



El

Una ventana abierta al mundo  
**Correo**

Marzo 1972 (año XXV) - España : 26 pesetas

# AMERICA LATINA

## Esplendor de una cultura múltiple





Foto Embajada del Brasil, París

### *La Biblia de un mulato*

## TESOROS DEL ARTE MUNDIAL

Las esculturas monumentales de piedra policromada que el Aleijadinho ejecutó para las iglesias del Estado de Minas Gerais, en el Brasil, constituyen una de las expresiones más originales del barroco latinoamericano. La fotografía muestra cuatro de los doce Profetas que se yerguen en la escalinata del atrio de la iglesia de Matosinhos, en Congonhas do Campo. El Aleijadinho, escultor y arquitecto brasileño cuyo verdadero nombre era Antonio Francisco da Costa Lisboa (1730-1814), era hijo de padre portugués y de madre africana. El grupo de los Profetas, así como las estaciones del Vía Crucis con todas sus capillas y sus 66 esculturas, fue ejecutado cuando el artista tenía 60 años de edad y sufría de las secuelas de una terrible enfermedad, lo que explica su sobrenombre cariñoso de Aleijadinho, es decir "el Baldadito". Su voluntad creadora era tan grande que, según cuenta la leyenda, hacía atarse con ligaduras el cincel y el martillo a los muñones de los brazos.

MARZO 1972  
AÑO XXV

**PUBLICADO EN 12 IDIOMAS**

Español	Japonés
Inglés	Italiano
Francés	Hindi
Ruso	Tamul
Alemán	Hebreo
Arabe	Persa

Publicación mensual de la **UNESCO** (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura).

**Venta y distribución**  
Unesco, Place de Fontenoy, París-7°.

Tarifa de suscripción anual : 17 francos.  
Bienal : 30 francos.  
Número suelto : 1,70 francos; España : 26 pesetas.

★

Los artículos y fotografías de este número que llevan el signo © (copyright) no pueden ser reproducidos. Todos los demás textos e ilustraciones pueden reproducirse, siempre que se mencione su origen de la siguiente manera : "De EL CORREO DE LA UNESCO", y se agregue su fecha de publicación. Al reproducir los artículos y las fotos deberá constar el nombre del autor. Por lo que respecta a las fotografías reproducibles, serán facilitadas por la Redacción siempre que el director de otra publicación las solicite por escrito. Una vez utilizados estos materiales, deberán enviarse a la Redacción tres ejemplares del periódico o revista que los publique. Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no representan forzosamente el punto de vista de la Unesco o de la Redacción de la revista.

★

**Redacción y Administración**  
Unesco, Place de Fontenoy, París-7°

**Director y Jefe de Redacción**  
Sandy Koffler

**Subjefe de Redacción**  
René Caloz

**Asistente del Jefe de Redacción**  
Olga Rödel

**Redactores Principales**  
Español : Francisco Fernández-Santos

Francés : Jane Albert Hesse

Inglés : Ronald Fenton

Ruso : Georgi Stetsenko

Alemán : Hans Rieben (Berna)

Arabe : Abdel Moneim El Sawi (El Cairo)

Japonés : Hitoshi Taniguchi (Tokio)

Italiano : Maria Remiddi (Roma)

Hindi : Kartar Singh Duggal (Delhi)

Tamul : N.D. Sundaraváivelu (Madrás)

Hebreo : Alexander Peli (Jerusalén)

Persa : Fereydun Ardalán (Teherán)

**Redactores**

Español : Jorge Enrique Adoum

Inglés : Howard Brabyn

Francés : Nino Frank

**Documentación** : Zoé Allix

**Ilustración** : Anne-Marie Maillard

**Composición gráfica**

Robert Jacquemin

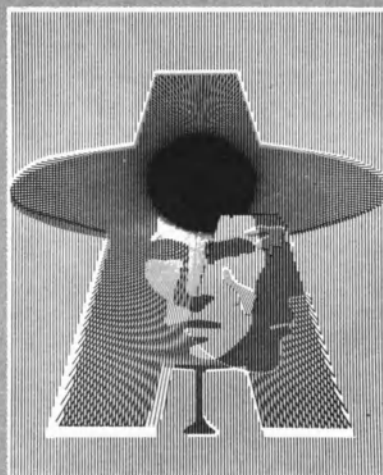
La correspondencia debe dirigirse al Director de la revista.



1972  
Año  
Internacional  
del Libro

Página	
4	<b>TRAYECTORIA Y PRESENCIA DE AMERICA LATINA</b> <i>por César Fernández Moreno</i>
10	<b>LITERATURA Y SUBDESARROLLO EN AMERICA LATINA</b> <i>por Antonio Candido</i>
13	<b>GRANDES TEMAS DE LA CREACION ARTISTICA</b>
17	<b>UN ARTE ORIGINAL ABIERTO AL MUNDO</b> <i>por Jean Franco</i>
18	<b>LA CIUDAD EN EL PAISAJE</b>
23	<b>LOS BARROTES DE LA REALIDAD</b> El artista en la sociedad latinoamericana <i>por Jorge Enrique Adoum</i>
27	<b>LA LITERATURA LATINOAMERICANA CRISOL DE CULTURAS</b> <i>por Rubén Bareiro Saguier</i>
33	<b>LATITUDES Y LONGITUDES</b>
34	<b>LOS LECTORES NOS ESCRIBEN</b>
2	<b>TESOROS DEL ARTE MUNDIAL</b> La Biblia de un mulato (Brasil)

**Nuestra portada**



Cartel de Ruiz Durand  
Foto © Vauthier - Decool

Túpac Amaru, el jefe mestizo peruano del siglo XVIII, descendiente del último inca, en un original cartel del Perú destinado a apoyar la actual reforma agraria: he aquí una imagen expresiva de la América Latina de hoy, de su cultura en plena floración. Mestizaje histórico, aportes culturales y raciales múltiples, modernidad y viejas raíces, desarrollo y subdesarrollo... son factores que individualizan vigorosamente al vasto conjunto cultural latinoamericano. De algunos de sus aspectos más generales trata el presente número de «El Correo de la Unesco». Túpac Amaru (José Gabriel Condorcanqui), «sabio señor, padre justo» como le llamó Pablo Neruda, se sublevó contra la dominación colonial española, siendo ejecutado en 1781.

Desde 1967, la Unesco lleva a cabo un vasto estudio de las culturas de América Latina, en sus más variadas expresiones. El plan abarca la literatura, la arquitectura y el urbanismo, las artes plásticas, la música, las artes del espectáculo y una historia de las ideas. Bajo el título general de «América Latina en su cultura», la Organización va a iniciar próximamente, en colaboración con una editorial de la región, la publicación de sendos volúmenes, en cuyo planeamiento y redacción participan numerosos expertos latinoamericanos. En su mayoría, los textos que integran este número de «El Correo de la Unesco» aparecerán en forma más amplia y elaborada en varios de esos volúmenes. Se incluyen, además, citas significativas de grandes escritores contemporáneos del continente. Con ello, «El Correo de la Unesco» trata de presentar a sus lectores algunos aspectos importantes de la cultura del llamado «continente mestizo», cultura que, por la admirable síntesis de ideas y de razas que ofrece, por el vigor y la originalidad de sus realizaciones literarias y artísticas, despierta creciente interés en el mundo entero.

*En ningún país latinoamericano se quiere vivir más de prestigios fumigados por la historia. La actualidad universal nos envuelve dramáticamente y dramáticamente nos exige una definición inmediata: o el pasado de servidumbre o la transformación de las formas originales de nuestra sociedad en una convivencia digna, donde la distribución de los bienes materiales no se ponga a la libertad.*

Alfredo Pareja Diezcanseco  
(Ecuador)

# TRAYECTORIA Y PRESENCIA DE AMÉRICA LATINA

por César Fernández Moreno

«**A**MERICA es el país del porvenir. En tiempos futuros se mostrará su importancia histórica, acaso en la lucha entre América del Norte y América del Sur... Es un país de nostalgia para todos los que están hastiados del museo histórico de la Vieja Europa... Lo que hasta ahora acontece no es más que el eco del Viejo Mundo y el reflejo de ajena vida. Mas, como país del porvenir,

CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, ensayista y poeta argentino, ha escrito numerosos ensayos sobre cuestiones culturales, entre los cuales cabe destacar *Introducción a la poesía (México, Fondo de Cultura Económica, 1962)*, *La realidad y los papeles (Madrid, Aguilar, 1967)* y *Argentina (Destino, Barcelona, de aparición inminente)*. Como poeta su obra principal es *Argentina hasta la muerte (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1963)*; traducida al francés por Claude Couffon, *Editorial P.-J. Oswald, París, 1969*. Ha sido fundador y director de revistas y corresponsal de diarios y publicaciones periódicas, además de colaborar en la radio, la televisión y el cine como crítico y como autor. Actualmente es miembro de la Secretaría de la Unesco, donde tiene a su cargo desde 1968 el programa de estudios que la Organización está llevando a cabo sobre los diversos aspectos de la cultura de América Latina y al que nos referimos en la nota introductoria de arriba.

América no nos interesa, pues el filósofo no hace profecías.»

Ha pasado siglo y medio desde que Hegel hizo esta profecía sobre América, mientras estaba diciendo que se negaba a hacerla. Lo que para él era porvenir, ya es presente para América; el continente que para él era naturaleza, es historia ya. El hablaba de América del Norte y América del Sur: en la del norte se implanta actualmente la nación más fuerte del mundo; la del sur, bajo su nombre actualizado de América Latina, representa una de las ideas más dinámicas del mundo actual.

Una serie de factores la han promovido al primer plano de la expectativa pública. El primero es la explosión demográfica; su crecimiento continental es el mayor del mundo: 2,9% anual. Actualmente cuenta con más de 270 millones de habitantes, irregularmente distribuidos en 21 millones de kilómetros cuadrados. Esta explosión, que se produce en el contexto económico llamado subdesarrollo, amenaza con transformarse; a su vez, en explosión política. Pero lo que ahora nos interesa especifica-

mente es que, a partir de esta cadena de explosiones o explosión en cadena, América Latina va anticipando otra: la cultural.

Y, sin embargo, la expresión *América Latina* sigue siendo notoriamente imprecisa. ¿Qué es la América Latina? En primer término ¿por qué latina?

Entre las naciones que realizaron el descubrimiento, conquista y colonización del nuevo continente, tres eran lingüísticamente latinas: España, Portugal y Francia. La más vasta concepción histórica de la región, por lo tanto, debería englobar todas las tierras del nuevo continente que hubieran sido pobladas por esas potencias, opuestas en bloque a la América anglosajona, concentrada en el norte.

Con respecto a la composición actual de la América Latina, el mexicano José Luis Martínez puntualiza que «es algo más compleja que el simple esquema que subsistía hasta mediados del siglo. El conjunto original de veintidós países subsiste (Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, Haití, Honduras,

São Paulo, la ciudad brasileña de los rascacielos y uno de los más importantes centros industriales de América Latina. Su población se calcula en 6 millones de habitantes.





Foto © tomada del libro «Buenos Aires», fotografías de Alicia D'Amico y Sara Facio, texto de Julio Cortázar, Editorial Sudamericana, Buenos Aires

## TRAYECTORIA Y PRESENCIA DE AMÉRICA LATINA *(viene de la pág. 4)*

México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, El Salvador, Uruguay y Venezuela). Sin embargo, Puerto Rico es un Estado Libre Asociado a los Estados Unidos y los puertorriqueños tienen la ciudadanía estadounidense. Después de 1960 se han creado cuatro nuevos países: Jamaica, Barbados, Trinidad y Tobago y Guyana, de lengua inglesa predominante, que forman parte del British Commonwealth of Nations.»

La Conquista del siglo XVI aniquiló prácticamente las grandes culturas mesoamericana y andina pero, al mismo tiempo, les dio nueva vida dialéctica en cuanto las transformó en el *terminus ante quem* de un proceso de occidentalización. Este proceso también afectó a los restantes pobladores de América, que detentaban en aquel momento grados inferiores de evolución: los que genéricamente eran llamados *indios* por los descubridores, inducidos por el gigantesco error geográfico que los llevaba a creer que habían llegado a Asia.

En el interior de la actual América Latina debe destacarse además la presencia de otro mundo radicalmente no latino: el africano.

En la región del Caribe tuvo lugar durante los siglos XVI y XVII el despiadado fenómeno de la trata: la instrumentalización de los hombres de un color por los hombres de otro color. Cien millones de negros fueron «cazados» y trasladados de África; sólo una tercera parte de ellos pudo llegar a su destino americano. Sin embargo, este proceso tuvo el sorprendente resultado que ahora podemos ver: que los esclavos retribuyeron a sus amos transmitiéndoles todo lo que pudieron conservar de su cultura, enseñándoles muchas cosas: desde cantar y bailar hasta luchar por su libertad.

Esta América africana se hace sentir fuertemente no sólo en la zona intermedia que es la región del Caribe, sino en sus fronteras con las otras zonas, o sea, el norte de América del Sur y el sur de América del Norte. De tal modo, esta interposición constituye a la vez una barrera y un camino, y en todos los casos un enriquecimiento.

Dentro de tal complejo de relaciones en América Latina, son casi infinitas las posibilidades de acciones y reacciones y, paralelamente, la tentación intelectual de subsumir sus problemas en otros próximos o análogos.

El gran ensayista argentino Ezequiel Martínez Estrada, por ejemplo, tiende a asimilar los problemas latinoamericanos con los africanos y enfatiza los «factores de la vida nacional pertenecientes a un tipo de historia al que no convienen los patrones que habíamos tomado antes del modelo, y sí de los países africanos donde la esclavitud y la servidumbre le presentan al observador perspicaz, con similitudes universales y típicas, formas de vivir comunes a los pueblos que aparentemente ejercen su soberanía».

La idea de la región se nos vuelve así más problemática a medida que intentamos adentrarnos en ella. El sociólogo Gino Germani señala dos concepciones polares, «diametralmente opuestas entre sí, pero coincidentes en acordar una existencia real a América Latina». La primera «insiste sobre el carácter latino, o grecorromano, cristiano, hispánico o ibérico del subcontinente americano». En la segunda, «América Latina es vista como una unidad no solamente en términos culturales y sociales, sino también —y sobre todo— en términos políticos... El factor unificante se origina en un objeto externo, antagónico y amena-

## ¿ EL SIGLO DEL PUEBLO?

*Una visión esquemática de la leyenda de nuestros siglos llevaría a estas conclusiones: que el siglo XVI fue el siglo de los conquistadores, en que entró el pueblo de España con sus capitales a cubrir con una sola bandera un continente de esperanzas; el XVII fue el de los progenitores, en que se formó un pueblo nuevo para gozar de esa tierra; el XVIII fue el de los precursores, que anunciaron la libertad; el XIX fue el de los caudillos, que desprendieron de España al mundo americano y que enseñaron el poder de la muchedumbre puesto bajo sus banderas. Siguiendo ese ritmo de la escala, cabe preguntarse ahora: ¿Será el XX el siglo del pueblo?*

Germán Arciniegas  
(Colombia)

A la izquierda, obreros de un centro industrial de Buenos Aires. A la derecha, un indio transporta una carga de ollas de barro en el mercado de Chichicastenango, República de Guatemala.



Foto © Rune Hassner - G. Bern. París

zante». Si bien en la primera de estas hipótesis el factor central parece ser cultural y en la segunda político, debe observarse que ambas están limitadas por otro que es geográfico: en la primera se habla del «subcontinente americano», en la segunda de un «objeto externo».

Estas peticiones de principio son casi inevitables en toda conceptualización de América Latina. Tampoco serviría un criterio meramente racial, que opusiera los latinos a los anglosajones. Y esto, no sólo por la presencia de los indios, de los africanos y de los variados inmigrantes ulteriores, sino también por la inescindible mezcla de todas esas razas que se da ejemplarmente en muchas islas de las Antillas, donde se confunden bajo la amplísima denominación de latina las sangres indígena, hispánica y africana (un caso detonante es Haití, país de mayoría negra y donde se habla francés). Y asimismo por la indudable penetración racial y social de los latinos en la zona sur de los Estados Unidos; en este caso, la América Latina va invadiendo desde abajo a la anglosajona, merced a una especie de capilaridad demográfica que sube a través de Puerto Rico, México, Cuba, y pare-

cería que tiende a compensar, a base de fertilidad, los territorios latinos que fueron perdidos durante el periodo formativo de las nacionalidades.

Tampoco sería aceptable una concepción puramente lingüística que predicara como América Latina la que forman aquellos países que hablan español o portugués. José Luis Martínez recuerda que «de los 254,4 millones de habitantes que forman la población de América Latina (1968), 164,2 millones, o sea el 64,5 %, hablan español; 85,6 millones hablan el portugués en Brasil, o sea el 33,4 %, y el resto el francés y el inglés». El residual 2,1 %, en efecto, habla francés o inglés y aún holandés (Curaçao, Surinam). Y no sólo se opone a toda simplificación esta ensalada de lenguas occidentales, sino también la supervivencia de las lenguas precolombinas (hay países bilingües, como el Paraguay).

Por análogas razones, debería rechazarse también una concepción religiosa que opusiera el catolicismo de América Latina al protestantismo de las colonias anglosajonas (aproximadamente la cuarta parte de Estados Unidos es católica).

A pesar de esta intrincación conceptual, el mundo contemporáneo redescubre con nuevo deslumbramiento este complejo que insiste en llamarse América Latina, entidad todavía no definida, pero que presenta a simple vista la consistencia de lo real.

Si profundizáramos en busca de las raíces de esta ostensible unidad, su historia suministra esta primera nota: sucesiva dependencia del conjunto respecto de una potencia exterior. Primero, de las monarquías ibéricas; cuando ellas caen, los ingleses al principio y luego los norteamericanos erigirán a expensas de América Latina sus imperios sucesores, no ya en lo político, pero sí en lo económico.

Esta nota de dependencia sería, acaso, la primera a considerar para determinar el fugitivo concepto de América Latina. Y la segunda, su inmersión en la más fuerte polaridad histórica de la actualidad: el abismo que se abre entre los países ricos y los pobres; oposición más vasta que la anterior, pero no contradictoria con ella, ya que se ilustra en el conjunto de las Américas, donde la anglosajona es la rica y la latina es la pobre.

Estos dos criterios se complementan

SIGUE A LA VUELTA

## Del asombro al arte: nacimiento de una cultura

tan y confirman con un tercero más elemental: el geográfico, en que se apoyan, expresa o tácitamente, todos los que hasta ahora hemos compulsado. América Latina sería toda aquella tierra americana que queda al sur del río Grande o Bravo (que marca el límite de Estados Unidos con México). La habitualidad de esta expresión (*al sur del río Grande, o Bravo*) sería prueba de su veracidad: al sur de este río existe cierta homogeneidad cultural, política, racial, lingüística, religiosa.

Se han señalado repetidamente los tres incentivos que llevaron a los españoles a colonizar América: el impulso guerrero adquirido al reconquistar su propio territorio de manos árabes; el misticismo misional católico; la codicia (de oro, de esclavos, de mujeres). Entre estos móviles, cada historiador, cada ensayista destaca el que más impresiona a su sensibilidad, pero no hay duda que el conjunto de los tres factores aducidos es el que determina ese proceso que habría de integrar el mundo, prácticamente, con la mitad que de él faltaba.

Cristóbal Colón era, en cierto modo, un místico; pero ello no le impide adoptar toda una estrategia para seducir a los Reyes Católicos con el oro del continente que quería «venderles»... y por cierto que lo consigue. «El oro es excelentísimo —escribe—, de oro se hace tesoro, y con él, quien lo tiene hace cuanto quiere en el mundo y llega a que echa las ánimas al Paraíso» Del oro al paraíso: así podría titularse una biografía de Colón.

**H**ABRA que agregar ahora un cuarto factor que es consecuencia de aquellos tres: el primer sentimiento que inundó el corazón de los descubridores y conquistadores, o sea, el asombro. El de Colón ante América linda frecuentemente con el delirio: cuando se acerca a la desembocadura del Orinoco piensa que ha descubierto uno de los ríos que provienen del paraíso.

Este asombro continúa en cada uno de los españoles que lo siguieron. Los indios que fuman, por ejemplo, son descritos por los conquistadores como «hombres y mujeres que pasean fumigándose con un tizón encendido.» Un ambiente de novela de caballerías ilumina la conquista de México. La ciudad de Tenochtitlán (México), dice el conquistador y cronista Díaz del Castillo, «parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís». El mismo Cortés descubre más al norte las costas que llama de California, cuyo nombre proviene de una novela de caballerías. Nadie podía creer lo que le estaba pasando: nadie era dueño de su destino.

Los indios, por su parte, no entendían ese animal centáurico compuesto de hombre y caballo y se maravillaban cuando un conquistador caía de su cabalgadura: ¡un ser que se divide en dos! Los incas creían que los caballos comían metal (el freno que llevaban en la boca); cuando los españoles piden pienso para sus animales, ¡les ofrecen oro!

Pues bien, este asombro recíproco es el huevo de donde saldrá la cultura latinoamericana, todo su arte creativo. El arte, en general, no es otra cosa que la expresión del asombro, asombro que genera el impulso de compartir con los demás lo que el artista ha visto de extraordinario. En el caso de América, éste es el impulso que «saca» inesperados escritores de los mismos conquistadores, hasta de modestos soldados casi analfabetos: simple pero maravillosamente, ellos cuentan la sorprendente verdad que vieron o que imaginaron ver.

Las grandes civilizaciones precolombinas eran ricas en arquitectura, en escultura, en música (esta última ha llegado casi intacta a nuestros días). La cultura europea aportó principalmente el lenguaje, la religión y diversas técnicas allí desconocidas. Pero a medida que transcurría la historia, el acervo cultural de América Latina iba polarizándose como una estéril opción que repetía la situación del conquistador y el conquistado: ser europeo, ser americano. O sea:

a) por una parte, las supervivencias culturales de las grandes civilizaciones que preexistían al descubrimiento y la conquista, tales como las que tienen su asiento en las actuales repúblicas de México y Perú;

b) por otra, la cultura europea transportada por el descubridor y el conquistador como un producto más de la expansión occidental que ellos representaban; o sea, como una actividad específicamente europea, aunque cumplida por los colonizadores en la nueva región conquistada.

Esta dicotomía provoca una oposición que durante mucho tiempo falseará las relaciones de la cultura latinoamericana con la europea, presentando como lo único auténtico y original de América Latina aquellas subsistencias de las civilizaciones que no hubieran sido afectadas por el impacto de la conquista y la colonización. En esta concepción, por lo tanto, se rechazaba la cultura europea como una manifestación colonialista y puramente mimética.

En efecto, al ser vencidos militarmente, los primitivos habitantes de América —es decir, los verdaderos americanos— fueron despojados de sus imperios y posesiones, recibiendo en cambio los beneficios, muy discutibles desde su propio punto de

vista, de la cultura occidental en expansión. Pero si bien fueron rechazados hacia las marcas de los imperios y transformados en proletariados externos, ello no sucedió hasta el punto de que se borrarán sin dejar huellas. Estuvieron presentes siempre, y lo están todavía, no ya como influencia, sino como real componente de este nuevo mundo occidental en formación: han volcado en él muchos de los caracteres de sus distintas civilizaciones, caracteres que cuentan hoy mismo entre los factores más salientes de la originalidad de América Latina.

**D**EL hecho mismo del descubrimiento había nacido *ipso facto* una cultura mestiza, no sólo por la amplia simbiosis de razas a que obligó la ausencia de mujeres en las expediciones españolas, sino por la interpenetración mental que la comprensión recíproca exigía. Los españoles debían explicar a los americanos qué era Europa, y qué era América a los europeos. Los indios primero y los mestizos después debieron modificar la conciencia que de sí mismos tenían como americanos.

La solución a aquella falsa opción entre lo americano y lo europeo consistió en ser ambas cosas, es decir el hombre europeo modificado por América y viceversa. Triunfa así en la cultura superior latinoamericana una concepción sintética de sí misma, donde se reconocen no sólo los aportes de las culturas autóctonas, sino también los de las culturas europeas descubridoras, la fundamental aportación africana que llega a América a través de la esclavitud y, por último, el refrescamiento de las fuentes universales implícitas en los movimientos inmi-gratorios del siglo XIX.

«El nuevo Mundo —dice Paul Rivet— ha sido, desde la época prehistórica, un centro de convergencia de razas y pueblos... Es en verdad curioso que el período histórico de la evolución americana no sea sino repetición de los sucesos étnicos que condicionaron su poblamiento. Desde que fue descubierta, América ha seguido siendo un foco de atracción para los pueblos y razas más diversos, igual que lo fue durante su larga población precolombina.»

De esta manera, la posible ascendencia asiática y oceánica de todos los pueblos americanos y la posible integración geográfica inmemorial de América con África son datos que vendrían a completar la universalidad de América; algo así como un anticipo del mundo futuro, donde, más allá de las razas y de las culturas, el hombre será uno. ■





Foto © Fulvio Roiter, Venecia

La Plaza de las Tres Culturas, en el barrio de Tlatelolco, Ciudad de México. En la parte inferior, restos de una pirámide azteca; en el centro, una iglesia de estilo colonial español del siglo XVII; al fondo, un gran edificio moderno.

## UN PUENTE ENTRE CULTURAS

*Partiendo de esta conciencia que de sí mismos van cobrando los pueblos iberoamericanos, van surgiendo las preguntas sobre el puesto de los mismos en la historia, sobre su ser y sus posibilidades en ella... La América ibera va abandonando, así, su absurdo empeño por ser otra que la que es. Sus diferencias, en relación con el Occidente, no son ya diferencias que le hagan sentirse inferior, sino simple y puramente distinta, personal... Iberoamérica encierra en su historia una doble experiencia: la de la historia de los pueblos dominantes y la de los pueblos dominados. Una doble experiencia que, en general, falta a los hombres de otros pueblos de nuestros días, que sólo sabían de imponer dominio o sufrirlo. Esta experiencia, si ha de dar frutos, tendrá que llevar a la América ibera a una justa asimilación de los valores de los mundos de que es puente.*

Leopoldo Zea (México)

# LITERATURA Y SUBDESARROLLO EN AMERICA LATINA

por Antonio Candido

***Ensanchemos el campo espiritual: demos el alfabeto a todos los hombres; demos a cada uno los instrumentos mejores para trabajar en bien de todos; esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera.***

Pedro Henríquez Ureña (República Dominicana)

**E**L escritor brasileño Mario Vieira de Mello, uno de los pocos latinoamericanos que han tratado de las relaciones entre subdesarrollo y cultura, establece una distinción válida no sólo para su país sino también para toda Latinoamérica. Dice él que en un momento determinado se produjo un cambio marcado de perspectiva, pues hasta más o menos el decenio de 1930 predominaba entre nosotros la noción de «país nuevo», es decir, un país que aun no ha podido realizarse pero que se atribuye a sí mismo grandes posibilidades de progreso futuro.

Sin haberse producido un cambio esencial en la distancia que nos alejaba y nos aleja de los países ricos, lo que predomina ahora es la noción de «país subdesarrollado». Desde la primera perspectiva, se ponía de relieve la pujanza y, por lo tanto, la grandeza

ANTONIO CANDIDO (*Antonio Candido de Mello e Souza*), crítico literario y ensayista brasileño, es profesor de literatura brasileña de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de São Paulo (Brasil). Se ha distinguido como profundo conocedor y estudioso de la literatura de su país y, en general, de América Latina. Entre sus obras destacan *Ficção e confissão* (1956), *O observador literário* (1959), *Tese e antítese* (1964) y, especialmente, *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos* (1959), en dos volúmenes. En español ha publicado una introducción a la literatura del Brasil (*Monte Avila Editores, Caracas, 1968*, y *Casa de las Américas, La Habana, 1971*).

aún no realizada. Desde la segunda, se subraya la pobreza actual, la atrofia: lo que falta y no lo que abunda.

Esta idea es justa y ayuda a comprender ciertos aspectos fundamentales de la creación literaria en Latinoamérica. En efecto, la idea de «país nuevo» produce en la literatura algunas actitudes fundamentales, derivadas de la sorpresa, del interés por lo exótico, de un cierto respeto por lo grandioso y de la esperanza en cuanto a las posibilidades. La idea de que América constituye un sitio privilegiado se expresó en proyecciones utópicas, que influyeron en la fisonomía de la Conquista.

Los intelectuales latinoamericanos heredaron ese estado de entusiasmo y lo transformaron en instrumento de afirmación nacional y de justificación ideológica. La literatura se hizo lenguaje de celebración y ternura, favorecida por el Romanticismo, recurriendo a la hipérbole y convirtiendo el exotismo en estado de alma. Nuestro cielo era más azul, nuestras flores más lozanas, nuestro paisaje más inspirador que el de otros países.

La idea de patria se vinculaba estrechamente a la de naturaleza y en parte extraía de ella su justificación. Ambas conducían a una literatura que compensaba el retraso material y la debilidad de las instituciones con la supervaloración de los aspectos «regio-

A la derecha, un bosque de gigantes lápices en un acto de masas realizado en la Plaza de la Revolución de La Habana, con motivo de la Campaña Nacional de Alfabetización. Al iniciarse ésta en 1961, había en Cuba 980.000 analfabetos (el 23,6 por ciento de la población). En un lapso de doce meses, 35.000 maestros de escuela, 100.000 estudiantes y 13.000 obreros, constituidos en «Brigadas de Alfabetización», enseñaron a leer y escribir a 708.000 adultos, quedando un residuo de 3,9 % de analfabetos. Las campañas de alfabetización en América Latina han reducido el índice de analfabetismo del 32,5 por ciento al 23,6 en el espacio de diez años.

Foto Museo Nacional de Alfabetización, La Habana

nales», haciendo del exotismo un motivo de optimismo social.

Pero también en la otra cara de la medalla las visiones de desaliento dependían del mismo orden de asociaciones, como si la debilidad o la desorganización de las instituciones constituyeran una paradoja inconcebible, frente a las grandiosas condiciones naturales. («En América todo es grande, sólo el hombre es pequeño.»)

Ahora bien, dada esta unión causal «tierra bella — patria grande», no es difícil ver la repercusión que iba a tener la conciencia del subdesarrollo como cambio de perspectiva que impuso la realidad de la pobreza de los suelos, del arcaísmo de las técnicas, de la pasmosa miseria de las poblaciones, de su incultura paralizadora. La visión resulta pesimista en cuanto al presente y problemática en cuanto al futuro.

La conciencia del subdesarrollo es posterior a la Segunda Guerra Mundial y se manifestó claramente a partir de los años 50. Pero ya en el decenio de 1930 se había producido un cambio de orientación, sobre todo en la narración regionalista. Esta narración abandona su amenidad y su curiosidad, presintiendo o percibiendo lo que había de enmascaramiento en la gracia pintoresquista o en la caballería ornamental con que antes se trataba al hombre rústico. No es falso



decir que la novela adquirió, desde este punto de vista, una fuerza desmistificadora que se anticipa a la toma de conciencia de los economistas y políticos.

En este ensayo vamos a hablar alternativa o comparativamente de las características literarias en la fase de la *conciencia amena de retraso*, correspondiente a la ideología de «país nuevo», y en la fase de la *conciencia catastrófica de retraso*, correspondiente a la noción de «país subdesarrollado».

Si nos fijamos en las condiciones materiales de existencia de la literatura, el hecho básico quizá sea el analfabetismo, que, en los países donde existía una cultura precolombina adelantada, resulta agravado por la pluralidad lingüística todavía vigente.

Al analfabetismo se vinculan, en efecto, las manifestaciones de debilidad cultural: falta de medios de comunicación y difusión (editoriales, bibliotecas, revistas, periódicos); inexistencia, dispersión y debilidad de los públicos disponibles para la literatura, resultado del pequeño número de lectores reales (mucho menor que el número reducido de alfabetizados); imposibilidad de que los escritores se especialicen en sus tareas literarias, en general realizadas como actividades marginales o aun por mera afición; falta de resistencia o discrimi-

nación frente a influencias y presiones externas.

El cuadro de esa debilidad se completa con factores de orden económico y político, tales como los niveles insuficientes de remuneración y la anarquía financiera de ciertos gobiernos, articulados con políticas educacionales ineptas. Salvo en lo que se refiere a los tres países meridionales que constituyen la «América Blanca» de los europeos, han sido necesarias revoluciones para cambiar las condiciones de analfabetismo predominante, como fue el caso lento de México y el caso rápido de Cuba.

El analfabetismo no es, en algunos casos, motivo suficiente para explicar la debilidad de otros sectores, aunque sea el rasgo básico del subdesarrollo en el terreno cultural. En otro sector, un hecho como el desarrollo editorial de los años 40 en México y Argentina mostró que la falta de libros no era consecuencia únicamente del número reducido de lectores y del bajo poder adquisitivo, pues toda América, incluso la de habla portuguesa, absorbió sus tiradas a veces cuantiosas.

Quizá pueda concluirse que los malos hábitos editoriales y la falta de comunicación agravaron todavía más la inercia de los públicos, y que había una capacidad no satisfecha de absorción. Este último

ejemplo nos hace recordar que en Latinoamérica el problema de los públicos presenta características originales, pues es el único conjunto de países subdesarrollados que hablan idiomas europeos (a excepción de los grupos indígenas) y que provienen culturalmente de metrópolis todavía hoy día semidesarrolladas o atrasadas. En esas antiguas metrópolis (España y Portugal) la literatura fue y sigue siendo un producto de consumo restringido, si se la compara con la de los países desarrollados.

Efectivamente, tanto en España y Portugal como en nuestros países existe una condición negativa previa, que es el número de los que pueden eventualmente constituir los lectores de las obras. Esto hace que los países latinoamericanos estén más próximos a las condiciones virtuales de las antiguas metrópolis que los países subdesarrollados de África o de Asia, que hablan idiomas diversos de los de las suyas y donde se plantea el grave problema del idioma en que debe manifestarse la creación literaria.

Las posibilidades de comunicación del escritor latinoamericano, en el cuadro general del Tercer Mundo, son mucho mayores, no obstante la situación actual que reduce en tan gran medida a sus públicos eventuales. Sin embargo, es también posible imaginar que el escritor latinoamericano está

condenado a ser siempre lo que ha sido: un productor para minorías. En efecto, no hay que olvidar que los modernos recursos audiovisuales pueden producir tal cambio en los procesos de creación y en los medios de comunicación que, cuando las grandes masas lleguen finalmente a la instrucción elemental, buscarán fuera del libro la satisfacción de las necesidades universales de ficción y poesía.

Mejor dicho: en la mayoría de nuestros países hay grandes masas que, sin haber alcanzado todavía el nivel de la literatura erudita, se sumergen en un mundo folklórico de comunicación oral cuando, alfabetizadas y absorbidas por el proceso de urbanización, pasan al dominio de la radio, de la televisión, de las «tiras cómicas» y de las revistas de historietas que constituyen la base de una cultura de masas. De ahí que la alfabetización no incremente proporcionalmente el número de lectores de literatura, como la entendemos aquí, sino que lance a los alfabetizados, al lado de los analfabetos, directamente de la fase folklórica a esa especie de folklore urbano que es la cultura masificada.

Este problema es, además, uno de los más graves en los países subdesarrollados, por la interferencia generalizada de lo que podría llamarse el *know-how* cultural y de los propios materiales ya elaborados de cultura masificada, provenientes de los países desarrollados, que pueden por este medio no tan sólo divulgar normalmente sus valores, sino también actuar anormalmente a través de ellos para orientar la opinión y la sensibilidad de las poblaciones subdesarrolladas hacia sus intereses políticos.

El analfabetismo y la debilidad cultural no influyen solamente en los aspectos exteriores que acaban de mencionarse. Para el crítico, es más interesante su interferencia en la conciencia del escritor y en la propia naturaleza de la creación.

En la época que llamamos de la «conciencia amena de retrazo», el escritor participaba en la ideología de la Ilustración, según la cual la instrucción trae automáticamente consigo todos los beneficios que permiten la humanización del hombre y el progreso de la sociedad. Al principio, instrucción preconizada para los *ciudadanos*, minoría a la que pertenecían los que gozaban de las ventajas económicas y políticas; después, para el pueblo, entrevisto de lejos y vagamente menos como realidad que como un concepto liberal. El Emperador Pedro II del Brasil decía que habría preferido ser profesor, lo que denota una actitud equivalente al punto de vista del argentino Sarmiento, según el cual el predominio de la civilización sobre la barbarie tenía como presupuesto una urbanización latente, basada en la instrucción.

Un caso curioso es el del pensador brasileño Manuel Bonfim, que publicó en 1905 un libro de gran interés, *A América Latina*. Bonfim analiza nuestro

retraso en función de la prolongación del estatuto colonial, traducido en la persistencia de las oligarquías y del imperialismo extranjero. Al final, cuando todo llevaba a una teoría de la transformación de las estructuras sociales como condición necesaria, se produce una especie de estrangulación del razonamiento, y Bonfim termina preconizando la instrucción como panacea. Nos sentimos, ahí, en el centro de la ilusión *ilustrada*, ideología de la fase de conciencia esperanzada de retrazo, que, significativamente, hizo bien poco para implantar realmente tal instrucción.

Así, los intelectuales construyeron una visión igualmente deformada en cuanto a su posición ante la incultura dominante. Al lamentar la ignorancia del pueblo y desear que desapareciera, a fin de que la patria se irguiera automáticamente a sus altos destinos, se excluían a sí mismos del contexto y se consideraban un grupo aislado, realmente «fluctuante». Y, en efecto, flotaban, con o sin conciencia de culpa, por encima de la incultura y el retraso, convencidos de que estos no podían contaminarlos, ni afectar a la calidad de lo que hacían.

En verdad, la incultura general producía y produce una debilidad mucho más aguda, que interfiere en la vida intelectual y en la calidad misma de las obras.

La penuria cultural sujetaba necesariamente al escritor a los modelos metropolitanos y europeos en general, estableciendo un agrupamiento en cierto modo aristocrático respecto al hombre inculto. En efecto, en la medida en que no existía público local suficiente, el escritor escribía como si en Europa estuviera su público ideal, y así se disociaba muchas veces de su tierra. Esto daba origen a obras que los autores y los lectores consideraban altamente refinadas, porque asimilaban las formas y los valores europeos.

Hay que recordar otro aspecto de este aristocratismo alienante, que en aquel tiempo parecía refinamiento elogiado: el uso de idiomas extranjeros en la creación. Ciertos ejemplos extremados rayaban en la comicidad más paradójica, tal como el de un romántico brasileño tardío y de quinta categoría, Pires de Almeida, que publicó a comienzos de siglo, en francés, una obra teatral nativista: *La Fête des Crânes, drame de mœurs indiennes en trois actes et douze tableaux...*

Todo ello no existía sin ambivalencia, pues, por un lado, las élites imitaban lo bueno y lo malo de las sugerencias europeas, pero, por otro, a veces simultáneamente, afirmaban la más intransigente independencia espiritual, en un movimiento pendular entre la realidad y la utopía de carácter ideológico. Y así vemos que analfabetismo y refinamiento, cosmopolitismo y regionalismo, pueden tener sus raíces mezcladas en el suelo de la incultura y del esfuerzo para superarla.

Un problema que resulta interesante



## LA DIMENSION URBANA

Tras el auge de la novela realista y regionalista, cuya acción transcurría preferentemente en el campo, la creación literaria latinoamericana se ha enriquecido con el estudio psicológico de los tipos humanos de las ciudades, cuya complejidad se refleja en una literatura que, considerada globalmente, es una de las más originales y vigorosas del mundo. Arriba, la calle Florida de Buenos Aires, ciudad que, como tantas otras de América Latina, ha experimentado en los últimos decenios un enorme crecimiento.

## LA NATURALEZA

En contraste con este paisaje casi lunar de la Patagonia chilena, se encuentran en América Latina impenetrables selvas virgenes, inmensas llanuras y «sertones», inexpugnables cordilleras y poderosos ríos. Esta grandiosidad de la naturaleza aparece vigorosa y frecuentemente en la poesía, la novela y las artes plásticas.





Foto © Mario Muchnik, Buenos Aires

## LA REALIDAD MITICA

«Lo real maravilloso —dice el cubano Alejo Carpentier— es patrimonio de toda nuestra América... América está lejos de haber agotado su caudal de mitologías». Esta presencia de la realidad mítica se manifiesta en numerosas creaciones literarias y artísticas del continente. Ejemplo, este óleo del pintor cubano Wilfredo Lam titulado «Los Abalochas danzan por Changó», donde diversos espíritus de la mitología afrocubana (el de la fecundidad, el de la resurrección, el dios de la guerra) sugieren una selva tropical.

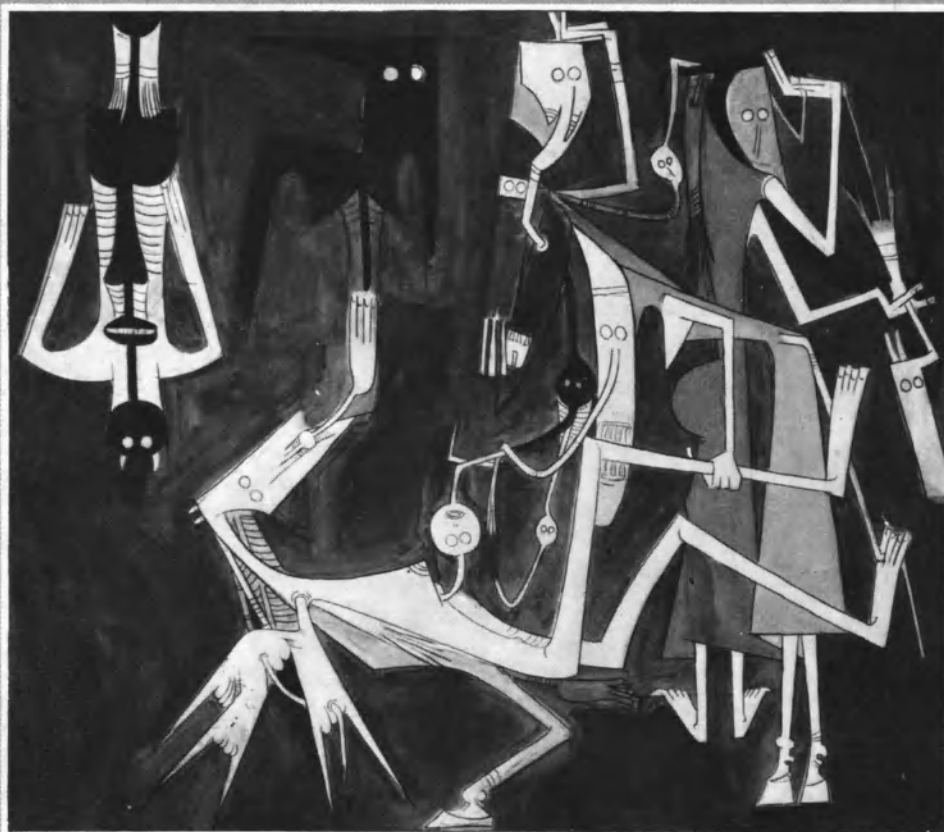


Foto © Bartoli Albisola. Colección privada, Paris

## GRANDES TEMAS DE LA CREACION ARTISTICA

*En cuanto a nosotros, escritores de la vasta extensión americana, escuchamos sin tregua el llamado de llenar ese espacio enorme con seres de carne y hueso. Somos conscientes de nuestra obligación de pobladores y —al mismo tiempo que nos resulta esencial el deber de una comunicación crítica en un mundo deshabitado y no por deshabitado menos lleno de injusticias, castigos y dolores— sentimos también el compromiso de recobrar los antiguos sueños que duermen en las estatuas de piedra, en los antiguos monumentos destruidos, en los anchos silencios de pampas planetarias, de selvas espesas, de ríos que cantan como truenos. Necesitamos colmar de palabras los confines de un continente mudo y nos embriaga esta tarea de fabular y de nombrar.*

Pablo Neruda (Chile)

SIGUE EN LA PAG. 14

Foto Roberto Montandón - Universidad de Chile, Santiago



**GRANDES TEMAS DE  
LA CREACION ARTISTICA (cont.)**

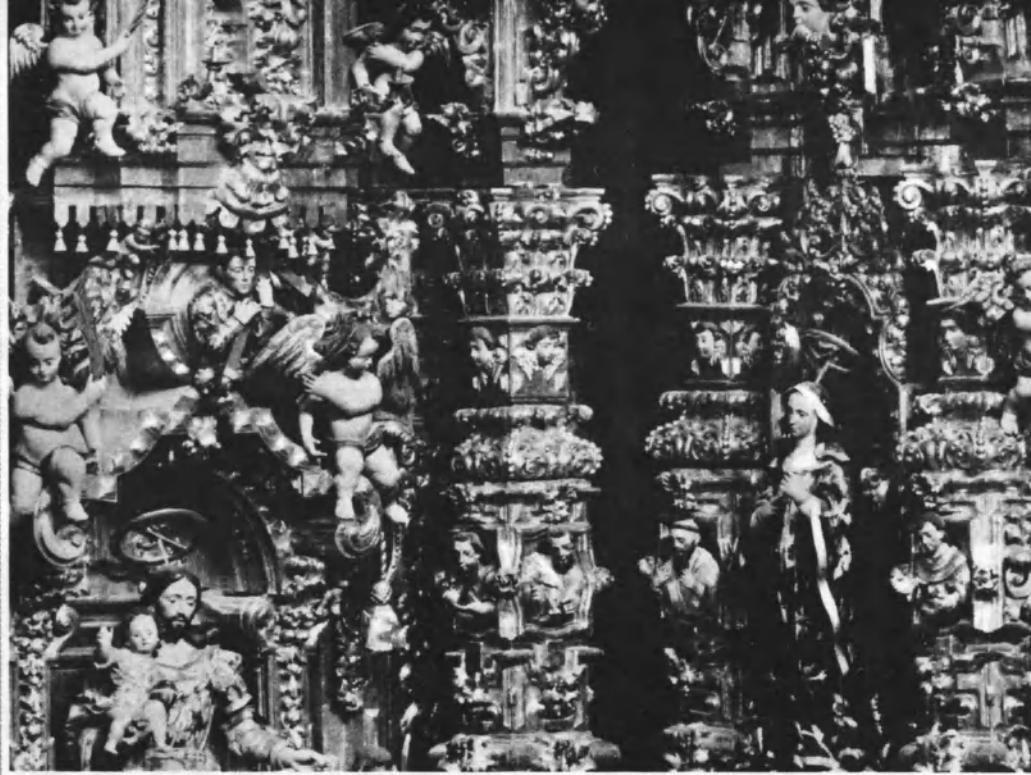
Detalle del interior de la iglesia  
de estilo colonial de San Martín  
Tepotztlán (México).

**EL BARROCO**

*Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasando por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente... No temamos el barroquismo, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclásicos tardíos; barroquismo nacido de la necesidad de nombrar las cosas, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga.*

Alejo Carpentier (Cuba)

Foto © Fulvio Roiter, Venecia



Fotograma de la película «Ukamau» del boliviano Jorge Sanjinés, protagonizada por indios aimaraes de la región del lago Titicaca. Sanjinés es, junto con los brasileños Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos y Ruy Guerra, los cubanos Humberto Solás y Manuel Octavio Gómez, el argentino Enrique Solanas, entre otros muchos, representante caracterizado de un cine latinoamericano que alcanza ya los más altos niveles de calidad internacional.

**EL INDIGENISMO**

*El indio no es sólo historia y arqueología, sino presente, vivo y viviente... No es justo ni razonable ni digno restar de nuestra tradición la parte de ella que vemos todos los días en la canción, en la danza, en el libro, en la calle, en nuestras venas y en nuestro corazón de hombres.*

Andrés Iduarte (México)

Foto © Colección F.F.C.C., París

Foto © Urs F. Kluyver, Hamburgo



La presencia cultural y social del negro es sobremedida vigorosa no sólo en el Brasil, sino igualmente en la región del Caribe, así como en las zonas costeras de México, América Central, Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú. Abajo, vendedora de Bahía (Brasil).



## LA PRESENCIA DEL NEGRO

*La cultura africana en el Brasil está lejos de ser una curiosidad etnográfica o una cosa de museo. Es una realidad viva y creadora que no se detiene en el mero pintoresquismo... A lo largo de la historia del Brasil la contribución de los negros a la formación de un espíritu nacional y de una cultura brasileña ha sido tan valiosa como su aporte al desarrollo económico del país.*

Gilberto Freyre (Brasil)



## LITERATURA Y SUBDESARROLLO (viene de la pág. 12)

discutir desde el punto de vista de la dependencia originada por el retraso cultural es el de las influencias de varios tipos, buenas o malas, inevitables o innecesarias.

Nuestras literaturas (como también las de América del Norte) son fundamentalmente ramas de las literaturas metropolitanas. Y, si dejamos de lado las susceptibilidades del orgullo nacional, vamos a ver que, no obstante la autonomía que fueron adquiriendo en relación con éstas, tienen todavía un carácter marcadamente reflejo. El proceso de autonomía consistió, en buena parte, en transferir la dependencia, de manera que otras literaturas europeas no metropolitanas, sobre todo la francesa, fueron volviéndose el modelo a partir del siglo XIX, lo que además ocurría también en las antiguas metrópolis. Actualmente, es necesario tener en cuenta la literatura norteamericana, que constituye un nuevo foco de atracción.

Esta es la que podría llamarse influencia inevitable, sociológicamente vinculada a nuestra dependencia, desde la propia Conquista, y al trasplante a veces brutalmente forzado de culturas.

Muchos consideran el «modernismo» hispanoamericano como una especie de rito de transición que señaló la mayoría de edad literaria a través de la capacidad de contribución original. Sin embargo, si enmendamos las perspectivas y definimos los campos, quizá veamos que esto es más verdadero como hecho psicosociológico que como realidad estética. Es cierto que Rubén Darío, y eventualmente todo el movimiento, invirtiendo por vez primera la corriente y llevando la influencia de América a España, representaron una ruptura en la soberanía literaria que ésta ejercía. Pero el hecho es que tal cosa no se hizo a partir de recursos expresivos originales, sino de la adaptación de procesos y actitudes franceses. Lo que los españoles recibieron fue la influencia de Francia ya filtrada por los latinoamericanos, que de este modo los substituyeron como mediadores culturales.

Una etapa fundamental en la superación de la dependencia es la capacidad de producir obras de primer rango, influidas, no por modelos extranjeros, sino por ejemplos nacionales anteriores. Esto significa el establecimiento de una causalidad cultural interna, que hace incluso más fecundos los préstamos tomados a otras culturas. Así es posible decir que el argentino Jorge Luis Borges representa el primer caso de incontestable influencia original, ejercida de manera amplia y reconocida sobre los países de origen por un modo nuevo de entender la escritura.

Interesante es el caso de las vanguardias del decenio de 1920, que representaron una liberación extraordinaria de los procedimientos expresivos y nos prepararon para alterar sensiblemente el tratamiento de los temas planteados a la conciencia del escri-

tor. El poeta chileno Vicente Huidobro establece el «creacionismo» en París, inspirado en los franceses y los italianos; escribe en francés sus versos y expone en francés sus principios, en revistas como *L'Esprit Nouveau*. Directamente tributarios de los mismos orígenes son el «ultraísmo» argentino y el «modernismo» brasileño. Y todo eso no impidió que tales corrientes fueran innovadoras, y sus propulsores, los creadores por excelencia de la nueva literatura: además de Huidobro y Borges, los brasileños Mario de Andrade, Oswald de Andrade y Manuel Bandeira.

Sabemos, pues, que somos parte de una cultura más amplia, de la cual participamos como variedad cultural. Es que, al contrario de lo que han supuesto a veces cándidamente nuestros abuelos, es una ilusión hablar de supresión de contactos e influencias. En un momento en que la ley del mundo es la interrelación y la interacción, las utopías de la originalidad han perdido su sentido patriótico, comprensible en una fase de formación nacional reciente, que originaba una visión provinciana y umbilical.

En la fase actual, de conciencia del subdesarrollo, la cuestión se presenta por consiguiente más matizada. ¿Hay una paradoja en esto? En efecto, cuanto más se entera de la realidad trágica del subdesarrollo, más el hombre libre que piensa se cree en la necesidad de rechazar el yugo económico exterior y de modificar las estructuras internas, que alimentan la situación de subdesarrollo.

Pero, al mismo tiempo, mira con más objetividad el problema de las influencias, considerándolas como vinculación cultural y social. Tanto es así que el reconocimiento de la vinculación va asociado al inicio de la capacidad de innovar en el nivel de la expresión y al intento de luchar en el del desarrollo económico y político. En cambio, la afirmación tradicional de originalidad, con un sentido de particularismo elemental, llevaba y lleva, por un lado, a lo pintoresco y, por otro, al servilismo cultural, dos enfermedades del crecimiento, quizá inevitables pero en todo caso alienadoras.

A partir de los movimientos estéticos del decenio de 1920 y de la intensa conciencia estético-social de los años más recientes, empezamos a sentir que la dependencia se encamina hacia una interdependencia cultural. Esto no sólo les dará a los escritores de Latinoamérica la conciencia de su unidad en la diversidad, sino que favorecerá además la eclosión de obras maduras originales, que serán lentamente asimiladas por otros pueblos, incluso los de los países metropolitanos e imperialistas. El camino de la reflexión sobre el subdesarrollo lleva, en el terreno de la cultura, al de la integración transnacional, puesto que lo que era imitación va transformándose cada vez más en asimilación recíproca.

Un ejemplo entre muchos. En la obra del peruano Mario Vargas Llosa, so-



Foto © Fulvio Roiter, Venezia



«La batalla de la Libertad», gigantesco mural de José Clemente Orozco (1883-1949), que domina la escalinata monumental del Palacio de Gobierno de Guadalajara (México). La dramática figura que campea en el mural es la del sacerdote y patriota mexicano Miguel Hidalgo que, en 1810, lanzó el célebre «Grito de Dolores» con que dio comienzo la guerra de independencia de México. Por su concepción, por sus dimensiones, por la manera como se integra a la arquitectura, esta obra constituye un ejemplo característico del movimiento muralista mexicano, del cual Orozco es, junto con Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, principal representante.

por Jean Franco

# UN ARTE ORIGINAL ABIERTO AL MUNDO

**A**L hablar de arte en el mundo moderno, se ha vuelto cada vez más difícil señalar diferencias nacionales o continentales, puesto que han desaparecido las fronteras nacionales y predomina un estilo internacional. Por otra parte, es frecuente ver, por ejemplo, un cuadro del francés Fernand Léger en Caracas o uno del chileno Matta en París o uno del colombiano Botero en Nueva York. Sin embargo, a pesar de su creciente internacionalismo, el arte latinoamericano es único en la medida en que representa la confluencia de estilos nativos, de Europa Occidental y de América del Norte.

Los estilos autóctonos provienen de la escultura, la cerámica y la pintura de la época precolombina, y han constituido una poderosa fuente de inspiración para ciertos pintores y escultores contemporáneos. Al mismo tiempo, el arte latinoamericano está íntimamente relacionado con el de Europa Occidental y América del Norte, del cual ha tomado estilos tales como el impresionismo, el cubismo, el expresionismo, el abstraccionismo, el surrealismo y el arte *Pop* y *Op*. Incluso un movimiento como el del muralismo mexicano, que tuvo un fuerte elemento nativista y popular, fue influido por los frescos italianos del Renacimiento, por el cubismo, por el expresionismo y aun por el surrealismo.

Pero lo que quizá distingue más claramente el arte latinoamericano son los factores sociológicos, especialmente los que se refieren a las relaciones del artista con su sociedad. En muchos países el patrocinio gubernamental ha llegado a ser más importante que el mecenazgo privado de las artes. Tal fue sin lugar a dudas el caso de México en el decenio de 1920; tal es también el caso de la Cuba actual, donde el patrocinio privado ha desaparecido prácticamente. Pero aun en países como Brasil o Venezuela, donde existe un importante apoyo privado a las actividades artísticas, o en países tan pequeños como Guatemala, el gobierno ha encomendado a los artistas la decoración de edificios públicos, la construcción de ciudades

universitarias e incluso de ciudades enteras del futuro, como Brasilia.

El caso mexicano es de particular importancia por haber sido México el primer país latinoamericano que alentó la creación de un «arte nacional» como parte de un plan consciente para inculcar al pueblo un sentido de identidad nacional en la época postrevolucionaria (es decir, después de 1917). Por otra parte, el patrocinio privado del arte en Latinoamérica es un fenómeno relativamente reciente. Igual que la literatura, el arte del siglo XIX era predominantemente europeo o de inspiración europea. Los latinoamericanos acaudalados adquirían sus cuadros en París, y la realización de los monumentos públicos se encomendaba a artistas europeos.

Las primeras academias de América Latina, creadas después de la independencia, estaban dirigidas por pintores franceses o italianos. Lo asombroso es que unos pocos pintores nativos dotados de talento, como el mexicano José María Velasco (1840-1912), fueron capaces de crear de una manera original.

Esta imitación de los modelos extranjeros, común a todas las artes de América Latina, fue la consecuencia inevitable de la condición semicolonial del Continente. El gusto estético de los mecenas potenciales se formaba en París. De ahí que, antes del decenio de 1920, prestaran poca atención a las creaciones de los artistas nativos. Sin embargo, a su alrededor podían contemplar extraordinarias muestras de la riqueza artística indígena. Así, ciertos vestigios arqueológicos, como los templos precolombinos de los Andes o de Mesoamérica; o bien la escultura y la pintura barrocas del periodo colonial. En las zonas rurales podían y pueden encontrarse los más diversos y bellos ejemplos de un arte popular a menudo auténticamente mestizo, ya que combina perfectamente motivos indígenas e hispánicos.

Aun hoy día, los mercados rurales, especialmente en los países andinos, en México y en América Central, ofrecen magníficos ejemplos de pintura

---

JEAN FRANCO ha dedicado numerosos estudios a la historia de la cultura de América Latina en general y, particularmente, a su literatura y su arte. Es profesora de literatura latinoamericana de la Universidad de Essex (Gran Bretaña) y preside la Sociedad Británica de Estudios sobre América Latina. Entre sus obras figuran *The modern culture of Latin America* (Penguin Books, Londres, 1970), *An Introduction to Spanish American literature* (1969) y una antología de cuentos en español. Jean Franco ha vivido varios años en América Latina.



Foto © Georg Gerster-Rapho, Paris



Foto © Georg Gerster-Rapho, Paris

# La ciudad en el paisaje

Tras la fase de creación arquitectónica precolombina, cuya huella grandiosa ha llegado hasta nosotros en monumentos tales como las pirámides aztecas y mayas, la fortaleza de Sachahuamán en Cuzco o la misteriosa ciudad de Machu-Picchu (Perú), vino el largo periodo colonial en que los cánones de la arquitectura hispánica, aportados por conquistadores y misioneros, dieron lugar a una riquísima y original floración de iglesias, palacios y plazas de estilo barroco. Hoy día, los arquitectos de Iberoamérica, que han asimilado creadoramente las grandes lecciones de la arquitectura mundial de este siglo, hacen frente a menudo a los problemas de la urbanización y la arquitectura con soluciones que, siendo de un futurismo a veces extremado (caso de Brasilia), tratan también de integrar el paisaje y la tradición propios del continente al lenguaje de las nuevas formas. En ellos la ruptura modernista se esfuerza a menudo por conservar, recreándola, la tradición.

## DE LA ESPONTANEIDAD A LA PLANIFICACION

En la isla lacustre de Mexcaltitán, México, se ha ido formando esta aldea circular de pescadores de camarones (arriba a la izquierda), admirable ejemplo de aprovechamiento del espacio. Similar por su forma pero de una concepción que corresponde al universo rigurosamente planificado de la industria moderna es la ciudad-piloto de Jupia, en el Brasil (arriba), construida en las cercanías de una gran planta hidroeléctrica para albergar a 12 000 trabajadores.

## LA HERENCIA DE ESPAÑA

A lo largo y lo ancho de América Latina se encuentran bellas muestras de la arquitectura civil y religiosa que edificó España en el periodo colonial, adaptándola a las dimensiones y a la topografía del Continente nuevo. En la foto de abajo, el atrio de la iglesia de San Francisco (siglo XVII) y la plaza del mismo nombre, en Quito (Ecuador).



Foto Paolo Gasparini - Unesco



Foto Paolo Gasparini - Unesco

## FUTURISMO ACUSTICO

En este interior de la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Angel Arango, en Bogotá (derecha), obra del arquitecto Germán Samper, se han empleado las técnicas arquitectónicas más avanzadas al servicio de la audición musical.

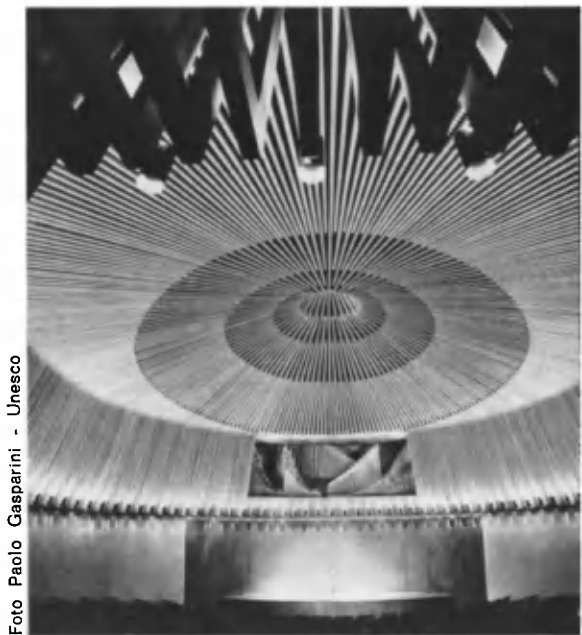


Foto Paolo Gasparini - Unesco

## CUPULAS TROPICALES

La fotografía inferior muestra la Escuela de Artes Plásticas de Cubanacán, en los alrededores de La Habana, obra del arquitecto cubano Ricardo Porro, construida entre 1962 y 1965. En ella se da una feliz conjunción de técnicas modernas, de adaptación de elementos exóticos y de inspiración en el paisaje característico de la isla.

*La tradición moderna es la tradición de la ruptura... Los ultraislatinoamericanos niegan con violencia el pasado inmediato. El proceso es circular: la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado... La tradición también es un invento de la modernidad. O dicho de otro modo: la modernidad construye su pasado con la misma violencia con que edifica su futuro.*

Octavio Paz (México)

primitiva, de escultura en cerámica, de grabados en madera, de tejidos y de alfarería. Sin embargo, sólo después de la Revolución Mexicana los latinoamericanos comenzaron a desafiar seriamente las normas del arte occidental y a reconocer el valor de sus propias tradiciones, ya sea que pertenecieran al pasado, ya al arte popular.

El vigor de la tradición popular se advierte de manera especial en los grabados del mexicano José Guadalupe Posada (1851-1913), cuyo estilo satírico influyó directamente en el movimiento muralista mexicano y, desde luego, en toda una escuela moderna de grabado. Posada se inspiró en una tradición popular auténtica: el humor macabro de las figurillas de esqueletos que se venden en México, como *mementi mori* semicómicos, para conmemorar el Día de Difuntos. Posada atavió sus esqueletos con los sombreros y ropas elegantes de la clase alta mexicana anterior a la Revolución, convirtiendo así el motivo popular en una sátira social virulenta.

Pero fue la Revolución Mexicana (1910-1917) la que verdaderamente estimuló tanto el interés por el arte popular como las nuevas orientaciones de la pintura y la escultura. Artistas como el Dr. Atl y Siqueiros no solamente contribuyeron a introducir el concepto revolucionario de la pintura mural sino que participaron activamente en la revolución. Cuando cesaron los combates, el Ministro de Educación de uno de los gobiernos postrevolucionarios, el escritor José Vasconcelos, encomendó a los artistas la realización de frescos en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria y otros edificios públicos.

El movimiento muralista, cuyos objetivos eran éticos y didácticos, pronto sedujo a los tres grandes creadores de ese período: José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1887-1957) y David Alfaro Siqueiros (1898). Resulta curioso, y tal vez irónico, dado el sentimiento antinorteamericano de la época, que estos tres pintores hayan sido tan populares en los Estados Unidos como en su propio país y que los tres pintaran allí murales. Orozco en el Pomona College, en la New School for Social Research y en el Dartmouth College; Rivera en el San Francisco Stock Exchange, el Rockefeller Center y el Detroit Institute; Siqueiros en el Plaza Art Centre de Los Angeles.

Aunque a menudo se los considera conjuntamente como las principales figuras del movimiento muralista, los tres pintores son muy diferentes entre sí. Orozco dotó a su obra de una energía y una violencia explosivas y jamás sacrificó la técnica al mensaje. Sin embargo, muchas de sus pinturas son alegóricas o satíricas y moralizadoras en su ataque contra los ricos corrompidos. Los murales que ejecutó en Guadalajara alrededor de 1930 constituyen la cumbre de su creación; los que pintó en el Palacio de Gobierno

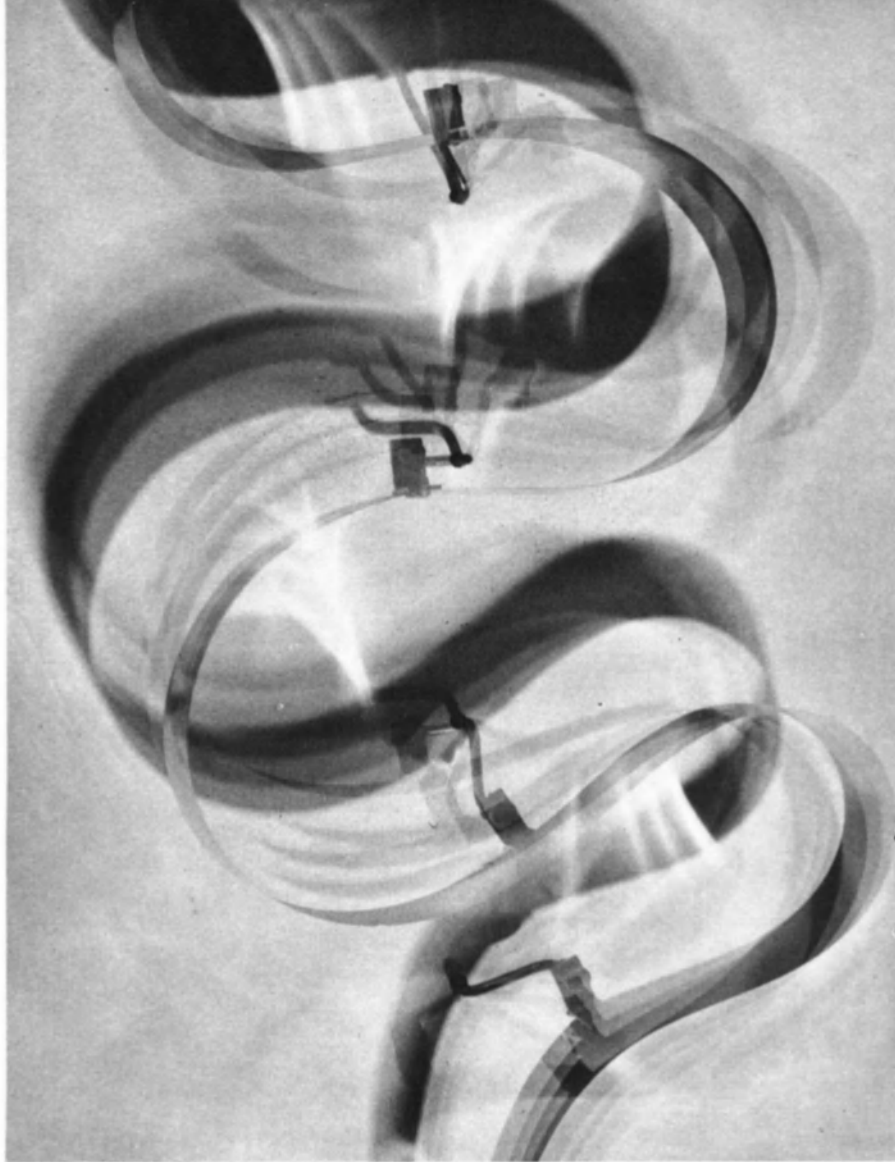


Foto © André Morain - Galerie Denise René, París

están dotados de una poderosa fuerza satírica, y los del Hospicio Cabañas son de carácter alegórico. Aquí se encuentra su obra maestra sobre el tema de los cuatro elementos: tres figuras reclinadas, que simbolizan la Tierra, el Agua y el Aire, rodean al Fuego. El mural abarca la superficie entera de la cúpula del edificio. Esta obra constituye un excelente ejemplo del estilo vigoroso, dramático y apasionado de Orozco.

En cambio, los murales de Rivera son de carácter lírico, particularmente los que corresponden al decenio de 1920, época en la cual decoró los muros de la Escuela Nacional de Agricultura con la historia del desarrollo social del hombre. Sin embargo, uno de sus murales más importantes es el que ejecutó en el Palacio Nacional de la ciudad de México, sobre la conquista y la opresión del indio. Aunque se trata de un pintor cuyas líneas y colores pueden ser tiernos y apacibles, frecuentemente optó por la caricatura para representar a los conquistadores españoles o a los ricos ociosos (como en su famoso mural del Hotel del Prado, en la ciudad de México, que durante muchos años permaneció cubierto).

David Alfaro Siqueiros, el tercero del trío de muralistas, ha declarado en repetidas ocasiones que la pintura de caballete es secundaria en relación

con la pintura mural y que no constituye sino una experiencia para una obra de mayor envergadura. Pese a ello, ha pintado un número considerable de lienzos, muchos de los cuales son de gran calidad. Su obra se caracteriza por sus proporciones monumentales. El pintor emplea frecuentemente grandes formas y se complace en producir efectos de explosiones, desgarramientos o fuerza descomunal. Ha sido entre los muralistas el que ha realizado mayores experimentos en su búsqueda de nuevos materiales. Consecuente con su teoría de que la pintura es una forma de producción, no ha vacilado en adoptar técnicas industriales tales como el empleo del pistolete de pulverización.

El muralismo mexicano fue el primer movimiento artístico de América Latina que ejerció una influencia más allá de sus fronteras nacionales y contribuyó a que organismos públicos encomendaran la ejecución de murales en otros países, incluso en los Estados Unidos durante el período del *New Deal*. Además, debido a la fuerte tendencia de «retorno a las raíces», fomentada por el nacionalismo mexicano post-revolucionario, prestó nuevo vigor a la pintura figurativa, con cierta inclinación a idealizar a los obreros y a los campesinos.

Por lo demás, se encuentran tendencias similares incluso en países

que no han atravesado una situación revolucionaria. En Ecuador, Oswaldo Guayasamín continuó la tradición del muralismo mexicano, aunque la mayor parte de su obra pertenece a la pintura de caballete. En el Brasil, Cândido Portinari, que, a semejanza de Siqueiros, pintaba vigorosas figuras de trabajadores entregados a sus faenas diarias, fue en realidad influido por el arte europeo, en particular por el período «monumental» de Picasso.

La Revolución Cubana, al igual que la mexicana, fomentó el desplazamiento del arte de la pintura de caballete hacia formas más fácilmente accesibles al pueblo. Antes del triunfo de la revolución de 1959, el arte cubano, aunque fuertemente influido por el arte europeo y especialmente por el francés, era uno de los mejores de América Latina. En primera línea figuraban Víctor Manuel, Amelia Peláez (cuyos retratos y dibujos a la manera de Matisse revelan un extraordinario sentido del color), Portocarrero (en cuya obra se advierte la influencia del futurismo y del constructivismo) y Wilfredo Lam, pintor que utiliza en sus cuadros motivos de los cultos afrocubanos.

Tras la revolución, casi todos estos

pintores comenzaron a crear para un público más vasto, sin alterar su estilo particular, pintando grandes cuadros para los edificios públicos, diseñando cajas de galletas o carteles. Sin lugar a dudas, es a través de los carteles y el diseño de libros como los pintores y artistas cubanos han llegado a las masas populares.

Un camino sumamente distinto es el que siguieron los pintores y escultores de la mayoría de los demás países de América Latina, donde se atribuía mayor valor a la técnica y menor importancia al hecho de llegar a un público de masas. Los pioneros de esta tendencia fueron los brasileños que, en 1922, celebraron en São Paulo una Semana de Arte Moderno. Esto estimuló a algunos pintores influidos por el fauvismo y el futurismo. Pero pronto aparecieron tendencias absolutamente originales. Con Tarsilo de Amaral (1894) se desarrolló el ingenioso movimiento Antropofagia, una especie de respuesta brasileña a los mitos europeos sobre la América tropical. La Semana de Arte Moderno valió a São Paulo figurar en el mapa cultural del mundo e hizo de esta ciudad la sede de la Bienal que lleva su nombre.

Otro vástago latinoamericano del

modernismo fue el constructivismo, cuyo principal exponente es el uruguayo Torres García para quien la esencia del arte consistía en «construir de acuerdo con la ley de las limitaciones».

Tal como sucedió con el movimiento literario al que suele llamarse «realismo mágico», el surrealismo y otros movimientos europeos sirvieron para alentar a los latinoamericanos a adquirir una nueva visión de su propio continente. Esto sucedió inclusive en México donde, juntamente con el movimiento muralista, aparecieron pintores como Rufino Tamayo (1899), quien desarrolló un arte absolutamente personal, inicialmente influido por Picasso. Aunque vivió algunos años en Nueva York y fue reconocido en los Estados Unidos antes que en su país, sus colores y elementos son totalmente mexicanos, sin ser en modo alguno realistas. Su *Homenaje a la raza*, inmenso lienzo que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de México, es un ejemplo de la manera en que Tamayo combina una atmósfera onírica con colores vibrantes, peculiares de México.

Totalmente distintos aunque igualmente apartados de la tradición del muralismo mexicano, son los dibujos

SIGUE EN LA PAG. 32

## ENTRE LA GEOMETRIA Y LA SATIRA SOCIAL

Dos ejemplos de tendencias opuestas en la plástica latinoamericana contemporánea. A la izquierda, una construcción con materiales sintéticos, titulada «Forma en contorsión», del argentino Julio Le Parc, triunfador de la Bienal de Venecia de 1966, representante caracterizado del arte cinético actual. A la derecha, «La familia presidencial», del colombiano Fernando Botero, crítica burlona de la sociedad, ya apartada de la representación realista de los personajes.

Foto © Colección Mr. y Mrs. Warren D. Benedek





Foto © Fulvio Roiter, Venecia

«La Casa de Anáhuac», museo concebido por el gran pintor mexicano Diego Rivera para conservar las obras de 4.000 años de arte popular de su país, constituye un testimonio palpable de su apasionada concepción artística de un «retorno a las raíces». Anáhuac fue el nombre original de México, y con esta palabra azteca se designa actualmente la gran meseta central mexicana. El museo, construido en la aldea de San Pablo Tepetlapa, en los alrededores de la capital, perpetúa también, legítimamente, la memoria del pintor, a quien se ve en la fotografía suspendida del muro, como a través de una ventana.

# LOS BARROTES DE LA REALIDAD

por  
**Jorge Enrique Adoum**

**C**UENTA Nabokov que «la primera palpitación (de *Lolita*)... fue dasatada por la lectura de un artículo de periódico que relataba que un científico, después de varios meses de esfuerzo, había logrado hacer que un gran mono del Jardín des Plantes (de París) esbozara un dibujo; ese boceto, el primero que haya sido ejecutado por un animal, representaba los barrotes de la jaula de la pobre bestia».

Lo mismo sucede, al parecer, con los hombres cada vez que se los trata como a monos a quienes hay que «enseñar» a crear: basta comparar la inagotable riqueza de invención del arte popular o del arte rebelde con las obras de cualquier arte institucionalizado. Ya Arnold von Salis observaba, entre otros, la pobreza imaginativa del arte griego que «no veía más allá de sus narices», es decir, más allá de sus barrotes.

En la América que aun no era «latina», el artista, que estaba realmente incorporado a su sociedad y cumplía dentro de ella una función insustituible, dio muestras de una asombrosa imaginación creadora en los grandes monumentos de piedra —edificios o estatuas—, la cerámica, los tapices y la orfebrería de las culturas maya, azteca, inca o aymarás.

Con la conquista española, el primer colonialismo cultural de los que ha sufrido el continente aprovechó la habilidad artesanal indígena para pro-

ducir «en serie», en talleres y escuelas, las imágenes que se necesitaban para poblar las iglesias que otros indígenas construían según los planos llevados de España y Portugal y bajo la dirección de arquitectos extranjeros.

Resultan a veces conmovedores los esfuerzos de algunos críticos latinoamericanos por descubrir en el arte religioso de esa época algún rasgo de la personalidad aborigen: se ha llegado a hablar de una «rebelión de la piedra» para calificar los templos barrocos y platerescos de la Colonia. Con excepciones raras, como la del Aleijadinho, cuyos asombrosos Profetas revelan una originalidad infinitamente superior a los modelos peninsulares y flamencos, no se puede encontrar mucho más que algún pájaro, animal o planta tropicales metidos de contrabando en los bajorrelieves de los templos. La leyenda de Miguel de Santiago, que llena de asombro a los ecuatorianos, no es sino la exacerbación de la copia de los barrotes: se dice que dio una puñalada a su modelo a fin de poder «captar» los rasgos de la agonía para un lienzo de Cristo.

El arte oficial —eso se sabe— expresa el orden impuesto, y el artista colonizado a pesar suyo se somete a ambos; las «grandes figuras» del arte colonial latinoamericano eran poco más que hábiles artesanos productores de mercancías para un mercado que era al mismo tiempo un amo: la Corona, la Corte, la Iglesia.

Mientras tanto, el verdadero creador de arte era el pueblo: aislados en su isla, los indígenas de Puná seguían decorando sus cuentas de barro con una fabulosa fauna geométrica y los de Pascua se fabricaban gigantescos ídolos que enclavaban en la arena; la estampa popular y anónima del Brasil representaba los personajes de una extraña mitología habitada por «lobisones», lagartos de pie y demonios zoomórficos; poco después, Posada trasladaba a sus grabados ese arte

popular mexicano que es funerario y fúnebre a la vez. Ellos fueron capaces de ver más allá de la realidad de la naturaleza y del hombre.

La independencia respecto de España y Portugal no cambió fundamentalmente las estructuras sociales, y tampoco hubo un cambio en la mentalidad del artista colonizado: se puso a pintar, con la misma técnica que le impusieron, héroes militares en lugar de imágenes. Después vinieron los paisajes (la naturaleza bárbara de América era en ellos tan plácida como la de Holanda), las escenas de la vida criolla (pintadas a veces por un político y abogado como el uruguayo Pedro Figari), los cuadros de costumbres, que contribuyeron a crear afuera la imagen de un «tipismo» que adentro se tomaba por originalidad, y que eran puro impresionismo europeo.

**A** partir de la década que comienza en 1930 el arte encara la realidad social, la prisión colectiva, la fosa común, lo real espantoso de nuestros países, con una declarada voluntad de contribuir a alterar el orden de la injusticia, y el orden del arte oficial también. Entonces, en el «academicismo proletario» de la pintura realista comenzaron a aparecer nuestras poblaciones indias o negras, en actitud de trabajar o de ser asesinadas, que allá con frecuencia da lo mismo. Pero ni siquiera de esta manera —y menos aun de la otra, la de quienes casi simultáneamente comenzaron a pintar su celda personal, abarrotada de conflictos individuales— ha podido el artista volver a ocupar en su sociedad el lugar que tenía el creador de antes, ése que era él y pueblo al mismo tiempo.

No se trata de un problema de temas o de técnicas. Yo he visto a unos peones de albañilería, procedentes del campo, burlarse de un mural realista

---

**JORGE ENRIQUE ADOUM**, poeta y ensayista ecuatoriano, ha publicado una decena de libros, entre los cuales cabe destacar su ciclo poético *Los cuadernos de la tierra* (1952-1962), en cuatro volúmenes, y su obra crítica *Poesía del siglo XX* (1957). En su país fue Director Nacional de Cultura en el Ministerio de Educación, Director de las ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y Secretario del Instituto de Teatro y Folklore. Actualmente participa en el programa de estudio de las culturas latinoamericanas, que está realizando la Unesco, y es miembro de la redacción española de El Correo de la Unesco.



## DE LA RISA MACABRA AL GRITO TRAGICO

A la derecha, un lienzo de la serie «Mujeres llorando», del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (n. 1919), quien a través de su cuantiosa obra expresa constantemente, con gran vigor trágico, la dolorosa realidad del indio. El grabador mexicano José Guadalupe Posada (1851-1913) es uno de los artistas latinoamericanos más populares en todos los sentidos del término: nacido del pueblo, su arte se nutre de las más arraigadas creencias y tradiciones de su país para fustigar con crudeza a los opresores de toda laya. Esta «Calavera catrina» (izquierda) es sumamente representativa de su arte, que tan a menudo se inspira en la tendencia popular mexicana a tratar con familiaridad y humor el tema de la muerte.

### LOS BARROTES DE LA REALIDAD (cont.)

sobre las faenas agrícolas que contemplaban en el mismo edificio que construían. El arte realista no es más «popular» que el arte no figurativo, así como la novela sobre el indio no es mucho más leída que los poemas vanguardistas. Pero si la falta de público para la literatura puede explicarse parcialmente por el analfabetismo, el caso del arte nos pone frente a la comprobación de que, aunque parezca más fácil mirar un cuadro que leer un libro, la galería no atrae más público que la biblioteca.

El arte es hoy día un test de cultura: ni siquiera puede decirse que todo el que lee visita una exposición; ese otro analfabetismo, aquel que colma su apetencia de lectura con la novela rosa o los relatos de vaqueros, satisface su necesidad de arte con los calendarios o los «cromos» de paisajes, perros, flores o desnudos que adornan los talleres de zapatería y los corredores y cocinas de las casas.

**S**i los organizadores de la encuesta de Toronto (véase *El Correo de la Unesco* de marzo de 1971) comprueban, desconsolados, que entre la innovación artística y su aceptación general por el público existe una distancia de por lo menos 50 años, dedúzcase cuánto tiempo deberá pasar en nuestros países, muchos de los cuales no tienen un museo de arte moderno, en muchas de cuyas escuelas de bellas artes jamás se ha visto una buena reproducción y cuya enseñanza de la historia de la pintura universal debe conformarse con esa especie de «resumen del argumento» que son las reproducciones en blanco y negro de los libros menos costosos.

En cuanto a la obra de los artistas latinoamericanos, durante la Colonia iba a parar a las cortes de España y Portugal o a las cortes virreinales de América o formaba parte de la arquitectura religiosa, única manera que tenía de entrar en contacto con un público que, fácil es suponerlo, la consideraba más un objeto de culto que de arte.

Hoy día está recluida en las contadas colecciones particulares o vuelve

a integrarse en la arquitectura civil y el urbanismo. Pero sólo rara vez se ocupa el Estado de que vaya a adornar algunos edificios públicos, y éstos inspiran a las clases populares un temor o desconfianza mayores que la galería o el museo, acaso porque a menudo tienen una guardia en la puerta, o van a parar al despacho del Ministro o del Director General, a donde aquellas no tienen acceso.

La clientela del *marchand d'art* y de las galerías de arte está formada casi exclusivamente por coleccionistas extranjeros. Y por la ley de la oferta y la demanda, o a causa de las influencias exteriores, o porque también en este caso «el cliente tiene siempre la razón», no son pocos los artistas que han tenido que someterse a las exigencias variables del mercado, que van desde la predilección por las tendencias europeas en boga hasta la imposición de un tipismo cuyo abandono, según señalaba el Director del Museo Guggenheim, hace exclamar a muchos viajeros norteamericanos: «They paint like everybody else. What a pity.» (Pintan como los demás. Qué lástima.)

Así, la observación de Schücking sobre los artistas que son demócratas en lo político y aristócratas en lo cultural, en ningún lugar tiene mayor validez que en América Latina: desterrados —ellos y su obra— de su sociedad, llevados a un exilio forzoso dentro de ella, no tanto por el rechazo, que es ya una actitud intelectual, sino por la indiferencia o el desconocimiento, trabajan para una élite a la que no siempre pertenecen ni quieren pertenecer.

Su clase es la clase media, cuyos desgarramientos y privilegios comparten. Pero aun dentro de ella ocupan una incómoda situación particular. Porque su arte está más cerca de la artesanía, del trabajo manual impregnado de esa «indignidad social» que le atribuyó la sociedad de la Colonia, sufren el desdén de las capas más elevadas, para las cuales la literatura puede ser de buen tono. Pero el valor que su obra tiene como mercancía les permite dedicarse más enteramente a ella y realizar de manera accesoria otras actividades conexas, con lo cual

se ganan la indiferencia de las capas inferiores, de las cuales se alejan.

Rara vez reconoce oficialmente el Estado la existencia del artista, a menos que resulte peligroso para el «orden»; entonces un gobierno puede estar orgulloso de la obra de un pintor y mantenerlo preso por sostener como ciudadano las mismas ideas que en su pintura; o bien las autoridades pueden decidir que se cubra o se borre el mural que le encomendaron. En este caso, el cliente no sólo tiene la razón sino el poder.

**P**ERO el drama del artista de América Latina es mucho más profundo y doloroso y no tiene parangón en ningún otro lugar. El genocidio cultural de la conquista consistió en cortar la prolongación de las raíces. Lo que pudo haber sido tradición no son sino reliquias de un pasado que no tuvo continuidad. Al artista latinoamericano no le dejaron mucho que heredar: le pusieron un arte ajeno en el bolsillo y luego lo acusaron de ladrón. Y su desamparo fue tan grande que comenzó a cultivar localmente los modelos trasplantados de fuera y a tratar de inventarse con ellos una tradición, aun cuando no fuera sino un mestizaje artístico.

Su drama es el conflicto entre la búsqueda de su identidad como miembro de una sociedad «en proceso de definición» y la búsqueda de su autenticidad como creador, o sea lo que, con otras palabras, se ha definido como el dilema entre la urgencia de pertenecer y el instinto de explorar.

Esas dos tendencias, que no son forzosamente opuestas, ya que Rufino Tamayo y Wilfredo Lam, por ejemplo, han logrado conciliar la necesidad y la libertad, dieron origen a los dos únicos movimientos artísticos sistemáticos y orgánicos de América Latina: el muralismo mexicano que aclimató el realismo europeo para que expresara la verdad histórico-social de nuestros países, y el universalismo constructivo del Río de la Plata que se propuso hacer «una síntesis de lo que tienen de positivo el neoplasticismo, el cubismo y el surrealismo».



Después de sus aciertos iniciales de actitud y de realización —la búsqueda del documento social y la experimentación de las posibilidades plásticas— cada uno de los dos movimientos condujo a excesos conocidos: por un lado, ese indigenismo paternalista que recuerda en cierto modo el comportamiento de las sociedades protectoras de animales, y por el otro (ya bastante después del constructivismo de Torres García), la prospección de una originalidad individual que ignoraba voluntariamente las mantanzas que se cometían a pocos metros de la ventana del taller.

Hasta hace relativamente poco se tomó el realismo por tradición latinoamericana y David Alfaro Siqueiros llegó a afirmar: «No hay más ruta que la nuestra». El realismo, que era la instantánea de una situación que, con excepción de Cuba, se ha mantenido más o menos estática, llegó a equivaler a un *curriculum vitae* oficial del pintor, aun cuando la realidad fuera presentada simplemente como la mala suerte o las calamidades naturales.

Pero, de todos modos, fue la primera denuncia de la vergonzosa realidad social de nuestras «dolorosas repúblicas» y su triunfo —tuvo una tardía consagración en una Bienal de Venecia— fue «el triunfo de un mundo moral» pero de ninguna manera el de una tendencia artística. Se trataba de esa forma para ese tema.

Nadie la habría considerado una expresión particular de América si se hubiera tratado de naturalezas muertas o de representaciones realistas de la ficción (como si no fuera el mismo Goya el de los *Fusilamientos* y el de los *Caprichos*). Y acaso su auge no habría sido el mismo si la institucionalización de la Revolución mexicana no hubiera fomentado el muralismo histórico y anecdótico.

Mientras en los países del Pacífico y especialmente en aquellos con población indígena se concebía generalmente el arte como un compromiso, aunque a veces sustituía la realidad social por una idealización de la verdad histórica, en los del Atlántico, con un mayor grado de desarrollo económico y menores vestigios de feudalismo, se hacía hincapié en la verdad de los sentidos y la realidad del arte como «cosa» en sí. El sectarismo artístico acusaba al arte no figurativo de halagar los gustos de la burguesía, pero esa misma burguesía adquiriría los cuadros realistas, por el simple hecho de que también constituyen una inversión o una mercancía.

En cuanto a lo que pudiera llamarse el público, el realismo lo dejaba con la conciencia tranquila: presentaba, en una cara de la sociedad, las multitudes martirizadas y haciendo la historia y, en la otra, los símbolos del poder económico, político y religioso. Los demás se quedaban fuera del cuadro, en la cómoda posición del espectador. En lo que respecta al arte abstracto, no se sentían aludidos.

Ahora ha surgido un arte nuevo,

SIGUE A LA VUELTA



## De la influencia ajena a la autenticidad creadora

«fotografía de identidad de una sociedad que puede igualmente embarcarse en una guerra cruel o deleitarse en la pornografía de los espejismos en lugar de hacer frente a la realidad... y en cuyas imágenes nos reconocemos a nosotros mismos y, alarmados, miramos ávidamente el espejo para ver cómo es realmente nuestra imagen» (Damián Carlos Bayón). Entonces, para rechazarla, se vuelve a exigir un arte para el pueblo. En el fondo, se quiere el realismo y no la verdad, que no es lo mismo.

Existe en muchos de nuestros países, cualquiera que sea la intensidad de su sentimiento nacionalista, una actitud de inferioridad, aun cuando no se trate sino de la reacción del adolescente frente al adulto. El arte lo expresa con un movimiento pendular: o contempla la propia desventura con orgullo, casi una vanidosa exhibición de la llaga, o se pone de puntillas para igualar a Europa, como si se tratara de un modelo insuperable, y el síntoma más claro es ese gesto que parece expresar: «Nosotros también podemos». Hay que resignarse a admitir que América Latina no ha producido ningún movimiento artístico original desde la época de las culturas aborígenes, aunque haya artistas originales dentro de las diversas tendencias.

**P**OR tanto, después de la pérdida de la tradición, no tenemos pureza alguna que conservar, aun cuando fuere por la fuerza, como sucede con la música de la India. Y no se puede escapar al arte del resto del mundo, porque ya no hay islas libres de la contaminación de ese impersonalismo frío y casi mecánico que es su característica actual. Resulta absurdo pretender preservar únicamente el arte dentro de una cultura que ya ha adoptado otras manifestaciones extrañas a ella, como la lengua, la religión, las costumbres. Por lo general, lo único que se ha logrado con esos intentos es desenterrar un modo de expresión que se ha conservado como existía antes de las invasiones, para volver a cuidarlo como una pieza de museo, muerta.

Incorporados, pese a todas las contradicciones, a la «civilización occidental», no debe extrañar que algunos artistas latinoamericanos se encuentren expresados a sí mismos en ciertos movimientos artísticos de Europa y los Estados Unidos. Las influencias son ahora más inevitables que nunca. Lo que combatimos y nos subleva son

las exportaciones masivas de cargamentos de subproductos artísticos.

Es doloroso el caso de las artesanías populares cuya imitación del mal modelo extranjero acaso haya que explicarse por los gustos del mercado: la «imagería de Epinal» se convirtió en algo como el lenguaje plástico típico de nuestras clases populares; las etiquetas de las cajas de cigarros habanos retomaron quién sabe por qué camino la alegoría del neoclásico italiano; las estampas de la devoción católica muestran Virgenes maquilladas como actrices de cine; el Pato Donald ha aparecido en la cerámica indígena; los tejedores de alfombras del Ecuador han reemplazado sus propios diseños por motivos florales tomados de catálogos extranjeros. Los otros, no populares, son casos de estafa burda: en el corazón del trópico sudamericano existe una catedral «gótica» de hormigón armado, y en uno de los países de mayor tradición indígena una catedral de estilo «bizantino» con torres «chinescas».

Antes, las corrientes artísticas europeas viajaban a través del Atlántico como a lomo de mula y llegaban con tal retraso a nuestro continente que allí eran novedad cuando en sus países de origen ya habían sido superadas. Herbert Read se negó a incluir en su *Historia de la pintura moderna* a los muralistas mexicanos Siqueiros, Rivera y Orozco (también a Utrillo, por lo demás).

Hoy día, la mayor frecuencia y posibilidad de los viajes que obedecen a la necesidad de saber qué pasa afuera —tendencia no siempre reprochable si se tienen en cuenta la indiferencia, cuando no la hostilidad del medio, la falta de museos y de información, la escasez de una verdadera crítica que no sea superficial e improvisada y esa urgencia casi infantil de compararse para estar tranquilos— han reducido el *décalage* horario que, con respecto a otros continentes, existía en el arte latinoamericano.

Ahora, al mismo tiempo que en Europa y los Estados Unidos, en América Latina se busca «la sucesión contra el estatismo» (los argentinos Pettoruti, Aizenberg, Fernández Muro), la reivindicación de las superficies (el brasileño Camargo), el arte cinético (de la ilusión óptica del venezolano Soto a las construcciones mecánicas del argentino Le Parc); y el afán de que la obra «se convierta de objeto en espectáculo» está en las composiciones con participación del espectador del argentino Antonio Seguí o en la Universidad de Caracas con sus

aulas transportables y ensanchables.

Esos viajes, que suelen reprocharse con mayor insistencia a los escritores, tienen un papel de importancia capital en la formación del artista latinoamericano: así no se siente aislado del mundo y tampoco ha perdido su ciudadanía.

La «desenfrenada creación de formas tropicales» del cubano Wilfredo Lam quizá no podría explicarse sin las enseñanzas y la influencia personal de Picasso y André Breton. La pintura del chileno Roberto Matta y su «crítica de la vida cotidiana, comparable a la de Daumier» le debe mucho a Marcel Duchamp. Kracjberg, en cuyas obras «no sólo es volcánica la ilusión sino la materia», es un brasileño nacido cerca de Varsovia, que ha vivido en Minsk, Vitebsk, Leningrado, Stuttgart, Paris, São Paulo y el Paraná. Kazuya Sakai, en cuyo rigor geométrico «la pintura no significa sino que es», nació en Buenos Aires, se educó en Japón y residió en Nueva York y México.

**E**N su prólogo a *El reino de este mundo* afirma Alejo Carpentier que «por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías». Por ello mismo, está muy lejos de haber descubierto toda su realidad.

El arte nuevo está contribuyendo a completar el retrato de ese continente, que no es exclusivamente agrario, que no se ha quedado en la edad del maíz, que no quiere arrinconarse en un folclorismo exótico para gozo de los turistas del arte y uso de los fotógrafos de la televisión extranjera. Porque así como nunca nos preguntaron cómo nos llamábamos y nosotros mismos comenzamos a llamarnos con los nombres que nos dieron —Tierra Firme, Hispanoamérica, Indoamérica, América Latina, Tercer Mundo, Países Subdesarrollados—, es posible que hayamos estado creyendo durante mucho tiempo que somos lo que los demás imaginan y viéndonos como insisten en vernos desde fuera.

Si el arte ha sido siempre uno de los medios de conocimiento del ser, habremos de continuar tratando de encontrarnos precisamente en un arte que intenta expresar ya no solamente los trabajos que hacemos sino lo esencial de lo que somos. ■



La Universidad de Caracas es uno de los ejemplos más destacados de la moderna arquitectura de América Latina. Los diversos edificios de la ciudad universitaria, diseñados por el arquitecto venezolano Raúl Villanueva, ocupan una extensión de 200 hectáreas y están conectados entre sí por pasadizos cubiertos que forman una intrincada red. Arriba, la rampa curva que conduce al aula magna. Y por todas partes, esculturas, murales de mosaico y otras obras de famosos artistas modernos, como Hans Arp, Fernand Léger, Vasarely...

# LA LITERATURA LATINOAMERICANA CRISOL DE CULTURAS

por Rubén Bareiro Saguier

**C**ULTURA mestiza por definición histórica, la latinoamericana es resultante de la inserción ibérica inicial —la suplantación progresiva luego— en el tronco multiforme de las culturas amerindias, con el posterior agregado del elemento africano y de los aluviones inmigratorios. Dada la diversidad de componentes, un problema latinoamericano esencial ha sido y sigue siendo encontrar su identidad cultural, situación que refleja la literatura al buscar la apropiación

RUBEN BAREIRO SAGUIER, crítico, ensayista y narrador paraguayo, es profesor de literatura latinoamericana de la Facultad de Letras de la Universidad de Vincennes, en París. Ha escrito numerosos trabajos sobre su especialidad aparecidos en revistas de diversos países. Como narrador se le debe el libro de relatos *Ojo por diente* (de próxima aparición en Ediciones Marcha, de Montevideo).

de un lenguaje y la concreción de un contenido en un idioma en cierta medida prestado y dentro de un contexto político no unificado.

Lo que a partir de la Conquista se impone en América es la «cultura occidental», el conjunto de valores y pautas llevados por los conquistadores. Ahora bien ¿de qué manera? A través de un encuentro de culturas muy diferentes, sin duda el mayor que se registra en la era cristiana, y el más dramático, porque un puñado de europeos, gracias a la superioridad técnica que les conferían las armas de fuego, la rueda y los caballos, se impusieron a cientos de miles de americanos, muchos de ellos organizados en Estados poderosos. Al mismo tiempo, era la cultura racionalista del Renacimiento la que se ponía en contacto con el universo mágico de los indios. La complejidad de esta relación

parece explicar el carácter conflictivo propio con que fue vivida la experiencia tendiente a la creación de una identidad cultural latinoamericana.

Resultante de la imposición de la cultura occidental y cristiana en el Nuevo Mundo, la utilización del castellano-español o del portugués, y a lo más del «idioma nacional», en la expresión literaria conduce a plantear el problema de la autonomía de las letras latinoamericanas. ¿Hasta dónde no se trata sino de prolongaciones de la literatura metropolitana? ¿Hasta qué punto la latinoamericana existe como una totalidad independiente? La duda surge, primero, porque nuestra literatura se expresa en una lengua que se define por la aposición calificativa de *española*, término que reviste un sentido histórico-político indudable. La tradición —elemento importante para la definición— nos

# LOS TRES PREMIOS NOBEL DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

## GABRIELA MISTRAL

Poetisa chilena (1889-1957). Obtuvo el Premio Nobel en 1954. Escribió «Desolación», «Ternura», «Tala» y «Lagar».



Foto © H. Roger Viollet, París

## MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Novelista y poeta guatemalteco, nacido en 1899. Recibió el Premio Nobel en 1967. Entre sus obras narrativas destacan «Leyendas de Guatemala», «El señor Presidente», «Hombres de maíz», «Viento fuerte», «El Papa verde», «Los ojos de los enterrados», «Weekend en Guatemala», «Mulata de tal» y «Mala-drón». Sus libros de poesía más importantes son «Sien de alondra» y «Clarivigilia primaveral». Ha escrito también algunas piezas de teatro.

### CRISOL DE CULTURAS (cont.)

resulta ajena, como un préstamo. Esto se agrava por la inexistencia de una unidad hispanoamericana, es decir, un soporte nacional, que sí tiene la literatura española.

A decir verdad, el sistema de la lengua, al relacionarse con un universo concreto, va matizándose, de acuerdo con la «acomodación al mundo que expresa». De esta manera ambas lenguas, la peninsular y la americana, son sólo *matices del mismo sistema*, pero matices que revelan experiencias distintas y autónomas. De ahí viene la diversidad de ambas literaturas, unidas por el sistema común y separadas por el *matiz*, reflejo de universos históricos diferentes. Esta experiencia espacial y temporal es el contenido; el *matiz*, la expresión del mismo.

La quiebra de la «pureza» idiomática peninsular, tanto en los dominios de España como en el Brasil —ruptura en la que no sólo está presente el habla indígena sino también la aportación negra— tiene mucha importancia en la evolución posterior de la literatura latinoamericana y en gran parte de su actual búsqueda.

La ruptura lingüística hace crisis y se convierte en programa inmediatamente después de la Independencia. En efecto, ya en 1825 se habla de «idioma brasileño» y, más tarde en Hispanoamérica, de «idioma nacional», especialmente en Argentina y México.

Es el movimiento «modernista» el que habría de realizar, de manera consciente y dentro de una vía culta, la quiebra del purismo lingüístico en la literatura hispanoamericana. Si los criollistas románticos renuevan intuitivamente el idioma, los modernistas lo hacen en plan de elaboración, de búsqueda estética. Mientras que ideológicamente el romanticismo fue antiespañol, el modernismo fue pro-

francés, y su máximo representante, Rubén Darío, aceptó gustoso el calificativo de «galicismo mental» que se aplicaba a la escuela.

España reconoció el valor de la experiencia modernista con la «generación del 98», al prolongarla en la península. Era la primera vez que las antiguas colonias imponían patrones culturales a la metrópoli; la dirección de las influencias se había invertido.

La filiación americana de la renovación modernista no depende de elementos aborígenes, locales o indígenas. Movimiento esencialmente cosmopolita, refinado, el modernismo renegó de la realidad ambiente —Darío lo expresó así: «detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer»—, y si se apeló a esos elementos, fue con el mismo criterio exotista con que se hacía referencia al Oriente o a la antigüedad grecolatina.

**E**N el Brasil, una fuente importante del lenguaje literario ha sido el habla de las minorías étnicas del país. Los modernistas volvieron los ojos hacia las culturas indígena y negra, para tomar de aquella palabras y expresiones, de ésta ritmos, estructuras e imágenes, además del elemento lexical.

La iniciación, en el Brasil, de lo que se conoce en literatura con el nombre de negrismo coincide con la del equivalente antillano: Luis Palés Matos, Ramón Guirao, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén, José Tallet. Refiriéndose al negrismo, el escritor haitiano René Depestre lo define como «la utilización de elementos rítmicos, de onomatopeyas, de factores sensoriales propios de las literaturas orales de los negros». Se trata de la introducción

del «tema negro» a manera de moda literaria. Entre los citados se destaca el cubano Nicolás Guillén, quien por el contenido de su obra, que revela su condición mulata, va más allá del negrismo.

El indigenismo literario que surge en la novela hispanoamericana hacia la década del 20 al 30 tuvo desde el punto de vista de la expresión una actitud más timorata y deslavada que el negrismo. En efecto, pese a la ideología de reivindicación del indio, su lenguaje siguió siendo el del modernismo, con los matices de la evolución operada por la presencia del realismo-naturalismo. Se emplearon palabras, se mechó la escritura con expresiones más o menos indígenas, pero el criterio de selección en gran medida continuaba orientado por el exotismo modernista. La simpatía por el indio no sobrepasó el cuadro de un interés superficial, desconocedor de los elementos constitutivos reales de su cultura.

Quien hace estallar la lengua narrativa latinoamericana con la carga explosiva que tiene la palabra mítica de los indios es Miguel Angel Asturias. Penetrando en la raíz de la cultura maya-quiché, Asturias pone en evidencia el valor mágico que tiene el verbo en esa civilización. Es más, asumiendo esa función sagrada, transponiéndola al plano de la creación literaria, Asturias exalta el poder del lenguaje, de un lenguaje que no obedece sino a sus propias leyes. Es la creación por y en la palabra, tal como la conciben las culturas amerindias. La obra de Asturias —y su momento culminante, *Hombres de maíz*— es el ejemplo más evidente del aporte cultural indígena a la lengua literaria hispanoamericana.

Otros dos escritores contemporáneos acusaron el mismo impacto que



Foto © Mario Muchnik, París

## PABLO NERUDA

Poeta chileno, nacido en 1904. Premio Nobel en 1971. En su vastísima obra poética se destacan los libros «Veinte poemas de amor y una canción desesperada», «Residencia en la tierra», «España en el corazón», «Canto general», «Odas elementales», «Navegaciones y regresos», «Estravagario», «Cien sonetos de amor», «Memorial de Isla Negra», «Cantos ceremoniales», «Plenos poderes». Ha escrito también «Fulgur y muerte de Joaquín Murieta» (teatro).

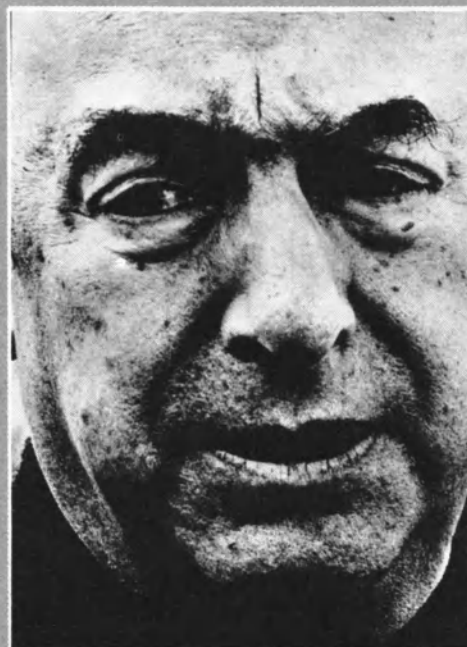


Foto © Sara Facio y Alicia d'Amico, Buenos Aires

Asturias, aunque de manera más discreta, más subterránea; José María Arguedas y Augusto Roa Bastos. Peruano el primero, su idioma materno fue el quechua y en su obra, recreadora del mundo maravilloso del indio serrano, se expresa en un español trasvasado en moldes de la lengua aborigen. Arguedas trata de definir así su instrumento expresivo: «...escribí en un tipo de castellano que es una especie no de mezcla pero sí de estilo, en el cual el espíritu, las características del quechua están bastante vibrantes, están muy claras en el estilo castellano».

El profesor español Antonio Tovar ha hecho un vaticinio sobre «las lenguas que podrían nacer en América». Se funda en la «esperanza de que al menos en rincones actualmente marginales, en esos profundos y riquísimos depósitos de viejas tradiciones, se mantenga libre y actuante esta fecunda fusión de culturas y mezcla de lenguas».

Otro fenómeno, la voluntad actual de realizar la síntesis de casi cinco siglos de existencia cultural conflictiva en una expresión literaria, merece reflexión seria y un análisis que aun está por hacer. Nunca la conciencia de tal operación fue tan aguda como en la producción de la generación presente. «Vivimos en países donde todo está por decirse, pero también donde está por descubrirse cómo decir ese todo (...). Si no hay una voluntad de lenguaje en una novela de América Latina, para mí esa novela no existe», declara el novelista mexicano Carlos Fuentes. La vía parece ser el acercamiento entre la lengua escrita y el habla viva, tarea dificultosa y lenta que ya cumplió en poesía, y de qué admirable manera, el gran poeta de América que es César Vallejo.

Los escritores actuales, surgidos

hacia 1945, hacen de la renovación lingüística el eje de la creación literaria. Se trata de un proceso de apropiación progresiva por la literatura de un acervo cultural, en última instancia ya existente: la creación colectiva realizada por aportaciones constantes, injertos en el tronco de la lengua patrimonial. La pretendida «degeneración de la lengua»—viejo mito colonialista—se revela así semilla fecundante.

La lengua—aun la literaria—no es una invención caprichosa sino un producto histórico. En este sentido, los escritores últimos, al romper la linealidad del lenguaje, están dando cuenta del momento actual, caracterizado por una mayor complejidad del mundo latinoamericano. Y esto es válido también para el Brasil, donde, a partir de la radical renovación de los modernistas, la lengua literaria sufrió un proceso semejante al de Hispanoamérica.

La ruptura que en esos autores permitió la incorporación del lenguaje cotidiano y del regional explica la aparición de un escritor como João Guimarães Rosa, que supo universalizar el habla del nordeste brasileño. El sertón (sertão) fue uno de los últimos reductos de las mezcolanzas del portugués con las lenguas indígenas y africanas. Al sustrato de esa lengua hablada apela Guimarães Rosa para construir el largo relato-monólogo de Riobaldo (más para oído que para leído) en su *Gran sertón, veredas*. Habla popular, coloquial, sus posibles limitaciones regionales son rescatadas por la gran habilidad inventiva, por la fuerza poética del novelista, que usa las palabras más como estímulos, incitaciones en movimiento, que como nominaciones fijas.

Por lo que respecta al contenido literario, se convierte rápidamente en clave de la definición de lo americano

y, como se ha de ver, en programa de emancipación literaria.

Desde comienzos del siglo XIX hasta nuestros días muchos escritores han enfocado el problema de la autonomía literaria como un «descubrimiento» del continente, una descripción del medio geográfico y social. Por lo demás, cierta crítica ha puesto siempre énfasis en la consideración del elemento telúrico en la definición de nuestra literatura, privilegiando así el aspecto «contenidista» como sinónimo de «autenticidad».

La visión de América Latina durante la colonia era en general idílica, o en todo caso desinteresada. Con el advenimiento de la Independencia la visión cambia esencialmente, se vuelve interesada. La promoción romántica latinoamericana—especialmente Andrés Bello en la parte hispanohablante, Gonçalves de Magalhães en Brasil—esboza un programa preciso: a una nueva realidad política debe corresponder una literatura diferente. La independencia política tenía que representar una superación de la colonia, también en el plano de la cultura.

El programa de los románticos: literatura de tema y contenido americanos, es una búsqueda de la identidad continental, con un sentido de futuro y una concepción totalizadora de América Latina.

El programa de «independencia literaria» de los románticos tiene una perfecta continuidad en la posición de los escritores que surgen en la segunda década del siglo XX, a partir de la novela de la Revolución mexicana. Estos también asumen una postura esencialmente ética y tratan, como los románticos, de buscar la identidad literaria americana por el camino del tema, del contenido. La analogía se detiene en este punto, porque natural-

mente los tiempos habían cambiado y las ideologías sufrido transformaciones. Para aquellos las pautas de apoyo eran las del liberalismo político y económico, unidas a la concepción positivista del progreso. Cuando surge la generación de escritores que J.A. Portuondo llama de los «problemas sociales», la Revolución mexicana estaba en pleno proceso; un tiempo después, se produce la Revolución rusa, y en Hispanoamérica se gesta la llamada «reforma universitaria». Acontecimientos eminentemente políticos que marcaron de manera profunda las obras de ese periodo, determinando el interés principal de los autores por los temas sociales y especificando el carácter comprometido de esa literatura.

Una parte de esta narrativa—la llamada «novela de la tierra»—tiene sin embargo una línea casi idéntica a la del siglo XIX: la admiración ante la naturaleza bravia, que por lo demás hay que reducir para hacerla productiva; el enfrentamiento del hombre con la fuerza arrolladora del medio físico; la oposición de los conceptos de «civilización» y «barbarie» (en Rómulo Gallegos, Alcides Arguedas, José Eustasio Rivera, Mariano Azuela, Horacio Quiroga, para citar solamente algunos nombres de importancia). En todo caso, la mayor parte de esa literatura es decididamente política, denunciadora, reivindicadora.

**E**NTRE tanto, la situación histórica había cambiado desde los tiempos de la generación romántica. España había dejado de ser el blanco de los escritores hispanoamericanos. La colonia estaba lejos. La época en que surge la generación de los «problemas sociales» coincide con la penetración y las intervenciones armadas exteriores. Se escribe literatura anti-colonialista, denunciando las invasiones o las condiciones miserables en que viven los explotados en las minas, en las plantaciones bananeras, en las zonas del petróleo. El inquietante fresco de la explotación del continente mestizo ha sido pintado de prisa, con indignación, con figuras retorcidas, caricaturescas, grotescas, en las que se ha puesto más intención denunciadora y redencionista que voluntad de crear un mundo novelesco.

Los novelistas brasileños de la década del 30 cultivaron una narrativa en todo equivalente a la de sus coetáneos hispanoamericanos. Los más importantes son los llamados «novelistas del nordeste»: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado.

Dentro de la corriente social es interesante destacar la tendencia indigenista, que concierne a nuestro tema de manera especial. La diferencia que la separa de la posición idealizante romántica de los indianistas es el enfoque que proyecta sobre los problemas reales del indio, como elemento marginado en una sociedad clasista.

Ya se vio el resultado poco convincente que el indigenismo dio en el

## ALGUNOS LIBROS RECIENTES SOBRE AMÉRICA LATINA Y SU CULTURA

- Las venas abiertas de América Latina, por Eduardo Galeano, Casa de las Américas, La Habana, 1971
- América en la historia, por Leopoldo Zea, Revista de Occidente, Madrid, 1970
- El gran miedo de América Latina, por John Gerassi, Ediciones Península, Madrid, 1970
- Historia contemporánea de América Latina, por Tulio Halperin Donghi, Alianza Editorial, Madrid, 1969
- Las Américas negras, por Roger Bastide, Alianza Editorial, Madrid, 1969
- La expresión americana, por José Lezama Lima, Alianza Editorial, Madrid, 1969
- Imaginación y violencia en América, por Ariel Dorfman, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970
- Tres novelas ejemplares («La vorágine», «Don Segundo Sombra» y «Doña Bárbara»), por varios autores, Casa de las Américas, La Habana, 1971
- Historia de la novela hispanoamericana, por Fernando Alegria, Ed. de Andrea, México, 1966
- El contenido social de la literatura iberoamericana, por Agustín Yáñez, Ed. Americana, Acapulco - México, 1967
- La narrativa en Hispanoamérica, por Alberto Zum Felde, Ed. Aguilar, Madrid, 1964
- Tientos y diferencias, por Alejo Carpentier, Ediciones Revolución, La Habana, 1963
- Panorama de la actual literatura latinoamericana, por varios autores, Casa de las Américas, La Habana, 1969
- Ideología y realidad de América, por Daniel Vidart, Montevideo, 1968
- Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista, por Miguel León-Portilla, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971
- Las Américas y la civilización (tres volúmenes), por Darcy Ribeiro, Buenos Aires, 1969
- Historia de la nación latinoamericana, por Jorge Abelardo Ramos, Buenos Aires, 1968
- Letras del continente mestizo, por Mario Benedetti, Arca, Montevideo, 1967
- América Latina: anatomía de una revolución, por Enrique Ruiz García, Alianza Editorial, Madrid, 1966
- El drama de América Latina. El caso de México, por Fernando Carmona, México, 1964
- Raíces contemporáneas de América Latina, por Gustavo Beyhau, Buenos Aires, 1964
- Hacia una política cultural autónoma para América Latina, por varios autores, Montevideo, 1969
- Introducción a la cultura africana en América Latina. Este volumen comprende tres trabajos que la Unesco considera primordiales como introducción al estudio de las aportaciones culturales africanas en América Latina. Unesco, 1970
- Política cultural de Cuba. Colección «Políticas culturales: estudios y documentos», Unesco, 1971



Por su parte, El Correo de la Unesco ha dedicado ya un número entero a América Latina (junio de 1961) y otro a Brasil (agosto-septiembre de 1952), así como una parte del número de enero de 1953 a Chile, del de febrero de 1954 a Haití y del de febrero de 1955 a América Latina en general.

plano lingüístico. También como tema adoleció de fallas innegables: su maniqueísmo caricaturesco; la posición eminentemente humanitarista que intentaba defender a los indios de la explotación, condenando simultáneamente con el mismo gesto su cultura, por el proyecto de igualación y de integración en la sociedad «blanca» que el mismo entrañaba. El contrastado era previsible: el indigenismo se basaba en los criterios etnocentristas clásicos de Occidente. Los autores que superaron estos esquemas—Arguedas, Asturias—son los que ponen de manifiesto las pautas de la cultura indígena, mediante una valorización de la vigencia propia que tienen las coordenadas de esas civilizaciones.

Otra ocasión en que el encuentro cultural problemático como tema se manifiesta en la literatura latinoamericana es cuando aparece la cuestión negra. Ya vimos el nacimiento del negrismo como vehículo expresivo de ritmos africanos. Posteriormente surge «la negritud», que trata de expli-

carse la raíz profunda del resultado de ese choque cultural. Esta nueva actitud reprocha al negrismo no haber retenido sino el aspecto superficial y folklórico de la condición de los negros en América. Pregona una rebeldía capaz de dar cuenta de una «búsqueda de la identificación». Es la literatura antillana—sobre todo en lengua francesa—la más lograda; en lengua española cabe citar a escritores como Nicolás Guillén y Adalberto Ortiz. La posición ética de la negritud la ubica en la corriente de los «problemas sociales» en las letras hispanoamericanas.

En síntesis, la búsqueda de la identidad literaria mediante el cultivo de una novela social y comprometida representa una etapa importante en el proceso de identificación de la realidad social misma. Pero fue una búsqueda en cierta medida falsa. El mismo criterio de «veracidad documental» adoptado engañó, porque presentaba una superficie deformada por la intención redencionista que cada autor puso. En este sentido, es dudoso tam-

bién el carácter de literatura «sociológica» que se le atribuyó.

José Carlos Mariátegui, ya había puesto en guardia sobre el peligro de un realismo que aleja de la realidad. Sin mencionar los abusos—cuyas secuelas nefastas persisten aún—a que condujo el intento de fundar la autenticidad del escritor latinoamericano en el factor telúrico y la protesta.

Esto nos lleva a considerar el aspecto «contenido» en la concepción y en las obras de los novelistas que comienzan a publicar hacia 1945. Los actuales escritores latinoamericanos están realizando una síntesis, aprovechando los aportes culturales múltiples, las tensiones resultantes de esos encuentros conflictivos, las experiencias anteriores y una voluntad de profundización y de experimentación.

Borges caracterizó el tránsito de una concepción a la otra con una frase irónica y lúcida: «La realidad no es continuamente criolla». Si estos escritores renuncian a la descripción lineal, superficial del medio sociocultural, a la intención ética explícita, es para abordarlo en su mayor diversidad y complejidad, en la discontinuidad problemática, contradictoria que reviste el contorno sociohistórico de un continente subdesarrollado, oscilando entre dos polos antagónicos: la revolución y la dependencia total.

Por esto la realidad que se trasluce en las obras actuales es mítica, lúdica, alegórica, legendaria o simplemente cotidiana.

O como dice elocuentemente Julio Cortázar: «La auténtica realidad es mucho más que el contexto sociohistórico y político, (...) un dentista peruano y toda la población de Latinoamérica (...), cada hombre y los hombres, el hombre agonista, el hombre en la espiral histórica, el *homo sapiens* y el *homo faber* y el *homo ludens*, el erotismo y la responsabilidad social, el trabajo fecundo y el ocio fecundo; y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos (y no por pertenecer al tercer mundo, solamente o principalmente en el ángulo socio-político), que lo exalta, lo incita, lo cambia, lo saca de sus casillas, lo hace más realidad, más hombre.»

El procedimiento aprovecha a menudo los ingredientes culturales de base. Así la presencia temática, subyacente y decantada, de los símbolos mitológicos indígenas puede ser detectada en buen número de obras actuales, especialmente entre los mexicanos (Fuentes, Rulfo, Arreola, Yáñez) y en escritores de otros países, como Arguedas y Roa Bastos.

Así concebido el tema o contenido, dentro de la óptica expuesta, puede ser considerado legítimamente como un elemento definitorio de la identidad latinoamericana en la literatura, porque es el resultado de las aportaciones culturales más diversas, resultado siempre abierto a nuevas contribuciones. ■

## LITERATURA Y SUBDESARROLLO EN AMÉRICA LATINA (Viene de la pág. 15)

bre todo en *La ciudad y los perros*, aparece, extraordinariamente refinada, la tradición del monólogo interior, que, perteneciendo a Joyce, pertenece también a Dorothy Richardson y Virginia Woolf, a Döblin y Faulkner. Aquí, el novelista del país subdesarrollado utiliza ingredientes que le vienen por préstamo cultural de los países productores de formas literarias originales. Sin embargo, las ajusta en profundidad a su designio, para representar problemas de su país, y compone una fórmula peculiar. En este caso no hay imitación ni reproducción mecánica. Hay participación en los recursos que vienen a ser bien común a través de la situación de dependencia, contribuyendo así a hacer de ésta una situación de interdependencia.

Parece que uno de los rasgos positivos de la etapa de conciencia del subdesarrollo es la superación de la actitud de recelo, que lleva a la aceptación indistinta o a la ilusión de originalidad exclusivamente a cuenta de los temas locales. Quien lucha contra obstáculos reales, queda más tranquilo y reconoce la falacia de los obstáculos ficticios. ¿Puede, en Cuba, hablarse de artificio o evasión en la impregnación surrealista de Alejo Carpentier, en su compleja visión transnacional, incluso temática, tal como aparece en *El Siglo de la Luces?* En el Brasil, el movimiento reciente de la poesía concreta adopta inspiraciones del norteamericano Ezra Pound y principios estéticos de Max Bense; no obstante, lleva a redefinir el pasado nacional, permitiendo leer de manera nueva a poetas ignorados, o iluminando convenientemente la revolución estilística de los grandes «modernistas», Mario de Andrade y Oswald de Andrade.

**C**ONSIDERADA como derivación del retraso y de la falta de desarrollo económico, la dependencia presenta otros aspectos, que manifiestan su repercusión en la literatura. Atengámonos otra vez al fenómeno de la ambivalencia, manifestado por impulsos de copia y apartamiento, aparentemente contradictorios en sí mismos, pero que pueden ser complementarios, mirados desde ese ángulo.

Ese retraso estimula la copia servil de todo cuanto la moda de los países adelantados ofrece, además de seducir a los escritores con la emigración, exterior e interior. Al mismo tiempo propone lo que hay de más peculiar en la realidad local, insinuando un regionalismo que, siendo aparentemente una afirmación de la identidad nacional, puede ser en verdad un modo insospechado de ofrecer a la sensibilidad europea el exotismo que ella deseaba, como distracción, y que así se vuelve forma aguda de dependencia en la independencia. Desde la perspectiva actual,

parece que las dos tendencias son solidarias y nacen de la misma situación de retraso o subdesarrollo.

En su aspecto más grosero, la imitación servil de los estilos, temas, actitudes y usos literarios tiene un aire risible o estrecho de provincianismo, después de haber sido mero aristocratismo compensatorio de país colonial.

Tal vez no sean menos groseras, en el lado opuesto, ciertas formas primarias de nativismo y regionalismo literario, que reducen los problemas humanos a elemento pintoresco, transformando la pasión y el sufrimiento del hombre rural o de las poblaciones de color en un equivalente de la piña tropical y del mango. Esta actitud puede no sólo equivaler a la primera, sino también combinarse con ella, una vez que redunde en servir a un lector urbano europeo, o artificialmente europeizado, la realidad casi turística que le gustaría ver en América. Sin darse cuenta, el nativismo más sincero corre el riesgo de convertirse en manifestación ideológica del mismo colonialismo cultural, que su cultor rechazaría en el plano de la razón clara y que pone de relieve una situación de subdesarrollo y consecuente dependencia.

Sin embargo, como consecuencia del subdesarrollo, el regionalismo fue y sigue siendo todavía en Latinoamérica una fuerza estimulante en la literatura. En la fase de conciencia de país nuevo, correspondiente a la situación de retraso, da lugar sobre todo a un pintoresquismo decorativo y suscita el descubrimiento y reconocimiento de la realidad del país y su incorporación a los temas de la literatura. En la fase de subdesarrollo, funciona como presciencia y después como conciencia de la crisis, orientándose hacia lo documental y, con el sentimiento de urgencia, hacia el empeño político.

Es el caso de la región amazónica, que atrajo a los novelistas y cuentistas brasileños desde el comienzo del naturalismo, en los decenios de 1870 y 1880, en plena fase pintoresquista; que es materia medio siglo después de *La Vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera, situada entre lo pintoresco y la denuncia (más patriótica que social); y que vino a ser elemento importante en *La Casa Verde*, de Vargas Llosa, en la fase reciente de alta conciencia técnica, donde lo pintoresco y la denuncia son factores en retroceso, ante el impacto humano que se manifiesta con la inmanencia de las obras universales.

No será necesario enumerar todas las otras áreas literarias que corresponden al panorama del retraso y del subdesarrollo, como los altiplanos andinos o el sertão brasileño. O aun las situaciones y parajes del negro cubano, venezolano y brasileño, en los poemas del cubano Nicolás Guillén y del brasileño Jorge de Lima, en *Ecué*

SIGUE A LA VUELTA

*Yamba-O*, de Alejo Carpentier, *Pobre Negro*, del venezolano Rómulo Gallegos, o *Jubiabá*, del brasileño Jorge Amado.

La realidad económica del subdesarrollo mantiene la dimensión regional como algo vivo, aunque sea cada vez más actuante la dimensión urbana. Basta tener en cuenta que algunos entre los buenos, e incluso entre los mejores, encuentran en aquella dimensión substancia para libros universalmente válidos, como el peruano José María Arguedas, el colombiano Gabriel García Márquez, el paraguayo Augusto Roa Bastos y el brasileño João Guimarães Rosa. Solamente en los países con absoluto predominio de la cultura de las grandes ciudades, como la Argentina, Uruguay y quizás Chile, la literatura regional se ha convertido en un real anacronismo.

En la fase de conciencia exaltada de país nuevo, caracterizada por la idea de retraso, tuvimos el regionalismo pintoresquista, que en varios países se tenía por la verdadera literatura. Se trata de una modalidad que hace mucho superada o rebajada al nivel de la infra-literatura. Su manifestación más amplia y tenaz en la fase áurea fue acaso el *gauchismo* rioplatense.

En la fase de preconciencia del subdesarrollo, por los años 30 y 40, tuvimos el regionalismo problemático, que se llamó «novela social», «indigenismo», «novela del nordeste», según los países, y que, sin ser exclusivamente regional, lo era en buena parte. Este regionalismo nos interesa más por haber sido un precursor de la conciencia del subdesarrollo, pero es justo señalar que, mucho antes, escritores como el boliviano Alcides Arguedas y el mexicano Mariano Azuela ya se ha-

bían guiado por un sentido más realista de las condiciones de vida y de los problemas humanos de los grupos desamparados.

Entre los que entonces proponen con vigor analítico y algunas veces con forma artística de buena calidad la desmistificación de la realidad americana, figuran el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el ecuatoriano Jorge Icaza, el peruano Ciro Alegría, los brasileños Jorge Amado y José Lins do Rego, y otros. Todos ellos, al menos en parte de su obra, hacen una novela social bastante relacionada con los aspectos regionales, y frecuentemente con restos de pintoresquismo negativo, que se combina con cierto esquematismo humanitario.

A pesar de que muchos de esos escritores se caracterizan por un lenguaje espontáneo e irregular, el peso de la conciencia social actúa a veces en el estilo como factor positivo y da lugar a la búsqueda de interesantes soluciones adaptadas a la representación de la desigualdad y de la injusticia. Sin hablar del maestro consumado que es Asturias, también un novelista discursivo como Jorge Icaza debe su perdurabilidad menos a la vociferación indignada o a la acentuación con la que caracterizó a los explotadores que a sus recursos de estilo, utilizados para expresar la miseria.

Es el caso, en su novela *Huasipungo*, de cierto empleo del diminutivo, del ritmo de llanto en el habla, de la reducción al nivel de lo animal: todo eso junto encarna una especie de disminución del hombre, su reducción a las funciones elementales, que se asocian al balbuceo lingüístico para simbolizar la privación. En *Vidas Secas*, el brasileño Graciliano Ramos

lleva al máximo su habitual contención verbal, elaborando una expresión reducida a la elipsis, al monosílabo y a las frases mínimas, para expresar la asfixia del vaquero, sometido a los niveles mínimos de supervivencia.

Lo que ahora vemos, desde este punto de vista, es una floración novelesca marcada por el refinamiento técnico, gracias al cual se transfiguran las regiones y se subvierten sus contornos humanos, haciendo que los rasgos, antes pintorescos, se descarnen y adquieran universalidad.

Descartando el sentimentalismo y la retórica, nutriéndose de elementos no realistas, como el surrealismo, el absurdo y la magia de las situaciones, o de técnicas antinaturalistas, como el monólogo interior, la visión simultánea, el escorzo, la elipsis, la novelística actual aprovecha lo que antes era la propia substancia del nativismo, del exotismo y de la documentación social. Esto nos llevaría a proponer la distinción de una tercera fase, que se podría llamar superregionalista. Esta fase corresponde a la *conciencia lacerada del subdesarrollo* y origina una superación del tipo de naturalismo que se basaba en la referencia a una visión empírica del mundo.

De este superregionalismo es tributaria, en Brasil, la obra revolucionaria de João Guimarães Rosa, sólidamente plantada en lo que podría llamarse universalidad de la región. El hecho de haberse superado lo pintoresco y lo documental no hace menos viva la presencia de la región en obras como la del mexicano Juan Rulfo, sea en la realidad fragmentaria y obsesiva de *El llano en llamas*, sea en la sobriedad fantasmal de *Pedro Páramo*.

Antonio Candido

## UN ARTE ORIGINAL ABIERTO AL MUNDO (Viene de la pág. 21)

geométricos del guatemalteco Carlos Mérida, que se inspiran en el arte precolombino. Otros pintores jóvenes, como los expresionistas abstractos Vicente Rojo y José Luis Cuevas, se han dedicado a la pintura, el dibujo y la ilustración sin seguir la tradición muralista de su país.

Sin embargo, es en Brasil y Venezuela donde el modernismo ha constituido una política conscientemente aplicada por los poderes públicos. No hay duda de que Brasilia y la Universidad de Caracas pueden exhibirse como ejemplos de modernismo. Brasilia, diseñada por Oscar Niemeyer, ofrece un marco espléndido para escultores como Alfredo Ceschiati.

El edificio de la Universidad de Caracas ha dispensado la misma acogida que Brasilia a los artistas nacionales y extranjeros. En Venezuela el abstraccionismo ha sido la tendencia más destacada, sobre todo en las obras de Soto y de Cruz-Díez.

En la Argentina, donde la pintura

abstracta ha florecido desde la exposición de Emilio Pettoruti de 1924, han surgido otros movimientos importantes como los titulados Otra Figuración y Madí. Kósice (1924), nacido en Europa, es la figura descollante de este último movimiento con sus estructuras espaciales hechas de plástico transparente, madera y metal. Un exponente destacado del arte cinético, más reciente, es el también argentino Julio Le Parc.

Aparte de esos grandes países en los que existe un patrocinio privado de las artes, en Chile, Perú y Colombia ha surgido un número extraordinario de pintores de categoría internacional que, obviamente, dependen del mercado extranjero. En Chile, Roberto Matta ha encabezado la ofensiva contra el «arte oficial» y ha creado una pintura de la irrealidad, empleando sorprendentes formas viscerales. Esta tendencia internacional está representada en el Perú por Szyszlo y en Colombia por Alejandro Obregón, entre otros. Pero Colombia ha producido también uno de los artistas latino-

americanos más originales, Fernando Botero, cuyos «monstruos» constituyen un extraño y satírico comentario de la sociedad. Botero comenzó a pintar en ese estilo con su *Homenaje a Mantegna* en el que por primera vez introdujo figuras humanas con cabezas hipertrofiadas de un tamaño grotesco. Su *Familia Presidencial*, con obispos, militares y niños, es como una fotografía distorsionada en la cual las grandes cabezas ponen de relieve la vacuidad de los rostros.

Acaso estos ejemplos sean suficientes para demostrar la dificultad de una generalización. El arte latinoamericano llegó a su mayoría de edad con el movimiento muralista mexicano, pero en los últimos años, al abandonar el marco nacionalista, ha despertado un interés internacional. El hecho de que numerosos cuadros latinoamericanos se exhiban actualmente en museos y galerías de América del Norte y de Europa demuestra que las artes plásticas del continente han dejado muy atrás el provincianismo.

Jean Franco

## LA LITERATURA LATINO-AMERICANA EN LA UNESCO

En la colección de Obras Representativas de la literatura universal publicada por la Unesco figuran los siguientes autores latinoamericanos:

**EN FRANCÉS:** Alcides Arguedas (Bolivia), Machado de Assis (Brasil), Aluizio Azevedo (Brasil), Simón Bolívar (Venezuela), Concolorcorvo —pseudónimo de Alonso Carrió de la Bandera— (Perú), Rubén Darío (Nicaragua), Manuel de J. Galván (República Dominicana), José Hernández (Argentina), Jorge Isaacs (Colombia), Monteiro Lobato (Brasil), José Martí (Cuba), Gabriel René Moreno (Bolivia), José Enrique Rodó (Uruguay), Domingo Faustino Sarmiento (Argentina), y Juan Zorrilla de San Martín (Uruguay). Asimismo, se ha publicado en dicha colección una Antología de la poesía iberoamericana (edición bilingüe) con selección, prólogo y notas de Federico de Onís, y una Antología de la poesía mexicana (bilingüe), según una selección de Octavio Paz.

**EN INGLÉS:** Manuel Antônio de Almeida (Brasil), Concolorcorvo, Manuel de J. Galván, Baldomero Lillo (Chile), Teresa de la Parra (Venezuela), Florencio Sánchez (Uruguay), Domingo Faustino Sarmiento, Juan Zorrilla de San Martín, y asimismo, en edición bilingüe, la Antología de la poesía mexicana ya citada.

# LATITUDES Y LONGITUDES

## Formación de técnicos en Venezuela

El Gobierno de Venezuela y la Unesco firmaron el 14 de diciembre un plan de trabajo para desarrollar la formación de técnicos en ese país. De cuatro años de duración, el plan costará más de nueve millones de dólares (aproximadamente 7.500.000 sufragados por el Gobierno venezolano y 1.500.000 por el PNUD). La Unesco asesorará a las autoridades de Venezuela en el establecimiento de una comisión nacional y una secretaría permanente de educación técnica.

## Artes de Africa

La Unesco ha organizado una exposición ambulante de artes de Africa. Recientemente se ha enviado a unos cien países veinte grupos de obras que integran la mencionada colección. Esta es la décima exposición ambulante de reproducciones de arte y fotografías que la Organización envía por el mundo entero. Las exposiciones anteriores se han realizado en escuelas, fábricas, universidades y centros culturales de 85 países y han tenido como temas centrales los siguientes: Del impresionismo a nuestros días, dibujos de Leonardo de Vinci, grabados japoneses en

madera, 2.000 años de pintura china, miniaturas persas, acuarelas, y pinturas anteriores a 1960.

## Boletín cultural de la Unesco

La Unesco acaba de publicar el primer número de un nuevo boletín mensual sobre sus actividades. Su propósito es mantener informados a los periodistas y editores que se ocupan de las cuestiones culturales acerca de todo cuanto están realizando o se proponen efectuar la Unesco y los organismos a ella asociados. Este boletín suministrará cada mes, en forma más detallada, una información especial acerca de los temas de mayor interés y actualidad.

## ¿Armamentos o educación?

Según datos de la Oficina Internacional de Educación, de Ginebra, el mundo gasta en armamentos una suma igual a la que se destina a educación y salud conjuntamente. En 1967, los gastos por concepto de armas y demás equipo militar ascendieron a 173.000 millones de dólares. En el mismo año se destinaron a la educación 120.000 millones y a la salud 59.000 millones. Cabe señalar que desde entonces los gastos en armamentos han aumentado considerablemente.



## EL AÑO INTERNACIONAL DEL LIBRO EN EL MUNDO ENTERO

En el presente mes de marzo se celebra la Feria Internacional del Libro Escolar en Bogotá, donde funciona el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina, creado con ayuda de la Unesco.

★

Durante la primera semana de abril, los editores y libreros de Tailandia venderán los libros a mitad de precio para conmemorar la primera «Semana del Libro» en dicho país.

★

La «Asia Foundation» de Estados Unidos hará una donación de un millón de libros y publicaciones especializadas a instituciones e individuos del continente asiático en el curso de 1972.

★

Diversas instituciones brasileñas han adoptado importantes iniciativas para conmemorar el Año Internacional del Libro. La Fundación «Bienal de São Paulo», el Instituto Nacional del Libro, la Cámara Brasileña del Libro y el Sindicato Nacional de Editores de Libros, han organizado la II Bienal Internacional del Libro que se celebrará en São Paulo del 17 al 25 de junio del año en curso.

Además de la exposición bibliográfica, se realizarán una serie de actividades que comprenden debates televisados sobre la creación literaria y los medios audiovisuales y sus relaciones con la cultura de masas, una demostración de cómo se edita un libro, la concesión del Premio de Literatura de las Américas, que asciende a 25.000 dólares, y espectáculos artísticos para niños y adultos relacionados con el tema del libro.

El Instituto Nacional del Libro está gestionando la emisión de un sello postal conmemorativo del Año Internacional, así como la realización de otros proyectos de gran interés. Entre ellos figuran la creación de salas de lectura en los municipios

carentes de recursos, a cada uno de los cuales se dotará anualmente con 150 volúmenes correspondientes a las materias que se consideren más adecuadas a las características económicas y culturales de la localidad; la creación de bibliotecas, mediante una donación inicial de 250 volúmenes, en todos aquellos municipios que se comprometan a realizar por su cuenta adquisiciones anuales de libros por un valor equivalente a diez salarios mínimos de la región, requisito que les permitirá obtener cada año una nueva donación de 250 volúmenes; y la creación de una biblioteca en cada buque que se incorpore a la marina mercante brasileña durante el Año Internacional del Libro.

Por otra parte, el Instituto se propone conceder, dentro del marco de la II Bienal del Libro de São Paulo, dos premios literarios de carácter nacional para obras narrativas.

★

Durante el Año Internacional del Libro, se celebrará en la Unión Soviética un curso para bibliotecarios de Asia y Africa sobre el papel que desempeñan las bibliotecas públicas en el desarrollo social, económico y cultural de los pueblos.

★

«Libros para todos» fue el lema de la cuarta Feria Internacional del Libro que tuvo lugar el pasado mes de febrero en El Cairo, donde en el curso de la primavera se celebrará una reunión auspiciada por la Unesco sobre el fomento del libro en los países árabes.

★

La Unesco está preparando una bibliografía especial de libros para niños que contribuyan a fomentar la comprensión internacional.

★

El Gobierno de Malta inaugurará este año una biblioteca de «Libros hablados para los ciegos».



# Los lectores nos escriben

## **FABRICANTES DE UTOPIAS EN VEZ DE FABRICANTES DE ARMAS**

Sin tener en cuenta el pintoresco concepto antropoide que el Sr. Chabrier tiene del hombre (véase «Los lectores nos escriben», en *El Correo de la Unesco* de enero de 1972), hay que reconocer que el ser humano nace tan predispuesto a la defensa como cualquier otro organismo viviente; pero de eso a la ruinosa y suicida carrera de armamentos hay un abismo tan enorme que sólo no lo ven los que padecen de miopía mental aguda. Ninguna persona sensata puede poner en duda lo conveniente que sería poder cambiar los fabricantes de armas por fabricantes de utopías.

Librémonos de los cavernícolas microcéfalos que, inexplicablemente, a pesar de la evolución, aun aparecen entre nosotros y en cuya rudimentaria mente encuentra acomodo la tenebrosa idea de que la guerra es algo consustancial al hombre y, por lo tanto, «natural» e inevitable.

El Sr. Chabrier ha tenido la osadía de calificar de una forma descortés, por no decir ofensiva, el trabajo del Sr. Noel-Baker, Premio Nobel de la Paz. Sin embargo, yo no me atrevo a calificar esa especie de detritus mental con que nos ha obsequiado el Sr. Chabrier, de Colombes (Francia). No nos dice en su carta si, después de matarlos, podemos comernos a nuestros semejantes o no; y es una lástima, puesto que hubiera servido para darle, al menos, una exacta clasificación entre los habitantes de este maltrecho planeta.

E. A. Santonja Granados  
Constantina, España

## **EL SITIO ERA OTRO**

En el número de *El Correo de la Unesco* de octubre de 1971, dedicado al Irán, en la página 10 y bajo el título de «Bestiario persa» se publica la fotografía de un vaso ornado con siluetas de caprinos, del que se afirma que proviene de Sialk. En realidad, dicho vaso fue encontrado en el solar arqueológico de Hisar, nivel II A, y data de comienzos del tercer milenio antes de nuestra era.

F. Bagherzadeh  
Consejero Técnico del Ministerio  
de Cultura y Artes  
Teherán, Irán

## **SOBRE LA VIDA EN OTROS PLANETAS**

Supongo que son muchas las personas que han hecho ya el elogio de *El Correo de la Unesco*, pero pese a ello quisiera expresarles mi felicitación personal. Tengo catorce años y desde hace algún tiempo advierto que los diferentes temas de que trata la revista me interesan profundamente y algunas veces me conciernen de modo directo.

Cartago, Irán, la futurología, los ade-

lantos del mundo moderno, son cuestiones apasionantes que, a mi juicio, interesan a todos. Asimismo me gustaría, de ser posible, tener la oportunidad de leer en alguno de los próximos números un artículo sobre las hipótesis acerca de la posibilidad de que exista alguna forma de vida en otros planetas.

Aprovecho la oportunidad para expresar mis mejores deseos de éxito al *Correo de la Unesco* en sus veinticinco años de vida y para hacer votos por que, cuando yo sea un abuelo jubilado, pueda seguir siempre mirando a través de esa «ventana abierta al mundo».

Daniel Piperno  
Valence, Francia

N.D.L.R. — El *Correo de la Unesco* publicó en enero de 1966 un artículo titulado «Mensaje a las estrellas», cuyo autor, D.M.A. Mercer, del departamento de Física de la Universidad de Southampton (Gran Bretaña), se dedica a estudiar métodos de comunicación con los seres extraterrestres dotados de inteligencia que pudieran eventualmente existir.

## **CHINA EN LA UNESCO**

Por una extraña coincidencia, el mismo día en que leía *El Correo de la Unesco* de noviembre de 1971, dedicado especialmente a la lucha contra el racismo, tuve conocimiento de un comunicado de prensa en el que se decía que la Unesco acababa de expulsar de su seno a la República de China.

No logro comprender cómo la Unesco, cuyo campo de acción se limita a las esferas de la educación, la ciencia y la cultura, puede excluir de esta manera, por motivos que no pueden ser sino de orden político, a un pueblo que ha servido fielmente a las Naciones Unidas y a la Unesco desde su fundación. Y lo que es más, se me ha informado que la decisión de expulsión fue adoptada por el Consejo Ejecutivo de la Unesco, en circunstancias en que, según se afirma, de acuerdo con sus estatutos compete exclusivamente a la Asamblea General de la Organización adoptar una resolución en ese sentido.

Les aseguro que soy de raza blanca y que no estoy comprometido en modo alguno ni con la China de Formosa ni con la de Pekín; pero al igual que ustedes, tengo «una ventana abierta al mundo» que me permite observar, juzgar y comparar.

Georges Terlinden  
Bruselas, Bélgica

N.D.L.R. — El Consejo Ejecutivo de la Unesco decidió el 29 de octubre de 1971, por 25 votos contra 2 y 5 abstenciones, «que a partir de esta fecha el gobierno de la República Popular de China es el único representante legítimo de China ante la Unesco».

## **TEMAS PARA "EL CORREO"**

Con un grupo de jóvenes hemos entablado conversaciones sobre *El Correo de la Unesco* y estamos de

acuerdo en que la revista es sumamente interesante e instructiva, pero a la juventud de hoy le inquietan mayormente las cuestiones sobre el adelanto técnico y cultural, así como las artes plásticas, el cine y la música moderna, temas sobre los cuales no hemos encontrado ningún artículo en los últimos números.

Rosa Ivette Rojas  
La Habana, Cuba

## **PARA ENSEÑAR "LO DIFERENTE"**

Tengo a mi cargo el departamento de educación social de una escuela inglesa que acoge principalmente a alumnos «inmigrados»: cerca del 50 por ciento de los estudiantes proceden de las Indias Occidentales y un 20 por ciento son originarios de la India. Durante los dos últimos años hemos tratado de elaborar un programa que reafirme entre nuestros alumnos el acervo de «culturas» diferentes y de conciencia de grupo, pero que al mismo tiempo les ayude a orientarse desde ahora hacia actividades que entren en el marco de la sociedad inglesa.

En la preparación del programa destinado al primero de esos objetivos, encontré sumamente útil el número de *El Correo de la Unesco*, de noviembre de 1971, «Respuestas al racismo». Mi propósito fundamental, al servirme de la revista, fue señalar la similitud de las tradiciones históricas y culturales de África, las Indias Occidentales, la India y la Inglaterra europea, valiéndome de un material visual y literario relativo a los grandes figuras de esas culturas. En ese mismo número, el artículo sobre Miklujo-Maklai, aunque se refiere más bien a la personalidad de este viajero que a la de los papúes, me fue útil para ilustrar las discusiones que tenemos en clase sobre seres «semejantes» y «diferentes».

Por otra parte, diversos educadores interesados en este tipo de estudios han decidido constituir un grupo de trabajo, y me será grato servirme para ello de la documentación que suministra una publicación como *El Correo*.

Robert C. Bennett  
Escuela «William Murdoch»  
Handsworth, Birmingham  
Gran Bretaña

## **TAMBIEN LOS NIÑOS SE INTERESAN**

En casa leemos con interés y placer la excelente revista que es *El Correo de la Unesco* y me complace informarles que pasa de mano en mano por toda la familia. En efecto, sus magníficas fotos y dibujos atraen enormemente a los niños. Stéphanie, que es la mayor y tiene doce años, los observa con mucho interés, y me es grato comunicárselo a ustedes. Desde luego, se trata de una publicación para adultos y pienso recomendarla a mis amigos.

Jacques Artus  
Apt, Vaucluse, Francia

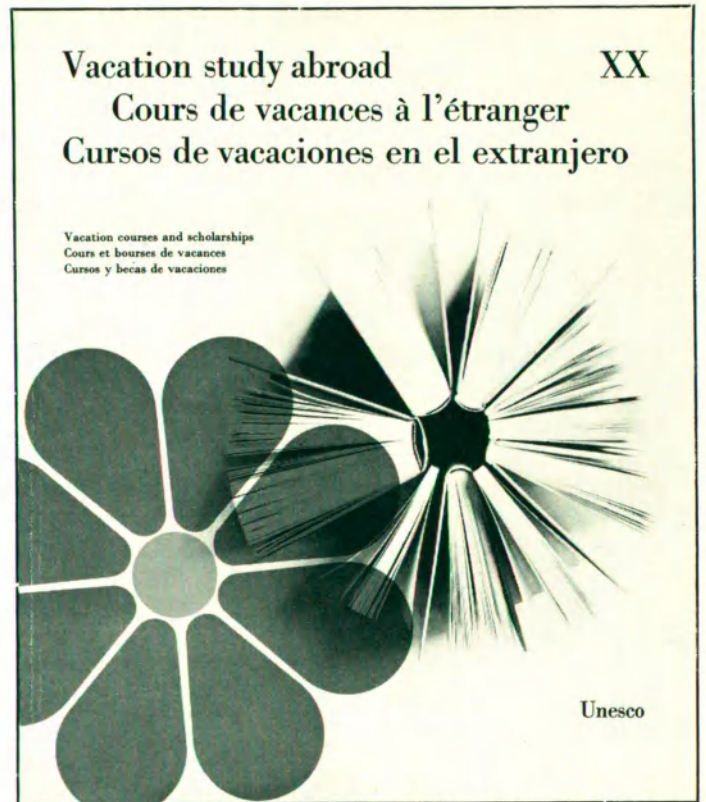
## Acaba de aparecer

*Repertorio de la Unesco indispensable para conocer las posibilidades que se ofrecen en el mundo para ampliar estudios y viajar por el extranjero.*

La presente edición, la vigésima, informa detalladamente sobre:

- CURSOS BREVES
- SEMINARIOS
- ESCUELAS DE VERANO
- BECAS Y SUBSIDIOS DE VIAJE

La obra se publica anualmente en interés de los estudiantes, los educadores y cualesquiera otras personas que deseen estudiar o viajar por el extranjero durante sus vacaciones. Los datos en ella contenidos provienen de más de 500 organizaciones de 60 países.



Trilingüe: inglés, francés, español

109 páginas

1,50 dólares - 6 francos franceses

## Para renovar su suscripción y pedir otras publicaciones de la Unesco

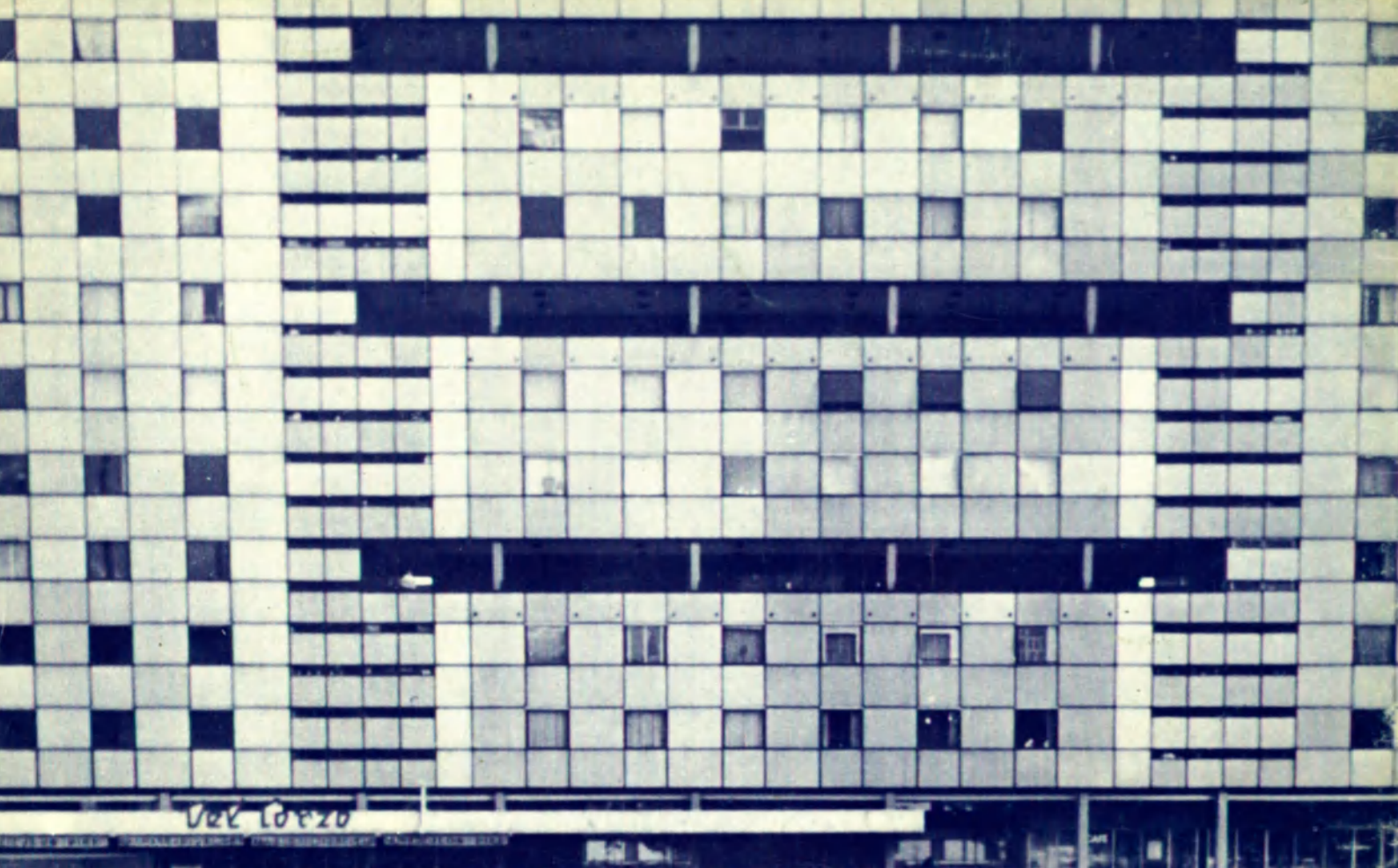
Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en todas las librerías o directamente al agente general de ésta. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país, y los precios señalados después de las direcciones de los agentes corresponden a una suscripción anual a «EL CORREO DE LA UNESCO».

★

**ANTILLAS HOLANDESES.** C.G.T. Van Dorp & Co. (Ned. Ant.) N.V. Willemstad, Curaçao, N.A. (Fl. 5,25). — **ARGENTINA.** Editorial Losada, S.A., Alsina 1131, Buenos Aires. — **ALEMANIA.** Todas las publicaciones: Verlag Dokumentation Postfach 148, Jaiserstrasse 13, 8023 München-Pullach. Para «UNESCO KURIER» (edición alemana) únicamente: Vertrieb Bahrenfelder-Chaussee 160, Hamburg-Bahrenfeld, C.C.P. 276650. (DM 16). — **BOLIVIA.** Librería Universitaria, Universidad San Francisco Xavier, apartado 212, Sucre. — **BRASIL.** Fundação Getulio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 21120, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro, GB (Crs.20). — **COLOMBIA.** Librería Buchholz Galería, avenida Jiménez de Quesada 8-40, apartado aéreo 49-56, Bogotá; Distrilibros Ltda., Pío Alfonso Gar-

cía, carrera 4a, Nos. 36-119 y 36-125, Cartagena; J. Germán Rodríguez N., calle 17 - 6 - 59 apartado nacional 83, Girardot, Cundinamarca; Editorial Losada, calle 18 A Nos. 7-37, apartado aéreo 5829, apartado nacional 931, Bogotá; y sucursales: Edificio La Ceiba, Oficina 804, Medellín; calle 37 Nos. 14-73, oficina 305, Bucaramanga; Edificio Zaccour, oficina 736, Cali. — **COSTA RICA.** Librería Trejos S.A., Apartado 1313, San José. — **CUBA.** Distribuidora Nacional de Publicaciones, Neptuno 674, La Habana. — **CHILE.** Editorial Universitaria S.A., casilla 10 220, Santiago. — **ECUADOR.** Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correo 3542, Guayaquil. — **EL SALVADOR.** Librería Cultural Salvadoreña, S.A., Edificio San Marcial, 6a calle Oriente No. 118, San Salvador. — **ESPAÑA.** Todas las publicaciones incluso «El Correo»: Ediciones Iberoamericanas, S.A., calle de Oñate 15, Madrid 20; Distribución de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vitrubio 16, Madrid 6; Librería del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Egiptacas 15, Barcelona. Para «El Correo» solamente: Ediciones Liber, apartado 17, Ondárroa (Vizcaya) (260 ptas). — **ESTADOS UNIDOS DE AMERICA.** Unesco Publications Center, P.O. Box 433, Nueva York N.Y. 10016 (US \$5.00). — **FILIPINAS.** The Modern Book Co., 926 Rizal Avenue, P.O. Box 632 Manila. D-404. — **FRANCIA.** Librairie de

l'Unesco, 7-9, Place de Fontenoy, 75-Paris 7\*, C.C.P. Paris 12.598-48 (17 F). — **GUATEMALA.** Comisión Nacional de la Unesco, 6a calle 9.27 Zona 1, Guatemala (Quetzal 3,20). — **JAMAICA.** Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366; 101, Water Lane, Kingston. — **MARRUECOS.** Librairie «Aux belles images», 281, avenue Mohammed V, Rabat. «El Correo de la Unesco» para el personal docente: Comisión Marroquí para la Unesco, 20, Zenkat Mourabitine, Rabat (CCP 324-45). — **MÉXICO.** CILA (Centro Interamericano de Libros Académicos), Sullivan 31-Bis México 4 D.F. — **MOZAMBIQUE.** Salema & Carvalho Ltda., caixa Postal 192, Beira. — **NICARAGUA.** Librería Cultural Nicaragüense, calle 15 de Septiembre y avenida Bolívar, apartado No 807, Managua. — **PARAGUAY.** Melchor García, Elgío Ayala 1650, Asunción. — **PERU.** Únicamente «El Correo»: Editorial Losada Peruana, apartado 472, Lima. Otras publicaciones: Distribuidora Inca S.A. Emilio Althaus 470, Lince, casilla 3115, Lima. — **PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70, Lisboa (Esc.105). — **REINO UNIDO.** H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres S.E.1. (£1,30). — **REPUBLICA DOMINICANA.** Librería Dominicana, Mercedes 49, apartado de correos 656, Santo Domingo. — **URUGUAY.** Editorial Losada Uruguaya, S.A. Librería Losada, Maldonado 1092, Colonia 1340, Montevideo. — **VENEZUELA.** Librería Historia, Monjas a Padre Sierra, Edificio Oeste 2, No. 6 (frente al Capitolio), apartado de correos 7320-101, Caracas (Bs. 20).



**PLAZA  
DE LAS TRES CULTURAS**  
*(Véase la página 9)*

