

de lograr, la línea curvándose maestramente en una máxima simplicidad. Ese elemento romántico no viene a ser un recurso utilizable añadido o superpuesto a un mundo de valores diversos, sino, fundamentalmente, una presencia vivificadora, capaz de alentar en las formas con un carácter verdaderamente biológico.

Es importante la diferencia entre una doble curva trazada con curvómetro y otra aparentemente igual, trazada por el pincel de Herrera. Mientras una está ya dada de antemano, no tiene más realidad que la que le ha sido calculada, la otra se va haciendo, se va produciendo y, sobre todo, tiene detrás toda una larga biografía que empieza tal vez en una pierna, sigue por un arabesco alocado, se simplifica en una sugerencia, y termina en la doble curva actual; mientras una es absolutamente intemporal, la otra es historia. Pero su biografía no está expuesta, sino únicamente contenida.

De ahí que sus cuadros resulten rebosantes de vida y de alegría. De ahí que resulten tan verdaderamente atractivos, pero siempre por lo que las formas mismas son como signos autónomos, sin necesidad de que el espectador recuerde su infancia, o haga elucubraciones sobre problemas sociales o sexuales. También de ahí que sus obras produzcan bastante más que un mero regodeo hedonista, y se impongan con un impacto profundo.

El milagro mayor del conjunto de obras que presenta Raúl Herrera es ese acomodo tan extraordinariamente logrado entre razón (conciencia) y sentimiento (inconciencia); o, más bien, la participación de la inconciencia en el mundo de lo racional. Nos muestra cómo el punto de partida es lo que está fuera del mundo de la vigilia y de lo inteligible, pero que precisamente la labor del hombre es hacer inteligible esa realidad, más que inventar una realidad ajena a él. Esto está llevado adelante a tal grado que en sus obras el sentimiento resulta una componente del mundo

de la conciencia, y como tal, es imprescindible y básico; pero, simultáneamente, no tiene validez propia, sino únicamente la que le viene de ese proceso de comprensión y de racionalización.

Así, como puede verse, la pintura de Raúl Herrera es una pintura fundamentalmente expresiva (de ninguna manera "expresionista") y en este sentido se aparta notablemente de mucha de la actual corriente del arte, que precisamente busca decir sin expresar. Para Raúl Herrera pintar es pensar, con todas las componentes propias de esa actividad cuando es llevada a cabo con verdad: esto es, pensar como manera de conocer, como intento de comprensión de una realidad externa e interna, como preocupación por afirmarnos como hombres (individual y socialmente), en un proceso en el que intervienen no sólo nuestras neuronas, sino también nuestras hormonas.

La suya es, pues, una pintura de indudable estirpe cezaniana, por lo que tiene de reflexión, de preocupación por aclararse y aclarar un mundo de solicitaciones, de fatiga por encontrar una verdad que se va destilando e imponiendo trabajosamente en cada obra, de renuncia a tanto canto de sirena que puede darnos tranquilidad temporal pero nos aleja cada vez más de la piedra de toque. Cezaniana también —y casi diríamos: inversamente— por el valor con que toma por los cuernos todo aquello que aparentemente no se deja incluir en el orden, lo acepta, lo reconoce (y se reconoce en ello) y lo hace participar, con sus propias premisas, en el edificio de lo pensado. Cezaniana, en fin, por la valentía con que está hecha, por la claridad diáfana con que enfrenta sus cuadros a un posible espectador sin recurrir a la menor sonrisa, sin apelar a su morbo o a sus buenos sentimientos, sin ningún halago y sin ningún insulto. No me parece que sea esto poco elogio; no me parece, tampoco, que referido a la exposición que ha presentado ahora Raúl Herrera sea injustificado.

U

libros

Los escritores contra Sartre. Recopilación de la polémica entre Ives Berger (*Sud*, Prix Fémina, 1962), Claude Simon (*La route de Flandres*, *Le Palace*), Pierre-Henri Simon (crítico literario de *Le Monde*) y Bernard Pingaud (de la redacción de *Les Temps Modernes*), sobre las declaraciones de Sartre en la entrevista que concedió a Jacqueline Piatier (*Le Monde*), a raíz de la publicación de *Les Mots* (abril de 1964). Contiene, también, dos artículos que hacen referencia a ella: el uno de Léo Figuières (del

C.C. del P.C.F.) y el otro de Cesare Luporini (teórico del P.C.I.) Ed. J. Álvarez, Buenos Aires, 1964. *¿Para qué sirve la literatura?* Ponencias de Jorge Semprún, Jean Ricardou, Jean-Pierre Faye, Simone de Beauvoir, Ives Berger y Jean-Paul Sartre, en el debate acerca de "Que peut la littérature?", organizado en París (1965), por la revista *Clarté* (Mensual de L'Union des Étudiants Communistes de France). Prólogo de Noé Jitrik. Ed. Proteo, Buenos Aires, 1966.

La entrevista que concedió Sartre a *Le Monde*, y que apareció en este diario el 18 de abril de 1964, vino a encauzar, en una dirección crítica, el ánimo de sorpresa y admiración que prevalecía en el mundo literario de Francia luego de la publicación de *Les Mots*, primer libro autobiográfico de Sartre.

Las declaraciones de Sartre pusieron nuevamente en discusión su teoría del *engagement* que, habiéndose vuelto un lugar común en las conversaciones puramente literarias, reclamaba nuevas precisiones y otros desarrollos. A fines de mayo, *L'Express*



publicó dos artículos —“No somos traidores” de Ives Berger y “¿Y entonces Sartre por qué escribe?” de Claude Simon— que criticaban acerbamente las expresiones de Sartre. En junio, *Le Monde* entró en la discusión con un artículo —“Los escritores contra Sartre”— de Pierre-Henri Simon. En julio, con “Pro y contra Sartre” de Bernard Pingaud (*L'Express*), se cerraba el primer tiempo de la discusión, habiéndose precisado su objeto alrededor de la cuestión: ¿Qué puede la literatura? Éste fue el tema del debate —que constituye el segundo tiempo de la discusión— promovido a comienzos de 1965 por la redacción de la revista *Clarté*. Los adversarios de Sartre tuvieron la oportunidad de revisar los fundamentos teóricos de su posición, mientras J. Semprún, S. de Beauvoir y Sartre volvían sobre la teoría del *compromiso literario*, tratando de precisar las posibilidades históricas de la literatura.

La provocación provino de Sartre: a una pregunta de Mme. Piatier respondió: “... En cuanto a *La Nausée*, lo que lamento es el no haberme comprometido por entero. Permanecí ajeno al mal de mi héroe, protegido por mi neurosis que me aportaba la felicidad a través de la literatura... Lo que me faltaba era el sentido de la realidad. Desde entonces he cambiado. He hecho un lento aprendizaje de lo real. He visto niños morir de hambre. Frente a un niño moribundo, *La Nausée* no tiene peso... Éste es el problema del escritor. ¿Qué significa la literatura en un mundo que tiene hambre? Como la moral, la literatura tiene que ser universal. Por lo tanto, el escritor tiene que ubicarse del lado de la mayoría, de los dos mil millones de hambrientos, si quiere poder dirigirse a todos y ser leído por todos. Si no lo hace, se pone al servicio de la clase privilegiada y es un explotador como ella. Para darse a este público total se le ofrecen dos medios: (en una sociedad revolucionaria,) renunciar mo-

mentáneamente a la literatura para educar al pueblo... La segunda posibilidad, aplicable en nuestras sociedades no-revolucionarias para preparar el tiempo en que todo el mundo pueda leer, es plantear los problemas del modo más radical e intransigente...” (*Los escritores...*, pp. 16-18.) Vuelven ha hacerse presentes los temas de la teoría del *compromiso literario*. Recordemos: la literatura como actividad *en situación*; la problemática de la situación del escritor y del público, *infiltrada* en el objeto mismo de la actividad literaria; la situación del escritor como fruto de la lucha de clases; la necesidad de que el autor tome posición, en su propio terreno, contra la explotación imperialista del mundo.

1964, año V de la era De Gaulle: los tiempos han cambiado. Han quedado atrás los años optimistas de la postguerra. Se ha desvanecido aquel vago sentimiento —experimentado con aquiescencia por los literatos y los artistas europeos— de estar incluidos en el proyecto de reconstrucción de sus respectivas naciones. Ya no son los tiempos del *pathos* antifascista, pacifista y cuasi socialista, en que la teoría del *compromiso literario* nacía ante los ojos, si bien no interesados, al menos benévolo de los círculos literarios. Se han complicado los términos de la lucha de clases, se han vuelto inoperantes las viejas costumbres del pensamiento occidental, los horizontes se han ampliado: pero es difícil, aún, deshacerse de los esquemas invalidados. Tomados por sorpresa, los círculos literarios no hacen buena cara a la política: han retornado *doucement* a los postulados que les son cómodos: “la inutilidad del arte, la irresponsabilidad del escritor hacia la sociedad, la primacía de la forma” (*Los escritores...*, p. 71). ¿Para qué volver sobre lo que ya ha sido tan cortésmente *superado*? ¿Por qué ese mal gusto (puritano, moralista) de hablar nuevamente sobre *las tareas del escritor*? I. Berger y C. Simon y muchos, (muchos

otros) no lo pueden soportar... he aquí una lista de las principales observaciones que les suscita la declaración de Sartre:

1] “Por sentimentalismo”, Sartre “desea la muerte de la literatura” o la supeditación de ella a problemas “que le son extraños” (p. 29).

2] Sartre desconoce que “somos hombres dispuestos a dar una mano, pero una mano que sostiene una pluma” (p. 31). La acción del escritor se ejercita sobre el lenguaje, “absorbiendo el por qué del mundo en un cómo escribir”. “¿Cómo imaginar entonces que podrían desprenderse (de su obra) significaciones utilitarias de inmediato consumo?” (pp. 42 y 45).

3] “¿Y si la literatura no sirviera para nada, en general, y sobre todo no para eso (para cambiar el mundo), en particular? (p. 24). Sartre olvida que “hay una distancia tan grande entre la vida y la literatura, que un mismo hombre no es nunca el mismo aquí y allá.” (p. 26). “¿Desde cuándo se pesan en la misma balanza cadáveres y literatura?” (p. 50). Entrar en el mundo de la literatura es entrar en el punto de vista “de la muerte”, “de la eternidad” (p. 36), y “en la eternidad, los niños no se mueren de hambre” (p. 39).

4] Sartre “espera de la literatura lo que ordinariamente se espera de la vida y de los actos que se realizan en ella” (p. 35). El mundo de la literatura es el mundo “del sueño”, “del olvido”. De ahí que: “ni la literatura ni el escritor están hechos para cambiar el mundo”; “ni la literatura ni el escritor son aptos para dar el sentimiento de realidad... Son aptos solamente para dar el sentimiento de otra realidad que está en las imágenes, en las palabras” (pp. 38-39).

5] “Con métodos insidiosos, Sartre se esfuerza por arruinar esta literatura que no modifica la vida...

Primero niega que la literatura sea una tarea privilegiada... Luego está el absoluto: también de eso querría privarnos Sartre” (pp. 32-33). Nos prohíbe tratar “las fatalidades que pesan sobre la canción humana”; “intenta quitarnos también la última razón para escribir: el mal metafísico, la tragedia de la finitud” (p. 34). “Uno no escribe porque sea feliz o infeliz en la vida, sino porque se es desdichado a causa de la muerte.” (p. 37) “Por lo demás... la literatura seguirá siendo siempre lo que nunca dejó de ser: una tentativa de salvación individual.” (p. 40).

Sería fácil demostrar que la indignación de C. Simon e I. Berger, ante algo que ellos sienten como falta de respeto a lo más sagrado, les conduce —especialmente en la primera de las citas— a deformar el verdadero sentido de las afirmaciones de Sartre. Al respecto bastaría comentar los siguientes pasajes de la entrevista— que concedió a Ives Buin, director de *Clarté*, en marzo de 1964:

—“La metodología marxista —de la que soy partidario decidido— no impone ningún reglamento normativo para la expresión de la realidad en el campo del arte.”

—“Un individuo es oscuro para sí mismo en la misma medida en que la totalidad de la sociedad es oscura para sí misma. Cuando, para aclararse, se expresa, lucha desde su sitio con las contradicciones de esa sociedad; mas un esclarecimiento de esta clase no puede completarse sin perder su verdad, por lo menos en el caso del artista. Así pues, el escritor se compromete cuando se compromete de la intención de no expresar su *individuo* sino su *persona* dentro de la compleja sociedad que lo condiciona. Esto se llama *comprometerse*, y no el producir obras oportunistas...”

—“¿Debe esperarse del escritor que se refiera intencionalmente a todos los



elementos de la sociedad que lo condiciona? Sería un grave error. Una obra que expresa el ser ('la totalidad en movimiento', según Lenin) o uno de los momentos de esta realidad, sólo puede hacerlo de manera oscura. Un escritor —como cualquier hombre, tomado dentro de la totalidad de las condiciones que lo han creado y que siguen conformándolo permanentemente— es la encarnación de esta totalidad: la totalización histórica lo totaliza. Mas, pese a que —en cuanto interiorización de lo exterior— es la encarnación total y su obra —en cuanto exteriorización de lo interior— debe expresar el movimiento totalizador, este proceso no se realiza en el plano del saber. Un escritor no posee conocimientos totales —por lo demás, ni siquiera éstos bastarían. El conocimiento parcial del mundo y de la sociedad, tiene que expresarse a través de un conjunto complicado de relaciones vividas."

En cuanto a las aseveraciones dogmáticas acerca de lo absoluto, la vida, lo humano, la finitud, la eternidad, etc., que aparecen en la cita 5, bien se podría enfrentarlas a los argumentos con que Sartre critica sus propias concep-

ciones viejas de la *facticidad* estática y originaria y, del hombre, como proyecto individual y ahistórico. ¿De qué vida, de qué finitud en abstracto hablan ustedes —podría decir Sartre—, si la propia exploración fenomenológica del "ser-en-el-mundo" exige la consideración social e histórica del mundo de la existencia?

Sin embargo, la discusión se mueve en torno a un tema preciso y todas sus implicaciones filosóficas deben considerarse en referencia a él. Las citas 2, 3 y 4 nos dicen de qué se trata: de la vida y la literatura, de la relación entre ellas; de su conexión o su divorcio. Expresamente, la cuestión tratada en el debate de Clarté es la siguiente: ¿Qué puede la literatura?; ¿posee alguna eficacia en relación con los problemas reales del mundo social?; si es así, ¿en qué consiste esa eficacia?; ¿de qué manera se hace ostensible?

Antes de referir, brevemente, los principales argumentos a que dio lugar el debate (especialmente entre Ricardou y Sartre), es conveniente recordar los puntos en que coinciden los opositores: tanto los detractores de la teoría del *compromiso literario* como sus defensores se plantean un problema previo al de la eficacia social de la literatura: definir el medio sobre el que

se ejercita la actividad del escritor, el cual delimita las características peculiares de su obra. Los dos bandos están de acuerdo en que el medio de la actividad artística —el material semiótico— no puede ser considerado como un simple vehículo, pasivo y neutro, de las ideas o sentimientos que "emanan" del autor. Los unos parten de su experiencia literaria: el escritor se encuentra inmerso en un campo estructurado de resistencias, tendencias y necesidades objetivas, puramente estéticas —denominado por ellos "lenguaje"—, que no concuerda, y aun en ocasiones entra en pugna, con el campo de intereses racionales (políticos) que puede atraerlo en la vida real. Los otros parten de una experiencia social general: la determinación de la actividad consciente del hombre, por la realidad histórico-social que lo produce y conforma, no es una determinación lineal, mecánica; la relación es dialéctica y se establece a través de mediaciones; el ser social y la conciencia realizan su encuentro en diversos niveles o regiones, que poseen problemas y normas totalizadas en referencia al modo de producción, pero irreductibles las unas a las otras. Así, la actividad artística es un momento de la *praxis* productiva general, aunque los bienes que produzca posean un carácter *sui generis*; en sus creaciones, el hombre considera la producción —y los bienes y valores que de ella resultan— en un nivel que rebasa el de la problemática de la subsistencia inmediata: técnica, científica y política. Detractores y partidarios de la teoría del *compromiso literario* concuerdan, en este caso, en negar la concepción del arte como un medio o vehículo de aseveraciones extraestéticas; admiten que las leyes artísticas son irreductibles a otras que provengan de campos paralelos de acción.

La argumentación de Ricardou, cuya actitud es afín a la de Simon y Berger, se reduce a volver en contra del *compromiso* las afirmaciones que hiciera Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?* acerca

de la diferencia entre la literatura propiamente dicha y las demás artes. El *compromiso* —decía Sartre— sólo es posible en el caso del artista que trabaja con signos. Un signo es un objeto transparente, instrumental, de existencia y función dependientes; no reclama que el espectador (lector) se quede en él, lo remite sin rodeos al objeto significado: subsiste sólo en virtud del mensaje que debe transmitir. Por su intermedio, el espectador y el artista se encuentran relacionados unívocamente con el mundo; quien se sirve de signos, el literato, el escritor, se ha decidido, por lo tanto, a participar directamente en las acciones históricas de ese mundo. Así pues, la necesaria referencia de las palabras-signos a la realidad concreta que vive el lector, fundamenta la necesidad del *compromiso literario*. La poesía, por el contrario, como casi todas las demás artes, no experimenta la necesidad de este *compromiso*. "Los colores y los sonidos, así como la palabra-verso del poeta, son cosas, no signos"; el poeta "rehusa utilizar el lenguaje", lo considera como un reino independiente en el que las palabras se han estructurado de acuerdo con significados preexistentes." *Situations II*, (p. 32). Su labor consiste en reorganizarlas de acuerdo con las leyes de la estructura natural a que pertenecen, y no en servirse de ellas como unidades disponibles para un mensaje cualquiera (p. 35). Estas razones, en contra de la necesidad del *compromiso* en el caso de la poesía, son utilizadas por Ricardou para apoyar su tesis de la inconsecuencia del *compromiso* en el caso de todas las artes de la palabra. Repite también (de manera un tanto infiel) los resultados de las investigaciones de Roland Barthes, para postular la independencia de la estructura lingüística respecto del acontecer cotidiano de la vida real. (Barthes habla de una "moral de la forma" y del "único compromiso posible del escritor", como una "elección del tipo de escritura", pero reconoce el hecho de la determinación histórica

de los diversos "tipos de escritura": *Le degré zéro de l'écriture*, p. 18.) No existe ningún puente válido entre el "mundo del lenguaje" y el mundo de las luchas sociales. Quien se entrega al lenguaje, se aleja necesariamente de la vida real. Hay que escoger entre el lenguaje y la realidad: o se es escribiente (informador) y se mira lo esencial fuera del lenguaje, o se es escritor (literato) y se decide que "lo esencial es el lenguaje mismo". (*¿Para qué sirve...*, p. 47) "... la muerte de un hombre o de diez mil no tiene más importancia que la evolución de una nube. Tampoco la tiene menor". (p. 51). ¿Qué puede la literatura? Inaccesible a los explotados, "habla" con su inaccesibilidad; les dice que dejen de ser subdesarrollados para que entonces tengan acceso a ella... (p. 54)

La refutación a Ricardou por S. de Beauvoir y Sartre puede resumirse sucintamente: "Aquí vemos un ejemplo de enajenación del hombre respecto de su producto, que hace que se trate la obra con el mismo fetichismo que a la mercancía. En este caso su valor de uso es encubierto también por su precio, es decir, por una belleza inhumana." (p. 95) "Lo que se ha olvidado es que, de todas maneras, un signo significa algo" (p. 101); es verdad que el escritor tiene que ver "con una realidad verbal", pero la estructura semiótica del lenguaje es algo que está en proceso y que se reconstruye continuamente a partir de la praxis productiva del hombre: los cambios de la realidad social incumben esencialmente al arte y, precisamente, a nivel de los elementos de su obra.

La respuesta que da Sartre a la cuestión *¿Qué puede la literatura?* tiene singular importancia dentro del contexto de la teoría del compromiso literario porque denota un enriquecimiento de ella. Como lo indica acertadamente Bernard Pingaud (*Los escritores...*, p. 75), el concepto de "compromiso", en los últimos escritos estéticos de Sartre, ha aumentado sus pretensiones y se ha vuelto, a

la vez, más elástico. Sartre descubre el compromiso en cierto tipo de pintura abstracta y se pregunta acerca de un compromiso musical. (*Situations IV*, pp. 31 y 385.) Por otra parte, habla de una oscuridad —necesaria desde el punto de vista estético— en la prosa, el arte de la palabra-signo. Esta nueva concepción del compromiso concuerda con su adopción del concepto marxista de praxis. La consideración de la actividad artística como un momento de la praxis productiva del hombre, implica una transformación del concepto sartreano de expresión y comunicación humanas. Hay un nivel práctico de comprensión humana, previo al que se establece mediante la palabra-signo. El arte pertenece a ese nivel y consiste en la creación de objetos que revelan, con su presencia, la perspectiva total de la praxis humana en una situación histórica concreta. El compromiso no se demuestra, pues, en el plano del signo, sino en el plano del sentido: no es la tesis la que define al escritor, sino la capacidad de descubrir y reconstruir, en un objeto creado, el sentido total de una situación y una época.

"La unidad estética de una obra de arte existe gracias a la afirmación de un hombre... La afirmación del artista es una afirmación de la libertad humana, pero una afirmación adelantada. Es la afirmación de la posibilidad de dominar el mundo. El arte tiene una dimensión, no digo de predicción, sino de anticipación, que es verdadera: esto, precisamente, es lo que, un día, el hombre debe poder hacer de su obra, de su vida, del mundo. He aquí la verdadera unidad estética. Por eso, cuando un artista logra producir la unidad estética en su obra, por más trágica que ésta sea, deja constancia de una armonía futura que se manifiesta en la obra misma..." ("Entrevista con J.-P. Sartre", *Clarté*, abril de 1964.)

La definición del compromiso artístico, de acuerdo con

el sentido exclusivamente estético de la obra, se presenta con claridad en la respuesta que da Sartre a la pregunta planteada en el debate:

"En la literatura comprometida (el lector sabrá que se trata de él,) pero no en conceptos, se le hablará de él con la densidad de un estilo, con una manera de ser, de ubicarlo en situación, que debe ser, ella misma, oscura. No se trata de aclarar, sino simplemente de darle una especie de sentido total de sí mismo, con la impresión de que lo que tiene tras de sí es la libertad, que ha vivido un momento de libertad, al escaparse y entender con mayor o menor claridad sus condiciones sociales. Si ha vivido ese momento de libertad; es decir, si durante un momento ha escapado —gracias al libro— a las fuerzas de enajenación o de opresión, téngase la seguridad de que no lo olvidará. Creo que esto es lo que puede hacer la literatura, o por lo menos cierta literatura" (p. 108).

No hay que olvidar que la teoría del compromiso literario es fruto de una larga experiencia artística de su autor. El aprendizaje de lo real, el descubrimiento de la efectividad práctica de la literatura a expensas de su efectividad-fetiché, fue un proceso largo:

"Durante cuarenta años me ha movido lo absoluto, la neurosis." Durante largo tiempo he confundido la pluma con la espada: ahora comprendo nuestra impotencia. Lo absoluto se ha ido. Quedan las tareas, innumerables, entre las cuales la literatura no ocupa ningún lugar de privilegio. No importa, haré libros; son necesarios; de todos modos sirven. La cultura no salva nada ni a nadie; no justifica. Pero es un producto humano: el hombre se proyecta en ella, se reconoce en ella; solo, este espejo crítico le ofrece su imagen."

(*Les Mots*, p. 211; *Los escritores...*, p. 14.)

—Bolívar Echeverría

Edgar Morin: *El espíritu del tiempo. Un ensayo sobre la cultura de masas*. Editorial Taurus. Madrid, 1966, 260 pp.

Un profundo interés afectivo e intelectual por los problemas de la cultura de su tiempo, llevó a Edgar Morin a escribir en un tono que no nos permite, en ningún momento, mantenernos como meros espectadores.

Este llamado a co-participar en la vida de la cultura de masas es, quizá, la crítica más severa de Morin a los expectantes, a los televisarios, a los que siempre contemplan a los demás a través de algo que les es ajeno. A partir de esta actitud, el autor enjuicia a los hombres de alta-cultura que rechazan la cultura de masas, por un prejuicio defensivo que no les permite comprenderla.

La cultura de masas está constituida por la difusión de foto-novelas, de discos, de programas televisados, de revistas ilustradas, de films para hombres-medios (es decir, para el mayor número de individuos). Esta producción en serie sigue los patrones de la industria y del comercio y fija, como valor supremo, la rentabilidad.

La industria cultural también se basa en el mercado existente; por ello, la cultura de masas se nutre de los valores y actitudes de las clases medias —preponderantes en las sociedades tecnológicas— y, a su vez, influye a través de la persuasión consciente e

