LOS MONSTRUOS ESTAN

ESTAMOS rodeados. Se han infiltrado solapadamente, aprovechando nuestra distracción o nuestra excesiva confianza —oh sí, excesiva, ahora lo vemos— en las fuerzas de que disponíamos. ¿Quién iba a inquietarse por los primeros que aparecieron? Eran especímenes raros, simples extravagancias que provocaban un poco de curiosidad y bastante asco. Tenían aspecto de híbridos y, como tales, inspiraban dentro del horror cierta seguridad: debían ser estériles, no habrían de tener descendencia. Sabíamos que en el pasado hubo otros menos descompuestos, que habían muerto sin continuidad. Concluíamos que la naturaleza dispone de un margen porcentual de aberraciones, al cual ellos pertenecían: un margen pequeño, gracias a Dios.

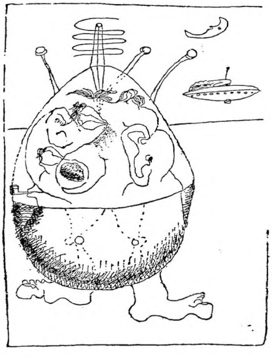
Después aparecieron varios, y ya no parecían avergonzados: se mostraban en público, incluso establecían entre sí contactos. como si en verdad pertenecieran a una raza y estuvieran orgullosos de ella. Es desolador confesar que hubo hombres que se interesaron en ellos: claro que gentes de clases más bien inferiores; la intelectual, en cambio, los ignoró, y cuando ellos comenzaron a frecuentar sus lugares, decidió no verlos, "por higiene mental". Cuando la marea de la Gran Guerra II se retiró, aparecieron muchísimos más: la aberrante carnicería los fortaleció y quedó probado que no eran híbridos ni mucho menos. Empezaron a concurrir a los lugares más selectos. con actitudes desafiantes; un sector del pueblo los apoyaba, hubo intelectuales que decidieron "saber" qué eran y que al acercarse se transformaron en ellos, porque todo lo que tocan lo contaminan.

Ahora es tarde. Se los ve en los ómnibus, prendidos de la gente por las calles. Nadie se atreve a cerrarles las puertas. Ellos entran y se echan sobre las mesas, descansan en los estantes, sumergen a los hombres en un sueño hipnótico o los torturan con pesadillas escalofriantes. No ha habido acuerdo sobre el nombre para designarlos: la cultiparla los llama "science fiction".

★ *Antepasados y lectores*

Como pasa siempre con una escuela nueva —otrora lo hicieron los surrealistas—, su primer ocupación, pasado el triunfo inicial, fue adquirir pr[illegible]io jerárquico, estableciéndose una genealogía ilustre y, de paso, reescribiendo la historia cultural de la humanidad. Así se remontaron hasta la Atlántida platónica, hasta los más antiguos balbuceos proféticos, incluyeron en el árbol familiar los delirios medievales, la floración utópica renacentista, el siglo XVIII **passim** y las más torturadas invenciones negras del siglo XIX. Fue necesario que aparecieran estudiosos más metódicos para deslindar dos campos: el de la **"science fiction"** y el de la literatura fantástica, otorgándole al primero una extremada juventud ya que según ellos su historia apenas superaría un siglo, El abuelo del movimiento —muy poco venerado por los nietos— sería Julio Verne, y el padre oficialmente reconocido y respetado, H. G. Wells. No falta quien prefiera el régimen de la tríada para los antecesores y a los dos citados agregue un norteamericano, E. A. Poe. En todo caso, hoy el género es nítidamente anglo-sajón e incluso el nombre —science fiction— le fue otorgado por un norteamericano, Gernsback, hace casi cuatro décadas. A pesar de que la mayoría de los países han contribuido a él, desde la URSS hasta el Uruguay, el aficionado sólo concede confianza previa a las firmas en inglés. Y es verdad que norteamericanos e ingleses lo han desarrollado y lo han dotado de sus caracteres específicos, enlazándolo con dos géneros que le son propios: el policial y las utopías.

Estos deslindes, de los que hace caudal Kingsley Amis en el libro que dedicara a la **"science fiction"**, están basados en un criterio más bien formalista: esta literatura imaginativa, casi en su totalidad narrativa, inventa su campo operacional en base a las condiciones establecidas por la ciencia en el mundo moderno y a sus posibilidades de desarrollo, lógicamente entrevistas. Los viajes interplanetarios, los nacimientos partenogenéticos, las mutaciones en los genes, la cibernética y sus robots, la telepatía y las imágenes subliminales, las calculadoras electrónicas, forman hoy un repertorio popularizado de posibilidades de la ciencia y son la base de la que parten estos escritores, imaginando sobre estos supuestos. Este recorte crítico dejaría fuera a todos los escritores fantásticos, incluso buena parte de la obra de un Lovecraft —que para otros es un solitario pionero de la **"science fiction"** en los años veinte— por cuanto ellos no atienden a la lección de la ciencia. Pero en la realidad los dos campos se confunden con suma frecuencia: para muchos escritores la ciencia no es un supuesto de trabajo sino un mero pretexto para otorgar un aire de vaga verosimilitud a un relato donde la imaginación se desenfrena como en cualquier escritor fantástico del XIX: **El cuerno de caza** revive un sadismo medievalista proyectándolo al año 102 de la era hitlerista; **Soy leyenda** revive el tema de los vampiros al que por el final le busca una explicación científica confusa; **El tiempo de la noche** trabaja sobre el tema de la encarnación de los espíritus que ya había seducido a Goethe en **La prometida de Messina**; **El señor de las moscas** carece de vinculación con la ciencia. En definitiva, la anotación científica sirve para enmascarar lo fantástico, y si hay libros en que el autor diserta larguísimamente para convencer al lector de que la ciencia extiende certificado de verosimilitud a sus invenciones, ellos no tendrían la atracción que conquista al lector si no extrajeran sus materiales de lo asombroso, lo imprevisto, lo espantable. Cuando un autor (Chad Oliver en **Sombras en el sol**) muestra a los extraterrestres descendiendo en la tierra porque sus planetas han alcanzado un exceso demográfico y adoptando el más trillado y aburrido aspecto de ciudadanos norteamericanos, disminuye el efecto habitual de los relatos de "science fiction" y sólo lo alcanza creando en el lector una sensación que ya explotara Bontempelli; la desconfianza por la apariencia humana del vecino que aunque parece verdadero en todas sus piezas, podría ser un marciano.



Desenfrenada fantasía, confianza mítica en la ciencia, sentido de responsabilidad —de culpa— por la historia humana, fe en la razón y en la acción del hombre, componen esta narrativa del mundo inminente.

Además está el lector de este tipo de libros. Kingsley Amis afirma que es todavía un sector porcentualmente reducido de la sociedad que se recluta en una clase media educada, muy a menudo preparada técnicamente. Entre nosotros es difícil precisar sus caracteres, aunque puede sospecharse que linda desde arriba con el consumidor de novelitas populares, y alcanza a una élite más culta todavía escasa. Pero todos ellos comulgan en un punto: el gusto por la fantasía, a la que se agrega una conciencia culposa y ambigua. No son capaces de entregarse plenamente al puro desenfreno de la imaginación, y para gozar de esas invenciones necesitan de justificativos que los revinculen a la realidad dándoles un básico certificado de verosimilitud. La ciencia moderna, al descender a las mentalidades populares, ha perdido sus dificultades, sus complejidades, alcanzando una categoría mítica, donde todo ese posible. La fórmula einsteniana materia - energía es incomprensible como un misterio dogmático religioso e igualmente respetada: el lector común la contempla como un cofre cerrado y le atribuye la totalidad de verdad y poder que un creyente le conferiría a la divinidad. De ahí que un autor de ciencia ficción algo inescrupuloso pueda citarla de paso para justificar que una nave espacial llegue a una remota estrella de la Galaxia en una semana de viaje, sin que el lector común desconfíe: la fórmula científica ha adquirido virtudes mágicas.

El híbrido **"fantaciencia"** se compone de dos partes unidas en muy distinta proporción y con un equilibrio inestable. Ambas se necesitan mutuamente, pero aún en un libro tan severamente científico como **La nube negra** de Hoyle, el exitoso remate depende de una invención fantástica que el autor disfraza hábilmente de verosímil. Por lo común la ciencia es la coartada que justifica una loca fantasía.

Existen hoy día decenas de revistas y semanarios especializados en ciencia ficción, sin contar los derivados inferiores de historietas; existen editoriales dedicadas al tema, de las cuales deben citarse, en español, **Minotauro**, que es la más seria y de más alto nivel artístico, **Cenit** y Nebulae, en España, la más nutrida ya que anda por el centenar de títulos, **Fantaciencia** de Muchnick que ha sido continuada por Fabril Editora; existe un material radial, televisivo y cinematográfico de valor muy desparejo y por lo común bajamente calificado. Esto testimonia un público efectivo, una preocupación real por el género, que está rebasando al consumidor de novelas de terror y novelas policiales. En esa zona oscura, fácilmente despreciable por los detentadores de la cultura, nació el género, y de ella extrae temáticas y sistemas narrativos específicos. El origen oscuro es común a muchísimas escuelas, incluso a géneros literarios hoy tan prestigiosos como la novela, por lo cual no debemos sorprendernos. Por el contrario, debemos recapacitar acerca de lo que acarrea de renovación a las letras cultas, —dentro de las cuales ya están situadas las obras de ciencia ficción—, estos orígenes "populacheros".

El panorama actual es bastante más complejo. Cuando dentro de esta literatura podemos incluir obras de escritores cultos como **Huxley** o como Orwell, o podemos distinguir la aportación de científicos serios, caso de Fred Hoyle o de Arthur Clarke, o podemos reconocer la presencia de auténticos escritores nuevos como Ray Bradbury o William Golding, es porque estamos ya lejos de la nueva literatura de kioscos. Debemos reconocer que estamos en presencia de una nueva escuela literaria, de las más ricas, inventivas y promisorias de nuestro tiempo, tan digna de atención y de admiración como otras de antecedentes más encumbrados.

★ *El laberinto novelero*

Dándole oportunísima réplica a Ortega y Gasset y a sus afirmaciones sobre la decadencia de la novela y la novela como género moroso, José Bergamín realzaba (en su admirable ensayo **"Laberinto de la novela y monstruo de la novelería"**, la condición laberíntica, enredadora, del contar, su virtud "novelera", vital, existente y presente, defendiendo al lector como el que **"quiere olvidarse, perderse por completo en la novela, enterándose de ella o entrándose por ella, como por el amor, como por un soñado laberinto: para perderse en él, para no encontrar nunca la salida. La novela que así le asume por entero (por entero y por verdadero) no quisiera él que terminase nunca. Quisiera que fuera como un cuento de nunca acabar. El cuento de nunca acabar es el secreto corazón de toda la novelería"**. Es esa una condición esencial del género que resplandece en estado puro o primario, en estos relatos: el contar por el contar, el seguir la peripecia aventurera, la articulación casi mecánica de la acción permanente, aunque ella interese **"sólo al niño interior que, en forma de residuo un poco bárbaro, todos conservamos"** tal como decía con menosprecio Ortega. De ahí que se apoyen básicamente en la acción, no sólo en cuanto acaecer seguido, permanente, de hechos, sino también impregnando a los personajes que funcionan de acuerdo a ese campo de fuerzas y que son, como Kingsley Amis comprueba, ejemplos de acción desencadenada, tan en estado puro que frecuentemente se traducen conceptualmente por un "ir adelante" sin saber a qué ni por qué ni para qué. En ellos la frase goetheana **"en el principio era la acción"** ha devenido dogma aislado desgajándose de su inserción real, y el sentido trágico de esta situación ha sido admirablemente comprendido por Sidmak en su libro **Ciudad**.

por Angel Rama

EN CASA

Pero el laberinto no funciona sólo sobre la acción. Necesita ésta ir acompañada de la novedad. Decía el citado Ortega: "**todo el que medite sobre ello un poco, reconocerá la imposibilidad práctica de inventar hoy nuevos argumentos interesantes**". Si se refería a las situaciones argumentales que fueron codificadas en unas pocas decenas, tiene razón, pero si piensa en "lo que va a pasar a Fulano" y lo que Fulano ha de encontrar, esta literatura lo contradice porque ella ha hecho resplandecer hasta extremos pasmosos, la novedad de los lugares, las cosas, los seres, e ignoraría una de las atracciones de lo literario: el conocimiento de lo inexistente, de lo soñado que se hace real para nosotros a lo largo de la ilusión narrativa. Toda la riquísima literatura escatológica —a la cabeza la **Divina Comedia**— contó para el público lector con este atractivo avasallante; y también la literatura moral del siglo XVIII —de **Los viajes de Gulliver a Candido**— y también los libros espolvoreados de color local de los románticos, y, en un plano más riguroso, la inagotable lista de viajeros que cultivaron para Europa el exotismo, así fuera el de las costas uruguayas. Modernamente la literatura de los sueños a que se aferró Freud para justificarse y que ha sido desplazada por los paisajes miríficos que la "**ciencia ficción**" despliega como incesantes dioramas, delante de nuestros ojos. Volvamos al texto de Bergamín. Allí se nos dice: "**lo más asombroso, lo maravilloso de veras, lo sorprendente: que la sabiduría, el conocimiento del hombre, empiece, como decían los griegos, en la sorpresa, por el asombro, por el poder de hacerse el hombre, verdaderamente, de nuevas**". Asombro es lo que busca la "ciencia ficción", novedades son las que integran mayoritariamente su bagaje, y a veces hasta un grado tan alto, que la novela no se arma bien; como en los cuentos de las **Mil y una noches**, la acción central se desplaza en sucesivos vericuetos a medida que a los personajes les son propuestas novedades asombrosas con tal poder de seducción que lo arrastran tras ellas. Fowler Wright escribe **El mundo subterráneo** sobre la piel de este pasmoso asombro, y zigzaguea tras los resplandores repentinos de la novedad que él crea y donde demuestra un don inventivo de los más afinados del género.

Modernamente, estas condiciones (1º acción pura como sistema narrativo y como esqueleto del personaje, y 2º permanente novedad asombrosa) no están en la literatura culta, sino en los productos populares: novelas de aventuras, novelas policiales, novelas de terror. De este material despreciado —por buenas razones artísticas— pero sobre el cual ya en el 30 Gramsci llamaba la atención, se nutre el nuevo género. al punto de que dentro de él vuelven a reaparecer policiales, aventuras, terror, ahora sobre el fondo del universo planetario.

★ *El sabor del miedo*

De sus orígenes oscuros tiene la "ciencia ficción" otra dominante; la apelación al miedo, al sobrecogimiento angustiado del ánimo, incluso al horror más crudo. Aún en aquellas obras más serenas no falta este ingrediente, rebajado, claro está, al nivel de la inquietud y del desasosiego. Si la lectura de estos libros elegidos libremente por el público está motivada por el deseo de un placer, forzoso es reconocer que tal sensación es producida en gran parte por el miedo y aún lo que llamaríamos sufrimiento del espíritu.

Sería fácil —algunos lo han hecho— y equivocado, hacer un sociologismo barato y hablar de la quiebra de la civilización occidental. Pero, sin tener que remontarnos a un antecedente de literatura de sufrimiento tan prestigioso como la tragedia griega y a lo que se llamaba el fenómeno catártico, bastaría revisar la abundante producción folklórica o la serie de cuentos y consejas para niños para encontrar abigarrados ejemplos de ogros, carnicerías, perversiones y sufrimientos. Convendría observar también la pasión viva con que el niño se arroja a estos materiales y el desdén que promueven en él muchos relatos edulcorados por los escritores pedagogos del siglo XX. El padecimiento ficticio, espiritual, de la literatura, está vinculado desde los orígenes a una necesidad de los hombres, a quienes provee de una nutrición fuerte que ellos reclaman. No es sobrevivencia bárbara; si evocamos las maderas pintadas de la Edad Media, las vidas de santos y sus martirios, encontraremos espectáculos tremendos que delataban la vitalidad profunda de la creencia, así como del pueblo que los contemplaba.

Leer es vivir por delegación escrita, se ha dicho alguna vez, pero aquí ni siquiera se trata de vivir, sino de sufrir, descubriendo que el sufrimiento es gustoso. Sentir el sabor particular del miedo, estar en vilo sobre una cuerda floja; o, menos aún, suelto dentro del espacio donde no hay arriba ni abajo ni sostén de ninguna clase, de cara a monstruos aterradores. La búsqueda de estas sensaciones —que antes perteneciera por antonomasia a la narrativa fantástica, de terror, o policial— inunda la "ciencia ficción", tanto cuando es americana (A. E. Van Vogt **Los monstruos del espacio**) como cuando es soviética (Ivan Efremov **La nebulosa de Andrómeda**) aunque es en Occidente donde alcanza su mayor virulencia.

La vida común, gris, tediosa, del hombre disciplinado por la ciudad, puede explicar en parte este apetito. Pero por debajo de ese plan urbano está la persona misma que es el hombre, lo que llamamos su naturaleza, que estos relatos de "fantaciencia" urgen con desenfado. Toda una novedad luego del producto acicalado de tantos libros cultos que respiran el estudio del profesional y el limpio salón burgués. Reencontramos lo que hay en el hombre de animal violento, instintivo, cruel, y necesitado de alimentos terrestres igualmente crueles. Digamos la realidad biológica que la camisa y la corbata tratan de acogotar, que las direcciones educativas del mundo moderno se empecinan en ignorar, y que sólo las grandes religiones tuvieron la capacidad de reconocer, aceptar y sublimar en estructuras superiores del alma. Temor y temblor, dijo el santo.

Si la apelación al horror puede rastrearse hasta en nuestros distantes antepasados, las motivaciones concretas de ese horror varían sin cesar, y quizás pueda afirmarse que en nuestro tiempo han alcanzado intensidad inédita. C. S. Lewis dice de su protagonista (en Fuga a los espacios): "**Su mente, como la de muchos de su generación, estaba saturada de fantasías. Había leído a H. G. Wells y a otros. Su universo estaba poblado de horrores con los que difícilmente la antigua y medieval mitología hubiera podido rivalizar. Ninguna abominación en forma de insecto, vermiculado o crustáceo, ningún tentáculo retorcido, ninguna antena curvada, ni ala siniestra, ni caracol pegagoso, ni monstruosa unión de sobrehumana inteligencia e insaciable crueldad, le parecían otra cosa que semejantes de un mundo ajeno**". Junto a los monstruos de la "ciencia ficción" los vampiros de Ann Radcliffe resultan inocentes criaturas. En definitiva obedecen a una operación creativa similar: dotar a lo no humano de un inmenso poder, para que funcione respecto al hombre como éste con respecto a los seres inferiores de la escala zoológica. Creo que aquí se manifiesta nitidamente la conciencia culposa que el hombre contemporáneo ha desarrollado con respecto a su acción en el seno de la naturaleza, y a lo largo de la historia de las sociedades, descubriendo así que el horror no está afuera, solamente, sino dentro de sí, adoptando entonces la necesidad del auto-astigo para liberarse de su pasado.

En el próximo número: "Visiones proféticas del mundo"

La cultura soviética:

EL INDEX HA RESUCITADO

● En **MARCHA Nº 1150 (Del arte burgués al arte socialista)** le propuse a Ariel Badano siete items culturales precisos — referidos, por orden, a literatura, pintura, teatro, ballet, cine, música y arquitectura— probatorios de cómo la asunción dogmática del realismo socialista fue perjudicial para la cultura soviética, y cómo su mantenimiento férreo después de Stalin constituía un grave error. Todos ellos estaban documentados y aportaban referencias concretas a obras. En su respuesta (El Popular, 11/IV/63, "La discusión sobre arte y estética en la URSS") Badano los ignora sistemáticamente, voluntariamente, a todos, lo que significa algo peor que leer apresuradamente; significa no leer, punto. Opta entonces por el sistema de hacer un discurso sobre variadas cosas — el antiimperialismo, la unión de los intelectuales, etc. — que no estaban ni están en discusión ni se dirige a mí, sino, por sobre mi cabeza, a los intelectuales y artistas del FIdeL (**"Amigos temerosos o escépticos"** les llama). De paso se cuida muy mucho de no hacer nunca la menor mención concreta, —¡ni una sola!—, a alguna obra de literatura o arte que permitiera debatir sobre bases objetivas, concretas, sus afirmaciones generales, indemostradas, a las que sustrae cuidadosamente de todo campo de prueba. Cualquier parecido entre esto y el sistema metodológico del marxismo es pura casualidad. Si a algo se parece es al sistema escolástico, con su apelación sumisa al dogma de autoridad.

Decir: "**realismo socialista es sinónimo de gran calidad artística**", sin aportar una sola prueba, es como decir que Nardone es hijo putativo del Espíritu Santo y esperar el aplauso. Es evidente entonces que Badano no quiere discutir en serio el problema y tengo derecho a preguntar a qué salió a contestarme. Cuando encuentre un cuadro —uno solo— que le parezca alto ejemplo de realismo socialista y de arte, volveremos a hablar con pruebas en la mano.

Pero entre las cosas variadas de su artículo Badano insiste en algunos errores, cuya repetición no alcanza para transformar en verdades: "**cabe agregar que no es lo mismo un país capitalista como el nuestro, donde es más explicable la existencia de distintas concepciones estéticas, es más explicable que artistas progresistas cultiven el arte abstracto; y un país como la URSS donde se construye el comunismo, y las corrientes artepuristas, formalistas, abstractas, constituyen un anacronismo**". Si mi lógica no me falla, de este periodo se extrae: que los artistas progresistas que hacen entre nosotros arte abstracto son indirectos siervos del capitalismo, y que países como Yugoslavia, Polonia y Cuba, donde se cultiva sin mayor escándalo el arte abstracto, son ejemplos de organización capitalista. ¡Vaya galimatías!

Por último, esos hechos que elude le juegan una mala pasada a Badano. Hay una idea sobre la cual vuelve insistentemente muchas veces, a lo largo de su artículo:

"**¿Para qué discuten en la actualidad los intelectuales y el Partido? ¿Para recibir órdenes en materia de estética y creación? ¿El partido los ha reunido para dictarles prohibiciones? ¿Se trata de poner en el índex tal o cual escuela artística, clausurar tal o cual exposición, porque no se ajusta a una "estética oficialista"? Por supuesto, nada de eso...**" "**El marxismo-leninismo tiene la verdad de su parte y no necesita de medidas administrativas en materia ideológica para conquistar conciencias...** "**En la URSS nadie es perseguido por sus ideas filosóficas, religiosas, estéticas...**" Esto lo escribió Ariel Badano el jueves 11, con sagrada inocencia. El domingo 14 los diarios publicaron el telegrama anunciando que el **Congreso de Artistas de la URSS**, por unanimidad, había expulsado al escultor Neizvestny y a otros cuatro artistas abstractos, y que varias voces se habían elevado para pedir idéntica medida contra Evtushenko. No, no se dictaron prohibiciones, no se puso en el índex, no se clausuró una exposición, simplemente se condenó a la muerte civil a cinco artistas. En la época de Stalin hubieran desaparecido físicamente; ahora no, lo que es sin duda un progreso, pero no habrá exposiciones, ni encargos, ni ninguna posibilidad para su arte ni para ellos. ¿Recuerda Badano —no hace tanto, apenas cinco años y ya había muerto Stalin— aquella carta desconsolada de Pasternak. "**Con la mano en el corazón puedo decir...** "Las pomposas seguridades de Badano se las llevó de un soplo una medida administrativa, y puedo sospechar que se hubiera ahorrado el paso en falso si hubiera escrito tres días después, nada más que tres días.

Esto no me lleva a pensar que la situación del artista sea mucho mejor en los países de Occidente. Conozco bien la persecución solapada que se estila en mi país. Pero de ahí a hacer candorosas afirmaciones que los hechos desmienten tan pronto, hay mucho trecho. En el mundo en que vivimos el candor es un pecado que se paga caro.

Los diarios europeos han publicado fotos de las esculturas de Neizvestny: es un Lipchitz rezagado, más simple, más apegado a la forma humana, pero con energía y tensión. Jruschov opinó que era "**una bazofia nauseabunda**" y Badano comentó: "**¿Por qué creer que la opinión de un dirigente del Partido de crítica hacia tal obra artística significa "la vuelta a Stalin", la "caída en desgracia", el índex**" ¿Por qué Badano? Porque somos más sensatos y realistas, porque quizás lo que hemos leído de marxismo nos sirve para ver con más claridad la realidad, para examinarla sin anteojeras ni disfrazarla con verbosas imprudencias. Temimos que "**la opinión de un dirigente del Partido de crítica hacia una obra artística**" significara la caída en desgracia y el índex, y así se produjo, apenas si tres días después de su pretendida refutación. Es usted el que se engaña, y ni siquiera es coherente, porque si lo fuera ahora debería publicar un artículo contra la resolución del **Congreso de Artistas**, y no lo hará.

De nada vale jactarse, porque el asunto es de por sí bastante triste. Es una medida amarga para un artista serio y digno de respeto, pero es además un golpe de barra contra todo el progreso artístico soviético. Confesamos que no lo hubiéramos esperado tan drástico e inepto. Significa que la lucha de los artistas será más larga de lo previsto, nada más, porque esa lucha no puede desaparecer ya que de ella depende la sobrevivencia del gran arte soviético.

No quiero cerrar esta nota, última de una polémica imposible, sin registrar al menos algún punto de acuerdo con Badano, y lo voy a hacer con palabras de quien dijo las cosas mejor que nadie, Fidel Castro: "**Y cuando Jruschov, en el Manege de Moscú critica la pintura abstracta, los satélites, aquí, me piden que prohiba la pintura abstracta. Y yo les digo que nuestros enemigos aquí son el capitalismo y el imperialismo, no los pintores abstractos**".

ANGEL RAMA