



Volumen XIV, Número 9

México, mayo de 1960

Ejemplar: \$ 2.00

**UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO**

Rector:
Doctor Nabor Carrillo

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés

Coordinador:
Henrique González Casanova

Secretarios de Redacción:
Juan García Ponce y Carlos Valdés

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 10º piso, Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00
Suscripción anual: „ 20.00
Extranjero: Dls. 4.00

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de noviembre del mismo año.

PATROCINADORES

—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZÚCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES UNIFICADOS, S. A.—(ICA).—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—FIELD-WOLF, S. A.—CONTRIBUYENTES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—COMISIÓN DEL PROBLEMA DE LA CULTURA ECONÓMICA. El premio Nobel fue concedido en honor de Martin Luther King, Jr., de Montgomery, Alabama, por su lucha *toward freedom* (hacia la libertad), que es la meta de la población negra de los Estados Unidos. Este reconocimiento de sus logros nos, Cristiano fervoroso, nos cabe por primera vez en la aplicación del principio de la no-violencia. Al respecto, los dueños de autobuses en la conducta discriminatoria que rese-

S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

POESÍA

Cuatro Poemas

Rosario Castellanos

ENSAYOS

El poeta perseguido

J. M. Cohen

¿De quién es la filosofía?

Emilio Uranga

FICCIÓN

La calle de la gran ocasión (dos diálogos)

Luisa Josefina Hernández

CORRIENTE ALTERNA

Octavio Paz

DOCUMENTOS

Francois Fejto

ARTES PLÁSTICAS

Ramón Xirau

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Juan García Ponce

LIBROS

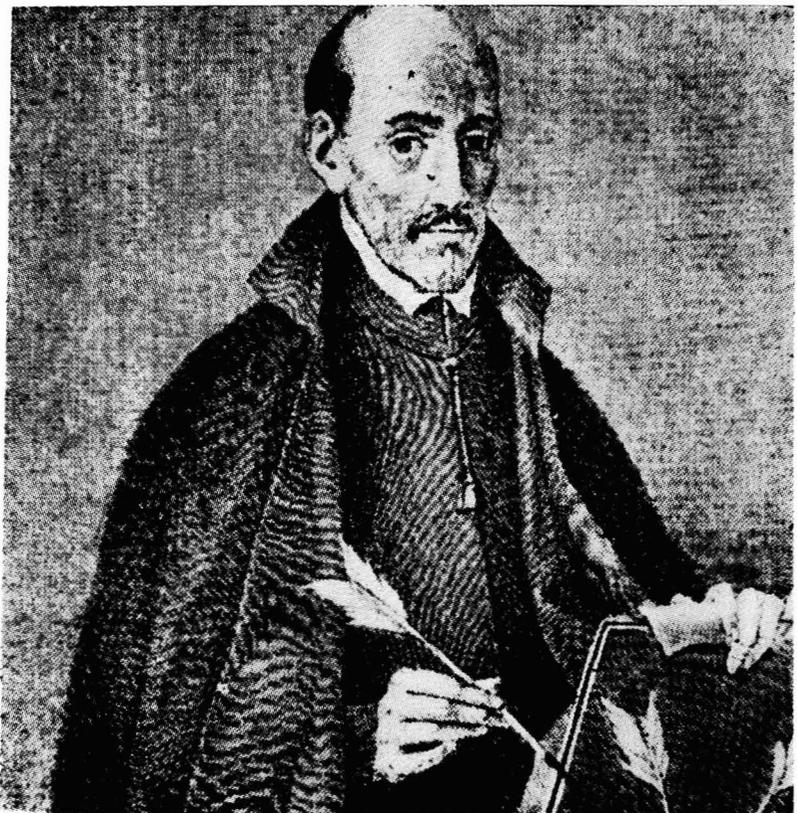
Luis Mario Schneider y Ramón Xirau

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

José Emilio Pacheco

DIBUJOS

Salvador Pinoncelly y Liliana Porter

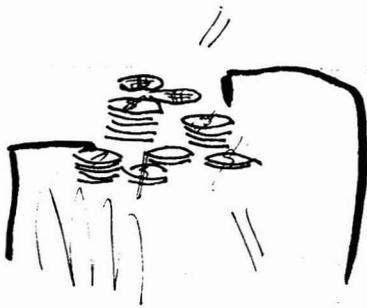


Don Luis de Góngora, contemporáneo de Théophile de Viau.
(Ver en la página 6 El poeta perseguido, por J. M. Cohen)

la feria de los días

CAUTELAS

TODO EL MUNDO está expuesto, en los días que corren, a ser tachado de comunista notorio y peligroso. Pero existen ciertas cautelas capaces de otorgar a quien las pone en práctica, si no un certificado seguro de blancura, sí, al menos, una considerable garantía de que dicho epíteto no le será fácilmente aplicado. Doy en seguida unos cuantos consejos de utilidad evidente al respecto.

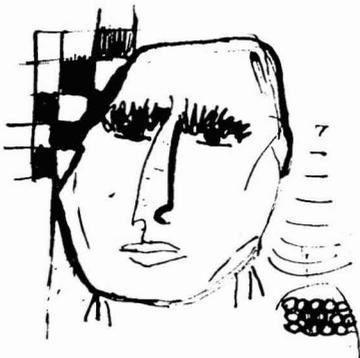


NO ESCRIBIR, POR EJEMPLO

LO MEJOR, claro, es no escribir en lo absoluto. Pues todo intelectual es sospechoso. Sin embargo, si la vocación o el interés obligan el ejercicio literario; no aluda usted jamás, en términos elogiosos, o siquiera serenos, el tema de la Revolución Cubana. Nada importa que la mayor parte del clero y no pocos grandes burgueses la apoyen en la isla de Cuba; en el resto de América, un simpatizador de tal movimiento agrario es, automáticamente, un comunista.

CRÍTICA

¡CUIDADO con la crítica a las instituciones! Pasen las censuras a la Universidad, culpable de



albergar tantos "rojillos"; por lo demás sólo se admiten las críticas constructivas, es decir, carentes de importancia real.

PUEBLO, NO; GOBIERNO, SÍ

NO ES recomendable alabar al "pueblo". Pueblo es una palabra sospechosa. Alabar al Gobierno es lo que procede. Es indispensable, de vez en cuando, recordar con nostalgia al finado señor Foster Dulles (que en paz descansa); con él perdimos a un campeón de la democracia. Añorar a MacCarthy sería, tal vez, excesivo; pero no hay que hablar mal del finado senador.

VOCABULARIO EXACTO

NO EL MERO anticomunismo, ni siquiera el puro anticomunismo, resultan suficientes. (Nuestra revista acaba de ser acusada de insostenible rojismo, en Italia, por un señor argentino llamado J. R. Wilcock, debido a la distraída publicación en estas páginas, de un ensayo sobre el amor, de Erich Fromm.) Precisa aprender el vo-



cabulario exacto del anticomunismo profesional; denunciar "triquinas", "criptos" y agentes solapados. "Demostrar" a gritos, nunca mediante argumentos o razones, que la voz de los mejores periodistas independientes obedece a órdenes del Kremlin, sustentadas por respectivos cheques en rublos oro.

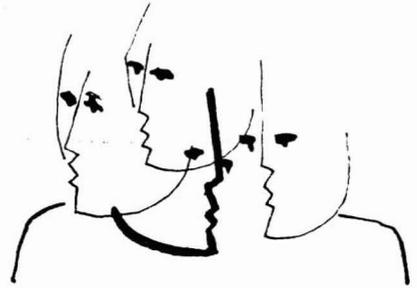
JUSTICIA Y ORDEN

OLVÍDESE USTED de invocar a la justicia, noción llena de riesgos. El lema preferido es, por ahora, el de "orden". Por ello mismo, no se deje sorprender por quienes afirman que Trujillo, o Franco, o Somoza, son tiranos. Si lo son, ha-

gámonos los disimulados; su mano de hierro anticomunista los hace acreedores al beneplácito.

ABUSO

ABSTÉNGASE de cualquier referencia a la libertad de cátedra y de expresión. En todo caso, menciónese el abuso de aquellos privilegios, el "libertinaje so capa de libertad", etcétera.

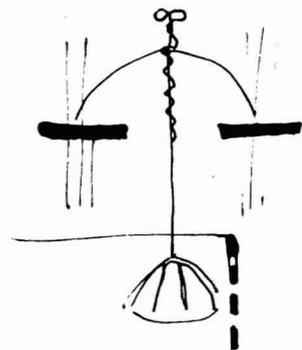


TABÚ

ES TABÚ la lectura y el comentario de revistas o periódicos inconformes con la situación actual. Inclusive los norteamericanos, del género de *The Nation*, *The New Republic*, *The Progressive*, *The Reporter*, *The Washington Post*, *Christian Science Monitor*. Descartados los franceses como *L'Express*, *France-Observateur*, y el 90% de los ingleses.

LOAS Y CONDENAS

PROHIBIDAS las alusiones a Iberoamérica, como no sea para aplaudir discursos presidenciales, condenar agitaciones, loar al señor Frondizi, "verdadero revolucionario"; o subrayar los lazos que nos



unen en contra del "enemigo internacional".

Y así sucesivamente.

—J. G. T.

C U A T R O P O E M A S

I

JORNADA DE LA SOLTERA

DA VERGÜENZA estar sola. El día entero arde un rubor terrible en su mejilla. (Pero la otra mejilla está eclipsada.)

La soltera se afana en quehacer de ceniza,
 en labores sin mérito y sin fruto
 y a la hora en que los deudos se congregan
 alrededor del fuego, del relato,
 se escucha el alarido
 de una mujer que grita en un páramo inmenso
 en el que cada peña, cada tronco
 carcomido de incendios, cada rama
 retorcida es un juez
 o es un testigo sin misericordia.

De noche la soltera
 se tiende sobre el lecho de agonía.
 Brota un sudor de angustia a humedecer las sábanas
 y el vacío se puebla
 de diálogos y de hombres inventados.

Y la soltera aguarda, aguarda, aguarda.

Y no puede nacer en su hijo, en sus entrañas,
 y no puede morir
 en su cuerpo remoto, inexplorado,
 planeta que el astrónomo calcula,
 que existe aunque no ha visto.

Asomada a un cristal opaco, la soltera
 —astro extinguido— pinta con un lápiz
 en sus labios la sangre que no tiene.

Y sonrío ante un amanecer sin nadie.

II

¿QUÉ HAY MÁS débil que un dios? Gime hambriento y husmea
 la sangre de la víctima
 y come sacrificios y busca las entrañas
 de lo creado, para hundir en ellas
 sus cien dientes rapaces.

(Un dios. O ciertos hombres que tienen un destino.)

Cada día amanece
 y el mundo es nuevamente devorado.

III

Los ojos del gran pez nunca se cierran.
No duerme. Siempre mira (¿a quién? ¿a dónde?)
en su universo claro y sin sonido.

Alguna vez su corazón, que late
tan cerca de una espina, dice: quiero.

Y el gran pez, que devora
y pesa y tiñe el agua con su ira
y se mueve con nervios de relámpago,
nada puede, ni aun cerrar los ojos.

Y más allá de los cristales, mira.

IV

AGONÍA FUERA DEL MURO

MIRO LAS HERRAMIENTAS,
el mundo que los hombres hacen, donde se afanan,
sudan, paren, cohabitan.

El cuerpo de los hombres prensado por los días,
su noche de ronquido y de zarpazo
y las encrucijadas en que se reconocen.

Hay ceguera y el hambre los alumbra
y la necesidad, más dura que metales.

Sin orgullo (¿qué es el orgullo? ¿Una vértebra
que todavía la especie no produce?)
los hombres roban, mienten,
como animal de presa olfatean, devoran
y disputan a otro la carroña.

Y cuando bailan, cuando se deslizan
o cuando burlan una ley o cuando
se envilecen, sonríen,
entornan levemente los párpados, contemplan
el vacío que se abre en sus entrañas
y se entregan a un éxtasis vegetal, inhumano.

Yo soy de alguna orilla, de otra parte,
soy de los que no saben ni arrebatar ni dar,
gente a quien compartir es imposible.

No te acerques a mí, hombre que haces el mundo,
déjame, no es preciso que me mates.
Yo soy de los que mueren solos, de los que mueren
de algo peor que vergüenza.
Yo muero de mirarte y no entender.

EL POETA PERSEGUIDO

Por J. M. COHEN

EL 22 DE MARZO de 1624, después de seis meses de cautiverio solitario, el poeta Théophile de Viau fue presentado ante una comisión del parlamento de París para responder a diversas acusaciones surgidas de la publicación del *Parnasse satirique*, colección tachada de injuriosa a la que había contribuido sin duda con algunos salaces poemas. En el mes de septiembre, quebrantada la salud pero no el valor, fue condenado al destierro perpetuo de Francia. La sentencia, sin embargo, no fue puesta en vigor y Viau vivió el resto de su corta existencia en la clandestinidad, en París y en otros lugares, bajo la protección del duque de Montmorency, mientras su principal acusador, el espía jesuita padre Voisin, era expulsado del reino "sans delai et sans réplique" por instrucciones que recibió su Provincial de muy alta procedencia. El juicio había llenado su cometido; la influencia de Théophile y los demás *libertins* había sido destruida y los oscuros personajes que habían participado en los sucesos fueron despedidos sin muestras de agradecimiento.

Las acusaciones contra Viau, que en el juicio se ampliaron hasta referirse a la totalidad de su obra, habrían podido hacerse contra cualquier poeta laico del siglo XVII, francés, inglés, italiano e inclusive español. Un análisis detenido desde un punto de vista teológico de los pensamientos que se desprendían de la poesía de Saint-Amant, Tristan l'Hermite o Quevedo habría aportado pruebas de la misma gravedad —o trivialidad— que las aducidas contra el desgraciado gascón.

Los versos de un desilusionado poema de amor podían interpretarse fácilmente como blasfemos, por un analista malévolos y apegado literalmente al texto:

*O dieux qui gouvernez nos coeurs:
Si vous n'êtes des dieux moqueurs
Ou des dieux sans miséricorde
Remettez moi dans ma maison.¹*

Bastaba con reducir a las deidades al singular para probar que el poeta —anticipando quizás a Hardy— creía que Dios se burlaba sin piedad de los esfuerzos de los hombres. Viau fue acusado al mismo tiempo de ateísmo y de creer que el destino o la naturaleza controlan al mundo, substanciando la última acusación con un verso de un poema donde se consolaba a un padre por la muerte de su hijo, donde le aconseja:

Ne t'oppose jamais aux droits de la nature.²

y, en la hipérbole de otro poema de amor, se descubrió la confesión de que Viau "prefería los placeres animales a la gloria de Dios y al paraíso", deliberada blasfemia atribuida a los versos:

*Car le bonheur d'aimer en si bon lieu
Passe la gloire et le repos d'un Dieu
Je vous adore et jure vos beaux yeux
Qu'un paradis ne me plairoit mieux.³*

El despedazamiento de esta mariposa en la rueda de la teología no había sido cuestión de suerte, ni de malevolencia casual. El *Parnasse* era sólo una reedición de una colección anterior, a la que se habían añadido los poemas atribuidos a Théophile. Además, había circulado varios meses antes de surgir la cuestión. La mayoría de los poemas eran anónimos. Pero desgraciadamente el editor había puesto el nombre de Théophile en uno de los poemas más obscenos, para aprovechar su reputación y mejorar la venta del libro. Porque Théophile era el más conocido de los miembros del círculo de los *libertins*. Por añadidura, carecía entonces de un poderoso protector. Nunca había tenido suerte al elegir sus mecenas y siempre había sido indiscreto en sus amores un tanto sórdidos. Como hugonote disidente, que sólo había hecho una paz aparente con la Iglesia católica, era un blanco fácil para los jesuitas de París, cuyo espíritu formalista y poco escrupuloso sería expuesto treinta años después por Pascal en las *Cartas provinciales*.

El terreno para el ataque fue preparado por un panfletista jesuita, el padre François Garassus, en un libro que ras-



T. de Viau.—"prefería los placeres animales"



Rabelais.—"peste y gangrena de la verdadera religión"

treaba la falta de fe de los *libertins* hasta Paracelso, Maquiavelo y "esa peste y gangrena de la verdadera religión", François Rabelais. Viau, esperando el apoyo de los círculos reales contra este ataque clerical, respondió a Garassus y al inescrupuloso editor. Pero pronto se vio abandonado por los que consideraba sus amigos. Con dinero prestado por Montmorency, partió hacia la frontera flamenca. Pero fue arrestado antes de abandonar el país.

Viau y los *libertins*, de los cuales él resultaría el chivo expiatorio, no habrían constituido un blanco suficientemente importante para el duro bombardeo teológico que se produjo entonces, si sus versos no hubieran expresado tendencias muy temidas por los herederos de la Contrarreforma, cuyas batallas se peleaban entonces en dos frentes: abiertamente y con bastante éxito contra las sectas reformadas y, con menos publicidad, contra los restos del pensamiento renacentista derivados de Ficino y la escuela de Florencia. Porque el neoplatonismo que ellos habían enseñado estaba en vías de confirmación por los descubrimientos de los científicos; y su visión de un Universo en perpetuo movimiento amenazaba seriamente la cosmología estática, basada en la revelación, que todavía suscribía la Iglesia católica.

Esta segunda ofensiva de la que resultó Viau la infortunada víctima se dirigió principalmente, pues, contra estudiosos, escritores y hombres de ciencia. Entre sus víctimas más importantes se había contado Giordano Bruno, quemado en la hoguera en Roma, en 1600; Tomasso Campanella, fraile poeta y apologeta de Galileo, que sufrió treinta años de prisión en Italia por sus ideas heterodoxas y que, en 1629, iría a Francia como refugiado; y Lucilio Vanini, filósofo pitagórico, quien fue mutilado, ahorcado y finalmente quemado en Tolosa en 1619. En comparación con ellos, Viau podría parecer una figura sin importancia. Sin embargo, también él era platónico y había hecho una versión libre del *Fedón* durante un destierro anterior a los Pirineos; y fue por ese platonismo más que por un ateísmo decidido que sus obras fueron examinadas por sus acusadores. Estos dos puntos de vista fueron no obstante fácil y quizás deliberadamente confundidos por los cazadores de herejes. Vanini, en efecto, había sido condenado por ambos a la vez.

A primera vista, la poesía de Viau parece natural y fácil, moviéndose con soltura entre los extremos del realismo y la hipérbole, que jamás son tan violentos como los de sus contemporáneos españoles, Góngora y Quevedo. Era un modernista, que expresaba su desprecio por "la *sotte antiquité*"; un observador con aguda visión para los detalles de un paisaje y un opositor de Malherbe en su estilo coloquial, derivado de Marot a través de Régnier y que, a veces, lleva ecos de François Villon. Está, en efecto, en esa línea de poetas franceses dominante a principios del siglo, pero cuya influencia fue controlada por Malherbe y finalmente destruida por Boileau.

La oda "Contre l'Hiver" muestra los primeros aciertos y debilidades de Viau en una típica síntesis:

*Tous nos arbres sont despoüillez,
Nos promenades sont tous mouïllez,
L'esmail de notre beau parterre
A perdu ses vives couleurs;
La gelee a tué les fleurs,
L'air est malade d'un caterre,
Et l'oeil du Ciel noyé de pleurs
Ne sçait plus regarder la terre...*

*Le Heron quand il veut pescher
Trouvant l'eau toute de rocher
Se paist du vent et de sa plume,
Il se cache dans les roseaux,
Et contemple au bord des ruisseaux
La bize contre sa costume,
Siffler la neige sur les eaux,
Ou bouilloit autresfois l'escume.⁴*

La aguda observación, como la referencia al viento que arrastra la nieve hacia el agua y a la garza, que no puede sumergirse en el agua y pierde sus plumas, alterna con la hipérbole convencional de "L'oeil du Ciel noyé de pleurs" (Los ojos del cielo anegados en lágrimas) y del "esmalte" del césped. No obstante, subrayándolo todo hay cierta inquietud, casi un temor, denunciado al principio por la pulsación del ritmo. El poeta parece apresurarse hacia una temida conclusión. Su protesta contra el invierno parece también una protesta contra la muerte. Pero de súbito el tema del poema se desvía y sólo se culpa al invierno por "la douleur de ma Glorin" ("el dolor de mi Clorinda") que parece padecer simplemente de un fuerte catarro. Los abruptos cambios de Viau de lo serio a lo trivial y viceversa son una demostración más de su inquietud fundamental. Las "Estancias a Filis", por ejemplo, que testimonian un desaliento temporal en el amor siguen un camino convencional hasta la penúltima estancia, sólo para concluir con una nota de horror ajena a la situación descrita:

*Le Soleil meurt pour moi, une nuit
m'environne.
Je pense que tout dort,
Je ne vois rien, je ne parle à personne;
N'est-ce pas estre mort?⁵*

Otro poema se inicia aún más directamente:

*La frayeur de la mort esbranle le plus
ferme,⁶*

y evoca luego escenas de ejecución en la Place de la Grève, efectuadas realmente contra Viau en efígie al iniciarse el juicio. El motivo de este poema parece haber sido su primer exilio en 1619 y la bárbara ejecución del filósofo Vanini. Fue en esa ocasión cuando Viau tradujo el *Fedón*; la ejecución de Sócrates no era una preocupación inusitada para un *libertin* exilado.

En su forzoso retiro Viau se dirigió al rey en varios poemas penetrados de su característica violencia. En sus poemas de amor y en otros dirigidos a sus favorecedores y amigos hay una inquietud semejante. La defeción de algunos amigos, la infidelidad de Clorinda y la sombra de su cercana vejez hacen recu-



"la ejecución de Sócrates no era una preocupación inusitada"

rir repetidamente al espíritu del poeta sobre el tema de la muerte. Su exilio fue revocado y ni siquiera la ausencia de París lo había privado de buena compañía. En los Pirineos, en efecto, había gozado de huertas y jardines que le agradaban tanto como más tarde a Andrew Marvell. No obstante la fruta, "ces abricots, et la fraise couleur de flamme" ("esos duraznos y la fresa color de llama") eran inalcanzables; ni siquiera los "placeres animales", realizados, lo calmaban. Inclinado sobre la cama de su Clorinda para besar sus brazos desnudos sobre la sábana, sólo puede reflexionar:

*o ciel! peux tu bien
Tirer d'une si belle chose
Un si cruel mal que le mien?⁷*

El dilema no es convencional. Viau ama al mismo tiempo a dos mujeres y sus poemas en el *Parnasse* revelan las prácticas antinaturales a las que parece haber recurrido en espera de curar su mal. El mejor y más característico poema de Viau de los años anteriores al juicio es la oda en que reúne todos los signos convencionales de los malos augurios en desorden surrealista:

*Un corbeau devant moy croasse,
Une ombre offusque mes regards
Deux bellettes et deux renards,
Traversent l'endroit où je passe:
Les pieds faillent à mon cheval,
Mon Laquay tombe du haute mal,
J'entends craqueter la tonnerre,
Un esprit se presente a moy,
J'oy Charon qui m'appelle a soy
Je voy le centre de la terre.⁸*

El poema repite las imágenes de un parlamento del cuarto acto de la *Tragedie de Pyrame et Thisbe*, una de las prime-

ras obras del poeta, donde la madre de Tisbe tiene una visión semejante de malos augurios:

*J'ai senty sous mes pieds ouvrir un peu
la terre,
Et de là sourdement bruire aussi le
tonnerre;
Un gros vol de corbeaux sur moy s'est
assemblé;
La lune est devalée, et le ciel a
treblé.⁹*

Mucho antes de su encarcelamiento, quizás por la suerte de Vanini, quizás por las prácticas sexuales irregulares que realizaba y cuyo castigo legal era la muerte en la hoguera, Viau había previsto el desastre. Cuando se enamoró de Calixta aunque todavía apegado a Clorinda, abandonó las formas más ligeras, la oda, las estancias y la pequeña oda por un metro alejandrino más largo y reflexivo, en el que escribió sus *Elégies* y *Satires*. Abandonando así la lírica, no sólo adoptó un metro más ajustado a su maduro e inquieto pensamiento sino también mostró a su generación algo nuevo y lleno de promesas.

Si el amor, en los primeros poemas de Viau, podía sugerir placeres y dolores, en los dirigidos a Calixta es sólo una innoble debilidad, una servidumbre y una degradación. En su elegía a M. de Pesé, el único confidente de su simultáneo amor por Clorinda y Calixta, Viau contrasta la pureza de corazón de su amigo con las complejidades y los desvíos de su nuevo amor. Dice Viau:

*j'ay plus d'aise et d'heur et
d'assurance
Que je n'en puis trouver dans ces liens
honteux,
Où le mal est certain et le plaisir
douteux.*

*En la plus belle ardeur où je puis voir
Calistem,
Mon ame y sent tousjours quelque chose
de triste,
Toujours quelque soupçon rebute mon
desir
Et m'empesche d'y prendre un absolu
plaisir.¹⁰*

Siente, en el clímax de su pasión por Calixta, que está sujeto a maleficio y que ha perdido toda libertad de acción. Comparándose a Tasso, que murió loco, teme estar perdiendo sus facultades. Teme, además, que su poesía se esté debilitando e implora a sus amigos en el último verso que se hagan cargo de su vida.

Tal era el estado de ánimo de Viau cuando fue afectado por el desastre que ya había anticipado oscuramente. En una *Plainte* inconclusa, encontrada en su equipaje al ser arrestado y citada libremente durante el juicio desplegaba, sin embargo, un recién adquirido valor. Ahora que los augurios se habían convertido en realidad estaba dispuesto a combatir. Reprochando a su amigo Tircis por abandonarlo cuando lo necesitaba, elogia a los demás amigos que han permanecido a su lado, responde a sus acusadores e imagina la feliz vida campesina que habría podido llevar, de no haberse dejado tentar por la capital y la corte. Una escasa fama, protesta, lo ha perjudicado:

*Que mon sort estoit doux s'il eust coulé
mes ans
Où les bords de Garonne ont les flots
si plaisants...
Dans ces vallons obscurs, où la mère
Nature
A pourvu nos troupeaux d'éternelle
pastur
J'aurois eu le plaisir de boire à petits
traits
D'un vin clair, pétillant, et délicat et
frais,
Qu'un terroir assez maigre, et tout
coupé de roches
Produit heureusement sur des
montagnes proches.¹¹*

La misma visión vuelve a presentarse al poeta cuando se dirige a su hermano desde la prisión en la que le ha brindado apoyo. Confiado en su inocencia de las acusaciones proferidas contra él y en que, aunque los caminos del destino son desconocidos, las cosas pueden todavía variar a su favor, Viau mantiene fijos sus pensamientos en la pequeña propiedad de Gasconia donde se crió y a la que espera volver:

*Je verray sur nos Grenadiers
Leurs rouges pommes entreouverts,
Où le Ciel comme à ses lauriers
Garde toujours des feuilles vertes;
Je verrai ce touffu Jasmin
Qui fait ombre à tout le chemin
D'une assez spacieuse allé...¹²*

En jardines verdes como los de Marvell y ricos en fuentes como los de Pedro Soto de Rojas en Granada, Viau se decide a vivir el resto de esa vida que se le debe por las numerosas muertes que ha sufrido en la prisión. "La Maison

de Silvie", a la que dedicó diez odas finales, pertenecía a la duquesa de Montmorency; y allí vivió el poeta, entregándose a los placeres del campo y pensando con horror e indignación en las persecuciones que había sufrido en manos de Clorinda, Calixta y los jesuitas. En estos poemas recupera la ligereza de su obra primera, aunque al precio de disminuir su fuerza. Su mirada es más penetrante y su espíritu se siente menos perseguido ahora que vive:

*dans ce Parc enchanté
Où le Printemps le plus hasté
Tousjours cinq ou six mois
s'amuse.¹³*

Pero en el Norte la tardanza de la primavera es tolerable; el poeta ha encontrado la paz.

El ataque a Viau logró su propósito; el platonismo y la especulación científica abierta fueron detenidos en Francia con la destrucción de alguien que no sostenía conscientemente ni el uno ni la otra; y, en el proceso, un destino anticipado por el mismo Viau se cernió sobre su cabeza, dejándolo enfermo aunque más fuerte de espíritu que antes. Los fantasmas que lo habían perseguido habían cobrado forma real y habían sido derrotados. En la lucha había surgido una pequeña y delicada poesía que los siglos por venir habrían de redescubrir. Pero el futuro inmediato era de conformidad externa, en la cual no había lugar para hombres de la especie de Viau.

NOTAS.

Théophile de Viau: *Ouvres poétiques*.
Edition critique par Jeanne Streicher. Première Partie. 217 pp. Ginebra, Librairie E. Droz.

¹ ¡Oh, dioses que gobernáis nuestros corazones!

Si no sois dioses burlones
O dioses sin misericordia,
Devolvedme a mi casa.

² No te opongamos jamás a los derechos de la naturaleza.

³ Pues la felicidad de amar en tan bello lugar
Supera la gloria y el reposo de un Dios
Os adoro y juro a vuestros hermosos ojos
Que no me agradaría más un paraíso.

⁴ Todos los árboles están despojados
Todos los paseos están mojados
El esmalte de nuestro hermoso césped

Ha perdido sus vivos colores:
La escarcha ha matado a las flores,
El aire sufre de enfriamiento
Y los ojos del cielo, anegados de lágrimas
No pueden ya contemplar la tierra.

La garza cuando quiere pescar
Encuentra el agua convertida en roca
Se expone al viento y pierde sus plumas
Hasta abrigarse en la cañada

Y contemplar al borde de la corriente
Cómo la helada abate su vestido,
La nieve silba sobre las aguas
Donde antes flotaba la espuma.

⁵ El Sol muere para mí, una noche me rodea
Pienso que todo duerme
Nada veo, a nadie hablo:
¿No es esto la muerte? ,

⁶ El temor de la muerte hace temblar al más firme.

⁷ ¡Oh cielo! ¿Cómo puedes
De algo tan bello extraer
Un mal tan cruel como el mío?

⁸ Un cuervo grazna delante de mí
Una sombra oculta mis miradas
Dos comadreas y dos zorras
Se atraviesan en mi camino:
A mi caballo le fallan las patas
Mi lacayo cae y se hace daño
Oigo chisporrotear la tormenta
Se me aparece un espíritu
Oigo que Caronte me llama
Y veo el centro de la tierra.

⁹ He sentido que, a mis pies, la tierra se abría
Y he escuchado el sordo ruido de los truenos
En gruesas bandadas sobre mí han volado los cuervos;
La luna se ha ocultado y ha temblado el cielo.

¹⁰ encuentro más quietud, dicha y tranquilidad
que en esos vergonzosos lazos,
donde es seguro el mal y dudoso el placer.
En el más bello ardor que a Calixta pueda contemplar
encuentra mi alma cierta tristeza,
Siempre alguna sospecha mi deseo desalienta
y me impide sentir el placer absoluto.

¹¹ Cuán dulce sería mi suerte si hubieran pasado los años
Allí donde a las riberas del Garona tan placenteras son las olas...
En esos oscuros valles, donde Madre naturaleza
Ha dotado a nuestros rebaños de eternos pastos
Habría gozado el placer de beber en pequeños sorbos
Ese vino claro, espumante, delicado y fresco
Que una tierra pobre y cortada toda en rocas
Produce felizmente sobre las montañas próximas.

¹² Veré sobre nuestros granados
Sus rojas frutas entreabiertas,
Donde el cielo como a sus laureles
Conserva siempre las hojas verdes;
Veré ese tupido jasmín
Que da sombra a todo el camino
De una espaciosa vereda...

¹³ en ese Parque encantado
Donde la primavera más diligente
Se place siempre cinco o seis meses.

(Traducción de Julieta Campos)

LA CALLE DE LA GRAN OCASIÓN

(Dos Diálogos)

Por Luisa Josefina HERNÁNDEZ

Dibujos de Salvador PINONCELLY

RAMÓN. DON EULOGIO.

"...non. piu beve del fiume acqua, che sangue"

RAMÓN

Don Eulogio, está usted en presencia de un héroe, del hombre más grande de este ya heroico pueblo.

DON EULOGIO

Sinceramente, no lo había notado.

RAMÓN

Frente a un gigante que ha sacrificado su vida por la noble institución de la familia. No hay nada más grande en el mundo que eso, la familia.

DON EULOGIO

¿Te parece?

RAMÓN

Comprendo que usted dude, porque a pesar de ser un hombre de bien, jamás ha hecho otra cosa que condescender; nada de grandes sacrificios, ni de hechos sobresalientes, ni de terribles privaciones.

Yo, en cambio...

DON EULOGIO

Me encantaría que me contaras lo que has hecho, para ver si mereces tu fama.

RAMÓN

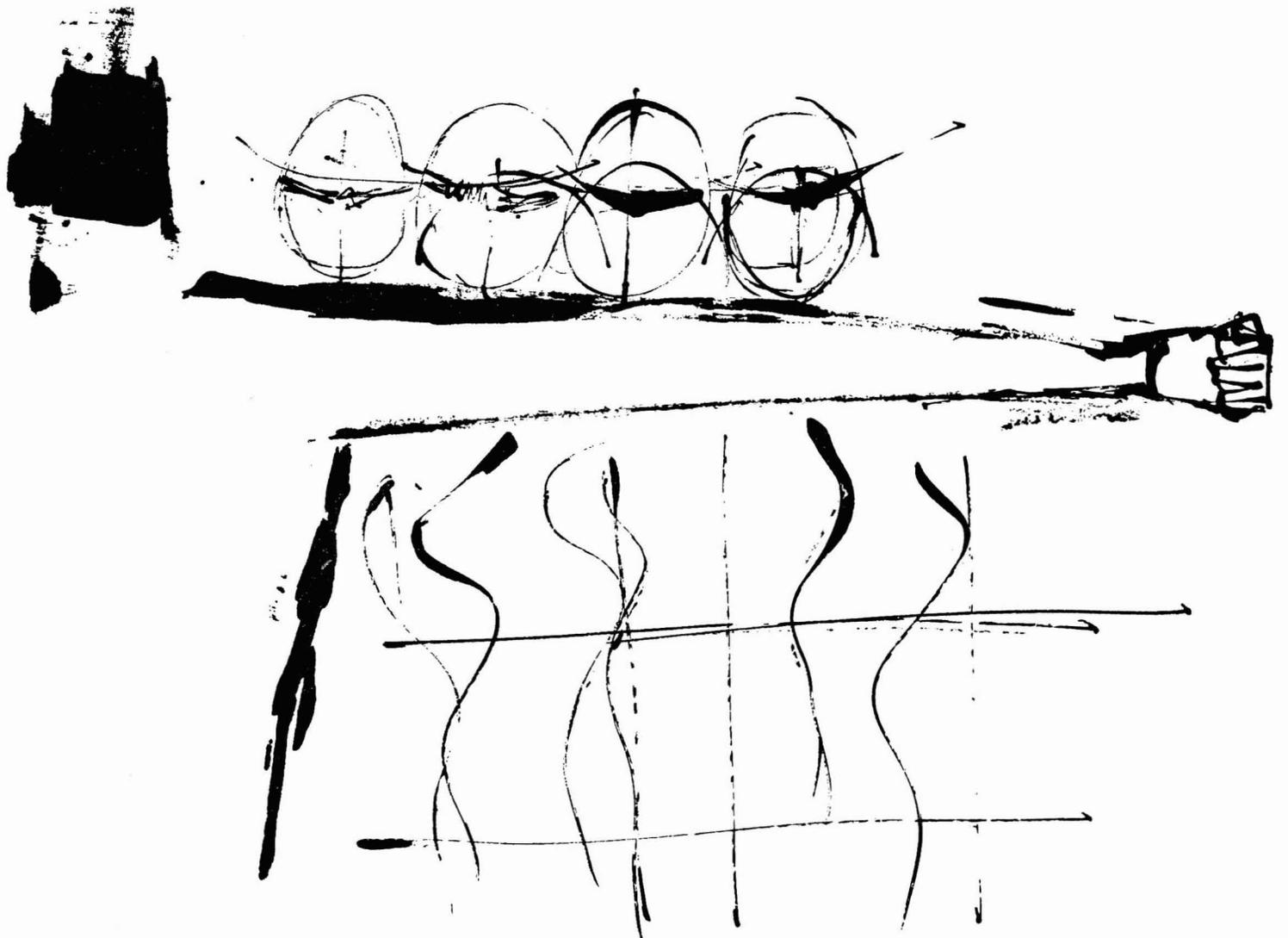
Yo... Empecemos por el principio. Hay cosas que no pude evitar porque sucedieron cuando era demasiado joven: los matrimonios de mis dos hermanos mayores. No pude evitarlos, pero fue justamente con el marido de la mayor cuando probé mi sabiduría.

DON EULOGIO

No me digas.

RAMÓN

Era un hombre estricto, de mal carácter, que refunfuñaba todo el día y la trataba como una esclava. Ella pasaba las horas lavando, porque él no quería que las criadas tocaran nada de lo que se iba a poner... lo mismo sucedía con la comida y con el pan. Mi hermana no tenía tiempo para nada que no fuera él... Por eso, una noche que me había tomado unas copas, lo saqué de su cama a la fuerza, así medio desnudo. Lo llevé hasta la calle y como había



llovido, aproveché para arrastrarlo en varios charcos y estuve revolcándolo hasta que me cansé. Por eso se fue de la casa y también del pueblo.

DON EULOGIO

Y tu hermana, ¿qué dijo?

RAMÓN

Lo que dijera es lo que menos importa, las mujeres, por desgracia no son inteligentes. El caso es que yo la salvé y tarde o temprano tendrá que agradecermelo.

DON EULOGIO

¿Qué hace ella ahora?

RAMÓN

Lava ropa para ganar dinero, porque el cerdo no se ha vuelto a acordar de ella. Así son ciertos hombres. Ahora voy a contarle lo que sucedió con mi otra hermana. Ella, como usted sabe, es una mujer enfermiza que casi no podía atender a su marido. Despertaba con unos dolores de cabeza que no la dejaban en varias horas y en la tarde le empezaban los calambres por todas partes. A usted puedo decirle que esa hermana mía es una santa y en eso, mucho se parece a mí. Pues un día, cuando llevaban tres o cuatro años de casados, cuando el marido debía haber estado dedicado a cuidarla y a quererla, y sobre todo, convencido de que no había otra mujer más santa que ella... ¡lo encontré besando a otra! Iban en un automóvil de esos con capota baja que alquilan para el carnaval. Era una orgía. Se habían detenido frente a la refresquería de Don Nacho y el mozo estaba sirviéndoles dos nieves de coco. A mí se me revolvió la sangre con la bilis y quise matarlo. Empecé a estrangularlo, pero la mujer se puso a gritar como puerca en el matadero... como si a ella le importara un asunto meramente familiar. Vino la policía y tuve que irme corriendo. El adúltero tampoco volvió a su casa y con eso demostró lo poco que quería a mi hermana... Además he pensado que se fue a vivir para siempre con la otra porque creyó que con sus gritos le había salvado la vida.

DON EULOGIO

Y tu hermana, ¿qué pensó?

RAMÓN

Ella no supo que hacer, pero al fin se dio cuenta quienes son los que de veras la quieren y se fue a vivir conmigo y con papá. Y para que usted vea hasta que punto le hizo bien que le quitara de encima a ese ingrato, le diré que ya no está enferma de nada. Goza de excelente salud y es la que nos sirve a nosotros dos, trabaja tanto que hemos terminado por despedir a la criada y darle el sueldo a ella. Yo siempre le digo que ni una madre la hubiera protegido tanto como yo.

DON EULOGIO

Vaya, hombre.

RAMÓN

Pero esto no es nada, Don Eulogio, nada, comparado con los favores que me debe mi padre. Sin faltarle al respeto, porque mi padre es admirable, voy a confesarle que también tiene sus debilidades. Esto es un secreto y quisiera que usted me prometiera no decírselo a nadie.

DON EULOGIO

Si es un secreto muy grande, tal vez no deberías contármelo.

RAMÓN

Tengo que contárselo para que usted se haga una idea de lo que yo valgo. Nada más que júreme que no se lo dirá a nadie.

DON EULOGIO

Te lo juro.

RAMÓN

Pues hace ya como diez años había una viuda que vivía en la esquina del parque, frente a la cantina y junto a la panadería, como usted verá, en un lugar muy prominente. Esta viuda tenía muchísimo dinero; dicen que apenas abría los ojos y ya se había puesto sus aretes de diamantes y un anillo con una esmeralda del tamaño de una muela. Y al rato, yo la vi varias veces, ya estaba en la ventana, con su vestido de encaje y sin hacer nada. Papá tenía que pasar por esa esquina para ir y venir de su trabajo y la veía cuatro veces al día, ciento veinte veces al mes ¿se da usted cuenta? Un día, ni mis hermanas ni yo supimos cómo, llega papá a la casa con ella para decirnos que la llevaba para que conociera a su futura familia. ¡Como si una mujer tan vanidosa, casi una prostituta, pudiera reemplazar a mi pobre madre! Yo, que soy el más decidido, así se lo dije y ni siquiera me detuve a escoger las palabras más finas, ni nada. La viuda, que de tan presumida que es, se cree muy digna, no contestó ni una palabra: tomó su sombrilla que había dejado sobre una silla y se fue contoneándose sin siquiera mirar a papá. Y no me pregunte usted que fue lo que él dijo, porque hasta estas fechas no ha vuelto a mencionarla, ni siquiera cuando yo he querido hacerle comprender el fracaso que hubiera sido su vejez al lado de una mujer con tantas alhajas. ¿Qué le parece?

DON EULOGIO

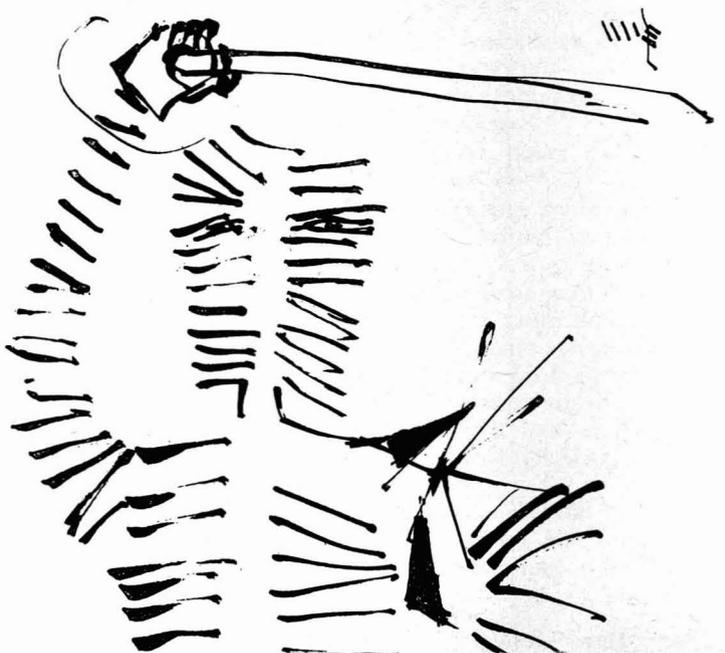
Pues mira, hay algo que me llama la atención y es que al parecer toda tu vida has hecho cosas muy definitivas en los asuntos de los demás, los has salvado, como tu dices... pero dime ¿no has hecho nada por salvarte a tí mismo de algún... peligro?

RAMÓN

En cuarenta años que tengo nunca me he casado, ni he tenido hijos, ni novias...

DON EULOGIO

¿No te has enamorado?



RAMÓN
Tuve una compañera.

DON EULOGIO
Y ¿te salvaste de ella?

RAMÓN
Sí. Era . . . era una mujer llena de mañas, como casi todas. Me quería para siempre, para que le estuviera dando dinero, y para que durmiera todas las noches con ella y que me emborrachara nada más los sábados . . . y también me salvé. Cuando salió con su maña mayor y me dijo que iba a tener un hijo, yo por supuesto, le contesté que no creía que fuera mío y tuve razón, porque antes de que el niño naciera se casó con otro y tan contenta como si nada.

DON EULOGIO
Ya veo que has sido un gran hombre.

RAMÓN
¿No se toma otra copa?

DON EULOGIO
Nada más llevo a la segunda y ya hace rato que me la tomé.

RAMÓN
Yo no llevo la cuenta, me tomo las que quiero y cuando quiero. Allá cada quien . . . pero antes de que se vaya quiero decirle que es usted un cobarde, un hombre sin carácter y sin personalidad.

DON EULOGIO
. . . Puede ser.

RAMÓN
Y ¿sabe por qué se lo digo?

DON EULOGIO
No exactamente.

RAMÓN
Porque si usted no fuera así, no hubiera aguantado que yo me pasara tanto tiempo contándole lo heroico que soy.

CLEMENTINA. CLAUDIO.

"Noble señora de provincia, unidos . . ."

CLEMENTINA
Esta alhaja es la más hermosa que tenemos. Tiene cuatro amatistas y el engarce es finísimo.

CLAUDIO
Usted es Clementina, la más joven de las Ruiz.

CLEMENTINA
¿Joven? ¿Desde cuando son jóvenes las cuarentonas, señor López?

CLAUDIO
Antes, me decía usted Claudio.

CLEMENTINA
¿Antes? ¿Cuándo?

CLAUDIO
Cuando fue usted a aquel baile. Antes de que dejara de salir.



CLEMENTINA
Es verdad. Pues como le decía, es una de nuestras mejores alhajas. Mírela bien, Claudio.

CLAUDIO
Es hermosísima.

CLEMENTINA
¿No se anima a comprarla?

CLAUDIO
No tengo tanto dinero en casa. ¿Le urge venderla?

CLEMENTINA
No precisamente. Pero ahora que murió mamá, hemos decidido deshacernos de todas estas cosas. No tenemos hijos ni sobrinos, ¿para qué las queremos?

CLAUDIO
Yo tampoco tendría a quien dársela . . . a menos que una de mis hermanas . . . Dígame usted ¿no era este collar el que llevaba en aquel baile?

CLEMENTINA
¿Cómo puede usted acordarse de un baile de hace veinte años?

CLAUDIO
¿Era o no era?

CLEMENTINA
Sí. Ese día me lo regalaron.

CLAUDIO

¿En cuánto quiere usted venderlo?

CLEMENTINA

Me aconsejó el joyero que no lo diera en menos de cinco mil pesos.

CLAUDIO

Me parece poco. El trabajo es finísimo y las piedras...

CLEMENTINA

El trabajo en oro no cuenta para venderlo. Las piedras las trajo papá de Rotterdam en uno de su viajes.

CLAUDIO

Sí, es verdad que viajaba mucho. Recuerdo que pocos días después de aquel baile su padre murió y ustedes no volvieron a salir a la calle... ¿por qué?

CLEMENTINA

Primero, por el luto.

CLAUDIO

Ahora también están de luto.

CLEMENTINA

Sí, es verdad. Y... con tanto calor.

CLAUDIO

¿Por qué no viene usted a mis huertos a dar un paseo? Allí hace otra temperatura... el viento... y los árboles...

CLEMENTINA

¡Me gustaría mucho! Hace años que no voy a un huerto.

CLAUDIO

¿Le parece bien mañana?

CLEMENTINA

Y... y... ¿mis hermanas? ¿qué dirán?

CLAUDIO

¿De qué?

CLEMENTINA

De que no guardo el luto en forma apropiada.

CLAUDIO

Pero Clementina ¡si ha salido usted a la calle!

CLEMENTINA

Sí, pero salí a hacer un negocio.

CLAUDIO

Bueno. Y ¿qué hacía usted encerrada todos estos años?

CLEMENTINA

Pasteles, costuras, regaba las plantas. Tenemos millones de plantas. A veces paseaba por el jardín y casi daba carreras... ¡de fastidio! También leía libros...

CLAUDIO

¿Qué libros?

CLEMENTINA

De Historia y Geografía... en francés.

CLAUDIO

Ah sí. En nuestra época, las personas bien educadas sabíamos francés.

CLEMENTINA

¿Todavía se acuerda usted de su francés?

CLAUDIO

Un poco. Y después del luto de su padre ¿por qué no salió más?

CLEMENTINA

Es algo muy peculiar. A mis hermanas no les gusta decirlo. Fue por un rencor.

CLAUDIO

¿De quién?

CLEMENTINA

De mamá. Voy a contárselo. Imagínese que al morir papá, averiguó que tenía una familia igual a la nuestra en otra parte. Una mujer y cuatro hijas, todas muy vulgares. Se puso a hacer cuentas y llegó a la conclusión de que había vivido más tiempo con ellas que con nosotras, porque le gustaban más. Entonces mamá tuvo una crisis en la que se arrepintió de todo, de su matrimonio, de habernos tenido, de la educación que nos venía dando... y nos encerró. Dijo que no valía la pena de que cuatro mujeres tan refinadas anduvieran por el mundo.

CLAUDIO

Y ustedes ¿no se resistieron?

CLEMENTINA

A veces. ¡Pero nos habían enseñado a ser tan dóciles!

CLAUDIO

Todavía es usted tan rubia como entonces. ¡Y tan desenvuelta!

CLEMENTINA

Eso último es nada más la buena educación... ¿Y usted?

CLAUDIO

Me casé y fui... muy feliz. Vivimos muchos años dichosos pero sin hijos. Al fin íbamos a tener uno y los dos murieron en el parto.

CLEMENTINA

Lo siento.

CLAUDIO

Pero esas cosas pasan, como todo. Luego la soledad y los libros en francés.

CLEMENTINA

¿Le gusta el collar?

CLAUDIO

Tengo una idea. Comprárselo en abonos.

CLEMENTINA

¿En abonos? Pero eso es de muy mal tono...

CLAUDIO

Sí. Pero de muy mal tono mío, no de usted.

CLEMENTINA

¿Mensuales?

CLAUDIO

No. Diarios y con ciertas condiciones.

CLEMENTINA
¿Cómo dice usted?

CLAUDIO
Eso que dije. Me temo que la asusto, Clementina. ¡Si viera que cara puso!

CLEMENTINA
No me asusta pero no le entiendo. ¿Cómo sería eso?

CLAUDIO
Sí. Usted vendría todos los días a cobrarme un abono, digamos de... veinticinco centavos.

CLEMENTINA
¿Cómo?

CLAUDIO
De veinticinco centavos. Entre tanto, puede usted conservar su collar hasta que yo termine de pagarlos.

CLEMENTINA
Y ¿las condiciones?

CLAUDIO
Que venga usted misma a cobrarlo y que cuando no pueda, por alguna razón, no se acumule mi deuda, sino que se detenga hasta que usted pueda venir y yo reanude el pago.

CLEMENTINA
¡Qué extraño es todo esto!

CLAUDIO
Una mujer que se ha pasado veinte años encerrada a causa de un rencor, no puede permitir que nada le parezca extraño.

CLEMENTINA
¿Cree usted? ... Dice usted que tengo que venir todos los días a que usted me de veinticinco centavos y que si no vengo... falto a las condiciones y usted deja de pagarme hasta que yo regrese. Y mientras tanto, puedo quedarme con el collar...

CLAUDIO
Me ha comprendido usted perfectamente. Dígame Clementina ¿usted también recuerda el baile?

CLEMENTINA
Sí... recuerdo... el ramito de flores con mango de marfil que usted me regaló. Todavía lo conservo. Estaba usted en la puerta con sus flores cuando entré con papá...

CLAUDIO
Estaba usted vestida de lila y sus cabellos...

CLEMENTINA
Allí le di el brazo...

CLAUDIO
No perdimos ni una sola pieza. Ya se murmuraba.

CLEMENTINA
No Claudio, lo del collar es demasiado extraño. ¿Qué dirán?

CLAUDIO
Que hace usted un negocio. ¿Acepta usted?

CLEMENTINA
... Acepto.

CLAUDIO
Desde mañana, entonces.

CLEMENTINA
Desde mañana...

CLAUDIO
Le tendré preparado un buen vaso de limonada y mi álbum. Tengo un álbum de fotografías que va a recordarnos muchas cosas... ¿Por qué vino a venderme la alhaja precisamente a mí?

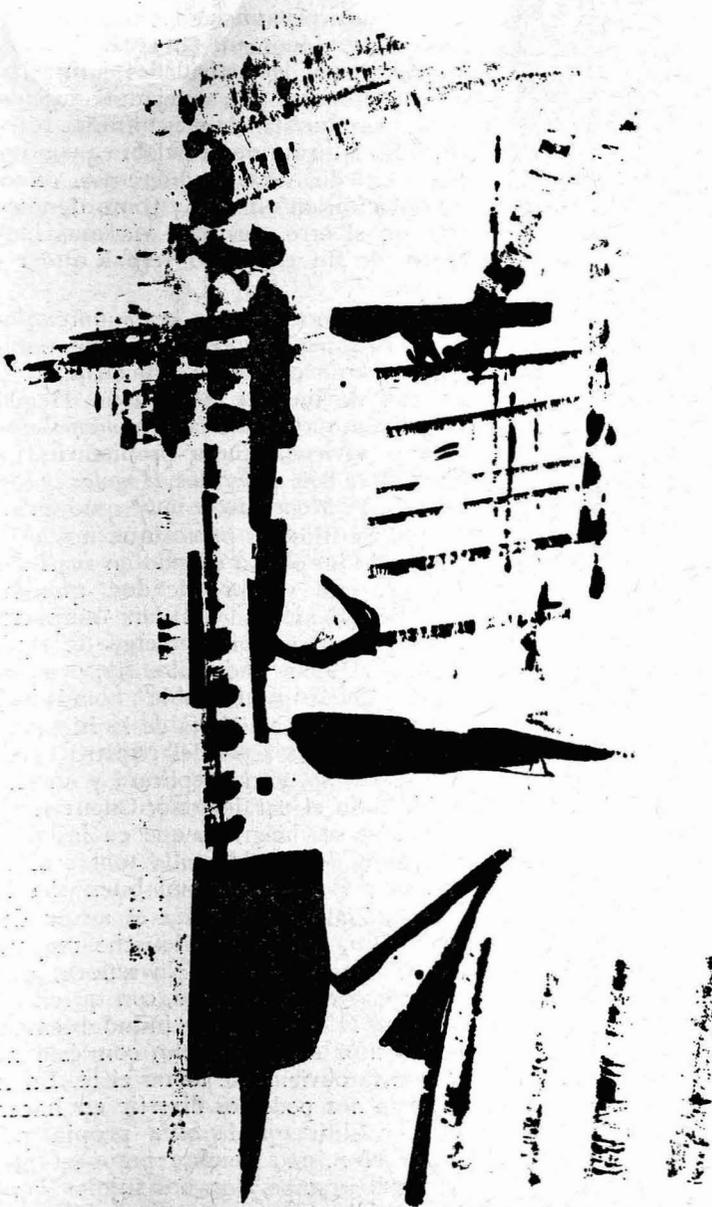
CLEMENTINA
Porque recordaba que era usted hombre de buen gusto. Buenas tardes.

CLAUDIO
Gracias. Buenas tardes.

CLEMENTINA
Se me olvidaba. ¿Cuanto piensa usted pagarme por el collar?

CLAUDIO
Lo que usted mande.

CLEMENTINA
Adiós. Hasta mañana.



¿DE QUIÉN ES LA FILOSOFÍA?

Por Emilio URANGA

I

POR LO PRONTO nada parece más obvio y legítimo que formular la pregunta: ¿de quién es tal o cual filosofía?, con la respectiva respuesta también obvia y legítima: de Platón, de Kant, de Santo Tomás, de Hegel. Pero de inmediato surgen dificultades: ¿de quién es, por ejemplo, “la filosofía de la Edad Media”, ¿de la Edad Media? ¿de quién es la “filosofía del estilo gótico”, ¿de la catedral de Nôtre Dame?, ¿de la de Estrasburgo?, o ¿de su arquitecto?, o ¿de Worringer, autor de un libro sobre el estilo gótico? Hace unos días leí un panfleto sobre la filosofía del Partido Conservador inglés. ¿De quién es esta filosofía? Obviamente, se me dirá, del Partido Conservador, o con más rigor positivista: de algunos miembros del partido. Aquí el sujeto empieza a hacerse plural y a convergir peligrosamente hacia un sujeto general, vacío y abstracto, como el que convendría a una filosofía de la filosofía. ¿De quién es en este caso la filosofía? De la filosofía. Y efectivamente la concepción de una filosofía de la filosofía ha sido propugnada por el Dr. José Gaos que sostiene a la vez, o por lo mismo, la filosofía como confesión personal.

Si el sujeto de la filosofía, su sustentante y propietario, es un nombre propio, como Platón o Aristóteles, o un nombre común, como la naturaleza, la historia, cuando se habla de filosofía de la naturaleza o natural, filosofía de la historia o histórica, para el caso da lo mismo, pues lo que nos proponemos enseñar es que la pregunta acerca del sujeto, del quién de la filosofía, entraña dificultades insolubles, o sea, que la pregunta, ¿de quién es una filosofía?, tan obvia y simplista carece de sentido. Se podría también decir que no hay sujeto del verbo filosofar. Con ello se cancelaría toda filosofía egotista o cartesiana. Ya Nietzsche anticipó que pensar es un verbo impersonal como llover. Pero la tenacidad con que buscamos, por nuestra inserción en la tradición española, el sujeto detrás de los verbos puede llevarnos hasta personalizar los mismos verbos impersonales diciendo, me llovió, me madrugó, etcétera, como ha mostrado muy agudamente don Américo Castro.

Se me podrá replicar con ejemplos en que la pregunta funciona con toda corrección: dada una filosofía podemos señalar hacia su creador personal. El autor inclusive tiene el derecho de bautizar con su nombre a esa filosofía. Se habla, al parecer con todo sentido, de la filosofía de Kant, de Hegel, etc., pero, y aquí se suscita el problema, ¿cuando hablamos en tales casos de Kant, de Hegel, manejamos estas palabras como auténticos nombres propios o nos hemos deslizado, sin advertirlo, hacia descripciones? Afínese por un momento la visión intelectual: cuando decimos que “Platón es el autor del Fedón”, ¿se trata del mismo Platón al que sus amigos saludaban en las calles de Atenas y que estaba registrado con este nombre en las listas civiles?, o ¿simple y tautológica-

mente de “Platón autor del Fedón” y no de ese ciudadano homónimo que paseaba acompañando a Sócrates por los alrededores de Atenas?

Otro ejemplo: la filosofía como confesión personal habla del Hegel autor de la *Fenomenología del Espíritu* como si se tratara del cristiano Hegel a quien bautizaron un buen día en la Iglesia Luterana de Stuttgart con ese nombre. La connotación: “Hegel autor de la *Fenomenología del Espíritu*” queda absorbida en la denotación del cristiano Hegel. Hay personas aficionadas a la “cábala” que se dan a ver en los nombres algo más que signos arbitrarios enla-



Hegel.—“¿nombres propios o descripciones?”

zados a un individuo por la ceremonia civil de registro o por la eclesiástica del bautismo y que los consideran en su valor connotativo, como si Emilio por ejemplo, remitiera de alguna manera mística al “Emilio de Rousseau”, o Fausto tuviera algo que ver con “el de Goethe”. La descripción: Platón es el autor del Fedón, se confunde con la nominación: Platón, nombre que sus padres le pusieron a un muchachito que jugaba por ahí. Si nos dejamos arrastrar por esta tendencia pararemos en una teoría de las mónadas semejante a la de Leibniz: en la célula germinal bautizada por un párroco con el nombre de Hegel estaba implícito el Hegel autor de la *Fenomenología del Espíritu*.

Un biógrafo consciente no podría, por ejemplo, afirmar que el día tal y tal “nació el autor de la *Fenomenología del Espíritu*” en la ciudad de Stuttgart. Quien nació fue Jorge Guillermo Federico Hegel, pues tal nombre tuvieron a bien ponerle sus padres a ese paquetito de materia orgánica que mantenían durante la ceremonia eclesiástica en sus manos. Si se añade que ese mismo paquetito fue después, o se convirtió andando el tiempo en el “autor de la *Fenomenología*”, lo único que se ha hecho es disimular el problema pues “Hegel” como autor y Hegel, el señor que huía de Jena con el manuscrito de la *Fenomenología*, no son el mismo.

II

Dice Ludwig Wittgenstein, en algún párrafo de sus *Investigaciones filosóficas*, que toda confusión gramatical, todo chiste lingüístico, suena a profundidad, provoca un “calambre mental” a veces placentero. Así cuando leemos en un acta de registro civil que “el Dr. Karl Marx contrajo matrimonio el día tal y cual, y a la hora tal y cual, con la señorita Jenny de Westphalen”, la información suena simplona, se habla de un nombre que nada nos dice, pero si de reojo o por trasmano, introducimos la connotación o la descripción, “el autor del *Capital*”, la lectura del acta provoca inconscientemente regocijo, produce un “cosquilleo metafísico”. El “autor del *Capital*” y un tal “Dr. Marx” que se casa una mañana en Coblenza, se nos comunican con una inevitable sacudida de nuestros nervios lingüísticos. El incidente hace sonreír. ¿Por qué? Si rastreáramos el motivo de nuestro regocijo aprenderíamos muchas cosas sobre el origen de la “metafísica”. Pero aquí estamos de paso y sólo utilizaremos la reacción para nuestros usos particulares.

Es cómico imaginarse a don Edmundo Husserl echando un par de huevos en una sartén para prepararse una tortilla de arenque o a Martin Heidegger tomándose a la hora del té un *Pfannkuchen*, y es que pensamos en Husserl como autor de las *Ideas*, o a Heidegger como autor del *Ser y Tiempo*, si no supiéramos nada de estas designaciones o descripciones sino simple y llanamente oyéramos pronunciar los nombres de ciertos individuos, un tal Husserl y un tal Heidegger, las actividades culinarias o gastronómicas de semejantes sujetos no nos producirían la más mínima reacción. El embrujo de la palabra pronunciada con dos sentidos diferentes, como connotación en un caso y como denotación en el otro, nos hace víctimas inocentes de un espejismo verbal que regocija.

Hegel como autor de la *Fenomenología del Espíritu* no existía con tal nombre antes de escribirla o dictarla, pero después de muerto el cristiano Hegel, Hegel como autor de la *Fenomenología* seguirá viviendo como propietario de esta obra. Son pues dos Hegeles y no uno. G. E. Moore decía muy agudamente que en filosofía parece que nos ocupamos de un objeto cuando en realidad se trata casi siempre de dos, que en nuestra reflexión se nos dan “empastelados” como se diría en jerga de tipógrafos. ¿Quién hace filosofía, yo de carne y hueso o mi “doble” homónimo que figura en la historia de la filosofía, pero no en las actas del registro civil? Son el mismo, se me replicará y en ello reside todo el paralogismo. Cuentan de Nietzsche sus biógrafos que en los últimos años de su vida solía tomar el té con una viejecita que un buen día le preguntó alarmada si era el autor del *Zaratustra*, a lo cual Nietzsche respondió vehementemente: “No señora, esos son cuentos”. Y en efecto, con quien tomaba té la dama no era indudablemente el autor del *Zaratustra*, con éste no se podría obviamente tomar el té. En la fantasía nos podemos divertir en hacernos coincidir con la obra propia por llevar el mismo nombre pero estamos haciendo trampa. Son dos sujetos y no uno. Y hay momentos en que vivencial-

mente se comprueba con dolor su diferencia.

Eduardo Gibbon escribe en su *Autobiografía*: "He creído haber observado el momento de la concepción (de su *Decadencia y caída del Imperio Romano*); conmemoraré ahora la hora de mi liberación final. Fue el día, o más bien la noche, del 27 de junio de 1787, entre las once y las doce, cuando escribí las últimas líneas de la última página, en una caseta de verano de mi jardín. Después de soltar la pluma di varias vueltas por un *berceau*, o paseo cubierto de acacias, que domina una perspectiva del campo, el lago y las montañas. El aire estaba templado, el cielo estaba sereno, la luz de la luna se reflejaba en las aguas y toda la naturaleza estaba silenciosa. No quiero ocultar las primeras emociones de alegría ante la recuperación de mi libertad y, quizá, ante la cimentación de mi fama. Pero mi orgullo quedó pronto humillado y una serena melancolía se apoderó de mi espíritu ante la idea de que me había despedido para siempre de un viejo y agradable compañero y de que cualquiera que pudiera ser la suerte de mi *Historia*, la vida del historiador iba a ser corta y precaria."

He aquí una escena patética en que asistimos experimentalmente a ese momento en que la escisión entre la obra y la vida del creador se produce con su inevitable secuela de melancolía. Gibbon autor de la *Historia* no estaba vocado a la desaparición pero Gibbon el historiador sí. Su "homónimo" en las crónicas humanas se despegaba de él. La coincidencia temporal coetánea ya no habría de prolongarse por muchos años más. Los dos Gibbon habían sido, durante cierto período de la vida, "compañeros". El matiz, frente a decir, sin más, los mismos, merece la pena ser destacado. El sentido común simplemente identifica.

III

Sería grotesco imaginar que el padre de Hegel le dio este nombre pensando en "*Hegel como autor de la Fenomenología del Espíritu*". Pero cuando Leibniz afirmaba que un "sujeto" contiene todos sus accidentes, indudablemente que con tal idea en la cabeza no se hubiera extrañado o escandalizado del sin sentido que hay en la identificación de Hegel autor de la *Fenomenología del Espíritu* y el Hegel de la pila bautismal. Por la solemnidad de la muerte es claro que nadie se ríe de ver labrada en la piedra conmemorativa del difunto que "el autor de la *Fenomenología del Espíritu* nació en Stuttgart" aunque con "lógica viva" el paralogismo es evidente. No se nace autor.

Pero la biografía ¿no nos cuenta precisamente cómo se formó, cómo se hizo el filósofo, cómo se pasó desde ese cristiano bautizado en Stuttgart al autor de la *Fenomenología del Espíritu*? Tal sería el asunto a dilucidar; las biografías no se ocuparían quizás nunca, no podrían ocuparse nunca, por imposibilidad de principio, de narrarnos este tránsito, no sería posible, para decirlo con palabras de Jorge Lukacs, "generar biográficamente al autor genial". La biografía con todos sus recursos sería incapaz de "morder" en ese hecho tenaz de la existencia de dos Hegeles, el autor y el

cristiano. Deducir uno del otro es mero espejismo de alquimia literaria, el biógrafo puede prestarse a ella por un gesto de piedad pero ante el tribunal de la conciencia científica esto es una patraña. El biógrafo, como el materialista vulgar, trabaja con la hipótesis de que entre cuerpo y alma no hay solución de continuidad y que dará tarde o temprano con ese punto de descomposición cerebral que fisiológica o patológicamente es ya la obra: que se sorprenderá ese núcleo celular en que el señor Hegel es ya el autor de la *Fenomenología*.

Lo único que afirmamos es que la obra nos resultará enigmática si la abordamos con los recursos únicamente de la biografía de su autor. No es que sea enigmática en sí misma: esto no; por el contrario, de la obra nos habla la historia de la filosofía con toda la amplitud deseada, nos la explica conectándola con las filosofías precedentes de que surgió reasumiendo y replanteando las contradicciones o perplejidades que heredó y conectándola, más a lo hondo, con las corrientes sociales, históricas, económicas, ideológicas que estaban en su base. Pero este trabajo de reconstrucción explicativa no lo puede adivinar la biografía, no está inscrito en los documentos personales como en un electrocardiograma en que pudiéramos leer al

milímetro lo que está pasando "afuera".

Hay problemas que no son resolubles recurriendo a la experiencia. Por lo general se plantea el asunto que aquí debatimos afirmando que para la comprensión de la obra es a veces indispensable echar mano de la biografía del autor. Si no se logra, en un caso concreto, resolver la obra en la vida de su autor, ello, se argumenta, es deficiencia del biógrafo y no dificultad por principio insalvable. La llamada "falacia biográfica" o sea, la convicción de que una obra se reabsorbe sin residuo en la biografía del respectivo artista o filósofo, no puede ser aceptada como una máxima inviolable, la experiencia y sólo la experiencia, podrá definir en qué casos es lícito hablar de una falacia y en cuales no se trata de ninguna falacia, sino de un tránsito legítimo y comprobable. Pero ¿hay documento concebible, fantaseable, que pudiera probar empíricamente que "Hegel" autor de la *Fenomenología* y Hegel apellidado de don Jorge Gmo. Federico son lo mismo? Indudablemente que no. El biógrafo está en su derecho dentro de su propio terreno pero en su turno se abre un abismo de lógica que no podrá colmar por más legitimamente que apisone y rellene su coto. Nuevamente se trata de dos problemas diferentes, no de uno.



Kant.—"el derecho de bautizar con su nombre esa filosofía"

¿Tiene un método especial la filosofía? Cuando el filósofo pregunta, por ejemplo, ¿qué es el conocimiento?, parece a primera vista que le gusta hacerse el tonto. Si no conoce la definición nominal de la palabra *conocimiento* haría bien en recurrir a un diccionario autorizado, si lo que quiere es un análisis científico de lo que es el conocimiento, recurra a los manuales de psicología y se quedará tranquilo en cuanto a definición real de la cosa. ¿Qué resto puede quedar para la filosofía?

La respuesta es inmediata: antes de las definiciones nominales y antes de la investigación "real" de la psicología hay un terreno "a priori" que es el que le interesa al filósofo. De Hegel como cristiano, me da cuenta el registro parroquial; de "Hegel" como autor de la *Fenomenología*, la historia de la filosofía; pero de la confusión entre los dos en que incurre la mente no prevenida, me libera la filosofía haciéndome reparar en que hay una cuestión previa a dilucidar antes de darse a traficar con estos dos Hegeles como si fuera uno. "¿De qué se echa mano para probar la confusión?", pues, se añadirá, "no basta denunciarla sino a la vez, convencernos de su "falacia". Y así es, la "lógica" tiene aquí un papel que jugar y no invocarla sería desastroso. La confusión entre *nombres* y *descripciones* es un error cuyas consecuencias aparecen luego como si se tratara de interesantes problemas a dilucidar únicamente por vía empírica. Los biógrafos quieren probar experimentalmente que dos y dos son cuatro y que el metro tiene cien centímetros.

IV

El sujeto propietario de "la filosofía de la Edad Media" estamos dispuestos a conceder, por reflejo de sentido común, que tiene mucho de ficticio; pero el sujeto de "la filosofía de Husserl", nos parece evidente que es el señor profesor doctor don Edmundo Husserl, el mismo señor que en ausencia de su mujer, echaba en la sartén un par de huevos para prepararse una sabrosa tortilla de arenque.

Desde un punto de vista estrictamente lógico no hay diferencia entre las expresiones "el autor de la filosofía de la Edad Media" y el "autor de la *Fenomenología*", ambas son *descripciones*. En cambio los "nombres" se trate del autor de una o de otra filosofía, tienen un estatuto lógico radicalmente distinto a las "descripciones".

El sentido común entiende por el autor de una filosofía no a la descripción que figura en las historias de la filosofía, por ejemplo Husserl, o Hegel, de los que se dicen que son autores de la *Fenomenología del Espíritu* o de la *Fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, sino a los señores de carne y hueso que en Jena o en Friburgo pudieron ser vistos comiendo en un restaurante. La identificación ilegítima entre "nombres" y "descripciones", *toto coelo* distintos, recibe un semblante de justificación enchufando, de por medio, una explicación psicológica de la génesis de la obra filosófica. Si las filosofías son *nada más que confesiones personales* de los filósofos, la confusión entre Hegel cristiano y Hegel autor de la *Fenome-*

nología se hace más verosímil. La obra viene a ser una especie de carta privada redactada por urgencias prácticas, por ejemplo, para pedir dinero a un amigo o encargar viandas a un tendero. No en vano se ha dicho que es mucho más fácil denunciar el famoso psicologismo, en general, que librarse de él en casos concretos.

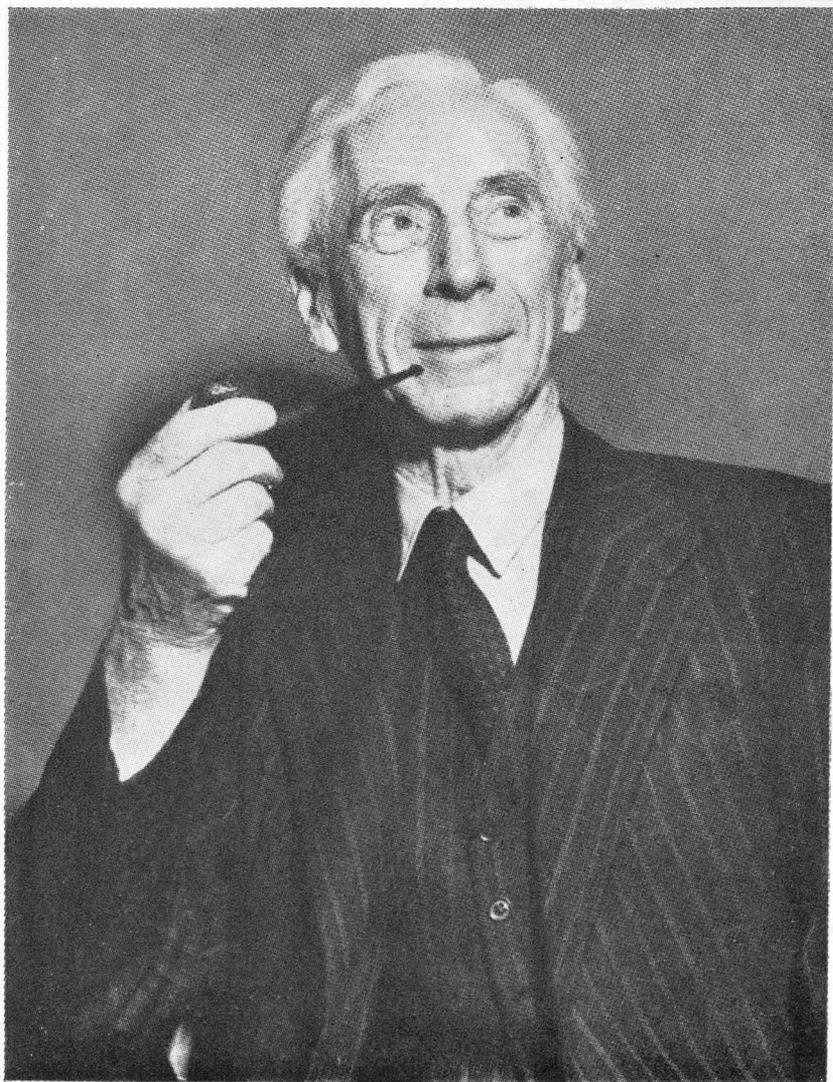
G. E. Moore objetó en cierto día la teoría de las descripciones de Bertrand Russell con un argumento pedestre o pedante que ha sido piadosamente registrado por la historia de la filosofía. Si digo que Hegel y sólo Hegel es el "autor de la *Fenomenología del Espíritu*", alguien me podría replicar: "en verdad el autor de ese libro fue el amanuense a quien Hegel dictaba sus páginas". Por eso hemos evitado decir, "Hegel escribió la *Fenomenología del Espíritu*". Esta observación de G. E. Moore ha hecho exclamar a uno de sus comentaristas que con este hombre no sabemos si se trata de un "filósofo pedante" o de una "pedantería que se hace pasar por filosófica". Pero para lo que nos interesa, el "matiz", todo lo pedante que se quiera, tiene su sentido. Entre el señor de "carne y hueso" y las obras de su homónimo en la historia de la filosofía hay tantas diferenciaciones que si se las registrara todas minuciosamente entenderíamos, por sugestión empírica, que efectivamente hay dos Hegeles y no uno. La lógica nos instala "de golpe" en la diferencia de "nombres" y "descripciones", la malicia de distinciones empíricas, por ejemplo, entre "autor" y "escritor", insinúa el divorcio que la lógica acepta como ya consumado.

Cuando se pregunta, ¿de quién es una filosofía?, lo grave que con ello se calla, no es sólo quizás confundir nombres y descripciones, pecado mortal de lógica, sino que lo que se pretende evitar y ahorrarse por inútil, es confrontar a tal filosofía con la realidad para establecer si corresponde o no al caso, si, en definitiva, es falsa o verdadera.

Movidos por un vicio, tal vez indarraigable por estar entrañado en una tradición histórica que nos prescribe sin saberlo, sus perplejidades y el rumbo de sus preocupaciones, nos conformamos con señalarle a la filosofía su propietario, con asignarle un dueño, sin hacernos responsables de la obligada prueba de su adecuación o de su infidelidad a lo real. Tal filosofía "es de fulano de tal": al declarar, con indudable piedad, esta imprescriptible asignación de propiedad, nos autorizamos a retirar la mirada, a desviarla, del difícil problema de su legitimación y prueba.

La filosofía que se propone, como una de sus cuestiones radicales preguntar de *quién* es y no *qué* es, me parece que está movida por la suposición *a priori* injustificada de que una filosofía no es, y no puede ser por principio, un espejo de la realidad sino un sueño privado (todo sueño es privado, podría replicármelo recordando el aforismo de Heráclito), una confesión personal que necesita, por tanto, del sustento de un sujeto y de sus intereses, y no de un mundo público o de todos (como se podría completar recordando otra vez el mismo aforismo de Heráclito) con el cual concordara como signo de su verdad.

Es extraño que la concepción de la filosofía como confesión personal no ha-



Bertrand Russell.—"objetado con un argumento pedestre"

ya rastreado su parentesco con el solip-sismo. Aquí, sin embargo, habría encontrado el coto adecuado para su despliegue sistemático. "La vida es sueño" siempre me ha parecido una elucidación de la esencia de la filosofía hondamente emparentada con nuestra "vididura" hispánica.

V

Una filosofía sin sujeto que la sustente nos parece un fantasma vacilante que de un momento a otro se va a derrumbar ante nuestros ojos. Pero bastaría la más ligera reflexión para comprender que estas angustias por la estabilidad de los fantasmas son completamente injustificadas.

Durante cierto tiempo el creador de una filosofía y su sistema, han sido "coetáneos", "compañeros", como dice muy bien Eduardo Gibbon, pero después se han separado, el filósofo para irse a la tumba y la filosofía para ingresar en los anales o historias de la filosofía. Por comodidad, en estas últimas se sigue hablando de "Hegel" cuando se expone la *Fenomenología del Espíritu* pero tal recurrencia al nombre que en otra época fue el de un ser de carne y hueso, no lo reencarna ni en el más insignificante de sus átomos corporales. Vive ideológica, espiritual pero no materialmente, descriptiva y no "nominalmente".

La filosofía como confesión personal se inclina devota ante las biografías de los filósofos para extraer de ellas reliquias, motivos, que la exposición de los "sistemas" haría bien en atender, tal es su esperanza, para rellenar "vitalmente", la abstracción inhóspita de las "meras" ideas.

No han faltado "espiritistas de la filosofía" que de muy buena gana reanimarían o invocarían la sombra del filósofo para preguntarle qué pensaba de tales o cuales oscuridades en que dejó su sistema. Se cuenta de un bachiller medieval que vendió su alma al diablo con tal de que le dejara por algunas horas bajar a los infiernos y entrevistarse con el mismísimo Aristóteles para dilucidar "la esencia de la metafísica". Lo curioso de estos exorcismos, y lo instructivo, consiste en que los filósofos consultados, por lo general, aprovechan la ocasión de su invocación para encomendarles a los vivos asuntos prácticos, por ejemplo, que se les digan algunas misas para salvación de su alma o si son empecinadamente paganos, se quieren enterar de su fama, de los homenajes que se les dedican cada año o de si han muerto malamente, como lo merecían, sus "críticos" y enemigos. Pero en cuanto a hablar de la "doctrina" no hay modo de obligarlos a ello.

Esta predominante preocupación utilitaria de las "voces de ultratumba", nos enseña con elocuencia que las "biografías" pertenecen al dominio de lo práctico y no de lo teórico, que la filosofía como confesión personal de los filósofos es una empresa fundamentalmente "edificante".

Todos, creo, conocen esos muñequitos de celuloide que llevan pegados en la planta de los pies un trozo de plomo modelado en la forma de una semiesfera. La gracia del juego con estas figuras consiste en que, se las lance como se quiera, siempre caen paradas balan-



Heidegger.—"las actividades culinarias o gastronómicas de semejantes sujetos"

ceándose airosamente sobre el arco de su pedestal plúmbeo. Las filosofías se parecerían a estos juguetes ligeros que necesitan de un basamento para tenerse de pie. El filósofo sería el propietario de la respectiva filosofía, o la raza, el espíritu de un pueblo, dueños también de filosofías correspondientes; el carácter, el "estilo de vida" o la "vididura" de una nación serían igualmente sujetos sustentadores. Sin estos plomos la filosofía se evaporaría en el éter puro de las ideas.

Cómo se ha llegado a esta convicción es una historia que nadie quizá podría rastrear. Los sentimientos místicos que animaban a las teorías románticas del "alma de un pueblo", la valoración suprema del individuo de carne y hueso como ente realísimo, la sospecha de que el carácter o el estilo lo permiten todo, le ponen su sello y su plomo, serían datos a registrar por quien quisiera "historiar" esta tenaz opinión de que la filosofía, sin el acompañamiento del filósofo que le aporta solícito su ancla encajada en la facticidad de su cuerpo y de

su biografía, la filosofía "solita", como sustantivo sin sustancia, no tiene ninguna realidad. Cuando no se puede echar mano de un "sustantivo" se procura en todo caso buscarle un "adjetivo" que la acompañe, hablándose entonces de filosofía griega, alemana, inglesa, etc. Pero con el adjetivo otra vez empieza la historia de buscarle su "consistencia" para sacar de aquí el "plomo" que siempre se echa de menos para tener en pie a una filosofía.

La historia de nuestra filosofía en lengua española ha sido fértil en pesquisas de estos "sujetos". Desde la más primitiva hasta la más reciente de nuestras filosofías a todas las anima la convicción que expresa el lema de nuestra Universidad: "Por mi Raza Hablará el Espíritu". Hemos terminado por olvidar la filosofía para dedicar, como es debido, toda nuestra atención al filósofo. Estos disparataderos que condena la lógica, tienen raíces muy profundas entre nosotros. Tenemos que aceptar la "herejía" como un hecho bruto. Su explicación tendrá, pero no la conozco,

CORRIENTE ALTERNA

Por Octavio PAZ

ANTE EXPERIENCIAS como las relatadas por Michaux* nos volvemos a hacer la pregunta: ¿la farmacia substituye a la gracia, la visión poética es una reacción bioquímica? Coleridge atribuye al láudano la composición de Kubla-Khan; Michaux piensa que un estado de debilidad fisiológica —fiebre ligera, inflamación de las anginas— y un exceso en la dosis, bastaron para desencadenar el torrente. La relación entre los estados fisiológicos y los psíquicos no ofrece dudas. El ayuno, los ejercicios respiratorios, la flagelación, la inmovilidad prolongada, el confinamiento solitario en celdas y cavernas, la exposición en lo alto de columnas o montañas, el canto, la danza, los perfumes, la repetición durante horas de una palabra, son prácticas que trastornan nuestras funciones físicas y provocan la visión. Lo que llamamos espíritu parece depender de los cambios químicos y biológicos; pero también lo que llamamos materia se nos ha vuelto energía, tiempo, agujero, caída y, en fin, algo que ya no es medible. No es esto lo que me preocupa sino la fragilidad de nuestras concepciones morales frente a la embestida de la droga. Entre las numerosas observaciones de Michaux hay una que me obsesionó durante algún tiempo: la visión demoníaca fue posterior a la divina. Quizá se trata, como he insinuado antes, de una visión todavía dual, accidental. De todos modos, la mezcla es singularmente desdeñosa de las ideas de bien y mal. Desdeñosa y generosa, pues otorga la visión sin pensar en los "méritos" del que la recibe. Una y otra vez Michaux habla de "infinito no merecido". Vale la pena detenerse en esta frase, dueña de una inequívoca resonancia. Muchos místicos y visionarios han dicho lo mismo.

En primer término: la alteración fisiológica no produce automáticamente las visiones; tampoco todas tienen el mismo carácter. Basta comparar, para escoger un ejemplo a la mano, las imágenes que los hongos mexicanos engendraron en Wasson con las de los profesores y estudiantes sometidos por el doctor Heim a una prueba análoga.¹ Así pues, la intervención de la psiquis individual es decisiva. Ya Baudelaire decía, recordando a de Quincey, que el opio producía sueños distintos en un carnicero y en un poeta. Pues bien; la acción de la droga resulta desconcertante precisamente en la esfera de la psiquis: el asesino puede tener visiones de ángel; el hombre recto, sueños infernales. La droga ignora la moral. Las visiones dependen de cierta sensibilidad (¿facultad?) psíquica que varía de individuo a individuo pero que no está en relación con la conducta o el valer personal. La droga mina todos los valores y trastorna radicalmente nuestras ideas acerca del bien y el mal, lo justo y lo injusto, lo permitido y lo prohibido. La droga es nihilista. Su acción es una burla a nuestra moral de premio y castigo. Esta idea —aunque me regocija— no deja de irritarme. En efecto, la droga introduce otra justicia, fundada en el azar o en circuns-

tancias que no podemos determinar. Distribuye distraídamente algo que siempre se ha considerado como la recompensa de los santos, los sabios y los justos — el máximo bien que el hombre puede alcanzar sobre la tierra: la visión, el vislumbre de la perfecta armonía. Y con el mismo gesto con que otorga la paz espiritual a los indignos, regala infiernos a los inocentes. Si la farmacia substituye a Dios, hay que convenir en que se trata de una química perversa.

Nuestra perplejidad quizá desaparecería si, en lugar de pensar en un dios que obra como una droga, pensamos en una droga que obra como un dios. Quiero decir: si reemplazamos las nociones de azar, fatalidad y necesidad por las de gracia y libertad. La droga nos abre las puertas de "otro mundo". Si esta expresión tiene un sentido, significa que efectivamente ingresamos a un reino en el que no rigen las mismas leyes que en el nuestro. Ni las materiales ni las morales. ¿No sucede lo mismo con la experiencia mística? Todos los textos insisten en el carácter paradójico de la visión. La alteración de los principios lógicos, y, en general, de lo que se considera el "fundamento del pensar" (aquí es allá; hoy es ayer o mañana; el movimiento es inmovilidad; etc.), corresponden a un trastorno no menos profundo de las leyes morales: los pecadores se salvan; los ignorantes son los verdaderos sabios; la inocencia no está siempre entre las vírgenes sino en los burdeles; "el buen ladrón" es el compañero de Cristo; el idiota del pueblo confunde al teólogo arrogante; el salteador Chê es más puro que el virtuoso Confucio; Krisna empuja a Arjuna a la matanza... El teatro español, nutrido por las doctrinas católicas del libre albedrío y la gracia, ofrece constantes ejemplos de esta sorprendente dialéctica en la que el mal se cambia en bien, la perdición en salvación y la caída en ascenso. En suma, la experiencia mística culmina en la

contemplación de "otro mundo" pero se inicia como una crítica de la realidad y de sus valores, esto es, como una abolición de este mundo. Las prácticas ascéticas corresponden a la fase crítica o negativa de la experiencia: humillan la razón, trastornan y exaltan los sentidos, provocan la insensibilidad de una parte para aumentar la sensibilidad de otra y, en fin, se esfuerzan por desintegrar la realidad. Otro tanto ocurre con la droga. Se trata de un equivalente, más pobre y mecánico, del ascetismo.

La operación de la droga se funda, como las manipulaciones de los ascetas, en una duda previa sobre la consistencia de la realidad que nos rodea. Su acción reposa sobre una meditación acerca de la verdad de este mundo. Ingiere drogas con ánimo de saber (el caso del vicioso es otro) aquél que no está seguro de que la realidad sea como la ven nuestros ojos y definen nuestros instrumentos. O aquél que sospecha la existencia de otra realidad. En una palabra, todos aquellos —sin excluir a los hombres de ciencia— que buscan más allá de las apariencias. Así pues, en la destrucción de la realidad cotidiana intervienen tanto los poderes de la droga como nuestra decisión de romper con este mundo e ir más allá. La injusticia e inmoralidad de la droga empiezan a revelarse más aparentes que reales. Su acción nos pareció injusta porque la juzgábamos con las pesas y medidas del mundo de las apariencias.

La acción de la droga equivale a una crítica de la realidad. Una crítica que es una devastación. Y su efecto más inmediato consiste en aligerarnos del peso de la realidad. La droga pone al ser en libertad, esto es, lo enfrenta a sí mismo, a sus fantasmas y a sus esperanzas —pero ya no en relación con esta o aquella circunstancia sino a la intemperie, en una suerte de vacío absoluto. Estamos en "otro mundo", sin pasado y sin porvenir: sin historia. Mejor dicho: estamos fuera del mundo. Nuestros actos tienen otra consistencia, otra gravedad. Los "méritos" y las "faltas" son otros y otra la balanza que los pesa. Cambio de signo: el más se vuelve menos, la negación es afirmación. A un tiempo lúcidos y arrabados, experimentamos simultáneamente la sensación de una infinita libertad y de una dependencia no menos infinita. Los textos mis-



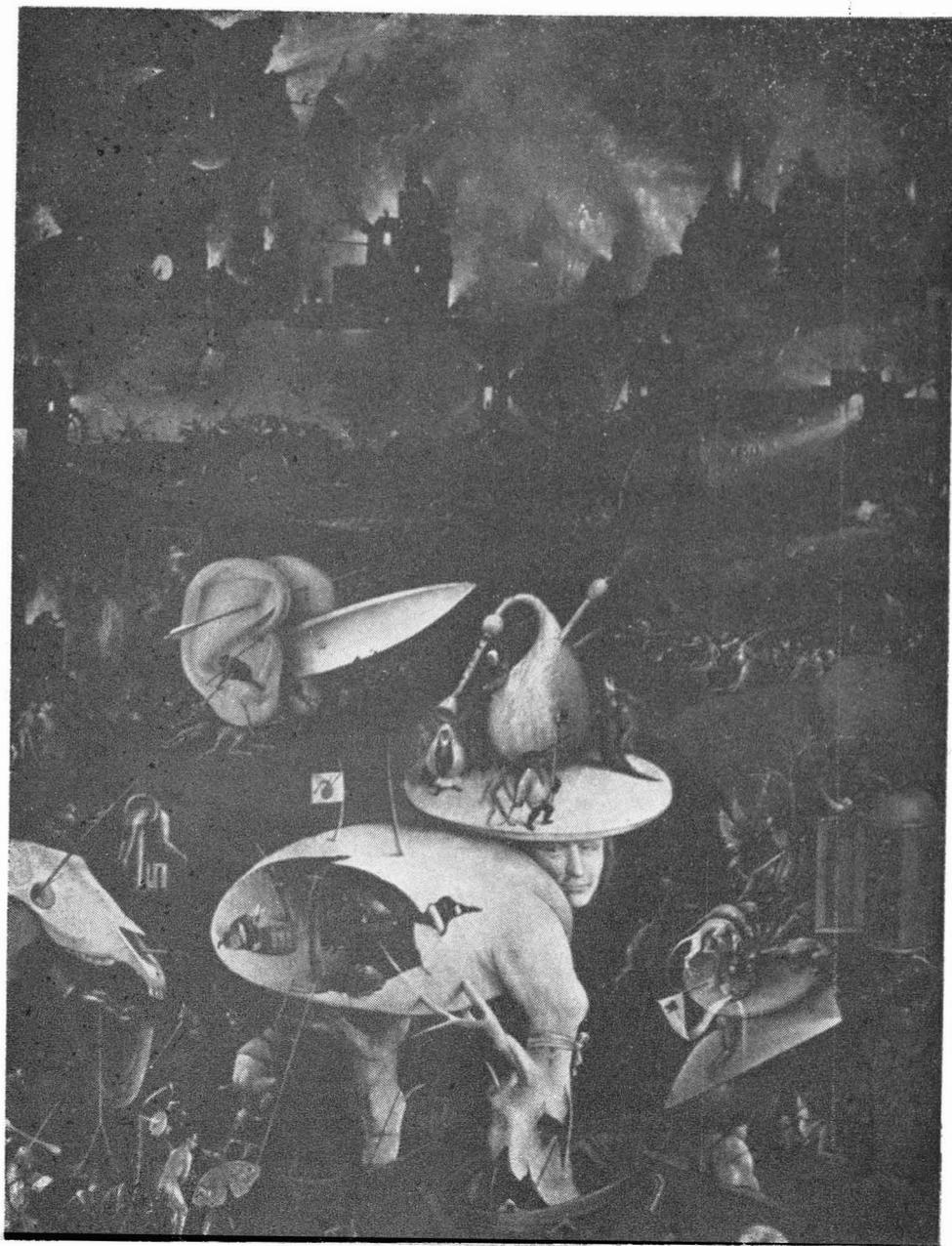
Henri Rousseau.—El sueño del paraíso

* Véase el número anterior de la revista de la Universidad de México.

ticos abundan en ejemplos de estados espirituales donde el frío y el calor, la exaltación y la calma, la reflexión y la beatitud, el vacío y la plenitud son una misma cosa. Los valores morales no escapan a esta metamorfosis. Las nociones de virtud, bondad, rectitud y otras semejantes adquieren un significado diverso y aun contrario al que tienen en el mundo de las duras relaciones entre los hombres. Las palabras mérito, premio, ventaja, honor, provecho, interés y otras análogas, heridas de muerte, se desangran y, literalmente, se volatilizan. Pérdida total de la gravedad: las virtudes verdaderas son de poco peso y se llaman abandono, desapego, confianza, entrega, desnudez. No el valer, sino el valor para internarse en lo desconocido. Desvalimiento: desasimiento. Ligereza: desinterés, desprendimiento. Fuera del "deber ser", el hombre contempla al ser. En esta constelación la palabra central es, quizá, inocencia: la "pureza del corazón" de los cristianos primitivos, el "pedazo de madera sin pulir" de los taoístas. Desaparición del yo y del nombre, aparición de otra realidad: ¿no es esto la gracia y, para el poeta, la inspiración? Pérdida del yo, no pérdida del ser. La experiencia nos enfrenta a nosotros mismos; pone en libertad al ser para que se manifieste — para que sea efectivamente lo que es. Sí, el asesino puede tener sueños de ángel. Cada uno tiene el infinito que se merece. Pero ese mérito no se mide con nuestras medidas.

* * *

EN LOS ENSAYOS que ha dedicado a la mezcalina Aldous Huxley subraya que las visiones individuales corresponden casi siempre a ciertos arquetipos colectivos. Y así es: el mundo que describe Wasson en *Les Champignons Hallucinogènes du Mexique* recuerda inmediatamente las imágenes de mitos, poemas y pinturas: grandes paisajes fluviales, árboles, espesura verde y rojiza, tierra color de ámbar, todo bajo una luz ultraterrena. La sensación de movimiento — los largos ríos, el viento, el latido del sol — se funde a la de inmovilidad y reposo. A veces, al borde del agua centelleante, surge una mujer pensativa, aparición que le recuerda la escultura griega arcaica o ciertas estelas funerarias. Edad auroral, mundo de significaciones paradisiacas: ¿cómo no pensar en las imágenes del Génesis, en los cuentos árabes, en los mitos del Pacífico o del Asia Central, en el paraíso teotihuacano de Tláloc? Pero hay otra visión: desiertos, rocas, sed y jadeo, ojo-puñal del sol: el paisaje de la condenación, la "tierra gastada" de la leyenda del Graal. Infiernos transparentes, geometría de cristales impíos; infiernos circulares; infiernos abigarrados, pululación de formas y de monstruos, tentaciones de San Antonio, delirios de las pinturas tibetanas, aquelarres de Goya, copulaciones y coagulaciones hindúes, el grito congelado de Munch, las máscaras polinesias... Las imágenes son innumerables pero todas ellas — luz cegadora o tiniebla mineral, soledad o promiscuidad — revelan un universo sin salida. Peso, opresión, asfixia: infiernos. Gravedad, heterogeneidad, ensimismamiento: infiernos. No podemos salir de nosotros mismos, no podemos dejar de ser lo que somos, no podemos cambiar. Infierno: petrificación. La imagen celeste es visión de libertad: levitación, disolución del yo. La luz frente a la piedra.



Jerónimo Bosch.—El jardín de las delicias del mundo (ala derecha)

Las imágenes del paraíso, dice Huxley, pueden reducirse a ciertos elementos, comunes a la experiencia "mezcaliniana" y al mito universal.² tierra y agua, feracidad, verdor. Idea de abundancia (por oposición al mundo del trabajo); idea de jardín encantado: "todo es sensible"; pájaros, plantas y bestias hablan el mismo lenguaje. En el centro — núcleo de significaciones míticas — la pareja original. Huxley señala que la luz tiene una tonalidad particular: es una luz que no viene de ninguna parte, como si dijéramos, usando una vieja y exacta expresión, una luz increada. Y asimismo: creadora (el paisaje nace y crece bajo la lluvia luminosa) y conservadora (el jardín, lo visible, reposa en su pecho invisible). Me parece, sin embargo, que no es menos significativa la presencia del agua, arquetipo del paraíso prenatal, imagen del regreso a la edad primera, símbolo de la mujer y de sus poderes: calma, fertilidad, autoconocimiento y, también, pérdida, caída en la pérfida transparencia. En más de un pasaje Baudelaire se detiene ante esta visión: "aguas fugitivas, juegos de agua, cascadas armoniosas, el mar inmenso y azul, meciéndose, cantando, adornando...". Y agrega: "el agua se tiende como una hechicera... No me atrevería a afirmar que la contemplación de este abismo límpido no es peligrosa para un espíritu amoroso del espacio y el cristal...".³ Fragmento sorprendente si se

piensa que el agua está asociada a la Gran Diosa de los mediterráneos, la hechicera pálida, la luna — Artemisa. El agua: el baño de Diana, la fuente fatal para Acteón y Sigfrido.

No sé si Huxley haya reflexionado sobre la singular dialéctica de las imágenes luz, agua y piedra. La luz es fija, inmaterial, central. Fuego y hielo a un tiempo, encarna la objetividad y la eternidad. Es la mirada. Clara y serena, dibuja los contornos, delimita, distribuye el espacio en porciones simétricas. Es la justicia pero asimismo es la Idea, el arquetipo inscrito en un cielo sin nubes. El olvidado Herrera llama luz a su amada, a su Idea. Luz: amor a la esencia, reino de lo intemporal. El agua es difusa, huidiza, informe. Evoca al tiempo, al amor físico; es la marea — muerte y resurrección —, la entrada al mundo elemental. Todo se refleja en el agua, todo naufraga, todo renace. Es el cambio, el fluir del universo. La luz separa, el agua une. El paraíso, por lo visto, está regido por dos hermanas enemigas. Y en el centro, la piedra preciosa. Huxley recuerda que las puertas de los paraísos son de diamantes, rubíes, esmeraldas. Atravesado por la luz, el paisaje húmedo del primer día se transforma en una inmensa joya: sol de oro, luna de plata, árboles de jade. La luz hace del agua — esto es, de la vida y la sucesión temporal — una piedra preciosa. Mineraliza, eterniza al tiempo.

Lo fija en un resplandor imparcial y así lo desvive: congela su latido. Al mismo tiempo —una imagen es un venero de significaciones— la luz trasmuta a la piedra. Gracias a la luz la piedra opaca —cifra de la gravedad: caída y pesadumbre— accede a la transparencia y vivacidad del agua. La piedra centellea, parpadea, tiembla como una gota de agua o de sangre: está viva. Un minuto después, hipnotizada por el rayo celeste, se inmoviliza: ya es luz, tiempo detenido, mirada fija.

La piedra preciosa es un instante de equilibrio entre el agua y la luz. Dejada a su propia naturaleza es opacidad, inercia, existir bruto. Sueño sin sueños de la piedra. Apenas se vuelve luminosa y translúcida, cambia su índole moral. Su limpidez es engañosa como la del agua. El ópalo es una piedra nefasta; hay esmeraldas, diamantes hechizados; hay joyas malditas. No es extraña esta ambigüedad. La vida original no es ni buena ni mala: es vitalidad, apetito de ser. Al nivel de la vida elemental encontramos la misma unidad que en la contemplación espiritual. Artemisa y su arco, Coatlicue y sus calaveras, diosas cubiertas de sangre, son la vida misma, el renacer y el remorir de las estaciones, el tiempo que se despliega y vuelve sobre sí. El paraíso de Rousseau es una selva encantada, poblada de bestias feroces, en donde reina una hechicera. El único intruso es el hombre armado, que divide y separa: la moral que rompe el pacto mágico entre la naturaleza y sus criaturas. La piedra preciosa participa de esta indiferencia vital. Nudo de significaciones contrarias, oscila entre el agua y la luz.

* * *

André Pieyre de Mandiargues es uno de los tres o cuatro escritores en verdad originales —quiero decir: dueño de un lenguaje y de un mundo— que han aparecido en Francia después de la guerra. Su obra ilustra con sorprendente e involuntaria precisión lo que llamaríamos las metamorfosis de la piedra. Se trata de un verdadero "camino de perfección", erizado de pruebas y sacrificios, que la materia bruta recorre hasta volverse piedra preciosa, piedra solar. El universo de Mandiargues es un espacio mágico, hecho de oposiciones y correspondencias. Por eso no estoy seguro de que la palabra "cuentos" sea aplicable a sus escritos. Cierta, son relatos —y relatos que se cierran sobre sí mismos, como un cuento— pero su ritmo es el del poema, hecho de rimas, ecos, pausas. En ese mundo cerrado la palabra y su sombra, el hombre y

su muerte, juegan una lenta partida que recuerda a las que mayas y aztecas celebraban en esos anfiteatros del antiguo México llamados "juegos de pelota". Aquel rito era la representación del combate entre el águila y el jaguar, el sur y el norte, la tierra y el cielo: no eran los hombres —aunque pagasen con su sangre— los que jugaban sino los dioses. En los relatos de Mandiargues tampoco juegan los hombres: el universo juega. Y se juega a sí mismo. Pero no busca la victoria —¿contra quién o para qué?— sino la iluminación. Las reglas de este juego son las mismas que rigen al movimiento de las imágenes entre sueño y vigilia; leyes incoherentes (en apariencia) y no por eso menos rigurosas.

La obra de Mandiargues es un teatro más hecho para ver que para oír, destinado a provocar en el espectador no tanto la adhesión como el asombro. Los paisajes, las arquitecturas, los objetos, todo, está dibujado con trazos netos y cortantes. Dibujo y escultura: los cuerpos, los vegetales, las criaturas y hasta las nubes poseen la consistencia del mármol y el jade. Mundo de luz y piedra; y no sólo por la abundancia de minerales sino porque todo lo que roza la mirada del poeta se inmoviliza en una suerte de hipnosis luminosa. Magia visual, reino de la mirada. Sólo que, a la inversa de Medusa, no convierte a la vida en piedra opaca: la ilumina, la vuelve transparente. Operación peligrosa pues casi siempre la muerte nos espera al fin de este camino de transparencias. La muerte o la iluminación: el más allá de la mirada, el instante en que la piedra preciosa vuelve a ser sol.

En el último libro de Mandiargues⁴ hay tres "cuentos" que describen el carácter alternativamente nefasto y benéfico de la piedra. En el primero (Les Pierreuses) un maestro de escuela recoge, al pasear por las afueras de la ciudad, un guijarro de los llamados por los geólogos "geodas". (Rocas o piedras huecas, "tapizadas de una substancia generalmente cristalizada"). Impulsado por la curiosidad —Pandora y su caja funesta reaparece en muchos de los textos de Mandiargues— el profesor abre en dos la piedra como si fuese la concha de una ostra y, no sin sorpresa, ve surgir tres minúsculas muchachas. La mayor le explica, en latín de la decadencia, que ella y sus dos hermanas nacieron desnudas de la matriz de la Gran Madre y que desnudas volverán a ella; precipitadas en la geoda por un "sol negro", su libertad anuncia su muerte y la de su libertador porque, agrega, "son mortales las emanaciones de la piedra". Es inútil detenerse en la signifi-

cación de cada uno de los elementos de esta fantasía: la geoda y su matriz de amatista, el sol negro, la alusión a la Gran Diosa mediterránea. Todo se ajusta a nuestra descripción de la piedra, cristalización del agua y sus poderes terribles.

En Le Diamant la hija de un joyero israelita, al contemplar largamente un diamante perfecto —un "castillo de hielo"—, se desvanece; cuando recobra el conocimiento descubre que se encuentra en el interior de la piedra. El frío la amenaza con una segura congelación; pero el sol matinal penetra por una ventana y se posa sobre el diamante, que se transforma en un horno rojo. Sara resiste el calor sin pena, como si fuese una salamandra o, añade de Mandiargues, "como un pez en el agua". Un instante después se entrega a un hombre rojizo, de cabeza leonina. Bodas extrañas de la virgen judía y del espíritu solar, fecundación del agua por la luz. El sol se retira, vuelven los hielos, la joven se desmaya de nuevo y, al despertar, se da cuenta de que, "con el mismo misterio, con la misma naturalidad con que entró", ha salido de la piedra nupcial. Sara examina el diamante y advierte, única huella de su maravilloso encuentro, que una diminuta mancha rojiza altera su perfección. "Defecto" material que es, por otra parte, un estigma místico.

En Le Diamant la metamorfosis se cumple en sentido inverso al de Les Pierreuses. El "castillo de hielo" se abre como la geoda; en el interior de la piedra el profesor encuentra tres muchachas desnudas; en el del diamante Sara también está desnuda. El agua —la mujer desnuda— habita la piedra como una substancia cambiante, que da muerte o vida. La geoda es una matriz mineral: tocada por la luz, se vuelve tumba; el diamante, sometido a una acción parecida, se transforma en un horno alquímico. El fuego y el agua simbolizan la transmutación. (Hay una expresión náhuatl que tiene el mismo sentido: "agua quemante"). Las prodigiosas metamorfosis de Sara —de virgen a salamandra, de salamandra a madre— corresponden a las transformaciones del diamante, que de objeto mercantil pasa a ser prenda de unión mística. Todo esto, con ser mucho, no es todo. En Les Pierreuses la curiosidad distraída no recibe más revelación que la de la muerte; en Le Diamant la confianza en lo desconocido —el desprendimiento— conduce a la unión con el principio solar. El profesor es un hombre razonable e incrédulo, que ni siquiera se maravilla ante la aparición de las diminutas y hermosas criaturas. (La única reflexión que se le ocurre es



Francisco de Goya.—El sabbat de las brujas

comprobar su ignorancia del latín de la baja época). Sara "se confía al poder de lo absurdo", acepta el misterio con naturalidad y se deja guiar por lo inesperado. Nada menos arbitrario que la muerte del profesor o la maternidad maravillosa de Sara. Pero no se trata de una coherencia lógica sino espiritual.

L'enfantillage es la experiencia de lo que, para emplear el lenguaje de Mandiargues, podríamos llamar "la visión capital". Un hombre yace con una desconocida; mientras una parte de sí se adelanta hacia el momento de la descarga física, la otra retrocede hasta un recuerdo de infancia, el más remoto: el derrumbe de un carro de campesinos italianos en un despeñadero y la mano sarmentosa de su viaje aya tapándole los ojos. Esta imagen atroz se funde a la absorta contemplación de una perilla dorada de la cama, que el sol meridiano hace brillar en la penumbra caliente. La divagación se transforma en un delirio lúcido; el hombre avanza hacia el abismo llevado por la mano de la vieja (otra vez la Gran Diosa, la muerte y la Muerta) hasta que la esfera dorada y el rostro de la anciana se confunden. Durante un instante en verdad glorioso la visión doble se transforma en una sola evidencia literalmente deslumbrante: "¿Es al fin el Amor? Padre sol..." La materia ha recorrido el camino de la iniciación y ahora brilla como un astro desollado. La perilla de latón es un sol central. "Pureza reconquistada", dice de Mandiargues al referirse a esta revelación. ¿Es la muerte o la vida? La

piedra, alternativamente opacidad y transparencia, agua y luz, alcanza al fin la incandescencia, el estado de fusión y desaparición de los contrarios.

En el prólogo a un libro publicado poco después de la guerra,⁵ de Mandiargues dice que "la hora de la videncia es también la hora de la idiotez, los dos rostros absolutos de eso que a veces se llama misticismo...". Esta frase confirma que los poetas que con mayor abandono se confían al delirio son también los más lúcidos. El profesor de Les Pierreuses se pierde porque su saber se reduce a una serie de "conocimientos"; Sara se salva precisamente porque no tiene "conocimientos" sino confianza en la vida. En ambos casos se trata de una visión dual. La "visión capital" evoca ese instante en que el chorro de sangre del ajusticiado salta con maravillosa energía y frescura, como si afirmase simultáneamente la vida y la muerte. Pero L'enfantillage no es la visión del triunfo del elemento vital sobre el intelectual o de la coexistencia de los contrarios sino la de su amiquilación en una evidencia llameante. La hora, el instante, de la videncia: reconquista del no-saber.

NOTAS

1 Les champignons hallucinogènes du Mexique.

2 El caso de Michaux parece desmentirlo. Pero se trata de una experiencia en otro nivel espiritual. En cambio, Wasson y otros coinciden con la idea de Huxley.

3 Le Poème du Haschisch.

4 Feu de braise, París, 1959.

5 Le Musée Noir, 1946.



Fedin.—"nada menos que un dogmático"

oficio. Si se le escuchase, el Doctor Zivago —del que circulan actualmente varios centenares de ejemplares en Moscú y Leningrado— hubiera sido publicado hace ya tiempo. En fin, Fedin nunca ha ocultado su opinión: lo que importa en literatura, son las dotes del escritor, más que sus convicciones ideológicas.

EHRENBURG, CAMPEÓN DEL
LIBERALISMO

Ahora bien, esta opinión no es admitida aún por la crítica y la censura. Se encuentra en el centro de las discusiones que se persiguen, siguiendo el testimonio de la prensa, tanto en los círculos literarios como en las salas de redacción y en las universidades. Un poco por todas partes, los liberales¹ han ganado terreno estos últimos tiempos. Lo que tal vez sorprenda al Occidente es que uno de los más resueltos campeones del liberalismo intelectual sea nada menos que Ilya Ehrenburg, el mismo que conocemos fundamentalmente bajo el aspecto de embajador en el extranjero de la cultura oficial soviética. El viejo Ehrenburg parece haber vuelto a la inspiración juvenil y romántica del principio de su carrera. Uno de sus últimos artículos, consagrado a una poetisa muy poco conformista, Marina Zvétaeva, provocó un verdadero escándalo entre los "dogmáticos". Ehrenburg no vaciló en hablar de "la naturaleza mágica del arte", expresión incompatible con el vocabulario del realismo socialista, que está muy lejos de toda magia e irracionalidad.

En el mismo artículo, Ehrenburg hacía el elogio del género de "la confesión" que tan hermosa tradición tiene en la literatura rusa. Analizando la obra de Zvétaeva, proclamó que "un verdadero poeta, por la virtud misma de su inspiración, puede superar la discordancia en que se encuentra en relación con su época; puede vencer el aislamiento y, llevado por el encantamiento de su arte, crear una poesía visionaria".

¹Somos nosotros quienes les damos ese nombre, ya que ellos —rehusando cualquier clasificación de la que se pudiera concluir la existencia de una organización—, se limitan a reclamar cierta autonomía para la expresión artística y la búsqueda de nuevas formas.

DOCUMENTOS

¿SE DIRIGE LA U.R.S.S. HACIA UNA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LITERARIA?

Por François FEJTO

A PESAR DE LAS SEVERAS tomas de posición doctrinales del último Congreso de escritores (mayo del 59) y las advertencias firmes aunque risueñas de Krushchev, la vida literaria soviética muestra una animación que no siempre respeta las normas caras a los ortodoxos. Es cierto que el mismo Constantino Fedin, que ha reemplazado a la cabeza de la Unión de los escritores soviéticos al malhumorado Surkov, es partidario de dar a la vida literaria este margen de libertad sin el cual se arriesgaría a volver a caer en el sombrío aburrimiento del jdanovismo que nadie quiere ya.

Fedin no es nada menos que un dogmático. Recordemos que comenzó su carrera en las letras bajo la égida de Gorki, como miembro del círculo de los Hermanos Serapion, que antes de la revolución había acogido a los escritores y poetas de tendencia "neorromántica". Incluso después de haberse afiliado al partido, conservó una cierta independencia de espíritu y un gusto indiscutible por la búsqueda artística. Sus grandes novelas: Ciudades y años, Los hermanos, El rapto de Europa, tratan, en un estilo muy honorable, de la situación y del papel de los intelectuales en la sociedad soviética. Aun ahora, trabaja en el último volumen de una trilogía en que sigue las diferentes

etapas de la vida atormentada de un joven intelectual revolucionario entre 1910 y 1939.

ALGUNAS "SENTENCIAS" DE EHRENBURG

"Hemos leído muchas novelas sobre las hazañas de nuestros compatriotas pero muy pocas sobre los hombres que consumaron esas hazañas. Quiero decir hombres y no títeres, cuadros, no anuncios..."

"Prefiero juzgar la literatura a partir de la literatura y no a partir de la literatura sobre la literatura."

"Tengo horror a las etiquetas. Es difícil decir si los héroes de Tolstoi, de Stendhal o de Chejov son "positivos" o "negativos". ¿Quién ha visto alguna vez a un pintor utilizar blanco puro y negro puro?"

"No es pensando, sino viviendo como se escriben novelas. No basta observar: la experiencia vivida no podría ser reemplazada por ninguna 'palabra de orden creador'."

¿Réplica matizada del Doctor Zivago? Quizás. Observamos la discreción de Fedin durante la campaña lanzada contra Pasternak. La persecución no es su

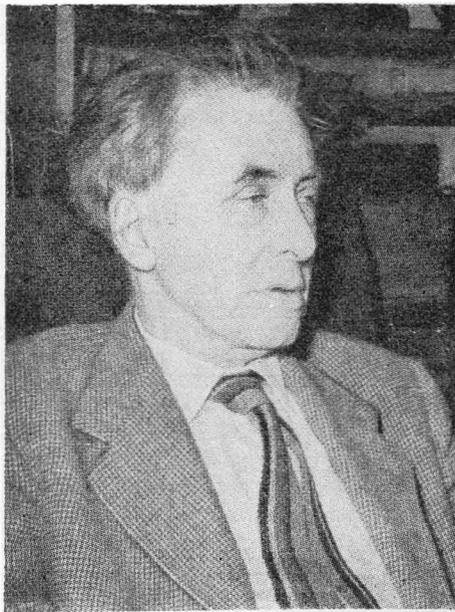
Este homenaje a lo irracional en el arte le valió a Ehrenburg severos reproches del profesor Metchenko que durante una reciente conferencia de universitarios —historiadores, sociólogos, estas de la literatura— lo comparó, *horribile dictu*, con Pasternak. Metchenko hacía responsable a Ehrenburg del espíritu de rebeldía que alienta en algunos medios estudiantiles. Estimulados por las ideas de Ehrenburg, algunos estudiantes han tenido la audacia de defender la tesis de que “cuanto más se aísla un poeta de las realidades de su época, más oportunidad tiene de apresar y expresar la esencia de esa época”. Lo que equivale a decir que Pasternak —a pesar de su aislamiento, o mejor dicho, precisamente por él— es más representativo de la Rusia actual que, digamos, Gladkov o Kotchetov, y constituye la más rotunda negación al compromiso que el partido exige del escritor.

Si bien los “dogmáticos” no cesan de hostigarlo, Ehrenburg no se deja intimidar por estos ataques. Todo sucede como si su ambición fuera competir, en la estima de los jóvenes, con Pasternak, quien no tiene la posibilidad de hacerse entender. Un largo estudio que publicó en la revista *Novi Mir* (núms. 5 y 6, 1959) sobre Chejov echó más leña al fuego y las “Sentencias sobre la literatura” publicadas en la *Literaturnaia Gazeta* del 9 de junio de 1959, son consideradas por los jóvenes como un manifiesto de esta primavera literaria.

Ehrenburg no está solo. Otros escritores (y no los de menor categoría), han tomado posición en favor de la autonomía de la creación literaria y en contra de la dictadura de los censores. Incluso el prudente Simonov ha expresado la idea de que el *realismo socialista* bien comprendido no excluye necesariamente un cierto modernismo de estilo. A Tvardovski que, tras de haber caído en desgracia en 1954, acaba de ocupar nuevamente su puesto de jefe de redacción de la revista *Novi Mir*, se alza colérico contra los que “en nombre del carácter progresista de la literatura favorecen una producción incolora y monótona y conceden más importancia a las opiniones políticas o ideológicas del autor que a la calidad artística de su obra”.

NEORRALISMO CONTRA ARTE HEROICO

Paralelamente a la campaña de prensa de los “liberales”, se desarrolla una nueva tendencia, que podríamos calificar de *neorralismo*. En efecto, todo un grupo de jóvenes escritores de talento ha decidido romper con el estilo pomposo, retórico, a la *Déroulède*, y afrontar los temas contemporáneos con una actitud anticonvencional que evidentemente se inspira en el neorralismo italiano. Uno de los jefes de la nueva escuela es V. Nekrassov, autor de *En las trincheras de Estalingrado*, novela sobria, desprovista de cualquier adorno ideológico, uno de los *best-sellers* de los últimos años. En un artículo *Palabras sublimes y palabras sencillas*, publicado en *L'art du Cinéma* (núm. 5, 1959), Nekrassov tomó la defensa de un nuevo acercamiento, sencillo, modesto y comprensivo con respecto a *la vida tal como es*. Al mismo tiempo condenó en términos violentos el *falso pathos* del pintor Dovchenko, hasta ahora el



Ehrenburg.—“Tengo horror a las etiquetas”

ídolo del academismo soviético y cuyas obras “sublimes” cautivan a los burócratas de los que hace complacientemente “superhombres”. Nekrassov reclama también con vehemencia —tras un viaje por Italia que le conmovió mucho— el establecimiento de intercambios culturales más intensos con el Occidente.

Señalemos que el neorralismo ha ganado terreno sobre todo en el campo de la *literatura de guerra* que florece de manera extraordinaria en la Unión Soviética. Una de las novelas escritas con ese espíritu, *Una sola pulgada de tierra*, de G. Baklanov, amigo de Nekrassov, provocó apasionadas discusiones. Unos la acogieron con entusiasmo: “Por fin algo nuevo acerca de la guerra, algo que siente la vida —y el público los siguió—, mientras que otros —los envidiosos— acusaban a Baklanov de ser un discípulo de E. M. Remarque, es decir un naturalista que, en lugar de mostrar a los soldados luchando en las trincheras como encarnación de la entereza soviética, describe sobre todo sus desfallecimientos ante los horrores y crueldades del combate (*Literaturnaia Gazeta*, 23 de julio de 1959).

EL ASUNTO VORONIN

El debate pro o contra la literatura heroica, pro o contra “la poetización de la vida cotidiana” (que según la escritora Trifonova pertenece a la mejor tradición de la literatura rusa) no se había extinguido aún cuando estalló el asunto Voronin. Un joven escritor de Leningrado, Sergio Voronin, acababa de publicar en la revista *Neva* de la que era jefe de redacción (siempre es Leningrado quien está a la vanguardia), un largo escrito titulado *Retorno a la patria*. Para más escándalo de los “dogmáticos” Voronin escogió como héroe de su novela un soldado del ejército de Vlassov, de triste recuerdo. Y representaba la figura de ese desheredado con tanta comprensión, piedad y simpatía que los críticos quedaron estupefactos. Ahí resucitó, de las profundidades del alma rusa, ese espíritu de “perdón universal” caro a Tolstoi. “El hombre es débil, sólo Dios tiene derecho a juzgarlo.” “La manera en que Voronin ha tratado el tema —escribe al respecto Smirnov, jefe de redacción de la *Gazeta*

Literaria, por lo demás tan liberal— equivale a la rehabilitación moral de la traición... Voronin, tal vez inconscientemente, escogió como blanco uno de los principios más sagrados e inatacables de nuestro partido y de nuestro pueblo: la entereza en la lucha contra el enemigo, la intransigencia absoluta contra cualquier tipo de degradaciones y sobre todo contra la peor de ellas, la traición con respecto a la patria, con respecto a nuestra noble causa, la causa del comunismo. Una mala obra, una obra nociva, eso es lo que ha hecho Voronin, eso es lo que ha publicado en la revista que dirige.”

Indudablemente nada estaba tan lejos del espíritu de Voronin como hacer la apología de la alta traición. Su soldado del ejército de Vlassov, es en el fondo un *pobre hombre* que se alistó como tantos otros campesinos, por abulia, por ignorancia, cediendo a las promesas de libertad que se le habían hecho. Millares de vlassovianos de este tipo, apresados por las autoridades acababan de ser amnistiados en la U. R. S. S., después de haber pasado muchos años de trabajos forzados. Indudablemente, puede tratárselos con indulgencia. Pero está prohibido apiadarse públicamente del calvario de estos desgraciados.

KOTCHETOV Y LOS OTROS DOGMÁTICOS

El asunto Voronin marca el límite extremo que puede alcanzar el neorralismo sin provocar a las autoridades. Por el momento, esta escuela —que cuenta con la indiscutible simpatía del público—, no reclama para ella la exclusividad, sus portavoces, por ejemplo L. Lazarev y Tvardovski, se conforman con reivindicar la *legitimidad* de su tendencia en el seno (o al margen) del realismo socialista; proclaman con el crítico georgiano Markvélachvili, el *pluralismo* de las escuelas literarias. Y favorecen el sostenimiento tácito de todos aquellos escritores que parecen haberse prometido no intervenir en las discusiones públicas pero que trabajan en el mismo sentido. Citemos entre ellos a Vera Panova, Aliguer, Ovetchkin, Kazakevitch, Kaverin, Paustovski, V. Grosman, los nacional-populares Youri Kazakov y Nikitin, etc., cuyos nombres han franqueado ya las fronteras de la U. R. S. S.

En cuanto a los dogmáticos, la muerte de Fedor Gladkov, autor de *Cemento*, les privó de su más conocido jefe de filas. Lo ha relevado un joven “ultra”, Kotchetov, con la publicación de una novela clave, *Los hermanos Yerchov*, donde denuncia insidiosamente ciertos medios intelectuales de Moscú y los acusa de revisionismo y otros crímenes peores aún.

Seguramente, los “dogmáticos” se encarnizan en mitigar su falta de talento con un tono panfletario de extrema violencia. He aquí, por ejemplo, un ataque lanzado recientemente por Kotchetov contra Nekrassov y su escuela en la revista *Literatura y Vida*: “Hay entre nosotros gente que cree que basta, para restablecer la unidad de nuestra literatura, que los unos confíen en la sinceridad de los otros, mientras que estos últimos atacan sin pudor todo lo bueno que nuestra literatura ha pro-

ducido al servicio del partido y de la causa popular y emplean toda su esperanza y pundonor en degradar la grandeza del pasado y del presente, en desacreditar nuestros héroes, en colocar al pequeño burgués en un pedestal."

NO SABEMOS NADA

Extractado del Diario de Italia de Nekrassov (Novi Mir, verano de 1959).

"No conocemos en absoluto la literatura y el arte moderno de Italia (ni de los demás países). Seguimos hablando de Dante, de Petrarca, de Boccaccio, de Leonardo de Vinci. Pero que se nos pida nuestra opinión sobre Corrado Alvaro, Pavese, Humberto Salva, Elio Vittorini: ¡pues bien! no sabremos qué decir. No los conocemos. No fue sino hasta hace dos o tres años cuando oímos hablar por primera vez de Moravia, de Carlo Levi, de Pratolini, aun tratándose de escritores de fama internacional, que tienen ya toda una obra tras ellos. Se nos pregunta lo que pensamos de las novelas de Faulkner, de Françoise Sagan, ¡pues bien! no sabemos nada."

Es cierto que entre los escritores conocidos ninguno sostiene la campaña de Kotchetov. Pero éste cuenta aún con numerosos amigos en los periódicos y entre los maestros de Universidad. La táctica de los "conservadores" consiste en presentar a sus adversarios tan sospechosos como sea posible ante los dirigentes del partido.

Los "dogmáticos" no cesan de atacar a Jorge Lukács, cuyas ideas "revisionistas" en estética encontraron un gran público en la U. R. S. S. Sobre todo guardan rencor al viejo filósofo, que vive actualmente en Budapest en el más completo aislamiento, por haber planteado las tesis formuladas por Lenin en 1905 sobre la "literatura del partido". En efecto, según Lukács, las exigencias ideológicas de Lenin no atañen más que a la literatura de propaganda publicada por la prensa del partido y no al conjunto de la vida literaria. Enfoque necesario y completamente justificado, pero que horrorizó a los censores, cuya existencia está basada en la guerra fría contra cualquier clase de originalidad. Señalemos sin embargo, que la tesis de Lukács encontró adeptos hasta entre los colaboradores de la revista *Problemas de Filosofía* de Moscú (Núm. 5, 1956).

EL "CABALLO DE TROYA" POLACO

La rebelión contra la ramplonería alcanzó también a la vida artística. Y si en el campo de la literatura la influencia del húngaro Lukács y del yugoslavo Vidmar contribuyó a la penetración de aire puro en la estética soviética, en el terreno de las bellas artes fueron los polacos quienes asumieron el papel de iniciadores.

En efecto, *La exposición de arte contemporáneo polaco*, organizada dentro de una exposición general de los doce países del bloque soviético, en la primavera pasada, y en la que la mayoría de los cuadros y esculturas de tipo *no figurativo* llevaban claramente el sello de París, dio lugar a una especie de

"batalla de Hernani" en la que resultaron vencedores los modernistas. Una gran parte, quizás la mayoría de los artistas jóvenes soviéticos, reconoció en las obras de Cubis, Eibisch y Marczynski, la imagen misma de su sueño: ruptura con el *fotografismo*, audacia en la búsqueda, eficaz avance en el mundo de las formas.

El público se arrebató el catálogo de la exposición, sobre todo para leer el prefacio escrito por el profesor J. Starzynski, que exponía en tono sereno el punto de vista no conformista que predomina entre los artistas de su país.

Anotemos que fueron fundamentalmente las alusiones de Starzynski al carácter "occidental" del arte polaco las que provocaron la violenta reacción de los artista y críticos dogmáticos. El 26 de marzo de 1959, durante una conferencia pública sobre la exposición de los doce países, los búlgaros Obretenov y Zontchev iniciaron el fuego. Fueron seguidos por los checos, los rumanos, etc. En esa ocasión, los artistas soviéticos Johanson, Serov y Guerassimov, sin duda por no contravenir las reglas de la hospitalidad, fueron moderados; lo que cortésmente reprocharon todos a los polacos, fue "haber caído bruscamente de un exceso a otro". Pero dos meses más tarde, la revista *Izkoustvo* (Arte), condenó "el camino polaco" como "una desviación peligrosa del arte socialista"... "Dígame lo que se diga del carácter 'polaco' y 'realista' de este arte, no nos hará olvidar que el arte abstracto es esencialmente cosmopolita, es el arte de la decadencia y del imperialismo..."

LOS JÓVENES TURCOS DEL ARTE SOVIÉTICO

Era demasiado tarde. Estimulados por sus colegas polacos, los jóvenes artistas rusos acaban de descubrir con admiración sus propias tradiciones modernistas; contenidos por los estalinistas;

ahora se dicen del círculo del *Valet de Pique* (1910-1926) que contaba entre sus miembros con Kontchalovski, Machkov y Kuprin, continuadores de Cézanne y de Matisse; de los "formalistas" del "Mir Izkoustva", grupo que subsistió hasta 1924, de la tradición del gran Malevitch. Y la quinta exposición de los jóvenes artistas soviéticos, inaugurada en agosto pasado, aportaba la prueba irrefutable de la existencia de una fuerte tendencia "modernista", abstracta y surrealista, en el arte soviético. Esta tendencia estaba representada por obras de Malevitch, las de Alimov, de Kupriachin, de Uzbek Bolatov, que aplica los métodos de la pintura de los iconos a temas modernos.

Fue en vano que el presidente de la Escuela de Bellas Artes, Johanson, que controla la sección artística de la revista *Sovietskaia Kultura*, protestase contra "esta intrusión del espíritu cosmopolita y antisoviético". Conocidos escritores como Youri Naguibin, tomaron la defensa de los jóvenes turcos. "El presidente Johanson no tiene derecho a emplear, en esta discusión sobre el arte moderno, un vocabulario inquisitorial y litigante", escribía este último en la *Gaceta Literaria* (8 de octubre, 1959). Fue evidente que los jóvenes artistas revolucionarios contaban con el apoyo de varios académicos, los profesores Motchalski, Sokolov-Skali, etc. La misma revista oficial de la Unión de artistas de Moscú (*Moskovski Khoudochnik*) se mostró benévola con los innovadores; y por último el fracaso de la exposición del escultor Voutchetitch permitió constatar que la mayoría de la élite intelectual se apartaba del arte dulzón, falsamente monumental del tiempo de Stalin.

El "realismo socialista" estaba vencido. Un reportero de la *Gaceta Literaria* (25 de agosto, 1959), apegado al arte difunto, describía con amargura la reacción de los jóvenes —a quienes calificaba de "pachucos"— ante las esculturas del viejo Voutchetitch. He aquí algunos



La pintura soviética.—"un estricto realismo burgués"

ARTES PLÁSTICAS

UN NUEVO LIBRO SOBRE EL CUBISMO¹

Por Ramón XIRAU

de los notables comentarios que hizo este reportero en la exposición: "¿No es una lástima que haya sido despilarrado todo este mármol para este farrago? ¡Qué hartos estamos de este supuesto arte heroico! Fijense cómo estamos retardados en relación con Occidente! Allí, los artistas han roto hace mucho con el naturalismo primitivo y el realismo burgués. Se sacudieron el yugo de la imitación servil de la realidad exterior y se abren camino hacia el mundo de la interioridad auténtica. Mientras que nosotros, no progresamos. Una exposición tan lamentable como ésta es inconcebible en Occidente. Es excesivo... Y es que el arte ha entrado en una nueva fase: la disgregación de las formas. Ya no hay necesidad de chimeneas de fábricas, de paisajes, de retratos *foto-gráficos*."

Indignado por esos sacrílegos propósitos, por el "nihilismo" de los jóvenes, el reportero lamenta "que no hubiese nadie, ni un artista, ni un militante, que entablase la polémica para defender el realismo socialista..." "Es en esta exposición donde me he dado cuenta —escribía— de la falta que hemos cometido al descuidar la estética. Sobre todo ahora, cuando abrimos las puertas al arte de los países capitalistas. Ciertamente nos alegramos de los cambios que se producen. Pero debemos saber que no siempre compartimos las ideas que se nos aportan. Y debemos enseñar a nuestra juventud a distinguir entre lo que es bueno y lo que es malo."

UN PREFACIO DE MANIFIESTO

"Para el artista, la realidad no es más que un pretexto para revelarse él mismo, no es más que una ocasión, un punto de partida para la composición de colores que él soberanamente escoge."

"El verdadero criterio del valor de la obra no reside en su semejanza con la realidad, sino únicamente en su calidad pictórica. La posición ideológica del artista no tiene mucho que ver con ésta."

"Nosotros, los polacos, somos de la opinión de que en el dominio del arte se trata ante todo de expresar el temperamento, la personalidad del artista."

"Fuertemente arraigado en la tradición, el arte actual la continúa; y reflejando el carácter de la vida social y cultural de nuestra época, lleva ya los gérmenes del desarrollo futuro."

"Uno de los factores determinantes del arte polaco del siglo xx es su estrecha conexión con el arte de Occidente, y fundamentalmente con el arte francés." (Profesor Starzynski.)

El nuevo jefe de relaciones culturales en el extranjero, Youri Joukov, también expresó recientemente su inquietud por ver introducirse en Rusia, por vías de la coexistencia, "el caballo de Troya" de la cultura occidental. ¿Pero qué harán las autoridades para combatir esta pasión por el arte moderno que caracteriza a estos jóvenes a quienes han ocultado hasta la existencia de los impresionistas y cubistas? No será tarea fácil.

(Trad. C. Meda Redondo.)

JOHN GOLDING, autor de este libro, ha sido colaborador asiduo del *New Statesman and Nation* y de la B. B. C. No es inútil recordar que Golding es un pintor por derecho propio —dos exposiciones importantes en México— y que nació en México, donde generalmente reside, de padres ingleses.

Cubism, a history and analysis está dividido en cuatro capítulos y acompañado de buen número de reproducciones que ilustran los comentarios del autor.

El primer capítulo está dedicado a la historia y la cronología del cubismo. Primero Picasso y después Bracque han de considerarse como los fundadores del movimiento. Picasso y Bracque, fundadores, no fueron sin embargo miembros del "grupo" cubista que formaron en 1910 Delaunay, Le Fauconier, Metzinger, Lhote y, algo exteriormente, Marie Laurencin, lanzada como tantos pintores por Apollinaire. En 1912 el grupo inicial que, en su aislamiento, seguían presidiendo Picasso y Bracque, aumenta y vienen a formar parte de él Jacques Villon, Marcel Duchamp y Duchamp Villon. Gris, que estaba en París desde 1906, no empezó a pintar seriamente hasta 1911 y su extremado intelectualismo le convirtió rápidamente en el difusor del cubismo entre los demás pintores. Algunos de los cubistas fundaron el movimiento que Apollinaire bautizó con el nombre de Orfismo, movimiento que por su carácter literario estaba más íntimamente ligado a las tendencias de los escritores de aquellos años. Los Suprematistas, los pintores abstractos de *De Stijl* conocieron a fondo el cubismo. Por lo que toca a la relación con los futuristas, estos pintores y los cubistas fue la de los teóricos que tienen pocos fundamentos artísticos y que buscan en el cubismo una manera de expresar sus ideas. El cubismo, por su nuevo sentido de la perspectiva, por su esencialismo, por su forma intelectual, por la tentativa de reproducir en un plano las formas diversas de los volúmenes constituyó, según Golding, "la más completa y radical revolución artística desde el Renacimiento".

El segundo capítulo del libro de Golding estudia la obra de Picasso y Bracque de 1907 a 1912. Me parece que este capítulo es tal vez el más original del libro dentro de la originalidad y la precisión del conjunto. En primer lugar Golding demuestra, con análisis minuciosos, que los inicios del cubismo deben encontrarse en *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, y algo más tarde, en el *Nu o Baigneuses* de Bracque. En este punto Golding hace gala de todo su poder de análisis. Existen antecedentes inmediatos de las *Demoiselles* de Picasso (las *Baigneuses de Derain*, por ejemplo). Pero mientras éste "se parecía, por así decirlo, a un gran número de pinturas... las *Demoiselles* no se parecían a nada". ¿Cuáles fueron las fuentes del nuevo estilo de Picasso? Principalmente pueden redu-

cirse a tres: la influencia de Cézanne, la escultura ibérica, y el arte negro, que condujo a Picasso a analizar "la naturaleza de formas simples, sólidas, angulosas...". Ninguna de estas tres influencias determina exclusivamente el cuadro de Picasso. Aunque *Les Demoiselles* no es un cuadro cubista, se encuentran en él los elementos centrales de lo que el cubismo realizará: "la combinación de varios puntos de vista de un sujeto en una sola imagen". Y es precisamente "esta renuncia a un sistema de perspectiva que había condicionado la pintura occidental desde el Renacimiento que señala, más que ningún otro rasgo de las *Demoiselles*, el principio de una nueva era en la historia del arte". En cuanto al *Desnudo* de Bracque, Golding hace notar que, además de la influencia de Cézanne, debe señalarse la influencia de Picasso, cuyas *Demoiselles* empezaron por desorientar al pintor francés.

En el tercer capítulo Golding analiza la obra de Picasso, Bracque y Gris entre 1912 y 1914. Este último, que más que ningún otro representa el esencial intelectualismo del movimiento cubista, empezó a pintar bajo la influencia de sus dos mayores. Su capacidad analítica le distingue de Bracque y de Picasso. Mientras éstos dan la impresión de rodear libremente su objeto, Gris compone el cuadro a partir de puntos analíticos separados unos de otros. Aunque Picasso empleó el collage por vez primera en una naturaleza muerta de 1912, Gris lo empleó con maestría desde muy pronto. El collage era el resultado lógico del concepto de los cubistas acerca de su obra como objetos autónomos y construidos. De nuevo el empleo del nuevo medio sirve al autor para señalar el carácter diferencial —matemático, lógico— de Gris.

En el cuarto capítulo se analiza la influencia del cubismo en Francia (1910-1914). Entre los antecesores debe recordarse a Derain, admirador de Cézanne y del arte negro. El análisis de las obras de Léger, Delaunay, Metzinger, Gleizes, Le Fauconnier, Picabia, los tres hermanos Duchamp, Jacques Villon, completa el panorama de este libro. El autor señala que en 1913 de todos los que empezaron como cubistas sólo los fundadores, Gleizes y Metzinger continuaban empleando a fondo los métodos cubistas.

El año de 1914 señala el final histórico del cubismo. Después de esta fecha existen muchos pintores que emplean el cubismo, pero el movimiento ha dado ya de sí, hecho que se demuestra por su general aceptación. Concluye Golding que, a pesar de su influencia, el cubismo de los nuevos cubistas no llegó a tener el mismo espíritu que el de sus fundadores. Muchos pintores abstractos se consideraron herederos del cubismo. Pero el cubismo nunca fue un arte abstracto. Fue un arte de la realidad que buscaba, en ella, las líneas fundamentales, las verdades plásticas objetivas y elementales. No hay que descuidar un hecho: "En tanto que el cubismo constituyó un nuevo concepto de la forma en el espacio... todavía está

¹ John Golding *Cubism a history and analysis 1907-1914*, George Wittenborn, Nueva York, 207 pp. \$11.50.



"Los inicios del cubismo deben encontrarse en Les demoiselles d'Avignon"

vivo en nuestros días. Pero este cubismo que vemos en aparadores, pinturas, esculturas es ya más una consecuencia del cubismo de los años de gran desarrollo que una continuación fiel de la escuela cubista. Por lo demás, la influencia y la difusión del cubismo muestran su importancia.

No es posible en una nota dar idea del libro de Golding, tan preciso y perfilado en sus análisis. Espero tan sólo no haber traicionado y deformado en exceso estos análisis mismos y me limito a recomendar este libro serio, legible, a veces humorístico, que el pintor inglés de México nos ofrece.

M U S I C A

ROUGET DE LISLE Y LA MARSELLESA

Por Jesús BAL Y GAY

HACE DOSCIENTOS AÑOS —el 10 de mayo— que nació en Montaigu, Franco Condado (hoy Departamento del Jura) Claude Joseph Rouget de Lisle, el autor de *La Marsellesa*.

Curioso destino el suyo. A los veintidós años ingresó en la Escuela de Ingenieros, de Mezieres, que en francés se llamaba *École Royal du Génie* —nombre estupendo si lo tradujéramos literalmente—. Al cabo de dos años de estudios, salió de la Escuela y en 1791 fue destinado a la guarnición de Strasburgo con el grado de primer teniente.

En la buena sociedad de aquella ciudad provinciana, así como entre los compañeros de armas, el apuesto oficial de ingenieros se granjeó pronto grandes simpatías. Era un joven brillante que sabía tocar el violín y cantar y, por si eso fuera poco, hacía también sus pinitos literarios como poeta y dramaturgo. En ese sentido su figura recuerda otra bien conocida en el mundo de la música: la de Mussorgsky joven, también oficial del ejército, también músico y cantante de afición, también hombre estimado en los salones elegantes. Tanto para el uno como para el otro, la música no era más que un *hobby*, aunque un *hobby* apasionante: su profesión, su verdadera profesión, era la

milicia. Pero a la historia habían de pasar gracias a aquélla y no a ésta.

Cuando Rouget de Lisle llega a Estrasburgo, Francia llevaba ya dos años luchando por corregir el grave estado de cosas a que la había llevado el mal gobierno de sus reyes, de Luis XIV a Luis XVI. En aquellos dos años la convocatoria de los Estados Generales, la Asamblea Nacional Constituyente, la toma de la Bastilla, la declaración de los Derechos del Hombre, la Constitución del 14 de julio habían sido otros tantos jalones —en el sentido topográfico y en el que esa palabra tiene vulgarmente en México— en la evolución política de Francia hacia un régimen liberal. Por otra parte, algunas potencias europeas —Austria y Prusia, principalmente— se habían mostrado hostiles a Francia y pronto, en 1792, estallaría la guerra entre esta nación y la llamada Primera Coalición.

Allí, en Estrasburgo, estaban las fuerzas que, bajo el mando del mariscal Luckner, iban a enfrentarse con el enemigo exterior. Un día Dietrich, el alcalde de la ciudad se lamentó ante un grupo de amigos —entre los que se hallaba Rouget de Lisle— de que aquellas tropas careciesen de una canción patriótica propia que estuviese a tono con la gran misión

que les estaba encomendada. Rouget de Lisle se encerró toda la noche —la del 24 de abril de 1792— en su cuarto de la Maison Boeckel, Grande Rue, 12, con su violín y su pluma, y a la mañana siguiente pudo presentar al alcalde la tan necesaria canción. Gustó tanto a los que la oyeron, que en veinticuatro horas estuvo instrumentada para banda y tres días después se ejecutaba en una revista de la guarnición. Su éxito fue en aumento y en seguida se publicó allí mismo, en Estrasburgo, bajo el título de *Canto de guerra para el ejército del Rhin, dedicado al Mariscal Luckner*. Su primer verso decía así:

Allons, enfants de la patrie...

Pero —dirá el lector— ¡eso es *La Marsellesa*! Pues sí, señor, lo es; lo es hoy, iba a serlo pronto, pero todavía no lo era en aquella primavera alsaciana. En aquellos días no era más que un canto o marcha de los que iban a luchar con el ejército austriaco. Pero su fama comenzó a correr y a los dos meses de nacida la cantaba un tal Mireur en Marsella, en un banquete político, en una de aquellas reuniones cívicas tan típicas de la época y del país, en las que el fervor de los comensales se exaltaba convenientemente con discursos, canciones y ¿cómo no? copiosa comida y abundantes libaciones. El éxito que la canción obtuvo en Marsella no debió de ser inferior al que había obtenido en Estrasburgo, porque rápidamente se convirtió en himno de los voluntarios marseleses que iban a marchar sobre París. Así, pues, se puede asegurar que aquel 25 de junio en Marsella comenzó la verdadera historia, la singular existencia histórica de *La Marsellesa*. Todo lo anterior no había sido más que su prehistoria.

Lo que el indio mexicano encuentra en el peyote y el indio peruano en la coca, aquellos marseleses debieron de encontrarlo en la canción de Rouget de Lisle. Porque enardecidos con ella "consumaron la hazaña asombrosa —dice Hilaire Belloc— de atravesar toda Francia, con el cañón a rastras, a razón de dieciocho millas diarias, en el rigor de un tórrido verano, por espacio de un mes", un esfuerzo del que el propio Belloc dice que no hay paralelo en la historia de la guerra. Cuando entraron en París, el 30 de julio, el *Canto de guerra* que entonaban reiteradamente fue bautizado por los parisinos como el *Canto de los marseleses* o *La Marsellesa*, nombre éste que había de cuajar para siempre. Y aquellos aguerridos voluntarios, con la canción siempre en sus labios, intervinieron en el ataque a las Tullerías el 10 de agosto, día fatídico para Luis XVI y María Antonieta. Los jacobinos toman el poder. Dantón es ministro de Justicia. A instigación suya, comienzan los asesinatos en masa de los monárquicos y constitucionalistas que estaban detenidos. La Marsellesa acaba de escribir un nuevo capítulo de su historia: de ahora en adelante será para todo el mundo un himno revolucionario.

Así, pues, un poco a la manera de lo que ocurre en esas historias fantásticas —fantásticas, sí, pero que podríamos tomarlas como un aviso de la Providencia—, en las que el hombre de ciencia logra crear un ser que luego le resulta indomeñable, o como, en la historia real, le sucedió a Nobel con su invento o a los físicos de nuestro tiempo con la liberación de la energía atómica, así le acació a Rouget de Lisle con su *Canto de guerra*

para el ejército del Rhin: la obra, creada con un fin determinado, asumió de pronto una función francamente contraria a los designios de su autor, como si emancipada de éste y dotada de voluntad propia hubiera buscado su propio camino.

Las estrofas de *La Marsellesa* expresan, sin duda alguna, amor a la libertad, execran la tiranía, convocan a los ciudadanos franceses a tomar las armas contra ella. Pero todo eso que, aislado de su contexto histórico, resulta un tanto vago y, por vago, puede aplicarse a muy diversas situaciones —entre ellas, la de la Revolución Francesa— había nacido en realidad de una determinada situación que nada tenía en sí de revolucionaria: la amenaza bélica de unas potencias extranjeras. Rouget de Lisle era hijo de monárquicos y, fiel a los principios políticos de sus padres, no pasaba de ser un constitucionalista, es decir, partidario de que la monarquía absoluta que gobernaba a Francia evolucionase hacia lo que hoy denominamos monarquía constitucional. Por tanto, no podía estar conforme con los sucesos del 10 de agosto y menos aún con que su patriótico *Canto de guerra* hubiese servido para alentar la destrucción de las instituciones que él había acatado siempre. Por eso, demostrando la limpieza y firmeza de sus convicciones, se negó a acatar la nueva Constitución republicana, y ello le costó ser degradado como militar y enviado a la cárcel, de la que no salió hasta después del 9 de Termidor (27 de julio), día de la caída de Robespierre. Pero *La Marsellesa* seguía su marcha, del brazo del pedestre *Ça ira*.

Con la vuelta de los moderados al poder, se le restituyó a Rouget de Lisle su grado militar y estuvo a las órdenes del general Hoche, compuso diversas obras a tono con los tiempos —*Himno a la Razón*, *Los héroes del vengador*, *El canto de las venganzas*, *El canto de los combates*, *Himno del 9 de Termidor*— y acabó finalmente en la pobreza, más o menos aliviada por algunos fieles amigos.

He ahí, lector, la historia de lo que hoy denominamos un compositor *engagé* o *comprometido*. He ahí la historia de una canción que está en los antípodas de la *música pura*. He ahí, en fin, un ejemplo de lo que puede ser el *ethos* musical.



“con la canción siempre en los labios”

Rouget de Lisle, patriota ardiente, monárquico y al mismo tiempo amante de la libertad, firme en sus convicciones políticas, músico y poeta de afición, no de profesión, condensa en *La Marsellesa*, obra genial de una noche, aquellas ideas y sentimientos suyos, pero va a ver muy pronto que su canto colabora con asombrosa eficacia en la debelación de las instituciones tradicionales que él amaba. La flecha que con firme pulso y certera puntería dispara en Estrasburgo, cambia sorprendentemente de trayectoria y va a clavarse donde él menos podía desearlo. ¿Cómo es posible?

Poder y limitaciones del *ethos* musical. En *La Marsellesa* —dejando aparte la letra— hay una tensión o fuerza rítmico-melódica que se nos contagia en forma de un cierto hervor del alma y que hasta parece estimular todo nuestro sistema locomotor. Es una bella marcha y lo

que suele llamarse una música *vibrante*, que nos predispone a la acción. Pero ¿a qué clase de acción? ¡Ah! eso no se sabe. Lo mismo puede ser, lo mismo *pudo* ser —como hemos visto— a la defensa de la patria contra la amenaza extranjera, que al ataque justo o injusto, noble e in-noble, incruento o cruento contra toda una clase social y toda una forma de gobierno. Había nacido para ayudar a hacer la guerra; acabó al poco tiempo sirviendo para hacer la revolución. Y de entonces acá, fue, con sospechosa y sorprendente adaptabilidad, el himno de la Francia napoleónica, de la de Luis Felipe, de la del 71, de la de Pétain y de la de De Gaulle. Y fuera de Francia se la consideró siempre como canto revolucionario y antimonárquico, símbolo hermano del gorro frigio. Mediten en ello todos los que creen ciegamente en la capacidad de la música para suscitar emociones y sentimientos concretos.

EL CINE

LOS PUÑOS CERRADOS

Por Emilio GARCÍA RIERA

HACE POCO estuvo en México un alto funcionario del gobierno francés, un Ministro. Literato famoso y hombre de gran cultura, el señor Ministro demostró, en las entrevistas de prensa que se le hicieron, ser a la vez un prudente político, respetuoso de las razones de Estado, moderado en la apreciación de los fenómenos sociales, reflexivo, patriota, etc., etc. Con discretas razones, el señor Ministro nos informó de que en Argelia el ejército de su patria lucha, desde hace ya bastantes años, contra una ridícula minoría aborigen. Una minoría que, pese a serlo, no acaba nunca de darse por derrotada. Pero, en fin, esas cuestiones francesas *teóricamente*, no nos incumben. Seamos, a nuestra vez, discretos. “Passons”, aunque sepamos que, en rigor, no podemos pasar.

Varias semanas más tarde, y después del regreso del señor Ministro a su país, fue exhibida ante numeroso público una película realizada por él hace veintidós años. Una película que, de pronto, nos recordó que el señor Ministro fue alguna vez André Malraux, el de la larga historia de rebeldías.

Se dice que Malraux no ha dejado de ser Malraux. Que, por el contrario, ha sabido ser consecuente con sus ideas y que los esquemas “hombre de derechas” u “hombre de izquierdas” no sirven para caracterizar y definir a un personaje tan singularmente dotado. Quizá. Yo, de cualquier manera, no puedo concebir al film *L'espoir* como la obra de un Ministro de la Quinta República Francesa. De seguro, mis propias limitaciones ideológicas me lo impiden. Insisto en creer que *L'espoir* es una película hecha por un hombre de izquierda, de esa izquierda desesperada, desconocedora de la discreción y de las razones de Estado y que, por lo mismo, fue acuchillada por la espalda en la España de hace veinte y pico años. Sería una buena broma que hoy otro futuro juicioso ministro filmara un nuevo *L'espoir* entre las tropas del Frente Nacional de Liberación argelino. ¿Habría que irse acostumbrando a tales bromas?

Pero hablemos del film, de ese film que ha humedecido los ojos de tantos refugiados españoles en México. Y es que pocas oportunidades han tenido los españoles de ver su propio drama de hace veinte años reflejado en el cine: Algunas películas norteamericanas demasiado “objetivas”, como *Bloqueo* (1938), de William Dieterle, o *Por quién doblan las campanas* (1943), de Sam Wood, la mexicana *Refugiados en Madrid* (1938), de Alejandro Galindo, aquel espléndido documental de Joris Ivens y Hemingway *Tierra de España* y no creo que muchas más. *L'espoir* es, que yo recuerde, la única película de ficción decididamente parcial a la causa republicana, realizada por encargo y con la participación de los republicanos mismos. Por primera vez en el cine, los refugiados han oído en boca de unos actores el lenguaje que ellos mismos emplearon durante la guerra; por primera vez han podido reconocerse a sí mismos en los héroes de una película.

Por todo ello, me resulta imposible juzgar al film de acuerdo con la escala de valores acostumbrada. No tengo ningún inconveniente en reconocer que en *L'espoir* hay claras fallas de orden técnico y narrativo: el deficiente montaje hace confuso el relato (justo es advertir que esas deficiencias en el montaje están determinadas en gran medida por las del guión mismo) y la dirección de actores, pese al plausible empeño de evitar la grandilocuencia, no siempre es acertada. Hay algunos encuadres muy originales, en los que se adivina la búsqueda intuitiva del plan-secuencia, movimientos de cámara interesantes, pero nada revela en Malraux una concepción armónica, superior, del lenguaje cinematográfico.

¿Qué importa? Paradójicamente, esas fallas vienen a acrecentar el valor documental del film. Por ellas, sabemos que la realización de *L'espoir* participó de las mismas dificultades, del mismo ánimo improvisador que caracteriza a la lucha del pueblo español en los años 1936 a 1939.

Contra lo que era de esperarse, dada la fuerte personalidad de su realizador,

L'Espoir es un film despersonalizado, en el que no cabe reconocer otro espíritu que no sea el del pueblo español mismo. No era el tiempo en el que fue hecho el tiempo de los estetas, y éstos, lo mejor que podían hacer, lo más honrado, eran obras del tipo de *L'Espoir*. Lo individual debía subordinarse a lo colectivo.

Afortunadamente, Malraux no pretendió (y si lo pretendió no lo consiguió) utilizar los motivos de la guerra española para ilustrar exclusivamente sus ideas. Por el contrario, su actitud parece ser la del hombre que se enfrenta a un fenómeno quizá no del todo comprendido, pero que excita su sensibilidad y despierta su pasión. Naturalmente, pueden encontrarse en el film los temas favoritos del autor de *La condición humana*, pero esos temas los da, en última instancia, la realidad misma que la película refleja. Y esa realidad viva prevalece en el film por encima de la intención sintetizadora del artista. Esa es la película, más que del pensador, del combatiente anónimo. Y tal anonimato, que sería reprochable en un film realizado al margen de la contienda, hace de *L'Espoir* una obra colectiva, popular, en la misma forma en que lo son las canciones, por todos conocidas, de los soldados republicanos españoles.

Por eso, cuando dos luchadores mueren heroicamente, en el transcurso del film, al estréllar su coche contra un cañón, no admiramos la escena por lo que tenga de buena reconstrucción cinematográfica, sino por el hecho mismo que refleja, hecho que *sabemos* auténtico. No me refiero a una autenticidad anecdótica: la acción heroica es una consecuencia necesaria de la disposición de ánimo que ha presidido la concepción de la película. Y cuando, al final de la película, la cámara enfoca a los hombres del pueblo levantando el puño cerrado al paso de los aviadores derribados, nos imaginamos que quienes están detrás de esa cámara forman parte de esa multitud y cierran el puño a su vez.

También los que asistieron a la exhibición del film de Malraux en el cine de "Las Américas" cerraron de nuevo sus puños. Dar por perdida la causa del pueblo español equivale a negarlo todo, a negar el valor mismo de la existencia humana. Los coros de ministros pueden seguir tratando de hacérselo olvidar; los presidentes de algunas grandes potencias democráticas (queda a juicio del lector el empleo de las comillas) pueden seguir proclamando a Franco paladín del mundo libre; puede Herr Adenauer instalar nuevas bases alemanas (iba a decir nazis) en territorio español; puede seguirse agitando el fantasma del anticomunismo para mantener hambriento y amordazado a todo un pueblo. Pero en tanto haya hombres decentes sobre la tierra, en tanto haya hombres capaces de llorar de rabia ante el recuerdo de quienes sucumbieron en la sierra de Teruel, en Madrid, en España toda, la palabra *espoir*, en francés, en castellano o en cualquier otro idioma, será para los españoles algo más que el título de una película. De una de las pocas películas en las que se les hace la justicia debida.

L'ESPOIR, SIERRA DE TERUEL (1938), película realizada en España por André Malraux. Guión: Max Aub. Foto: Louis Page. Música: Darius Milhaud. Intérpretes: Mejuto, Nicolás Rodríguez, José María Lado.



"el mismo ánimo improvisador que caracteriza la lucha del pueblo español de 1936 a 1939"



"Esa es la película, más que del pensador, del combatiente anónimo"



"la única película de ficción decididamente parcial a la causa republicana"

TEATRO

OBRAS DE IONESCO Y YUKIO MISHIMA

Por Juan GARCÍA PONCE

LA BASE DE TODO ESPECTÁCULO teatral es el texto; sobre él se asientan todas las posibilidades de la construcción que mediante el aditamento de los elementos correspondientes a la "puesta en escena" dará lugar al nacimiento del fenómeno artístico que es el teatro.

Por esto, de hecho, al juzgar cualquier representación, debería empezarse por tomar en cuenta el acierto o desacierto de los creadores de la misma para elegir la obra a la que harán vivir en la escena. En México, donde cada vez es menos frecuente encontrar representaciones realizadas con auténtico propósito artístico, no puede, en principio, dejar de felicitarse a los directores de los Teatros Orientación y Granero por el acierto con que han sabido elegir los textos. Es indiscutible que tanto Ionesco como Yukio Mishima son esplendidos autores, y que *Amadeo*, la obra de Ionesco, y las tres obras en un acto de Mishima, son excelentes muestras del mejor teatro contemporáneo.

Ionesco es en la actualidad uno de los más interesantes entre los autores franceses y un verdadero innovador del lenguaje escénico universal. Su teatro puede contarse entre los pocos auténticamente revolucionarios, en el verdadero sentido de la palabra, en el siglo xx. Partiendo de una arriesgadísima concepción de la obra como imagen artística pura, independiente por completo de la lógica que rige los actos en la realidad cotidiana, Ionesco ha inventado un lenguaje estrictamente escénico que logra recoger todos los elementos de esta realidad dentro de una dimensión nueva, con un diferente sistema de relaciones, que les otorga un valor poético y renueva su capacidad expresiva. En sus obras, la anécdota desaparece por completo; no hay en ellas conflictos que solucionar, sino simplemente exposición de un estado conflictivo, de un drama. El espectador presencia no el desarrollo de una serie de hechos, sino el hecho en sí, el motivo del drama, expuesto por medio de una forma que lo hace evidente directamente, a través de su imagen teatral pura. Para crear esta imagen, Ionesco despoja a todos los elementos del texto de sus atributos convencionales. El diálogo no es más medio de comunicación, de intercambio de ideas o sentimientos entre los personajes, sino expresión de su soledad particular, de su incapacidad para comunicarse entre sí; los sucesos no revelan la índole de la acción, sino que representan el absurdo de sus vidas. Nada es simbólico, sin embargo; todo es desesperantemente concreto. Nada quiere decir algo, es lo que es: el absurdo. El valor estético de las obras se encuentra, pues, en la formidable capacidad de Ionesco para lograr mediante una estricta valorización del poder rítmico del lenguaje, de los efectos teatrales de cada una de las escenas, que la expresión de ese absurdo logre crear la imagen de una determinada

situación vital. El valor ético, en la poderosa crítica a la sociedad contemporánea que lleva implícita la naturaleza de la visión del autor.

En *Amadeo*, Ionesco aborda un tema, una situación conflictiva, tratada ya en innumerables ocasiones: el matrimonio en el que el amor ha muerto, la relación de dominio y la frustración a la que conduce. Pero el tratamiento al que somete esta situación le otorga una nueva validez, la dota de una formidable fuerza expresiva y de un admirable tono poético. Es imposible detenerse en la explicación del significado de los distintos elementos formales que configuran la obra, lo importante es que consiguen crear la imagen que el autor buscaba y que ésta tiene la capacidad de revelación necesaria para considerarla una verdadera obra de arte. Ionesco puede mezclar la ternura con el horror y la comicidad más gruesa y directa, puede hacer que el diálogo lo diga todo sin decir en realidad nada y sabe lograr que la acción alcance una intensidad siempre mayor dentro de un ritmo obsesionante con la aparente facilidad que sólo es atributo de los grandes autores.

La mujer del abanico, *La princesa Aoi* y *El ropero del amor*, títulos de las tres obras de Yukio Mishima, son una maravillosa sorpresa. En el aspecto formal presentan peculiaridades que las apartan notablemente de las reglas que rigen por lo general el teatro occidental; pero su proyección escénica tiene un carácter absolutamente universal y su capacidad de convencimiento es definitivo. El tema fundamental en las tres obras es el amor, visto esencialmente desde un punto de vista trágico, como inevitable lucha de sexos que puede llevar a perder contacto con la realidad, a perderse en sí mismo o en la persona amada, a la destrucción. Pero la concepción del mundo de Yukio Mishima lo lleva a establecer una especie de sistema de equilibrio de valores. El que ama se juega a sí mismo, arriesga en la aventura la esencia misma de su personalidad; pero encuentra al final un elemento de compensación que lo reconcilia con el mundo, lo sitúa otra vez de una manera u otra en él. Dentro de esta particular visión de su autor, las tres obras se complementan en cierta forma; cada una de ellas presenta una determinada forma de proyección del fenómeno amoroso.

En *La mujer del abanico* dos mujeres arriesgan definitivamente su personalidad, su *circunstancia*, su íntima *manera de ser*. En compensación, su forma de amar (la "espera" en una, el amar sin desear ser correspondida en la otra) que está determinada por sus características personales, triunfará sobre la del hombre que busca a la primera, pero que ha arriesgado menos. En *La princesa Aoi*, el recuerdo de un amor pasado, en el que una mujer madura ya se ha entregado por completo a un hombre más

joven, termina imponiéndose en la memoria de éste a los sentimientos reales e inmediatos que pueda sentir por su esposa, joven y bella. Y el amor tiene fuerza no sólo para arrebatarlo a él en el espejismo, sino también para destruir a ella. En *El ropero del amor*, una joven que iba a destruir su belleza en homenaje a un amor muerto, reencuentra en el ropero que lo simboliza el sentido de aquélla y decide gozarla.

Así, progresivamente, Mishima va afirmando, aclarando su visión del mundo. Indudablemente, en la sola elección del tema está implícita ya una determinada postura de inobjetable validez. El amor como pantalla en la que se proyecta la naturaleza conflictiva del hombre tiene una efectividad única; y el tratamiento al que Mishima somete a esta naturaleza revela a un autor dueño de un pensamiento original y convincente, que aborda problemas verdaderamente importantes. Pero, además, el tratamiento formal, la manera de desarrollar el tema de cada una de las obras incluye un poder de sugestión maravilloso. Mishima no intenta nunca aclarar el sentido de sus textos, evita toda explicación y se limita a presentarlos como hechos cuyo significado está implícito en la misma acción y cuya realidad está totalmente



La mujer del abanico.—"El tema es el amor"

desligada de la realidad vital, se crea por sí sola, es el resultado nada más de las exigencias del tema. Sus obras son antes que nada poemas en los que todos los sucesos y aún los objetos y lugares (el abanico en la primera obra, el hospital en la segunda, el ropero en la última) tienen una calidad mágica. Su único objeto es crear una imagen poética de la realidad que la revele desde un punto de vista determinado, y como éste, como ya hemos visto, es de una validez absoluta, su categoría artística es muy alta.

En el Teatro Orientación, José Solé dirigió la versión escénica de *Amadeo* de acuerdo con una cuidadosa y consciente visualización de las exigencias del texto; pero el tono de actuación impuesto a los actores no siempre es el más adecuado. A pesar de la naturaleza del tema, la obra de Ionesco está realizada mediante un sistema más cómico que dramático, que no excluye el lirismo, pero cuyo dramatismo se encuentra en lo que el tema revela, no en su proyección exterior. El tono dramático impuesto por la dirección le resta efectividad a varias escenas e inclusive, en algunas ocasiones, las hace confusas o incongruentes, y no sólo porque no van de acuerdo con su esencia interior, sino también, varias veces, por el movimiento escénico determinado por el mismo director. Sin embargo es evidente que su dirección reúne otras muchas cualidades (el ya mencionado movimiento escénico; la solución para los cambios escenográficos y los trucos, la iluminación y, sobre todo, el ritmo general de la representación) y es además sincera y valiente, por lo que no puede dejar de elogiarse.

Carlos Ancira y Pilar Souza, que cargan con el peso total de la obra, logran sacarla adelante; lo que ya es en sí un esfuerzo muy notable. Y los demás miembros del reparto cumplen correctamente, dentro del carácter episódico de sus papeles.

En el Granero, la interpretación de las tres obras de Yukio Mishima, a cargo de la compañía I.I.O.R.G.A.S., cuyos principales actores son Lourdes Canale, Graciela Orozco, Sol Cossío y Angel Casarín, revela una seria disciplina y una clara concepción de las exigencias teatrales de los textos, comprensión que se traduce en el deliberado empleo de ciertas actitudes, en la corrección del movimiento escénico y en la justa "intención" con que cada uno de los actores proyectan sus papeles. Pero las facultades de los actores no siempre están suficientemente desarrolladas para hacer efectiva esa intención. La simplicidad de los gestos, la falta de dominio en la modulación de la voz, impiden que los propósitos de la concepción escénica alcancen la debida efectividad. Sin embargo, el extraordinario buen gusto demostrando en la elección de las obras y la justa visión que los miembros de la compañía tienen de lo que debe ser su interpretación, son suficientes para hacerlos acreedores de la más amplia felicitación. La disciplina y el talento que han demostrado tener les permitieron muy pronto, sin duda, superar estas limitaciones.

LIBROS

MONTERROSO: HUMOR Y VERDAD

Por Luis Mario SCHNEIDER

EL HUMORISMO carece de ubicación como género o especie literaria. Si bien obra por la palabra, sugiere más allá de la pura significación, para verificarse en una categórica actitud humana. Jamás se es humorista por elaboración o gimnasia literaria o por recreo artístico. El humorismo obedece siempre a una necesidad del ser humano, catalizadora de la realidad con método y franqueza. Como hombre, el humorista es un ser irrespetuoso con la simulación y a la vez un individuo en constante actitud de pegar el zarpazo, de estar en acecho, acicateado por una impiedad positiva, vigilante de todo lo que obra en el exterior y en el interior de sí mismo. Desde allí, sin códigos —sin ser anarquista, su última convicción consiste en demostrar que las leyes son prejuicios jurídicos—, trata de reconstruir o, en la mayoría de las veces, de cambiar al hombre, lo que es una manera de organizar el mundo. Por eso todo humorista es en el fondo un reformador. Un militante situado justo en el medio de la construcción y del derrocamiento.

No existe humorista que no sea un ser de creencias profundas, de concepción espiritual arraigada, que se descubre —y ya en lo literario— en esa atmósfera de desconsuelo que posee toda creación de humor, y que viene de un método cortante, sin nada de heterodoxia: la visión nueva de las cosas pasadas pero aún vigentes.

Para reaccionar, para sobrepasar ese trago que implica la militancia actualizante y actualizadora, para aliviarse sin conformismos, para consolarse, el humorista se escapa por la ironía llegando a veces a la mordacidad despidada o a la ternura un tanto maternal.

Todo nace porque jamás se conforma con mirar vivir, con dejar transcurrir despreciosamente los acontecimientos personales o ajenos. El humorista es un analizador, un crítico total de la existencia.

Ve, le interesa vivir en un contorno con categorías éticas rigurosas. Por eso además de ser rebelde es un moralista. Intransigente en cuanto documenta un absolutismo interior nacido de negar la posibilidad del cambio con elementos de retoques, de amoldar zurciendo los defectos. El humorista pretende recrear lo que lo preocupa, pero sin transigir con nada ni con nadie.

A menudo suele confundirse el humor con lo cómico, con lo ocurrente, con lo ridículo, con lo burlón o simplemente con lo ingenioso. Quizá todo nazca de pretender medir por medio de los efectos, encontrando que la risa —el índice exterior anecdótico—, es la resultante de idénticas causas. Florencio Escardó uno de los peritos en la materia desde Aristóteles a Bergson, postula una discriminación cierta entre dos fenómenos que hasta el momento parecían iguales: la risa y el reír. Demuestra cómo la primera es una de las manifestaciones del reír, y como éste "es una capacidad humana altísima, porque es la risa con inteligencia", es decir "la risa espiritual y cuya manera expresiva es la sonrisa". En conclusión, no

todos los géneros que causan risa son humorísticos. El propio Escardó nos advierte con posterioridad que "lo festivo es una gracia para hacer reír, en tanto que la del humorismo es una gracia para hacer pensar", o "el humorista es un filósofo en la figura de un bromista; el festivo es lisa y llanamente un bromista".

De aquí que el humorismo posea una amplia proyección social: imponer bajo el resumen de dos tiempos —el efecto gracioso y el pensar serio— una crítica a la sociedad, con mucho de amargura y no poco de desconsuelo.

No es éste el momento de demostrar el porqué de la carencia de humoristas en la historia literaria de América, ni tampoco rastrear el padrinazgo continental o universal en los cuentos de Monterroso. El propósito simplemente nace de una sorpresa y de una admiración. Lo que sí no se puede menos que señalar es la actitud de nuestra crítica impresionista en hallar a toda aparición creadora —si es de un joven mucho mejor— su carácter de mulato literario, sentido que tiene más de erudición pedantesca personal que de profundidad investigadora. Nada existe gratuitamente. La historia no obra por intermediarios exclusivos ni por cortes de machetazos mentales.

Obras completas (y otros cuentos) de Augusta Monterroso, editado por la Universidad de México, revela sorpresivamente a un humorista escritor con enormes valores literarios. No se trata de un primer libro con posibilidades de temas, personajes o estilo. Con él no existe ni el mecanismo desarticulado, ni el contenido fugaz, ni el mensaje superfluo o estéril que acreditan por lo general al nuevo escritor. Si el término equilibrio no estuviera contaminado de retórica lo emplearíamos sin retaceo.

La ironía encuentra el paso justo entre el hecho artístico y el símbolo iniciado desde el título del volumen.

Es posible preguntarse por qué Monterroso eligió *Obras completas* para que además de dar nombre a un cuento lo diera también al libro. El hallazgo un tanto alegórico no desperdicia el factor humor de ser no la serie de volúmenes del escritor famoso, reverenciado universalmente, sino la de uno que por primera vez se lanza a la carrera literaria. O por qué colocó el apellido Taylor al personaje de la primera ficción, otorgándole caracteres de política comercial bajo un tinte de bondad superficial en el ambiente de una región de América del Sur. La concepción taylorista está certeramente narrada, alcanzando el símbolo humorístico-literario, histórico sentido trágico.

Cada alternativa que revelan sus diferentes creaciones, presta al autor un contacto íntimo entre su yo y el contorno, para transmitir al lector, sin subterfugios, un mundo dolorido en busca de acomodación.

Monterroso acusa todas las notas de un claro humorismo. Sus cuentos recorren un camino que va desde la rebeldía con-

ceptual hasta el análisis formal. Si algunas veces destruye a simple vista la narración, es nada más para testimoniar, con la sorpresa o el descontento, una crítica a lo puramente formalista o a lo acabadamente desinteresado.

Si rastrea en lo interior de los personajes trata de contraponer las situaciones espirituales de éstos, tomados individualmente, con el juego visto desde la unidad actuante de todos. Esta estructura le sirve a Monterroso como recurso para arrojar la careta, arrebatar la máscara del egoísmo individual o de la crueldad colectiva, produciendo sensaciones en donde el disconformismo se vuelve agrio, pero no por ello menos verdadero.

Si crea situaciones de rasgos fantásticos no le interesan en dimensión exclusiva (su contacto con la fantasía es gratuito y marginal). Si las aprovecha, intervienen como índices inmovibles en la armazón, antes que como efecto del desarrollo o resumen en la conclusión. Su método temático nace de un hecho real, o posible

de objetivarse, para volver después del desenvolvimiento al mismo punto de partida. Jamás la imaginación es absoluta, sino que se sirve de ella tan sólo para hallar la armonía de objetos o sensaciones discordantes.

La técnica misma de los relatos, elaborados o sostenidos por frases chispeantes, reflexiones interpoladas del autor, algunas excesivamente descriptivas, no permite el juego de la huida, de la evasión en el lector. Son llamados continuos a la realidad, inclusive como si el autor sintiera el peso por utilizar ciertas notas fantásticas. Esas mismas interpolaciones de carácter reflexivo unidas a la simbología total de los cuentos sin caricaturas de ambientes o de personajes (no hay deformación) revela la personal maestría humorística de Monterroso.

Su humorismo, despiadado, pero no cínico, tierno pero no esponjoso, encuentra en el hecho literario la inserción justa para que además de ser humano se solidifique en creación estética.

EN CASTELLANO

(Apuntes sobre Blas de Otero) ¹

Por Ramón XIRAU

EN EL CURSO de los últimos cinco o seis años hemos empezado a percibir que en España tiene lugar lo que muy bien puede ser un verdadero renacimiento artístico y literario. Desde los tiempos del cubismo y del surrealismo, no había existido en España una escuela de pintura como la que simbolizan, entre muchos otros, Tapiés, Cuixart o Feito; los novelistas, entre los cuales destacan Juan Goytisolo, Sánchez Ferlosio y Mauricio Aldecoa, forman una escuela coherente que ya va mucho más allá de las promesas. Los poetas no se han quedado atrás. Sin embargo, varios son los motivos que hacen difícil un juicio crítico justo por lo que se refiere a la poesía. En primer lugar hay en España varias generaciones mezcladas de poetas: tan actual es Alexandrine como pueden serlo Celaya, Hierro, Otero, De Nora, Bousoño o, entre los más jóvenes, José Ángel Valente o Claudio Rodríguez. En segundo lugar el gran número de poetas españoles impide a veces distinguir y aquilatar los valores. Por último, hay que señalar cierta distancia espiritual que existe entre nosotros y ellos, ellos que han vivido y se han formado en un ambiente que no podía dejar de marcar, como un sello de dolor, su vida y su obra. Me limito, así, en esta breve nota, a la poesía de Blas de Otero y, dentro de ésta, al último de sus libros sin por ello dejar de referirme a obras anteriores. No podía ser de otro modo dado el hecho, acaso significativo también, de mi más que parcial ignorancia de la poesía española en su conjunto actual.

¹ Blas de Otero nació en Bilbao en 1916. Ha publicado seis libros de poemas: *Cántico espiritual* (1942), *Ángel fieramente humano* (1950), *Redoble de conciencia* (1951), *Pido la paz y la palabra* (1955), *Ansia* (1958), *En castellano* (1959-1960). Este último prohibido en España apareció en París a fines de 1959 en edición bilingüe: *Parler clair*, y en México (Universidad Nacional Autónoma), en 1960. Como me ha sido imposible consultar algunos de estos libros he recurrido a las dos mejores antologías: *Antología consultada* y *Antología*

Cuando leemos un poeta por primera vez lo primero que aparece es cierta forma del habla, cierto carácter irreductible en el decir, cierta personalidad más o menos aguzada. Si llamamos estilo a esta primera apariencia, sólo confirmada por el análisis prolongado, cabe preguntarse cuál es el estilo de un poeta. ¿Cuál es, en concreto, el estilo de Blas de Otero? En *Poesía arraigada y desarraigada* (cf. *Poetas españoles contemporáneos*), Dámaso Alonso lo explicaba así: "Posee Otero una capacidad idiomática condensadora, estrujadora de materia, superior quizá a la de casi todos sus coetáneos, comparable, por lo que toca a su fuerza y nitidez... a las de un García Lorca y de algunos otros poetas de mi generación... a veces comparable al más angustiado y apretado Quevedo." Esta capacidad "condensadora" es hasta tal punto una característica de la poesía de Otero que una lectura demasiado rápida podría dejarnos la impresión de sequedad y aun de limitación y escasez. Pero no debemos fiar de apariencias. La poesía de Otero es rica, densa, estrujadora y estrujante. La obsesión por el significado de Dios, del hombre y de España se repite verso tras verso y se manifiesta tanto en la dureza de los vocablos como en la reiteración compulsiva de las palabras. En *En castellano* Blas de Otero recurre a una forma estilística que en un poeta menor podría haber sido artificial: la cita, dentro del cuerpo de los poemas, de versos de otros poetas comentados, cambiados, hechos parte integral del nuevo poema siempre en busca desesperada o esperanzada de lo español. En algunos casos la referencia es al cancionero tradicional o moderno: "entre la luz de un cuchillo / brillante, ¡ay de mi España!"; "Anda / jaleo, jaleo. No dejan ver lo que escribo / porque escribo lo que veo" (¿Referencia también aquí a cantos de la guerra?). Se repite el recuerdo de Rubén Darío:

*Aquí, junto al río Ebro
digo la verdad,
siento en piedra y aire mi
castellanidad.*

Dos veces reaparece el tema ("Ahora diré la verdad") en *No espantes al ruiseñor* donde Otero evoca, símbolo del pueblo, a la compañera de Darío: "Francisca Sánchez, acompáñame". La presencia de Machado —común en muchos de los poetas españoles de hoy— constituye el leitmotiv de *Tañer*:

*La campana de la Audiencia
de Soria.*

*Filo de la madrugada...
... oyendo*

*tañer
España.*

Quevedo domina *Censoria* y Jorge Manrique conduce al poeta hacia la libertad.

*Recuerde el alma dormida
el río que con paso casi humano
enfurecido de airearse en vano
desembocó en la vida.*

Góngora, inspirador de tantos poetas de los años de veinte, es aquí el enemigo que cede su lugar a Don Quijote:

*poderoso caballero
es Don Quijote.*

Referencias todas ellas importantes, "collages" perfectamente adecuados a la idea y al verso del poeta. Sin embargo, el significado hondo de la poesía de Otero hay que buscarlo en la idea —mejor, el sentimiento— que el poeta tiene de Dios, el hombre y la libertad.

Desde sus primeros versos, la desolación dominaba la poesía de Otero, aquella "voz de lo negro" que aparecía en *Ángel fieramente humano*:

*Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte
al borde del abismo estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.*

El poeta —el hombre todo de España y acaso todos los hombres de la tierra tantas veces desterrados de ella—, sólo parecía escuchar la voz de la esclavitud y de la caída. Así en *Redoble de conciencia*:

*Humanamente hablando, es un suplicio
ser hombre y soportarlo hasta las heces,
saber que somos luz, y sufrir frío,
humanamente esclavos de la muerte.*

.....
Qué hacer, hombre de Dios, sino caerte.

Pero el hombre (ángel-cadena) está condicionada, en Otero, por la idea, presencia-ausencia, de Dios. Dámaso Alonso decía, en el artículo antes citado, que la actitud de Otero se acercaba a la de los místicos. En realidad la actitud de Otero más se parece a la de Quevedo, más todavía a la del creyente incrédulo Unamuno que a la de San Juan de la Cruz. Existe, sin duda, "hambre de Dios", como existió en Unamuno ("hambriento, sí, ¿de quién?, de Dios sería"). Podemos encontrar incluso aproximaciones tangibles, casi materiales, a la divinidad:

*Cada beso que doy como un sarpaço
en el vacío, es carne olfateada
de Dios...*

Pero Dios, a veces aceptado, a veces negado, deseado y dudoso existente y, al principio de *En castellano*, muerto, sólo adquiere sentido si puede llegar a dar sentido a la "inmensa mayoría", que Ote-

ro empezó a cantar en sus poemas desde 1951. La fe de Otero es una fe humana y su poesía conduce de una mística subjetiva que el poeta considera falsa a una creencia humana y social, muy clara en el libro que aquí comento:

*Antes miraba hacia dentro
Ahora, de frente, hacia fuera,
Antes sombras y silencio.
Ahora, sol sobre la senda.*

La protesta social de Otero era manifiesta desde la segunda parte de *Redoble de conciencia*:

*otras palabras nos estorban,
tales como "armisticio", "teatro",
"suspensión de hostilidades",
"todo era una broma", y otras.*

Frente a una sociedad caída, decaída y decadente Otero se dirige a todos los hombres. Cuando en 1952 escribió las palabras iniciales de *Y así quisiera mi obra* (introducción a sus poemas de la *Antología consultada*), decía: "Bien sabemos lo difícil que es hacerse oír de la mayoría. También aquí son muchos los llamados y pocos los escogidos. Pero comenzad por llamarlos, que seguramente la causa de tal desatención está más en la voz que en el oído." En castellano prescinde de la mística, si bien no siempre de Dios ("se escucha el mar, la mar de Dios, inmensa") y se dirige a la práctica, a la vida de este ángel que puede llegar a ser el hombre, posible creador de "abelles".

No sin ironía niega Otero ser existencialista y se declara "coexistencialista". Su coexistencia puede traducirse en estas palabras: "Salgo del alma y entro al mar." En su constante y obsesiva referencia a España —a veces española— lugar de sus coexistencias más entrañadas hay nostalgia y hay dolor. Con Larra hecho presencia recuerda Otero la guerra de España:

*Dos espumas frente a frente.
Una verde y otra negra.
Lo que la verde pujaba,
lo remejía la negra.
La verde reverdecía.
Rompe, furiosa, la negra.
Dos Españas frente a frente.*

*Al tiempo de guerrear,
al tiempo de guerrear
se perdió la verdadera.*

Aquí yace
media España
Murió de la otra media.

Pero dolor, odio, nostalgia, no son la única España de Otero. Ya en *Redoble de conciencia* citaba el poeta palabras muy claras de A. F. G. Bell: "Bajo todas las invocaciones a la muerte... se pone el acento sobre el valor y precio de la vida." En los versos de *En castellano* Otero desea y prevé el renacimiento de España:

*España...
...has habitable tu ámbito.*

En un poema especialmente significativo, escrito dieciséis años después de la guerra española el poeta concibe sólo el dolor del silencio cuando el hombre se ha convertido en cadena:

*Se ha parado el aire
El seco
Ebro. El pulso.
El Dauro.
Oremus. El aire lleva
dieciséis años parado.*

Pero el mismo aire es, de vez en cuando, símbolo de la libertad cuando pone en movimiento, misterioso y cierto, los ramajes:

*(Sin embargo
se mueve algo
de aire, mira aquel álamo...)*

Y el aire prometedor de nuevos nacimientos vive sobre todo en aquel árbol de CA NI GUER (léase Guernica) nuevamente sacramentado por la sangre de los muertos:

*oh nunca
oh quiero quiero que no se traspapelen
el cuello bajo la piedra
la leche en pleno rostro el dedo
de este niño
oh nunca ved aquí
la luz equilibrando el árbol de la vida.*

Dramático, acervo, irónico, con la ironía sarcástica de Quevedo, algunas veces alegre, siempre que haya sol, mar, álamos, libertad, Otero es un poeta que une, a fondo, variedad y condensación. De sus libros conviene decir lo que debe decirse de muy pocos: su lectura obliga.

NUEVOS POETAS. *Revista mexicana de literatura*, diciembre 1959-enero 1960, 64 pp.

TOMÁS SEGOVIA y Juan García Ponce recogen en las páginas de este número doble especial, obras de doce poetas jóvenes. Entre los poetas incluidos el de más edad es Juan Bañuelos (Chiapas, 1932) y el más joven Homero Aridjis (Contepec, Michoacán, 1940). Los diez restantes oscilan entre los veintiún años y los veinticinco. Se trata de una antología de los más jóvenes poetas de México, que no deja de tener interés dado el número y la variedad —muchas veces en etapa de formación— de los estilos. Se ha dicho, en efecto, que los últimos años han sido años de renacimiento del cuento y de la novela. Sin poner el hecho en duda parece ahora igualmente indudable que la poesía promete también un renacer que es, especialmente, en México, un continuar una tradición ya bien establecida.

Sería injusto, a base de unos cuantos poemas, criticar a estos nuevos escritores. Es natural que aparezcan entre ellos diversos ecos entre los cuales parecen tener cierto predominio Neruda, Vallejo, acaso López Velarde, tal vez Rosario Castellanos. No busquemos, sin embargo, las influencias, tarea que requeriría un más amplio conocimiento de los autores incluidos. Aventuro una posible división en grupos principales. Cinco de los poetas aquí presentes (Eraclio Zepeda, Jaime Augusto Shelley, Oscar Oliva, Jaime Labastida y Juan Bañuelos) aparecerán a mediados de este año en un libro a ellos dedicado por el Fondo de Cultura Económica: *La espiga amotinada*. Todos estos poetas — a los cuales cabría añadir el nombre de Marcos Aguayo— tienen principalmente preocupaciones de orden social. Muchos de ellos parecen inclinarse a un exceso verbal —acaso exceso retórico— sin que falte en buena cantidad de ocasiones una verdadera veta lírica, acaso especialmente discernible en Shelley y Bañuelos. La generación de la "espiga", llamémosla de una vez así, tiene sin duda vigor aunque algunas veces peque por un exceso que sin ser virtud no es defecto en

poetas tan jóvenes. Habrá que esperar el anunciado volumen del Fondo para poder juzgarlos más detenidamente.

Más independientes de cualquier grupo, más inclinados a una poesía puramente lírica, los seis restantes. José Emilio Pacheco, que ya conocíamos por sus ensayos críticos y su libro de cuentos *La sangre de Medusa* (El Unicornio), es acaso el más clásico de los presentes. Me parece especialmente interesante (¡salvo el último verso!) su *soneto*. José Antonio Montero parece inclinado a un neo-romanticismo en proceso de definición. Francisco Cervantes tiene, sin duda, preocupaciones sociales si bien estas preocupaciones parecen más de orden subjetivo —protesta interior—, que de orden rentorista. Chema Lugo, nacido en Granada, Nicaragua, da una especial luminosidad a sus breves visiones, entre las cuales habría que destacar *Noticia*, *Recuerdo del mar niño*, *Nocturno*, *Deseo*. Homero Aridjis, aun muy joven, es sin duda prometedor. Es verdad que en sus versos hay aun asperezas y que la lima no limpia y adereza siempre la madera. Pero si quiero precisar sus prometedoras aptitudes creo que pueden sugerirse en estos términos: novedad imaginativa —en *Cirabel*, en *Sexto poema de ausencia*— y conocimiento del valor del prosaísmo dentro de la poesía que aún no está totalmente lograda.

Debo confesar que de los doce poetas de esta antología la que mejor conocía es Isabel Frayre. No creo que este conocimiento de su obra sea lo que me incline a ver en ella al poeta más hecho y maduro de todo el grupo. Su poema —es en realidad un sólo y único cántico a la luz y al amor— tiene cualidades indudables: precisión, disciplina, vida interior profunda y sencillamente dicha, sencillez nada fácil. Los poemas de Isabel Frayre logran a veces la calidad de un *hai-ku*:

*amanecer
de pronto
la luz se hace silencio*

O aquel breve y preciso juego de espejos interiores:

*Tú y yo
somos uno
yo y yo
somos dos*

*el reloj que
da la hora
nunca sabe
qué horas son*

*pero tú
pero yo
le decimos
al reloj
es la
una
de los
dos*

La *Revista mexicana de literatura* nos rinde un servicio único. El primer contacto con los poetas nuevos —verdaderamente, vale la palabra, novísimos— es naturalmente parcial y limitado. Cualquier juicio generalizador sería falso de necesidad. Lo que de veras vale es ver que la voz de la poesía mexicana vibra con un acento que es, indiscutiblemente, nuevo. No creo equivocarme al pensar que de esta lista de poetas han de salir los nombres de valía de un muy próximo mañana.

R. X.

ORIGINALIDAD Y ANTINOVELA. A la concepción tradicional de la novela, un buen número de escritores franceses opone una serie de nuevas teorías y direcciones que Sartre no vacila en llamar anti-novela. Para ellos, la realidad de una narración cuenta menos que el surgimiento de un lenguaje, y lo original, en un narrador, no reside en la materia sino en la manera. A las obras de Flaubert, Balzac, Zola, oponen las de Joyce, Proust, Kafka. Toda una escuela novelística (o un "movimiento", como ellos lo denominan) se lanza en contra del neorealismo, atravesando la expresión fantástica.

Camus, Becket, René Daumal, Luc Dietrich, André Pieyre de Mandiargues, el mismo Sartre son los antecedentes inmediatos, las ramas colaterales de este movimiento —caracterizado por la atención al objeto, al mundo exterior desprendido de la usual psicología— que, según muchos críticos, encabeza Alain Robbe-Grillet. Nacido en Brest, 1922, autor de *Les gommages*, *Le voyeur*, *La jalousie*, *Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet se encierra en una técnica despersonalizadora de la novela, se prohíbe el mensaje y arriesga un nuevo academismo. Otros autores —próximos de algún modo a Robbe-Grillet— rechazan la tradición cartesiana, la sintaxis articulada de los clásicos y se internan en un idioma de correspondencias esotéricas.

Quizá los verdaderos fundadores de esta aventura —examen de lo oscuro, de lo invisible, de la nada— sean Georges Bataille y Maurice Blanchot, pero el grupo lo integran Michel Butor (*Passage de Milán*, *L'Emploi du temps*, *La modification*, *Degrés*), Nathalie Serrault (*Portrait d'un inconnu*, *Martereau*, *Tropismes*, *Le planetarium*), Claude Simón (*Tricheur*, *Le vent*), Marguerite Duras (*Un barrage contre le Pacifique*, *Moderato Cantabile*, *Des jours entières dans les arbres*), y el peculiar *scénario* para el film de Resnais *Hiroshima, mon amour*.

En suma, la antinovela, por el vago concepto que podemos tener de ella, es un relato que no tolera la coherencia, busca su propia lógica, se aparta de los análisis de pensamientos y sentimientos. En *Un camino para la futura novela* (NNRF) escribe Robbe-Grillet: "Hay que construir un mundo más sólido y más inmediato que sustituya al universo de significaciones lógicas, sociales, funcionales." Su meta, al parecer, es la objetividad fenomenológica; presencia que los objetos y los gestos imponen, presencia que vence toda explicación.

En un inteligente ensayo sobre *La jalousie*, Ramón Xirau consideró a Robbe-Grillet digno sucesor de La Rochefoucauld y Madame de Lafayette. Su contacto moderno podría encontrarse en *Adiós a Berlín*, de Christopher Isherwood, que en el cine se llamó, precisamente, *I am a camera*. En ese libro y en ese film sucede lo mismo que en el relato de Grillet: el personaje es la única conciencia que percibe los objetos y las relaciones significativas.

Tal vez otro antecedente capaz de justificarse se hallaría en los *Salons* que en el siglo XVIII escribiera el autor del *Discurso Preliminar* de la *Enciclopedia*. La

descripción técnica, prolija, "cosista" de Denis Diderot quizá descubra muchas afinidades con la elección de los audaces formalistas franceses.

IZQUIERDA, SUBDESARROLLO Y GUERRA FRÍA. Cuadernos Americanos de mayo-junio ofrece un coloquio sobre cuestiones fundamentales en el que participaron C. Wright Mills y cuatro jóvenes escritores mexicanos: Víctor Flores Olea, Carlos Fuentes, Jaime García Terrés y Enrique González Pedrero. Wright Mills es el primer sociólogo de los Estados Unidos y el más profundo crítico de la sociedad norteamericana. Hace unos años, su libro *La élite del poder* suscitó una amplia controversia. Sus puntos de vista son más que significativos, como se aprecia en este intento de resumir el primero de ellos. A la pregunta de González Pedrero sobre la apariencia o verdad de la crisis de la izquierda, Mills responde que, a su juicio, los valores históricos de la izquierda se desplomaron durante la etapa stalinista. La decadencia no se limita al comunismo: influye a todos los movimientos social-demócratas y al liberalismo. La tarea que hoy corresponde a los hombres de izquierda es volver a considerar su actitud ante el régimen soviético y la naturaleza actual de la U.R.S.S. En pensar si —superada la etapa de la industrialización— en la perspectiva del bloque comunista han reaparecido los valores laicos del marxismo clásico. Es imposible que los regímenes antagónicos sigan desarrollándose como hasta hoy lo han hecho. Los dos sufrirán transformaciones merced a su desarrollo interno y a su mutua interacción. Mills considera imposible que en el caso de perder la guerra fría el bloque soviético se encaminará al capitalismo-de estado o viceversa. Tampoco cree en la posibilidad de una tercera guerra. Los cambios serán de tal naturaleza que los adversarios terminarán por convergir: la historia enterrará a los dos sistemas. Si el conflicto armado no se presenta, las diferencias económicas y políticas llegarán a ser insignificantes. Existe una gran cantidad de paralelismos entre los E.U. y la U.R.S.S. "Más allá de toda la retórica e ideología que los opone, hay un hecho central: ambos sistemas —aunque por razones distintas— han hecho un fetiche de la industrialización total y están conduciendo ya a la creación de un nuevo tipo humano que emerge, determinándolas, en ambas sociedades. Existe la oscura posibilidad de que ambas potencias acaben por aliarse (cosa con la que no puedo estar de acuerdo, porque me considero un humanista laico que sustenta todos los valores del marxismo clásico). Y porque existen ese paralelismo y esa posibilidad de alianza, me interesa tan profundamente el mundo subdesarrollado o pre-industrial. En él trato de discernir un segundo o tercer modelo. Aún no lo encuentro. Pero he de dedicar los próximos cinco años a estudiar con intenso interés, ese mundo subdesarrollado." Los temas propuestos por los otros participantes (la verdadera victoria en la guerra fría, capitalismo, socialismo y ayuda extranjera, imperialismo norteamericano y oligarquías nacionales, etc.) ha-

cen de este coloquio un documento fundamental de nuestro tiempo y un tema de meditación indispensable.

EL SOBREVIVIENTE. Perdida entre el material de *Les lettres nouvelles*, una noticia informa que —a los ochenta y nueve años, después de ser, durante cuarenta y ocho, "Príncipe de los poetas de Francia"— ha muerto —Paul Fort. Al fallecer Leon Dierx, le dieron ese título los jóvenes que mantenían vivo el Simbolismo en las páginas de *Verse et prose*, la revista que Fort fundó en 1905 y que continuaría hasta el año 14. Sobreviviente de una edad casi mítica, Paul Fort frecuentó el trato de Verlaine, Mallarmé, Pierre Louys, Maeterlinck, Anatole France. Infundió al barrio parisino de Montparnasse una atmósfera que lo hizo rival de Montmartre. En las reuniones literarias de su mundo —la *closerie des lilas*— figuraron los hispanoamericanos que dieron a París lo mejor de su vida y de su pensamiento. Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Ventura y Francisco García Calderón compartieron las horas de este hombre que al morir deja a su fama diecisiete volúmenes de *Baladas francesas*. Creador de un género que subordina todo al ritmo de la frase, Fort fundió el verso en una prosa que emplea las rimas y las asonancias. Llamó a una de sus colecciones de baladas, *Canciones para consolarme de ser feliz*. Su poesía es sencilla, optimista, popular en el mejor sentido del vocablo, múltiple, imperfecta, fascinante.

EL TIEMPO DEL DESPRECIO. *Evergreen Review* participa en el *affaire Chessman* al reunir una serie de documentos en contra de la pena de muerte. Así leemos las reflexiones de Albert Camus, Berdiaeff, Shaw, John Bright, Leonardo Da Vinci, Thackeray y Victor Hugo. Chessman fue ejecutado tras doce años de tormento infrahumano; su proceso fue una continua sucesión de errores. En 1948 se le condenó a dos penas de muerte por asaltos y delitos sexuales. Hasta el cadalso, Chessman defendió su inocencia. Se erigió en juez de la propia justicia, y ya sus libros se han traducido a dieciséis idiomas. Su muerte pesará en la conciencia norteamericana como el proceso de Nicolás Sacco y Bartolomé Vanzetti, el exterminio de los esposos Rosenberg. Más que como problema individual, el caso Chessman es alarmante porque manifiesta la actitud espiritual de una nación; porque es el resultado del maniqueísmo norteamericano. Para la creencia puritana que no vacila en afirmar que la integración racial es comunismo, el mal es un objeto concreto, incapaz de redención que necesariamente debe ser abolido. Los norteamericanos (remember McCarthy) siempre se han considerado representantes de la justicia y se creen en el deber de administrarla. Por otra actitud menos simplista cabe el razonamiento: ¿No es un peligro que un país dotado del poder y la gloria de los Estados Unidos actúe siguiendo estas ideas? Al coro unánime de protestas por este nuevo agravio a la dignidad de los humanos, se opuso un curioso binomio que defendió la ejecución: Harry S. Truman (6 y 9 de agosto de 1945) y ABC, el diario que aglutina la podredumbre moral y la miseria intelectual del régimen franquista.