



Volumen XIV, Número 10

México, junio 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, 109 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 AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.—FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.

Esta revista  
no tiene agentes  
de suscripciones

S U M A R I O

ENSAYOS

El marxismo es un humanismo

*Víctor Flores Olea*

Vida y lenguaje cotidiano

*Fernando Charry Lara*

POESÍA

Elegía a mi padre

*Eduardo Cote Lamus*

ENTREVISTA

Lawrence Durrell

FICCIÓN

El libro negro (fragmentos)

*Lawrence Durrell*

CORRIENTE ALTERNA

*Octavio Paz*

DOCUMENTOS

*Julio Le-Riverend*

ARTES PLÁSTICAS

*Ventura Gómez Dávila*

MÚSICA

*Jesús Bal y Gay*

CINE

*Emilio García Riera*

TEATRO

*Juan García Ponce*

LIBROS

*Jorge Olmo y Ali Chumacero*

ANAQUEL

*Francisco Monterde*

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

*José Emilio Pacheco*

DIBUJOS

*Juan Soriano*



Sigmund Freud

Ver en páginas interiores  
*Corriente alterna*, por Octavio Paz.

# EL MARXISMO

## ES UN HUMANISMO\*

Por Víctor FLORES OLEA

A PESAR DE LOS CIENTO y tantos años de discusión apasionada sobre el marxismo, no parece ocioso, aún ahora en que las llamadas cuestiones prácticas absorben el interés de nuestras vidas, volver a formularnos la pregunta: ¿qué es el marxismo? Naturalmente, no pretendo responder aquí, en una conferencia, cuestión tan debatida. El tema del marxismo, como lo abordaremos ahora, está centrado en unas cuantas ideas fundamentales sobre las que me propongo insistir, sobre todo, por dos razones principales: en primer lugar, porque las controversias actuales en torno del marxismo las olvidan con demasiada frecuencia; y en segundo, porque creo descubrir en ellas el elemento que le da permanencia y validez universal al pensamiento de Marx.

A mi modo de ver, es imposible comprender el marxismo en su verdadera significación y alcance, ni en tanto teoría ni en tanto práctica, ni como doctrina científica ni como doctrina revolucionaria, si perdemos de vista que la preocupación central de Marx, a lo largo de sus escritos, es el hombre; es decir, si no tenemos presente que la profunda unidad y coherencia del pensamiento de Marx se debe a una particular concepción del hombre —de lo que el hombre ha sido y de lo que el hombre quiere y debe ser. Me propongo mostrar a ustedes, en suma, que toda auténtica comprensión del marxismo ha de partir del hecho de que el marxismo es, ante todo y sobre todo, un *humanismo*. Y que la revolución radical que propone Marx no cobra su verdadero significado si no la entendemos como un movimiento emancipador hecho por el hombre y para el hombre, con el objeto de romper definitivamente las cadenas que él mismo se ha impuesto a lo largo de su historia.

Quisiera mostrar, además, que la *necesidad* de la revolución, tal como Marx la entendió, sigue siendo una *necesidad* en nuestros días, si bien, posiblemente, bajo distintas condiciones y con una mecánica particular adecuada al siglo xx. No queremos discutir aquí si la historia posterior a Marx ha modificado, o corregido, algunas de sus afirmaciones concretas; o si éstas o aquellas de sus proposiciones particulares siguen teniendo validez. Queremos saber, más bien, si la revolución proletaria, en nuestro tiempo, coincide todavía con las exigencias humanas del hombre moderno; si la liberación de las clases asalariadas se identifica aún, como Marx creyó verlo en su tiempo, con la necesidad de ser libre del hombre del siglo xx. En síntesis: me propongo exponer sumariamente las razones que tuvo Marx para desear el cambio revolucionario del mundo de la burguesía, y ver si esas mismas razones operan en la actualidad.

De paso, espero quedarán reducidas a sus justas proporciones todas esas "críticas" al marxismo que circulan como

moneda falsa, y que han sido acuñadas por quienes a sí mismos se llaman defensores de la más "sagrada tradición humanista" de Occidente. No es raro escuchar, por ejemplo, que el marxismo se propone destruir los valores de la cultura occidental; o que predica el sometimiento incondicional del individuo a la masa y al Estado, y que destruye la personalidad al erigir falsos dioses colectivos; o que aniquila al "espíritu" y exalta la "vulgar materia", etc. Se dirá que exhibo los argumentos más pedestres para allanarme el camino. Creo, sin embargo, que no es así. Cuando oímos decir, por ejemplo, que el marxismo es una interpretación "monista" de la historia, o que "aniquila fatalmente a la ciencia en nombre de la ciencia" porque destruye el "verdadero" conocimiento con una metafísica de la historia y de

la dialéctica, o que desconoce la importancia de la idea en el proceso de la historia, estamos viendo reaparecer, bajo un aparato teórico más complicado, los mismos argumentos.

Para Marx, como para la gran tradición de la filosofía humanista, el hombre es un ser esencialmente *extraviado*, al que le ha sido imposible descubrir su mundo interior y el mundo de los demás; el mundo de los otros hombres, la realidad de las cosas y de la naturaleza. Dentro de esta perspectiva, la historia de la humanidad aparece como la historia del divorcio entre el hombre y el hombre, entre el hombre y la naturaleza. La historia humana, paradójicamente, sería la historia de la *negación* del hombre. La libertad, el pleno desarrollo de sus facultades materiales y espirituales, la satisfacción de sus exigencias vitales, se le han escapado al hombre entre los dedos. ¿Cómo resolver este fenomenal problema? ¿A qué se debe esta singular y deplorable condición humana? La filosofía tradicional ha creído encontrar el origen de ese extravío en razones espirituales y subjetivas; Marx, en cambio, las encuentra en razones materiales y objetivas. El "espíritu" no es el verdadero obstáculo del hombre, afirma Marx; ni deben buscarse las razones de nuestra esclavitud en motivos interiores, sino más bien, en *esta* socie-



"Para Marx, el hombre es un ser esencialmente extraviado"

\* Conferencia pronunciada el día 10 de junio, en el Ateneo Español de México, dentro del ciclo *Temas del siglo xx*, organizado por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.

dad, en *estas* relaciones humanas, tal como han existido y existen, en *esta* producción y en *esta* distribución de la riqueza, que han terminado por falsificar y negar nuestra verdadera naturaleza.

Marx, ciertamente, no fue el primero en denunciar el carácter inhumano de nuestra sociedad, de las leyes de la producción y de la esclavitud que implican el comercio y el dinero. Sin embargo, frente a *esto*, que es una *realidad*, ¿qué propone la filosofía tradicional? Que el hombre se encuentre con el hombre *espiritualmente*, que se modifique en lo interior para modificar su lugar en el mundo. Esta concepción, indudablemente, encierra una idea fatalista y pesimista de las posibilidades concretas del hombre. La realidad objetiva, el mundo de las cosas, es una realidad de granito, inmovible, contra la cual no podemos nada. Por tanto, el hombre debe renunciar a modificarla, y debe decidirse a encontrar la solución de sus problemas evadiéndola y superándola "interiormente". La "no resistencia al mal" de Tolstoi, o el bíblico "dad al César lo que es del César", representan ambas esta concepción pesimista del hombre frente a la realidad adversa del mundo exterior. Pero si el hombre es incapaz de modificar objetivamente la realidad, desde el punto, de vista espiritual, en cambio, es todopoderoso. De ahí que el verdadero humanismo y la verdadera salvación —nos dicen estos pensadores— pertenezcan al santo, al héroe, al filósofo; es decir, a los grandes espíritus, a aquellos capaces de "mover montañas con la fe" o de "llevar todo el mundo y toda la experiencia en su cerebro".

Para Marx, el hombre es un ser constantemente sometido a la acción del exterior. Activo, en la medida en que ha contribuido a crearlo; y pasivo, en tanto el mundo de las cosas se le impone inexorablemente. Pero al mismo tiempo, el hombre no se descubre sino en relación con la naturaleza y con la sociedad, y en el mismo acto de afirmarse como "dueño" de un mundo que, hasta ahora, lo ha negado. De ahí que no pueda lograr su liberación sino transformando real y objetivamente el mundo que lo niega. La pretendida "liberación" espiritual que proponen los santos y los filósofos, piensa Marx, es una ilusión y ficticia liberación, porque deja intacto al mundo, que es la causa verdadera de nuestra esclavitud. No, nos dice Marx, la emancipación del hombre no puede consistir en una mera protesta subjetiva, sino en la transformación real y concreta del mundo en que vivimos. Por eso, a la revolución espiritual Marx opone la revolución social; y en lugar de un humanismo abstracto y subjetivo, el humanismo marxista es un humanismo concreto y positivo; es decir, es un movimiento *real* de la historia que anula y supera el estado de cosas actual.

Pero veamos más de cerca nuestro problema. El verdadero fundamento de la crítica religiosa, nos dice Marx, es el siguiente: "el hombre hace la religión, no la religión al hombre"; y añade: "el hombre no es un ser abstracto, exterior al mundo real. El hombre, es el mundo del hombre, el Estado, la sociedad". En otras palabras, para Marx el hombre es el centro de la historia, el verdadero "autor y actor de su propio drama". El

error del pensamiento teológico y filosófico tradicional, consiste en haber creído que la historia humana no es otra cosa que la traducción terrestre de una instancia trascendental, lo mismo la llamemos Dios que Espíritu Absoluto. Pero estas ideas han falseado el verdadero proceso de la historia y son incapaces de explicarnos científicamente el mundo del hombre que es la sociedad y que es el Estado. "Las premisas de que partimos —nos dice el propio Marx— no tienen nada de arbitrario, no son ninguna clase de dogmas, sino premisas reales de las que sólo es posible hacer abstracción en la imaginación... y la primera premisa de toda la historia humana es, naturalmente, la existencia de individuos humanos vivientes." Pero estos individuos, en el curso de la historia, han ido transformando sus organizaciones políticas, económicas y sociales y, al cambiarlas, se han transformado ellos mismos y han transformado su pensamiento. ¿Cuál es entonces el factor decisivo de la dinámica histórica?, se pregunta. ¿A qué se debe que el hombre haya transformado continuamente sus formas de organización? Todas esas "revoluciones", responde, están condicionadas por las diversas maneras en que el hombre se ha procurado la satisfacción de sus necesidades; la historia de las sociedades —la historia del hombre social— debe buscarse, por consiguiente, en la historia del trabajo humano. Y es la historia del trabajo humano la que nos dará la clave de la historia del hombre, la única capaz de fundar válidamente la ciencia del hombre y la ciencia de la sociedad. Y esto, que a primera vista parece tan sencillo, había escapado por completo a la filosofía y a la historiografía, empeñadas en atribuir los cambios de la historia a los grandes actos políticos y a las acciones de los Estados, a las luchas religiosas y a las luchas teóricas en general, sin percatarse que por debajo de estas acciones y de estas luchas, el trabajo humano, con todas sus contradicciones y modalidades, calladamente, funge de verdadero partero de la historia.

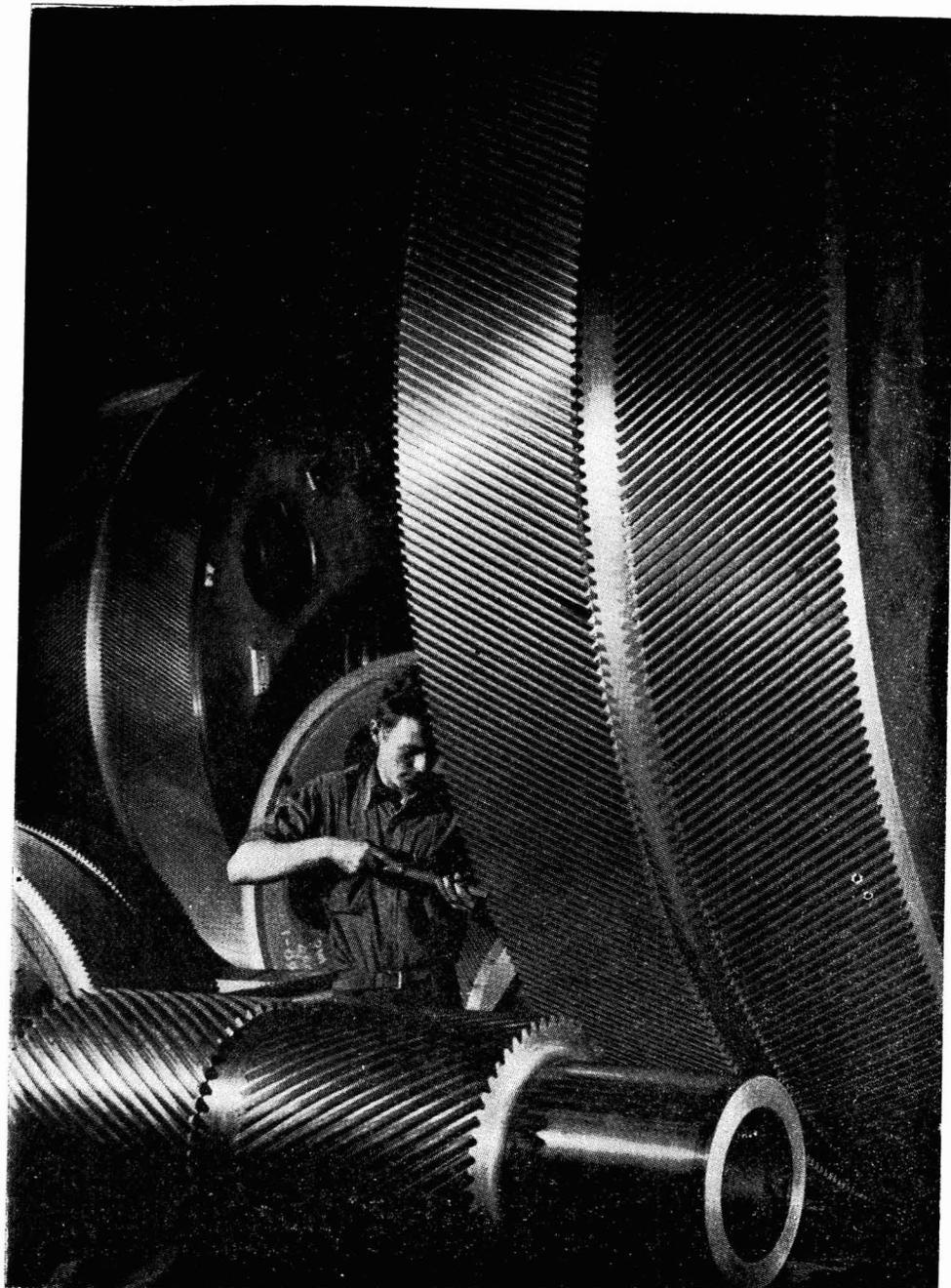
El *hacer* humano es el motor de la historia, y por arriba de él no se reconocen poderes metafísicos que lo determinan. ¿Por qué razón entonces considera Marx que el hombre es un ser extraviado y perdido, o empleando la terminología consagrada, un ser *enajenado*? Si por vez primera Marx reivindica al *hombre social* como *sujeto* de la historia, como creador de su propio destino ¿qué lo impulsa a decirnos que el hombre debe conquistar *revolucionariamente, prácticamente*, su totalidad humana perdida? O de otra manera: ¿en qué momento ha nacido ese abismo que separa al hombre de su propia naturaleza? ¿Y cómo ha nacido esa esclavitud de la que debe escapar?

Para Marx —y este es otro de los fundamentos de su humanismo—, el hombre se realiza plenamente en el ejercicio y desarrollo de sus facultades individuales. Y en primer lugar, *objetivándose* a través de su actividad, afirmando su esencia humana en los objetos que elabora. El hombre es un ser destinado a la creación, obligado a producir y a dejar su huella en los objetos que produce. Su verdadera universalidad radica en que es capaz de transformar la na-

turalidad entera, haciendo de esa transformación el medio mismo de su expresión vital. Pero el hombre sólo se realiza en el trabajo cuando descubre incorporado en él, sus fines y sus deseos, sus intenciones, su esencia convertida en objeto. El trabajo me afirma como hombre cuando *mi* trabajo, *mis* fines humanos, constituyen la materia misma del producto de *mi* trabajo. Ahora bien, nos dice Marx, si analizamos minuciosamente la producción dentro del sistema capitalista, nos encontramos con que los productos, las mercancías, en lugar de representar la afirmación *objetivada* de la esencia del hombre, se han convertido en algo ajeno y extraño; en "cosas" inertes y autónomas que no lo reflejan, y que son justamente lo contrario de sus deseos y de su voluntad. Los productos de mi trabajo se han erigido en una potencia que se levanta ante mí, y que lejos de confirmarme como hombre y de confirmar mis facultades humanas, me niegan y me destruyen. El hombre trabaja, pero no se reconoce en su trabajo. El hombre crea un mundo de objetos, pero ese mundo escapa a su dominio y se convierte en una divinidad autónoma que no obedece sino a sus propias leyes.

Y una nueva forma de enajenación. Al producir sus medios de vida, el hombre se produce a sí mismo y produce su historia. Pero resulta que el hombre no puede satisfacer sus necesidades como hombre aislado, sino que necesariamente debe hacerlo en unión de los otros hombres; así, la satisfacción de las necesidades individuales es, al mismo tiempo, la satisfacción de las necesidades del grupo. La historia humana está compuesta, más que por una simple adición de historias individuales, por la historia de las *sociedades*. Pero en la *sociedad*, la fuerza de producción de cada uno aparece como fuerza de producción multiplicada, como fuerza *social* de producción; es decir, como una fuerza independiente de cada individuo, "como un poder ajeno situado al margen de ellos, que no saben de donde procede ni a donde se dirige y que, por lo tanto, no pueden ya dominar, sino que recorren, por el contrario, una serie de fases y etapas de desarrollo peculiar e independiente de la voluntad y los actos de los hombres y que incluso dirige esta voluntad y estos actos" (Marx, *La ideología alemana*).

La historia del hombre registra un doble proceso de enajenación: la producción de *cosas* extrañas al hombre, y la producción de un *poder social*, de leyes objetivas que rigen las sociedades y que se han vuelto contra el ser humano para envilecerlo; que impulsan la historia de acuerdo con fines "extraños" al hombre en lugar de permitir que éste se reivindique y afirme como el verdadero creador y dueño de su destino. El análisis del modo de producción capitalista de Marx —esa fenomenología o fisiología de la sociedad burguesa—, se propone describir ese mecanismo objetivo que se ha impuesto al hombre. El cambio y la acumulación, el valor y la circulación de mercancías, la competencia y el dinero, es decir, todas las categorías económicas que utiliza, no interesan a Marx como puras categorías "científicas" o "mecánicas", sino como *situaciones humanas en presencia*. Por



"Marx reivindica al hombre social como sujeto de la historia"

eso, su economía política, más que una doctrina económica, es una concepción del hombre que se confirma en las relaciones sociales de producción. "La economía política, nos dice Marx, aparece como la toma de conciencia de una enajenación y de las condiciones que nos permitirán superarla. No es un puro análisis de mecanismos y equilibrios, sino un movimiento histórico determinado por la rebelión del hombre real contra el mundo falso que lo oprime." En otras palabras: lo que verdaderamente interesa a Marx es el sistema capitalista como medio "rarificado" en que vive el hombre; como reflejo de condiciones humanas concretas, y como posibilidad objetiva de transformar esas condiciones. El propósito último de Marx, no consiste tanto en la formulación de leyes empíricas, en el registro de *apariencias*, sino en descubrir, más allá de esas *apariencias*, las relaciones humanas reales ocultas bajo el tejido de las relaciones de producción. Por eso el marxismo, aun en aquel aspecto que pudiera parecer más técnico, se nos revela también como un *humanismo*, como una profunda preocupación por el hombre y por el destino del hombre.

¿Por qué razón, se pregunta Marx, el hombre vive esclavo y enajenado en este

mundo de la producción burguesa? En primer lugar, porque es expropiado del producto de su trabajo; el hombre, el trabajador, no *conserva* la riqueza que produce, sino que la pierde en favor de un extraño, de un tercero, en favor del propietario de los medios de producción. En lugar de que esta riqueza que elabora sirva para satisfacer las necesidades de la colectividad, pasa a formar parte de esa moderna divinidad que es el capital. De ahí que el trabajador viva la paradoja absurda de que, en tanto más produce riqueza, más fortalece ese mundo extraño y objetivo que está frente a él, y, correlativamente, más empobrece en lo personal. A la *valoración* del mundo de las cosas, decía Marx, corresponde la *desvaloración* del mundo de los hombres. Al mayor poderío del sistema, una mayor debilidad del individuo. "El trabajo produce maravillas para los ricos, pero pobreza para el obrero. Produce palacios, pero cuevas para el obrero. Produce belleza, pero deforma al obrero." Dentro del sistema capitalista el trabajador ha dejado de afirmarse como hombre en su trabajo. En lugar de desarrollar en él sus facultades individuales, las niega; en lugar de satisfacer sus exigencias espirituales, no puede sino satisfacer sus exigencias inme-

diatas, animales; en lugar de que el trabajo lo desarrolle y libere, lo encadena y esclaviza. Para el obrero moderno, nos dice Marx, el trabajo no es un trabajo voluntario, sino *forzado*.

Así, dentro del sistema capitalista, el trabajo enajenado y enajenante del obrero ha terminado por negar su esencia humana. Tanto el hombre como el animal, viven de la naturaleza y con la naturaleza. Ambos la reproducen y la transforman. Pero en tanto el animal construye nidos y habitaciones respondiendo a la fuerza del instinto y obligado por las exigencias naturales de la especie, el hombre es capaz de construir "conscientemente" y en vista de fines que son propiamente humanos, diferentes a los físicos. El animal sólo se reproduce a sí mismo como naturaleza; mientras que el hombre se reproduce verdaderamente cuando se reconoce espiritualmente en los objetos de su creación. El animal actúa por mandato *natural*, en tanto que el hombre crea *universalmente*, es decir, para el futuro, respondiendo a exigencias anímicas que no conoce el animal. Mientras la hormiga o los castores transforman la naturaleza para asimilarse físicamente a ella, el hombre es capaz, además, de transformarla para diferenciarse de ella, y de transformarla según las leyes de lo bello. El hombre se distingue profundamente del animal en que crea cultura. Pero el trabajo del hombre como trabajo *enajenado* lo envilece, porque dicho trabajo traiciona su libertad y sus aspiraciones, y únicamente traduce sus exigencias vitales más inmediatas.

La relación entre los hombres es sustituida por la relación entre las cosas. El mundo de los hombres es suplantado por un mundo inerte: el de las mercancías. Y ese falso mundo de la dinámica económica encuentra su expresión más acabada en el *dinero*, que es la *cosa* por excelencia, el vehículo universal del cambio en que están depositadas todas las propiedades de lo existente, el *fetiché* universal que resume las posibilidades del hombre. El dinero es la existencia del hombre bajo la forma de objeto. En este mundo, el dinero es el gran mediador entre la vida y la cosa, entre las necesidades humanas y el medio de satisfacerlas. El dinero es la liga única del hombre con el hombre, del hombre con la naturaleza y con los factores; pero entonces ¿no tiene también el poder de deshacer esas relaciones? ¿Y no se convierte, precisamente por su enorme poderío, en el medio general de la separación y el divorcio? El dinero permite comprarlo todo, aun los bienes más preciosos como el amor y la confianza; y sin embargo, en el momento en que somos todopoderosos por medio del dinero, nada podemos como hombres: "Considerad al hombre en tanto hombre y sus relaciones con el mundo como relaciones humanas —afirma Marx—, y no podréis cambiar sino amor por amor, confianza por confianza." El dinero es monstruoso por su poder universal e indeterminado de alcanzar todos los bienes, pero al mismo tiempo, por esta cualidad suya de impedir que nos expresemos como auténticos hombres en nuestras relaciones con el mundo. Lo que no puedo lograr poniendo en juego mis facultades individuales, lo consigo

mediante el dinero; por eso, el dinero constituye la máxima enajenación, el símbolo de esta sociedad que niega mis facultades y que las ha convertido en su contrario.

Si mi trabajo y los productos de mi trabajo no me pertenecen, quiere decir que pertenecen a "otro", a alguien que no soy yo; y ese "otro" tiene que ser el mismo ser humano. El obrero crea riqueza, pero la riqueza va a parar en manos del propietario; de esta manera, lo que para el obrero es negación, para el propietario es afirmación y ganancia. En la relación dialéctica entre el trabajo y el capital, entre el obrero y el propietario, entre negación y afirmación, radica la clave de las sucesivas enajenaciones que vivimos dentro de la sociedad burguesa; y la profunda necesidad humana que tenemos de liquidarlas para siempre. En una sociedad como la nuestra dividida en la clase de los propietarios y en la clase de los trabajadores, la necesidad de la emancipación se presenta bajo la forma política de la emancipación de los obreros, nos dice Marx, pero no como si se tratase de la emancipación de una sola clase, sino porque en la emancipación de la clase trabajadora está implícita la emancipa-

ción general de la sociedad. El socialismo, desde este punto de vista, es una exigencia *política* y *económica* porque ante todo es una exigencia humana. Al proponerse la supresión de la propiedad privada, es decir, la supresión del trabajo enajenado y del trabajo expropiado, el socialismo se presenta como un movimiento histórico que sale al encuentro de la verdadera esencia del hombre y que la recobra para el hombre. Una vez suprimidas las contradicciones entre el capital y el trabajo, quedará abierto el camino de la reintegración del hombre total, del hombre capaz de afirmarse en el desarrollo de todas sus facultades espirituales y naturales.

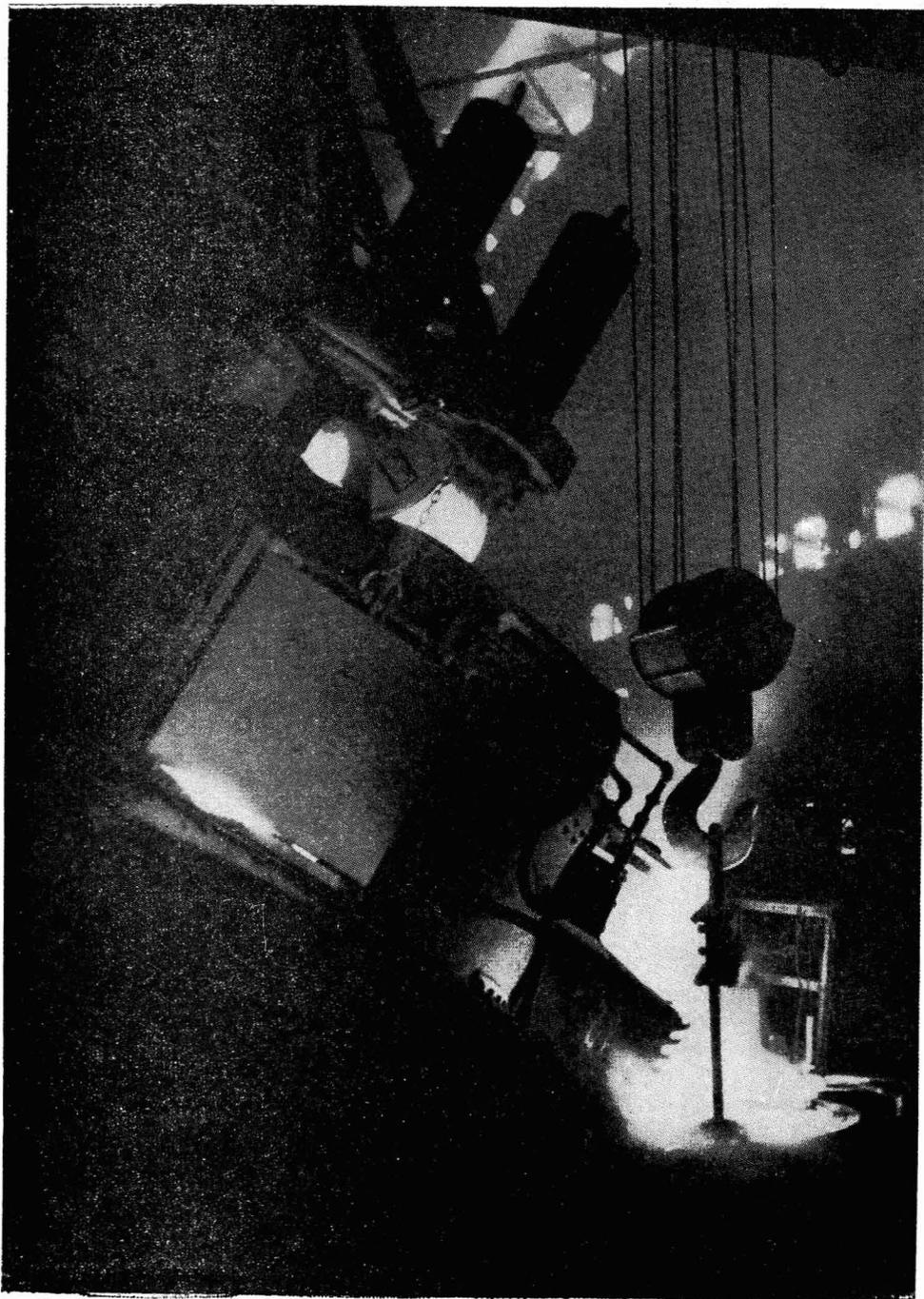
En un mundo en el que imperen auténticas relaciones humanas, nos dice Marx, "en mi producción objetivizo mi individualidad; y por tanto, durante mi actividad experimento el gozo de una manifestación individual de la vida, y en la contemplación del objeto, experimento la alegría individual de reconocer mi personalidad como poder objetivo... más allá de toda duda. Por otra parte, en tu goce... de mi producto tendré el goce directo tanto de haber satisfecho por mi trabajo una necesidad humana, cuanto de haber re-

creado a la naturaleza... En fin, sentiré la alegría de haber hecho posible, a través de la manifestación individual de mi vida, la manifestación de tu vida; y entonces, de haber realizado en mi actividad individual, mi verdadera naturaleza, mi naturaleza humana, mi ser social. Nuestros productos serán otros tantos espejos en los que se reflejará nuestro ser".

Pero hemos visto antes que esta situación perfecta de libertad no puede alcanzarse por conducto de una protesta individual y subjetiva. La propiedad privada, la producción capitalista, la circulación de mercancías y el dinero son fuerzas objetivas a las que hay que oponer otras fuerzas objetivas. Ahora bien, la misma sociedad burguesa se ha encargado de alumbrar esa fuerza —la clase de los trabajadores—, capaz de enfrentarse a ella de manera práctica y revolucionaria, capaz de transformar la sociedad. "La teoría se cambia en fuerza material apenas penetra en las masas", nos dice Marx. Pero la clase proletaria asumirá esta tarea revolucionaria cuando esté en condiciones de descubrir en el sistema en que vive, un proceso de evolución y superación que se identifica con su propio destino. Sólo la *conciencia de clase* permitirá al proletariado actuar como clase revolucionaria, es decir, la conciencia de su *destino* histórico, de su *salvación*, y la conciencia de que sus más profundas *exigencias humanas* se identifican con la supresión de la actual sociedad. En otras palabras: la existencia del proletariado como clase revolucionaria depende de la lucidez que tenga, no solamente de sus fines particulares, como clase particular, sino de que históricamente encarna a una clase universal; y de que su emancipación no sólo cambiará su propio destino, sino que objetivamente se traducirá en la emancipación de todas las otras clases, es decir, de toda la sociedad y de todo el hombre.

¿A qué se debe esta vocación del proletariado como clase universal? En primer lugar, al hecho de que, por principio, no puede reivindicar ningún derecho particular porque la sociedad no le ha hecho ninguna ofensa particular. El proletariado, en cuanto clase radicalmente desposeída, no representa, frente a los intereses del patrón y del Estado, ningún interés privado, sino solamente un interés *humano*; el proletariado, la clase esclavizada por excelencia, se presenta como clase universal porque es la única que ha tenido sufrimientos universales y porque frente a la burguesía representa la pérdida total del hombre, y no puede emanciparse sin recuperar, al mismo tiempo, el hombre total. "Cuando el proletariado anuncia la disolución del estado de cosas existente, nos dice Marx en una de sus obras de juventud, no hace sino anunciar el secreto de su propia existencia, porque él mismo constituye la disolución efectiva de este estado de cosas." (Marx, *Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*.)

El sistema capitalista, para Marx, y en general todo proceso histórico, está regido por un conjunto de leyes objetivas que se han ido "acumulando" al margen de nuestra voluntad y de nuestra conciencia, y que actúan siguiendo



"los productos de mi trabajo no me pertenecen"

una lógica y una línea de inercia propia que contradice nuestros fines. Pero esta *necesidad* que rige la vida presente del mundo de la burguesía anuncia también, desde ahora, en sus múltiples contradicciones internas, el proceso de su descomposición y de su muerte. Y la más aguda de esas contradicciones es, sin duda, la lucha de clases. Esto significa que la sociedad burguesa, al mismo tiempo que es la expansión y el desarrollo del sistema, es, en potencia, su propia muerte. La clase proletaria, producto del capitalismo, está destinada tarde o temprano a liquidarlo.

El capitalismo, por consiguiente, aparece a primera vista como un sistema *fatalmente* condenado a desaparecer, en virtud de sus propias leyes objetivas. ¿Pero querrá decir esto que el hombre, el trabajador, debe sentarse cómodamente a la orilla de la historia para, desde ahí, presenciar el derrumbe del capitalismo y participar después en el botín? ¿Quiere decir que el socialismo es el punto de llegada *natural* y *necesario* del capitalismo, que un día se producirá independientemente de nosotros? No, responde Marx: el socialismo, como cualquier otra forma de organización humana, sólo puede resultar de un proceso *dialéctico*, no de un proceso *fatal*; porque sólo la voluntad humana puede *ejecutar* las tendencias generales de evolución que se hallan inscritas en la historia. Ésta, la historia, es un proceso general que ha de ser *actualizado* en cada momento por el hombre, por la *praxis*, por su acción revolucionaria. La evolución económica objetiva no puede sino crear la posición del proletariado dentro del proceso productivo, posición que en determinado momento pone en manos del mismo proletariado la posibilidad y la necesidad de transformar la sociedad. Pero de cualquier manera esa transformación debe producirse *revolucionariamente*, debe *impulsarse*, porque jamás se presentará "naturalmente", a pesar de lo que piensan ciertos fatalistas del socialismo.

En otras palabras: el hundimiento del sistema, al que empujan objetivamente sus propias leyes, no podrá realizarse sin la toma de conciencia del proletariado de las contradicciones de clase. Y mejor: si el proletariado no se convierte en la conciencia "activa" del proceso y es capaz de acelerar su transformación. La conciencia de clase, desde este punto de vista, tiene una doble función: percibir las contradicciones del capitalismo y la situación peculiar que le corresponde a la clase trabajadora, en primer término; y en segundo, convertir esa conciencia, de conciencia teórica a conciencia práctica. Sólo cumpliendo esta doble función el proletariado puede realizarse y comprobar históricamente la "verdad" de su destino. La importancia decisiva del concepto de unidad teoría-práctica, tanto desde el punto de vista metodológico como revolucionario, está expresado por Marx en la segunda de las tesis sobre Feuerbach: "La cuestión de saber si corresponde al pensamiento humano una verdad objetiva, no es una cuestión teórica, sino práctica... la discusión sobre la realidad de un pensamiento aislado de la práctica, es una cuestión puramente escolástica."



"La revolución, tal como Marx la entendió, sigue siendo una necesidad"

El obrero debe saber que su situación de asalariado y de expropiado dentro del sistema capitalista, no es un hecho *natural*, sino un hecho *social*. Y en consecuencia, que se trata de un hecho histórico susceptible de ser modificado, y no de una condición eterna e inmutable. Y sobre todo, que la necesidad de la revolución se confunde con su propia necesidad de libertad. A través de su conciencia de clase el proletario cae en la cuenta de que su vocación histórica, de que su destino como clase, consiste en resolver las contradicciones del mundo capitalista, y exorcizar para siempre el conjunto de fuerzas negativas que hasta ahora han obstaculizado nuestro desarrollo. Para Marx, en este sentido, la fuerza del proletariado no es solamente una fuerza mecánica capaz de destruir las injusticias del capitalismo, sino una fuerza moral, la verdadera moral de la historia moderna.

Dentro de la sociedad burguesa los propietarios y los obreros, por igual, representan *en sí* la misma enajenación del hombre. Sin embargo, la clase propietaria se siente a sus anchas en este mundo de enajenación porque se afirma en él y tiene la ilusión de dirigir los hilos de la historia; sabe que su poder radica precisamente en sostener esa enajenación y se ajusta a ella ocultando y ocultándose su propio ser falsificado. En cambio, la clase proletaria se siente y se sabe absolutamente aniquilada por la enajenación; y dentro de ella, sabe que no tiene ninguna posibilidad de afirmar, aun cuando sea como ilusión, su verdadera existencia humana. Para el capitalista existe un *desdoblamiento* de

la personalidad, un *desplazamiento* de funciones: por una parte, se considera el motor del tráfico mercantil, pero por el otro, no es sino un espectador impotente de ese tráfico. Y esa situación ambigua se presenta ante sus ojos bajo la máscara de la actividad, de la afirmación y del poderío. En esto consiste precisamente la conciencia falsa a que se refieren Marx y Engels. En cambio, el proletario, que vive la enajenación hasta el paroxismo, no tiene ni siquiera la ilusión de la actividad. Para el obrero, en suma, la enajenación capitalista no tiene otra cara que la de la esclavitud y la expropiación.

Por eso, el proletariado es la clase de la revolución y el socialismo su destino histórico y la posibilidad única de que se reivindique humanamente. Y sin embargo, ya lo hemos visto, el socialismo no puede realizarse como resultado de la pura acción de las leyes del capitalismo, ni de inesperadas agitaciones, sino que debe ser "querido" activamente por el proletariado. Para el obrero, salvarse significa querer entrar, ya, en posesión de las fuerzas productivas. En tanto que la clase capitalista realiza su destino por "la fuerza de las cosas", obedeciendo a las leyes del sistema, el obrero se yergue como el verdadero orfebre de su emancipación. En un primer momento, el proletariado apareció como el resultado "no deseado" del capitalismo, y ahora, se reivindica como el constructor consciente del socialismo. Antes, el obrero era el *objeto* inerte del capitalismo, ahora aparece como el *sujeto* del socialismo. Antes, el capital hablaba en su nombre; ahora, el obrero

“contará” su propia historia. En suma: el obrero, de mero producto pasivo de la historia, se afirma como el verdadero sujeto creador de la historia.

He presentado a ustedes, espero, algunas ideas fundamentales del pensamiento de Marx, que revelan hasta que punto está dominado por una preocupación humanista. Para Marx, hombre del siglo XIX, la historia del pasado es un gran fracaso que nos ha puesto en el camino de la salvación. Y hemos visto también de que manera, en Marx, la filosofía y la moral tradicionales se destruyen para renacer como fuerza histórica en manos del proletariado. Pero es legítimo preguntarnos ahora si las condiciones del siglo XX coinciden en general con las condiciones históricas del tiempo de Marx; y si la teoría marxista sigue siendo un *humanismo*, o simplemente conserva su valor como teoría política y económica capaz de proporcionar al hombre formas de organización más “avanzadas”, pero habiendo renunciado a solucionar de raíz el problema del hombre.

Es evidente que en los países más desarrollados las condiciones actuales de la clase trabajadora no tiene ese carácter de “escándalo” universal que tenían a los ojos de Marx en el siglo pasado. La economía imperialista de muchos de esos países, la presión de las organizaciones obreras, han conquistado para el trabajador condiciones de vida más o menos aceptables; la ley de la pauperización absoluta, por tanto, parece definitivamente frenada. Lo que nos hace pensar que en los países altamente industrializados la revolución se ha hecho problemática, o que, cuando menos, no manifiesta esa urgencia vital que tenía para el proletariado del siglo XIX. La revolución, por lo pronto, no parece estar a la vista como consecuencia de la catástrofe que necesariamente se producirá en los países capitalistas. Y a pesar de todo, el capitalismo moderno, exactamente como en la época de Marx, sigue dominado por una serie de enajenaciones que no han sido eliminadas por la acción de la prosperidad económica. En nuestro tiempo, igual que en la época de Marx, el trabajador, el hombre todo, está sometido a la máquina, al mercado, a los intereses y al capital. Porque es evidente que la máquina y la técnica, esas formidables victorias del hombre sobre la naturaleza, no se han puesto nunca, dentro del capitalismo, al servicio del hombre; sino que siguen estando al servicio de las ganancias de los propietarios de los medios de producción; la máquina y la técnica han robado sus secretos a la naturaleza, en cambio, su empleo capitalista pone al hombre bajo el yugo de las fuerzas naturales; en sí mismas, aumentan la riqueza del que produce, en cambio, su empleo capitalista le niega la riqueza al verdadero productor. En el sistema capitalista de nuestro tiempo, y a pesar de la prosperidad de ciertos países y de ciertas clases, subsisten enajenaciones que deben ser canceladas; la exigencia humana de superar esas enajenaciones, por tanto, y la necesidad humana de libertad, sigue siendo tan actual y urgente para nosotros como para las clases asalariadas del siglo XIX.

André Gorz, por ejemplo, piensa que en la actualidad es imposible “apelar” a la miseria creciente del proletariado para ganarlo a la causa de la revolución, porque la miseria ha dejado de existir como una tragedia en los países altamente desarrollados. El marxismo debe hablar a los trabajadores del *hombre total*, y no solamente, como tantas veces lo ha hecho, de sus necesidades más inmediatas. El marxismo, en este sentido, debe presentarse como una exigencia de libertad radical, y no solamente como la expresión práctica de una necesidad histórica. Pero esa exigencia de libertad, tan grande ahora como en el pasado, no puede fundarse en la creencia del desplome fatal y mecánico del capitalismo, sino, más que nunca, en la elección del hombre y en su capacidad ilimitada de creación histórica.

En nuestro tiempo, además, existe el tema fundamental de los países subdesarrollados, que también ahora, revolucionariamente, afirman su presencia en el mundo e intentan romper sus trabas seculares. La necesidad vital de la revolución se ha transferido de la clase obrera de los países industrializados, a los pueblos de los países subdesarrollados. En este sentido, la historia se ha encargado de ampliar los marcos históricos del pensamiento de Marx; lo que él pensó sobre todo a escala nacional y en función de una clase, ahora es aplicable a escala mundial y a las 2/3 partes de la población de la tierra. Pero si la revolución proletaria en los países burgueses consistía en la toma del poder por la clase obrera, la revolución anti-colonial y anti-imperialista de los países subdesarrollados parece consistir en la industrialización sobre bases nacionales e independientes. El triunfo sobre la enajenación en estos países, y su ascenso a la dignidad como pueblos y como hombres, consiste fundamentalmente en la fractura de los lazos imperialistas y colonialistas en que se ha fundado desde siempre su “no-ser-en-el-mundo”.

Para estos países, socialismo significa, ante todo y sobre todo, industrialización y reforma agraria, educación y aprovechamiento racional de los recursos naturales, en suma, planificación económica al servicio del hombre. Porque socialismo, no nos cansaremos de subrayarlo, además de economía es “otra cosa”, o debe ser “otra cosa”: emancipación humana. El hecho de que las preocupaciones de índole material absorban la mayor atención en los países subdesarrollados, no debiera asombrarnos; en un mundo de enajenaciones materiales la liberación del hombre se presenta necesariamente bajo la forma de la liberación económica. En otras palabras: para estos países, industrialización e independencia se identifican, por lo pronto, con emancipación humana y con dignidad.

No cabe duda que los hombres y los pueblos de esta mitad del siglo XX se enfrentan a un dilema histórico que deben resolver tarde o temprano: libertad de empresa o planificación socialista. Planteado de distinta manera, el dilema se presenta así: ¿debemos abandonar las

relaciones económicas —la relación de trabajo y la producción de riqueza, la circulación y el cambio— al juego objetivo e irracional del capital y de la presión de la riqueza? O, por el contrario, ¿debemos controlar racionalmente esas relaciones económicas para ponerlas al servicio del hombre? En vez de que los individuos obtengan riqueza sin desempeñar ningún trabajo actual ¿no sería más conveniente, desde el punto de vista de la persona humana, construir la sociedad de tal modo que cada individuo obtenga los bienes indispensables para satisfacer sus necesidades, y en cuya elaboración ha participado?

Este dilema —apenas hay quien lo dude— representa uno de los grandes temas de esta segunda mitad del siglo XX. Por eso, en estos minutos que he robado de su tiempo, he querido insistir sobre todo en el humanismo que está en la base de toda empresa socialista, y que es el único que puede darle sentido. Si un día el hombre ha de decidir definitivamente por el socialismo, no debe olvidar nunca que éste no se agota en la construcción de grandes industrias y de grandes centrales eléctricas, o en la producción del acero, o en la conquista del espacio, sino que consistiendo en todo eso, intenta, además, ponerlo al servicio del hombre. Estoy persuadido que si el socialismo es una empresa histórica llena de sentido y de actualidad, debe proponerse en todo momento el objetivo de rescatar al hombre total; y de rehacer las relaciones sociales y económicas y fincarlas de una vez por todas en la persona. Naturalmente, no quiero caer en la ingenuidad de afirmar que la historia humana se cierra con el socialismo; éste, para nosotros, es simplemente un horizonte actual y concreto, pero que no cancela, de ninguna manera, las posibilidades de creación histórica del hombre, que son infinitas.

Ahora, al terminar de redactar estas líneas me doy cuenta, no sin zozobra, que posiblemente revisten un carácter demasiado abstracto. Y me pregunto si no hubiese sido mejor, dentro del tema, referirme a algunos problemas del socialismo, tal como se presentan en la realidad política de nuestros días. Referirme, por ejemplo, a las grandes conquistas técnicas de la URSS y de otros países del campo socialista, y referirme al stalinismo y a Hungría, y pronunciar-me sobre ellos, y mencionar también a esa sociedad china que después de tres o cuatro mil años de estancamiento avanza ahora a pasos agigantados. Pero también me pregunto si los más altos ideales humanos no siguen perteneciendo, de alguna manera, a la esfera de la teoría, lo que nos autoriza y obliga a recordarlos cuantas veces sea posible. Y también me repito que, a pesar de todo, he insistido suficientemente en que la realización de esos fines humanos —ese humanismo concreto y positivo del marxismo al que me he venido refiriendo—, no pueden realizarse sino en la práctica, a través de la acción, a través de la *praxis* de toda la humanidad. Pero sobre esto que es nuestro futuro, el futuro de nuestro país y el futuro del mundo, sólo la historia nos dirá la última palabra.

# ELEGÍA A MI PADRE

---

UNA VEZ tendido le dio por morir como  
antes le había dado por vivir,  
por talar los eucaliptos y hacer la casa  
y se echó a morir porque sabía  
que de ésa no pasaba.  
Acaso, cuando los bueyes se cansaron  
de arar, ¿no se había puesto alguna vez  
en la nuca y en los hombros la coyunda?  
Y la tarea quedó cumplida mucho antes  
que la sombra, y que las estrellas.  
Tenía que terminar también su asunto  
a cabalidad y como fuera.

En su mano derecha la firmeza  
como empuñando un arma  
o dirigiendo el surco o trazando  
el círculo de su vida, cerrado,  
arbitrario, pero tan propiamente suyo  
como el bastón de tosco palo,  
como el sombrero o los zapatos  
o la ropa que llevaba, que ya era suya,  
hecha por él, como sus actos.

Su mayor riqueza consistía en ver los potros  
galopar libres bajo el ancho cielo  
o enlazar alguno con certero silbo,  
marcarle el anca y darle nombre,  
un nombre fácil: Cascofino, Dulcesueño, El Palomo,  
enjalmar la mula, hablar de las heladas.

La tierra vino a él mas no en su ayuda.  
Y decía palabras, preguntaba  
por amigos que allí no se encontraban  
y de sus brazos que iban y venían  
como alentando el fuego del herrero  
de su propia existencia, le caía  
fuerza, sudor como yunques, dominio;  
desde sus brazos le caían los días  
que vivió, uno a uno, a borbotones.

Pero murió porque le vino en gana,  
porque tenía que hacer del otro lado  
junto con su mujer, la que le tuvo  
los días listos para su trabajo,  
dulzura en la mañana, el pan servido  
al alcance del corazón, la ventana abierta  
cuando volvía hecho trigo de los campos.

Yo no te cuento pero debo contarte:  
te llevamos a una casa con amigos  
del alma, te acompañamos, ya lo sabes,  
y al otro día tuviste tres entierros  
como te correspondía: en la mañana  
te llamabas más Pablo aún, respondías  
más a tu nombre: eras silencio.

Por el aire te pusimos en las manos  
de otros recuerdos, y tu tierra era entonces  
tan cercana. Río arriba, entre los climas,  
te nos hiciste piedra en el pecho,  
te nos ibas hundiendo pecho adentro  
porque tú estabas en él y te nos ibas.

Entraste a Pamplona como si lo hubieras hecho  
a caballo: tomamos el potro de las bridas  
y descabalgaste igual que siempre, entre cipreses.

Como estabas muy alto tus hermanas  
no podían verte y una de ellas trajo una banqueta  
sobre la que subieron y te llamaron Pablo Antonio,  
te nombraron paulatinamente Pablo entre las lágrimas.

Pero estabas de espaldas como un río.  
En la cuesta tu cuerpo se hizo plomo:  
poco después el peso fue liviano  
como si hubieras tú metido el hombro  
y te llevaras a enterrar tú mismo.

Te colocamos con cuidado, con flores, con ternura.  
Yo creo que tenías entre tus manos  
una cuerda y un trompo y una espiga  
y un rumor de mucho cielo en tus oídos.

Sabes muy bien lo que te cuento  
pero te lo digo. Estaban  
con el sombrero en la mano  
a pesar de la llovizna  
todos los que te querían:  
el que te vendía la carne,  
el que te compraba el trigo  
y el hombre de azadón que respetabas.

¿Hallaste allí la paz? es mi pregunta.  
Mas yo no debo preguntarte nada.  
Tú no querías la paz sino la dura  
tierra para sembrar, el aire para  
vencer con árboles, cosas difíciles.

Viejo campesino, Padre mío,  
en palabra y en acto igual que el hierro:  
tan de una vez, tan para siempre:  
viejo de a caballo, viejo macho.

Pablo eras no más y Pablo somos.  
Padre, qué poco Antonio te llamabas.

# VIDA Y LENGUAJE COTIDIANO

(La poesía de Eduardo Cote Lamus)

Por Fernando CHARRY LARA

DESPUÉS de *Salvación del recuerdo*, distinguido en España con el "Premio de Poesía a la Joven Literatura" en el año de 1951 y de *Los sueños*, publicado también en Madrid en 1956, el poeta colombiano Eduardo Cote Lamus entrega, con el título de *La vida cotidiana*, su más reciente obra poética. Desde la frescura amorosa de sus primeros versos, prolongada en ardiente meditación lírica, llegan ahora estos poemas, en una clara sucesión que transparente el fervor cada vez más en ascenso y la plenitud de belleza que ellos han conquistado, seguros ya de sus dones y de su atmósfera propia.

Existe, en estos poemas últimos de Eduardo Cote, una lucha visible entre el lenguaje que pudiéramos considerar espontáneo y el que debe su origen a la creación artística. Si hay algún problema de orden literario planteado en este libro, de seguro en forma no inconsciente, es el de la incertidumbre de su autor por reflejar la poesía de la vida cotidiana en idioma cotidiano o, por el contrario, en expresiones más o menos herméticas. Algunas veces es el habla común, adivinadas sus secretas posibilidades de sugerencia, la que se asoma, viva y directa, en sus versos. En otras, no tan frecuentes como las anteriores, se descubre el esfuerzo del poeta por extraer de los vocablos, eliminándoles el uso corriente, su oculta capacidad de misterio. Recordemos que todo poeta necesariamente trabaja con las palabras, que son su materia, como la de otros artistas los sonidos o los colores. Demos además por cierto que, necesariamente, el significado de los sonidos o de los colores no es tan general ni forzoso para todos los hombres como el sentido de las palabras. El poeta, que intenta revelar la vibración humana de su tiempo, la descubre unas veces en manifestaciones de transparente simplicidad y otras, a través del trabajo del idioma, en una extraña correspondencia entre el mundo y su lenguaje exclusivo. Pero se enfrenta siempre a la limitación que el uso social impone a la palabra. Devolver a esta palabra su riqueza primitiva, su original poder simbólico y metafórico, es su asunto. En todo caso se trata de que las imágenes de la poesía, ya dichas con voz habitual a la manera de la conversación, o ya obedientes a una tentativa de destruir la expresión lingüística normal, demuestren su insustituible naturaleza mágica.

El lector de *La vida cotidiana* advierte, desde el primer poema, *Elegía a mi padre*, que la decisión por una u otra manera de manifestar las intuiciones líricas se acoge preferentemente al habla casi corriente, y que ello constituye riqueza y fortuna de esta poesía. Pero, como se ha dicho, el problema de resolverse por una expresión común o una difícil es desvelo permanente en este libro, y así, cuando se avanzan unas páginas, se encuentra que la forma de acercarse a lo poético ya se realiza con un idioma cuyo mecanismo difiere profun-

damente de la entonación natural. Vale además la pena señalar que aquella entonación natural es fruto de una elaboración tan estricta, consistente en el temor minucioso por no descender en halagos y peligros que la llevarían, de someterse a ellos, a un plano de lo no significante, como el riguroso trabajo con que procede, en otros momentos, para crear, oscura, una como subterránea raíz a sus palabras.

Lo anteriormente dicho se confirma con numerosos ejemplos, desde el poema antes citado, cuyo tono no difiere del de una conversación extraordinaria, hasta llegar a otros, como los intitolados *Algo pasa bajo la lluvia*, *Ander Gewesenheit* y *La vida en vano*, que figuran entre los que mejor van a recordarse de este volumen, y en los que la cercanía de

la dirección común es menos frecuente. Compárese el tono dicho del primer ejemplo:

*Una vez tendido le dio por morir como  
antes le había dado por vivir,  
por talar los eucaliptos y hacer la casa  
y se echó a morir por que sabía  
que de ésa no pasaba.*

*Acaso, cuando los bueyes se cansaron  
de arar, ¿no se había puesto alguna vez  
en la nuca y en los hombros la coyunda?  
y la tarea quedó cumplida mucho antes  
que la sombra, ya que las estrellas.*

*Tenia que terminar también su asunto  
a cabalidad y como fuera".*

(*Elegía a mi padre*)

con los fragmentos siguientes, en los que la naturalidad de la expresión, si no del todo ausente, no es la nota predominante:

*Es que algo sucede bajo la lluvia.  
Y difícil de decir: como la joven*

(*desposada*)



GUAYASAMIN

Eduardo Cote Lamus, visto por Guayasamin

tiernamente lava la casta noche de bodas  
que en sus manos blanquea la mañana  
(siguiendo.)

(Algo pasa bajo la lluvia)

El Spree comienza lento, casi sin moverse  
arroja a sus orillas una ciudad;  
un hombre llegó, lanzó el arpón  
y a su lado, junto al montón de pescado  
vino el comercio. Después se hizo el

(puente  
y tuvo el río sombra distinta a la del  
(bosque.)

(An der Gewesenheit)

Siempre fue el amor como el comienzo  
(de otoño,

el profundo labrarse del hombre como  
(piedra en el agua,  
como cuchilla en la piedra, el ir

(preparando día tras  
día, sin saberlo, el hallazgo de un sueño;  
entonces yo

puse cuerdas al sueño y sonó como un  
(arpa.)

(La vida en vano)

Diversas calidades de este libro de Eduardo Cote merecen señalarse al público que aún sigue el proceso de la lírica contemporánea en español y, particularmente, el desarrollo de la joven poesía colombiana. Si se ha querido insistir en el solo aspecto contemplado es porque con razón puede afirmarse que la necesidad de crear un nuevo lenguaje poético, para reflejar un nuevo mundo poético, es hoy tarea inaplazable para quienes se enfrentan con seriedad a una situación de desinterés por el verso, casi universal, que sería necio desconocer. La adquisición para la lírica del lenguaje cotidiano que habla el hombre de nuestro alrededor y de nuestros días, en equilibrio de simplicidad y belleza escondidas, seguramente dará a nuestra poesía una dimensión inédita y realmente maravillosa.

Cada vez deberíamos intentar con renovada firmeza la lucha contra una serie de prejuicios acerca de lo poético, de lo que puede serlo o no, que encierran al poema dentro de un laberinto estéril. Uno de los más peligrosos entre esos prejuicios es el de que pueda existir un lenguaje exclusivo para el verso. A pesar de que durante muchos años, es cierto, viene luchándose contra una prevención tan equivocada, muchos poetas siguen ligados, a través de su obra, a ella. Poner a la poesía, en mitad de su delirio y de su afán por el término exacto, a hablar las voces que también son las de muchos hombres, tomando de ellas, como a la orilla de una corriente, su validez y su frescura ciertas, es volver a hablar por instantes la seducción original de la palabra. El experimento, como se ha dicho, presenta sus riesgos. De triunfar sobre ellos, la poesía gana vida y expresividad.

En *La vida cotidiana* reconocemos un acento importante entre las tendencias renovadoras que parecen ya insinuarse, con mesura pero con claridad de propósito, en poetas hispanoamericanos aislados. Mucho se ha sostenido que la poesía sólo existe gracias a una permanente recreación del lenguaje. Desentrañar la sugestión de la voz natural es rescatarle su virtud primitiva. Es redescubrir la palabra, el símbolo, la imagen.

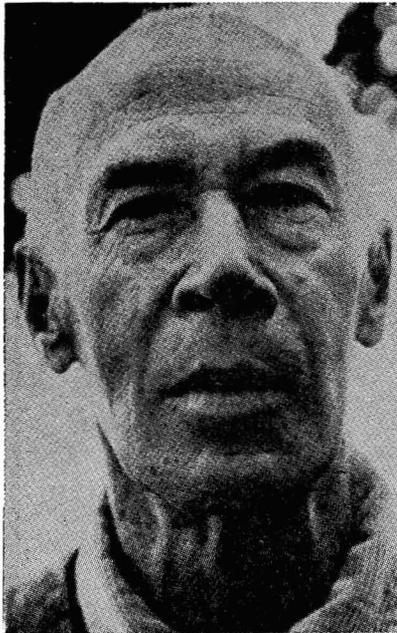
# LAWRENCE DURRELL

## UNA ENTREVISTA

¡NO MÁS SHAKESPEARE! ¡No más Chaucer! Saludo a Lawrence Durrell como el primer inglés."

Así aclamaba Henry Miller la primera obra importante de Lawrence Durrell, *The black book*, cuya publicación está prohibida en Inglaterra y Estados Unidos.

*The black book* y los *Tropic's* de Henry Miller son libros del mismo tipo, pero mientras los de Miller se siguen vendiendo sólo en las callejuelas del Soho, Durrell se ha impuesto como un importante escritor, el único capaz de



Henry Miller.—"libros del mismo tipo"

ganarse a un público inteligente utilizando un tipo de prosa erótica.

Durrell considera *The black book* como algo curioso "un fuerte ataque a la literatura, hecho por un *angry young man* de los treinta". "Con todas sus imperfecciones, no puedo remediar el sentirme unido a mi libro porque al leerlo oigo mi propia voz, débil y vacilante quizá, pero por encima de todo muy mía."

"Un acontecimiento que el artista nunca olvida son sus primeros pasos en el campo de las letras, la expresión sincera... Es el producto de un largo período de desesperación y frustración durante el cual yo sabía que mi obra —aunque bien construida— era en realidad superficial y poco original... La gran ventaja de esta desesperación fue que me llevó a tratar de romper mis antiguas ligaduras —la culta vestidura original que simbolice como 'la muerte inglesa'— simplemente con el objeto de ver si de esta manera quedaba algo dentro de mí que valiera la pena de ser expuesto."

El libro que el propio Durrell describe como "sólo un salvaje y sucio croquis que estudia el sentido de la debilidad espiritual y sexual" fue publicado en París en 1938 y muy pronto se ganó el elogio de la crítica.

Pienso que escribir es un ocio fascinante al que sólo le falta estar mejor pagado.

Me gustaría morir joven y que mi epitafio diga:

'Lawrence Durrell les desea que tengan grandes pasiones y cortas vidas.' Si muero viejo, solamente tendrán que quitar una palabra.

Lawrence Durrell.

Tomado de Twentieth Century Authors.

Para T. S. Eliot, *The black book* fue "la primera obra de un nuevo escritor inglés que hace concebir esperanzas respecto al futuro de la ficción". Para Kenneth Rexroth fue "como si Pascal hubiera fijado su atención científica y apasionada, en la manera de ser de algunos triviales y diabólicos malvivientes".

Durrell nació en la India, de padres irlandeses (así que cuando Henry Miller le considera "el primer inglés" lo hace llevado por un entusiasmo que le obliga a ser parcial). Su hermano es un famoso personaje de la televisión: Gerald Durrell. Lawrence mira las actividades zoológicas de éste con divertida tolerancia. En Chipre —dice— le encantó dejarle su casa porque pronto estaría "llena de vida con las lagartijas, ratas, serpientes y todos aquellos seres que se arrastran asquerosamente inventados por el Creador con el objeto de hacernos la vida más incómoda aquí abajo".

Sus padres querían que se dedicara al Servicio Civil de la India, pero él se las arregló para fracasar en sus exámenes y a la edad de veinte años ya había vendido una novela y se había llevado a su joven esposa a vivir a la isla de Corfú, en el Mediterráneo.

Cuatro años después se fue a París —solo— y se reunió con Henry Miller y Alfred Perlés para editar la revista *The Booster* —"Temerariamente la íbamos hundiendo" —dice Miller de esta "graciosa y heterodoxa revista"—. "Por supuesto teníamos que regalar los ejemplares. Pero ¿qué importaba? Teníamos todo por perder. Era divertido."

Lo divertido, según parece, estaba de moda en aquellos días. En un artículo de uno de los últimos números de la revista *Two Cities*, Miller escribe sobre Durrell:

"Siempre alegre y brillante. Siempre viniendo hacia ti con aspecto deslumbrante, el heráldico relámpago era el blasón de su escudo de armas. El niño de oro. O el duende del agua. De cualquier manera: la juventud encarnada. Además de esto un gran cerebro, con un asombroso cacumen. Por encima de todo él podía reírse como ningún otro hombre tenía el derecho de hacerlo, viviendo en un mundo tan enfermo y tan lleno de problemas... No deseo que se muera, pero cuando llegue el momento —porque algún día tendrá que llegar— por favor Señor déjale morir riendo."

Durrell estudió griego en Corfú, lo cual le valió después ser agregado de Prensa de las embajadas británicas de Atenas, el Cairo, Alejandría y Belgrado y

director de relaciones públicas en Chipre. Su libro *Bitter lemons* es el más inteligente comentario sobre el fin del dominio inglés en Chipre y tiene una devastadora descripción de la "asfixiante vida en los suburbios" de los administradores y residentes ingleses; "uno podía sentir cómo aumentaba la oscuridad sobre Brixton al oír sus conversaciones".

La poesía y otros dos libros sobre islas del Mediterráneo (*Prospero's hill* —sobre Corfú, y *Reflections on a marine Venus* —sobre Rodas) ocuparon toda su atención literaria durante este período, pero sin dejar de ser obras de calidad, pueden ser consideradas solamente como preludios a su gran obra *The Alexandria quartet* novela en cuatro volúmenes que empieza con *Justine* (1957) sigue con *Balthazar* y *Mountolive* (1958) y finaliza con *Clea* (que se acaba de publicar).

Las cuatro partes fueron concebidas formando una unidad, pero Durrell dice: "Las he publicado por separado, como si cada una de ellas estuviera concluida, porque necesitaba el dinero." Pueden leerse independientemente, pero es mucho más interesante seguir las en el orden en que se han publicado.

Los cuatro libros son seguramente la única gran obra de ficción que se ha escrito durante la última década. Otros escritores probablemente también son grandes promesas y han abordado interesantes problemas literarios, pero sólo Durrell ha llegado a una realización de primera categoría.

*Justine*, *Balthazar* y *Mountolive* no son una secuencia; pero tratan sobre el mismo tema, analizado desde tres diferentes puntos de vista. El sistema está justificado por la propia *Justine*: "¿Por qué la gente sólo puede mostrar un sólo aspecto de su personalidad en un momento dado?" Solamente la última parte, *Clea*, es una verdadera continuación de los demás libros, la acción adelanta en el tiempo y ata una multitud de casos perdidos.

El argumento es muy complicado e indudablemente se verá sujeto a un minucioso análisis muy pronto. Desgraciadamente no hay espacio para hacerlo aquí; sin embargo describiré algunos de sus personajes:

Primero, *Justine*: Es una hermosa judía de los barrios bajos, casada después con un millonario copto: Nessim, quien parece mirar las infidelidades de su mujer con cierta complacencia.

"Después de todo" dice *Clea* "Justine no puede ser justificada o excusada. Ella simple y magníficamente es; tenemos que ponernos a su altura, como con el pecado original." El punto de vista contrario es el de Pursewarden quien llama a *Justine* "el aburrido y viejo torniquete sexual, a través del que todos tendremos que pasar seguramente".

Pero lo que parece ninfomanía en *Justine* resulta ser patriotismo. Ella y Nessim se ven envueltos en una complicada intriga política al introducir armas de contrabando en Palestina. Su tragedia es la de su mundo. Nessim y ella se ven expulsados de Palestina y al empezar *Clea* serán arrestados en una casa de Alejandría.

Segundo: Pursewarden: Es un genio literario que pronuncia elocuentes discursos sobre el arte y la vida. Perteneció al personal de la embajada Británica.

Después se suicida. Aparentemente la razón de ello es un error político; pero en el último de los libros del "cuarteto" se descubre que lo hace por un noble sentimiento: el de liberar a su hermana ciega de su byroniana, incestuosa relación.

Tercero: *Mountolive*: Es un diplomático (aquí Durrell pone astutamente en ridículo al empleado civil inglés, como lo había hecho antes en sus dos libros humorísticos: *Sprit de corps* y *Stiff upper lip*) que vuelve a Egipto como embajador, habiendo antes servido allí, al principio de su carrera. Este tercer libro está más dentro del tipo de novela naturalista que los otros, demasiado apegados a la intriga política concerniente a *Mountolive*, *Justine* y *Nessim*.

Hay muchos otros personajes: *Clea*, una pintora fríamente intelectual; *Darley*, un andrajoso profesor irlandés; *Scobie*, un lascivo ex-marino mercante irónicamente beatificado después de su muerte; la tuberculosa *Melissa*, enredada con muchos hombres, como la mayoría de los personajes femeninos.

"El tema central del libro" dice Durrell "es un estudio sobre el amor moderno". Verdaderamente es el estudio más claro que se ha hecho sobre este tema desde *En busca del tiempo perdido* de Proust, y además contiene epigramas tan bien hechos como los mejores y más profundos. Citamos de *Clea* por ejemplo:

"Las mejores cartas de amor de una mujer siempre son para el hombre al que está traicionando."

"Uno hace el amor solamente con el objeto de confirmar su soledad."

"El mundo es un fenómeno biológico que terminará el día en que cada uno de los hombres haya poseído a todas las mujeres y cada mujer a todos los hombres."

"Empecé a entender con temor, el enorme poder reflexivo de la mujer; la fecunda pasividad con la que, como la Luna, toma su luz de segunda mano del sol masculino."

*Saturday Review* ha calificado el *Cuarteto* como "un elaborado juego de ajedrez erótico"; *Time* enfatiza el "persistente estilo sensual"; al novelista y poeta Roy Fuller le parece una novela viciosa, con un erotismo absurdamente romántico".

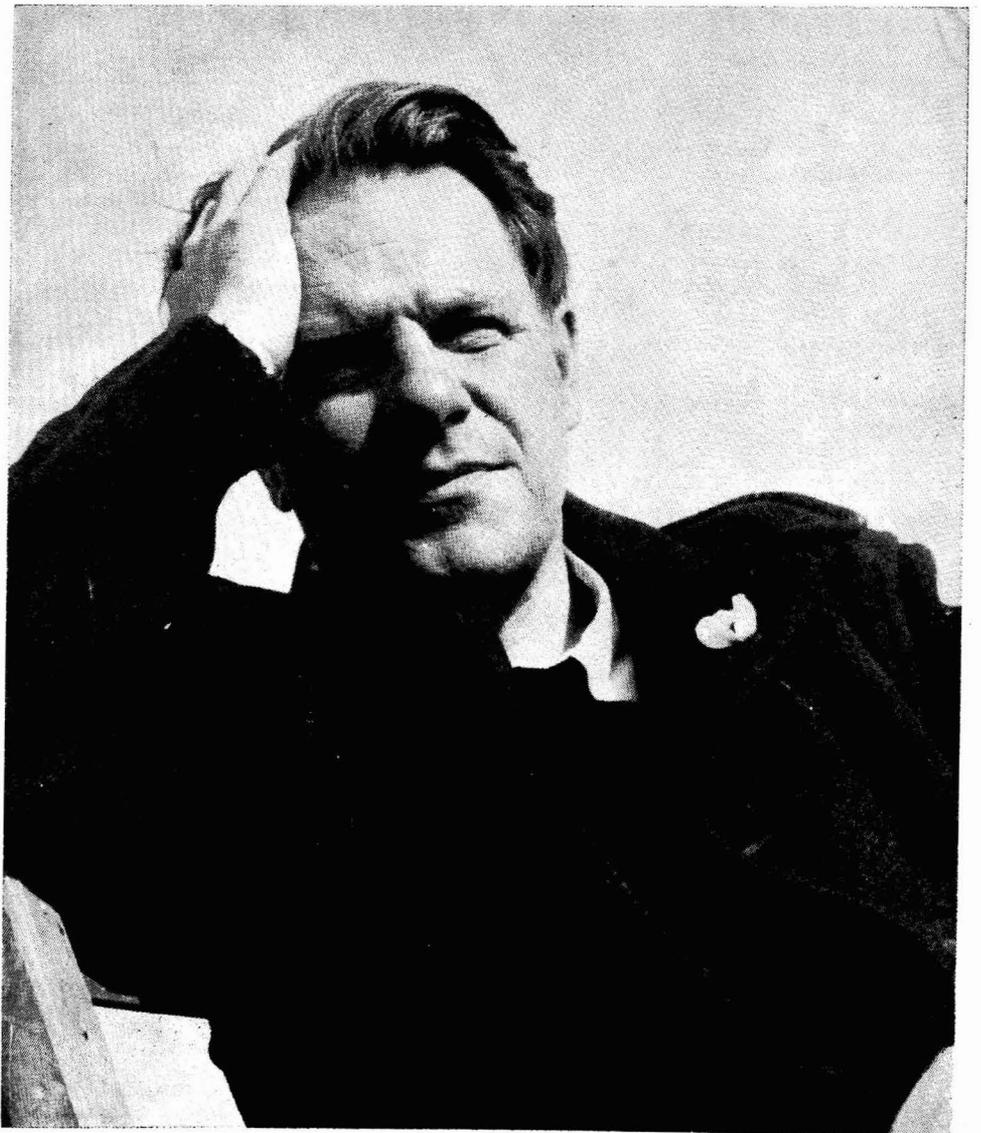
Es evidente, en mi opinión, que el estilo de Durrell evita precisamente un exceso de ambas cosas: erotismo y romanticismo. Se basa en una cuidada prosa tipo Joyce que sólo ocasionalmente se sale de sí misma y contiene una gran serie de imágenes sugestivas:

Una noche desierta es "un parpadeo de pestañas contra el viento".

Un barrio de Alejandría con "todas las comidas que sacian el estómago, deleitando a todos los sibaritas de la ciudad".

Hay sentido del humor también:

"He tomado mis precauciones contra una nación mentalmente anticuada. Ca-



Lawrence Durrell.—"un estudio sobre el amor moderno"

da uno de mis libros tiene una franja escarlata, con una leyenda que dice:

"PARA NO SER LEÍDOS POR VIEJAS MUJERES SIN SEXO"

(El querido D. H. L., tan equivocado, tan acertado, tan grande, echa su fantasmal aliento sobre todos nosotros).

Y:

"Por favor Señor, recuerda que aunque sea un poeta inglés, no merezco ser comido por las ratas."

Y Clea describiéndole a Darley un funeral solemne si bien anticuado y ridículo, dice: "Me alegro mucho de que no hayan estado allí, tu alma anglosajona se hubiera doblado por los bordes."

Hay ironía en la beatificación de Scobie el bribón y hasta un toque macabro cuando Clea y Darley nadan alegrementemente entre algunos soldados griegos muertos: "Nadábamos entre ellos para salir del agua, saludando irónicamente sus cabezas dobladas."

La prosa erótica de Durrell ha tenido un éxito poco común. Muchas veces se le ha asociado con la escuela del "arte por el arte" que frecuentemente es una excusa para ocultar bajo una palabrería inútil, que el escritor no tiene nada que decir, ni ningún tema del que hablar. La mayoría de sus exponentes han triunfado haciendo sólo "prosa poética", un término del que se ha abusado.

Pero Durrell es una excepción.

Cuando *Justine* se publicó, fue declarado "el libro del mes" por la revista *Books and Bookmen's*. Nuestros críticos dijeron entonces de *Justine* lo que puede aplicarse al resto del "cuarteto": "Esta es la cualidad mesmeriana de la prosa de Durrell: el frígido y nórdico puritanismo se derrite y sólo una persona realmente sin imaginación renunciará a ser un alejandrino mientras dure la lectura del libro."

—W. G. S.

#### DURRELL ENTREVISTADO:

—Siendo un inglés nómada que ha viajado de un país a otro casi toda su vida, debe de ser difícil para usted sentir que pertenece a alguno de ellos. ¿Cree que este papel de "extranjero" ha sido importante para usted?

—Realmente no, aunque supongo que de corazón soy un inglés criollo creo que el verdadero "extranjero" en la sociedad anglosajona es el artista. Como artista uno es un 'negre blanc'. De ahí el atractivo de Francia, el único país en el que uno se siente en contacto con la vida diaria ¡se siente necesario! Geográficamente el exilio no es importante. Lo único que puede llegar a preocupar es que en el exilio se tiende a ser más británico que los británicos. No quisiera que esto me pasara a mí y con todo mi complejo de amoroso-odio hacia Inglaterra, sigo en contacto con ella y trato de no llegar a ser un "extranjero" profesional.

—Como novelista y poeta ¿cree usted que sus actuales series de novelas son un lógico y satisfactorio desarrollo de su poesía o una serie de experimentos en prosa después de los cuales volverá a lo mejor encantado a concentrarse en poesía?

—Bueno, relativamente es una especie de poema lo que estoy tratando de escribir; espero (si me las arreglo para sacarlo) que será considerado como tal. ¿Qué diría usted, *Ulises* es prosa o poesía? Me gusta creer que desde cierto punto de vista mis personajes no son sólo "gente" sino símbolos. Pero no estoy seguro de poder construir mis libro como yo quisiera hacerlo.

Respecto a la poesía, no tengo una gran reputación en Inglaterra, pero en América se me aprecia más.

—Ha llamado usted a su serie de novelas "una investigación sobre el amor moderno". ¿Considera que éste es un propósito importante?

—Sí, supongo que sí. El amor es el punto clave de la psicología, tanto el divino como el humano. Tampoco hay que olvidar que Freud ha desintegrado el "viejo y estable ego" (Lawrence) y ha restaurado el viejo Eros sexualmente ambivalente de Platón. Esto es "el amor moderno". Pero espero haber sugerido que él en sí es sólo una manera de crecer, un alimento que nos prepara para los otros problemas que serán quizá más profundos.

—Justine produjo un notable mayor impacto en Francia que en Inglaterra, cosa que seguramente es muy rara en un escritor inglés. ¿A qué atribuye usted este fenómeno byroniano?

—Justine tuvo buena crítica en Inglaterra y se vendieron casi la misma cantidad de ejemplares que en Francia; pero yo creo que los franceses se interesan más por las ideas y son menos hipócritas que nosotros. Por encima de todo, los franceses han reconocido que el amor es una forma de la pregunta metafísica. Los ingleses se imaginan que tiene algo que ver con la plomería.

—¿Cuáles son los escritores modernos que más le gustan?

—En Francia: Montherlant y Proust; en Estados Unidos: Henry Miller; en Grecia: Kazantzakis; en Argentina: Borges; en Italia: Svevo.

—¿Qué hombres y qué clase de hombre —entre los que ha conocido— le han interesado más?

—Me temo que todos. Pero me gusta la gente que realmente conoce su trabajo y lo hace con entusiasmo, aunque sean plomeros y diplomáticos.

—El primer personaje que un escritor inventa es él mismo. Pero muchas veces hay una gran diferencia entre los grandes libros como *Justine* y sus autores ¿hasta qué punto cree que el carácter —no sólo el temperamento— es necesario para un gran escritor?

—No sé como responder a esto, por lo menos todavía no. Fausto ¿es Goethe? Hamlet ¿es Shakespeare? Creo que sí. Pero yo dudo que usted pueda hacer la biografía de un hombre a través de su trabajo. Justine tiene mucho que ver conmigo y nada al mismo tiempo; ella es en cierto modo un tipo muy común de aventurera mediterránea que he observado más de una vez. He conocido pequeñas partes de ella en Atenas, Beirut y El Cairo. Pero no es un personaje biográfico. Yo la he inventado. Creo que Cleopatra era parecida a ella.

—Flaubert decía: "Madame Bovary, c'est moi" ¿es usted Justine?

—No. Ni soy Mountolive. Pero ellos son mis consentidos, mis juguetes, mis inventos, mis entretenimientos. ¡La única manera de ganarme la vida! No creo pertenecer a la gran clase, aunque por supuesto me estremezco cuando se me hacen preguntas flaubertianas. Hay una cosa que me molesta: en Inglaterra siempre se me pregunta de quién he sacado tal o cual personaje. No los he sacado de nadie; son criaturas de papel que se representan simplemente a sí mismas.

Si yo tomo prestada una nariz, un ojo o un vicio de alguien real, trato de eliminarlos. No quiero que mis personajes sean copias de la vida; pero quiero que tengan (aparte de su "realidad") una simbólica vida propia ¿puedo hacerlo? No sé. Vamos a ver qué pasa cuando los vuelva a meter en mi caja de juegos.

—Malraux no se unió a los republicanos durante la guerra civil española únicamente con el objeto de poder escribir *L'Espoir*. ¿Mientras vivió usted en Alejandría, sabía que algún día escribiría sobre ella y recopilaba para esto datos sobre personajes, eventos?

—Yo sabía que iba a escribir una especie de gran poema sobre una ciudad, especialmente cuando estaba allí y por supuesto estaba interesado en el color de Egipto. Cuando tuve necesidad de escoger la ciudad que más me gustara, yo (siendo un romántico) escogí la más variada y colorida que pude encontrar. Tenía que tener suficiente "color" a mi alrededor para poder soportar cuatro largos volúmenes sin aburrirme. Primero, cuando empecé el libro, lo situé en Atenas y después lo cambié a Alejandría. Ahí tenía de todo, diferentes culturas, civilizaciones, religiones, todo junto; así que si era listo podía evitar que mi pintura se secara antes de terminar de pintar el lienzo entero.

—Justine una novela redonda por sí sola, con su autonomía literaria "état de grace" es sin embargo la primera parte del "Cuarteto". ¿Tenía usted completo todo el movimiento calidoscópico del cuarteto, mientras la escribía?

—Sí, tenía la forma completa; pero no los detalles. Cada libro siguió su propio curso, sujeto solamente a la forma. No quería que resultara un estéril ejercicio mecánico, así que he tenido que arriesgarme a tener discrepancias (hay algunas que son notorias y que me hacen estremecer).

Quería que el trabajo fuera creativo y no un simple ejercicio y eso requiere arriesgarse. Debe dejarse que el libro respire por sí mismo. Lo ideal hubiera sido escribir primero los cuatro libros juntos, después pulirlos cuidadosamente y por último publicarlos. Pero la escasez de dinero me obligó a escribirlos uno por uno; un objetable y peligroso procedimiento. Tenía miedo de que los errores afectaran la verosimilitud; pero esperaba que no fueran encontrados. Afortunadamente las discrepancias son muy pequeñas, y si alguna vez el "Cuarteto" se llega a publicar junto, seré capaz de hacer esas insignificantes correcciones.

(Traducción de Pilar Tonda)

# EL LIBRO NEGRO

(FRAGMENTOS)

Por Lawrence DURRELL

Dibujos de Juan SORIANO

ENTONCES, EL AGON. Empieza. Hoy hay una ráfaga que sale del Levante. La mañana apareció como la mancha amarilla que se extiende al revelar un negativo. Desde Bivarie, al otro lado del canal espumeante que puedo ver por la ventana, el dios-río nos ha enviado su ofrenda: lodo, en una densa línea café que atraviese la bahía. El viento ha socavado las entrañas del río a lo largo del camino, como una gigantesca evacuación que regresa rodando. Los pescadores se quejan de que ya no pueden ver a los pescados para arponearlos. Al menos la langosta y el pulso están a salvo del carburo y el tridente. Vida de aguas profundas totalmente obstruida, momentáneamente oscura tras la membrana de lodo. El invierno de Iona ha reincidido en su sigilo original.

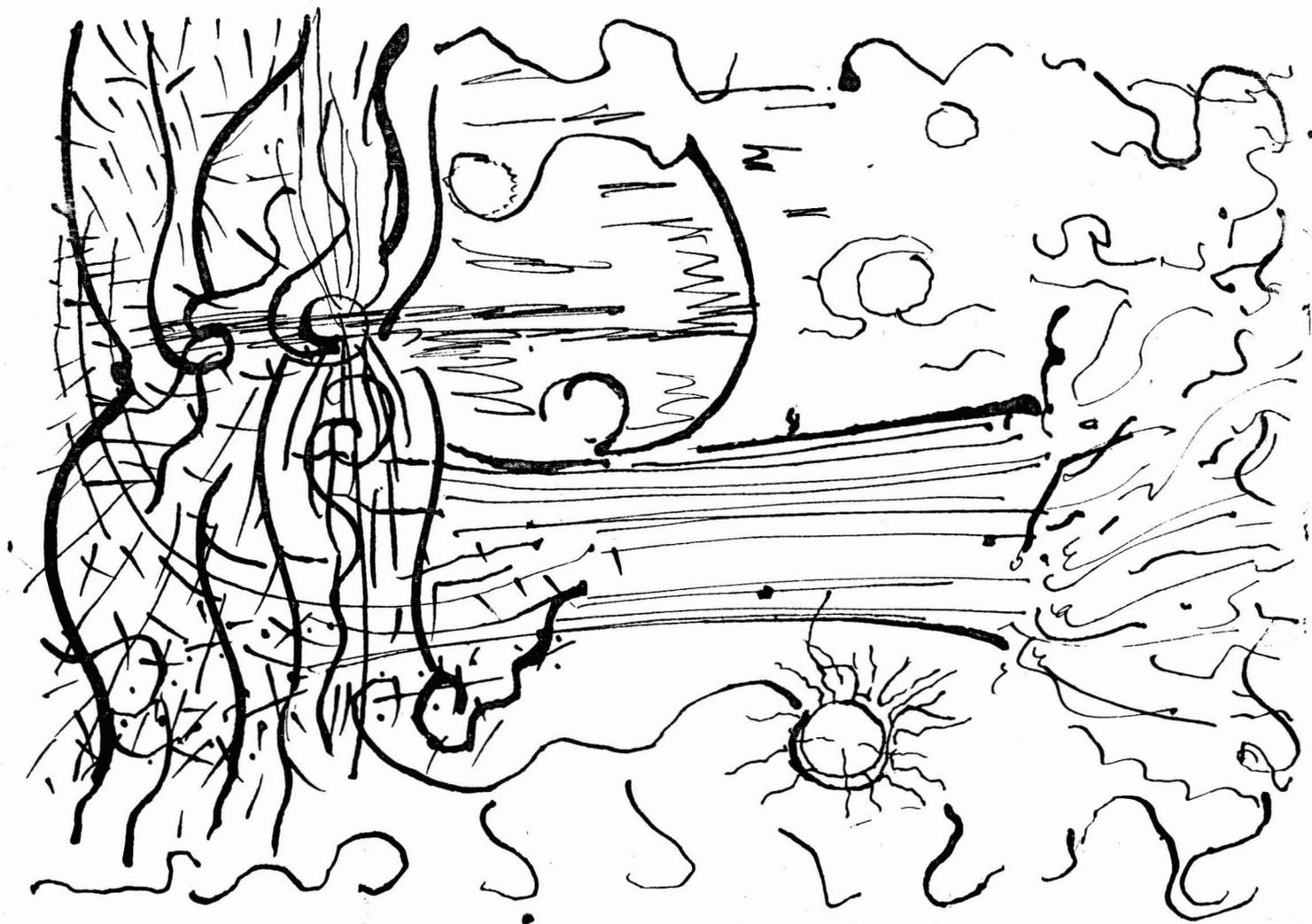
Por todo el techo el resbalón del agua. Burbujea y se mete por las grietas de las ventanas. Hierve entre los charcos de roca. Hoy, al amanecer (pues no pudimos dormir por los truenos) en la tristeza la muchacha prendió el toca-discos, y el concurso de cuerdas de Bach, resinosas y cordiales como sólo la madera y las tripas pueden serlo, se lanzó a escalar las lóbregas vidrieras. Mientras el mar aventó sus dardos y cabos por debajo de la casa, nos quedamos acostados en la cama, oscura como un calabozo y guardamos luto por la muerte del Mediterráneo. Perdido, todo perdido; el frutecer de higos verdes, chabacanos. Perdidas las uvas, negras amarillas y morenas. Se olvidan hasta las que parecen pálidos pezones suavemente pecosos y dulces, en esta mañana en la que nuestra única realidad es el viento levantino, añejado con el olor de Arabia, que menea el caldo lodoso de la bahía. Este es el invierno de nuestra pesadumbre.

El aire está lleno del polvo fino de las tumbas del desierto —como los árabes llaman a la muerte— y el mundo aterradorante está todo deshecho, gastado y perdido. Los cipreses son

de carbón: sus formas pirograban el paisaje como gruesos pincelazos negros de una acuarela a la que le han lavado su vitalidad. Sí. Invierno, invierno por todas partes en estos enervados símbolos desnudos.

Este es el día que he escogido para empezar este escrito, porque hoy somos muertos entre los muertos: y este es un agon para los muertos, una crónica para los vivos. No hay otra manera de decirlo. Hay una comunicación entre el presente, esta parálisis, inercia y la realidad en el pasado de una muerte cuyo significado es simbólico, mítico, pero también real en su forma. Como si tendidos aquí en la mañana en este remedo de la muerte, estuviéramos recreando un pedazo del pasado: una migaja de la muerte que hemos eludido. Sí, aunque los patos silvestres caigan en un lío de alas entre las ciénagas de Bivarie y los elementos desbocados no concuerden, aunque el mar azote la dura negra base de roca sobre la que se ha construido nuestra casa. La comunicación de inexistencia a inexistencia es completa.

Yo no podía haber empezado en el verano, por ejemplo, porque en el verano nos apoltronamos bajo el muro y escuchamos el brote de los higos. El sol seca lo que agoniza en nosotros, nos recoge en una concha de calor para que no sepamos nada: negro sol, la nada egipcia. La membrana nos recubre los ojos al cerrarlos, y sólo las espesas burbujas de estupor cruzan y recruzan la conciencia, como si nacieran de la lava. La leche del espíritu se cuaja en las venas: acrimonia que marchita la benevolencia; el pelo se hiela en el cuero cabelludo, o a lo largo de los muslos se seca en blandas virutas de oro. Hasta los pezones se endurecen y ennegrecen en los pechos de las mujeres, mientras se tuestan las higueras. Ubres que parecen tapones negros de madera para los hijos de los pescadores.



Bueno, no se puede pensar de otra manera en una tarde como ésta, cuando el viento llena la habitación con los olores evocadores del polvo y la incipiente podredumbre de las tumbas: como aliento de leproso, los estallidos apesados a antigüedad nos hicieron estremecer de frío. La gente está tan pálida y acabada en la mañana. Pálida, la cabeza sobre la almohada, tan ancestral como un retrato, mientras el olor corrompido de las cruzadas nos penetra y nos echa encima su humedad.

En esto vi que la muchacha se levantó de la cama y desafió por un momento al frío. Cariátide. Un paso de baile entre los tendones de la música. Una cuerda que hace figuras. Por un momento el verano casi volvió a estallar en flores: asfodelo, con su airosa pelambre blanca rueda del risueño pavorreal. O gansos salvajes que cuelgan de la luna, y el arquero invisible alerta en cualquier rincón, con la mano en su carcaj vacío. ¡Ah! pero aquí sólo tenemos los pedazos de amarillo untados en los vidrios de las ventanas y el mar sucio, y la carne que tiene miedo al contacto frío del hueso. Entonces me di cuenta de que compartimos esa comunicación de la muerte con la estación y con todas las otras estaciones que me oprimen cuando empiezo a escribir de ellas. Ninguna de las momias, retazos de piel con hueso; ninguna de las columnas de sal; ninguno de los cadáveres ha estado ni la mitad de muerto que nosotros hoy.

\* \* \*

Hoy a la hora del desayuno, mientras los yates cruzan el agua en su persecución, teñidos de gotas, e impacientes rumbo al puerto, estoy muriendo otra vez la pequeña muerte que se cobija siempre en el Hotel Regina: por los mohosos corredores, la geología de helechos en macetas, la roída repisa que pica la carcoma. No me pregunten cómo. No me pregunten por qué, a esta hora, en un lejano promontorio griego metido en la tormenta, he de escoger para mi primer libro verdadero, un escenario que no es mediterráneo. Es parte nuestra aquí, en las cuatro paredes húmedas de una casa húmeda, bajo un viento inmenso, bajo los sables de la lluvia. De esta música de nervios se levantan esos otros no menos espectrales que son mis figuras. Quiero decir Tarquin, que camina por las barriadas de hielo, su pañuelo estampado en el rostro, la enfermedad que crece en su vientre; quiero decir Lobo que, como un niño que carga balas de cañón, no puede con el peso de sus romances; quiero decir Pérez, Chamberlain, Gregory, Grace, Peters, Hilda. Sobre todo quiero decir la sucesión de estas personalidades que estas páginas deben mostrar en todas sus hermosas mutilaciones.

Tarquin por ejemplo, dos metros, rumbo al hielo, armado de navaja, amarillo de ictericia: Tarquin prendido a una rojiza lámina de corcho, adormecido como una mariposa enferma: Tarquin, en el pálido sueño de esta mañana en Iona, entre la espuma y el estruendo, alargando su floja mano para saludar. Aquí estamos, en la sagrada humedad del salín, envueltos en alfombras, entre las plantas secas y las estatuas. Es tan viejo y tan especial como la lepra. Temo darle la mano porque me da miedo que la piel se le escurra de los huesos. Qué fácil sería sacarle el esqueleto a este delgado montón de carne.

Cuando estoy en el Regina estoy muerto otra vez. No con todo el misterio y la pasividad del organismo muerto, sino muerto de la pequeña muerte. Conmigo llevo esta arquilla de juguete, con sus animalitos de juguete, Lobo, Miss Venable, etc. Ardemos en el anuncio de un nuevo caos. Somos como retazos de piel, puestos en conserva, nos alimentan, nos lavan y nos dan la orden de multiplicarnos bajo la cuidadosa vigilancia de un científico. Nuestro mundo es un mundo de límites estrechos, del que no osamos salir ni con la imaginación; cuyas estaciones van y vienen sin que suceda nada. Esta vida es medieval en su oscuridad. Sólo en invierno, cuando cae la nieve, hay una débil luz que se proyecta sobre las paredes de nuestras habitaciones alquiladas. Las sombras se funden en los rincones y vuelven a la oscuridad. Esta es la estación que odiamos todos. Esta canción de invierno, cuando el gorrión rojo se acomoda en los rosales que hacen dibujos en los jardines abandonados, y la repisa llena de tarjetas de navidad de los comerciantes. *Que usted y los suyos pasen una feliz Navidad.* (A barrer, todos los sucios y los gordos.)

Los jardines tienen muchos espejos, que brillan en los postigos cerrados, en un débil y decadente chispazo de estupidez. Lobo yace en la cama de su pequeño cubículo, enco-

gido como un feto, y pide su desayuno. La incierta luz de la nieve se esparce sobre el lienzo verde del postigo. Sigue nevando. No cabe duda de que siempre seguirá nevando. Dejar de advertir esas cosas es el mal espiritual del mundo. El círculo en que prendemos condecoraciones, inflamamos globos, o ensuciamos la nieve con el entierro de nuestro mejor amigo.

Mañana de invierno. Elegía en la alta tierra del cisne, ferroconcreto, carteros, Lobo, feto, estampilla de a centavo. Cuatro pisos más arriba Tarquin sigue rumiando lo de la Inmaculada Concepción, mientras la tetera ronca en la chimenea. En la chirriante mecedora, fumo y observo con cuidado los ociosos movimientos de Lobo en la oscuridad. Qué agradable es tenderse así, somnoliento, sin atreverse a tocar con sus dedos de los pies las partes frías de la cama. El espejo está colgado de manera que cuando él se apoye en un codo pueda ver qué triste tiene la cara y decir si su vanidad se ha tortalecido con el sueño o si el vicio se está apoderando de él. Además, lo de su pene. Estudia sus rasgos; lo contempla y se lo golpea contra la barriga. Nadie habla, pues el momento es solemne. Lobo examina su apariencia. Su rostro es como un diario en el que se anotan las frivolidades de cada día. Lobo está convencido de que así es: "Cada una de las líneas, mi amigo, la nariz o la boca, tiene que significar algo: hágase lo que se haga aparece una línea: una mujer me enseñó las líneas pero no las recuerdo bien ya: sólo la línea de la virgen: así". Imposible hacerlo sin un método fonético: qué raro es el argot de Lobo. La oscuridad se está inflando con humo de cigarro. En la habitación de al lado, Miss Venable se polvea el labio partido. La chimenea de gas toca su jazz sordo. Cae la nieve. La elegiaca mañana despunta por encima de los ríos, los estanques, los globos del ojo, las fuentes, los dedos, los dientes, todos de hielo. Ninguno de nosotros es tan valiente como para sacar la cabeza por la ventana y exigirle a la mañana que se detenga. Dáctilo dáctilo, los agiotistas van al mercado. El cartero empolvado lucha por pasar las tormentas para traerme una carta que me escribió la dama blanca, seguramente Pat. Lobo sigue soltándose el pene a una especie de ritmo peruano, pensando en sus conquistas. Se echa leña en los hornos. Chamberlain saca a sus perros a mear en la nieve. El gorila se pone una corbata chillante y se ríe de sí mismo en el espejo. El hombre de nieve o Santa Claus le pusieron siete puñadas de hielo en la uretra. Alguien estará dispuesto a sufrir entre los sucios estandartes, la ginebra, el humo de cigarro, y las inmóviles tarjetas que están en la repisa. Mañana de invierno, con el tocino que se derrite poco a poco, mientras se cuaja otra vez la gordura apacible en que se vuelve el rostro acostado de Tarquin. Es un momento importante, que se aísla para meditar en los pecados de ayer y preparar los de este día. Lobo le da vueltas al eterno tema de la mujer. Sobre todo de las mujeres estiradas que llevan un candado entre las piernas. Suspirando y tropezándose con la pared, se levanta de la cama para ir al baño. Desde nuestros asientos nos imaginamos su breve ceremonia del aseo: cómo se cepilla el pelo, cómo se restriega los dientes, cómo se restira la corbata.

Qué empalagoso se ve en sus trajes tan estrechos y tan bien planchados. En su tocador hay toda clase de objetos amontonados frente a los marcos de cuero en que se ha encerrado su familia. A veces, cuando logra apartarse de su rostro reflejado en el espejo, le dirige una mirada impresionante al retrato de su madre. ¡Ah, la fidelidad ociosa! ¡Su madre! Pero él no dice nada. Después de ponerse el traje, se compone todo y le da una última ojeada a la habitación. No hay polvo sobre la radio. La bata está en su gancho. Sus zapatitos, en las zapatera; de puntas, como si fueran de ballet. Los pantalones, en la percha. Todo está en su lugar. Basta una mirada a través de la ventana para darse cuenta de cómo andan las cosas en el exterior. Por eso se acerca a la radio y la enciende.

—Anoche tampoco vino.

—Lástima.

—¿Qué voy a hacer? ¿Qué voy a hacer?

Abre el bolsillo de su abrigo y esconde los dedos de la mano. Se arrodilla con la pierna derecha. Es la postura simbólica en que espera al mismo tiempo la Navidad y la recompensa por las maniobras eróticas de la temporada. Empieza a contar que anoche se desveló y que pescó un resfriado. Qué noche tan húmeda y tan fea. Y todo por culpa de la puta ésa. "Imagínate a tu amigo, espera y espera con el corazón lleno de amor." ¡Cómo no imaginarlo! La noche helada, todo el mundo muy tranquilo en su cama, y él sentado en una lápida,



tieso de frío y al mismo tiempo listo para salir disparado al primer ruido que se oyera en el camino. Lobo, allí sentado con su corazón lleno de amor y sus bolsillos repletos de preservativos. Algo digno de una tarjeta de Navidad en Perú, con todo y su pajarito y su inscripción gótica. Hay que contárselo a Tarquín. (Pero ahora no me interesa.)

—Imagínate a tu amigo, etc.

Cada vez que puede le encanta compadecerse de sí mismo, porque así se le ven más negros los ojos: tiernos, afligidos, a punto de llorar, decepcionados. Esta impresionante melancolía debe de haber sido causa de sus primeras conquistas; pero tiene un repertorio de gestos tan vasto, y los cambia tan a menudo, que rara vez repite alguno, como esta imploración, vestigio de hazañas eróticas hace mucho tiempo olvidadas: a no ser, claro está, por las arrugas del rostro, digno mapa que él estudia cada día con gran vehemencia para acabarse de convencer de que el izquierdo es *realmente* su mejor perfil. Con las inglesas, por supuesto, hay que darse un toque de recia masculinidad para obtener su compasión. Este es su descubrimiento. Por eso ahora se echa un poco más atrás el sombrero e intenta caminar más bruscamente. Más adelante, cuando ya haya perfeccionado su estilo, empezarán en serio sus conquistas.

Llega su desayuno en los brazos de la más nueva de las doncellas: saludable, sabrosa y bien proporcionada. Lobo saca su perfil izquierdo hasta que la muchacha sale de la habitación. El día menos pensado y en menos de lo que canta un gallo, la va a abrir de piernas en la cama. Tarde o temprano hay que reconocer que la vida lo exige. La radio estará tocando todo el tiempo. *Fiat voluntas*, ante el ojo avizor de la familia y los zapatitos parados de puntas.

Lobo se pone la charola en las rodillas y empieza a comer con fastidio, como gato, metiéndose la cuchara a empujones.

—Creo —dice por fin— que voy a irme de monje. ¿Por qué no me acompañas? Dejémonos de putas, amigo mío, y seamos muy muy santos. Todos de negro.

(Corre las cortinas y deja que entre la luz, amable y transparente. Ella se tiende entre los manzanos y los lagos de hielo, larga y fría como un dormitorio. El inmenso monasterio gótico entre las piernas, etc.)

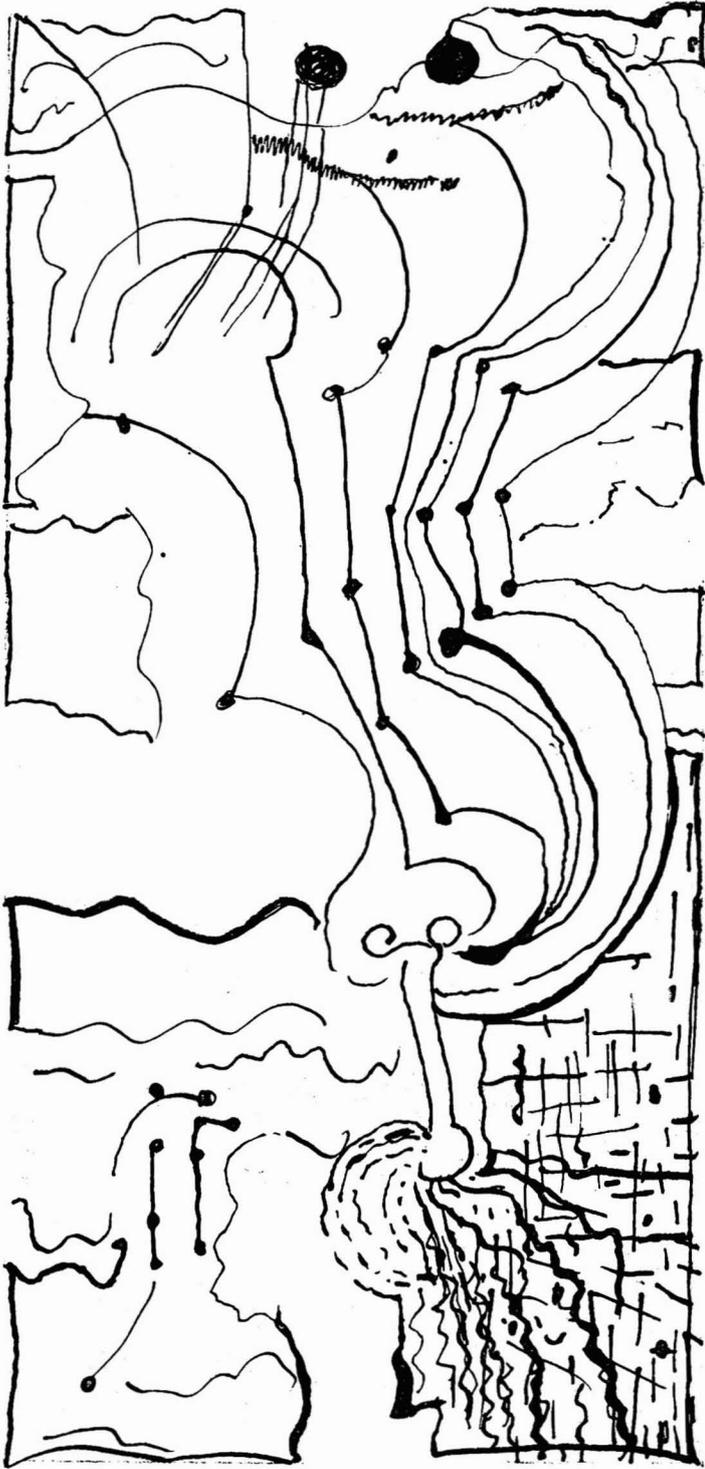
De polo a polo, enormes eslabones de nieve. La confesión de nuestros pecados, el perdón de nuestros pecados, los carteros, los autobuses, en la repisa la carta con la estampilla de a centavo. Las cloacas rebozan de mugre. Hay muy pocos autobuses. Monólogo del camino blanco que se acaba al pasar la Iglesia Católica, la Escuela del Ayuntamiento, el Lazareto, el cambio de moneda, el buzón. Tarquín tendido como Gulliver en Lilliput, mientras los autobuses desbocados le aplastan los muslos y las caderas. Tarquín como la isla de Inglaterra con sus eslabones de nieve, y las montañas como múltiples pezones de almidón.

—Soy católico —dice Lobo astutamente como si fuera prestidigitador.

Su reloj de bolsillo da la hora y Lobo se apresta. Va a perder la conferencia sobre el ferroconcreto y eso, moralmente está mal. Su querido padre le paga la colegiatura. Moraleja: honrarás a tu padre y a tu madre en sus marcos, y aprenderás a construir más iglesias católicas de ferroconcreto.

Recoge su cuaderno, sus instrumentos, sus libros de texto, y apaga la radio. “Listo” dice para terminar, cerrando con llave la puerta.

Diez y media en época de Navidad. Lobo se ha evaporado entre las columnas que dan a la calle principal. La bufanda le cuelga de los hombros. El frío de las calles es cortante; las tiendas están llenas de adornos. Ha nacido el cordero, o ya va a nacer. Cautelosamente, como un suicida, me pongo el teléfono en la sien. Al otro lado, Marney silba y sopla el aparato. Hasta aquí siento los pelos que se le erizan en la joroba. Hoy no se trabaja. Tengo un resfriado espantoso. Marney está enojado: ponerlo a cuidar la escuela, y que no haya más que dos o tres niños-modelo: los demás se escaparon. Los miserables niños se amontonan en los corredores, echándose vaho y pedos para calentarse, acurrucándose junto a las



estufas. Al jorobado le molesta mi enfermedad. Todos los sonidos se deforman por el frío, el enojo, el resentimiento, el amor propio, el recelo. —Creí que al menos contigo sí podíamos contar, dice. Me dan ganas de contestarle: —Perdóname, pero soy católico. En vez de eso, cuelgo el aparato y consulto el reloj del salón. Ya es muy tarde para ir a comulgar. Es muy temprano para acostarse. Siempre es demasiado temprano o demasiado tarde para hacer lo que sea. Sin embargo, al dudar, consúltese el reloj del salón. Lo consulto. Nuevo párrafo.

En la morada subterránea que da al jardín, Peters ha de estar acostado, ponderando su propio talento —o masturbándose. Su gran problema es a quién se va a precer si ha de ser genio. A Leonardo le encantaba el oportuno y los chabacanos, por ejemplo, mientras que a Dowson lo que más le gustaba era el puro. ¡Qué difícil! Swinburne empinaba el codo y Wagner no usaba ropa interior. De la sífilis de Beethoven no se sabe si se la pegaron o si la heredó. Si la heredó, el problema es gravísimo. Francamente, estas cosas son un poco molestas.

Vamos a ocuparnos de Tarquin con todas las reglas del oficio. A duras penas se ha librado de las sábanas y ha abierto las cortinas. Le molesta el brillo de la nieve. Se regresa en un santiamén y se emboza con las sábanas. En vano se esfuerza por regresar a su sueño. Es inútil. Entonces, recuerda lo que estaba soñando y se complace en el recuerdo. Una muchacha a la orilla del río. ¿O un muchacho? Ojalá fuera un muchacho, en la ribera verde, un muchacho de Creta, reco-

giendo semillas; ésa era la imagen. Tú, novia intacta del silencio. En los sueños de Tarquin casi todo sigue intacto. Lo sé porque él me los cuenta, los discute conmigo, juntos consultamos los libros para averiguar el origen de esos sueños, y juntos los psicoanalizamos. Por su bien, no por el mío. Cuarenta años de piadosa introspección le han aguzado el olfato y ya puede seguirle el rastro a sus debilidades. En este caso es Clare, que vive en el desván. Digo "en este caso" por sugerir que no siempre sueña con Clare; pero esto es falso. Con nadie sueña tan seguido ni tan jugosamente como con este campeón de baile, con esta figura morena, esbelta y ligera como un pájaro.

Por eso se pasa las mañanas tan contento, desmenuzando su infortunada pasión y anotando sus deducciones en el diario. Sueño mojado: diez de calificación (purificado). Sueño seco, árido e intelectual: preocupación (contenido). Todo le advierte seriamente que su "vida sexual" (cuánta delicadeza para decir algo tan antiguo ¿verdad?) tiene que ser limpia. A la hora del desayuno readaptamos los preceptos y le damos nuevos ánimos. ¡Cuánta estrategia para vencer sus prejuicios!

En realidad, a Tarquin no le importa más que pasar la vida echado en la cama, en pleno examen de conciencia. Su alma se divide en dos principios, representados por las palabras Pregunta y Respuesta: y jura que es muy sincero consigo mismo, aunque casi no tiene idea de lo que dice. El caso es ser sincero y lúcido, además de generoso, sensato y exigente consigo mismo.

Pero ¿qué hace Clare en una mañana como ésta? Tarquin se ha vestido contra toda su voluntad. Para matar el tiempo se pone a jugar con una caja de velitas que acaba de comprar. Hierve la tetera. Clare es el grito nocturno que pide con tristeza un cuerpo de muchacho; o unas cuantas frases mal escritas en ese diario en que hay que anotar *todo* antes que Tarquin muera ¿Clare? Mugre, insignificancia, tontería, uñas carcomidas. Clare es el mundo funesto que se puede contemplar en la ventana. El interminable camino de cemento, su perfecta blancura, rasgada y manchada por los hules de los autobuses, por las carretas, por las patas de las hormigas. Clare es la mañana de hoy que camina lentamente, con tristeza, con dificultad, como un inválido: los rechinos de la mañana: los huevos en la sartén: la comida en las bandejas: el ruido de los chorros de agua, y el vapor que se escapa por las rendijas; o la figura de Lobo que se achica a cada paso. La verdad es que de todo esto Clare no tiene nada. El rostro que Tarquin ve en sus pensamientos es el rostro de un burócrata común y corriente.

Pero yo no lo voy a justificar ni a consagrar. Lo único que he hecho en unas cuantas sílabas escogidas al azar, es escribir que se acostó. En un ambiente tan acogedor lo único que se puede hacer es ocuparse de uno mismo y confiar en que no habrá dificultades. Pero ¿y Clare?

Cuando Tarquin llama a la puerta, parece que ha llegado el Enviado del Más Allá. ¡Qué aire tan exótico le dan los pliegues de su bata! Otras veces dice: "Clare" como una foca, y entra. Siempre sucede lo mismo. Nadie contesta. Se ha abierto la puerta y no queda más remedio que echar un vistazo al desván; el desorden de costumbre. El linóleo estampado de ropa sucia, como siempre. La ventana abierta y la cama, el piso y la mesa, cubiertos de nieve. ¿Dónde se habrá metido el gigoló?

"Clare" dice Tarquin. Nadie responde. Nadie se mueve. Y ¿si hay un cadáver en la cama? La pared está tapizada con fotografías: pasos de baile, hojas arrancadas que se mueven lentamente con el viento. La pared entera se le echa encima. Tarquin empieza a dar pasos por el cuarto, examina las fotografías, finge que le gustan. Desde el pasillo se ve como una solterona que se ha ido a pasear al zoológico o a visitar museos. Naturalmente que le remuerde la conciencia. ¿Por qué tiene que seguir molestando a Clare? ¿Por qué no dejarlo en paz? Tan jovencito, tan irresponsable, tan mugroso. *Mugroso*, sobre todo: porque la verdad es que el aspecto de su cuarto, lleno de nieve y de calzones, es el amargo despertar del dilio maravilloso, del poético sueño aquel de la ribera, y de la delicada copulación de los Narcisos. Como siempre, no le echa la culpa a las novelas; pero sí a Clare, que no es capaz de responder a la leyenda que le han creado en las novelas. Todo esto es muy interesante para el testigo mudo: el confidente. A mí no me corresponde manifestar, o sugerir, mucho menos admitir mi presencia. Sólo me corresponde existir. Soy el árbitro al que ni siquiera se le pide su opinión. Ya se imaginarán cómo sufro por la terrible desgracia de Tarquin.

(Traducción de José Luis Ibáñez)

## CORRIENTE ALTERNA

Por Octavio PAZ

LOS ACTOS ERÓTICOS SON INSTINTIVOS; al realizarlos el hombre se cumple como naturaleza. Esta idea es un lugar común, pero es un lugar común que encierra una paradoja: nada más natural que el deseo sexual; nada menos natural que las formas en que se manifiesta y se satisface. Y no pienso solamente en las llamadas aberraciones, vicios y otras prácticas peregrinas que acompañan a la vida erótica. Aun en sus expresiones más simples y cotidianas —la satisfacción del deseo, brutal, inmediata y sin consecuencias— el erotismo no se deja reducir a la pura sexualidad animal. Entre uno y otra hay una diferencia que no sé si debo llamar esencial. Erotismo y sexualidad son reinos independientes aunque pertenecen al mismo universo vital. Reinos sin fronteras o con fronteras indecisas, cambiantes, en perpetua comunicación y mutua interpenetración, sin jamás fundirse enteramente. El mismo acto puede ser erótico o sexual, según lo realice un hombre o un animal. La sexualidad es indiferenciada; el erotismo, singular. A pesar de que las raíces del erotismo son animales, vitales en el sentido más rico y antiguo de la palabra, la sexualidad animal no agota su contenido. El erotismo es deseo sexual y algo más; y ese algo es lo que constituye su esencia propia. Ese algo se nutre de la sexualidad, es naturaleza; y, al mismo tiempo, la desnaturaliza.

La primera distinción que se nos ocurre, al pretender aislar el erotismo de la sexualidad, es atribuir al primero una complejidad de que carece la segunda. La sexualidad es simple: el instinto pone en movimiento al animal para que realice un acto destinado a perpetuar la especie. La simplicidad le viene de ser un acto impersonal; el individuo sirve a la especie por el camino más directo y eficaz. En cambio, en la sociedad humana el instinto se enfrenta a un complicado y sutil sistema de prohibiciones, reglas y estímulos, desde el tabú del incesto hasta los requisitos del contrato de matrimonio o los ritos, no por voluntarios menos imperiosos, del amor libre. Entre el mundo animal y el humano, entre la naturaleza y la sociedad, hay un foso, una raya divisoria. La complejidad del acto erótico es una consecuencia de esta separación. Los fines de la sociedad no son idénticos a los de la naturaleza (si es que ésta tiene realmente fines). Gracias a la invención de un conjunto de reglas —que varía de sociedad a sociedad pero que en todas tiene la misma función— se canaliza el instinto. La sexualidad, sin dejar de servir a los fines de la reproducción de la especie, sufre una suerte de socialización. Lo mismo si se trata de prácticas mágicas —el sacrificio de vírgenes en el cenote sagrado de Chichén Itzá o la circuncisión— que de simples formalidades legales —los certificados de nacimiento y de buena salud en los casos de matrimonio civil— la sociedad somete el instinto sexual a una reglamentación y así confisca y utiliza su energía. No proceden de otro modo el hechicero que imita el croar de las ranas para atraer las lluvias o el ingeniero que abre un canal de irrigación. Agua y sexualidad no son sino

manifestaciones de la energía natural que hay que captar y aprovechar. El erotismo es la forma de dominación social del instinto y su esencia no es distinta a la de la técnica.

No es difícil extraer la consecuencia de semejante manera de pensar. No hay una diferencia esencial entre erotismo y sexualidad: el erotismo es sexualidad socializada, sometida a las necesidades del grupo, fuerza vital expropiada por la sociedad. Incluso en sus manifestaciones destructoras —la orgía, los sacrificios humanos, las mutilaciones rituales, la castidad obligatoria —el erotismo se inserta en la sociedad y afirma sus fines y principios. Su complejidad —rito, ceremonia— procede de ser función social y no de un contenido específicamente distinto a la sexualidad. Lo que distingue a un acto sexual de un acto erótico es que en el primero la naturaleza se sirve de la especie mientras que en el segundo la especie, la sociedad humana, se sirve de la naturaleza. De ahí la doble faz del erotismo. Por una parte se presenta como un conjunto de prohibiciones —mágicas, morales, legales, económicas y otras— destinado a impedir que la marea sexual sumerja el edificio social, nivele las jerarquías y divisiones y anegue a la sociedad. La to-

lancia cumple una misión análoga: la sociedad de libertinos es una válvula de seguridad. En este sentido, el erotismo definiendo al grupo de la caída en la naturaleza indiferenciada, se opone a la fascinación del caos y, en fin, al regreso a la sexualidad informe. Por otra parte, dentro de ciertas reglas, estimula y excita la actividad sexual. Freno y espuela de la sexualidad, su finalidad es doble: irrigar el cuerpo social sin exponerlo a los riesgos destructores de la inundación. El erotismo no es una categoría específica de la sexualidad es una función social.

Sin duda el erotismo es un hecho social. Se manifiesta en la sociedad y, además, es un acto interpersonal, que exige un actor y por lo menos la presencia de un objeto —así sea imaginario, pasivo o simbólico—. Sin el "otro" no hay erotismo porque no hay espejo. Ahora bien, afirmar que el erotismo es un hecho social equivale a sumergir su singularidad en algo demasiado general, que lo contiene pero que no lo determina. Lo mismo ocurre si digo que el erotismo es antisocial: la Sociedad de Amigos del Crimen de Sade, los festines de Heliogábalo y los últimos crímenes "pasionales" de Londres, París o México son antisociales a título diverso; y lo son asimismo los campos de concentración, el desempleo, la guerra, el colonialismo y muchas otras cosas. Decir que el erotismo es social porque es específicamente humano tampoco significa gran cosa. Es un punto de partida y nada más. Hay que ir más allá.

Humano, el erotismo es histórico. Cambia de sociedad a sociedad, de hombre a



Artemisa es una imagen erótica

hombre, de instante a instante. Artemisa es una imagen erótica; Coatlicue es otra; Julieta, otra. Ninguna de estas imágenes es casual; cada una puede ser explicada por un conjunto de hechos y situaciones, cada una es "una expresión histórica". Pero la historia las aísla, rompe todo parentesco entre ellas, las vuelve inexplicables como imágenes eróticas. Lo que las une, en la medida en que son productos de la historia, es que son irreductibles e irrepentibles: Artemisa no es Coatlicue; Coatlicue no es Julieta. Son cambio, mutación permanente. Historia: reflejos. El erotismo se evapora. Entre las manos sólo nos queda, con unos cuantos datos e hipótesis (las llamadas "condiciones históricas"), una sombra, un gesto de placer o de muerte. Ese gesto, superviviente de las catástrofes y de las explicaciones, es lo único que nos fascina y lo único que pretendemos asir. Ese gesto no es histórico. Mejor dicho: lo es de una manera privilegiada.

El erotismo se manifiesta en la sociedad, en la historia; es inseparable de ellas, como todos los demás actos y obras de los hombres. Dentro de la historia (contra ella, por ella, en ella) y, al mismo tiempo, como una manifestación autónoma e irreductible. Nace, vive, muere y renace en la historia; se funde pero no se confunde con ella. Por eso la historia no lo explica, como no lo explica la sexualidad animal. Demos otro paso.

En primer término: no deja de ser una simpleza pensar que el instinto es un fenómeno simple. Reproducción, instinto, especie, y otras análogas, son palabras que encierran todavía más de un misterio. Biólogos y geneticistas ni siquiera logran ponerse de acuerdo sobre su significado exacto. Tampoco me parece verdad que la sexualidad animal sea más simple que el erotismo humano. Precisamente en esta esfera se ve con mayor claridad hasta qué punto es ilusoria la idea de un tránsito de lo simple a lo complejo. La sociedad primitiva no es menos compleja que la sociedad histórica: el sistema de tabúes de un grupo que practica la exogamia tribal es bastante más riguroso y complicado que las interdicciones sexuales contemporáneas. Otro tanto ocurre con la sexualidad animal, repertorio de prácticas "patológicas", ritos extraños y otras singularidades. Entre las cantáridas, la flagelación de la hembra precede a la cohabitación; cada año, antes de la fecundación, las anguilas realizan una increíble peregrinación, desde los ríos del norte hasta el mar de Sargazo; las ceremonias nupciales de los escorpiones y el festín con que termina el ayuntamiento recuerdan a Minski y a su castillo en los Apeninos; las batallas sexuales de los caballos salvajes — las crines al aire como cimeras, los relinchos como el sonido negro, blanco, rojo de las trompetas, la piel lustrosa como una armadura de acero que fuese seda — hacen palidecer el esplendor de los torneos medievales; la ronda de guajolotes y pavos reales evoca las cortes de amor; la manta religiosa... No es necesario seguir. Vale la pena, en cambio, señalar un hecho capital: los animales no imitan al hombre; pero el hombre imita la sexualidad animal. La manta religiosa reaparece en varios mitos africanos y esquimales y hasta en nuestra imagen de la "mujer fatal"; Cihuacóatl, "La Llorona" azteca, reproduce la conducta del alacrán hembra con su prole; algo semejante puede decirse de la medusa Medea. Pero basta con un ejemplo inmediato: en el



Calixto, Melibea y Celestina según un grabado de la época.

lenguaje y en la vida erótica de todos los días los participantes imitan los rugidos, relinchos, arrullos y gemidos de toda suerte de animales. La imitación no pretende simplificar sino complicar el juego erótico y así acentuar su carácter de representación.

La imitación erótica nos hace vivir más profundamente el acto, es decir, nos lleva a vivirlo de verdad, no como un rito social sino como una ceremonia, un juego gratuito y, por decirlo así, estético. El hombre imita la complejidad de la sexualidad animal y reproduce sus gestos graciosos, terribles o feroces porque desea regresar al estado natural. Y al mismo tiempo, esa imitación es un juego, una representación. El hombre se mira en la sexualidad. El erotismo es el reflejo de la mirada humana en el espejo de la naturaleza. Así, lo que distingue al erotismo de la sexualidad no es la complejidad sino la distancia. El hombre se refleja en la sexualidad, se baña en ella, se funde y se separa. Pero la sexualidad no mira nunca el juego erótico; lo ilumina sin verlo. Es una luz ciega. El animal no ve al hombre ni la conducta humana se le ofrece como un modelo. Cierto, algunos animales repiten gestos, sonidos y actos humanos. Repetir no es imitar, no es mirarse y recrearse, imaginarse. Sí, los simios imitan; su imitación es un reflejo mecánico, no una ceremonia. Hasta donde podemos saber, los simios no desean salir de sí mismos: el hombre no es un modelo ni un arquetipo para ellos. El animal no es ni quiere ser sino lo que es. El hombre quiere salir de sí mismo — está siempre fuera de sí. El hombre quiere ser león, águila, pulpo, hormiga, zenzontle. El sentido creador de esta imitación se nos escapa si no se advierte que es una metáfora: el hombre quiere ser león sin dejar de ser hombre. Es decir: quiere ser un hombre que se porta como un león. La palabra como — imagen por comparación — implica tanto la distancia entre los términos, hombre y león, como la voluntad de abolirlos. La palabra como es el juego erótico, la cifra del erotismo. Sólo que es una metáfora irreversible: el hombre es león, el león no es hombre. El erotismo es sexual, la sexualidad no es erotismo. El erotismo no es una simple imitación de la sexualidad: es su metáfora. Y como ocurre con todas las metáforas, su sentido es ambiguo.

El erotismo se ve en la historia como se ve en la sexualidad animal. La distan-

cia engendra la imaginación erótica. El erotismo es imaginario: es un disparo de la imaginación frente al mundo exterior. El disparado es el hombre mismo, al alcance de su imagen, al alcance de sí. Creación, invención: nada más real que este cuerpo que imagino; nada menos real que este cuerpo que toco y se desmorona en un montón de sal o se desvanece en una columna de humo. Con ese humo mi deseo inventará otro cuerpo. El erotismo es la experiencia de la vida plena, puesto que se nos aparece como un todo palpable y en el que penetramos también como una totalidad; al mismo tiempo, es la vida vacía, que se mira a sí misma, que se representa. Imita, y se inventa; inventa, y se imita. Experiencia total y que jamás se realiza del todo porque su esencia consiste en ser siempre un más allá. El cuerpo ajeno es un obstáculo o un puente; en uno y en otro caso hay que traspasarlo. El deseo, la imaginación erótica, la videncia erótica, atraviesa los cuerpos, los vuelve transparentes. O los aniquila. Más allá de ti, más allá de mí, por el cuerpo, en el cuerpo, más allá del cuerpo, queremos ver algo. Ese algo es la fascinación erótica, lo que me saca de mí y lleva a ti: lo que me hace ir más allá de ti. No sabemos a ciencia cierta lo que es, excepto que es algo más. Más que la historia, más que el sexo, más que la vida, más que la muerte.

\*

Después de miles de años de vivirlo, esto es, de recrearlo y repetirlo, de representarlo, el hombre empieza a pensar el erotismo. Sade fue el primero. El único, quizá, que lo ha hecho de una manera total. La literatura erótica es inmensa y pertenece a todas las naciones y épocas. El erotismo es lenguaje, ya que es expresión y comunicación; nace con él, lo acompaña en su metamorfosis, se sirve de sus géneros — del himno a la novela — e inventa algunos. Ahora bien, todas estas obras son creaciones no reflexiones. El templo del sol en Konarak está hecho de cuerpos enlazados: es un grandioso objeto erótico no una reflexión sobre el erotismo. Anabella, Melibea, Felicia o Matilde están demasiado ocupadas en vivir sus pasiones o sus placeres para reflexionar sobre lo que hacen. Madame de Merteuil piensa — pero como un moralista no como un filósofo. En cambio Saint-Fond, Julieta, el Duque de Blangis o Dolmancé son espíritus sistemáticos que aprovechan cada ocasión, y son muchas,

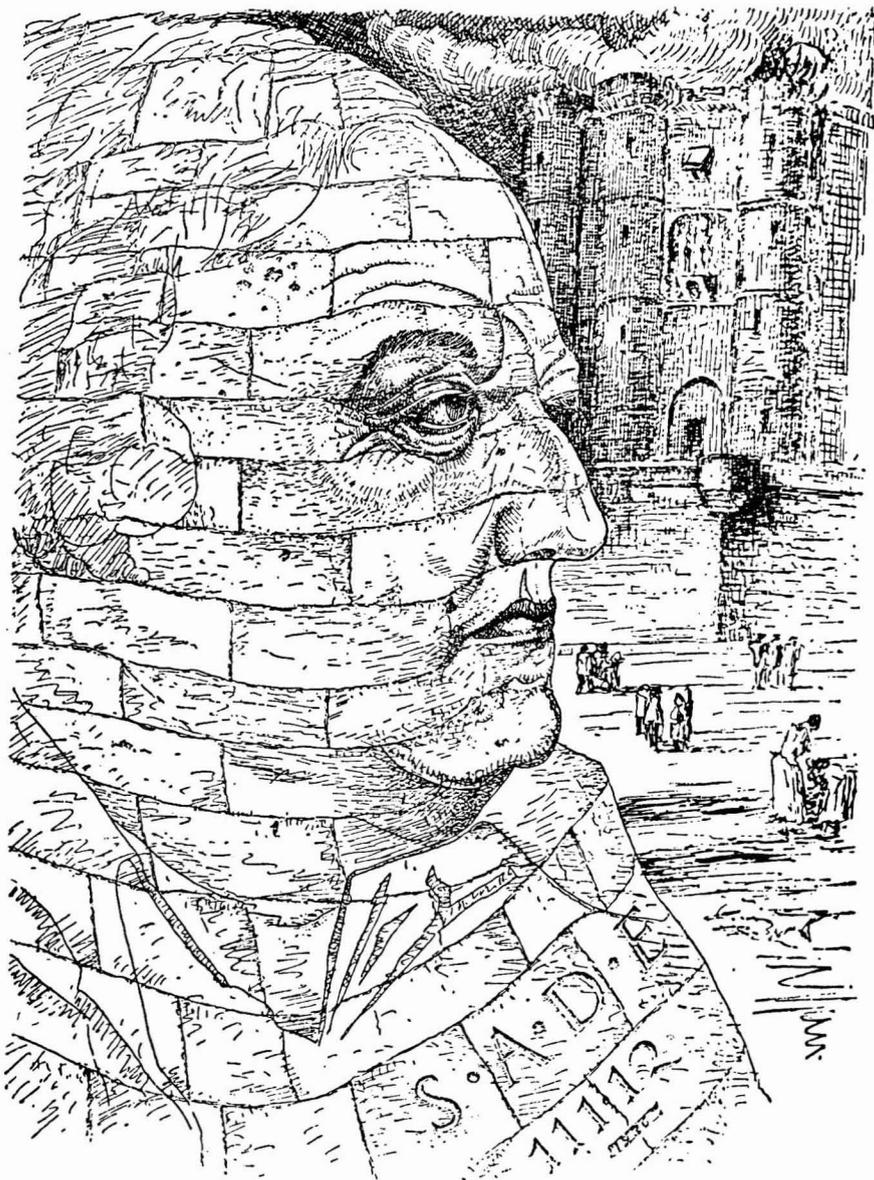
para exponer sus ideas. Usan todos los recursos de la dialéctica, no temen las repeticiones y las digresiones, abusan de la erudición y se sirven de la acción como de una prueba más de la verdad de sus discursos. En este sentido Sade es un Platón al revés: cada una de sus obras encierra varios diálogos filosóficos, morales y políticos. La filosofía en el "boudoir", sí, pero también en los castillos y en los monasterios, en los bosques y en altamar, en las mazmorras y en los palacios, en el cráter de un volcán. Y en todos los casos, por descomunales o terribles que sean los hechos que acometen los personajes, la acción es hija del discurso. Los cuerpos se unen y se desenzalan, crepitan, se desangran, perecen, conforme al orden del pensamiento. Las escenas se suceden como una demostración lógica. La sorpresa desaparece en beneficio de la simetría intelectual.

Es verdad que desde la antigüedad existen diccionarios e inventarios del saber erótico. Son concisos y tratados que contienen reflexiones y observaciones de carácter técnico, por decirlo así, destinados a estimular o provocar el placer, el deseo y el éxtasis. Más que reflexiones, recetas. Inspiradas por la religión, la magia, la higiene, la curiosidad o la sensualidad, estas obras se limitan a ofrecer métodos para aprovechar la energía sexual. Hay también las descripciones de los biólogos, los psicólogos y otros especialistas. En muy pocos casos rebasan su esfera particular y se despliegan en una meditación en verdad filosófica. Sade no nos propone un cuadro de las pasiones sexuales, aunque sus obras son muy ricas en esta materia, sino una idea del hombre. Inclusive *Les 120 jours de Sodome*, en la que aparecen 600 perversiones, algunas descritas por vez primera, es algo más que un catálogo de prácticas e inclinaciones extrañas o feroces. Y aún en esto lo asombroso no es tanto el número de casos cuanto que Sade los haya imaginado en la soledad de sus prisiones. Muchos años después la observación científica ha comprobado que no se trataba de delirios sino de realidades. Triunfo de la imaginación — pero de la imaginación filosófica, de la fantasía razonante. La experiencia real de Casanova, por ejemplo, fue incomparablemente más rica y, sin embargo, en sus obras escasean las observaciones originales y los verdaderos descubrimientos. A partir de ciertos principios que considera evidentes, sin recurrir a la experiencia directa o a la observación, utilizando hasta el máximo el método deductivo y combinatorio, es decir, por un inmenso trabajo de especulación, Sade llega a ciertas verdades capitales. Estos principios constituyen lo que podría llamarse su filosofía. Gracias a ellos descubrió realidades que, por más explosivas y atroces que nos parezcan, no dejan de ser nuestras. Así pues, no deben de ser tan caprichosos o delirantes como generalmente se piensa. En suma, el principal interés de la obra de Sade es de orden filosófico. Su originalidad mayor consiste en haber pensado el erotismo como una realidad total, cósmica, es decir, como la realidad. Su pensamiento, no por disperso menos riguroso, es a un tiempo crítico y sistemático. Y ofrece esta particularidad: con la misma coherencia, ingenua y fastidiosa, con que los filósofos utopistas construyen la ciudad del bien, Sade levanta un edificio de ruinas y llamas. Su obra no es tanto una crítica como una utopía. Una utopía al revés.

Unos cuantos poetas y filósofos de la antigüedad, como Lucrecio, y algunos espíritus modernos — Havelock Ellis y Freud, entre otros — han pensado en el erotismo como algo que es, a un tiempo, la raíz del hombre y la clave de su extraño destino sobre la tierra. Es útil compararlos con Sade. Pero Lucrecio es heredero de un sistema cerrado y que se ha desmoronado casi enteramente; Ellis es demasiado disperso y carece de una filosofía propiamente dicha; sólo Freud, sobre todo al final de su obra, logra una visión global, quiero decir: abandona el campo de la observación médica para arriesgarse a contemplar la vida como un diálogo mortal entre Eros y Thanatos. Freud inicia su actividad como un terapeuta. Nunca ocultó la desconfianza que le inspiraban las filosofías y, en general, todos los sistemas que pretenden encajar en una idea el secreto del universo. Negó siempre que el psicoanálisis fuese una filosofía o, por lo menos, una ciencia general como la biología, la física o la química. En los progresos de estas ciencias, que quizá algún día podrán determinar con mayor precisión las relaciones entre la psiquis y la materia viva, depositaba mayores esperanzas que en las reformas sociales y morales. Aunque sostuvo que el psicoanálisis es un método científico, aclaró que no lo era en el sentido en que pretenden serlo los principios de Descartes o el marxismo — verdaderas llaves del universo — sino en el más limitado de ser un procedimiento para curar ciertos trastornos psíquicos. Estas reticen-

cias no le impidieron penetrar en mundos ajenos a su especialidad, como la sociología, la historia, la génesis de la creación artística y literaria, el origen de la moral y la familia y la crítica de los valores éticos y religiosos.

El estudio de los males psíquicos individuales lo llevó a la reflexión sobre el carácter universal y permanente de esos trastornos. Toda sociedad engendra su neurosis. Esta meditación lo enfrentó con la religión, la moral y la historia y lo impulsó a esbozar un diagnóstico de lo que llamamos civilización. La condición del enfermo lo condujo a pensar en la condición humana; la reflexión sobre el hombre a preguntarse sobre su situación en la historia y en el cosmos. Los males del neurótico son los males del hombre civilizado — si entendemos por civilización la asociación de los hombres y el conjunto de sus instituciones sociales, cualquiera que sea su adelanto técnico, material e intelectual. Así, la enfermedad es el estado normal del civilizado. Pero se trata de males imaginarios y de ahí que la civilización no sea, en cierto modo, sino una vasta y complicada arquitectura imaginaria. Con la sustancia de nuestras vidas levanta sus torres de humo. Le damos sangre y a cambio nos alimenta con quimeras. Si el hombre no puede regresar al mundo paradisiaco de satisfacción natural de sus deseos (el feto y, tal vez, el animal) sin dejar de ser hombre, ¿es posible una civilización que no se cumpla a expensas de su creador? Esta pregunta implica otra. La civilización es el fruto



El marqués de Sade. Dibujo de Man Ray.

de la convivencia humana, el resultado —imperfecto y monstruoso— de la lucha de nuestros instintos y tendencias. La forma que adopta esta convivencia es la represión. Sin embargo, la moral y la religión, las dos grandes fuerzas represivas de la civilización, no hacen sino multiplicar y enmarañar los conflictos y centuplicar la fuerza de las explosiones psíquicas. Puesto que la civilización es convivencia de los instintos ¿podemos crear un mundo en el que el erotismo deje de ser agresivo o autodestructivo?

La respuesta de Freud fue negativa. Pero su negación no carece de ambigüedad. Por una parte, siempre se rehusó a aceptar que los "valores" fuesen valiosos en sí. Son ilusiones, preceptos irracionales, aunque enmascarados por la razón, la piedad o el interés. Los "valores" son un laberinto, el de nuestra vida diaria, en el que los castigos son reales y los premios imaginarios. Por otra parte, el hombre está condenado a vivir entre esas ilusiones. —llámense religión, moral o ideas filosóficas y políticas— porque ellas lo preservan, así sea exigiendo terribles sacrificios, de las embestidas alternas de la libido y del instinto destructor. Además, esas ilusiones provocan la sublimación, la creación artística y literaria y el trabajo de la ciencia. Todo el conjunto de riquezas espirituales y materiales que nos rodea, cristalización del esfuerzo humano, al fin de cuentas no es sino la expresión de la libido y de su lucha contra la muerte. Los "valores" reprimen las tendencias fundamentales del hombre y son la causa de la discordia, el crimen, la guerra y los conflictos psíquicos que nos desgarran; al mismo tiempo, son la expresión (disfrazada) de esos instintos y permiten la convivencia del deseo individual y el colectivo. La familia es la semilla de la enfermedad y del crimen; también es la respuesta contra el asesinato del padre. La monogamia reprime y tolera la sexualidad; en ambos casos la expresa: es un compromiso entre la libido individual y la colectiva. Los "valores" reprimen al instinto pero el instinto se sirve de ellos para cumplirse, ya sea efectivamente o por medio de obras, imágenes y creaciones. Lo que llamamos civilización es creación y destrucción; sirve por igual a la libido y a la muerte. No podría ser de otro modo, reflejo como es de los deseos y de los terrores, de la actividad y del sueño del hombre, criatura habitada por dos potencias enemigas. El hombre vive entre fantasmas y está condenado a alimentarlos con su sangre porque él mismo es un fantasma: sólo encarna al contacto de los fantasmas que engendra su deseo.

La terapéutica se transforma en pesimismo; y el pesimismo en visión trágica: los contrarios —la libido y la muerte, el hombre y la civilización— son inconciliables y, asimismo, inseparables. Freud fue un hombre de ciencia y no quiso ser sino eso; quizá contra su voluntad, fue también un filósofo y, más profunda y originariamente, un poeta trágico. Su crítica de los "valores" no lo llevó al nihilismo sino a la afirmación trágica del hombre. Los "valores" no son el fundamento del hombre y ninguno de ellos justifica la existencia humana; en cambio, el hombre, ese abismo, esa criatura desgarrada por las imágenes que inventa en el sueño y en la vigilia, es el fundamento de los "valores". Así no deberíamos medirnos con sus medidas; más bien deberíamos medirlos con las nuestras. Cierta, nos sometemos a ellos por

una fatalidad de nuestra condición; también los combatimos, les arrancamos la máscara, los convertimos en algo más que fantasías irracionales y crueles: en obras humanas, creaciones artísticas y verdades del pensamiento. La visión del mundo que aparece en las últimas obras de Freud revela más de una analogía con el pensamiento de los trágicos griegos. En cierto modo se trata de un regreso a algo que estuvo presente siempre en su espíritu y que alentó y guió sus primeras investigaciones. Edipo, Orestes y Electra reaparecen — pero no son ya los pálidos símbolos de la familia burguesa. Edipo vuelve a ser el hombre que lucha contra los fantasmas de su fatalidad. El nombre de esa fatalidad no es, al menos exclusivamente, Yocasta. No sabemos su verdadero nombre; quizá se llama civilización, historia, cultura; algo que alternativamente hace y deshace al hombre. Edipo no es un enfermo porque su enfermedad es constitucional e incurable. En ella reside su humanidad. Vivir será convivir con nuestra enfermedad, tener conciencia de ella, transformarla en conocimiento y en acto. Nuestros males son imaginarios y reales porque la realidad, ella misma, es doble: presencia y ausencia, cuerpo e imagen. La realidad, la vida y la muerte, el erotismo, en fin, se presenta siempre como una máscara fantasmal. Esa máscara es nuestro verdadero rostro. Sus rasgos son la cifra de nuestro destino: no la paz y la salud sino la lucha, el abrazo de los contrarios.

La visión trágica de Freud relampaguea en muchas de sus páginas. Relampaguea y desaparece. Después de entreabrir ciertos abismos y mostrarnos conflictos insolubles, se retira al escepticismo del hombre de ciencia. La ironía recubre la herida. Estas retenciones —hechas tanto de modestia de sabio como de desdén a los hombres— tal vez explican las sucesivas deformaciones y mutilaciones que ha sufrido su pensamiento. Muchos de sus herederos, especialmente en los Estados Unidos, olvidan su crítica (ambigua, por lo demás) a la civilización y reducen su enseñanza a un método de adaptación de los enfermos a la vida social. Aceptan al terapeuta pero ignoran al filósofo y al poeta. Las oscilaciones de su pensamiento explican pero no justifican estas simplificaciones. Contra este olvido —que es algo más que un olvido: una mutilación— se han levantado algunos psicólogos, como E. Fromm. Al cercenar del psicoanálisis la crítica a la civilización se da por supuesto que las instituciones que nos rigen son "sanas", quiero decir, que representan la normalidad a la que debe ajustarse el individuo. El psicoanálisis se transforma de método de liberación en instrumento de hipócrita opresión. Freud había descrito a los valores como quimeras; ahora las ilusiones se vuelven reales y los deseos ilusiones. Con mucha razón Fromm señala que es absurdo pretender curar adaptando al paciente a una civilización enferma y podrida hasta los huesos.

La crítica de Fromm alcanza también a Freud; su diagnóstico de la civilización es demasiado abstracto y desdeña el examen de las condiciones concretas de nuestro mundo. La sociedad contemporánea está enferma y destila neurosis y conflictos por una causa perfectamente determinada. Nuestra enfermedad se llama propiedad privada, capitalismo, trabajo asalariado. Sus epidemias se llaman guerras, desempleo, fascismo, burocracia estatal,

capitalismo de Estado. Freud critica a los valores sociales como si fueran entidades eternas y no momentos históricos. En una "sociedad sana", en un régimen realmente socialista, muchos de esos valores dejarían de ser opresores y, lejos de negar a la libido individual, la conciliarían con la colectiva. Hasta ahora el hombre no ha conocido más orden que el de la fuerza (moral y material); en una "sociedad libre" el orden sería armonía. Freud se adelantó a esas críticas. Sin negar que el socialismo podría mejorar la suerte de los hombres, afirmó que las contradicciones y conflictos subsistirían tanto en el interior de cada hombre como en la sociedad. Esos conflictos no son una consecuencia de la situación social del hombre sino de su naturaleza misma. Una naturaleza, por otra parte, nada "natural": el drama del hombre consiste en que, para ser hombre, tiene que dejar de ser natural. Toda sociedad engendra conflictos porque el hombre es conflicto. Su ser es el campo de una triple batalla: la de Eros consigo mismo; la del erotismo individual frente al de los otros; la del instinto de la muerte. La civilización es el reflejo de esos conflictos. Resuelve algunos pero para crear otros. Podrían oponerse nuevos argumentos a Freud —y así lo han hecho Fromm y otros—. En realidad la polémica puede prolongarse interminablemente. Es interminable. Dos concepciones irreconciliables sobre la naturaleza humana, viejas como el hombre, se enfrentan.

En la imposibilidad de "curar" definitivamente al hombre, Freud se contenta con ayudarlo. No se trata, por supuesto, de consolarlo con ilusiones y mentiras piadosas, como lo hacen la moral y la religión. Freud no aconseja la resignación. Auxiliar al hombre significa despertarlo. Ya despierto, tal vez podrá ser más dueño de sí y de sus instintos. Si la salud plena es inalcanzable, nos queda, por lo menos, la esperanza de un equilibrio entre las fuerzas que nos habitan. Y aquí reaparece Sade. También él piensa que los adversarios que se disputan nuestro ser son inconciliables. Lo pensó un siglo antes que Freud. Pero su idea del "socorro" que debe darse a los hombres es distinta. En las primeras páginas de Juliette, unos libertinos ultrajan a una jovencita. La víctima está a punto de sucumbir. Al advertirlo, alguien dice: —"Il faudrait du secours, madame, dit-il a Delbére. —C'est du foutre qu'il faut, répond l'abbesse..." Toda la filosofía de Sade se encierra en esta respuesta brutal. Semejante rabia puede atribuirse al espíritu de venganza, en la acepción más antigua y terrible de la palabra. En efecto, la venganza es uno de los resortes de la obra de Sade y la clave de su formidable fecundidad. La venganza es tenaz. Desde una prisión o un asilo de locos puede lanzar sus armas explosivas, aunque estallen a un siglo de distancia. Pero hay algo más: la lógica, la catapulta intelectual. Sade no soporta la contradicción ni tolera la ambigüedad. Así como dos afirmaciones que se contradicen no pueden ser verdaderas al mismo tiempo (Sade adivina la dialéctica pero no la lógica de contradicción), uno de los dos principios que nos mueven debe triunfar. La coherencia de Sade es implacable e impecable: si nuestros sufrimientos y conflictos nacen de la lucha de los dos adversarios, es necesario que uno de ellos perezca. La salud, la vida plena, debe nacer de la victoria del más fuerte. Y ¿cuál es ese principio?

(Continuará)

## DOCUMENTOS

## RAZÓN DE CUBA

Por Julio LE-RIVEREND

SIN DUDA, CUBA ha figurado —desde el 1º de enero de 1959— en la primera página de muchos periódicos en el mundo entero. No siempre se le ha dado ese lugar con el fin de informar a los lectores, sino con el injusto deseo de confundir a la opinión internacional. La prensa diaria, técnica o de otra índole, que lo ha hecho, es la mejor demostración de que la paz y la comprensión entre naciones y pueblos tienen enemigos peligrosísimos. Solamente quienes desean la agresión violenta contra Cuba pueden tener interés en desfigurar los hechos y las ideas de la Revolución cubana.

Frente a los oscuros designios de una prensa agresiva, la Revolución ha contestado con la viva luz de sus hechos generosos, de su infinita justicia. Si la prensa en algunos países ha logrado engañar a los lectores, es porque nadie allí se ha ocupado en aclarar por qué ha habido una Revolución en Cuba y qué hace esa Revolución. Durante los siete años de la dictadura de Batista, esa misma prensa nada dijo de la miseria del pueblo cubano, nada dijo de la malversación de los dineros del Estado por parte del grupo que se adueñó del poder, nada dijo de los cientos y miles de cubanos de todas las edades, de todas las razas, de todas las clases sociales, torturados y asesinados por los cuerpos represivos. Si esto se hubiera dicho a tiempo, hoy no se podría confundir a los lectores. Pero ¿qué representan para los enemigos del progreso esos cubanos hambrientos y sin trabajo o esos miles de muertos? Nada.

1. ¿Por qué ha ocurrido esta Revolución en Cuba? Cuba no es un país nuevo en la historia de la lucha por el bienestar y la libertad. Luchó contra el poder colonial español desde 1851. Una sola de sus sublevaciones duró 10 años (1868-78). Logró su independencia después de tres años de sangrienta pelea contra los dominadores extranjeros, contra más de 200,000 soldados españoles (1895-98). Su república, sin embargo, no supo y no pudo organizar el país para ajustar progresivamente su economía y su organización política a las crecientes necesidades del pueblo. Cuando vino la gran Depresión (1929-32) el país, gobernado por una dictadura, se lanzó nuevamente a la pelea y logró algunas mejoras internas. Pero, sin embargo, la estructura económica no fue modificada: Cuba siguió dependiendo de la exportación de azúcar a un solo mercado (el de los Estados Unidos) como base de su Ingreso Nacional.

En 1952, Batista, que ya había gobernado como un tirano desde 1934 hasta 1944, dio un golpe de Estado. Nada lo detuvo: entregó el país a delincuentes internacionales, operadores de casinos de juego; gastó unos mil millones de pesos en obras que costaron la mitad, pues el resto sirvió para enriquecerlo a él y a sus amigos; ordenó la persecución sañuda de los que se le oponían.

La versión francesa de este artículo se publicará en "Bulletin de la Société Belge d'Etudes d'Expansion".

2. La historia económica de Cuba desde 1902 en adelante constituye un proceso acelerado de empobrecimiento del país. La industria azucarera tuvo un período de expansión antes de 1920, al amparo de la crisis de abastecimiento provocada por la Primera Guerra Mundial. Terminada ésta, se entró en la fase de agudo quebrantamiento de la economía. A consecuencia de sus relaciones comerciales con Estados Unidos, Cuba se transformó en un país que dependía exclusivamente de un producto —el azúcar— y de un mercado —Estados Unidos—. Mientras transcurren los años, o sea, desde 1925 hasta 1958, la población aumenta de 3.500,000 a 6.500,000; en cambio, la producción y el comercio de azúcar permanecen estacionarios. En consecuencia, la producción y la exportación de azúcar *per capita* disminuyen casi en una mitad. Como el azúcar es la principal fuente de ingresos, lógicamente el nivel de vida general baja progresivamente.

La industria azucarera, la industria ganadera y, más recientemente, la industria del arroz, se fundamentan en el latifundio. De los 161 ingenios de azúcar, la mayor parte tienen en su poder más de un millón de hectáreas de buenas tierras. Buenas tierras, mal explotadas, en las cuales nunca se obtienen rendimientos anuales que se aproximen al óptimo. Otro tanto sucede en fincas ganaderas y arroceras.

En consecuencia, según estimados de los años pasados, en Cuba hay alrededor de 500,000 habitantes sin ocupación y 500,000 con sólo tres meses de trabajo en la industria azucarera. El campesino sin tierras no ha tenido la oportunidad de ganar regularmente un salario, pues a causa de sus relaciones tradicionales de comercio con Estados Unidos, Cuba no ha logrado diversificar, ni aumentar de modo apreciable, las industrias de transformación. Todavía en 1957 y 1958 importaba alrededor de 100.000.000 de dólares en artículos que se pueden elaborar en el país con relativa facilidad. Por otra parte, la política de reducir progresivamente la participación de Cuba en el abastecimiento de azúcar a Estados Unidos viene desarrollándose firmemente desde 1934. Se nos compra menos azúcar y a menos precio; se nos quieren vender más productos agrícolas e industriales que benefician de la alta productividad norteamericana. En consecuencia, el deterioro de la estructura de nuestro comercio exterior es alarmante: Cuba ya no puede vivir, ya no quiere vivir exclusivamente de la producción de azúcar. Las guerras mundiales han echado por tierra el prestigio de la división internacional del trabajo entre países productores de materias primas y artículos básicos, y países altamente industrializados.

3. Cuba quiere darle empleo a sus hombres desocupados; para dárselo necesita un desarrollo económico progresivo, acelerado. Para desarrollarse económicamente necesita cambiar la estructura agraria y del comercio exterior tradicionales.

Esto es lo que está haciendo la Revolución.

La Ley de Reforma Agraria, de 17 de mayo de 1959, es la medida esencial de la Revolución. Se establece como máximo legal de tierras la extensión de 30 caballerías (400 hcts.), aunque se establecen excepciones basadas en la productividad (caña de azúcar, ganado, arroz). Las tierras expropiadas se indemnizan con bonos nacionales, amortizables en 20 años y que devengan un 4 1/2% anual. Los campesinos recibirán del Estado tierras de dos caballerías (26.60 hcts.), aunque según las calidades, el tipo de cultivo y otros factores, ese "mínimo vital" puede variar. Esta tierra se entrega gratuitamente y no se puede embargar ni enajenar, ni incorporar a sociedades civiles o mercantiles, salvo la sociedad legal de ganancias y las cooperativas de producción. Se podrá transmitir su propiedad por herencia, venta al Estado o permuta autorizada por el Instituto Nacional de la Reforma Agraria; no se podrán dar en arrendamiento, ni en aparcería, ni podrán gravarse con hipoteca, a menos que sea a favor de organismo estatal o paraestatal autorizado para prestar con garantía inmobiliaria.

Se estima que la Reforma Agraria ponga en posesión de su tierra a unos 100,000 campesinos, dándoles un ingreso mínimo, del cual han carecido hasta hoy. Al par que se entrega la tierra, se están enviando a los campos miles de máquinas e implementos agrícolas. La consigna es que este primer año la producción agrícola debe aumentar de modo apreciable. Los primeros informes que se reciben indican que ello ha sucedido en dos cosechas fundamentales: maíz y arroz. Por otro lado, se está cosechando, por primera vez, el algodón en una extensión de 270 caballerías (3,600 hectáreas).

Pero no sería suficiente la Reforma Agraria. Es también objetivo inmediato el aumento de producción industrial y la creación de nuevas industrias. El gobierno de la dictadura dejó al país en una crisis de divisas muy grave. Se ha tenido que ir a restricciones cambiarias drásticas. Es, por ello, una necesidad imperiosa aumentar la producción para el consumo básico doméstico que la redistribución del ingreso está elevando aceleradamente. Se intenta, hasta ahora con éxito, provocar un vigoroso desarrollo sin inflación. Las industrias domésticas (textiles, alimentación, juguetes, etc.), están trabajando al máximo de capacidad. La banca estatal está prestando a industrias locales que hasta ahora habían sido desatendidas por la banca comercial. El plan ya está dando estímulo a la artesanía y los organismos adecuados están promoviendo el turismo interior.

4. Para los que creen que la Revolución cubana solamente ha pedido sacrificios a los grupos de altos ingresos, debe decirse que numerosos obreros del Estado trabajan nueve horas por el jornal de ocho horas; que hay una organización de trabajadores voluntarios (OTV) que cooperan en las obras públicas; que los obreros van a contribuir con un 4% de su salario a los fondos de desarrollo económico. El propio Tribunal Supremo de Justicia y todos los funcionarios contribuyen mensualmente con cantidades importantes para las diversas campañas (escuelas, maquinaria agrícola, bienestar social, etc.), organizadas por el gobierno revolucionario. La gran masa del pueblo cubano, lle-

na de entusiasmo, contribuye a crear una nueva vida y, a medida que más se requiera su esfuerzo, más lo dará. La conciencia de que el camino emprendido exige organización y sacrificio, crece por día e incorpora progresivamente a todos los ciudadanos a esta gran tarea.

Claro que hay en Cuba y fuera de Cuba gente que cree que el progreso de millares de seres humanos puede detenerse para mantener los dividendos de algunos accionistas o las utilidades de un grupo de empresarios. Cada día convencen menos. En el orden internacional e, inclusive, en los propios Estados Unidos, hay numerosas personas que creen que la felicidad y la convivencia de los pueblos no pueden existir en un mundo agitado por profundas desigualdades. Hay que dejar a este pequeño y pacífico pueblo cubano abrirse el camino del trabajo y

de la cultura. Será un beneficio para todos los pueblos que con él comercien.

5. La Revolución Cubana no ha aplicado una sola medida que no se conozca en el resto del mundo occidental. Precisamente, si Cuba está en retraso es porque se demoró en aplicarlas. Si la Revolución triunfante aplicó sanciones a los delinquentes políticos malversadores fue porque tradicionalmente los enemigos del pueblo cubano no eran sancionados por sus crímenes. Fue necesario e imprescindible hacerlo. Pero se redujo a una sanción mínima, si se compara con la magnitud de los delitos. El pueblo de Cuba unido y libre, marcha hacia la consolidación de su nueva economía. Por vez primera se siente dueño de su destino. Destino de paz, de trabajo, de cultura; destino de sincera comprensión y colaboración internacionales.

ren vida al universo. Concretemos: su obra se desarrolla en una doble dirección: hacia el interior del cuadro, donde tiene lugar el drama en su dimensión más completa y humana, lograda a base de tonos oscuros y por la composición circular; la otra dirección hacia el exterior del cuadro, obedece, sobre todo en algunas nuevas obras, al uso de tonos más cálidos y contrastados con los suplementarios; por ejemplo: *El papalote de junio*, *Los personajes del callejón azul*, etcétera...

Estas últimas obras conservan los caracteres fundamentales de las anteriores; pero Coronel, como todo creador, está en un proceso evolutivo. Ahora ha entrado en el camino de la superación (aunque sin abandonar a los personajes de su zoolo-gía fantástica, esos hombres-animales o animales-hombres, monstruos, o como quiera llamárseles, tan característicos de una imaginería netamente mexicana) ha aprendido a darle a su color toda la libertad que necesita; ahora casi no emplea negros, y el color lo usa con sorprendente maestría.

Que Coronel emplee una composición circular y evite las divisiones cubistas, puede ocasionar que algunos espectadores creen que sus pinturas no ofrecen la deseada claridad; pero si se les sabe comprender, se verá que precisamente gracias a sus líneas concéntricas sus figuras logran un efecto envolvente, y refuerzan la acción del color que atrae por el deslumbramiento de la belleza (como un abismo o una borrachera colorística) al mundo de la lucha de los contrarios: luces y sombras que sin confundirse giran eternamente atraídas por el centro magnético de la voluntad creadora.

La temática de Pedro Coronel no es casual, sino que responde a la adecuación del diálogo entre sus personajes y el color, a la composición de la tela en sus dos dimensiones, al equilibrio de las formas buscado y conseguido. Si el pintor abandonara sus figuras, por otras cual-

## ARTES PLÁSTICAS

### LA PINTURA DE CORONEL

Por Ventura GÓMEZ DÁVILA

**P**EDRO CORONEL además de magnífico pintor es un magnífico escultor. Si no el primero, uno de los primeros escultores mexicanos; sin embargo sus obras relativamente son poco conocidas. Esta, pues, no es una crónica, sino un simple acto de reconocimiento del valor del arte de Coronel.

Nada más justo que la oportunidad que se le dio para exponer en Bellas Artes. (Prueba de que el INBA ha mantenido su propósito, a partir de la Primera Biental, de constituir un museo más actual y vivo.) La exposición de Coronel es un ejemplo de ello, porque sin duda es uno de los artistas mexicanos jóvenes de obra más madura y personal.

Después de conocer sus pinturas, sentimos la tentación de calificarlas como laberínticas. Expliquémonos: casi toda su obra es compleja y bella como un sueño, en el que las líneas y los colores tejen marañas delirantes (algo parecido a las visiones de los indígenas adoradores de la mezcalina).

La "pasta" de sus pinturas nos hace pensar en una acumulación de pequeñas células orgánicas de distintos matices, o mejor aún en una joya cuajada de grumos de color y luz en suspensión. Pero la pintura de Coronel no permanece estática, sino que avanza hacia el espectador y lo envuelve, lo obliga a vivir en un sueño de tres dimensiones.

La profundidad —el sentimiento onírico de la penetración— que poseen estas pinturas, sólo podría explicarse comparándola con la sensación del astrónomo que observa el cielo en una noche de invierno, cuando las galaxias parecen estar al alcance de la mano.

Es un hecho bien conocido que la pintura sólo se desarrolla en dos dimensiones reales, y que su poder de sugerir una tercera, constituye su cualidad *realista* y profunda, porque logra representar una belleza concreta. ¿Acaso los diseños y las esculturas indígenas no deben su humanidad al *realismo* que alcanzaron a través de síntesis pictóricas y plásticas?

La pintura de Coronel no sólo es mexicana por su factura, sino por su espí-

ritu. Pero si se me preguntara en qué consiste su *mexicanidad*, yo contestaría que la respuesta es demasiado compleja para poder formularse debidamente en unas cuantas líneas. En primer lugar, nos encontramos ante una pintura subjetivista y complicada que responde a muchas motivaciones, y además su proceso creativo se ha desarrollado a través de una continua asimilación de influencias que el pintor ha sabido aprovechar y superar.

Este pintor quiere penetrar (y lo logra) en la realidad. Su lucha ha sido tenaz y productiva. Ha dominado el mundo de las formas, el de las fuerzas dinámicas de las líneas, y el de los colores que le confie-



Pedro Coronel.— "la temática no es casual"

Pedro Coronel.— *Nenepil solitario*

quiera elegidas al azar, dejaría de interesarnos; pero, al contrario, si olvidara sus medios expresivos, sus formas quedarían vacías de contenido. B. Croce afirmó: fondo y forma son inseparables; lo que ha unido la intuición, nadie puede separarlo sin destruirlo.

Podría añadirse que el arte no puede prescindirse del "cómo" ni de lo "qué" se expresa, sin desdeñar una parte vital de la creación.

Sería, pues, imposible tratar de explicar la grandeza del arte de Coronel, ignorando sus figuras. *Los danzantes del fuego*, *El pájaro del aire*, por ejemplo, nos

impresionan, precisamente, por sugerirnos formas concretas, por su correspondencia poética con formas reales. Su arte es figurativo y sería imposible apreciarlo si sus formas no nos "dijeran" nada, pero nos comunican algo, no literario, sino humano y plástico. ¿Por qué emocionan las estatuas indígenas, aun a aquellos que están tan lejos de comprender su *pathos*? Seguramente porque hablan en el lenguaje de las formas que poseen sentimientos capaces de una proyección universal. ¿Será por esto mismo que la pintura de Coronel tiene valor? Nuestra respuesta es afirmativa.

## M U S I C A

### ISAAC ALBÉNIZ, TEMA DE MEDITACIÓN

Por Jesús BAL Y GAY

EL 29 DE MAYO se cumplieron cien años del nacimiento de Isaac Albéniz en Camprodon, Cataluña. Que con tal motivo refrescase yo aquí su biografía o analizase su obra no le resultaría extraño al lector, probablemente. Pero en cambio es bastante seguro que el título de este artículo le parezca hiperbólico. Que un Bach o un Beethoven sean tema de meditación, lo admite cualquiera; pero que lo sea un Albéniz, eso ya no lo admitirán muchos. Y sin embargo...

La figura de este músico ofrece rasgos que no son frecuentes, ni en el plano estricto de la creación ni en el más amplio y vago de la conducta profesional —y aun diría mejor, de la ética profesional—. Conocerlos y darlos a conocer no lo considero una tarea inútil, ni mucho menos, pues encierran un gran valor ejemplar. Además constituye una tarea grata, mucho más grata que la de examinar la persona de un genio, porque los genios, vistos, como necesariamente los vemos, a través de la posteridad, ya no son hombres de carne y hueso, sino más bien estatuas y entonces nuestra tarea resulta casi utópica, pues consiste en buscar en una estatua lo que ésta, por serlo, no puede tener; mientras que Albéniz, por no ser un genio, resulta más humano, más vivo, una figura en la que todavía late un corazón.

¡Y qué corazón! En cuanto hizo, con la vida y con el papel pautado, encontramos siempre una asombrosa *abundantia cordis*. El artista, por lo general, no anda muy sobrado de esa víscera. La crea-

ción artística parece como si exigiese para sí una absoluta concentración de todas las energías y de todos los pensamientos del creador. Por eso al artista solemos verlo como aislado de sus semejantes por un sentimiento que no sabemos a ciencia cierta si es egoísmo o egotismo —y al fin y al cabo, una *te* más o menos poco importa—. Albéniz, por el contrario, parece haber vivido tanto para el prójimo como para sí mismo, si no más.

En su adolescencia y primera juventud fue un auténtico bohemio. Eso ya indica una naturaleza exuberante, pero que, claro está, pudo haberse deslizado toda la vida por cauces torcidos. Afortunadamente no fue así, gracias quizá al tacto de la mujer con la que se casó cuando pasaba de los treinta, y aquel desorden de la juventud se trocó simplemente en un generoso descuido de sí mismo, en un vivir al día como los pájaros. ¡Qué diferencia de Beethoven, por ejemplo, siempre temeroso del futuro, proclamándose casi en la miseria, cuando en realidad era poseedor de valores bastante pingües, como se descubrió al morir!

Cuando se decidió a vivir en Francia, la suerte le deparó amigos cordiales entre sus colegas franceses, que no dejaron de prestarle una ayuda considerable en su carrera de compositor. Pero él supo corresponder cumplidamente a aquella generosidad, como fue el caso con Chausson, al que, sin éste saberlo, le costeó la edición de una partitura que el editor no quería aceptar. Su corazón delicado le hi-

zo ver que la repulsa de aquel editor significaría un gran disgusto para Chausson, porque no se basaba realmente en razones económicas sino en consideraciones de estimación estética. Por tanto, había que fingir que el editor había aceptado la obra y pagar secretamente su edición, como así se hizo. En el mundo del arte, en el que lo frecuente y casi natural son las zancadillas, las intrigas o, cuando menos, la indiferencia para con los colegas, una acción como esa de Albéniz tiene casi un aura de santidad.

Las prodigiosas facultades pianísticas de que gozaba Albéniz eran de las que fácilmente se suben a la cabeza y transforman al que las posee en una máquina: una máquina de tocar, una máquina de cosechar aplausos y una máquina de hacer dinero. Pero él prefirió no aprovecharlas en ese sentido y consagrarse a las tareas más ásperas de compositor, mas no, tampoco, para fabricar piezas de fácil éxito —de las que en su juventud había producido en abundancia— sino para buscar nuevos caminos a la música española, estancada desde hacía mucho tiempo en un lamentable academicismo o, en los mejores casos, una graciosa superficialidad, un pintoresquismo de fácil exportación. Con clara conciencia de lo que aquella hora exigía para la música española, sin prejuicios nacionalistas de ningún género, se puso a buscar donde podía hacerlo los medios de expresión que su propia patria era incapaz de proporcionarle. Si con justicia Juan Ramón Jiménez se llamó a sí mismo "el andaluz universal", con no menor justicia podía Albéniz haberse denominado "el catalán universal", porque viviendo, como vivía, la época en que los catalanes comenzaban a afirmar rotundamente su antiespañolismo, él se inspiró preferentemente en la música popular andaluza y castellana, además de incorporar a su técnica de compositor los modos de expresión de la escuela francesa contemporánea.

Eso debería dar mucho que pensar a los músicos nacionalistas que, más patrióticos que patriotas, pretenden crear una música nacional en el vacío de su falta de tradición y consideran inútiles para ellos los procedimientos formales de compositores y escuelas extranjeros musicalmente maduros y a veces con tradiciones culturales comunes. Cuando Albéniz se deja contagiar de la estética impresionista, no por eso se convierte en un compositor afrancesado, es decir, en un francés de pacotilla, sino que robustece y depura su españolidad y da a la música nacionalista española —hasta entonces balbuceante— una elocución realmente adecuada al espíritu que la animaba. Cuando aprende de Fauré o de Dukas el rigor y, al mismo tiempo, la flexibilidad de la forma, está salvando a la música españolista del fácil rapsodismo en que por entonces vivía, sin que por eso se convierta en un mero imitador del autor de *El aprendizaje de brujo* o del de *La bonne chanson*. Y con su actitud, además de lograr la música admirable de *Iberia*, señala el camino a Manuel de Falla y los que detrás de éste vendrían.

Si comparamos sus primeras piezas para piano con las de la *Iberia*, descubriremos fácilmente qué fue lo que Albéniz obtuvo del contacto con la música francesa de entonces. Aquéllas son sencillas, casi elementales. La melodía, siempre graciosa, lo es todo. En ellas lo armónico y lo pianístico se reduce a una función subalterna: *acompañar* la melodía. Los aco-

des y sus enlaces son los que entonces se podían aprender en cualquier tratado de armonía y lo único que tienen de no académicos son las progresiones que se conocen como típicas de la cadencia andaluza. Y el piano está tratado con una parquedad, una indiferencia, diríamos, que resulta inconcebible en un virtuoso del instrumento como era Albéniz. Parece como si ignorase las posibilidades de color que atesora ese instrumento y que ya habían sido reveladas por Chopin y Liszt.

En cambio, en la suite *Iberia* es evidente el afán por una forma más desarrollada y lo que en esas piezas canta no es ya una delgada línea melódica, sino el tejido todo de la obra. La armonía, si bien perfectamente asentada en bases estrictamente tonales, se encuentra enriquecida por sabrosas disonancias que, sin desvirtuar la función propia de cada acorde, le proporcionan variedad, color y dinamismo. Y en cuanto a la escritura pianística, se la ve perfectamente compenetrada con su función de servidora fiel del nuevo concepto armónico: las sonoridades son siempre ricas de color, variadas, ya luminosas, ya sombrías, duras y tersas como el cristal o blandas y suaves como el terciopelo.

Pero en todo ello no encontraremos una fórmula armónica o instrumental que se pueda calificar de estrictamente debussista o faureana. De Fauré, sólo el gusto por las progresiones armónicas sutiles; de Debussy, la sensibilidad para la disonan-

cia irisada y la intuición de cómo servirse de ciertos fenómenos armónicos, no catalogados en los tratados al uso, que los *tocadores* andaluces habían descubierto hacía mucho en sus guitarras, pero sobre todo un refinamiento, un aristocratismo general y una conciencia del fenómeno estético característicos del gran músico francés. Albéniz no perdió nunca su espontaneidad, su abundancia del corazón al escribir música, pero en la última etapa de su vida, la más importante, se le nota más consciente de lo que hace, más atento a los diversos aspectos del fenómeno sonoro y más seguro en sus propósitos: es la lección de aquellos músicos franceses —Dukas, Fauré y Debussy— que ha sido provechosamente asimilada.

Contrariamente a lo que podría desprenderse de una ojeada al catálogo de sus obras, en el que encontramos una misma música con diversos títulos, no fue Albéniz un compositor calculador ni mucho menos tramposo. Fue descuidado, desordenado, olvidadizo. Alguna vez se dio cuenta de ello, como cuando le escribió a Malats preguntándole si ya no había dado a alguna pieza el título que pensaba darle a la que estaba componiendo. Eso muestra claramente su naturaleza despreocupada, su desinterés por la propia obra y constituye un motivo más de meditación para los que nos movemos hoy en un mundo musical en el que los compositores, quien más, quien menos, saben administrarse.

que todo el mundo esté (teóricamente, claro) de acuerdo conmigo.

Sin embargo, aun quienes reconocen las diferencias de calidad en el cine de la U.R.S.S. —y hay que ser muy bruto para no reconocerlas— suelen atribuir las a factores extracinematográficos. La idea más difundida, la más "inteligente", es la de que el cine soviético ha sido malo durante una época por culpa del dogmatismo y del "culto a la personalidad" y bueno cuando tales aberraciones no lo han impedido. Algo de razón hay en ello. Además, parece lógico.

Pero la lógica juega malas pasadas y es saludable desconfiar de ella. Lo cierto es que en el cine soviético, como en todos los cines, ha habido hombres de talento y otros desprovistos de él. Éstos han hecho, por lo general, películas mediocres y aquéllos las han hecho buenas, sin tener demasiado en cuenta la época de su realización: Tan sencillo como eso. Para mí, *Chors* (1940), de Dovjenko, *Alejandro Nevsky* (1939) e *Iván el terrible* (1945), de Eisenstein, *La gran decisión* (1945) y *Relato inacabado* (1955), de Ermiler, no son inferiores, y quizá sean superiores, a las películas mudas de los mismos cineastas, realizadas cuando no había "culto a la personalidad". Lo mismo se dice con respecto a *La siega* (1953), de Pudovkin, película que no hemos podido ver en México. Y ¿qué queda del cine mudo soviético si descontamos las obras de Eisenstein, Dovjenko, Pudovkin y Ermiler? Se dice que esos hombres pudieron, de todos modos, haber hecho cosas mejores de no impedirlo, ya en la época sonora, determinadas imposiciones políticas. Probablemente. También se atribuye a causas políticas el que no haya surgido, durante mucho tiempo, otra generación de directores comparable a la de los mencionados. Quizá. Pero no especulemos. Estamos hablando de cine, del cine realizado y no del cine que pudo realizarse.

Por lo demás, el cine de la U.R.S.S., tomado en su conjunto, es de los pocos (quizá el único, además del norteamericano) que tiene una solera, una tradición, un *modo*. Esa solera no la perdió en la época de los excesos dogmáticos. Durante esa época seguimos viendo películas penetradas de un lirismo desenfrenado, siempre lindante con lo cursi, de una vehemencia y de una pasión que lo mismo podían servir a los sentimientos más nobles que al maniqueísmo más atrabiliario.

Las exigencias políticas se ejercían, de hecho, sobre los temas. Pero ya sabemos que ni el tema por sí solo, y ni siquiera la historia que lo aborde, determinan la calidad de un film. En todo caso, queda afectado lo meramente narrativo, con toda una serie de consecuencias positivas (no hay una sola película soviética racista, o belicista, o que rebaje a la mujer a la condición de objeto, o que justifique la explotación económica del ser humano, o que exalte la violencia gratuita, etcétera) y toda una serie de consecuencias negativas (abundan los films soviéticos solemnes, a menudo patrioterros; el humor auténtico, de sano sentido crítico y auto-crítico, brilla por su ausencia; se insiste demasiado en la tipificación de los personajes, destruyendo su autenticidad; etcétera). Pero la imposición de temas y de historias no puede impedir que un Eisenstein siga siendo un Eisenstein. De realizar *La caída de Berlín*, Eisenstein hubiera hecho un film tan impregnado del "cul-

## EL CINE

### SOBRE EL CINE SOVIÉTICO

Por Emilio GARCÍA RIERA

*Las siguientes consideraciones generales sobre el cine soviético han sido provocadas, en gran medida, por el hecho de haber visto, en exhibiciones privadas:*

LA BALADA DEL SOLDADO (*Balada o soldate*), de Grigori Chujrai. Argumento: Valentín Ezhov. Foto: Vladimir Nikolaev y Era Savelera. Intérpretes: Vladimir Ivashov, Zhanna Projorenko, Antonina Maximova. Producida en 1959 (Mosfilm).

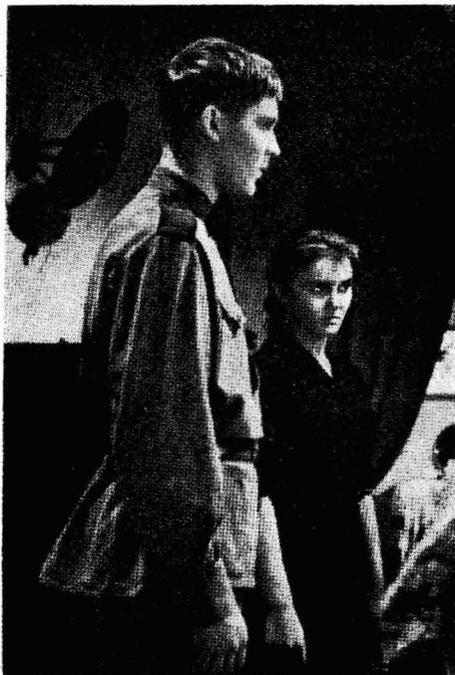
EL CAPOTE, de Alexei Batalov. Argumento basado en Gogol. Intérpretes: Rolan Kikov, Yuri Tolubeiev. Producida en 1959 (Lentfilm).

SI LOS PREJUICIOS extracinematográficos han entorpecido con frecuencia la valoración correcta de lo que es, en conjunto, el cine norteamericano, otro tanto puede decirse que ha ocurrido con el soviético. Exaltado por unos y minimizado por otros hasta los peores extremos, dijérase que el más discreto juicio sobre cualquiera de las obras de ese cine lleva implícita una toma de posición política.

Naturalmente, todo hombre más o menos consciente tiene una posición determinada frente a la U.R.S.S., y no creo que nadie pueda pretender, sinceramente, ser capaz de mantener frente a ella una perfecta objetividad. La perfecta objetividad no está hecha para el ser humano,

por fortuna. Nuestra visión afectiva, mediatizada, de la realidad es legítima, pues es la propia del hombre.

Pero, a pesar de todo, tratemos de ser objetivos. La verdad es que el cine soviético no ha sido, de seguro, ni tan bueno ni tan malo como cada quien, según sus ideas y simpatías, hubiera querido que fuera. No conviene insistir demasiado en ello, porque corro el riesgo de



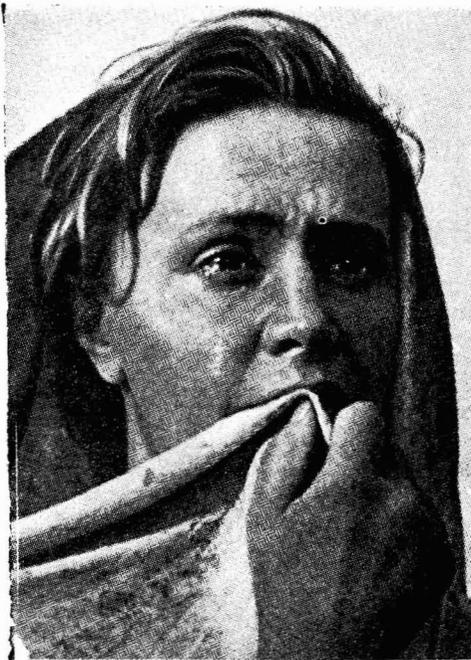
La balada del soldado: "el tema del amor"

to a la personalidad", por su tema, como lo es el de Chiaureli, pero mil veces superior en lo estético. Y hoy *La caída de Berlín* pasaría por los cine-clubs y la aplaudiríamos, a pesar de su "culto a la personalidad", como aplaudimos *El nacimiento de una nación*, de Griffith, a pesar de su racismo descarado, mil veces peor, ideológicamente hablando, que el culto tantas veces mencionado.

Hay que insistir en una idea clave para juzgar al cine: No se trata de darle, en la creación cinematográfica, preeminencia a la forma sobre el contenido. Se trata de distinguir entre tema y contenido, y entre la simple anécdota que nos cuenta el guión y lo que se dice en el lenguaje específico del cine. Aunque Eisenstein hubiera hecho un documental sobre el proceso fabril de embotellamiento del vodka, por el simple hecho de escoger unos ángulos de cámara determinados o de buscar un determinado juego de luces, no podría haber dejado de decir algo sobre sí mismo, y, por lo tanto, algo sobre la naturaleza profunda del ser humano.

Volvamos a nuestro asunto. Después del famoso XX congreso del P.C. de la U.R.S.S. (1956), el cine soviético se liberalizó en orden a los temas. Pero, de la misma manera que, antes, el dogmatismo no había impedido totalmente que se hicieran buenas películas, tampoco ahora tenían por qué realizarse, automáticamente, obras maestras en serie. Las nuevas condiciones pueden favorecer y estimular el desarrollo de un buen cine, previa la revelación de las personalidades creadoras necesarias, pero no pueden asegurarlo. Cuando pasan las cigüeñas, típico producto de la nueva época del cine soviético, es una película simpática, ambiciosa, y resulta lícito aplaudirla por cuanto representa un nuevo espíritu, un loable empeño de buscar nuevas vías de expresión, de hacer cine moderno. Pero, desengañémonos: como película vale menos que *Arco iris* (1944), por ejemplo. Por la sencilla razón de que Mark Donskoi es, por mucho, superior como cineasta a Kalatozov. (Claro, tales ejemplos se ajustan a mis preferencias. Utilice el lector las suyas y quizá, a pesar de todo, llegue a las mismas conclusiones.)

Empleando un lenguaje por el estilo del que emplea Jean Renoir cuando le da por hablar de cine, podría decirse que está muy bien rodear a la parturienta de cuidados y atenciones, ayudándola en todo lo posible. Con ello quizá se asegure un robusto bebé. Pero no forzosamente un hermoso bebé. Por lo pronto, no hay duda de que el nuevo cine soviético es muy robusto. En un número cada vez mayor de repúblicas soviéticas se inauguran nuevos estudios y en ellos se hacen cada vez más y más películas. Hay películas ucranianas, georgianas, azerbaijanas, etcétera, y por eso resulta burdo hablar de cine ruso al querer referirnos al soviético. (Y lo ha sido siempre. Ni Dovjenko ni Eisenstein eran rusos, ni lo son Donskoi ni Ermiler). Así, los estudios de Moscú, Leningrado, Kiev, Minsk, Tiflis, Baku, Riga, Stalinabad, Yalta, Tashkent, Alma-Ata, etcétera, presentan al año cerca de un centenar de películas, de las que la mitad, más o menos, según mis cuentas (desgraciadamente, no tengo datos exactos) son realizadas por jóvenes directores debutantes. No debe desdeñarse la ley de las probabilidades: si la producción llegó a reducirse, allá por 1950, a nueve o diez películas anuales (se pretendía así evitar el "cine superfluo"), resultaba muy fac-



"enfrentar lo individual a lo colectivo"

tible que ninguno de los privilegiados que había logrado dirigirlas se revelara como un auténtico talento. Hoy se cuenta con decenas de nuevos realizadores. Sería de una mala suerte increíble que ninguno de ellos llegara a convertirse en un cineasta de primer orden.

Dado el número reducido de películas soviéticas que podemos ver en México, es difícil opinar con conocimiento de causa. Hemos visto, evidentemente, algunos buenos films, debidos a nuevos directores. Y, sin embargo, yo sólo me atrevería a hablar de uno de esos realizadores como de un talento seguro. Explicaré el por qué: Salvo en casos excepcionales, la presencia de un auténtico creador de cine no queda demostrada por su primera película, aunque ésta sea excelente. Son las que siguen las que nos dan la evidencia de un estilo, de una forma peculiar de reflejar la realidad.

Así, de un Bondarchuk no podemos decir todavía que sea un auténtico creador, por mucho que nos haya gustado *El destino de un hombre. La casa que yo habito* es un film estupendo, pero sus jóvenes realizadores, Lev Kulidzhanov y Yakov Seguel, deberán, cuando menos, superar en un futuro sus limitaciones de "amateurs". Y otra incógnita resulta Alexei Batalov, a quien ya conocíamos como actor por su interpretación del principal personaje masculino de *Cuando pasan las cigüeñas*, y que, siguiendo los pasos de su colega Bondarchuk, se ha iniciado en la dirección. En su primera película, una nueva versión de *El capote* de Gogol (aparte de la italiana de Lattuada hay otra, de Kozintzev y Trauberg, realizada en la época muda del cine soviético), Batalov se nos muestra como un excelente ilustrador del texto literario. Evidentemente, la sombría atmósfera del film, lograda con juegos de luces y emplazamientos de cámara, en los que se adivinan, como en tantas películas soviéticas, notorias reminiscencias expresionistas, parece adecuarse al mundo descrito por Gogol, lo que vale tanto como decir al mundo de Gogol. Pero, ¿sabemos ya cuál es el mundo de Batalov? Su película conservará un valor ilustrativo, pase lo que pase, mas no podemos anticipar si, a la vez, llegará algún día a formar parte de la obra coherentemente personal de un realizador dotado de estilo propio, de un autor de cine.

En resumen, puede decirse que los anteriores casos demuestran un hecho: en la U.R.S.S., como en los E.E.U.U., existe la tradición del buen cine. O el genio del cine, para decirlo así. Pero los auténticos creadores no son los que únicamente participan de una tradición y se benefician de ella, sino los que la enriquecen con la aportación de su estilo propio, de su visión del mundo. Es muy posible que Bondarchuk, Kulidzhanov, Seguel o Batalov lleguen a ser algo más que los realizadores de un buen film. Por lo pronto, han empezado muy bien sus carreras.

Queda el caso de Grigori Chujrai. Creo haber dicho ya, en alguna ocasión, que *El último disparo* es, entre los films soviéticos exhibidos en los últimos años, el que más me ha convencido y emocionado. Obra apasionadamente lírica, la película de Chujrai resulta, a la vez, profunda y rigurosa en lo ideológico: la idea de la contradicción inherente a todos los fenómenos preside *esencialmente*, y no retóricamente, el tratamiento cinematográfico de su trama.

Vi tres veces *El último disparo* y en cada una de ellas se me puso la carne de gallina y se me llenaron los ojos de lágrimas ante ese tremendo final ("¡Tus ojos azules, tus ojos azules!") en el que Chujrai supo evitar, misteriosamente, una cursilería a simple vista inevitable. Esa capacidad de ser sublimes donde los demás suelen resultar ridículos, es muy propia de los cineastas soviéticos. Y muy concretamente de los ucranianos: Chujrai podría ser el joven heredero de las glorias de Dovjenko y de Donskoi. Pero hasta hace poco quedaba por demostrar que *El último disparo* no era un acierto casual.

Y lo ha demostrado con su segundo film: *La balada del soldado*, concursante en el festival de Cannes de este año. Para quienes afirman que "no hay buen film sin una buena historia" quizá resulta incomprensible que Chujrai haya logrado uno sobre la base de una trama lineal, elemental. Porque parece que, *a priori*, esa historia del joven soldado que obtiene un permiso para visitar a su madre no promete sino una serie de desahogos melodramáticos. Pero Chujrai, por lo visto, está decidido a tocar los temas caros al melodrama para demostrar, precisamente, la posibilidad de no hacer melodrama con ellos.

Como en *El último disparo*, Chujrai insiste en el tema del amor. Del amor sinónimo de poesía. O sea, del amor sinceramente sensual y, por lo tanto, puro. La pervivencia de los sentimientos humanos más característicos a través de unas condiciones sociales desfavorables (la revolución en *El último disparo*; la guerra en *La balada del soldado*) es la constante temática de una obra en la que se advierte la clara intención de enfrentar lo individual a lo colectivo. Es decir: de demostrar la ley dialéctica de unidad y lucha de los contrarios. Sociedad e individuo se unen, se complementan, precisamente porque son términos opuestos de una contradicción. Nos guste o no nos guste, eso es marxismo. (Y no tienen nada que ver con el marxismo, en cambio, esos pequeños dramitas sobre "el koljosiario que casó con mujer consciente" hechos según las recetas de un realismo socialista entendido a la manera burocrática).

Por lo demás, Chujrai luce su virtuosismo en el manejo de la cámara. Sin forzarse, de la manera más natural, el reali-

zador ejecuta una serie de alardes técnicos casi vanguardistas como el de mostrarnos, en la persecución de un hombre por un tanque (¡para que no abramos tanto la boca ante Hitchcock!), el mundo al revés. Es decir: el cielo abajo y la tierra arriba. Lo formidable del caso es que no hay en ello nada de gratuito, y, por lo tanto, nada de vanguardista en el sentido barato que suele dársele al término. El realizador, simplemente, se ha dejado llevar por el ritmo mismo de la acción y su reflejo psicológico en el protagonista. En Chujrai hay lo que falta en tantos directores: el gusto de *crear* imágenes transfiguradas por la visión subjetiva, de descubrir las mil maravillas de un mundo que espera a ser revelado por el cine.

Paradójico por naturaleza, el cine de un Chujrai, como antes el de un Dovjenco, desarma a la crítica acostumbrada a enjuiciar al cine por reglas de tres. La crítica, con frecuencia, no se vale sino de palabras y sólo de palabras. Para estigmatizar a un Chujrai pueden encontrarse decenas: sensiblería, esquematismo, formalismo, romanticismo trasnochado, cursilería, etcétera. ¡Qué se yo! Pero tales juicios peyorativos, apoyados en las mil teorías existentes sobre "lo que debe ser el cine" o sobre "las diversas condiciones y requisitos que deben cumplirse para realizar un buen film" quedan ridiculizados ante la mera presencia de un realizador capaz de comunicarnos su sensibilidad.

(Una última consideración sobre Chujrai: el realizador, consecuente con sus ideas, gusta de "desmilitarizar" a sus personajes militares. El aspecto casi paternal de los altos oficiales y jefes revolucionarios de sus films no obedece tanto a una idea de concesión como a las exigencias de su humanismo).

## SOBRE LOS ÚLTIMOS ESTRENOS

No he podido ir al cine, en este último mes, con la frecuencia acostumbrada. Creo que no me he perdido gran cosa. Personas dignas de crédito me han asegurado que asistir a la exhibición de *Salomón y la reina de Saba* equivale a presenciar el entierro artístico de King Vidor. No me gustan los entierros, pero, como Santo Tomás, necesito ver para creer. El viejo King ha sido, a lo largo de su carrera, mucha pieza, y no puede dársele así como así por enterrado.

El estreno más interesante de las últimas semanas ha sido, a simple vista, el de *El kimono escarlata* (*The crimson kimono*), film norteamericano de Samuel Fuller. Fuller no es un cualquiera: recuérdese su admirable *House of bamboo* (*La casa del sol naciente*). Verdadero hombre-orquesta, autor completo, Fuller es tan buen director como mediocre argumentista. Y ese último Fuller es el que echa a perder, en gran medida, su *Kimono*. De cualquier manera, quienes deseen darse cuenta de cómo se hace el gran cine pueden ir a ver la película y retirarse a la mitad de la misma, en el momento en que a Fuller —típico realizador norteamericano, hecho para los films de acción— le da por sentirse dramaturgo y psicólogo. Lastima.

La gente de buen gusto se ha sentido obligada a ver a Paul Muni en *Esclavo del deber* (*The last angry man*), de Da-

niel Mann. En lo personal, odio las "performances" de actor, aun de un actor que hace treinta años empezó muy bien como *Caracortada* y que acabó echándose a perder al sentirse la reencarnación de Zola, Pasteur, Juárez, etcétera. (Sólo las limitaciones de su sexo le impidieron interrutar a Madame Curie.)

También vi *El hambre nuestra de cada día*, película mexicana de Rogelio González. No dudo de las buenas intenciones del realizador, pero ya se sabe que "de buenas intenciones, etcétera". González, pese a todo, tiene la habilidad de dar a

sus personajes cierto aire popular. Rosita Quintana sería, en *El hambre*, una perfecta Borola Burrón si no fuera tan difícil imaginarse a una doña Borola capaz de tomar conciencia de sus deberes sociales. Por lo demás, la "audacia" del film no se ve por ninguna parte: atacar a los hambreadores y a los acaparadores es el recurso de quienes no pueden, no saben o no quieren analizar las causas profundas de su existencia. Tales especímenes son más un efecto que una causa. Y González acaba de protegerse situando la acción de su film en 1940.

# TEATRO

## MARCO POLO

Por Juan GARCÍA PONCE

EN LA ACTUALIDAD, unánim e m e n t e, Eugene O'Neill es considerado el más grande dramaturgo norteamericano; puede decirse, inclusive, que el teatro de su país, ocupado antes de su aparición en producir tan sólo intrascendentes comedias costumbristas y traducciones de las obras de *boulevard* europeas, nace con él y que aparte de la brillante generación de la década de 1930-40 que supo llevar a la escena los problemas sociales de la época de depresión y de los dramas de Arthur Miller últimamente, después de él no ha vuelto a encontrar el camino que con tan espléndida seguridad O'Neill señalara y se pierde en la inútil y gratuita truculencia de las piezas de Tennessee Williams, en los limitados conflictos psicológicos de Inge y Anderson o en la vacua comicidad de las fáciles comedias de Axelrod.

El teatro de O'Neill, realizado dentro de los más diversos estilos, desde el realismo al expresionismo, desde la crónica épica hasta la comedia satírica, se caracteriza por el sentido trágico con que el autor logra reflejar la lucha del hombre por encontrar su lugar en el mundo. Sus obras abarcan una vasta temática que le obliga a buscar nuevos recursos expresivos continuamente; pero la técnica no aparece en ellas nunca como fin sino como estricto medio, indispensable para expresar los conflictos que le preocupan. Por esto, si su papel como innovador es muy importante, queda, sin embargo, relegado a un segundo término ante la profundidad de la problemática que su libre empleo de la escena le permita abordar.

Hijo de irlandeses y educado dentro de la religión católica, O'Neill no logró, a pesar de esto, liberarse del influjo del puritanismo y su teatro está dentro de la corriente maniqueísta común a la gran mayoría de la literatura norteamericana. El bien y el mal como fuerzas perfectamente diferenciadas entablan en sus obras una batalla interminable, en la que el hombre que aspira a colocarse en las filas del primero, pero es incapaz de liberarse del segundo, es la víctima ciega e impotente. El autor crea así una lucha de fuerzas superiores a los protagonistas, que dota a sus obras de un auténtico espíritu trágico. El verdadero drama se desarrolla en el interior de los protagonistas y al

proyectarse hacia afuera en sus relaciones con los demás da lugar al conflicto. Pero no es en la proyección exterior, entre hombre y hombre donde debe buscarse la solución, sino en la interior, entre hombre y dios. El espíritu trágico de O'Neill encuentra su sentido en esta búsqueda de la divinidad que le permita al hombre situarse en el mundo.

Sin apartarse jamás por completo de esta preocupación fundamental, en el prolongado examen de la realidad vital norteamericana que es su teatro, O'Neill se ha ocupado, algunas veces, sin embargo, de problemas que están relacionados nada más indirectamente con ella. La lucha de fuerzas ocupa siempre el sitio principal y es la que da motivo al conflicto; pero en esas ocasiones no se refiere a los "fines últimos", sino a problemas parciales de la sociedad. Así han nacido obras como *¡Ah, soledad!*, *La fuente*, *Diferente* y *Los millones de Marco Polo*. Y esta última ha sido elegida por los directores del Teatro del Seguro Social para iniciar su temporada en el Teatro Xola.

*Los millones de Marco Polo* es esencialmente una sátira contra el espíritu materialista del norteamericano medio, del que el protagonista, Marco Polo, es una irónica transposición. Para darle una perspectiva más amplia a su intención, O'Neill recurre al eficaz sistema de alejar la historia en el tiempo y construir una especie de apólogo por medio del que los defectos del héroe se harán más evidentes. La anécdota tiene así las características de una fábula en la que a través de los ojos del espíritu conoceremos la vida de este infeliz comerciante. A lo largo de ella, vemos como Marco Polo, que es el producto lógico de las estúpidas enseñanzas de sus mayores, pasa por la juventud sin pena ni gloria, incapaz de percibir el amor como algo más que un tratado comercial entre dos familias ricas y de expresar su ternura con otra cosa que el oro y la plata, viaja por el mundo y conoce otras civilizaciones sin que se le ocurra sacar de ellas nada que no sea dinero, es amado sin percibir la pasión que ha provocado y sin poder gozar por tanto de ella, acepta que lo desprecien y se burlen de él con tal de que le permitan aumentar su capital; rechaza la poesía, la belleza, la sabiduría y no es capaz en toda su vida de

pensar en nada que no sea el dinero, para al final casarse con la novia de su juventud cuando ésta es ya una vieja gorda, y sentarse sobre sus millones a gozar con la envidia de una serie de estúpidos semejantes en todo a él. La historia de este pobre hombre es seguida paso a paso con ojos asombrados por los representantes del espíritu, a los que con sutil ironía O'Neill caracteriza como "exóticos" orientales. Al final de la representación, el mismo Marco Polo —el norteamericano típico— se levanta de una de las butacas, encoje los hombros aburrido, sin haber entendido ¡todavía! una sola palabra de nada, se sube a su lujoso automóvil y se aleja indiferente a seguir ganando millones. La intención de O'Neill es clara y el juego perfecto. El poeta habla para un público de sordos que verán siempre el mundo de la poesía y de la belleza, del amor y la sabiduría, como algo exótico y ajeno, y al final se levantarán sin haber entendido el sentido de la representación.

Desarrollada con cierta morosidad, con un gran aparato escénico y un formidable sentido teatral, *Los millones de Marco Polo* tiene una riqueza anecdótica que, aparte de sus valores satíricos, dota a la obra de un tono poético muy sugestivo. La representación del texto completo duraría probablemente más de tres horas, lo que indudablemente la hace una obra difícil; pero esta dificultad no justifica de ninguna manera la absurda mutilación del texto llevada a cabo por Ignacio Retes, director de la representación en el Teatro Xola. Retes empezó por reducir el título, cambiando *Los millones de Marco Polo* o *Marco millones*, como sería la traducción literal, por un inexpresivo *Marco Polo*, cuya misma inexpresividad adelanta el tono de la puesta en escena. Despojando de los "Millones", o sea de la sátira social, *Marco Polo* se transforma nada más en una aburrida comedia que narra las aventuras del protagonista en Oriente. Pero como ya hemos visto, ésta no era de ninguna manera la intención de O'Neill. La obra no es una crónica de aventuras, sino una sátira. Retes no supo ver esto, como lo comprueba el hecho de que haya cortado la primera escena de la obra, en la que se señala el punto de vista desde el que serán presentados los acontecimientos, y la última, en la que el sentido

de éstos se aclara definitivamente con la reacción de Marco Polo desde las butacas al contemplar su propia vida, y la representación no transmite los verdaderos valores del texto. Es necesario insistir en que la obligación del director es hacer efectiva la intención del autor y una dirección sólo es buena cuando es fiel. En el caso de *Marco Polo* nada de esto ocurre; pero además Retes tampoco ha sabido resolver correctamente las exigencias de movimiento escénico, tono, intensidad y ritmo de actuación de la especie de zarzuela en la que transformó a la obra. Toda ella transcurre dentro de un tiempo plano, parejo, en el que la ausencia de matices termina por hacer intolerable la acción.

La escenografía y el vestuario de Julio Prieto, aparatosas y monumentales, contribuyen a aumentar el aspecto azaruelado de la representación. Cada uno de los trajes, de los escenarios, corresponden a una imagen "típica" de los lugares exóticos en la que la abigarrada revuelta de colores, colgajos, jardines, salones, terminan por estragar al espectador. La impresión final es la de haber estado más que en un teatro en un circo de pueblo, con pretensiones de lujo.

Entre los actores destaca José Gálvez por la absoluta falsedad con la que proyectó la personalidad del protagonista. La más burda gama de gestos, actitudes y modulaciones de voz terminan por convertir a Marco Polo en un payaso absurdo, inexplicablemente tolerado por el Kan. Difícilmente puede encontrarse una interpretación tan equivocada como la de Gálvez. En este sentido, su trabajo es admirable. José Elías Moreno, convertido por obra y gracia de los cortes de Retes en un Kublai Kan tonto y aburrido, sale del paso en la mejor forma posible; lo mismo que Claudio Brook, el mutilado Chu-Yin. Alonso Castaño, torpemente retorcido en una inexplicable caracterización de viejo, hace ver bien a Reynaldo Rivera, el otro viejo, que al menos parece algo natural. Antonio Bravo borda un "castizo" Teobaldo, disfrazado de Papa antes de llegar a serlo. Y Leonor Llausas y Rosa Elena Durgel se limitan a parecerse a cualquier dama joven en las películas de aventuras americanas, convenientemente disfrazadas por Julio Prieto.

Lástima que este esfuerzo, indudablemente serio, no haya alcanzado la dimensión artística que el texto le permitía tener.

## LIBROS

### EL TEATRO DE EMILIO CARBALLIDO

Por Jorge OLMO

RECIENTEMENTE, Emilio Carballido ha publicado en Letras Mexicanas<sup>1</sup> tres obras de teatro inéditas: *El relojero de Córdoba*, *Medusa* y *El día que se escaparon los leones*, acompañadas de su primera comedia: *Rosalba y los Llaveros*, estrenada hace diez años en el Palacio de Bellas Artes; poco después en Ficción, colección de la Universidad Veracruzana, apareció otra obra suya: *Las estatuas de marfil*.<sup>2</sup> Los dos volúmenes reúnen la producción teatral del autor en los últimos cinco años y con su publicación Carballido se coloca indiscutiblemente como el más importante dramaturgo mexicano de la década 1950-60.

La inclusión de *Rosalba y los Llaveros* en el primer libro cumple una precisa función como punto de partida desde el que se puede seguir la admirable trayectoria del autor. Es fácil descubrir que *Rosalba y los Llaveros* es estrictamente una comedia de costumbres. Construida con corrección, reúne un grupo de personajes perfectamente caracterizados, cuyas peculiaridades psicológicas, unidas al peso del ambiente social en el que se desenvuelven, dan lugar a una anécdota con todos los elementos del "enredo" tradicional. El diálogo ágil, el ritmo siempre ascendente de la acción y la justicia con que el comediógrafo soluciona finalmente el conflicto sin traicionar las exigencias del género la convierten en una buena comedia que, sin embargo, no trasciende las limitaciones naturales de este tipo de obras.

1 EMILIO CARBALLIDO, *Teatro. El relojero de Córdoba, Medusa, Rosalba y los Llaveros y El día que se escaparon los leones*. Letras mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1960. 295 pp.

2 EMILIO CARBALLIDO, *Las estatuas de marfil*. Ficción. Universidad Veracruzana. México, 1960. 124 pp.



Marco Polo.— "absurda mutilación del texto"

Con ella, más que nada, Carballido demuestra que posee un gran sentido teatral, sabe *ver* a sus personajes y puede llevar mucho más adelante las posibilidades del género.

Esto es lo que hizo en sus obras posteriores: *Felicidad* y *La danza que sueña la tortuga*, en las que acentuando la importancia de la psicología particular de los personajes y abandonando casi por completo el tono costumbrista realizó espléndidos estudios de carácter dentro de la problemática tradicional de la clase media mexicana. La frustración sexual, la debilidad de la escala de valores de este medio, utilizados como temas centrales y desarrollados mediante el eficaz empleo de una técnica realista de gran efectividad, permiten situarlas como excelentes comedias de crítica social no exentas de sugestivos elementos poéticos.

Una obra más: *La hebra de oro*, en la que Carballido trata un tema semejante a el de las dos anteriores, pero en un plano onírico que le permitía mayor libertad técnica y sobre todo el libre empleo de un lenguaje poético de carácter totalmente subjetivo, cierra este ciclo. Puede decirse que durante él, antes que nada, Carballido logra adueñarse por completo de la técnica teatral, comprende el sentido de los recursos de su oficio y afina la capacidad expresiva de su voz; madura como autor.

Las cuatro obras posteriores, hasta ahora inéditas para la escena, son el resultado directo de esa madurez. En todas ellas Carballido utiliza sus conocimientos escénicos para alcanzar una libertad expresiva que le permite *crear* la forma teatral que su contenido requiere. Y ésta resulta eficaz siempre. Sin embargo el interés de las obras no es solamente formal. Por

encima del valor indiscutible de éste se coloca su contenido. En ellas Carballido ha logrado trascender el a pesar de todo limitado ámbito de una determinada clase social para entrar a un terreno mucho más amplio en el que el protagonista es el Hombre. Esencialmente sus últimas cuatro obras abordan el compromiso que implica *estar en el mundo*. En todas ellas, la acción conduce a los protagonistas al ineludible deber de tomar posición frente a sí mismos y frente a sus semejantes. Al conducir la trama en esta dirección Carballido no abandona sin embargo la crítica social, sino que extiende sus alcances. Sus obras ya no se refieren a un medio determinado, sino al elemento fundamental de todos ellos: los individuos que lo forman.

Paralelamente a esta problemática que podríamos llamar general, Carballido trata en cada obra una serie de temas particulares que son los que determinan la naturaleza de la anécdota y enriquecen la visión social de los textos. Así, en *El día que se escaparon los leones* se ejerce una aguda crítica al militarismo y al sistema totalitario junto al desenvolvimiento de la personalidad de la protagonista; en *El relojero de Córdoba* además de la evolución que lleva al héroe a encontrar su lugar en el mundo se desarrolla una brillante sátira contra la corrupción y la incapacidad de los sistemas judiciales; en *Medusa* la mitología sirve de pretexto para hacer un elogio del hombre común y los valores humanos: el amor, la amistad, la generosidad, poniéndolos por encima de la posición heroica; en *Las estatuas de marfil*, junto al profundo estudio de las pasiones que determinan la conducta de los personajes se incluye una acertada crítica a las fórmulas que rigen los matrimonios burgueses y a la mezquindad de determinados círculos artísticos.

Ya hemos mencionado la importancia del dominio técnico que le permite a Carballido construir sus obras con una notable libertad formal; pero es indispensable señalar junto a éste otro aspecto muy importante de su teatro: la amenidad. Carballido ha encontrado la manera de hacer que sus obras sean siempre *divertidas* sin tener que hacer concesiones de ninguna especie, buscando un tono que le permita tratar sus temas desde un punto de vista cómico y que utilice la riqueza intrínseca de la escena que no disminuye su importancia, sino que, al contrario, acentúa sus posibilidades críticas. Teatralmente, este hallazgo tiene una importancia primordial. Gracias a él, la atención no disminuye mientras se sigue el desarrollo de las peripecias y el sentido de éstas llega hasta el lector con absoluta claridad.

Como es natural, al seguir las cuatro obras reunidas en los dos libros, el gusto personal del lector impone preferencias sobre alguna de ellas. Particularmente, yo prefiero *El relojero de Córdoba* y *El día que se escaparon los leones*, no sólo por el espléndido tratamiento de la personalidad de los dos protagonistas, desarrollados con notable profundidad, sino también por las características de la anécdota y, especialmente, por las excepcionales posibilidades que el tratamiento a que éstas han sido sujetas brinda a las puestas en escena. En estas dos obras, Carballido lleva hasta el máximo aprovechamiento su estupendo *sentido* teatral recurriendo a toda una serie de efectos que sin ser superfluos enriquecen las obras notablemente.

Pero en cualquier forma, las cuatro obras demuestran ampliamente que hoy, Carballido es el mejor autor mexicano en activo. Su teatro no es más una promesa; es una espléndida realidad. Queda tan sólo esperar que se haga pronta justicia a estas obras llevándolas a la escena, único lugar donde podrán realizarse como las obras de arte que indudablemente son.

SUSANA FRANCIS: *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*. Instituto Nacional Indigenista. 124 págs.

Con un prólogo de Rosario Castellanos, la investigadora Susana Francis presenta en este libro los resultados de sus observaciones en San Cristóbal (Chiapas), ciudad que guarda con cierta pureza el mundo cultural de los antepasados indígenas de esa provincia. En los preliminares de su trabajo, señala la cercanía del habla de esa región y el habla de Centro y Sudamérica, pobladas ambas de giros arcaizantes y de modismos provenientes del español traído por los conquistadores y hablado durante la Colonia. De igual manera, la supervivencia de costumbres prehispánicas matiza la vida diaria de esos grupos predominantemente indígenas, olvidados por centurias y explotados cuando ha menester. Ni la Colonia, ni la Independencia, ni la Reforma, ni la Revolución han hecho lo necesario para incorporar a la nación a esos hombres y mujeres que pacientemente continúan siendo considerados la "reserva" de la población mexicana. El desprecio que a veces suscitan entre quienes disfrutan de las ventajas de la civilización es todavía mayor que la curiosidad que encienden en personas inclinadas a la comprensión, a la piedad y aun al estudio de sus hábitos. La política no siempre ha acertado en sus disposiciones administrativas para rescatar la dignidad de aquellos hombres, y hoy —en forma parecida a hace cuatrocientos años— los indios siguen siendo la prueba de nuestras incapacidades para integrar debidamente la nacionalidad. "Han permanecido ignorados —dice Susana Francis—, excepto para su explotación, hasta fechas muy recientes en que el Gobierno Federal ha emprendido la tarea de reincorporarlos a la familia mexicana, como parte que son de ella". La mayor responsabilidad en tales propósitos incumbe al Instituto Nacional Indigenista, que en ocasiones se ha visto obligado a vencer la incompreensión de los "mexicanos" antes de poner en práctica los métodos apropiados para reintegrar a los "indios" a la economía del país, a fin de cambiar muchos de los prejuicios que propician su dependencia de otros grupos humanos. "Al elevar su nivel de ingresos —escribe Rosario Castellanos—, al preservar su salud y procurar su instrucción, se produce un aumento del aprecio que se conceden a sí mismos, una mayor confianza en sus propias capacidades y una respuesta afirmativa al estímulo de competencia y superación."

Estudios como el de Susana Francis, *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*, son fundamentales para conocer el ambiente en que habitan estos mexicanos menores. En esta obra, el lector se informa no sólo acerca del tema principal sino sobre la geografía, la historia, la vida cotidiana, las tradiciones, las leyendas y las supersticiones de la región, con lo cual tiene a la vista un panorama de lo que fue y de lo que es San

Cristóbal Las Casas. La ciudad es "agradable, sencilla, de corte colonial provinciano", enclavada en medio de montañas y compuesta con construcciones en que la belleza suple la suntuosidad". La autora describe el mercado, que se efectúa en la vía pública, y aprovecha la escena para aducir pruebas del habla popular:

—¿Son baratas estas tus manzanas, vos?

—Son.

—¿Cómo las vendés?

—Tostón la cuartía.

—¡Ah, no!

—Mira que están galanas."

En efecto, el habla de San Cristóbal está más cercana del habla popular de Guatemala o de otros países, que del resto de la República Mexicana. El voseo, desterrado del centro y del norte de México, perdura allí con carta de legitimidad. De los verbos que Susana Francis adopta para sus ejemplificaciones, veamos el verbo vivir, conjugado de la siguiente manera: presente de indicativo, "vos vivís"; presente de subjuntivo, "vos vivás"; pretérito de indicativo, "vos vivístes"; imperativo, "vivi"; copretérito, "vos vivás"; pretérito de subjuntivo, "vos vivieras"; futuro del indicativo, "vos vivirás" o "vas vivir".

En cuanto a la sintaxis, los chiapanecos introducen cambios que no son innovaciones o arcaísmos sino que repiten, con variantes, fenómenos lingüísticos similares de otras partes del país habitadas por grupos indígenas. Tal es el caso del "lo" en lugar del "le": "Lo limpié la mesa; Sácalo las botellas; Que lo preparés tus cosas; Lo arreglaré la casita...". No menos curiosas son las frases populares, de las que Susana Francis recoge algunas de las más significativas: "Andate carrera y venite tropel, tené cuidado no te vas a quer, si te querés quer, quete" (Ve corriendo y regresa pronto, ten cuidado de no caer, pero si te quieres caer, cáete); "Venís luego carrera" (Regresa pronto); "¿Quién murió que llorás?" (No vale la pena llorar); "Con perdón de su cara" (Sin intención de ofenderle); "¿Qué lo vea Dios!" (Veremos si es cierto); "Lo que es chiboludo no es parejo, y lo que no es parejo es chiboludo" (Para estar claro un asunto necesita no tener ambigüedades); "Na'más dice uno: Ay qué chula, y ya dicen: Esperá, voy traer la maleta" (Las muchachas poco necesitan para darse por solicitadas). Y en lo que atañe a los cuentos y relatos, algunos son derivaciones de historias populares de tradición española, como por ejemplo las leyendas, que ya la autora les asigna orígenes indohispanos, y las que se apoyan en tradiciones religiosas. En el mismo caso se encuentra el cuento de Tiocoyote Culoquemado, que relata los ardides de que se vale Tioconejo para escapar con vida y en cambio coger prisionero a su enemigo, Tiocoyote, a quien castiga quemándole las porciones carnosas.

Al final, Susana Francis recoge un vocabulario que ayuda a comprender las palabras con que no estamos familiarizados y aporta, para el conocimiento del habla en San Cristóbal, las voces de uso diario que ostentan diferencias con el español en general y con el español hablado en otras partes de la República. En conjunto, esta *Habla y literatura popular de la antigua capital chiapaneca* es, además de un trabajo científico, un libro de muy agradable lectura hasta para quienes desconocen totalmente las disciplinas antropológicas.

# ANAQUEL

## SITUACIÓN DEL POETA AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES, POR SUS COMEDIAS

Por Francisco MONTERDE

CASI TODO LO QUE sabemos acerca de la estancia de Agustín de Salazar y Torres en la Nueva España, se debe a Eguiara y Eguren; pero la biografía de Eguiara y Eguren; pero la biografía de este escritor, cuya carrera vital fue tan corta como la de un romántico, se complementa con datos que surten otras fuentes, para seguirlo en sus andanzas europeas.

Por Gil González Dávila, se puede fijar el año de su arribo a este continente en 1645. Había llegado al mundo en España —en Almazán de Soria, según se acepta, o en Numancia, como quiere Eguiara—, en 1642.

Pasa, por consiguiente, en un desgarramiento familiar, de los brazos maternos a los de su tío, nombrado Obispo de Yucatán y, más tarde, por breve trecho, Gobernador de la Nueva España, Marcos de Torres y Rueda, cuando el infante apenas tiene tres años de nacido.

Con tío y criados, anda por tierras yucatecas y campechanas, durante un par de años, pues el Obispo —que tomó el palio en 1646— recibe el gobierno, en la cabeza del virreinato, desde 1648, al marcharse al Perú el Virrey que lo había precedido: el conde de Salvatierra.

Si las gestiones del Obispo casi llegaron a lindar con lo bufo, según el testimonio y la autoridad del historiador de Yucatán, López de Cogolludo, menos airosas fueron las del Gobernador de la Nueva España, a quien se resistía a entregar el que iba a marcharse.

Aparentemente, se preocupó más por la Florida —y por sí mismo— que por la prosperidad de estas tierras: con singular premonición, intentó pagarse anticipadamente el sueldo que correspondía al Virrey por los dos años que pensaba gobernar; mas las órdenes reales sólo permitieron que cobrara sus emolumentos como Obispo.

Debe suponerse que al fallecer, en 1649, dejó Torres y Rueda encomendado a su sobrino en la Nueva España, pues aquí se formó Agustín de Salazar y Torres, quien recibió “la más brillante educación”, como dirá después Ramón de Mesonero Ramos.

Precoz, a los once años de edad, en 1653, ve impresa su “Descripción en verso de la entrada del duque de Alburquerque”, según Beristáin; a los doce, dice su biógrafo Juan de Vera Tassis y Villarroel, sabía de memoria —e interpretaba— las *Soledades* y el *Polifemo*, de Góngora, en el colegio de San Ildefonso.

Por entonces, nos recuerda Alfonso Méndez Plancarte, ya anda en certámenes poéticos: “alternó en 1654 con Sandoval, Bramón, doña María de Estrada, Guevara, y Ramírez de Vargas.” Entre sus manuscritos inéditos quedaron —recuerdo de su permanencia y estudios universitarios en la Nueva España— su “Drama virginal para la Universidad” y “Los metamorfoseos mexicanos, a imitación de los de Ovidio.”

Con aquel duque de Alburquerque, Francisco Fernández de la Cueva, cuya entrada había descrito en verso, partió

al volver a España, en 1660, cuando tenía dieciocho años Salazar y Torres, que en México había escrito poesías —quizás, también, dramas y comedias— y se había distinguido al seguir los estudios de abogado.

Su protector había sido designado Virrey de Sicilia. Antes de llegar a su destino, viajó por Europa: estuvo en Alemania, Salazar y Torres, con él y con la Emperatriz, para quien escribió alguna de sus obras dramáticas; una comedia que se representaría, como homenaje a Mariana de Austria, con motivo de su cumpleaños.



“alternativas del gusto”

El mismo duque de Alburquerque lo escogió para ocupar el puesto de sargento mayor en la provincia de Agrigento, y más tarde lo nombró su capitán de armas, como demostración de la confianza que de él merecía. Vuelto a la corte española, conquistó en ella aplausos, antes de morir, a los treinta y tres años de edad, el 29 de noviembre de 1675.

### II

Vera Tassis, que admiraba a Salazar y Torres, decidió publicar sus obras y reunió varias de ellas, bajo el título —claramente barroco, de acuerdo con la época y con el autor— de *Cítara de Apolo*. En 1681 apareció la primera parte, con las poesías líricas y dramáticas; en 1694, la segunda, con las comedias y loas.

A partir de entonces, la obra del lírico y comediógrafo soriano fue, alternativamente, como la de otros que siguieron los rumbos marcados por Góngora y por Calderón de la Barca, elogiada o censurada con exceso; a intervalos, también, olvidada.

Después de Vera Tassis, que exaltaba, ante todo, al amigo ya muerto, criticó

Ticknor al poeta y juzgó su obra como una “producción tan mala o peor que la de sus antecesores en el género gongorista.”

Entre sus coterráneos, Menéndez y Pelayo acepta al comediógrafo —una de sus obras, por lo menos—, después de objetar su lírica al situarse ante ella en la misma posición que había adoptado frente a Góngora y quienes lo siguieron.

Adolfo de Castro, al presentar la obra lírica, en la biblioteca Rivadeneyra, lo elogia abiertamente —“supo, mejor que ningún otro, dice, escribir versos musicales”—, mientras que Mesonero Romanos, al incluir al comediógrafo en el segundo tomo de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, señala “cierto amaneramiento y énfasis”, aunque elogie otros aspectos de su obra.

Entre los más recientes, Gerardo Diego, en la Antología poética en honor de Góngora, lo halla “tan deudor de Calderón como de Góngora”; Hurtado, de la Serna y González Palencia, en su *Historia de la Literatura*, y Guillermo Díaz-Plaja en *La poesía lírica española*, en busca de equilibrio, coinciden al mencionar la fábula de *Euridice y Orfeo*, como una de las mejores.

Más que las alternativas del gusto, que pueden seguirse a través de las apreciaciones de la crítica, en favor o en contra de determinadas preferencias —sobre todo, cuando se trata de culteranos y conceptistas—, interesará observar cómo se le ha juzgado en relación con el ambiente novohispano en el cual se formó el comediógrafo.

Desde luego, aunque se incluye el nombre del poeta en la mayoría de las historias de la literatura española, no se menciona siempre al comediógrafo en aquellas obras en las cuales se estudia la actividad teatral en la península ibérica.

Diríase que algunos de los escritores dedicados a examinar ese aspecto literario, en la misma tierra donde nació Salazar y Torres, aún mantienen hacia su obra esa actitud desconfiada, recelosa con que se observa al indiano que regresa triunfante.

En el primer tomo de la *Historia del teatro español*, por Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega, se le admite, con algunas reservas, en la misma proporción de espacio que se otorga a otros autores de categoría. No aparece en la *Literatura dramática española*, de Ángel Valbuena.

En cuanto a los hispanoamericanos, para Rodolfo Usigli —en su prólogo a mi *Bibliografía del teatro en México*, publicado aparte con el título de *Caminos del teatro en México*—, el teatro de Salazar y Torres “lo coloca de modo absoluto entre los dramaturgos de España y es genuinamente español”.

Para el profesor José Juan Arrom, autor de *El teatro de Hispanoamérica* en la época colonial (Habana, 1956), Salazar y Torres “no pertenece a las letras americanas.” Hacia esas mismas opiniones se inclinan Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, en su *Breve historia del teatro mexicano*, aunque juzgan que es discutible el punto, según ha hecho notar Alfonso Reyes, quien lo estima “como un segundo Ruiz de Alarcón”, en *Letras de la Nueva España*. (1948) Alfonso Méndez Plancarte lo había acogido abiertamente, desde 1943, entre los novohispanos.

## SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

**P**OESÍA MEXICANA 1950-1960. Hace veinte años, Borges, agredido compilador, recordaba que ningún libro es tan vulnerable como una antología de piezas contemporáneas y locales, y que las posibilidades teóricas de una recopilación eran la enciclopedia china que recoge todas las obras de todos los autores o la *memorabilia* que omite las composiciones íntegras para ofrecer resúmenes, excerptas, fragmentos.

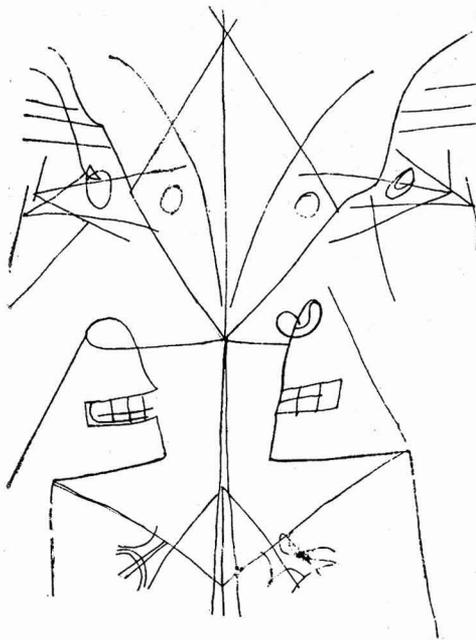
Max Aub ha desdeñado ambas creencias; prueba de su interés y amor por México y por lo mexicano es la Antología de 372 páginas que compiló para la editorial Aguilar. El libro se bifurca: en la primera sección incluye a los nacidos en este país; la segunda, a los hombres del éxodo, a los españoles y sudamericanos que han dado a México parte de su obra. La antología es una buena introducción a la riqueza y al vigor de nuestra lírica, especialmente si se considera su utilidad para el lector extranjero. Los acostumbrados a la aventura poética tendrán en un solo volumen los mejores poemas que se han escrito en diez años de vida mexicana. Si el prólogo es controvertible en algunos de sus detalles, la selección de los poetas y los poemas es minuciosa e inmejorable. Los textos escogidos de nuestros más altos poetas dan idea de su dimensión y de los caminos que han seguido y seguirán sus trabajos. Más breves, pero no menos valiosos, son las páginas que representan a los jóvenes cuya madurez será inmediata. Junto a ellos, nada más justo y necesario que figure el grupo de españoles y sudamericanos de México. La antología atraerá la atención que merece la poesía mexicana y, en lo futuro, será la constancia de uno de los mejores momentos en nuestras expresiones literarias.

**L**OS OLVIDADOS. El diez de marzo se cumplieron doscientos años del nacimiento de Leandro Fernández de Moratín. Ninguna revista tuvo espacio para conmemorar el doble centenario. Amigo de Goya y de Goldini, traductor de Shakespeare y Molière, partidario de los franceses durante el reinado de José Bonaparte, Moratín vivió el esplendor del neoclasicismo al lado de los fabulistas que imitaban a Fedro, Esopo, La Fontaine; de Fray Benito Jerónimo Feijoo (*Teatro crítico universal*) y el singular jesuita Padre Isla que en su *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* combatió la exageración barroca, el estilo crespado, entreverado de latín y griego que solían emplear los predicadores religiosos. Los escritos de Moratín satirizan los vicios introducidos en la poesía castellana y la necedad de los poetas aferrados al culteranismo. Lo único que hoy podemos leer sin gran fatiga es su producción dramática: *La comedia nueva o el café*, *El sí de las niñas*, que inaugura la buena prosa escénica en las letras castellanas posteriores a *La Celestina* y *La Dorotea*. Sus sonetos y epístolas, sus versiones de líricos latinos son, por desgracia, curiosidad o documento, letra muerta, olvidada.

**U**NA PALABRA PARA LOS VENCIDOS. La edición norteamericana de *Life*, nerviosamente secundada por *Selecciones* han propalado un artículo de Paul O'Neil acerca de los *beatniks*, la

nueva generación perdida que hasta hoy no cuenta con ningún escritor del tamaño de Faulkner, Dos Passos o el primer Hemingway. Como nadie ignora, los *beatniks* pueblan ciertos barrios de San Francisco y Greenwich Village en Nueva York y prefieren el gusto por el jazz y la mariguana, al mal sabor del mundo que nos tocó habitar. Han creado su propio dialecto, su mitología, su vestuario, su peculiar manera de transitar por una vida que día con día anula las mejores posibilidades del ser humano. Su respuesta a nuestra época violenta escandaliza a la poderosa clase de la que es miembro Mr. O'Neil, quien después de compadecer a los *beatniks* por vivir en la pobreza en tiempos de abundancia y de felicidad infinita, afirma: "Cien millones de 'conformistas' se preguntarán: —¿Qué hemos hecho para merecer tal cosa?"

**E**TIMOLOGÍA Y TAUTOLOGÍA. Si en principio *beatnik* fue sinónimo de golpeado, de vencido, en el más reciente testimonio de esta generación (*The beats*, Gold Medal Books, marzo de 1960, 224 pp.). John Clellon Holmes da al vo-



cable una connotación de beatitud, no de derrota. Allí se incluyen numerosas pruebas del talento de un grupo enemigo de la disciplina estética. En los meses finales de 1959 apareció otro *pocket-book* (*The beat generation and the angry young men*, Dell publishing, 416 pp.) en el que figuran también los jóvenes ingleses. Menos superficiales, inteligentes, entregados a su oficio, han comprobado un verdadero talento y una actitud de ira, crítica, revisión frente al arte y la política de Inglaterra. Basta el examen del libro de Colin Wilson (nacido en 1931) *The outsider (El desplazado)*, para advertir la seriedad que anima y da sólidas causas a la rebeldía de estos jóvenes que contemplan la decadencia y caída de uno de los imperios más poderosos de la historia.

**E**L NOVELISTA Y SU AMBIENTE. Claude Couffon, el crítico francés que mejor conoce la literatura mexicana, publica en *Cuadernos* (mayo-junio) una entrevista con Carlos Fuentes. En su pri-

mera novela, *La región más transparente*, Fuentes se propuso contar el surgimiento de la burguesía mexicana, escribir una biografía de la gran capital, inventar literariamente el México sin rostro, la parte sombría de nuestra nación. En las cuatro novelas que integran el ciclo *Los nuevos*, se opone al orbe esclerótico de su libro anterior, el mundo de los jóvenes que buscan nuevas formas de libertad y creación, desenajados de las presiones que sobre la vida personal del mexicano ejerce el clero y la influencia norteamericana. Todo ello desemboca en el problema universal de la responsabilidad, la inocencia y la culpa. Finaliza el coloquio con esta declaración de fe del joven narrador: "Al fin y al cabo la literatura es la respuesta, piadosa o enfurecida, a la soledad, la miseria, el odio y el terror que separan a unos hombres de otros."

**M**ÉXICO Y SUS POBLADORES. Unas semanas antes de que se realizara el censo de población, Gilberto Loyo, ex ministro de Economía, ligado al registro de los habitantes y sus actividades desde 1940, publicó un libro: *La población mexicana (estado actual y tendencias) 1950-1980*. De allí son estos datos reveladores: Cuando Humboldt visitó nuestro territorio, poco antes de la Independencia, poblaban México seis millones y medio de habitantes. En 1846, víspera del conflicto con Estados Unidos, un millón más de hombres se añadía a la cifra anterior. Al terminar la guerra de Reforma y la ocupación extranjera los mexicanos sumaban más de ocho millones. Estos informes casi empíricos terminarían durante el porfiriato, cuando se realizó el primer censo general. La Revolución encontró elementos, aliados, enemigos e indiferentes en los 15 millones de seres que alrededor de 1910 pisaban nuestra tierra. En el censo de hace diez años fuimos 25 millones 800 mil, y si los cálculos de las Naciones Unidas no están equivocados, hoy somos 34 millones 200 mil. En 1980, augura Loyo, poblarán un México nuevo que ya comienza a integrarse 64 millones de contemporáneos y descendientes de quienes el ocho de junio respondieron a la involuntaria curiosidad de los censores.

**J**UICIO AL VERDUGO. Capturado y confeso, Adolf Eichmann, el esbirro de Hitler que en buena parte es responsable del exterminio de seis millones de seres humanos, va a ser juzgado en Israel, doce años después de que sus cómplices se encontraron con la justicia en las horcas de Nuremberg. Los grandes diarios mexicanos hospedan consternados artículos que piden piedad para quien no la tuvo con los inermes, con los inocentes. Más allá de su insignificancia personal, de su servidumbre a la maquinaria del nazifascismo, Eichmann es hoy el símbolo de todo lo que debemos combatir. Sus fiscales, sus jueces, sus increíbles defensores deben pensar no sólo en Auschwitz y Buchenwald; también —nos recuerda *France Observateur*— en que el racismo, bajo todas sus formas, intenta ahora una nueva ofensiva. La suástica infamó los muros de Europa y América al comenzar el año; la segregación racial cobra cientos de víctimas en África del Sur y el Congo Belga; en Argelia —a pesar de los textos y pretextos de Malraux— hay una guerra que no se atreve a pronunciar su nombre.