

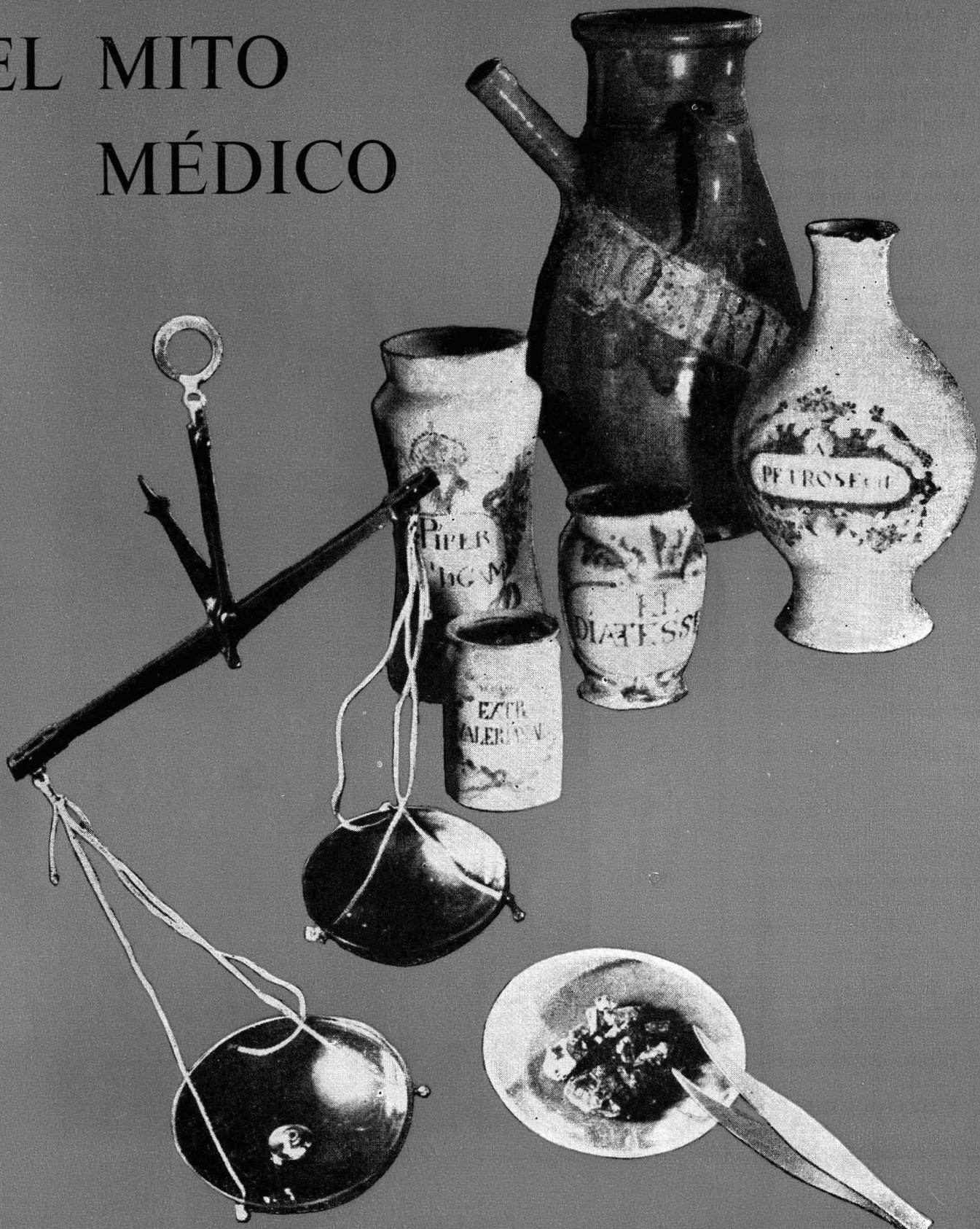
REVISTA DE LA

# UNIVERSIDAD DE MEXICO

FEBRERO 1964

LA REBELIÓN EN EL DESIERTO  
HOMENAJES A OCTAVIO G. BARREDA  
Y PAUL WESTHEIM  
MORAVIA Y LA ENAJENACIÓN

## EL MITO MÉDICO



Volumen XVIII Número 6

México, febrero de 1964

Ejemplar: \$ 3.00

UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE MÉXICORector  
*Doctor Ignacio Chávez*Secretario General:  
*Doctor Roberto L. Mantilla Molina*

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:  
*Jaime García Terrés*Redacción:  
*Alberto Dallal*  
*Juan García Ponce*  
*Juan Vicente Melo*  
*José Emilio Pacheco*  
*Carlos Valdés*

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00  
Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso  
México 1, D. F.  
Tel. 21-30-95Precio del ejemplar \$ 3.00  
Suscripción anual „ 30.00  
Extranjero Dls. 5.00

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.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO, S. A.

Esta revista  
no tiene agentes  
de suscripciones

## S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DÍAS	<i>Jaime García Terrés</i>
POEMAS	<i>Luis Guillermo Piazza</i>
EL "MITO MÉDICO" EN EL SIGLO XX	<i>Kostas Axelos</i>
TEOLOGÍAS Y DEMONOLOGÍAS	<i>Enrique Anderson Imbert</i>
LA REBELIÓN EN EL DESIERTO	<i>J. Berque</i>
LA ENAJENACIÓN EN LA ÚLTIMA OBRA DE MORAVIA	<i>Sergio Pacifici</i>
OCTAVIO G. BARREDA (MÍNIMO HOMENAJE)	
MEMORIA DE PAUL WESTHEIM	<i>Carlos Valdés</i>
CINE	<i>Carlos Monsiváis</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Juan García Ponce, Alberto Dallal</i>
SOBRE LA MISMA TIERRA	<i>Alberto Dallal, Juan Vicente Melo, Carlos Valdés</i>
DIBUJOS	<i>Jesús Reyes Ferreira</i>



La pintura de Juan Soriano

# La feria de los días

I  
¿Hay libertad de expresión en México? He aquí una pregunta que los más contestarán afirmativamente. Y no les faltarán argumentos que los apoyen. La libertad de expresión se halla garantizada por nuestras leyes; no hay visibles amenazas que la combatan en forma directa.

II  
De otro lado, sin embargo, hemos de tener en cuenta que el mundo contemporáneo depara en este campo limitaciones casi universales. De donde lo que es verdad en teoría queda restringido en la práctica, por obra de la creciente alienación de los medios de acceso al público, los cuales se ven dominados dondequiera por intereses que distan de propiciar el libre intercambio de las ideas y opiniones.

III  
En México, por añadidura, el asunto se agrava de manera peculiar. Pues no sólo escasean, por obvias razones

económicas, los medios efectivos de expresión abiertos a quienes profesan un pensamiento disidente del



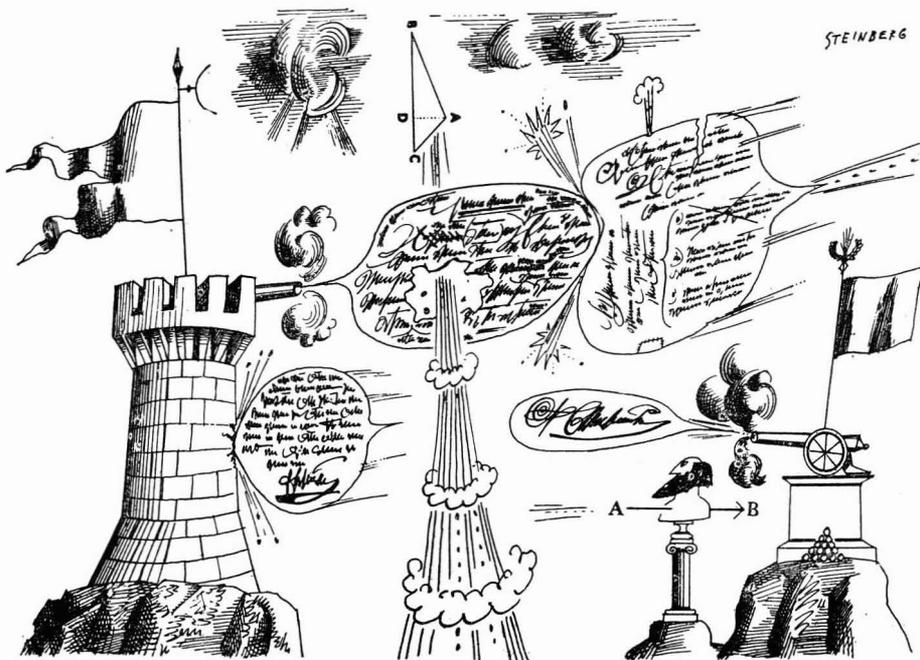
clima ideológico establecido; aun supuesta la posibilidad de un instrumento difusor, es infrecuente que las voces inconformes lo aprovechen. O si lo hacen, recurren por lo general, bien a rodeos o insinuaciones que traicionan, de todos modos, el temor de hablar claro, o bien a la fórmula grotesca, vacía y previsible, que es parte inocua del juego retórico imperante, no menos sintomática de un miedo a la crítica responsable y franca.

IV  
¿Por qué ese temor? En materias de tanta complejidad es aventurado enunciar causas definidas, siempre demasiado simplistas. Arriesguemos, con todo, la mención de los siguientes factores, entre otros muchos: la burocratización de la inteligencia; el fatalismo que enmarca nuestra vida política, y la tendencia —fruto de nuestras largas tradiciones de caudillaje— a sacralizar la autoridad, confiriéndole una validez autónoma, providencial y desvinculada de sus verdaderas fuentes.

V  
El examen de cada uno de los factores delineados sería laborioso y extenso. Contentémonos, por el momento, con la seguridad de que, por más arraigados que se encuentren en nuestras instituciones, ninguno de ellos parece insuperable ni, mucho menos, esencial a nuestro desenvolvimiento social.

VI  
La prueba es que en épocas no muy remotas de nuestra historia la auténtica libre expresión, la crítica responsable, ha logrado prevalecer sobre cuantos obstáculos se le oponían. Por lo demás, a nadie escapa el hecho de que las instituciones demuestran su fuerza y su legitimidad cuando soportan que se las discuta, y que a través del agresivo rechazo de la disidencia sólo puede transparentarse, en cambio, el paso débil y la falta de confianza en los propios caminos.

— J.G.T.



# P o e m a s

## HOMBRE DE NEGRO DEL ESCORIAL

A Felipe II  
 tan calumniado  
 le gustaba la caza  
 la danza  
 los cuadros del Tiziano

Si después se volvió taciturno  
 (lo que suelen contarnos en fábulas inglesas  
 fábulas al revés cuando se trata de  
 los otros pueblos  
 con un final muy triste  
 y moralejas didácticas)  
 hay que considerar que se casó  
 a los 16 años  
 y que tuvo a Carlos V por padre  
 (no le podía decir *papá*)  
 y que debió aprender a ser español  
 (responsabilidad tan cruel e inapelable)

Porque peleó contra Inglaterra  
 fue a morir en Inglaterra  
 Juan Manuel de Rozas.

Porque persiguieron tanto a Sandino  
 mucho lo admiraron sus perseguidores.

Maximiliano hubiera querido ser Juárez  
 y Juárez desearía que Maximiliano  
 no fuera como era.

ES FORMIDABLE EL AMOR  
 DE LOS ENEMIGOS

## EDAD MEDIA (ca. 1060)

En Roma el conde Eufemio  
 y su infortunada mujer  
 concibieron un hijo  
 tras muchos años de matrimonio.  
 A la edad debida Alejo  
 (que así le llamaron)  
 desposó a una noble doncella  
 y el mismo día de la boda  
 la abandonó y zarpó hacia el Oriente.  
 Allí repartió sus bienes a los pobres  
 y mendigó a la puerta de la iglesia  
 hasta que la Santa Virgen  
 (mediante un gran milagro)  
 hizo que los fieles honraran al  
 hombre del arroyo  
 que se sintió desolado ante tanta  
 veneración que su humildad quebrantaba  
 y huyó a Roma en una nave  
 para que su padre  
 (sin reconocerle por la  
 ausencia de 17 años)  
 le permitiera un puesto en los  
 escalones de su casa.

Lo alimentaron con sobras  
 que compartió con otros míseros  
 y cuando hubieron pasado  
 otros diecisiete años  
     (sintiéndose morir)  
 pidió tinta pluma y pergamino  
 para escribir una carta  
 sin dirigirla a nadie  
 con su edificante historia.  
 Se oyeron voces celestiales  
 indicando a la gente romana  
 que buscara al hombre de Dios  
 que estaba muerto bajo la escalera  
 con el pliego apretado en el puño  
 que sólo el Papa pudo abrir.  
 Sólo entonces los padres de Alejo  
 y la esposa abandonada  
 supieron que había estado  
 tan cerca y tan lejos de ellos.

### OBJETO NATURAL ES LA DECORACIÓN

Philpp Hainhofer  
     (negociante de Augsburgo)  
 comerciaba con piedras  
 en las que se podía ver  
     la naturaleza:  
     volutas de nubes  
     altas olas de un mar enfurecido  
     ríos deslumbrantes  
     sapos árboles llanuras  
     y fijándose bien  
     en el fondo de las cosas  
     hasta el fondo  
     unas piedras pequeñísimas  
     en que se podía ver la naturaleza  
     con piedras ínfimas  
     en que se podía ver la naturaleza.

### -DR. FREUD

Freud soñó que era Dr. Freud  
 y acosaba a sus aterrorizados pacientes  
 con las más obscenas preguntas  
 sobre la vida de los sueños

Al despertar procuró algún significado  
     para su pesadilla  
 pero ya era demasiado tarde  
 le había salido una barba entre canosa y negra  
     como de sabio  
 le habían crecido los dientes  
     muy ansiosos

Y la noche siguiente  
 al pedirle su mujer  
     como todos los sábados  
 que se acostaran juntos  
 él no pudo menos que preguntarse  
 cuáles serían los motivos  
     qué terrible tensión del pasado  
     se liberaría en ese instante fugaz.

# El "mito médico" en el siglo xx

Por Kostas AXELOS

Bien y Mal son Uno. Los médicos que cortan y queman por todas partes a los enfermos, atormentándolos cruelmente, todavía les piden honorarios, lo que no merecen puesto que operan el bien y el mal. (*Heráclito el Oscuro*, fragmento 58)

El hombre está constituido por el lenguaje y el pensamiento, vive en el universo de la naturaleza, es hombre, se sitúa en la historia y puede expresar por el arte y la técnica las fuerzas que lo subyugan y que trata de dominar. En la Antigüedad griega, todas esas fuerzas emergían del centro mismo de la totalidad del mundo; coexistían más o menos armoniosamente y la filosofía era su más alta expresión. La tragedia estaba ahí para expresar todas las dramáticas rupturas del equilibrio y obtenía su resultado catártico de la expresión de ese equilibrio-desequilibrio. Los mitos helénicos expresan de la misma manera el sentido de la totalidad de todo lo que es: Prometeo es un titán que roba el fuego cósmico y divino para transformar la historia de los hombres; abatido por el rayo de Zeus, encuentra a un médico (Chirón), que remedia sus dolencias. Prometeo se convierte en el héroe —oscuro y luminoso— de la gran tragedia. La trascendencia divina está garantizada en esta época; más aún, se vincula al mundo en devenir.

La Edad Media cristiana intentó amparar la trascendencia poniéndola al servicio de su teocentrismo. La "triste teología" —como la llamará Fausto, el hombre moderno— sucede en todos los planos a la filosofía trágica. El Renacimiento ostenta el más rico muestrario de las posibilidades humanas y funda una pluralidad de actitudes posibles y eficaces: la actitud teológica y eclesiástica, la actitud pictórica, poética, novelesca y dramática, la actitud cosmológica, humanista y filológica, médica, política y filosófica. Todas estas actitudes fueron elaboradas por grandes fundadores: Nicolás de Cusa, Lutero y Calvino, Leonardo, Miguel Ángel, Durero y Holbein, Villon, Cervantes, y Shakespeare, Copérnico, Erasmo, Paracelso, Maquiavelo, Giordano Bruno, Rabelais, Montaigne, Jacob Boehme. Los "mitos" dominantes expresan la voluntad de reformar la imagen del mundo y crear el tipo de un hombre nuevo, promotor de una política realista y humanista. De esta manera aparece todo lo que hace posible el prestigioso desarrollo de la técnica.

Los siglos xvii y xviii empobrecen (tal vez) esta potencialidad, edifican la ciencia moderna y racionalista y gravitan sobre todo en torno de las matemáticas y la física. Al decir esto, no hacemos sino otorgar privilegio a su centro privilegiado.

Sin embargo, en el transcurso del siglo xix, otra concepción fundamental extiende su influencia exigente. Formulada y realizada por metafísicos (Hegel), burgueses (Comte) o revolucionarios (Marx), esta nueva concepción es a la vez científica y ética. Como teoría de la ciencia, proclama a la historia y a la sociología últimas ciencias y, ya que últimas, primeras; su esquema clasificador es vigoroso: hay un camino que conduce de las matemáticas a la física, de ésta a la biología y de la biología a la sociología. Como ética, esta concepción sitúa al hombre en el corazón de la Historia y considera la acción histórica (y política) la más válida.

Naturalmente, la tragedia existe desde el amanecer de la humanidad: la aurora del pensamiento activo de los hombres constituye su primer acto. Pero la tragedia puede tomar formas diferentes: si es cósmica en Grecia y divina en la Edad Media, se convierte en histórica en el siglo xix. Comte proclama la aparición de la era positivista, Hegel la realización de la razón en la historia, Marx ilumina al proletariado en su lucha por la completa y total transformación socialista de la historia humana. La Historia es lo universal reunido y, por consecuencia, la historia se convierte en la ciencia por excelencia; la acción histórica constituye así el verdadero núcleo de toda actividad ética. Subrayamos un aspecto dominante del siglo xix —su preferencia por la historia—, su aspecto más profundamente histórico. Los tradicionalistas franceses y los positivistas y liberales ingleses, los socialistas utópicos y los socialistas anárquicos nos hacen comprender de idéntica manera, con algunas variaciones, la misma melodía. Felizmente, están los otros.

Por ser polifónica, la historia provoca continuamente nuevas voces. Y aparecen los precursores: Kierkegaard y Nietzsche. El primero escribe: "Aun si un hombre se niega a seguir a donde uno se esfuerza por conducirlo, puede hacerse algo por él: obligarlo a que esté atento." Se vincula, encarnizadamente,

a la existencia individual, escudriña el concepto de la angustia, vive las alternativas y las paradojas, estudia la enfermedad mortal (la desesperación); se ofrece como una excepción. Nietzsche, desplegando un pensamiento más amplio, profundo y profético, combate con ardor las ideas dominantes de su siglo y sucumbe a veces en su lucha puesto que, para combatir, hay que estar contaminado por el virus. A los hombres de su siglo, colmados de voluntad y fuerza, opone el superhombre, seguro de su voluntad de fuerza y que sabe aceptar el eterno retorno de lo mismo. Pero al negar a su época, se niega a sí mismo y sólo cumple su destino en la locura. El rodeo se halla claramente señalado por estas dos existencias humanas, demasiado humanas: el hombre está en peligro y la historia oculta una falla; Dios no habla ya a los hombres que lo han asesinado.

Sin embargo, la historia es devenir que debe desarrollar hasta el límite sus propias consecuencias. La era positivista se ha vuelto la trivial realidad del siglo xx, pero no se ha instaurado el reino de la Razón ni se ha efectuado la completa y total transformación socialista de la historia. Si en el transcurso del siglo xix se continúa la tentativa de fundar la sociedad gracias a la superación del individuo, el siglo xx presta oídos a las voces de los precursores. Y los hombres de nuestro siglo se dan cuenta de que la simple generalización colectivista no constituye la única vía de la historia universal. En verdad, la historia trata de volverse universal. El hombre ha arrancado a la naturaleza todo aquello que consideraba sus secretos y los hombres se han constituido, en forma segura, en sociedad. Aparece entonces la pregunta: ¿por qué?, ¿hacia dónde?

Vemos así que el esquema de la evolución de las ciencias que conduce de las matemáticas y la física a la biología es, por lo menos simbólicamente, verdadero, lo que parece cierto a algunos grandes espíritus del siglo xx. Entregarse a una ciencia magnífica, tomar una actitud en el mundo y frente al mundo, trazar y trazarse una perspectiva. La importancia de la ciencia de la historia en el siglo xix significa la voluntad de la edificación de la Historia; es decir, la transformación de la condición histórica de la humanidad. El "mito" dominante es el de la transformación masiva, ya que los cambios cuantitativos están encargados de conducirnos a cambios cualitativos. El mito de la superación de la enajenación humana se convierte en la idea-fuerza que puede delimitar el terreno de su acción del terreno de la reacción.

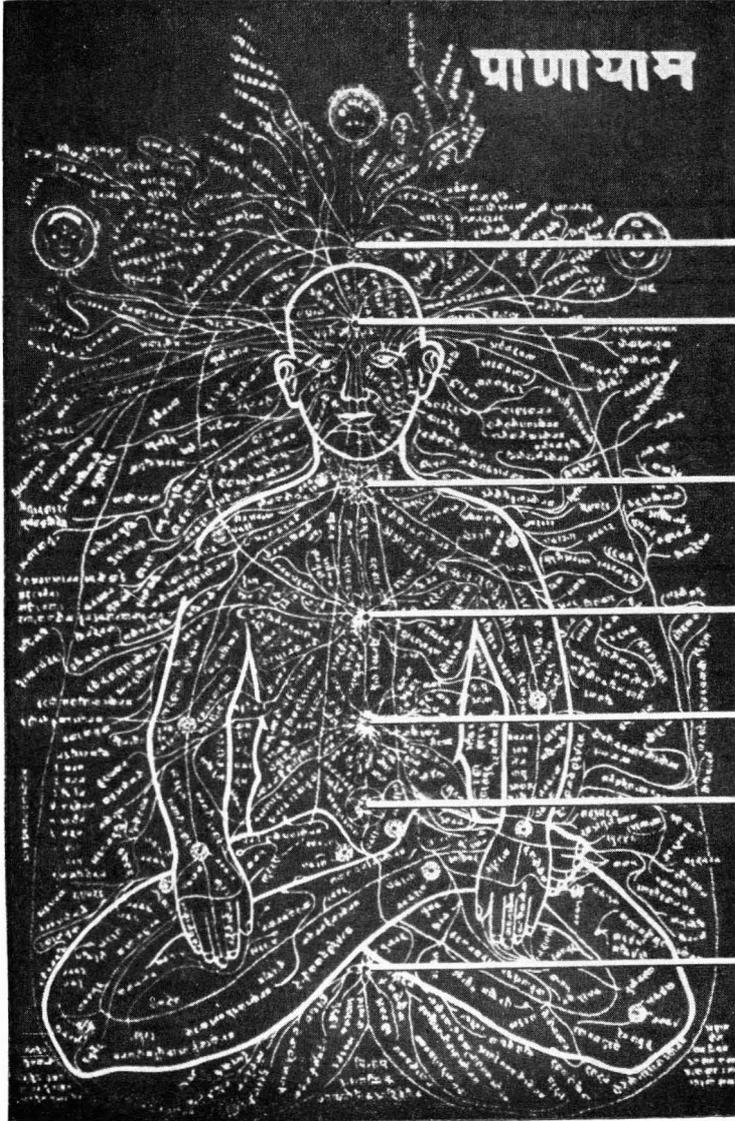
Las primeras décadas del siglo xx ahogan al hombre, y el animal político comienza a sufrir menos por su enajenación histórica que por su enajenación psicológica, léase psicopatológica. En el mismo momento en que los hombres esperaban gobernar al fin su historia, esta historia los supera cada vez más y empiezan a sentir la dificultad de gobernarse a sí mismos. La crisis histórica —también completa y total— actualiza la crisis de la personalidad humana. A medida que el hombre extiende su poder sobre la naturaleza, en el instante en que el mito prometeico y fáustico se realiza, el hombre está en dificultades con su propia naturaleza, tan bestial como angélica. Y todo se pone en tela de juicio.

Desde el siglo xviii, una cierta capa de la conciencia humana (casi en avance, casi en retroceso) había forjado algunos símbolos populares, creado los esbozos de un mito profano. *Frankenstein*, llamado a la vida por Anne-Mary Shelley, lleva como subtítulo *El Prometeo moderno*. El doctor Frankenstein crea a su imagen, y a imagen de su dios, al monstruo Frankenstein que supera la voluntad de su amo. El monstruoso desarrollo de la técnica científica sitúa lo monstruoso dentro del corazón mismo del ser humano. Stevenson revive la dualidad maniquea del bien y del mal: el Doctor Jeckyl y Mister Hyde son un solo personaje, "trágicamente" desdoblado. El sueño del ser humano que, frustrado del Ser, quiere ser a la vez él mismo y otro, continúa su camino. Wells desea descubrir al "hombre invisible", pero aun este hombre comprende sus propias dificultades que lo conducen a su perdición.

El cuerpo, el alma y su mutua relación, las reglas que conciernen a lo normal y lo patológico, la personalidad del hombre y su despersonalización, la adaptación del ser humano al mundo que no es, necesariamente, el mundo ni su mundo, se convierten en los problemas centrales. La conciencia que se expresa en la novela semicientífica, semipopular, se apodera de algunos hechos nuevos y refleja de la misma forma —aunque

de manera profundamente laica— ese interés sagrado por la enfermedad profana. En un mundo en que la voz de la divinidad ya no se hace escuchar, la voluntad humana de poderío humano intenta transgredir todos los límites y no se detiene sino ante su propio fracaso, después de haber llevado hasta lo último sus propias posibilidades. En el mundo del éxito, el “fracaso” es altamente significativo.

Al agotar la unidad de la teoría (filosófica o científica) y de la práctica (técnica y transformadora), comprendemos mejor las nuevas ciencias y técnicas que se manifiestan ante nuestros ojos. La biología y la fisiología, la psicología y la medicina fascinan a las inteligencias hoy como nunca. Parece entonces como si no se hubiera efectuado el logro del esquema evolucionista. La historia y la sociología no han sido las últimas ciencias. ¿Puede decirse que la historia las ha traicionado? En plena época de socialización general, la subjetividad sufriente reivindica sus derechos y el interés psicológico aumenta cons-



“El hombre es lo único que permanece respecto a la escala humana”

tante y desmesuradamente. El hombre sujeto del devenir comienza a darse cuenta otra vez que está también *sujeto* a ese devenir. Así, el hombre del siglo xx —que, en cierta manera, es el siglo del hombre en busca de su ser— observa su propio ser y el de sus semejantes. A esto corresponde toda la eferescencia de las ciencias biológicas, psicológicas y médicas.

Los grandes filósofos clásicos del Occidente (Platón y Aristóteles, Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Hegel) intentan comprender, por su propio pensamiento, el saber total demostrando sus límites. El hombre y la historia no se hallan ausentes de sus obras, pero no son privilegiados. A partir del siglo XIX, los pensadores más radicales intentan fundar su filosofía en el devenir de la historia humana, mientras que sus pequeños discípulos sucumben en su historicismo y un sociologismo positivista y plano. En el transcurso del siglo XIX, la Historia y las ciencias históricas se convierten en el centro polarizador. Por el contrario, el siglo XX se dedicará con pasión al hombre desarraigado y a la antropología. La renovación de la investigación filosófica de nuestro siglo proviene de pensadores que se relacionan con Kierkegaard y Nietzsche por una parte y, por otra, con una lógica que “superando” la lógica formal, trascendental o dialéctica, desea agotar la esencia (el *logos*) de

aquello que se manifiesta (el *fenómeno*) y educar al sujeto a dirigirse intencionalmente hacia el verdadero objetivo real. Pensamos en Husserl, Heidegger, Jaspers, Sartre. La fenomenología, la ontología fundamental y la filosofía de la existencia se relacionan con el hombre y desean arraigarse en él a fin de expresar su desarraigo. Aun las investigaciones ontológicas más anti-psicológicas tropiezan en nuestros días con el obstáculo del ser que es el ser humano. El pensamiento de Heidegger, esforzándose en proponer el problema del ser en tanto que ser diferente de todo lo que es, bordeando la superación de la filosofía y de la metafísica que, necesariamente, olvidan el ser en provecho de la idea, de Dios, del sujeto o de la voluntad de fuerza, no se deja reducir a una cierta filosofía de la existencia o a una antropología. Al intentar abrir un nuevo horizonte, en el interior del cual se develaría el sentido del ser al que se revela el Ser, es decir el ser humano, este pensamiento concierne y afecta esencialmente al hombre, al hombre mortalmente herido por este olvido del ser. No tenemos que decir que las investigaciones antropológicas se dedican, con alegría, a la exploración de la subjetividad humana. A las investigaciones teóricas corresponden las actividades prácticas. ¿No resulta sorprendente que en el interior de este universo humano —demasiado humano— veamos que la medicina extiende su dominio, lista a convertirse en un “cuarto poder”?

Al estudiar lo que es la vida, la biología hace que el hombre se interese sobre todo en su propia vida y, por tanto, en su propia muerte. Al cruzar el misterio del nacimiento de esta vida humana, otorga libre cauce a toda la curiosidad infantil angustiada por el problema de la concepción. En seguida, interviene para transformar el cuerpo humano y crea todas las ilusiones, legítimas o no, de una intervención absoluta en el curso de la vida humana. Al médico práctico (auxiliar de la naturaleza) sucede el médico-biólogo (amo de la naturaleza). ¿Acaso el tema médico no ha alimentado siempre los sueños estimulantes de los adolescentes? Los mitos de Fausto y de Frankenstein, del Doctor Jekyll y del Hombre Invisible poseen un fundamento médico. En la actualidad, el hombre desea extender su fuerza vital y transformar su propio cuerpo, que no corresponde ya a la imagen de su deseo. Por eso, lucha cada vez más contra la muerte. La esperanza de la inmortalidad, el deseo de eternidad estimulan estos esfuerzos científicos que reviven, con un apoyo racionalista, toda la magia mitológica. Los problemas de la concepción y del nacimiento, de la herencia y la sexualidad, de la enfermedad y la muerte forman uno de los círculos de las actividades —y de los ocios— del hombre y le sugieren su mito médico: poder ilimitado del hombre sobre su cuerpo, victoria sobre su muerte, exigencia que el médico se convierta en el dios que creará al hombre. Darwin, Lamarck y Mendel, Mitchurin, Lysenko y Bogomeletz son voces útiles o inútiles, según el “punto de vista”, a las que se obliga a decir más de lo que pueden, efectivamente, decir. Los tratados sobre la vida y las experiencias biológicas se suceden irresistiblemente, olvidando con frecuencia interrogarse acerca de su propio fundamento.

De lo simplemente corpóreo —o lo que se pretende como tal— pasamos a la psicología a través de la psicofisiología. La psicología abandona la superficie de la vida física para escudriñar sus profundidades. A Kierkegaard y Nietzsche, a los filósofos de la existencia, corresponde Freud. Nuevos secretos son descubiertos —o creados— y desean ser conocidos. El devenir humano subterráneo asusta y atrae. Al reino de la conciencia del *ego cogito* se opone el reino del inconsciente —pero este inconsciente es comprendido también de una manera racionalista y estrecha: la época de la subjetividad no se deja superar tan fácilmente.

Todos los análisis psicológicos, ortodoxos y heréticos, demuestran que algo huele a podrido en el reino de Dinamarca. Esto lo decimos en dos sentidos: mientras el reino entero no se conduzca correctamente, los habitantes se hallan desamparados; sin embargo, estos dos sentidos no permiten con frecuencia dos vías y el camino de los hombres permanece sin salida. Los análisis psicológicos constituyen menos una moda que un modo de conocimiento intelectual y afectivo y de posible curación. El médico de familia ha sido sustituido ahora por el psicoanalista. Todos experimentan lo anormal y desean combatirlo, todo el mundo quiere ser como “todo el mundo” en el interior de un mundo más que fragmentario, más que problemático. Una dialéctica implacable identifica el amor con la muerte, la angustia con el destino, el individuo particular con la historia universal, el ser humano con el Ser de la totalidad.

La psicoterapia —o la psiquiatría— se vuelven de esta manera una figura legendaria, capaz de iluminar lo más oscuro, capaz de volver a educar y de reestructurar una personalidad

despersonalizada o en vías de desintegración. La intervención psicológica asombra y alarma a los pacientes. El hombre en dificultades con su cuerpo o con su alma solicita la ayuda de quien todo lo remedia y le pide más de lo que éste puede dar. El paciente no comienza a asustarse —algunas veces— sino hasta el momento del paso de la peligrosa frontera, cuando se ha alcanzado el trasfondo de su ser en dificultad de ser. Debemos comprender bien el doble movimiento que aleja y atrae, simultánea o sucesivamente, al hombre hacia la intervención médica: instintos de vida y muerte, temor y deseo, soledad y sociabilidad están en juego; vivimos bajo el signo de la ambivalencia y hasta de la ambigüedad. Las intervenciones psicoquirúrgicas, sobre todo, son especialmente deseadas y rechazadas por el mismo sujeto que tiende a devenir objeto. Continuamos solicitando del médico —del cuerpo y del alma— la resolución de las dificultades que tenemos con nuestro propio cuerpo (el *soma*) y con nuestra alma (la *psiqué*) que sufren. Los seres humanos, enajenados de sus cuerpos sin estar enajenados de su alma, exigen los auxilios que se imponen a los otros.

Llegamos así a una tercera etapa que une biología y psicofisiología, psicología y medicina: la medicina psicosomática. Esta medicina pretende remediar sintéticamente las dificultades que provienen de los dos "dominios". El cuerpo y el alma no son considerados ya como dos entidades separadas. Al dualismo del alma y del cuerpo sucede la teoría de un campo unitario, con manifestaciones corporales y manifestaciones psíquicas. La medicina psicosomática presume, de la misma manera, ser práctica unitaria y técnica global sin haber esclarecido, aún, sus propios conceptos.

Pero la operación recuerda al hombre su unión con el mundo de los otros hombres; aparecen los problemas de hecho y de derecho. Al "mito" de la casi total intervención en el dominio de lo corpóreo corresponde su necesaria consecuencia: el deseo del poder total sobre los otros hombres. La leyenda de un médico universal y milagroso capaz de remediar toda desintegración del psiquismo humano se halla en camino del triunfo de la popularidad. Esta leyenda está sostenida por un número cada vez mayor de individuos; estos individuos, abandonados (o enajenados) por la historia, la abandonan a su vez, y, convertidos en extranjeros de su propio ser, se refugian en la enfermedad (o la enajenación).

Los estudios sobre la vida, la bio-logía, y los trabajos sobre el alma, la psico-logía, pretenden esclarecer y decir todo. La medicina pretende remediar todo. De esta manera, llegamos a imaginar sueros de la verdad, capaces de hacernos hablar en el sentido que otros quieren imponernos; como si se tratara simplemente de hablar cuando se trata de decir. El aprendiz de brujo de nuestros días toma múltiples formas: la máquina (y la maquinaria en general), el cuerpo humano y el inconsciente. El Todo sigue siendo fragmentario.

Estamos sorprendidos del interés que una época construida hacia el exterior muestra por el interior. Nuestra época abierta hacia la exteriorización, lo colectivo, lo cuantitativo, lo material, posee también una preocupación principal: la interioridad, lo puramente individual, lo cualitativo, lo psíquico. La ruptura del equilibrio entre el hombre particular y la historia universal —y la conciencia infeliz y la sensación dolorosa de esta ruptura entre el hombre histórico y la historia humana— alimenta esta búsqueda y esta especulación (en todos los sentidos del término) antropológica. Búsqueda que, en manos torpes, se convierte en un psicologismo estrecho y burdo. La antítesis es doble: de un lado, nuestra civilización cultural, cada vez más tecnoburocrática, desarrolla sus propias tendencias esquizoides; de otro, los hombres de esta civilización y esta cultura se convierten cada vez más en máquinas, sufriendo y manifestando sus dolencias. Los temas del médico y los enfermos se encierran en dos círculos concéntricos. Médicos y enfermos expresan la misma situación y se confunden. Su relación es estrecha aunque ésta los supere. El enfermo corre hacia el médico y el médico, al inclinarse sobre el enfermo, se inclina sobre sí mismo; el movimiento de la enfermedad conduce así a las puertas de la medicina y los médicos experimentan también, a su manera, la enfermedad.

El devenir histórico predomina naturalmente por todas partes y siempre, ofreciendo al hombre la apariencia digna de su naturaleza. En ciertos periodos, predomina la historia, la historia en tanto que ciencia, método y doctrina, en tanto que "punto de vista sobre el mundo", en tanto que cauce privilegiado de las actividades humanas. Un periodo tal es por ejemplo ese aspecto del siglo XIX a que nos hemos referido. Vemos entonces las transformaciones y, justamente porque el tiempo es el nervio de la historia, no tenemos tiempo de enterarnos respecto al irreductible drama humano. Es la época en que el exterior quiere coincidir con el interior, o más bien en que los

dos son tomados como dialécticamente idénticos. El camino de Fausto nos ofrece un grandioso ejemplo de este avance y retroceso. "Lo que es exterior es interior, lo que es interior es exterior", decía Goethe de una manera muy heraclítica. Este clima no caracteriza sólo al siglo XIX: es una atmósfera en la que se baña la existencia humana durante ciertos tiempos y en algunos sitios.

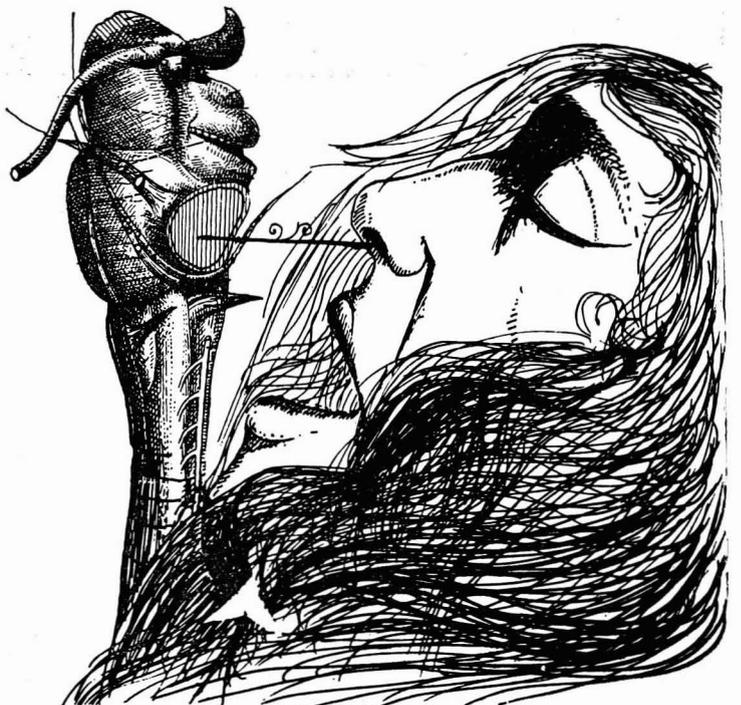
¿Qué sucede ahora? La Unión Soviética y sus funcionarios condenan la "psicología"; la medicina y la biología tienen como tarea ayudar al medio social en sus trabajos socializadores. El remedio a todos los males es de orden colectivo y la colectividad está encargada de resolver todos los problemas individuales.

En el extremo opuesto se sitúan los Estados Unidos. Su historia es, en el máximo de lo posible, apersonal. Dirigen sus esfuerzos hacia la edificación de la historia, simplemente. Pero su material humano se muestra muy inhibido; por eso, movilizan toda la ciencia y la terapéutica biológica y psicológica a fin de sacudir y socorrer a sus ciudadanos. La historia está enferma, ¿y el cuerpo, y el alma? Entonces el médico ejerce su función social para remediar los trastornos de funcionamiento, el psiquiatra se transforma en sociatra y la revolución socialista en neurosis de reivindicación y en síndrome de persecución. A la gran trilogía trágica —la comedia divina, histórica y humana— suceden ahora el psicodrama y el sociodrama. Los miembros del cuerpo social sólo tienen que adaptarse. Novela y prensa, revistas y cine son utilizados para "lanzar" al personaje que cura el drama, el tipo que remedia los sufrimientos físicos y morales.

La vieja Europa titubea. Vive una historia que no es del todo su historia, quisiera encontrar una solución histórica a su problema, pero sólo se da cuenta, progresivamente, de su no-progresión; se parece al tronco del árbol superado por sus dos ramas poderosas (Unión Soviética y los Estados Unidos) que sólo puede comunicarse con las raíces. El proletariado europeo mira hacia la Rusia Soviética tratando de ver, y la ex burguesía guiña el ojo a la Norteamérica capitalista, sin verla del todo. A la disolución de las estructuras social e histórica corresponde la de los individuos. Por regla general y en la medida en que las reglas generales, siendo demasiado racionalmente generales, son falsas, los europeos se separan de la historia y son atraídos por la psicología; pero los viejos amores no se olvidan tan fácilmente.

El hombre de la calle y el filósofo de la esquina intentan auscultar en sí mismos y en los otros lo normal y lo patológico. Cada quien desea detectar los movimientos de su propia subjetividad. Puesto que la sociedad no consigue satisfacerlos, que los mitos no pueden encantarlos ya que lo simple se ha vuelto inexistente, se llama al médico para solicitarle la salud del alma y la curación del cuerpo, se llama al psicólogo para que analice el complejo. Cada vez se pide más de estos personajes y estos personajes piden cada vez más a su ciencia, puesto que nadie tiene el valor de pedirse a sí mismo.

Comenzamos, pues, a romper los cuadros demasiado esquemáticos de los periodos históricos que se suceden uno a otro y en el que ninguno posee una característica aparentemente central. El siglo XIX no es únicamente histórico y el XX no



"Auscultar en sí mismos y en otros lo normal y patológico"

es sólo antropológico. En plena mitad de nuestro siglo, constatamos que los rusos se dirigen a la historia y son dirigidos por ella; constatamos que los norteamericanos, después de haber erigido a sus psicólogos y sus médicos, desean que éstos los vuelvan a erigir a su vez. En fin, constatamos al oeste de Europa la coexistencia de estas dos perspectivas. ¿Podemos elaborar el esquema de un cuadro? En el interior de este cuadro veríamos una enorme porción de la historia contemporánea, frustrada por la historia, dirigirse a quienes remedian los males subjetivos y comenzar a erigir su "mito médico" en pleno centro del siglo xx. Se ha opuesto al comisario (bárbaro) operante del exterior, el yogui (refinado) operante del interior. Podría proporcionarse una llave que abriera todas las cerraduras. Siguiendo este paralelismo, las líneas de separación serían las siguientes: bloque oriental: comisario, masa, cuantitativo, culto del medio o de su representante verdaderamente autorizado, exterioridad; bloque occidental: yogui, individuo irreductible, cualitativo, herencia y tradición, interioridad. Pero esta regla única para la distribución de cartas es tan unívoca que acaba por confundirlas; entonces podemos preguntarnos, sinceramente, si esas "paralelas" no se encuentran. A fin de cuentas y en penúltimo análisis, los funcionarios soviéticos dan prueba de una ciencia psicológica verdaderamente aplicada y eficaz, que ha conseguido sacudir la existencia de sus camaradas; el yo de los yoguis occidentales cae bajo los golpes de un super-ego que, lejos de representar la interioridad, ofrece todos los caracteres de la exterioridad.

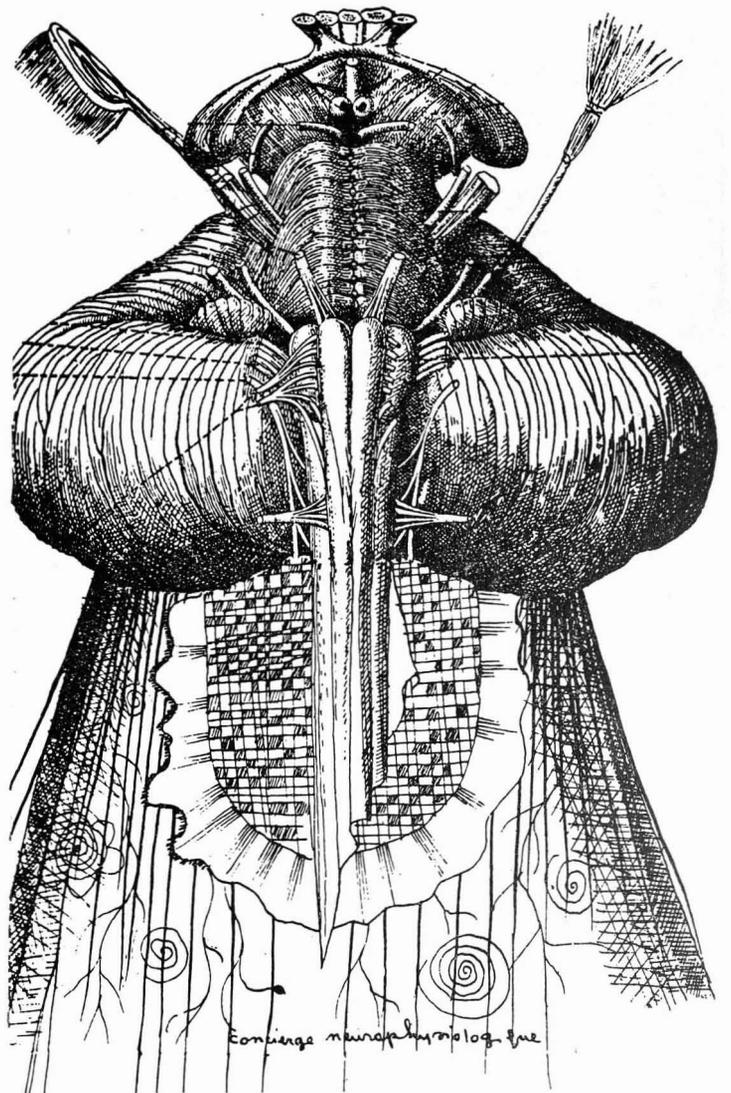
Cierto es que los no-soviéticos son quienes erigen el "mito médico" y quienes hablan de él. Los otros emplean la medicina y la psicología sin hablar mucho. Consideramos, pues, el enorme crecimiento de tal mito como un producto de la civilización y de la cultura en las que —y por las que— intentamos ver la vida. El ajustar por lo interior todo lo que no está bien es una vieja melodía. La psicoterapia se practicaba ya en tiempos de la medicina de Esculapio y, en sus santuarios, las técnicas del *shock* no dejaban de hacerse con frecuencia. Los verdaderos yoguis sólo miran a su interior y a ellos, por lo menos en cierta forma, desean parecerse los psicoanalistas. Pero los ejercicios espirituales del jesuita Ignacio de Loyola, sin dejar de dirigirse al alma, entrañaban otros ejercicios exteriores.

Subrayar ahora ciertos hechos es una trivialidad soberana: que la técnica humana tiende a sojuzgar la naturaleza macro y micro física; que la realidad histórica constituye una maraña de inextricables relaciones y en las que el hombre se encuentra en su sitio aunque sienta que se halla fuera de lugar. Los viejos temas conquistadores persisten: la ciencia de la naturaleza se apropia cada vez más de la naturaleza y el sueño de los sociólogos parece haberse realizado. Sin embargo, la divinidad se halla ausente en toda su terrible presencia, el devenir de la historia oculta su sentido y el pensamiento único se encuentra muy lejos de constituir un haz de unidad. El Ser oculta más de lo que devela y esta retirada del sentido del ser de la totalidad produce el nihilismo.

El hombre es lo único que permanece respecto a la escala humana. Este hombre dedica todos sus esfuerzos a la biología médica, esperando encontrar en ella el secreto de su conducta. Resulta claro que aquello que podemos, acaso, llamar la descorporalización y la desexualización progresivas de la humanidad se compensa al resultar búsqueda de la corporeidad y la sexualidad; este impulso original se filtra actualmente a través de los prismas biológicos, psicofisiológicos y médicos. La nostalgia de la situación orgiástica se convierte en el "informe Kinsey" y el problema de la frigidez femenina en voluminoso tratado. El hombre, la mujer y el niño son problemas por resolver, preguntas angustiosas.

Ante los ojos de las dos potencias adversarias políticas, las ciencias y las técnicas biológicas deben remediar el problema social. En el Oriente, la negación de la herencia debe ayudar el papel educador del medio, ya que los tomates rojos pueden ser cultivados en el Antártico; del otro lado, las actividades biológicas son puestas al servicio de la cultura occidental. El doctor Britton, profesor de fisiología en la Universidad de Virginia, ha preconizado en una plática pronunciada en Washington en ocasión de la reunión anual de la Academia Nacional de Ciencias de los Estados Unidos, la creación, gracias a la inseminación artificial, de una raza de hombres-monos esclavos. Estos hijos de una esperma abstracto y de una hembra de orangután o de gorila constituirían especímenes reducidos a la esclavitud y resolverían el problema de la mano de obra y otros análogos (cf. diario *Combat* del 27 de abril de 1950). Este proyecto enfrenta el *Homunculus* a *La isla del Doctor Moreau* y revive a los *Frankenstein* y los *King Kong*.

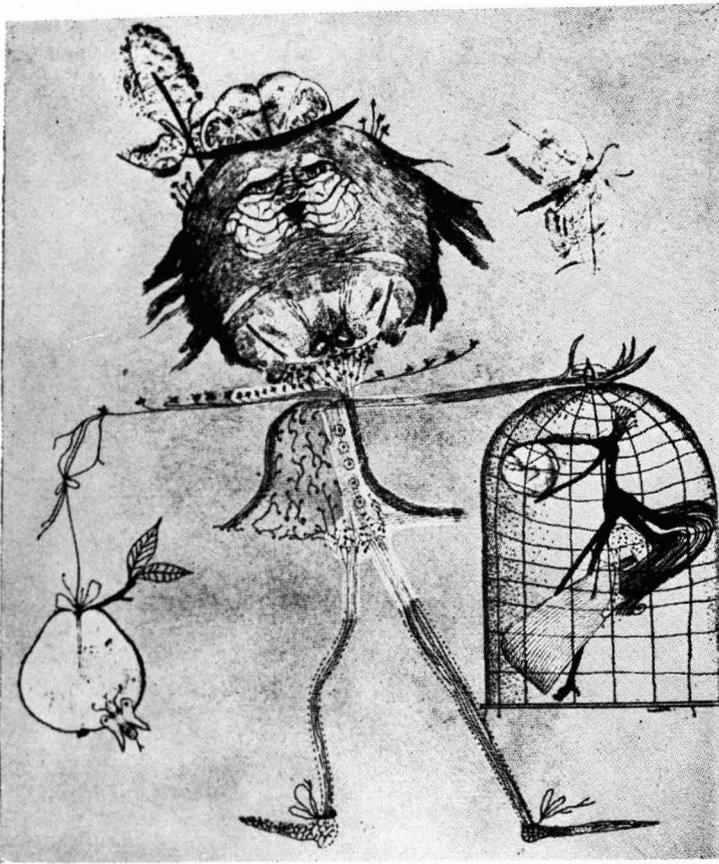
Llamamos "mito médico" a ese sueño voluntario que pretende resolver un problema metafísico, espiritual y social —por tanto,



"El hombre contemporáneo desea estar curado, feliz"

un problema que concierne al devenir histórico del ser humano—, por medios que se denominan fisiológicos. La transformación de las condiciones del nacimiento, las diferentes concepciones artificiales de la concepción, la inseminación artificial, la transformación de las condiciones de la muerte, la eutanasia, se integran en este mito racionalista. En la esfera psiquiátrica, idéntica desmesura tiende a manifestarse por el empleo progresivo de las terapéuticas del *shock* y operaciones psicoquirúrgicas. En fin, el empleo abusivo de *tests* formales y mecánicos, en psicotecnia y en orientación profesional, constituye igualmente un error de óptica y de perspectiva que debe saltar a los ojos.

Cada época posee múltiples mitos: el mito médico, en su forma biológica y psicológica, es uno de los mitos del siglo xx, que no es del todo un siglo desprovisto de mitos. Lo llamamos *mito* porque expresa el sueño de la potencia total, porque es antinómico, porque refleja tendencias primitivas, porque opera con transposiciones. ¿Es bueno, o es malo? No sabríamos responder dogmáticamente. Hace bien en tanto que promueve investigaciones, ofrece nuevas posibilidades y se integra en la perspectiva del hombre que camina hacia su muerte y desea aliviarse y aliviar a otros de una parte de sus dolencias. Hace mal en tanto que manifiesta una tendencia a transponer los problemas fuera del terreno real, a remediar los males históricos y humanos por medios artificiales y mecánicos, por medios que se convierten en fines. Pero bien y mal son uno y todo lo que es no sabría no ser. El "mito médico" contemporáneo revive, transformándolas y racionalizándolas, las prácticas del yoga y de los fakires, los ensueños de los alquimistas y de Fausto, los productos de la imaginación fecunda de Stevenson y de Wells. Los temas que se manifiestan en el "mito" médico-popular y psicossomático del siglo xx demuestran claramente que la espera del hombre moderno —una de sus esperas, en todo caso— se refiere al complejo funcional biología-psicología-medicina. El hombre contemporáneo desea estar esclarecido, curado, feliz, transformado y mejorado, capaz de vivir en un universo sin salida; quiere desembarazarse de su conciencia infeliz y, de esa manera, controlar el nacimiento y retardar la muerte. Al no orientarse hacia el todo y angustiado por la nada, este hombre buscó lo otro y no lo encuentra sino a medias.



"Los médicos experimentan también la enfermedad"

A la etapa de la conciencia filosófica y antropológica inaugurada por Kierkegaard y Nietzsche —en el momento en que la crisis muestra su terrible rostro desenmascarado—, sucede la tentativa médica y psicoterapéutica. Freud intenta vincular el amor con la muerte y el individuo particular con la cultura que lo forma, insistiendo en el malestar de la civilización. Sin embargo, las estructuras históricas profundas permanecen a sus ojos en la sombra, de la misma manera que permanecía el drama humano concreto ante los ojos de Marx. Estos dos profetas judíos anacrónicos desean mostrar y demostrar aquello que más los afecta: agotan lo que los agota, forjan un prisma, construyen un arma. Aquello que los epígonos denominan estrechez de criterio es, justamente, su genialidad, su originalidad, su radicalidad. Las modernas filosofías de la existencia se refieren al hombre y a la trascendencia de su inmanencia, en el momento en que el hombre —discurriendo y charlando sobre su historicidad— está enajenado de la historia. Sin embargo, la historia se edifica por nosotros todos los días y todo parece entrar en la fase de la universalización.

No faltan, en nuestros días, los ensayos de síntesis, aun los fragmentarios. Al unir fenomenología, ontología fundamental y psicología médica —es decir, Husserl, Heidegger y Freud— se desea fundar el análisis de la realidad humana, el psicoanálisis existencial, el *Daseinanalyse*; pero la empresa se muestra difícil. La biología estudia lo vivo de manera global y sintética y algunos investigadores abren nuevos caminos; sin embargo, aquello que se dejó separar no se deja unir fácilmente. La psicología y la sociología a veces ligan pactos para estudiar en colaboración al hombre histórico y la historia humana haciendo converger las dos perspectivas dominantes: la marxista y la freudiana. Individuo e historia, hombre y cultura, sociedades arcaicas y pueblos civilizadores no están ya separados por muros de agua; algunos psicólogos-sociólogos intentan descubrir nuevos horizontes. A ciencia cierta, nadie sabe hoy lo que es la psicología ni la sociología, ni sus lazos de unión, puesto que la unidad se ha roto y ningún tratado unificador y sintético puede restaurar la unidad original, esa unidad que, sin embargo, se manifiesta aun a través del movimiento diversificador. Así, el fondo del problema permanece intacto porque no concierne solamente al movimiento del pensamiento sino también —y de manera principal— al ser mismo de la verdadera realidad. Todo problema metodológico o epistemológico se remite a la cuestión del fundamento y el significado de lo que *es* y a las cuestiones que conciernen de manera original lo que se manifiesta en tanto que pensamiento, naturaleza, hombre, historia. ¿Lo psíquico y lo individual será lo que esclarezca lo histórico y lo social, o viceversa? ¿Habrá que descubrir una síntesis que aparezca como posible, si no que necesaria, y que posea una base unitaria? ¿Cuál será el nuevo y radical fundamento de esta nueva posesión del ser humano, cuyo devenir es

histórico y cuya naturaleza es un fragmento del ser en devenir de la totalidad?

Sin duda alguna, la medicina posee un ala progresista. Intenta superar el dualismo del alma y del cuerpo, de lo normal y lo patológico, y comienza a tratar al hombre como un todo. Al cesar de referir el todo a lo corpóreo, ha cesado también de querer interpretar todo por la psicología. Pero los lazos enigmáticos y significativos que unen el sufrimiento a la salud, ¿han logrado ser considerados profundamente por ella?, ¿conseguirá la medicina desembarazarse de toda obsesión de una norma que vuelve plano todo lo que pretende normalizar? ¿Podrá no olvidar unir la investigación científica (y su misión terapéutica) en búsqueda de la verdad recordando que el hombre —aun en tanto que totalidad— es un fragmento de la totalidad?

Las interpretaciones y los esfuerzos del paso de lo fragmentario a lo global están a la orden del día y se ofrecen a nuestros ojos. Los ensayos —y los errores— no faltan. Sin embargo, parece difícil trascender de manera efectiva el subjetivismo (racionalista o pseudo-mitológico) sin caer en un detallismo objetivista. Pues el *ego* de la subjetividad, individual o colectivizado, posee como corolario un mundo convertido en objeto y pleno de realidades objetivas y enajenantes. Así, hombre y mundo se convierten en *res* y permanecen sin fundamento.

La tragedia continúa y nosotros —nosotros, los hombres del globo— la actuamos. Sin embargo, falla la razón de ser de los seres y las cosas. La historia se nos escapa: el socialismo humanista o el humanismo socialista no ofrecen un cuadro de integración armónica, se limitan a socializar lo individual, pero no ofrecen un nuevo fundamento ontológico de la historia universal. A la desintegración del hombre corresponde el magnífico vuelo de las ciencias y disciplinas enumeradas antes: estas se erigen en técnicas de la salvación. Sabemos bien que la neurosis representa la tentativa fracasada de resolver individualmente un problema universal, pero debemos saber también que la crisis histórica y social impide y a veces hace imposible la realización de proyectos existenciales. Nuestra época parece no ofrecer a sus hombres la posibilidad de grandes creaciones que entrañen una profunda satisfacción. El deseo de eternidad del hombre alcanza así, con frecuencia, la forma de única preocupación; la procreación se convierte, de esta manera, en un objetivo en sí, en un fin. La obsesión del sexo en pleno mediodía de este siglo nos muestra que los hombres y las mujeres buscan en lo erótico el divertimento y la recreación, pero también en el dominio del erotismo se han amputado muchos puentes. Por todas partes la preocupación psicológica y médica recibe permanente alimento. Cuando vuelve a aparecer el sueño de ayer, de hoy y de mañana, el sueño de la creación artificial y biológica de la vida, la filosofía reinante no es ya la de la vida —como a fines del siglo XIX, y principios del XX, en tiempos del bergsonismo— sino la de la existencia, justamente porque la vida existente se siente en peligro.

Hemos querido señalar —y enjuiciar— un aspecto de un problema, un conjunto de convicciones y esperanzas, de temores y deseos relativos a las actividades que alimentan el "mito médico" o, si se quiere, una cierta dimensión mítica de las actividades médicas. Esta dimensión nutre la tentación del hombre de asegurarse la potencia total sobre el cuerpo y sobre el alma, suya y de los otros. Al llamarlo "mito", lo llamamos con su verdadero nombre; puesto que este mito no es mito —como, por otra parte, todo mito contemporáneo— más que a medias: es "mito". Sin embargo, como hecho real, refleja la fuerza que antes ejercían los magos y los sacerdotes expresando, igualmente a su manera, la pérdida de contacto con la trascendencia religiosa. Al calificarlo de médico, deseamos alcanzar su centro activo, del que parten o al que convergen las tentativas múltiples de curación por los medicamentos. Al restringir su terreno de acción al siglo XX inacabado, esperamos mostrar su carácter necesariamente parcial. No sabemos lo que sucederá mañana y dejamos sin respuesta la grave cuestión de las relaciones de lo mítico y lo lógico, que se entrecruzan con la cuestión de la relación de la inmanencia con la trascendencia.

Platón solicitaba que los filósofos fueran reyes en las ciudades en que los reyes eran filósofos. Quedaba claro ya que los reyes eran malos y que las ciudades no estaban bien gobernadas. Un hombre del Renacimiento, Paracelso, dijo, tomando una fórmula hipocrática: el *médico* que es *filósofo* es igual a Dios. Pero, ¿dónde se encuentra hoy el pensamiento hablado y cuál es la aventura que conducirá —en el umbral de la era planetaria— a una nueva posesión del ser en devenir de la totalidad?

# Teologías y demonologías

Por Enrique ANDERSON IMBERT

Dibujos de Jesús REYES FERREIRA

## El fundador del infierno

En el cielo. Un ángel dice a otro:

—¿Sabes lo que molesta de este sitio? Su aspecto de sala de espera. Fíjate: todos éstos están como esperando algo, sin saber qué. Empiezo a aburrirme. ¿O será que lo que están esperando es que yo haga una barbaridad?



## El Anticristo

Las escrituras sagradas lo habían dicho: el segundo advenimiento de Cristo sería precedido por un Juicio Final y el Juicio Final por un Anticristo. Al aproximarse el año mil muchos cristianos del Asia Menor estaban tan seguros de que el mundo llegaba a su término que empezaron a buscar los signos. Porque los buscaron los encontraron. El primero fue la aparición del Anticristo en Jerusalén: era un viejo que negaba a Dios Padre y a su Hijo crucificado. Los cristianos lo acogieron con júbilo y lo cargaron de limosnas: total, había que desprenderse de bienes que, muy pronto, de nada servirían. El Anticristo acumuló una fortuna y se hizo humo. Otros Anticristos surgieron, en Jerusalén y en otras partes; y siempre se beneficiaban de la caridad de los cristianos. Hubo Anticristos flacos y gordos, altos y bajos, melnudos y calvos, jóvenes y viejos. Tantos cambios de figura —y más aún, que se los hubiera visto al mismo tiempo en lugares muy distantes uno de otro— hicieron que los escépticos creyeran que se trataba de impostores. Con mejor criterio los fieles replicaron que esas imposturas no eran otra cosa que formas de pecar y, por lo tanto, probaban que el Gran Pecador ya estaba entre los hombres. Cuando llegara el año mil, el Juicio Final; y, en seguida, ¡el segundo advenimiento de Cristo! Pasó el año mil sin pena y sin gloria. Los escépticos se sonrieron; algunos religiosos se desanimaron. Pero, en general, la gente comprendió que el cielo había querido castigar las imposturas del Anticristo: para desacreditar al Anticristo —decían— Dios dispuso una moratoria del Juicio Final por otros mil años. Un monje admitió de buena gana que el Juicio Final había sido aplazado, pero, puesto que las profecías no pueden fallar, quedó convencido de que todos tenían que haber muerto el año mil. Lo que ocurrió —pensaba para sus adentros— fue que Dios, con un guiño de ojos, mató y resucitó a todos los hombres; y los pobres no se han dado cuenta que el mundo terminó y que ahora están en otro ciclo de su existencia.

## Préstamos

En el Paraíso se recurre intermitentemente a los servicios del Infierno, para agudizar el placer en los bienaventurados. De vez en cuando, chirridos, llamaradas malolientes, ramalazos de sombras, desfile de fealdades y penas, todo a guisa de contraste.

A su vez, el Paraíso presta algo de su felicidad al Infierno, para que los réprobos, también por contraste, no se olviden de que están sufriendo.

## Teratología

Cuando visitó a Collin de Plancy —esto ocurrió después de la Revolución Francesa— Satanás se quejó del mal gusto de los hombres:

—Al comienzo de mi exilio yo tenía una figura tan bella como la de cualquier ángel. Dios me había dejado ir, intacto. Me pareció entonces que era una prueba de que, a pesar de todo, me seguía queriendo. Sólo mucho después me di cuenta de su treta: Dios no me había deformado para que lo hicieran otros seres, capaces únicamente de afear. Sí, me condenó a que cada vez que un hombre me atribuya una monstruosidad, ese atributo se me estampe en el cuerpo para siempre. Así, me han llenado de deformidades. ¡Maldito el que me imaginó con cola!: es ésta. ¿Que una niñera asustó a su niño pintándome con cuernos? ¡Zas! Cuernos me salieron. Estas orejas que ves me las inventó un arcepreste; y estas pezuñas, una monja... ¡Vaya con sus regalitos! Me han desfigurado tanto que, al mirarme en un espejo, ya no me reconozco: reconozco, eso sí, la opinión que los hombres tienen de sus hermanos los animales y me consuelo pensando en que, después de todo, están escarneciendo la creación de Dios.



## Sed

Teótimo, el cenobita, salió del monasterio y se perdió en un bosque. Caminó y caminó, cada vez más sediento. Fue a beber en un arroyuelo, que corría alegremente entre flores, pero al acercarse reparó en que sus aguas eran negras y fétidas. Sintió asco. Se abstuvo de beber, y siguió caminando por la orilla del arroyuelo. A medida que remontaba la corriente las aguas parecían purificarse. Cuando llegó a la fuente, de donde manaban, cristalinas, las bebió con gran placer: la fuente era la boca podrida de un perro muerto.

*Según*

—No hay en todo el universo ni agua suficiente para apagar el infierno ni fuego suficiente para incendiar el paraíso.  
—Según. Si esa agua y ese fuego fueran también imaginarios bastaría una gota, una chispa.

*La torre de Babel*

El peligro no estaba en quienes se preparaban para subir por la torre hasta el cielo, sino en que, una vez construida, alguien quisiera bajar por allí hasta la tierra. Eso ya había ocurrido. No se podía permitir que ocurriera otra vez. La torre fue destruida.

*Geometría*

En el cielo las almas tienen forma esférica: se tocan unas a otras en algún punto, pero siempre les quedan zonas intactas, por donde pueden vivir en libertad. En el infierno, en cambio, las almas adquieren forma de hexaedros, y, yertas, sofocadas, se aprietan por todos los lados sin dejar el menor resquicio.

*Curiosidad*

Satán, aburrido, se paseaba con un Ángel. (El Ángel era quien lo aburría con su melifluo monólogo.) De pronto se detuvo, torció la cabeza, "¡chist!" dijo al Ángel y aguzó las orejas:

—¡Chist!... ¿Qué fue eso?  
¿Qué cosa? —dijo el Ángel—. No he oído nada. Como te decía...



—¡Chist!... Me pareció oír que un hombre había dicho algo nuevo.

—No oí nada. Como te decía...

—Espera —lo interrumpió Satán—. Voy a ver quién es ese hombre.

*Patas*

Miguel salió a dar unas vueltas por las afueras del pueblo. Al pasar por un campo vio que un hombre, apoyado en la tranquera, y una vaca, desde el otro lado, se contemplaban tranquilamente. Miguel no pudo menos de comentar al paso:

—¡La mansa calma ¿no? que esa vaca comunica a la tarde y a la pampa! La vaca es un templo.

—Por lo menos es una Teología —contestó el hombre volviéndose, sonriente, y echando a caminar junto a él—. A mí también me impresiona el grave equilibrio de los cuadrúpedos: en sus cuatro patas parece descansar la arquitectura del mundo. Como un círculo dividido en cuatro por una cruz.

—Yo, la verdad, prefiero otros números. Cuatro piernas no me gustaría tener. Demasiado normal. Pero le diré una cosa —agregó Miguel, riéndose—; si pudiera me agregaría una pierna artificial para engañar a las gentes. ¡Qué sorpresa les daría el verme andar con tres piernas!

—Ah, sí —respondió el hombre—, lo comprendo perfectamente. Agregarse o quitarse piernas como quien agrega o quita hipótesis a Dios ¿no? A mí me pasa lo mismo. Usted, bípedo, quisiera ser atrípido. Debe ser porque usted cree en la Trinidad. Yo, en cambio, soy solípido, pero para asombrar a los míos, que creen en un Dios dual, me agregué otra pierna. ¿Ve?

Y, sin más, se desprendió de una pierna y se fue brincando sobre la otra, única.

*Irrealidad del infierno*

—Sé que este infierno en que estoy es irreal y que estos suplicios que padezco son imaginarios: después de todo mi única culpa es haber asesinado a un fantasma en esta pesadilla. ¡Maldita suerte! ¡Ojalá hubiera asesinado en la vigilia a un hombre real! Entonces no sólo mi víctima sería real, sino que también reales seríamos yo, mi impulso homicida y mi arma; y si todo fuera real el infierno no existiría y yo no estaría ahora sufriendo.

*Hacia la eternidad*

El ángel le puso la mano en el hombro y con mudo gesto le hizo señas de que ya era hora de partir.

Enrique, costándole todavía acostumbrarse a la idea de que estaba muerto, empezó a seguir los pasos del ángel, mientras con los ojos acariciaba por última vez los muebles de su habitación. Y al ver por la ventana el jacarandá que florecía en el patio preguntó:

—Allá donde voy ¿habrá algún jacarandá?

—No —contestó el ángel; después echó un vistazo al jacarandá y agregó—: Pero desde allá podrás mirar este de aquí, mientras dure.

# La rebelión en el desierto

Por J. BERQUE

Si el Oriente es el lugar del verbo, es también el del hombre que recoge el verbo y lo multiplica.\* Y en ninguna parte el ser social se hace de relaciones más amplias y más repentinas. El esplendor del pasado, las miserias del presente, el atractivo de los sentidos y del absoluto, las prohibiciones más duras y los impulsos más fogosos se nos ofrecen, a la vez, opuestos o conjuntos, sinceros o imitados de buena fe. Su síntesis, benéfica o ruinosa, según el caso, amontona contrarios, hace ley de los dispares. He ahí uno de los rasgos más verdaderamente personales del Oriente árabe. En él, lo eterno y lo transitorio, lo sublime y lo trivial, la furia de la existencia y la fidelidad a lo esencial se unen en un gesto, un propósito, un paisaje. Por eso, lo inmediato anuncia lo auténtico. La acepción mística y la acepción histórica de los hechos se verifican ambas, pues un símbolo encierra, a la vez, una ética trascendente y el ímpetu actual de la colectividad. De ahí que los actos más instintivos, al igual que los más maquinados, el utilitarismo lo mismo que el desinterés, guarden una referencia ideal y se apoyen en palabras maestras, en grandes figuras. Así, en las épocas de lucha y de duda, la vulgaridad se salva, pero la nobleza queda comprometida. La vida, por entero, oscila entre una heráldica y una práctica. Encuentra su mal y su riqueza en una totalidad de límites imprevisos. No es jugar excesivamente con las palabras relacionar *tawassul*, "intercesión", con *tasalsul*, "encadenamiento". Un símbolo, en el Oriente árabe, es ante todo la proclamación de lo total y de lo continuo.

El "*qadim*": "lo antiguo" o "lo orgánico"

Ahora bien, esta continuidad, esta totalidad se rebelan contra sí mismas. *Rab'iyatad'arwar*, "Primavera convulsiva": un letrado sirio titula de esta manera una novela.<sup>1</sup> La vieja primavera oriental espera permanecer fiel rechazando sus herencias. Las tuyas, al igual que la de los demás, las había sufrido conjuntamente durante el periodo colonial: se le habían manifestado unas veces en forma de destinos que le fueron propios, otras veces en forma de mecanismos impuestos por el extranjero. Hoy quiere rehacerlo todo. Ensaya su revolución del determinismo y de la libertad. Recorre de tal manera una de esas fases críticas que nuestras sociedades han vivido antes que él: también ellas, en la segunda parte del siglo XIX, se habían propuesto la exigencia de su propia renovación. Habían envuelto al pasado en su "sudario de púrpura". Querían devenir. Más allá de "lo orgánico" y de "lo crítico", el socialismo de los utopistas abogó por la síntesis y la reconciliación finales.

Entre los árabes, el *qadim*, tan vilipendiado por los partidarios del *jadid*, podría ser otro nombre de lo "orgánico". Los tradicionalistas oponen, de buen grado, tradición viviente a tradición podrida. Definamos el *qadim* como el envés podrido de alguna cosa, que podríamos llamar arquetípico. Una cosa que fue grande, y que muchos de nosotros sentimos en el fondo de las actitudes árabes, tal como muchos árabes la cultivan en el fondo de sí mismos. De ahí la extraña atracción que ejercen sobre nosotros. No es propia ni de los adeptos de la tradición, ni de los estetas, del tipo T. E. Lawrence, aunque muchos lleguen al orientalismo por una u otra de estas dos vías. Otros, a los que yo prefiero, aman en los árabes ese gran grito de libertad, el ardor con que buscan reinstalarse en el siglo. Louis Massignon encuentra en ellos uno de los lugares de lo absoluto. De hecho, actualmente, el absoluto, en todos sus actos, se opone a la historia y concurre a ella. A la vez, la desmiente y la funda. Y volvemos a encontrar allí esa cualidad simbólica del Oriente, ligada a la implicación estrecha de los hechos y de los valores, al surgimiento de lo nuevo por relación a lo antiguo, a la transacción recíproca del uno con el otro.<sup>2</sup>

Esta intimidad, o bien persevera en lo indiviso, o bien estalla en contrarios. El conflicto, en el Oriente, manifiesta el reventón del símbolo. Lo explica y lo realiza, profanándolo.<sup>3</sup> La generación árabe del periodo comprendido entre las dos guerras mundiales no habría opuesto tan ferozmente el *jadid* o "lo nuevo", al *qadim* o "lo antiguo" si no hubiese sentido en el fondo de sí misma su disputa, su propia ambigüedad.

Los árabes han hablado muy mal de su *qadim*: tal como lo habían hecho, por lo menos, durante cuatro siglos de sultanato.

\* Capítulo del libro *Los árabes de ayer y de mañana* que próximamente publicará el Fondo de Cultura Económica.

Era confesar su continuidad en un pasado de cauciones infinitas. Pero, siendo culpable, en última instancia, de haber "mercedo" la colonización, y de haber pactado un poco con ella, experimentó los descréditos acumulados de una doble reacción de estos pueblos, no sólo contra aquellos que los habían sometido, sino también contra quienes se les habían sometido. Una meditación más decantada revisará un poco el veredicto. Hoy en día es fácil denunciar las conclusiones del Islam ancestral con las potencias extranjeras; pero, en una primera fase, había valientemente combatido. La poesía actual, tocada de versolibrismo y de irracionalidad, condena con razón a los retóricos del siglo XIX. ¿Puede vanagloriarse de una audiencia más grande que los cantos tradicionales? Por último, las formas políticas importadas no han sustituido decididamente en las almas, sino en los propósitos, a los antiguos hábitos. ¿Qué tienen de sorprendentes estas perseverancias? A la tradición, aunque esté podrida, no se renuncia jamás. La "renovación", *tajdid*, procede de ella tanto como la rechaza. ¿A qué, en definitiva, hay que atribuir el éxito, al modernismo, que asume las luchas de emancipación, o a las permanencias que provocan y sostienen la revuelta? Responder sería difícil. En todo caso, muchos orientales se hacen la pregunta.

Sea lo que fuere, esta exposición no convidará, como es de preverse, a una rehabilitación paradójica del *qadim*. Sino que tratará de destacar los rasgos que confieren a muchas actitudes y a muchos tipos, hoy en día tachados de vejesterios, su sorprendente fuerza de resistencia, y también, sin duda la persistencia. Y, en todo caso, su significación.

Clasicismo damasquino

¿Dónde encontrar, fuera de Damasco,<sup>4</sup> ciudad semántica, una implicación más profunda del *qadim* y del *jadid*? Camine-



"El atractivo de los sentidos y del absoluto"

mos por el Qasyûn, y contemplemos a nuestros pies a la ciudad, febril, talentosa, y recomenzando siempre. Ha desbordado el trazo rectangular que se le conoció en la Edad Media. Proyecta un largo barrio hacia el sur: el Maydân, que acompaña al peregrino que parte para la Meca. Lanza otro pedúnculo hacia la montaña mágica, ese Qasyûn desde el que la contemplamos y desde el cual podemos saludar a algunos de los lugares panorámicos de la historia y de la meditación humanas: a nuestros pies, la tumba del andaluz Ben Arabi; detrás de nosotros, la cripta de los Siete-durmientes con sus siete *qibla*; <sup>5</sup> la ciudad se extiende además hacia el noroeste y hacia el oeste, donde una avenida monumental acoge al visitante proveniente de Beirut. Pero estos dos aumentos datan de los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. No les prestamos atención. Es a los años 1900 a los que quiero referirme, para recoger actitudes y hechos más seguramente portadores de lo antiguo.

Imaginémonos a la ciudad de la generación contra la cual se revelaron los hombres de la *Thawra*, adolescentes entonces, hoy en día envejecidos, que se han vuelto padres o abuelos a su vez, y sufren a su vez el asalto de fuerzas más nuevas. Damasco, rodeada de bosquecillos, se nos aparece como un oasis. Más exactamente, como un depósito de granos, el centro de un huerto inmenso. Lugar de almacenamiento y de transformación. El ingenio del artesano expresa, en el sentido físico, al paisaje. Aceites y pastas de albaricoque llevan a gran distancia, en el mundo islámico, las dulzuras de la Ghût'a. En 1890 se contaban 3,000 talleres de tejidos, que daban trabajo a 20,000 obreros. Fabrican esas telas que ilustraron el nombre de Damasco. Sedas, el *qu'ni*, y también la *dima*, <sup>6</sup> esa tela rayada y rústica que se había difundido por todo el Oriente y llegaba hasta Anatolia y Macedonia para competir con éxito con los productos alemanes. Damasco vive todavía de la fructificación de su ahorro. Su burguesía despliega una gran actividad comercial. Sus relaciones de negocios abarcan todo el imperio otomano. Además, ofrece una base de partida para la ruta que conduce a la Meca. En un barullo característico de devoción, de comercio, de lujo y de placeres, multitudes se equipan para el rito anual. Buscan a la vez el alimento del alma y el del cuerpo. La mezquita de los Omeyas, innumerables santuarios avalan con las bendiciones del pasado los tumultos del presente. La ciudad realiza y blasona el acuerdo de las cosas y de los hombres, de las esencias y de la vida.

A la vez, la época sufre múltiples desgracias. Después de largos siglos, la unidad urbana se ha fraccionado en barrios. <sup>7</sup> No se trata de una forma de origen, sino de ruptura. El repliegue de cada grupo sobre sí mismo lo lleva a exaltar sus intereses y sus virtudes conforme a un código de honor patriarcal que debe mucho al modelo beduino. Este último se impone a la gran ciudad con su tradición poética y con su peso geográfico. Un proceso lento pero continuo de urbanización del nómada, observable sobre todo en el Maydân, penetra de manera cada vez más insistente, desde la periferia hasta el corazón, y afecta a los barrios burgueses. También estos resisten, por la actitud altiva y despectiva, y por la avaricia a lo que puede desnaturalizarlos. Bajo la administración turca, franquicias y organizaciones ciudadanas, rechazadas del plano de las instituciones no sobreviven más que en el acontecimiento o en las costumbres. Cierto es, al absolutismo se enfrentan revueltas o reticencias. De las unas a las otras, la crónica urbana recorre toda la gama. La astucia damasquina vence a menudo a la aplicación otomana. Pero, justamente en aquella época, no se ve que el juego ofrezca nada de creador. Detrás y contra el reformismo de los Jóvenes Turcos comienza a despuntar un reformismo árabe. La insatisfacción propia de los siglos se apoya en la autoridad de una formidable tradición académica. Pero, por vez primera se esfuerza en pro de la evolución. Es decir, sopla ya un "espíritu de comités", *rûh' al-takattul*. En el café al-Qwatli, fogosos oradores, ante los que se abre un largo camino, como Lut'î al-H'affâr, comienzan a exaltar lo que hoy llamamos el arabismo. Resienten en lo más vivo las desgracias del presente, que atribuyen a los vicios del pasado. Y, en virtud de un fenómeno puramente burgués, y que dominará todo el nacionalismo del periodo comprendido entre las dos Guerras Mundiales, combinan el más impaciente ardor, la más inventiva intriga con la fidelidad de los valores de clase y de municipio. Lo que explica las obras que algunos de ellos nos han dejado, cada vez que, como Kurd'Alî o Fakhri al-Barûdî, inclinan sobre la ciudad profunda su rencoroso amor.

En primer lugar, condenan al tradicionalismo en la fe. En la época de su juventud, la religión desempeñaba un papel importante. <sup>8</sup> El año está constituido por facetas de vida profana, tranquila, aburrida, encerrada entre cuatro paredes, entre cortadas, llegada la ocasión, por innumerables fiestas, por momentos de vehemencia social y de exaltación: ceremonias del

*fit'r*, regreso del peregrinaje, *nudhûr*, "celebraciones votivas", sinodos de las cofradías. A lo cual se añaden los ritos familiares. Por ejemplo, los funerales: visitas interminables, multitudes que han acudido al domicilio del padre de familia *'amid al-usra*: casi un jefe de clan. En ocasión del matrimonio, se celebra todo un drama, o inclusive una tetralogía. Cuanto más noble es la familia más largo tiempo dura la búsqueda de un cónyuge conveniente. Un año por lo menos, para quien se respeta. La solidaridad de los padres y de los vecinos se deshace en visitas, recepciones, encuestas, cortejos, delegaciones. Naturalmente el valor que cuenta no es la persona, ni sus cualidades, sino la alianza entre familias; otra manera de consumir, periódicamente la unidad ciudadana.

Según se dice, sólo a partir de 1930 la belleza comienza a resaltar como valor en el intercambio matrimonial. <sup>9</sup> Sin duda alguna, los viejos se conmovieron como ante una inconveniencia, un índice de la perversidad de los tiempos. Recíprocamente, los jóvenes de la época se sacuden el primado de lo social y de lo religioso. Pues este medio encantador y lleno de estilo oprime al individuo y mata el ímpetu. La hipocresía y la ignorancia triunfan. Para subsistir, el humilde adula a los grandes. La adulación rodea los primeros pasos del joven aristócrata. Su primera educación obedece a una domesticidad ignata y obsequiosa. Es verdad que participa, desde su juventud, en las guerras que oponen a los muchachos de los diversos barrios. Pero este acceso precoz al honor no compensa las carencias de la institución infantil. La instrucción dispensada en los establecimientos tradicionales (que, sin embargo, han recibido los beneficios de una primera reforma, debida a Mdh'et Bajâ) sigue siendo autoritaria y limitada. El hijo no se atreve nunca a hablarle directamente al padre. Cuando tiene algo que pedirle, hace intervenir a un amigo de la familia. El memorialista del que he tomado muchos de estos detalles no recuerda haber sido besado más que una sola vez, mientras dormitaba.

Ni un sólo círculo cultural o deportivo. El adolescente casi no puede frecuentar más que cafés, que en su mayoría han conservado el antiguo estilo. La información sobre el mundo es tan escasa que cierto día en que se colgó un retrato de Hugo en el café de Dimitri, en la plaza al-Marja, la mayoría de los consumidores lo confundieron con el presidente de los botilleros parisienses: las sombras chinescas, los sainetes de Karaguez no elevan, ciertamente, el nivel de estas distracciones. A veces un romancero, *h'akawâtî* recita, en un gran concurso popular,



"Condenan al tradicionalismo en la fe"



“Una crónica indefinidamente repetible”

la hazaña de los Banû Hilâl\* o del rey Baybars,\*\* suscitadora de amplias emociones, alimento de una moral caballeresca y cortés desgraciadamente paralizada desde hace siglos y sin relación con lo real. Aparte de estos placeres populares, no se puede recurrir más que al “tiâtro” donde resuena ya la música egipcia, y a la frecuentación de las cantadoras, algunas de las cuales, entre las que figuran muchas judías, llegan a alcanzar una sospechosa notoriedad.

Una vida tan cerrada no encuentra salida más que en el estudio de las altas ciencias. Pero éstas no se dejan contemplar más que por los asesinos estrechos de la tradición. La elocuencia de la cátedra es todavía balbuciente.<sup>10</sup> Los viernes, el *khat'ib* se contenta con leer un sermón que es siempre el mismo. El discurso público no hace su aparición sino en ocasión de la revolución de los Jóvenes Turcos, algunos de los cuales no desdennan arengar a los barrios. Pero, a veces, les cuesta caro. Pues la moral del barrio, oscilante entre el respeto del notable y el temor del fierabrás, no se adhiere de golpe a las concepciones generales. Los sabios sacan de estas consonancias ciudadanas su prestigio, que nada tiene que ver con la fecundidad intelectual. Muchos de ellos llegan, mediante el ejercicio de la memoria, y una concentración de la que nuestra época ya no tiene idea, a una sabiduría que proscribte toda vana agitación, y casi la palabra. El respeto del texto les impone el silencio. De uno de ellos, un historiador contemporáneo dice significativamente: “a pesar de su profunda inmersión (*tabah'h'ur*) en la ciencia y en los secretos del árabe, no escribió ninguna obra de *âdâb* o de filología que se pueda citar. Como la mayoría de los ulemas de su tiempo, consideraba que la ciencia es un tesoro encerrado en las páginas de los libros antiguos. Corresponde a los

\* Tribu medieval del norte de África, famosa por sus hazañas guerreras. (E.)

\*\* Baybars, guerrero que detuvo en 1260, por primera vez, la invasión de los mongoles por el Levante y que fue después Sultán de Egipto (E.).

sabios descubrir estos tesoros, mediante la búsqueda, el estudio, la paciencia. La ciencia no consiste más que en tratar de comprender lo que han legado los antiguos...”<sup>11</sup> Cuando, en 1908, el shayk Rachîd Rid'â pronunció su discurso innovador, incitando a los creyentes a recurrir a la autenticidad de la *sira*, otro shayk, Sâlih' al-Sharîf al-Tûnsî, lo interrumpió para defender los cultos hagiológicos y la intercesión de los santos. Gran escándalo. El perturbador es detenido. Pero el jefe de la policía se ve obligado a devolverlo a la multitud que hace demostraciones. Y él mismo no debe su salvación sino a la intervención de un *abad'ay* del barrio de Qanawât. Esto demuestra hasta qué punto los campeones del pasado sacan su fuerza del sentimiento urbano.

Un medio como éste, por asfixiante que parezca ya a algunos de sus hijos, encierra en efecto persistentes energías. Como todo procede en él de equilibrios seculares, cada elemento del conjunto, considerado aparte, resiste a la innovación. Las conductas más opuestas se organizan y se compensan. Después de todo, el reformista hace contrapeso al tradicionalista, conforme a un juego secular en el que ya participaba Ben Taimiyya. Los artesanos se zahieren pero también se ayudan entre sí. La explotación del pobre por el rico no provoca la rebelión sino ocasionalmente. Toda la ciudad, por comida que esté de odios intestinos, se une en bloque para defender a uno de sus nobles contra el gobierno. La gente del común casi no se ocupa más que de lo cotidiano. Pero de un cotidiano que, por así decirlo, está rodeado por partes por el más allá. La esgrima, las cabalgatas, las salidas al campo, *sirân*, de una tradición tan organizada que comités especiales de los artesanos velan por ella, ventilan esta vida confinada y soberbia. Este sistema tiránicamente reglado llega a su apogeo en los grandes tipos de elegancia urbana. Un burgués pasa buena parte de sus noches en el pabellón, *qonâq*, construido para este fin en su jardín, al abrigo, valga la expresión, de las intimidaciones de su casa. Recibe allí a su círculo de amigos, unidos casi todos ellos por la alianza, la edad, los gustos. Se paladea el café amargo. Se habla de caza, de fracasos, de cría de pichones. Y también de las noticias del día, que casi no son, recubiertas como están de nombres de familias y de recuerdos repetidos muchas veces, sino una situación de la sociedad en el acontecimiento.

Esta sociedad encuentra en sí misma su fin. Disfruta de sí misma. Se entrega a hacer lo que largos siglos le han enseñado que era. Su plenitud, su acuerdo con un cuadro prestigioso y una crónica indefinidamente repetible, constituye su fuerza y su seducción. Aun sus miserias, nacidas de la dependencia, del mercantilismo, del fariseísmo, no pueden hacer olvidar su nobleza. Por lo demás, oculta en sí misma fermentos de transformación. Los acontecimientos inauditos que sacudieron al Oriente, a partir de la revolución de los Jóvenes Turcos, desequilibraron al conservadurismo en beneficio de la renovación. Pero es tan fuerte en una ciudad como ésta la permanencia de lo inmemorial, que el viejo equilibrio no sucumbe todavía totalmente. No es sino a partir de la emancipación, por el choque de las ideas y de los hechos que llegaron de lejos, cuando la comunidad ciudadana y el tipo humano de Damasco comienzan a perder su finalidad. Todavía hoy mismo, a pesar de tantas revoluciones municipales y nacionales, la continuidad subsiste.

La nobleza del paisaje urbano, como la de los modales, el obstinado recurso a las noblezas de la edad de oro, como a las exaltaciones del porvenir, el bien decir uniéndose al bien comer, al bien rezar y al bien hacer el amor, todo esto conspira para formar un estilo. Pero este último oculta, qué digo, cultiva en sí las fuerzas de explosión. Obstinado en afirmarse, se complace en desmentirse. De ahí esa historia jadeante, llena de ímpetus y de reanudaciones, que desolaría al patriota si no constituyera también su orgullo.

Se comprende que este estilo haga resistencia al que lo quiere destruir. Y no es que le repugne la innovación. Por el contrario, consiste justamente en la alternación polémica, o en la composición equívoca del pasado y de la novedad. Tal debate, formado de equilibrios y de compensaciones sutiles, puede llamarse clasicismo. Damasco es la cima en que se consuma el arabismo, pero que encuentra en el academicismo el rescate de esta superioridad. Pues Damasco es también la menos romántica de las capitales. No es por azar por lo que ofrece a los géneros nuevos de la sensibilidad y de la expresión, a la vez, lo infinito de la *lughâ* más cultivada, mejor exaltada aquí que en otras partes, y sus sutiles vetos. Por eso un género tan significativo de los tiempos modernos, la novela, encuentra aquí pocos adeptos, mientras que florece en El Cairo<sup>12</sup> y por eso Damasco, capital de la lengua, no lo es también de las nuevas letras árabes. Se dirá que las conductas, que un sistema, mejor integradas, como se bastan a sí mismas mejor que en otras

partes, hacen una mayor y más feliz resistencia a lo que no es, de muchas maneras, sino trastorno creado por lo externo o que, por lo menos, pasará por tal antes de ser profundamente asumido, patrióticamente blandido...

*El eterno beduino*

Nuestra investigación encuentra en Damasco uno de los tipos ejemplares de esta integración y lo encuentra profundamente ligado a la *'urûba*. Es verdad que esta vinculación que tiene una complejidad de gran ciudad, una cultura religiosa y sabia, podría hacer poner en tela de juicio lo natural. Ahora bien, integración, plenitud nos impresionan también en otros lugares del mundo árabe en los que no existe esta vinculación.

Un *sharif* sudanés me describió la vida que llevaba su abuelo en un remoto confín del Dongola, hacia mediados del siglo XIX. No consumía más que productos de la leche y distribuía a sus vasallos el producto de su caza. Un ritualismo exacto lo guiaba. Tenía cuatro esposas, todas las cuales eran hijas de jefe. No conocía mujer más que una vez al mes. Llegó a alcanzar los ciento cincuenta años. Siendo todavía adolescente, en la época del gran *mahdi*, mi interlocutor encontró a una de las coesposas. Como no tenía con ella ningún lazo de sangre, se atrevió a preguntarle si esta moderación conyugal la había satisfecho. Y la abuela le respondió, con formidable impudor: "Oh, hijo mío, uno de sus abrazos valía veinte de los vuestros."

Se podrían recoger, en la *bâdiya*, es decir, en resumen, a espaldas de Damasco rasgos de este género. Moderación aparte, pues una furiosa vitalidad anima al beduino. Varios personajes de *La rebelión en el desierto*, el *sharif Shâker*, el viejo Nûri Shra'lân, por ejemplo, ilustran este tipo real, mucho tiempo después de la poesía anteislámica. Si el esteticismo y aun la política inglesa se hubiesen apoderado de esto, tal "captura" hubiese sido muy pesada para los árabes. Pero no habría debilitado lo que puede haber de exacto y de ardiente en la aventura de 1916. El tipo que aparece allí, en los recovecos de una intriga del Servicio de Inteligencia y de una sensualidad de Oxford, es el héroe del Ante-Islam, el nómada errante y devorado, "parásito del camello" <sup>13</sup> si se quiere, a falta de otra cosa mejor, pero cuya generosidad, porque es ávida, el valor, porque es desigual, la fidelidad, porque es retorcida, y el cálculo, porque es impulsivo, restituyen una de las más patéticas figuras del hombre.

Este hombre se destaca sobre el de la revolución industrial por su matidez. Su *wijdân*, es decir, si se quiere, su palpitación de existencia, adherencia al medio social natural, todo junto se a cantos a la vez apasionados y secos, tumultuosos y reservados. A flor de tierra, estalla y, a la vez, se contiene. Ocurre con ella lo que con el tapiz que se ha extendido para vosotros en pleno viento del desierto. Debajo sentís las mantas de plantas aplastadas, las asperezas y el calor del suelo. Pero esta elevación furiosa no culmina más que en una superficie historiada. Se diría que un chorro venido de lejos por debajo renuncia, en cuanto aflora a la luz del día, y vuelve a caer calcinado en figuras y en colores. Esta renuncia es también clasicismo. Por ello, el beduino difiere del bárbaro. El hombre, en su sistema, comprendida la conciencia, comprendida la sexualidad, género de existencia, adherencia al medio social natural, todo junto se torna ilustración.

Y qué decir cuando es poeta, esto es, cuando llegando a las cimas del sistema se eleva a actitudes que no han dejado de ejercer hasta nuestros días, en el Islam y fuera del Islam, su atractivo. He aquí a H'âjj Zâyer. <sup>14</sup> Pasa por ser el más grande poeta popular de Iraq. Sus poemas, que acaban de ser recogidos, resuenan desde hace una generación en todos los labios. En un medio recargado de fe shií, después de su muerte le aconteció el aparecer en sueños. Pero cuando se le interrogaba acerca de las gracias del imán H'usayn, se encerraba en la observancia del *sirr*, del "secreto". En su caso, es el secreto de la poesía. Una conmovedora concordancia entre la fe colectiva, la aventura de su vida personal y la repercusión de sus versos, consuma una integración reveladora del lugar y de la época. La inspiración le llega entre sus hermanos, al final de una sesión en la que han llorado mucho por las desdichas de Alí. Lo que lo anima entonces, dice su biógrafo, es "el amor y la fidelidad", *walâ*. Añadamos: la unanimidad. Naturalmente, improvisa. Desgrana estancias místicas con la misma abundancia con que dispara elegantes obscenidades a una jovencita que pasa. En los últimos años del poder turco, helo movilizado, enviado a la guarnición de Qat'ar. Allí, su tristeza se exhala en suspiros tan armoniosos que sus camaradas se reúnen en tropel tumultuoso y la comandancia, enternecida, lo manda de regreso a su hogar. Parte en 1914 y ésta es la ocasión de los peanes



"La vida oscila entre una heráldica y una práctica"

heróicos. Desgraciadamente, los ingleses atacan Basra. Los ulemas se ponen a la cabeza de la defensa contra el infiel. El poeta, que ha escarnecido la retirada de los turcos, debe ocultarse durante un tiempo en Kûfa. Luego reaparece en Bagdad. Ve en la mezquita de H'aydar a todo el pueblo reunido, al que incita a la guerra santa un *sayyid*. Esto es demasiado para H'âjj Zâyer. "Se excita con la excitación de la gente", *tahayyaj min hiyâj al-nâs*, e improvisa una vez más. Nobles sentimientos, en un marco noble. Pero su figura no se reduce a estos rasgos ideales. Nuestro hombre siente también pasiones que el biógrafo narra con indulgencia. A su regreso de Qat'ar vive durante algún tiempo en paz con el adolescente al-Hâdi. El amigo muere asesinado. Se sospecha que el poeta es culpable de la muerte. Y esto le da ocasión de escribir hermosos versos. Y al biógrafo de compararlo con otro poeta que se había zafado tan galantemente del asesinato simultáneo de su amigo y de su amiga, sorprendidos en conversación galante: los mató, los quemó e hizo con sus cenizas dos vasos en los que debía sucesivamente cantando sus nostalgias...

A la increíble distancia de una moral religiosa en que nos encontramos aquí, nunca se aprecia lo que le falta de prestigio a la poesía beduina para apelar tan eficazmente de esta moral a un derecho; lo que los impulsa, los deseos, la venganza, la avidez sacan de sí mismos su redención. De ahí al immoralismo no hay más que un paso. Es alegremente franqueado. Por un camino paradójico, Baudelaire, Rimbaud llegan hoy en día a los árabes en la línea del beduinismo. <sup>15</sup> Es, decir, los valores de suscitación, todavía viviente, de un tema que ha podido entrelazarse al del Islam, que inclusive, en el caso de H'âjj Zâyer, participa de las emociones religiosas, a condición de que sean dramáticas, pero que, en sí, no tienen que ver con la religión.

Claro es, a veces también la poesía popular se mantiene sobre ribazos más moderados. Y, sobre todo, cosecha el encanto de la

aventura, al mismo tiempo que renuncia a los vastos espacios. Paradójicamente franquea toda la distancia que separa al pastor del agricultor. Sin alinear nada de sus ideales, les da un contenido diferente y casi contrario. El campesinado la carga de una sabiduría gnómica.<sup>16</sup> Así ocurre en el Líbano, en Mesopotamia, en Egipto, sobre todo, donde reinaba una apropiación sutil entre la inspiración de la aldea y la cultura de al-Azhar. Hasta el punto de que la vieja universidad se ofreció durante largo tiempo como receptáculo del *âddâb* del campo. Sin embargo, no insistiré en temas que, hoy en día, en el propio Egipto, han conquistado saludablemente su derecho de ciudadanía en la ciencia universitaria y en la acción gubernamental. Baste decir que también allí, más que en otras partes quizá, el tipo de hombre que se revela, a flor de tierra, totalmente mezclado a la humilde pena y a las alegrías mansas del trabajo, manifiesta una plenitud que ni la cultura urbana, empapada de tradicionalismo piadoso o de modernismo occidental, ni la creciente dureza económica, han desalentado hasta ahora.

*El heleno infernal*

Tengo sobrado derecho a calificar de islámico a este tipo. Sin embargo, procede de un fondo oriental o árabe, anterior al Islam. Pero se ha incorporado al Islam de tal suerte que no se le puede disociar fácilmente. Sería necesario esquematizar mucho para distinguir, bajo la cultura y la moral islámicas, y aun contra ellas, este abrazo estrecho del hombre y del mundo. Cier'o es, no obstante el apego a su "innatismo", *fit'ra*, una fe de trascendencia no puede afectar enteramente a la naturaleza. Su teología, su gramática, su derecho, alimentados de racionalismo aristotélico, oponen el sujeto al objeto, el bien al mal, lo determinado a lo indeciso. Han cobrado una fuerte coloración citadina, que se presta tanto a deformar como a refinar. El hombre común aprende a subentender, y a veces a reprimir, al tiempo que la saborea, las inspiraciones de la vieja sabiduría. En desquite, el misticismo se afirma, contra la devoción legalista, como un retorno al hombre global. Corrige a Aristóteles mediante Plotino. Después de diez siglos de combate entre la norma separadora, *furqân* y el antiguo ideal de unidad, el reformismo invoca indivisamente, bajo el nombre de *sunna*, la fe conducida a sus fuentes, y la reconciliación activa con un universo que se mueve.

De ahí, qué duda cabe, han de provenir desgarramientos y desarmonías. Pero ¿quién sabe si en las culminaciones más actuales, el recurso a las masas, el gusto totalmente nuevo por un arte espontáneo, la rehabilitación de lo popular, el impulso hacia la democracia no sacan su fuerza de las nostalgias unitarias, esto es, no tienden, en la rebelión, a una resurrección de la armonía? Se comprende. El modernismo puede rebelarse contra el tradicionalismo o el *taqlid*: lo hace, en parte, en nombre de la tradición. La lucha no sería tan patética, si no fuese por muchos conceptos, una lucha contra el Ángel, es decir, contra sí mismo. Hasta tal punto que, para volver a encontrar algunos rasgos de la actitud antigua, basta con descifrar, en las biografías de la generación presente, lo que nos permiten percibir de las potencias de un pasado vivaz y presente. Tocamos aquí una de las características más inesperadas del *tajdid*, "renovación": que implica, por tantos conceptos, restitución. Revolución, para muchos orientales, quiere decir restauración. Y así es, en la medida en que una renovación excesivamente decisiva de las ideas y de las cosas no ha despojado al antiguo sistema de su capacidad de evolucionar reequilibrándose.

Este punto de ruptura se sitúa, variablemente, según estas sociedades, en el momento en que sus relaciones con el mundo exterior cambian de sentido y de potencial. De hecho, el árabe no llega moral ni materialmente a la modernidad, sino al precio de una crisis cuya recompensa será apretar la presa que hace sobre lo real. Su civilización, tal como la observamos todavía en pleno siglo xx, era demasiado natural como para dominar a la naturaleza. Al contrario de la civilización maquinista, fracasaba al intentar poseer la naturaleza, porque se incorporaba a ella. Este privilegio, o este infortunio, se manifiestan en todo momento en las actitudes que he descrito, y, sobre todo, en la poesía que las celebra, y de la cual el moderno ama todavía la tierna "frescura", *t'arâva*, a no ser que prefiera encontrarla en los campos de esos "iletrados", *ummîyîn*, de nombre revelador.<sup>17</sup>

El encanto de la proximidad, de la inmediatez, que Hegel presta a los griegos, por lo cual, dice, "el espíritu desciende a sí mismo", lo compartía ya la vida tradicional. Esa divina simplicidad que los griegos tuvieron desde un principio, en virtud de una comunión estética con el mundo, constituye también, por otras razones y de manera distinta, el secreto de muchas maneras de ser "islámicas". Una estatua griega de la

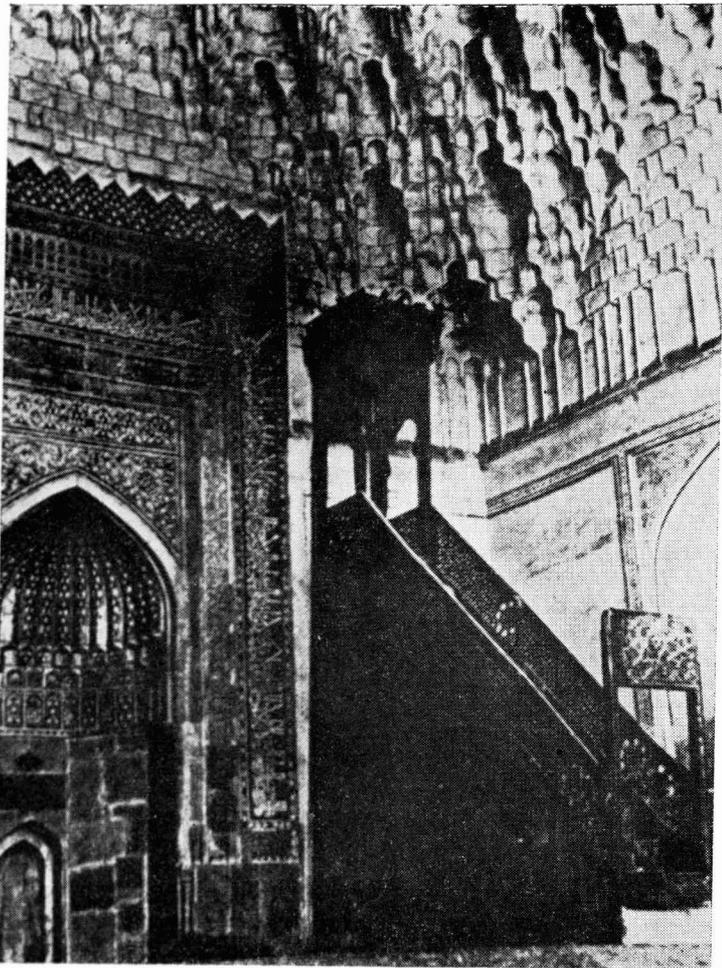
buena época nos da la impresión de haber llegado por sí sola bajo el cincel, de no separarse de la naturaleza que realiza, ni del hombre que exalta. De igual manera, pero con modalidad distinta, en el Islam la vida tradicional se afirmaba global, liberada del pecado original, concertada consigo misma, gratificada por Dios. Indulgente con los instintos, suprimía solamente lo que sirve de vehículo a lo prohibido, o *h'arâm*: por ejemplo, el azar, el interés, la fornicación. De ahí que posea, como el helénismo, un secreto que hemos perdido. La plástica griega, por una parte, el comportamiento islámico, por la otra, son simétricamente, diríamos, dos realizaciones del hombre inmediato.

Pero una tipología del Islam, entrevista en las querellas presentes y las armonías pasadas, tiene que hacer intervenir a un tercer personaje, que toma lugar, con él, en un diálogo no solamente filosófico, sino histórico, entre el Oriente y el Occidente. Cuando los árabes se rebelan contra el pasado, la edad colonial es, a la vez, el objeto y el motor de su rebelión. La afirmación apasionada de sí mismos no puede disociarse, por más de un concepto, del Occidente. Ahora bien, su aborrecimiento del pasado es también, como hemos visto, restauración del pasado en la medida en que se esfuerza por lo auténtico. *Nahd'â*, "restablecimiento"; *ba'th*, "surrección"; inclusive *salafiya*, "recurso a lo antecedente", a lo ancestral: todas estas palabras, que designan intentos de contenido y de éxitos diversos, tienen por lo menos en común el apuntar a una restitución. Por tanto, si aceptamos la invitación de los árabes a recusar su pasado, a la vez que se le restituye, volveremos a encontrar todavía, en ellos, en el otro extremo de los siglos, su debate con Europa, casi tan indivisible de su ser como el debate presente lo es de su renacimiento.

Tal observación, en la que no descubro nada lenitivo, sino al contrario, puesto que así nos vemos convidados desde el fondo de los tiempos a la justa, quiero decir al intercambio, saca sus valores concretos de la existencia de un Mediterráneo. No se trata solamente de una zona geográfica que parece haber impuesto a las sociedades que se han levantado en sus már-



"Las querellas presentes y las armonías pasadas"



"El antiguo ámbito de una vida libre del pecado original"

genes una suerte de alternancia estructural entre Orilla Sur y Orilla Norte. Ni tampoco de un tesoro común del que han echado mano históricamente los árabes, por intermedio de los traductores alejandrinos o sirios. Sino de un lugar esencial, aunque delimitado, en el espacio y en el tiempo: la indivisión entre el Oriente y el Occidente, en la que se desarrolló la edad presocrática. Puesto que, sin duda, hay muchos lugares y épocas en los que, así el uno como el otro, se han encontrado, se han transformado e inspirado recíprocamente. Pero en ninguna parte, a mi juicio, se aclara mejor el debate de los árabes con nosotros y de los árabes consigo mismos, que en la meditación de las actitudes ante el mundo que fueron las de un viejo griego "anticipador" de muchas de nuestras ideas actuales.<sup>18</sup> Una interpretación a la vez histórica y filosófica nos obliga a tomar en préstamo, para captar más profundamente al árabe tradicional, el camino, ya no de Abraham,<sup>19</sup> sino de Heráclito.<sup>20</sup>

Si se ha dicho que los árabes suman a la plenitud, a la immanencia del comportamiento la fidelidad de lo trascendental, esencial al mensaje semítico, nos daremos cuenta de la identidad de lo que llaman las virtudes de *sabr* o *rid'â*, "paciencia" o "convivencia", con el griego *homología*, *armonia*.<sup>21</sup> El árabe, como el griego, a pesar de lo que diga su teología, se apega a la naturaleza. Y, en el Islam, sigue apegándose, a la vez que "confiesa" la omnipotencia de Dios. Este montón de opciones que pueden parecerse contrarias, solicitará sin duda la reflexión de sus filósofos y la inquietud de sus místicos. Pero la asumirá prácticamente hasta nuestros días. Ni la decadencia, ni la dependencia<sup>22</sup> lo han despojado de un privilegio de vida plenaria. De buen grado, podría decir como Heráclito, si no fuese una horrible impiedad, que "el temperamento del hombre se identifica con su parte de divino", o aun, que "si el ser no fuese más que humo, el hombre no sería más que olfato", hasta tal punto cálida es la concordancia entre el hombre y el cosmos: y no solamente en el nivel del aforismo filosófico, o de la intuición mística, sino en el de los comportamientos.

La sociedad islámica tradicional se nos ofrece como una esfera compacta en la que la razón, la trascendencia, un universo sensualmente percibido, una suerte de dicha visceral, se corresponden en un sistema del que el iluminismo de Avicena o el "alma desparramada" de Averroes pudieron sutilmente dar cuenta y razón, pero que se verifica también en lo cotidiano. Este color árabe de lo cotidiano lo percibimos todavía, por extraños a él que nos hayamos vuelto, así en la gesticulación de la gente del común como en la serenidad de los sabios. En un tal sistema, o, mejor dicho, conforme a tales tomas de

conciencia lo concreto no es sino símbolo, pero la idea tiene un gesto material. Ni el intelecto ni lo corpóreo se divorcian de los valores transfiguradores. A pesar de una obsesionante afirmación de la trascendencia divina, se anuda un mundo de solidaridad, de gratificación, de cálido intercambio entre el objeto y la persona, de alianza de todo con todo.

Sólo que esta sabiduría no se nos descubre hoy más que en escombros, al término de una larga decadencia, y en las amarguras del combate. Un medio desolado por la servidumbre política y la precariedad económica, una escolástica reaccionaria y los estragos no menos que las lecciones del Occidente, en virtud de una simple inversión, habían transformado en fatalismo, *qadariya*, la adherencia al cosmos, en inercia la serenidad, en suficiencia la "globalidad". El *taglid* también. En vísperas del renacimiento o de la revolución, lo que se descubre al pensador árabe, y lo llena de tristeza, es la inversión paradójica de su gran pasado, la abyección del privilegio. El árabe tradicional es todavía un héroe. Pero, en desacuerdo con el mundo, desafiado por la historia de los otros, legado a las tareas humillantes y, por así decirlo, hundido de nuevo en el barro, ahora se ha convertido en un heleno infernal.<sup>23</sup>

—Traducción de Francisco González Aramburu

<sup>1</sup> *Fu'ad ch'ib, T'arikh Jurh'*, Damasco, 1944.

<sup>2</sup> Es esta situación recíproca del presente y del pasado, de la revolución y de la autenticidad, la que se le escapa a un estudio tan sistemático como el de Daniel Lerner, *The Passing of Traditional Society*, Glencoe, 1958; y con ello quedan falseados los esfuerzos de una metodología muy rigurosa. En cambio, esta heterogeneidad específica es captada claramente por muchos orientales. Por ejemplo, por 'Izzet al-Nous, *Revue de l'Institut Arabe*, abril de 1950, p. 527; tesis inédita acerca de Siria (1951), p. 273; *Revue de la Radiodiffusion Syrienne*, núm. 74, 19-9-56.

<sup>3</sup> Cf. sobre este punto mi discusión con Gabriel Bounoure, "Destin de l'Arabisme", *Lettres Nouvelles*, 1962.

<sup>4</sup> Este análisis le debe mucho a una literatura propiamente damasquina: las excelentes descripciones de Kurd 'Ali, *Khit'at' al-Shâm* t. v y vi, 1925-28; memorias como las de Fakhri al-Barûdi, *Mudhakirât*, Damasco, 1951, dos tomos; a colecciones de discursos, como los de Lu'fi al-H'affâr, *Dhikriyat*, Damasco, 1954, 2 tomos; Shukri al-Qwatli, *Majmû' al-khu'ab*, Damasco, 1957; por último el análisis de Jamil Salibâ, que con razón da un gran lugar a los poetas, *al-Itijâhât al-fikriya fi bilâd al-Shâm*, Cairo, 1957. Entre las descripciones europeas una de las más sensibles es la de Gertrude Bell.

<sup>5</sup> L. Massignon, *Revue des Etudes Islamiques*, t. XII, 1954, pp. 87

<sup>6</sup> Edmond Bulaybal, *Taqwin Bikfayya*, Bikfayya, 1935, pp. 195 y ss. que a propósito de este centro de artesanado rural, nos hace el relato histórico de la fabricación.

<sup>7</sup> A este respecto véase el análisis de Sauvaget, *Revue des Etudes Islamiques*, 1934, pp. 422 y ss.

<sup>8</sup> Kurd 'Ali, op. cit., t. vi, pp. 284 y ss.

<sup>9</sup> Al-Barûdi, op. cit., t. i, p. 64. Naturalmente la observación es un tanto paradójica. Desde el siglo xvi, el shaykh 'Alawân se indignaba ante semejantes "novedades" (véase, *Majallat al-majma' al'ilmî*, Damasco, t. xxxii, 1957, pp. 327 y ss.).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>11</sup> Sami al-Kayyâlî, *al-H'araka al-adabiya f H'alab* (se trata en efecto, de esta última ciudad), pp. 162 y ss. (a propósito del "cadí de los cadíes" Bachir al-Ghazi, 1857-1921). Pero muchas siluetas de esta clase se perfilan en Damasco.

<sup>12</sup> ¿Será porque Egipto ofrece a más corto plazo la evolución de un burgués de un nuevo tipo? El método de L. Goldmann, en este sentido, abrirá interesantes perspectivas.

<sup>13</sup> La expresión es de Weulerse o de Doughty.

<sup>14</sup> Muh'ammad Bâqiral-Arwâni, *Divan al-H'âjj Zâyer*, Nedjef, 1957

<sup>15</sup> El "bohemismo" del poeta palestino al-Tell constituye, a mi juicio, el eslabón intermediario. *Nawri* "bohemo, gitano", es sinónimo de *bedawi*, "beduino". Actualmente, la revista poética de vanguardia al-Chi'z, de Beirut, consagra a la producción antieslámica un título, en verdad muy rico en correspondencias modernistas.

<sup>16</sup> Abrevio a este respecto, pues he insistido en este punto en otros escritos y, además, comienza a ser muy conocido.

<sup>17</sup> Epiteto del Profeta, que se traduce por "el carente de instrucción" o el "espontáneo" (véase el sentido: "no tocado por la Predicación", "no sabiendo nada de lo que Alá le ha revelado"). En virtud de un verdadero abuso semántico, pero también de un feliz hallazgo, el árabe moderno hace de *ummiy* "el iletrado", siendo que, sin duda, quiere decir "lo natural", "lo integrado". ¿Y por qué no "lo material" (en el sentido del acceso a las Madres?)

<sup>18</sup> K. Axelos, *Héraclite*, 1962.

<sup>19</sup> El "abrahamismo" ha ofrecido, indudablemente, a los orientistas la apertura más específica sobre el arabismo y el Islam de que hayan podido disponer hasta ahora. Véase el texto admirable de L. Massignon acerca de "Les trois prières d'Abraham", *Dieu vivant*, 1949, núm. 13, pp. 15-28. Véase también Y. Moubarac, *Abraham dans le Coran*, 1958.

<sup>20</sup> Que ha provocado, significativamente, la meditación de otro gran "oriental", Shri Aurobindo, *Héraclite*, Lyon, Paul Derain, 1951.

<sup>21</sup> Heidegger, *Was ist das, die Philosophie?* Véase Papaioannou, "Nature et Histoire dans la conception grecque du cosmos", *Diogenes*, 1959, núm. 25, pp. 1 y ss. Sin duda, habría que meditar en el término de *sawiyiy*, "armonioso" (T. Burckhardt) o "cumplido" (R. Blaschère), que califica al hombre que se le aparece a María (*Corán*, xix, 17, 18).

<sup>22</sup> Ni la inspiración gnóstica ni los neoplatonismos.

<sup>23</sup> El "helenismo" de los árabes constituye, en otro sentido del que se le da aquí, un tema del pensamiento de T'aha H'usayn, Tawfiq al-Hakim, etcétera.

# La enajenación en la última obra de Moravia

Por Sergio PACIFICI

Hace menos de cuatro meses, la última obra de Alberto Moravia fue editada por la casa Bompiani de Milán. El nuevo libro, acertadamente titulado *L'automa*, consta de 41 cuentos, y todos fueron escritos por encargo del periódico *Il Corriere della Sera* para publicarlos en su tercera página, "literaria". Este hecho debe tenerse en cuenta, si se desea apreciar la fuerza y la debilidad de cada cuento. Pocos días después de su aparición la primera edición del libro se agotó, y está a punto de aparecer la segunda. A juzgar por la entusiasta demanda, la popularidad de Moravia continúa aumentando entre el público, a pesar de la fría recepción que los críticos le hicieron al libro.

Cuando un escritor importante o discutido (hoy pocos dudan de que Moravia no sea ambas cosas) escribe un nuevo volumen, el lector cuenta con otra oportunidad de examinar el valor del artista bajo una nueva luz y bajo una perspectiva diferente. Por lo menos, en cierto aspecto *L'automa* es distinto de los anteriores volúmenes de cuentos de Moravia. Al comparar *L'automa* con *I racconti romani*, se advierte que mientras en el último el vínculo entre los varios cuentos es el color local, en el primero consiste en la postura ideológica de sus personajes. Por eso, si bien los cuentos de *L'automa* presentan varias facetas de un mundo que ya había sido dramatizado en las anteriores ficciones de Moravia, su contenido intelectual e ideológico se vuelve más claro y patente, con frecuencia a expensas de la representación dramática.

El título del libro indica no sólo lo que el autor considera su tema dominante, sino lo que parece que en última instancia constituye su principal preocupación como observador de la vida: sus héroes vuelven a vivir, en la condensada forma propia del cuento corto, la misma existencia absurda y vacía que fácilmente reconoce el lector familiarizado con sus obras anteriores; pero la enfermedad que padecen desde hace mucho tiempo es examinada aquí rápida y sucintamente, aunque con menor profundidad psicológica y precisión clínica que en *Agostino* y en *La desobediencia*, obras que quizá son lo mejor que Moravia ha escrito hasta la fecha.

*L'automa* parece ser un estudio de la enajenación, un consciente esfuerzo por dramatizar el tipo de vida automática que por misteriosas razones nos vemos obligados a vivir, pero Moravia no explica la enajenación (que considera como uno de los rasgos característicos de la sociedad contemporánea) desde el punto de vista sociológico, político o moral. Sospecho que por esto un crítico anónimo se apresuró a afirmar irónicamente en *The Italian Scene*, volumen IX, nº 2, febrero, 1963: "Últimamente Moravia ha estado ahondando en lo que él llama alienación, una enfermedad descubierta por el mismo Moravia, doctor en sociología y en almas. Nadie ha logrado comprender por completo la naturaleza de este virus novísimo... Por eso muchas publicaciones literarias abundan en una profusa palabrería." Desde luego, se debe respetar el derecho del crítico a expresar su opinión, aunque sea muy destructiva y falsa. Pero en el caso presente conviene hacer dos aclaraciones. Primera, si bien es cierto que una intensa discusión ha tenido lugar últimamente en varias revistas italianas sobre el tema de la alienación (una enfermedad que ciertamente no descubrió Moravia, sino Fichte y Hegel, y más tarde Marx la estudió en sus aspectos sociales, políticos y económicos), por lo menos para este escritor tales discusiones parecen haber sido no sólo convenientes sino también provechosas y a veces muy instructivas, como en el caso de los artículos publicados en *Il Menabò*, números 4 y 5 (editados en 1961 y 1962). Segunda, me referiré a lo que puede ser el tema central de la obra de Moravia que se relaciona a la vez con la forma y con la visión que ofrece; ningún lector inteligente puede ignorar que Moravia se ha venido preocupando por la alienación de la vida contemporánea casi desde su primera novela, *Los indiferentes*, publicada en 1929, mucho antes que los críticos y los novelistas se interesaran en lo que llegó a ser, junto con el existencialismo, uno de los temas contemporáneos más de moda. No es sorprendente que una nación que logró industrializarse en un breve periodo pudiera alcanzar la necesaria sofisticación cultural para discutir e inquietarse por aquellos problemas que no pueden ya considerarse secundarios.

El lector de Moravia no tendrá dificultad para reconocer a los héroes de los cuentos reunidos en *L'automa*. Como de costumbre, no son intelectuales, ni tienen pretensiones intelectuales porque sus intereses y sus ocupaciones los llevan por otros caminos. De manera semejante, invariablemente los encontramos en un momento crítico de sus vidas, cuando son capaces y están dispuestos a expresar lo que ha sido durante algún tiempo una profunda fuente de infelicidad, malestar emocional e inquietud. A semejanza de Michele de *Los indiferentes*, lamentan y comprenden que han perdido su facultad de "sentir". Asimismo, como los personajes de Luigi Pirandello (con quien el novelista ha sido comparado sólo de manera ocasional y no persuasiva) los autómatas de Moravia desean vehementemente cobrar vida, pero el resultado es que luego experimentan el espantoso sentimiento de que están observando un títere que actúa. La principal diferencia entre los primeros y los últimos personajes de Moravia quizá consiste en sus características y no en sus cualidades. Sus anhelos básicamente han continuado siendo los mismos: todos desean alcanzar el "paraíso de la realidad y la verdad", con la esperanza de que esto pueda aliviar poco a poco su aridez y su inutilidad espiritual y física; pero al pasar el tiempo, su dilema no sólo permanece sin resolverse, sino que se vuelve insuperable.

La advertencia que aparece en el forro del libro, posiblemente escrita por el autor, incita al lector a aceptar el cuento que le da nombre al libro como "el cuento más significativo de la colección, el que nos da la clave del tipo de inspiración que ha animado al autor en los últimos tiempos". Por eso, conviene que le dediquemos nuestra atención.

*L'automa*, igual que todos los otros cuentos del volumen, gira alrededor de un suceso simple y ordinario. Cuando la acción se inicia, encontramos a Guido preparándose para llevar a su familia a un paseo dominical en su automóvil. Guido parece un tanto molesto por el desorden de su recámara que contrasta fuertemente con el orden y la limpieza que reina



"rasgos característicos de la sociedad contemporánea"

en la estancia, donde se detiene un momento para poner un disco en la tornamesa automática; pero por culpa de alguna descompostura mecánica, el brazo de la tornamesa no cae en la orilla, sino en la mitad del disco, y se escucha un inesperado sonido áspero y agudo; después el brazo regresa a su posición original de reposo. Guido pone otro disco, pero el incidente lo ha contrariado. Un poco más tarde, junto con sus dos pequeños hijos, Piero y Lucía, y su atractiva esposa, aborda el auto y se dirige hacia el Lago Albano, cerca de Roma. Durante el paseo, su esposa habla para entretener y divertir a los niños; también expresa su satisfacción con su vida y su marido, con el que es feliz, pero Guido está inquieto; su mujer advierte su ansiedad, y le pide que le cuente qué le pasa, entonces Guido le relata el incidente de la tornamesa. Su mujer se limita a decir que "las máquinas a veces se cansan de ser máquinas y desean mostrar que no lo son". Cuando el auto asciende por la montaña, Guido cambia las velocidades y al mismo tiempo experimenta el urgente deseo de precipitar su auto, junto con todos sus ocupantes, en un abismo que se encuentra delante de él y que da al lago. Este pensamiento lo sorprende, pues no odia a su familia; "le parece que nunca los había amado tanto como en el momento en que está pensando en matarlos". Por fortuna hace girar el auto hacia la derecha, evita el precipicio, y la familia, sin darse cuenta de que estuvo a punto de morir, llega a su meta, donde todos descienden del auto para admirar el bello panorama. Entonces Guido recuerda que ese día es el aniversario de su boda, y la excursión dominical precisamente había sido planeada para celebrarlo. Con este pensamiento el cuento termina.

Como puede apreciarse por mi breve sinopsis, este cuento es desafortunado principalmente porque su acción no está dirigida a conseguir el mínimo de expectación y de contenido espiritual que esperamos de la ficción. Sin embargo, *L'automa* es típico del tono y el carácter general de los otros 40 cuentos del volumen. En todos ellos, el autor está esencialmente preocupado por describir (dramático en sus mejores momentos, discursivo en los peores, en un estilo que se asemeja a la forma del ensayo) la falta de vigor y lo informe de la existencia contemporánea, el sentimiento de inadaptación y la conducta mecánica que, para Moravia, son los lastres del hombre moderno, la manera de reaccionar que nos ha convertido en robots sin esperanza, en el dislocado mundo del siglo xx. En efecto, estos cuentos están destinados a ofrecernos la imagen de una existencia que ha perdido su razón de ser, aunque las necesidades de habitación, alimentación y afecto han sido satisfechas o pueden serlo fácilmente. Los héroes de Moravia, aunque bastante afortunados como para tener dinero, un buen empleo y por lo menos la oportunidad de ser amados, no pueden evitar sentirse completamente solos en un mundo extraño, y en pugna con ellos mismos y su realidad. En este aspecto es típico el cuento "In paese straniero", donde Lucio, un estudiante universitario, advierte que se ve envuelto en circunstancias que no tienen sentido ni interés para él, de que ha leído libros que no le aprovechan a su espíritu y a su mente, de que tiene amigos que le parecen efímeros y poco valiosos. Hace una visita a su amiga Baba; pero su visita, lejos de ofrecerle un sentimiento de bienestar y compañía, sólo aumenta su conciencia del desorden natural de la vida, desorden que se refleja en el desarreglado apartamento de Baba, en su falso atavío a la moda, en sus actos absurdos e inconsecuentes, como tocar discos de 78 RPM a una velocidad de 33 1/3, tajar con un cuchillo el brazo del sofá, o romper en dos mitades el directorio telefónico. Solamente cuando Lucio golpea a Baba en el rostro restablece el contacto con la realidad, solución que también encuentran otros personajes anteriores como Michele, de *Los indiferentes*, Nino, de *La Romana* (ambos, como Lucio, estudiantes universitarios), o el pintor protagonista de *La noia*. Todos salvan, aunque sólo por breves momentos, el vacío que existe entre ellos y la realidad, realizando lo que a menudo son actos gratuitos de violencia contra un ser querido. Si analizamos con cuidado las diferentes reacciones de los personajes de Moravia, descubriremos su sorprendente similitud, y lo limitado que es en este sentido el alcance del autor. Por eso, para dar uno de los muchos posibles ejemplos, cuando Lucio (personaje del cuento antes citado) abandona el apartamento de Baba, comenta su situación personal en forma casi idéntica a la de Lorenzo ("Fine di una relazione"), a la de Agostino (en la novela del mismo título), y a la de los héroes de *El desprecio* y *La noia*:

"Nello stradone suburbano, camminando lungo i planti, avvertí di nuovo l'odore boschivo ridestato dalle piogge autunnali e si accorse, per contrasto, di essere acutamente e stupidamente infelice. Possibile, pensò, che la sua vita non potesse rassomigliare a quell'odore così buono e così vivo; e che lui fosse invece

condannato a fare le cose e a stare con le persone che non gli piacevano? Si rendeva conto che non prendeva gusto a niente e che non capiva niente; proprio come uno straniero che si trovi in paese straniero e che debba, per forza, prima di orientarsi, fare una quantità di errori. Ma questo adesso lo consolò un poco. Dopo gli errori, chissà, pensò ancora, sarebbero forse venute le cose giuste."\* (pp. 93-94)

Los héroes "típicos" de Moravia (y es justo hablar de ellos ahora que el novelista ha producido más de 15 obras de ficción) comparten el anhelo de lograr vivir mejores días en el futuro, días que les ofrecerán la esperanza de un alivio de la enajenación, que les devolverán el sentido a sus existencias vacías.

Aquí podemos hacer legítimamente esta pregunta: ¿Cuál es la causa de la enajenación que hace padecer una gran cantidad de angustia y de frustración a los personajes de Moravia? Ya que la enajenación nunca está íntimamente unida con la biografía de los personajes, ni es diagnosticada como resultado de sus neurosis particulares, creo que el autor, en su última obra, nos acerca un poco a una comprensión más completa de este problema. Una vez que los cuentos son clasificados metódicamente, parece que gravitan alrededor de un número muy limitado de temas. Por eso, en primer lugar, hay aquí muchos cuentos de despedidas y encuentros quizá los preferidos por la imaginación del novelista y simbólicos de la farsa de la vida que Moravia ha estado describiendo por más de tres décadas; luego vienen los cuentos que pintan la soledad del individuo; después siguen los que retratan el "automatismo" de la vida moderna (quizá los más intelectuales y los menos afortunados de todos); luego están los cuentos que tratan de la manera en que dos personas (por lo general marido y esposa) llegan a enajenarse la una de la otra, comúnmente porque una de las dos (por lo general el marido) descubre que no es digna de estimación por sus deseos, sus actividades, y hasta su profesión; por último, están los cuentos basados en incidentes inexplicables o inefables, escritos al estilo de Pirandello.

Quizá los cuentos más afortunados del volumen son los que tratan el problema de la incomunicación humana, los que proporcionan la clave principal del enigma de la alienación. Más específicamente, estos cuentos se basan en cómo las palabras han perdido su significado, porque son sonidos vacuos que no se inspiran en sentimientos genuinos. Es típico de estos cuentos "La parole e la notte", en el que Giovanni despierta después de haber tenido una pesadilla, y no logra comunicarle a su esposa el motivo de su ansiedad; "L'alfabeto" es un cuento en el que Girolamo toma la decisión de terminar sus relaciones con su novia, dándole a leer una carta que ha escrito para informarle su determinación; sin embargo, el plan falla cuando Girolamo descubre que su novia es analfabeta, y como le da vergüenza admitirlo, realiza un valiente esfuerzo para posponer todo el asunto; "Le domande" es una brillante *tour de force* que ejemplifica el tipo de conversación que nunca llega a convertirse en diálogo. En este cuento, el protagonista, Riccardo, admite que "las cosas que nos atormentan tienen el mismo significado que las palabras, o más bien los sonidos; nuestro hijo estaba haciendo sólo bla, bla, bla. Entonces, ¿para qué atormentarnos?" El típico héroe de Moravia no reacciona de manera diferente: cuando todo se ha dicho y todo se ha realizado, descubre que aún resta el *hecho* de existir al que debe enfrentarse, y que se tienen que aceptar muchas cosas. La situación es satirizada en "Non ti senti meglio?" en el que Giacomo, aunque se siente solo y desea compañía, trata de persuadir a su amante Elvira (quien ha venido a su apartamento a decirle lo sola que se siente después de que su marido la ha abandonado) de que las palabras poseen un significado sólo porque las dotamos de emociones, asociaciones y sentimientos que son extraños a tales palabras. Entonces el teléfono suena y la criada de otra novia suya le informa a Giacomo que su patrona ha partido sin decir a dónde va, y cuelga el aparato. En este momento Elvira, obviamente con un deseo de venganza, le aplica a Giacomo su misma técnica, y le dice que no debe maldecir al teléfono, ya que no es "sino un ordinario aparato negro, no muy grande, hecho de cierta forma, con un disco, algunos números, cables, etcétera". La moraleja es que no podemos enojarnos con los objetos, ya que carecen de sentimientos, no son más que cosas que ocupan espa-

\* En la callejuela suburbana, caminando a lo largo de los platanos, advirtió de nuevo el selvático olor de las lluvias otoñales, y se dio cuenta, por contraste, que era profunda y estupidamente infeliz. ¿Sería posible, pensó, que su vida no pudiera semejar a ese olor tan bueno y tan vivo, y que estuviera, en cambio, condenado a hacer las cosas y a estar con las personas que no le agradaban? Se daba cuenta de que no le tomaba gusto a nada y que no entendía nada; lo mismo que un extranjero que se encuentra en un país extranjero y que forzosamente debe, antes de orientarse, cometer una serie de errores. Pero esto, por el momento, lo consoló un poco. Tras los errores, pensó aún, quizá vendrán cosas mejores.



"la imagen de una existencia que ha perdido su razón de ser"



"Los escritores que pueden decir demasiadas cosas"

cios vacíos. (Uno de los cuentos de Moravia que se titula apropiadamente "Gli oggetti", se basa en una situación en la que una mujer acusa a su prometido de haberla tratado como una cosa.)

Sin embargo, la enajenación no es sólo el resultado de nuestra inhabilidad para comunicarnos. Moravia atribuye una gran parte de la culpa a la soledad, que es producto de que físicamente estamos solos y de nuestro común fracaso en interesarnos en los demás. Por lo menos en una ocasión el novelista logra crear una situación de una gran fuerza lírica en la que dos personas casadas deciden hacerse compañía durante sus noches de insomnio, y pasan algunas horas placenteras admirando la quieta belleza de la noche, los prados vecinos y los edificios cercanos, y aun les queda tiempo para las cosas que obviamente no hacen por lo general: escuchan música juntos, la mujer danza para su marido, y hacen jugo de naranja. Sin embargo, sólo muy rara vez el problema de la soledad humana es resuelto tan felizmente como en "L'insonnia insieme". Con mayor frecuencia los personajes de Moravia llegan a la conclusión (sólo una vez claramente expresado en "Niente") de que "Non é solo chi si sente solo." Esta idea, de ninguna manera original o nueva en la obra de Moravia, es dramatizada una y otra vez en los cuentos de *L'automa*, más exactamente en el cuento titulado "La camera e la strada". Aquí Riccardo, al regresar a su casa después de un día de labor en la oficina, se baja del autobús en una parada equivocada; ve a una hermosa mujer, la sigue hasta un edificio cercano, con la obvia intención de cortejarla; finalmente la detiene cuando llega frente a su apartamento, sólo para descubrir, cuando ella vuelve su cara para hablarle, que es su esposa que se ha hecho teñir el pelo de rubio un poco antes del encuentro. Cuando estamos solos, sugiere Moravia, hacemos muchas tonterías, incluso refugiarnos en un pasado que no puede revivirse. En el cuento pirandelliano "La ripetizione" dos amantes que se van a separar deciden repetir la escena de su primer encuentro. Sin embargo, pronto descubren la imposibilidad de revivir sus sentimientos y su espontaneidad que pertenecen al pasado. También es la soledad la que nos mueve a desear vernos "vivir", y más tarde odiar cada minuto de vida. Como en el caso de "L'uomo che guarda" y "Lo specchio a tre luci". Aquí Giovanni mira su imagen en un espejo de tres vistas recién comprado, y observa que su pequeño hijo es la viva imagen de él; francamente afirma que no puede soportar su propia imagen y, por lo tanto, la de su hijo. Precisamente en el instante en que nos observamos "vivir", la vida adquiere su aspecto de pesadilla, mejor ejemplificada en "Scherzo e gelosia", en el que la realidad y la ilusión están yuxtapuestas tan sutilmente que ni los personajes ni los lectores pueden distinguir con claridad la diferencia entre la una y la otra.

Esta breve nota ha mostrado cómo los cuentos de la última obra de Moravia sólo vuelven a tratar los temas que están presentes en sus anteriores ficciones, a partir de *Los indiferentes*. "Nunca confío en los escritores que pueden decir demasiadas cosas [dijo una vez en una entrevista]. Con esto quiero dar a entender un escritor que es capaz de tocar demasiadas notas. Basta una buena melodía. Los buenos escritores son monótonos como los buenos compositores. Siempre están repitiendo su verdad, y reescribiendo el mismo libro; es decir, tratan de perfeccionar la expresión del problema que están predestinados a comprender." Aun aplicando este criterio, es difícil advertir en qué sentido los recientes cuentos de *L'automa* registran un aumento de la sensibilidad y de la capacidad del autor, y un continuo esfuerzo por mejorar nuestra visión de un problema dado. Desde luego, los cuentos no son sino bosquejos o informes pseudoclínicos de fracasos de inadaptados, cuyas neurosis son comprensibles, pero nunca adecuadamente explicadas, o, mejor aún, dramáticamente "representadas".

Quizá sea cierto, como algunos aseguran, que Moravia está tratando de ganar tiempo. En este caso, podemos estar de acuerdo con Paolo Milano, que al reseñar el libro en el semanario radical *L'Espresso*, manifestó su esperanza de que "il romanzo prossimo di Moravia non si dibatterà piú fra [tali] secche. Che sia per essere di segno negativo o invece positivo, la crisi risolutiva, a me pare, già si annunzio all'estremo orizzonte."

Quizá después de observar detenidamente el "desarrollo" de Moravia a través de los años, estos críticos han llegado a la conclusión de que ya no podemos esperar una "sorpresa", o algo verdaderamente "nuevo" de Moravia. Sin embargo, debemos estar agradecidos por la obra que hasta ahora ha producido: en ella encontramos una dimensión dramática de la ansiedad y de la inestabilidad que sufre nuestro mundo intranquilo y desequilibrado.

—Traducción de Carlos Valdés

# Octavio G. Barreda

## MÍNIMO HOMENAJE

El 2 de enero de 1964 Octavio G. Barreda murió en Guadalajara. Poeta, traductor y crítico que sacrificó su propia obra para alentar la de los demás, su creación perdurable, su ejemplo todavía no igualado son dos revistas, Letras de México y El Hijo Pródigo, en las que el esfuerzo de los Contemporáneos aliado al de una joven generación que comenzó a escribir al borde de la segunda guerra mundial, dieron forma a la nueva literatura mexicana. Nacido en 1897, Barreda fundó en sus años de estudiante dos publicaciones, Gladios y San-Ev-Ak donde aparecieron los textos iniciales de algunos escritores que más tarde se reunirían en la revista Contemporáneos. Próximo a ellos en el tiempo y, sobre todo en la inteligencia y en la heterodoxia, Barreda dejó en la revista de ese "grupo sin grupo" su admirable versión de Anábasis (Saint John Perse). Al regresar de Europa en 1937, Barreda dio a conocer los Sonetos a la Virgen, menos sacrílegos que amorosos, y fundó Letras de México, gaceta quincenal y después mensual, que hasta su fin en marzo de 1947 publicó 132 números. Con Romance, editada por los intelectuales españoles del exilio, Letras de México es el antecedente de los suplementos literarios que incluyen hoy casi todos los periódicos de esta Ciudad. Octavio Barreda ha relatado, en una conferencia (incluida en el volumen Las Revistas Literarias de México, INBA, 1963), las circunstancias que determinaron, para fortuna nuestra, el nacimiento de El Hijo Pródigo — una de las grandes publicaciones del siglo xx en castellano. El Hijo Pródigo editó 42 números entre el 15 de abril de 1943 y el 15 de septiembre de 1946. Eran tiempos, como los nuestros, de barbarie e incertidumbre en el mundo; y en México, de un desprecio, "que no osa decir su nombre", a la literatura— desprecio o desconfianza que se visten de falso nacionalismo, de exigencias poco o nada referidas a una obra en sí misma, de combate dirigido a la única tradición literaria mexicana: la tradición de rebeldía y universalidad. En esos tiempos (que fijó irónicamente en un relato, El Dr. Fu-Chan-Li, Colección Lunes, 1945), Barreda definió (defendió) el sitio que ocupan la inteligencia y la imaginación ante la crisis contemporánea, auspició la creación de una nueva poesía y una nueva narrativa, hoy más vigentes que nunca, y sobre todo de una nueva crítica literaria y pictórica (hay que recordar los artículos de Barreda sobre Tamayo y Soriano), aparte de la atención que se dio en ambas revistas a la literatura dramática, a la traducción, a la actualidad de los clásicos para no hablar de los innumerables textos sobre el arte del México prehispánico. Los afanes que movieron a Ignacio Manuel Altamirano para fundar, casi un siglo atrás, El Renacimiento, la fraternidad entre las generaciones y los grupos de escritores, en más de una forma se cumplieron por Letras de México y El Hijo Pródigo. "Viejos" y "nuevos", españoles y mexicanos, realistas y "artepuristas" convivieron en esas páginas para cimentar una renovación que todavía, y para bien, nos sigue alimentando.

Como un mínimo homenaje a Octavio G. Barreda reproducimos dos de los textos que figuraron al frente de El Hijo Pródigo, una nota que supo ver, en el momento mismo de su aparición, la grandeza de Muerte sin fin, y dos ensayos sobre la pintura de Tamayo y Soriano que marcan un cambio definitivo de actitud en nuestra crítica y en nuestra pintura. Esas páginas siguen siendo actuales — y no podemos perder o disminuir lo que Octavio Barreda defendió.—J. E. P.

## EL PENSAMIENTO DEL HIJO PRÓDIGO

### IMAGINACIÓN

Estas líneas de introducción al primer número de *El Hijo Pródigo* se escriben en los momentos más angustiosos del hombre contemporáneo. En tales condiciones creemos necesaria una explicación de por qué salimos, al parecer, inoportunamente.

Creemos, ante todo, en ese ilimitado mundo imaginativo que se llama literatura. Una especialidad, como cualquiera otra, que tiene sus propias leyes y experiencias. Especialidad que de la simple palabra, del puro verbo, de la primera metáfora, ha llegado a cosas tan complejas como son una carta, una novela, un soneto, un ensayo. En ella es evidente que se ha progresado a pesar de las largas épocas de represión de la expresión libre. Pero pocas veces, quizá nunca, esta experiencia se había enfrentado ante un peligro como el actual en que parece que todas las "ganancias divinas" están a punto de naufragar. Por esto, una revista, cinco revistas, cien revistas más, en estos momentos, al igual que los libros, son más que urgentes cuando hasta en países como los nuestros se trata de ahogar lo "inmoral", lo "profano", lo "degenerado" (palabras de Hitler).

Aclaremos esto: no nos interesa por ahora tanto el pasado o el presente como el futuro de la literatura. Ante peligros tales, ante propagandas tales, que quieren limitar lo que debe de ser por naturaleza ilimitado, creemos que es una obligación de todo no traidor inventar o afinar aparatos de imaginación, como son las experiencias literarias.

Y si otros hermanos nuestros ahora luchan en los frentes, nosotros, aquí en la retaguardia (en tanto no se nos llame al lado de ellos), queremos estar prevenidos contra esos paracaidistas o quintacolumnistas de la regresión literaria. Queremos iniciar y dejar, si posible, otro instrumento —bueno o malo— de imaginación, para ánimo de los que nos siguen o consola-ción de los que nos han precedido y ya casi tienen, como Zweig, el revólver en la mano.

### Y REALIDAD

Creemos en el mundo imaginativo; pero igualmente, en el de la realidad. Quizá antes no creíamos en ésta. Ahora, tantos ríos de sangre, tanto humo y fuego, tantos ladrones, nos han hecho invertir nuestra vieja, nuestra maravillosa vieja postura: los pies en el aire, la cabeza en la tierra.

Tarde o temprano todo hijo de Dios es un hijo pródigo (*We are all prodigal sons*, decía Donne). Mas si conservamos la imaginación, nuestro regreso natural no será propiamente un regreso. Y quien quisiera hacernos regresar, y nos obligara momentáneamente a ello, no podría nunca hacernos regresar en el buen sentido de la palabra. Regresaríamos, pero no regresaríamos.

Y esta paradoja debe ser nuestro secreto, nuestro inalienable patrimonio que nunca nos podrán arrancar: regreso sin regreso; realidad e imaginación.

Una intensa vida en el mundo imaginativo y un ojo y un oído más finos para lo real de la vida cotidiana. Este acoplamiento, pensamos, es lo único que puede liberarnos y proporcionarnos una literatura integrada, una literatura humana.

A todos los ya hijos pródigos y a todos los futuros hijos pródigos del mundo, nuestros brazos abiertos.

El Editor

(*El Hijo Pródigo*, Año I, núm. 1, 15 de abril de 1943, México.)

### IMAGINACIÓN

*El Hijo Pródigo* ha tenido la virtud de causar una cierta inquietud en nuestros medios intelectuales. Cuando más real y honda fuera esta agitación, mejor quedaría cumplido nuestro deseo: la misión del escritor tal vez no sea otra que la de despertar, la de inquietar las conciencias. No nos referimos, claro es, al escándalo, al griterío hacia afuera, sino al entrañable clamor que, milagrosamente, a veces levanta la palabra silenciosa. Esto es lo que intentaba alguien al decir: poner "sal y vinagre" en la llaga del corazón para que duela, para que sea

corazón, y para que al sentirlo, sienta cada uno que es; que de verdad vive, ya que anhela.

Es esto un propósito y un anhelo tan antiguos como la historia del hombre y su cultura. No es de ninguna manera un hallazgo nuestro, una novedad más, sino un reflejo vivo de lo que ha acontecido siempre, de lo que acontecerá en medio de cualquier mundo donde la sensibilidad humana tenga todavía existencia.

Si un día, gracias a un orden más justo, los hombres llegasen a conseguir un bienestar común y una verdadera armonía social, sentirían todos aún más la necesidad de inquietarse, de preguntarse por su destino último, de vivir más y más profundamente. El escritor, el que hablase del inacabable secreto de la rosa, de la onda y de la nube, sería más ávidamente que nunca leído y escuchado.

### Y REALIDAD

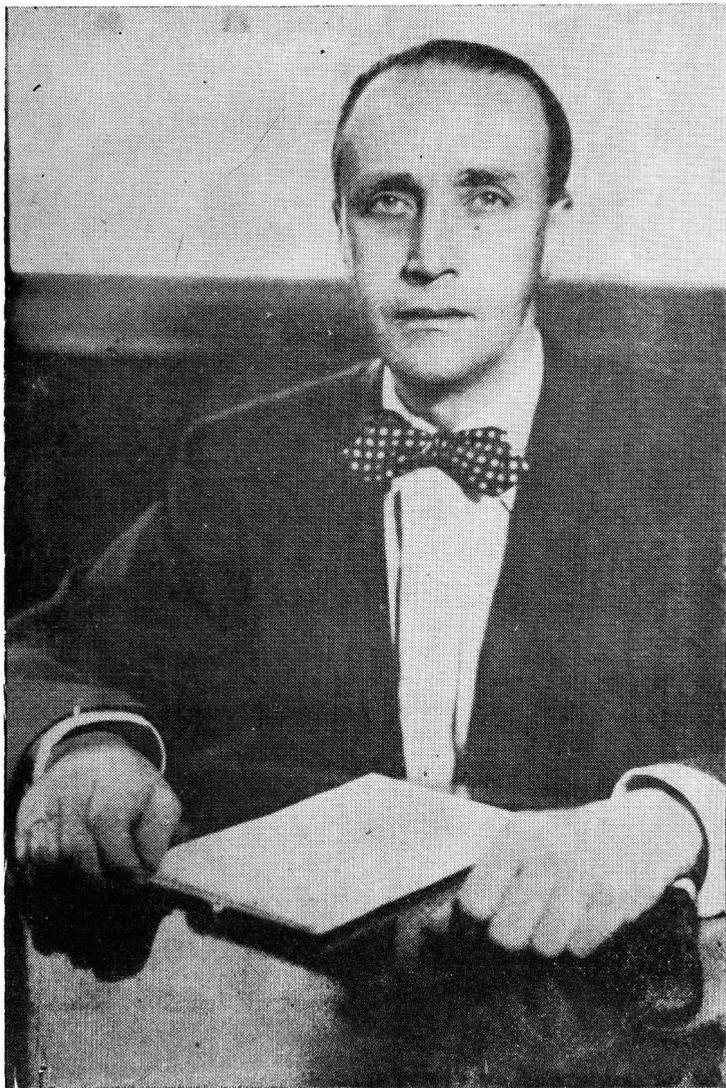
Pero fijemos la mirada en la realidad, no en la realidad muerta sino encendida, llena de imaginación. ¿De qué rumores hablamos? Lo que percibimos, ¿fue clamor íntimo o externo vocerío? Mas si fueron sólo gritos, debemos esforzarnos en cambiar por otras mejores esas almas tan mezquinas.

Se ha acusado a *El Hijo Pródigo* de revista esteticista. No somos esteticistas, es decir extemporáneos. Tampoco caeremos en el servilismo de la literatura oportunista al servicio de una causa más o menos noble.

Se está ya muy lejos de esta aberración de la literatura "dirigida" —sólo impuesta ahora en los países fascistas—, aberración de signo contrario a la del esteticismo, pero aberración al fin y al cabo. No olvidemos el hambre de pan que tienen los hombres; pero tampoco, obcecados en la lucha por el pan, olvidemos la otra hambre, tan real como la primera: el hambre que quema mente y espíritu.

Hay algo más urgente, se dirá. Estamos en la realidad y aún no se ha llegado a conseguir esa justicia social, ese pan necesario para todos, primordial. Cierto. Y aún más, diríamos; no está ni lejanamente asegurado, a pesar de tanta sangre vertida, el fin propuesto, y es misión del verdadero hombre cuidar que este propósito no sea defraudado.

¿Qué haremos nosotros como escritores para ayudar a este propósito? Esclarecer el camino, y para ello avivar nuestra sensibilidad, despertar los espíritus.



Octavio G. Barreda — "ejemplo todavía no igualado"

Hay que crear una esperanza, hacerla crecer de la tierra, extraerla de la realidad con nuestra imaginación: un alba que no sea sólo de pan, sino también de cielo.

En el terreno de la realidad, hagamos pues literatura, narración, poesía, teatro, recreación de lo entrañablemente humano, no "esteticismo" ni propagandismo, sintiéndonos acompañados por los que siguen ese camino con valor y pasión.

Número 3. Junio de 1943

## BARREDA CRÍTICO

### JOSÉ GOROSTIZA O DE LA INTELIGENCIA

Del silencio más aterrador, en los momentos que todos nuestros poetas gritan, [pasa] José Gorostiza a primer lugar en nuestra lírica. Catorce años de silencio —en 1925 publica su primer libro de versos *Canciones para cantar en las barcas*— maduran en su espíritu el mejor poema que se haya escrito actualmente en español. Y si no el mejor, al menos el de más ambición y alcances poéticos.

*Muerte sin fin* requiere, antes que nada, una cuidadosa lectura y algunas explicaciones previas —atrevidas de nuestra parte— a fin de gozar en su integridad las partes que contiene. Se trata en nuestro concepto de una profunda idea, de una honda y sentida filosofía que del mundo, de la vida, de Dios, de la inteligencia y de la poesía tiene Gorostiza. Es éste un poeta filósofo —más que un filósofo poeta— que quiere dejar en este documento sus meditaciones, amargas y desilusionantes. Para Gorostiza, el mundo, Dios, el hombre, la poesía, todo, en una palabra, no es sino una continua lucha entre dos poderes demoniacos: la creación y la destrucción. Un eterno devenir, de lo creado a lo destruido y viceversa. Y más que poderes, en realidad dos facultades de un mismo principio divino: la Inteligencia Pura, de la cual, en la inteligencia humana, tenemos apenas un símil aproximado. Todo lo que la inteligencia humana concibe, lo destruye instantáneamente por un prurito misterioso y fatal. Dios mismo, producto de la Inteligencia Divina, a los siete días de haber concebido maravillosamente su mundo (el nuestro), lo destruye casi sádicamente, al crear el Pecado o sea la maldición en sus propias criaturas. El amor más puro, en el momento mismo de su satisfacción, destruye el ideal y aspira a otro nuevo.

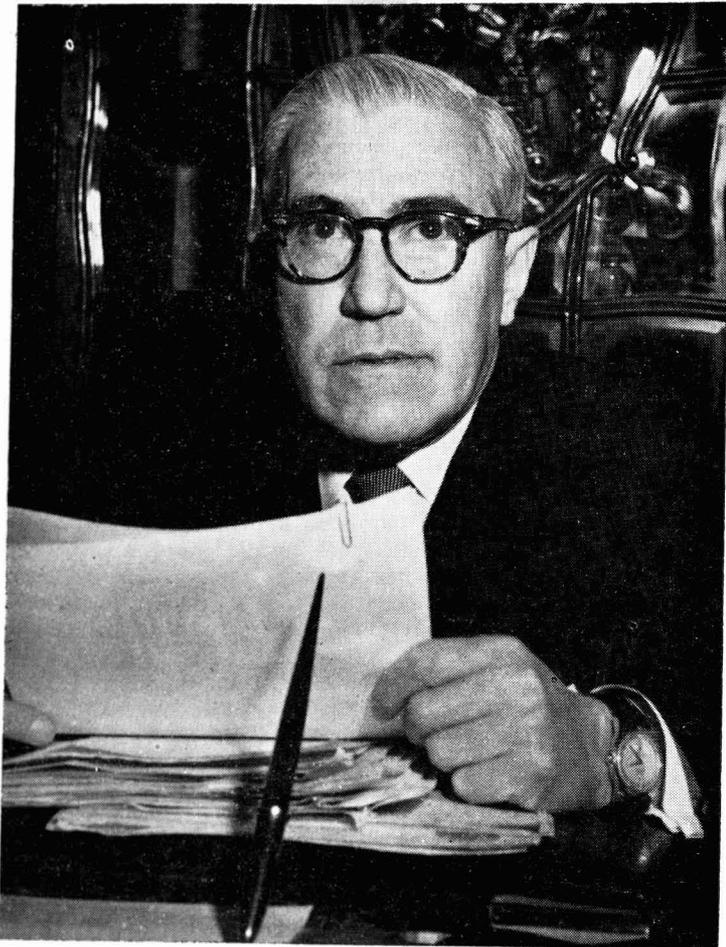
Nada hay, pues, perdurable. Todo tiene un sino, una fatalidad. Todo tendrá —como ha tenido— un movimiento en círculo vicioso: creación y descreación; descreación y creación. ¿Para qué afanarse en una vida como ésta? ¿Qué objeto la moral, la religión? Y este escepticismo, este pesimismo no puede menos que arrastrar consigo, en cierta forma, algunas arenillas de cinismo:

*Desde mis ojos insomnes  
mi muerte me está acechando,  
me acecha, sí, me enamora  
con su ojo lánguido.  
¡Anda, putilla del rubor helado,  
anda, vámonos al diablo!*

Este final, que es el clímax del poema, quedará pues perfectamente explicado. Mas lo que nos es inexplicable es el por qué Gorostiza, con este profundo y amargo fatalismo, se haya preocupado durante tanto tiempo de escribir cosa tan bella como es este poema. La sinceridad es, entonces, intelectual; es decir, relativa. Y en esto, el poema queda, por decirlo así, sin validez filosófica.

Si la filosofía escéptica desde hace siglos ha sido superada, y el poema de Gorostiza, en lo que tiene de escepticismo queda, desde su misma creación, invalidado, no acontece lo mismo con lo que pudiéramos llamar su forma interna y externa, uno de los juegos más deliciosos de ritmos, metáforas y conceptos que hemos conocido en nuestra lengua. ¡Y qué rigor! Sólo Guillén y Valéry, podrían superarlo.

Sus influencias, en un caso, son evidentes y de primer orden: las de Valéry, a través del cual nos llegan cálidas bocanadas del devenir heraclítico y del *Nous* de Anaxágoras. En un plano secundario, muy secundario, las de Eliot y de Jorge Cuesta, sobre todo la de los sonetos de éste, tan recargados de conceptos. Influencias o resonancias, indudablemente. Lo admirable, sin embargo, es esa maravillosa transmutación que hace Gorostiza de esos elementos convirtiéndolos en algo único, personal y originalísimo.



José Gorostiza — "continua lucha entre los dos poderes demoniacos"

El poema de Gorostiza quedará ineludiblemente, en la historia de la literatura española contemporánea, como una de las composiciones más interesantes y ejemplares de nuestra época.

*Romance*, número 1, 1º de febrero de 1940

#### TAMAYO EN 1944

El 30 de agosto, en la galería de Arte Mexicano, Rufino Tamayo exhibe once cuadros (seis óleos y cinco gouaches) que durante unas vacaciones pinta en San Miguel Allende, antes de regresar en estos días otra vez a Nueva York. Esta exhibición tiene una importancia excepcional, por verificarse en los momentos en que la pintura contemporánea mexicana cumple casi sus veinticinco años de vida y se debaten algunos puntos vitales entre los llamados viejos maestros —Rivera, Orozco, Siqueiros— y las dos o tres generaciones de pintores que les siguen, generaciones que, a pesar del respeto, cariño y hasta admiración que les tengan no pueden ya, por más esfuerzos que hacen, seguirlos en sus principales delineamientos o motivos. Los tiempos han cambiado, y en pintura, como en cualquier otra manifestación de arte o vida, la lógica, la conclusión matemática no rige, feliz o desgraciadamente, las relaciones entre jóvenes y viejos, entre lo que fue y lo que es. Las cosas, los hechos sociales crecen, se transforman, cambian a pesar de todas las razones, de todas las diatribas y deseos de los moralistas o teorizantes (Siqueiros con sus manifiestos violentos a favor de ese dudoso "arte realista" que preconiza; Diego con sus virulentos ataques a los jóvenes; Orozco con su complicidad y su creencia de ser el más joven de los pintores mundiales).

Para estos tres pintores, cuyo cansancio comienza a manifestarse en polémicas y autodefensa, lo que les sigue no sólo no tiene importancia, sino que ha decaído y degenerado, debiendo por tanto desaparecer o ser encauzado nuevamente hacia las canales que ellos abrieron; es decir: que lo suyo es bueno y que lo de los demás es malo, peligroso y hasta perjudicial. Estas consideraciones, sin embargo, nos parecen un tanto parciales y no nos convencen del todo, pues, por regla general, desconfiamos de las opiniones o ideas del que es juez y parte al mismo tiempo. Quizá estén en lo justo en esto o aquello, pero no en todo. Veamos, por ejemplo, el caso de Tamayo, el pintor mexicano que representa mejor hasta hoy a los pintores de la generación que sigue a aquéllos inmediatamente.

Tamayo cuenta ahora cuarenticinco años de vida, veintisiete de iniciar su carrera artística (ingresa a la Academia de San Carlos en 1917) y dieciocho de figurar ya en exposiciones, catálogos e historias (en 1926 abre su primera exposición). Con esta preparación, difícilmente podrá negársele una práctica, una experiencia considerable. Los elogios, por otra parte, que de él han hecho los mejores críticos y pintores en Estados Unidos; las varias exhibiciones que con éxito ha hecho ahí; los muchos cuadros suyos que figuran en las mejores galerías privadas y públicas de ese país; y su fama —inalterable— de ser el pintor más mexicano que todos nuestros pintores, son hechos que deben tenerse en consideración antes de decidirse a favor de las aseveraciones recientes de los tres grandes maestros mexicanos.

Si Tamayo, a través de tan larga experiencia, no ha cambiado de rumbo sino más bien ha explorado y mejorado el suyo; si no ha rectificado sustancialmente sus pasos y ha seguido sosteniendo sus principales puntos de vista, muchos de ellos en opuesta dirección, a los de Diego y Orozco; si ha triunfado a pesar de eso y continúa creciendo su renombre; si los jóvenes pintores mexicanos de mayor significación se acercan cada vez más a él y le consideran como a uno de sus precursores (Mérida y Lazo los otros), seguramente ha de ser por algo más que un simple capricho suyo o de la vida. Ante esto, creemos infantil —o senil, mejor dicho— seguir insistiendo tan prematuramente en la decadencia de la tierna pintura contemporánea de México; en eso de lo "imbécil" de la pintura de los "picasitos", y en aquello de que son "traidores a la patria" por el hecho de que no sigan pintando murales con escenas simbólicas o revolucionarias, o copiando lo que Rivera, Orozco y quizá Siqueiros hicieron tan insuperablemente en sus días. (Lo que, de haber acontecido, si hubiera traído entonces la verdadera repetición, la "escuela", la academia nueva, la generación.)

Si nos es difícil aceptar que en ese lapso haya habido decadencia, tenemos en cambio que admitir que ha habido diferencias. Diferencias sustanciales y formales, entre los jóvenes y los viejos. Y el primero, o uno de los primeros que se insurreccionan, legalmente, contra el concepto e ideas pictóricas de los pintores del 20, es Rufino Tamayo. (Agustín Lazo y Carlos Mérida, quizá con mayor conocimiento pero indudablemente con menos vigor y amplitud, son los otros rebeldes de importancia.) No acepta, por ejemplo, que el muro tenga la trascendencia que, accidentalmente, le encuentran Rivera u Orozco. El muro, pintado al fresco, tiene que ser trabajado con una rapidez, y con tales colores, que casi imposibilita efectuar sobre él experimentos e investigaciones trascendentes pictóricas, por lo que impone sobre el genio creador limitaciones peligrosas. El muralista tiende a escaparse hacia la historia, hacia la literatura, o sea hacia el asunto principalmente, dejando la calidad propiamente pictórica relegada a segundo plano. A lo sumo, como en el caso de la mayoría de los muros de Orozco y muchos de Rivera, el artista propende a refugiarse en el juego más o menos interesante de lo decorativo. Y la historia de la pintura nos demuestra hasta la saciedad que lo primero que muere en el cuadro (o muro) es el tema, el asunto; y que si una obra perdura no es precisamente por su contenido decorativo, social, costumbrista o religioso, sino por su calidad, por sus búsquedas y logros dentro de sus elementos distintivamente propios y peculiares, y no en los suplementarios o complementarios de otras actividades (literatura, política, religión) con que por lo general se mezcla. El interés a través de los años de un cuadro malo, costumbrista o religioso, no es precisamente para los pintores sino para el historiador, el especialista en vestimentas, etcétera. Mas aún; si en escultura nos interesan los ídolos olmecas o totonacas, no es indudablemente por su asunto sino por su calidad artística, por la manera como el artista buscó y resolvió los problemas propios de la escultura, y no otros.

Se alega con insistencia que el muro va y llega a las masas, que es para ellas. Tamayo y la mayoría de nosotros sus contemporáneos, nunca hemos dudado de eso; pero hasta la fecha los defensores del muro no nos han podido convencer de que el cuadro de caballete no llegue y vaya también a las masas, quizá en mayor proporción o magnitud que los muros. La multiplicación de museos y galerías en la actualidad, el intercambio cada vez más intenso de cuadros, de país a país, de continente a continente, nos demuestra la accesibilidad más creciente de la obra de arte pictórica de caballete a las masas. Al muro, como a la montaña mahometana, hay que ir cuando él no llega a nosotros. La pintura de caballete, además, por las materias que emplea, por la libertad que éstas dan al artista y por aquella otra que la soledad impone a la imaginación cuando

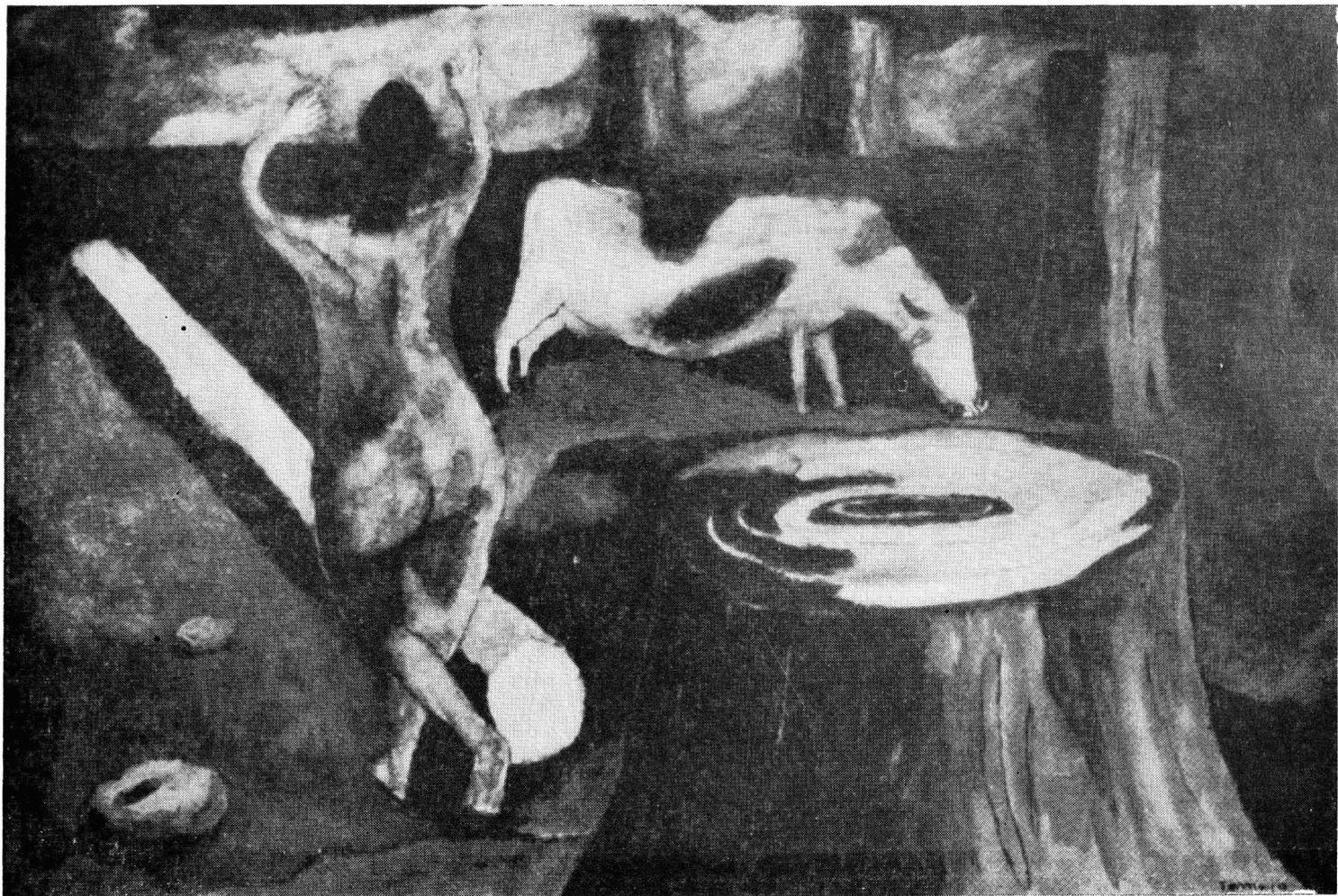
ésta no está a sueldo o capricho de cabildos, ministros o corporaciones públicas, es de recursos infinitos o por lo menos mayores que los de los muros. Las posibilidades de investigación son múltiples, así como los encuentros y descubrimientos. Hay necios, sin embargo, que discuten el valor de los descubrimientos en un oficio, en una ciencia, en un arte, y así se arrojan sobre un Bach, sobre un Cézanne, sobre un Einstein, acusándolos de onanistas, artempuristas, antisociales, egoístas y no sé cuántas sandeces más. El caso es, de todas maneras, que estos investigadores, estos encontradores revolucionan su mundo, y la historia, inclusive la marxista, no puede desconocerlos y pasarse sin ellos. Pobre de la sociedad que impidiera o tratara de impedir la investigación; y pobre del hombre, por más grandeza que haya tenido antes, que, de repente, se encerrara en el pasado y tratara de impedir que sus semejantes y sucesores buscaran algo más de lo hasta entonces conocido. Un hombre así sería el verdadero onanista, el antisocial, el egoísta, el reaccionario.

En sus dieciocho años de pintor, la paleta de Tamayo ha sufrido, como es natural, alteraciones y reformas, aunque no muy marcadas entre sí. Sus primeros óleos, que exhibe en el año de 1926, en plena madurez y apogeo de la gran pintura mural, muestran ya el ángel caído que huye de lo grandilocuente y del uso de los negros. A pesar de su desorientación ideológica —entre futurismo y cubismo— ahí tenemos la novedad del uso deliberado e insistente de las tierras violentas: rojas, amarillas, azules ultramar. Un poco después, le vemos —preocupación de las tierras— en la acuarela, moviéndose con una soltura y una intensidad en el color que sorprende a los neoyorquinos, en su segunda exposición (1928). Sus figuras ahí comienzan a recordarnos cosas muy mexicanas, colores muy mexicanos, muy tropicales, tan intensos que desde entonces le queda, actualmente injustificado, el calificativo de pintor sensual, tropical. A esta segunda época (hay quien todavía lamenta su paso) sigue una tercera, cuando a su regreso de Nueva York, exhibe aquella serie de naturalezas muertas, magníficas, donde por primera vez deja lo nacional propiamente dicho (lo anecdótico y la curiosidad para turistas) y entra al mundo de las llamadas formas abstractas; mejor dicho, deshumanizadas. Se leía entonces a Ortega y Gasset, con copias de cuadros de Braque, Gris, Picasso en frente. Esta experiencia da a Tamayo, sin embargo, una mayor claridad y transparencia en su color y le obliga desde entonces a organizar mejor sus formas, el conjunto dentro de sus cuadros. De esta tercera época, la de las naturalezas muertas, pasa, lógicamente, por deliberación y

conclusión de la anterior, a la figura humana pero considerada ésta a su vez como una cosa, como naturaleza muerta; es decir, deshumanizándola hasta donde un mexicano puede hacerlo pero sin llegar jamás a lo abstracto puro, a la desligación absoluta de la realidad. Ésta es fácil reconocerla en sus cuadros, cierto que un tanto simplificada, distorsionada, convencional pero de todas maneras realidad al final de cuentas. Su siguiente exposición (otra vez en Nueva York) sorprende por la superación de este estilo o manera; por la mayor maestría y claridad en el color; por el uso de unos blancos extraordinarios, y por la exhibición de menos naturalezas muertas, las cuales mezcla, en armoniosa proporción, con figuras humanas, éstas un tanto menos deshumanizadas. De esta fase o época, el pintor pasa a la última, o sea en la que actualmente se mueve (1942-1944), refinando a diario sus recientes logros. Aquí ya tenemos definida, clarísima, su tendencia a sólo usar, como un difícil motivo estético, dos dimensiones. Sólo dos dimensiones, con tal violencia como si tuviera un inveterado y profundo odio al volumen tradicional, a la tercera dimensión. Dos dimensiones, en las que sólo hay colores planos, superficies planas, cortadas a lo sumo por casi imperceptibles matices. En esta pintura, que podríamos llamar, si pudiéramos, pintura plana, todos los colores tienen por decirlo así, el mismo valor pictórico. No hay primarios o secundarios sino una igualdad, una democracia entre ellos. Y el cuadro, mirado desde lejos, produce la impresión de un solo plano, razón ésta por la que las pinturas actuales de Tamayo son tan difíciles de fotografiar con éxito. Además, de las tierras violentas el artista ha llegado a las tierras grises —el rojo gris, el azul gris, todos los grises posibles. El blanco, con el que dio efectos tan bellos, ha desaparecido quizá a causa de la rapidez de su desintegración y oxidación que altera, a lo contrario de las tierras, el tono y valor de la coloración.

En esta última fase, las formas, las figuras del cuadro llegan a una depuración, a una simplicidad como es difícil encontrar en cualquier otro pintor mexicano. De aquella variedad de sus primeras épocas, de aquel recargamiento de objetos y formas, de aquella cosa abigarrada y zigzagueante casi no queda nada. El mínimo de asunto, lo indispensable para dar motivo al cuadro, la minuciosa eliminación de todo aquello que no sea estrictamente necesario; es decir, lo absolutamente esencial del cuadro.

Lo absolutamente esencial entraña un rigurosísimo análisis y una no menos exigente síntesis. He aquí, pues, la estrecha relación de Tamayo con lo mejor de la pintura universal, de la pintura francesa, si se quiere. La diferencia, sin embargo, lo



"Rufino Tamayo — "el mismo vigor distorsionado de expresión; el realismo esencial; la síntesis de una idea"



Juan Soriano — "la imaginación, el sueño, la poesía"

valioso de Tamayo es sustancial; pues para obtener la esencia, para realizar un análisis y una síntesis se requiere antes que nada de una realidad, una sustancia. La sustancia de Tamayo es lo mexicano, lo indígena mexicano, lo puro, antiquísimo y profundo indígena; las formas y colores de los ídolos arqueológicos, de la cerámica prehispánica, de las tierras indígenas, de los matices oscuros y grises de sus rostros, de los objetos de uso diario, de sus frutas, y hasta de sus pensamientos y almas. Decir, pues, que Tamayo es un pintor abstracto es decir una tontería y otra aún más grave acusarle de extranjerizante. No por otras razones en el extranjero le consideran como el pintor más mexicano de nuestros pintores. Porque ahí, en un fragmento, en un centímetro, sin aspavientos, sin gritos, sin propagandas, sin manifiestos o diatribas, está pura, sintética, la esencia de lo indígena mexicano, nos gusten o no nos gusten sus cuadros o exijamos en ellos lo anecdótico, lo "trascendente", lo político, lo circunstancial o actual. Es un realista más realista que los realistas (naturalistas) declarados o profesionales. Y sin ser genial, como Rivera por ejemplo, ha logrado inteligente y lenta pero pacientemente ser por ahora el más mexicano de los pintores universales. Le ayuda para ello su gran gusto (¡qué manera de armonizar formas y colores difícilísimos!), su gran sensibilidad y su extraordinaria imaginación, manifestada en el arreglo de variadas formas y colores, no usados antes por nadie. Una imaginación y una realidad tan íntimamente estrechas, que se nos antoja compararlas, en calidad, a las de los excelsos artistas prehispánicos que florecieron en la escultura. Aunque trasplantado a otro arte, a otras dimensiones, ahí está el mismo vigor distorsionado de expresión; el realismo esencial y no fotográfico de todo un mundo; la síntesis de una figura o una idea. Si Tamayo hubiera sido escultor quizá hubiera logrado reanudar aquella maravillosa tradición escultórica que nadie ha podido revivir y que murió en la Conquista, la cual tuvo, fatal y brutalmente, que arrasarse y demolerla, por idólatra y demoníaca, e imponer sus telas de propaganda religiosa.

Su arte, pues, no es fácil ni agradable, ni mucho menos actual, de igual manera que un ídolo tarasco o azteca no lo es. Como un jarro prehispánico, no tiene ninguna utilidad ni ningún mensaje aparentes; pero ahí está, incommovible, eterno, para aquellos que saben del valor de una línea, de una forma, de un color, de una esencia. Y a la larga ya se verá si esta pintura no perdura más que la anecdótica, la folklorista o la de propaganda hechas con descuido o en estilos ya gastados y superados muchos años antes. El arte es una eterna superación

y por eso nos satisface que Diego, por ejemplo, en su último fresco (el de Cardiología), además de los temas vuelva a dar calidad a su obra y supere a la anterior, a la manera como Tamayo ha hecho continuamente con la suya. Superándose continuamente los artistas, las polémicas entre viejos y jóvenes quedarán relegadas a los toreros o a las vedettes de zarzuela.

## JUAN SORIANO

En 1920 nacía este endeble y enfermizo demonio. Precisamente cuando los graves y corpulentos ángeles y arcángeles instalaban y abrían al público ese cielo dramático de nuestro renacimiento revolucionario. Ahí, entre aquel mundo acartonado, de tramoya, de grandes telones bárbaros, de gigantescas bambalinas wagnerianas, este enjuto demonio, este extraño impertinente venía a la luz.

Todo cielo tiene su infierno y no era práctico ni posible que el nuestro escapara a la ley. A nuestros ángeles, nuestros demonios. O como es justo decir por ahora, a cada tesis su antítesis. Así, en el mismo 1920, ya se germinaba, inexorablemente, el conflicto, la lucha, la dialéctica histórica en nuestro exuberante mundo de formas y colores.

Realmente es un pequeño diablo este amigo y contemporáneo de Martínez, este afín a Frida Kahlo, a Lazo, a Tamayo, a Mérida y algunos otros habitantes mayores de los mundos subterráneos. De quebradiza estatura; más bien bajo y flaco; narigón; con pelo y tez teñidos de un casi imperceptible oro viejo; inquieto, tremendamente inquieto y nervioso; asustadizo a la manera de un extraño pajarraco, digamos un pájaro carpintero de Disney.

Si cada uno de nosotros recuerda un animal, Soriano, según el ángulo desde que se le mire, recuerda a varios, a muchos. Agudo y escurridizo como una zorra; estático o eléctrico como un caballo de mar; taimado y doméstico como un finísimo Dobermann-Pinscher. A veces, arranques de un triste y tierno potrillo o movimiento de ardilla, de ratoncito. Mucho de demonio, de los diablos a que nos habituó la estampería de cuatro siglos católicos y coloniales — esas intencionadas mezclas de animales y hombres con orejas y narices puntiagudas.

Cosa curiosa: el demonio no sólo es de apariencia, externo. Ahí le tenemos ya dentro de nosotros y aún más adentro de nuestro arte. No han sido posibles ni eficaces los exorcismos. Qué espléndida inteligencia y qué sensibilidad las suyas; qué persuasión y mano izquierda; qué sociabilidad y simpatía; qué ingenio y qué lengua tan ácida, certera y lacerante; qué ambición tan desmedida (¡cien cuadernos ya pintados y vendidos en los escasos nueve o diez años que tiene de autoiniciarse y autoentrometerse en nuestro arte!); y qué tenacidad tan tapatía, tan "Jalisco-nunca-pierde".

Luego, ese vibrar del cuerpo y la voz, ese continuo temblar y temblor; ese agitarse perenne ante todo y por todo; esa desgarrante curiosidad; esa angustia que le ahoga a todas horas; ese asfixiante orgullo de ángel caído; esa tenebrosa emoción que le agarrota — al paso de un aire, de un corpúsculo, de un velo — la nuca, las manos, la garganta. Sensibilidad de sensibilidades.

Sensibilidad, sí; más inteligencia. La muestra en esos solapados y oblicuos ojos verdes, en ese felino observar penetrantísimo, en ese mirar horripilantemente filosófico que rebana — y disecciona — toda materia, todo color, toda forma o tejido a fin de que la transubstanciación sobre la tela sea más escalofriante. Esos ojos diabólicos de taladro, de berbiquí, de aguja, de navaja de afeitar, de virus, de rayos X. Pues ¿qué otra cosa es la inteligencia, y por qué otra cosa los ángeles han caído?

La mano — la Mano —, es claro; pero diez años de ejercicio no son aún suficientes ni para el más mediano tahúr de feria. No seamos impacientes. Por ahora, regocijémonos con estos colores — los más intensos en nuestra actual paleta patria. Gocemos con esa olvidada pero eficaz transformación que Soriano ha resucitado y en la que saltan y gritan el rojo cadmio, el azul y el verde más intensos. Los del Greco y los de Renoir, posiblemente; pero con una diferencia: en este joven, esos colores han sido sólo soñados. Mejor dicho, leídos. El color literario, para este demoníaco pintor imberbe que jamás ha salido de su infierno ni visto aún los originales.

¡Ah, la imaginación, el sueño, la poesía en Soriano! Pero esto sería insistir demasiado en él y arrastrar al espectador a nuestro reino. Seamos por hoy un poco objetivos, y pasemos mejor a contemplar algunos de sus inevitables cuadros. No importa que sea a través de esos espectros, de esos inmundos fantasmas, en blanco y negro, que se llaman fotografías.

# Memoria de Paul Westheim

Por Carlos VALDÉS



Westheim, por Kokeshka

El crítico de arte Paul Westheim nació en Alemania en 1886, y murió hace poco tiempo en el mismo país, donde realizó sus estudios académicos antes de venir a radicarse a México. Vivió entre nosotros más de 20 años, y escribió una numerosa obra, casi toda dedicada a la misma materia. *Arte antiguo de México, Ideas fundamentales del arte prehispánico en México, La calavera, La escultura del México antiguo, La cerámica del México antiguo*, y otros volúmenes comprenden la labor de una vida aplicada en gran parte al estudio de la cultura y el arte prehispánicos.

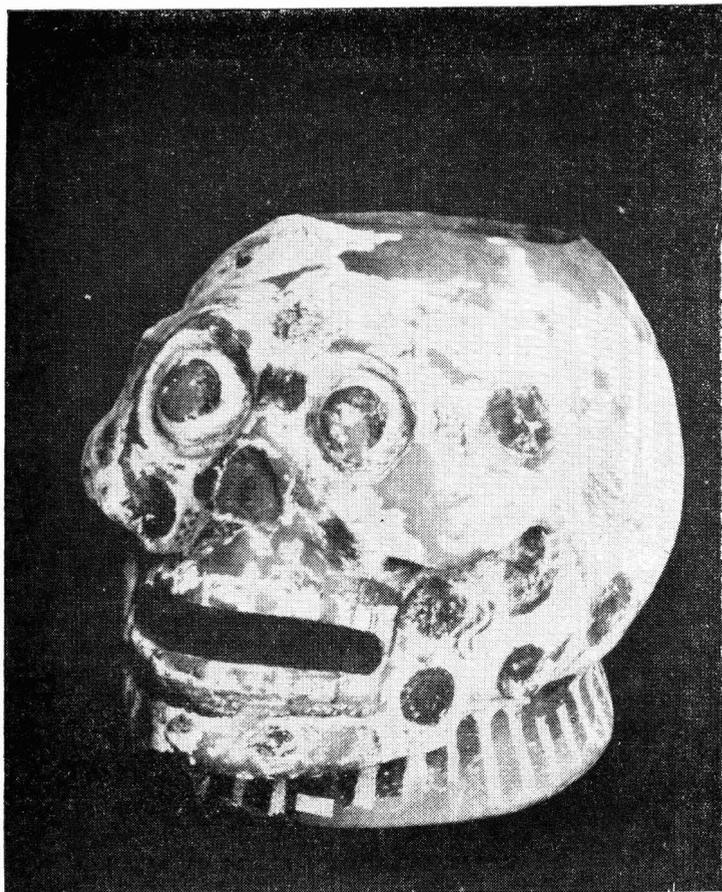
Además de su sólida formación europea Paul Westheim poseía una fina sensibilidad que le permitió ahondar en los secretos del arte indígena que por aquel entonces (y aun ahora) era mal comprendido y juzgado adversa y equivocadamente, por patrones ajenos. Además, Westheim era dueño de un hermoso, justo y preciso estilo que ayudaba a los lectores a gustar y a comprender la grandeza de un arte que floreció lejos de las corrientes imperantes del gusto que nos impuso la cultura grecolatina.

Westheim se propuso la tarea de hacernos comprender la razón de la sinrazón del arte indígena, arte consagrado al culto mágico y a la propagación de los mitos, y que no se inspiraba en ideales europeos, como la consecución de la belleza, sino que trataba de expresar complejas realidades producto de un tipo de pensamiento monista, mágico y paradójico, opuesto al dualismo lógico de la cultura occidental. En el pensamiento indígena los opuestos (vida y muerte, bien y mal) se identificaban, y en su esencia resultaban ser una misma realidad. Las deidades poseían atributos en apariencia contradictorios, pero que paradójicamente se complementaban; así la Coatlicue era al mismo tiempo la creadora de todo, la destructora de todo y la que hacía que los hombres renacieran en una nueva vida. La existencia y la muerte, gracias a la diosa madre, se convertían en dos facetas de una misma realidad, en las dos caras de una misma moneda.

En la obra de Westheim se debe reconocer la benéfica influencia de Worringer quien formuló la teoría de que las culturas tienen que juzgarse de acuerdo con sus propias normas estéticas y no tratar de valorarlas conforme a preceptos extraños. Este pensamiento era básico en la obra de Westheim que se esforzaba en todo momento para aclarar y descubrir los principios que regían la estética del arte indígena, señalando que su gran originalidad correspondía a una gran originalidad de pensamiento, a una manera peculiar de observar la realidad, y tomarla como un punto de partida para desarrollar las prodigiosas formas plásticas destinadas a recrear los mitos de la vasta y compleja teogonía indígena.

Según Westheim, el arte de los antiguos mexicanos, lejos de servir a intereses individuales, estaba consagrado al servicio del culto colectivo y a la representación de su universo mágico y mítico. Los patrones eran inmutables, tradicionales, y las únicas variantes permitidas eran los detalles del diseño. Aquí la imaginación de los artistas se desbordaba, y demostraban su originalidad y su vitalidad en el número casi ilimitado de variantes que introducían en los detalles de las obras. Así, el carácter colectivo del arte se individualizaba y se enriquecía, pero sin llegar al extremo de perder su sello tradicional. Los artistas del México antiguo no buscaban expresar su personalidad, como se acostumbra en el arte individualista de Occidente, sino crear símbolos que materializaran un mundo mágico, tan unido a la realidad terrenal que los hombres y los dioses llegaban a confundirse. El artista era anónimo (como en todo verdadero arte religioso), y ocupaba un papel relativamente secundario como instrumento de la divinidad.

Los artistas tenían la obligación de crear los talismanes que aseguraran a los hombres la necesaria protección frente a las divinidades implacables, y también debían diseñar los signos que atraían la benevolencia de los dioses que gobernaban el mundo espiritual. Los símbolos no sólo aparecían en las figu-



"facetas de una misma realidad"



"el arte al servicio de la religión"



"símbolos que materializan un mundo mágico"

ras destinadas al culto mágico, sino en todos los objetos que se utilizaban en el trabajo y en el hogar; el arte estaba al servicio de la religión, y los dioses invadían todos los ámbitos de la vida humana.

También existía un arte imitativo que copiaba a la naturaleza, pero la tendencia predominante era el arte imaginativo que por la estilización se desmaterializaba y trataba de penetrar en los secretos ocultos detrás de las formas del mundo visible. El arte del México indígena, en consecuencia, se apartaba de la sensualidad y estaba dotado de un carácter visionario; las cosas no eran representadas como las miraban los ojos, sino como los hombres pensaban que eran en el mundo espiritual. Los objetos y las obras de arte no cumplían una función decorativa, sino espiritual; y los conceptos de utilidad y belleza, dentro del ámbito del pensamiento mágico, quedaban subordinados a la utilidad y a la satisfacción espirituales que podían reportar, y eran apreciados sólo en virtud de su poder mágico, como hoy los cristianos ingenuos sólo aprecian las virtudes milagrosas de las vírgenes, y no las cualidades estéticas de las imágenes.

A quienes encontraban "feo" el arte indígena, Westheim les contestaba con las palabras de Goethe: "El arte es formador mucho antes de ser bello... Este arte característico [que persigue la belleza espiritual opuesta a la belleza sensual] es el único verdadero... No permitamos que la doctrina afeminada de los modernos adoradores de la belleza os haga demasiado tiernos para gozar de una rudeza significativa, pues de lo contrario vuestra sensibilidad debilitada no podrá tolerar más que una dulzura insignificante. Tratan de hacernos creer que las bellas artes han surgido de vuestra supuesta inclinación hacia la belleza del mundo que nos rodea. Esto no es verdad."

Westheim observaba que los artistas prehispánicos al crear sus obras no se inspiraban, o sólo muy vagamente, en los contornos humanos que son la fuente de la sensualidad. Su inspiración era el mito que determinaba la forma y el contenido de la obra de arte. Los dioses griegos eran divinidades humanizadas, y por lo tanto participan del demonio, el mundo y la carne de los hombres. En cambio, el creador de la Coatlicue no intentó humanizarla, ya que en su esencia la diosa era sobrehumana. El arte griego de la época clásica imprimió a sus divinidades una belleza ideal y sensual que fascinó a los occidentales, pero que era desconocido para el elevado espí-

ritu de los indígenas que en sus creaciones se apartaba de lo profano.

El gusto educado en la estética clasicista encuentra una gran fealdad en las deformaciones que los artifices del México antiguo les imponían a los rasgos humanos de sus dioses; sin embargo, estas deformaciones eran las que hacían que las simples figuras de barro se transformaran en divinidades, en símbolos de una realidad imaginada (pero no menos real para los habitantes del mundo indígena) que revelaban a los creyentes la esencia de la divinidad.

Los artistas del México prehispánico carecían de conciencia de lo que para nosotros es el valor estético, y su talento lo aplicaban a representar de la mejor manera posible las imágenes que concebía su casi febril imaginación religiosa, los mitos que para los creyentes poseían una verdadera utilidad espiritual; ya que ignoraban las explicaciones científicas, sin sus dioses se hubieran visto perdidos, y los indígenas no habrían sabido cómo explicarse las fuerzas y las leyes de la naturaleza, el curso de las estrellas, la vida y la muerte. Además de la necesidad de entender y explicarse el orden del universo, les era preciso entrar en comunicación y conocer de manera corpórea, concretamente, a las divinidades invisibles que gobernaban el cosmos, a fin de poder rendirles culto y ofrecerles sacrificios para ganarse su favor. Los hombres alimentaban con su sangre a los dioses, y gracias a esto el cosmos continuaba existiendo.

Aunque los artifices desconocían el concepto de la estética como nosotros lo concebimos, no por esto dejaban de mostrar un gran conocimiento y una gran habilidad para trabajar las formas, una sensibilidad muy especial para conseguir y materializar los valores de la plástica, quizá como resultado de la necesidad de designar el objeto sin reproducirlo, y de expresar sus vivencias espirituales por medio de signos. Por esto, la apariencia de los objetos era secundaria; lo verdaderamente importante para los artistas era descubrir el sentido oculto en las cosas y comunicar el sentimiento de lo sagrado. Al prescindir de las apariencias se acercaban a las formas puras y geométricas, y a la elocuencia de un idioma plástico que se valía de determinadas abstracciones según las exigencias de la forma.

El arte de los antiguos mexicanos principalmente se dirigía y apelaba a los sentimientos religiosos de los creyentes, y no trataba de instruir ni de informar, misión que estaba encomendada a las pinturas de los códices. En las esculturas y demás obras de arte se acentuaba vigorosamente los elementos (como la repetición rítmica, la simetría y el equilibrio estático de las figuras) que contribuían a expresar el carácter sagrado de los dioses; pero la finalidad de la representación no era, como en las pinturas del arte religioso cristiano, conferir realidad a lo irreal, volver creíble lo milagroso, situándolo en el terreno de lo racional. Esto no era necesario en el pensamiento mágico indígena, para el que no había distinción entre la lógica y la magia, y las creaciones de la fantasía le parecían más verosímiles que la misma realidad.

Por otra parte, Westheim señala la monumentalidad del arte del México antiguo (cualidad que no se presenta sino muy raramente en el arte europeo) como el de las grandiosas y colosales cabezas de La Venta, cuyos creadores manifestaron una severa voluntad de forma, sometiendo el fenómeno real a un proceso depurador de transformación; su finalidad era dar unidad a la masa escultórica, y conseguir por medio de la articulación esa expresividad que transforma la representación mental, el concepto, en imagen plástica. Las cabezas de La Venta, obras que sólo encuentran paralelo en el arte egipcio y asirio, fueron esculpidas en piedra, pero el material no fue privado de su auténtica naturaleza, ni sacrificado para conseguir una cierta "naturalidad". Todo lo contrario, procuraban que las cualidades de la piedra (su pesantez, su dureza) contribuyeran al carácter monumental de la obra. Además, las cabezas de La Venta no son sólo monumentales gracias a sus dimensiones, sino al vigor elemental de su idioma plástico.

Los estudios de Westheim abarcan dos materias (las artes plásticas y la mitología indígena) que en el presente caso se complementan, y son indispensables la una a la otra; sin el conocimiento de la mitología, el contenido del arte indígena no puede comprenderse cabalmente. Sin duda estos aspectos de la obra de Westheim son los más importantes para el enriquecimiento de nuestra cultura nacional, pero sería injusto olvidarnos de los muchos y valiosos estudios que el autor realizó en el campo de las artes plásticas europeas. Además, el amor, la devoción, la sinceridad y la inteligencia con los que Westheim ejercía su labor crítica son un magnífico ejemplo para los que en México practican esta disciplina.

# EL CINE

## No por mucho que sufras vas a huir del "Happy End"

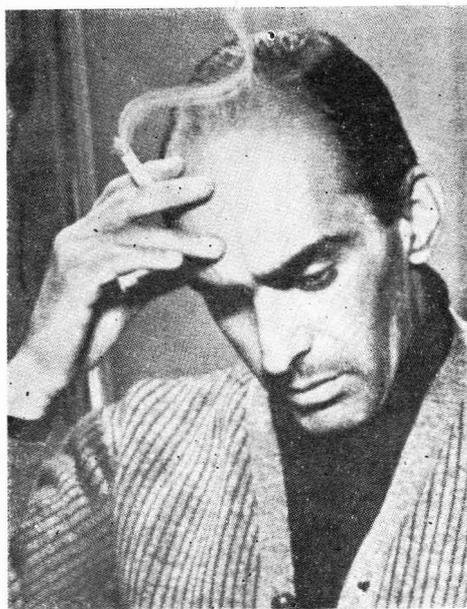
Por Carlos MONSIVÁIS

Con la publicación de *El cine mexicano*, libro que, junto con el guión de *Viridiana*, marca el inicio de las actividades de la serie Cine-Club de la Editorial Era, se cumple otra etapa de la actividad de Emilio García Riera, uno de nuestros más aptos críticos y nuestro mayor filmógrafo. En este ensayo García Riera afina, organiza y amplía considerablemente las ideas expuestas sobre el tema en un número de *Artes de México*, les agrega una documentación excelente y exhaustiva y el resultado es el primer intento serio de establecer la historia de una industria artesanal que pudo ser un arte. Libro ya indispensable, *El cine mexicano* suscita casi en forma inevitable la evocación y la polémica, la necesidad de aproximarnos críticamente a un campo tan vasto y tan significativo, de entender las relaciones entre un cine poseído siempre por la torpeza y el proceso de la cultura nacional.

Las primeras diferencias que se plantean son circunstanciales. El mismo García Riera advierte en su nota preliminar que el riesgo básico al enjuiciar estas películas radica en la imposibilidad de verlas a voluntad, por la inexistencia de una cinemateca. En muchas ocasiones, GR tuvo que acudir al criterio ajeno o a un recuerdo enaltecedor. Así, puede adjudicarse a *Doña Bárbara* de Fernando de Fuentes "una muy aceptable reconstrucción de la atmósfera del campo venezolano". Y además "los personajes de la novela, cargados de un valor simbólico que ejemplariza las ideas de una burguesía liberal, adquieren, gracias a De Fuentes, una concreción física que se opone a su condición de esquemas literarios". Una visión reciente de *Doña Bárbara*, suma del lugar común más caliginoso, revela sin piedad hasta qué punto De Fuentes, apuntalado por el grueso y gastado tropicalismo de Rómulo Gallegos, abusó con fruición del esquema y de las convenciones. Y así se podría formular una lista de pequeñas, poco significativas discrepancias. Porque en lo fundamental, en la crítica específicamente cinematográfica, es preciso estar de acuerdo. Y hay que coincidir en las ventajas que posee el principio de sistematización, al abordar las épocas a través del examen individual de los directores, lo que es un leal homenaje a la tesis del "cine de autor". Es el capítulo de la interpretación el que motiva mis mayores objeciones. Pese a todo, pese al espléndido esfuerzo de GR, se ha eludido proporcionarle una ubicación social, política, histórica a un cine que, como el mexicano, sólo por barroquismo puede ser analizado desde un punto de vista estético. La labor de GR resulta demasiado específica y se convierte en un relato único: la historia local de la infamia, no atenuada ni por una interpretación psicológica lateral.

Quizá no sea un defecto, si la intención ha sido el situar contingentemente estos aspectos. Puede no ser un error, pero es una limitación.

Al no explicar el contexto, la atmósfera en que vivía el país y que creaba y determinaba el cine, GR lanzó un producto metafísico, sin raíces, con una escenografía fantasmal. No de otro modo es válido explicar las reincidencias en los mismos errores, la negativa a convertir el cine en un instrumento crítico, el fracaso de las promesas, las limitaciones terribles para tratar cualquier tema que hiera la susceptibilidad de los zares mexicanos del celuloide. Importa especialmente en naciones como la nuestra, *underdeveloped country*, no situar de una manera aislada a un fenómeno como el cine mexicano que, carente de estímulos y circundado por todas las cen-



Julio Bracho: *Distinto amanecer*

suras, no ha logrado ser otra cosa que el conducto por el cual se expresa una imaginación pueril, descabellada y reducible a pesos y centavos. Y para recapitular diré que manifiesto mis objeciones como una manera de conminar al propio García Riera para que sea él quien escriba esa primera historia integral de una cinematografía.

II

En los veintes, el país se apresura a buscar su consolidación. Todavía fresca y vigente la ronda de presidentes, atentados, complots y sublevaciones, el cine se prepara en el afán de construir otra realidad, otro orden de cosas, otro México que de algún modo se parece y tiene que ver con el que conocemos, pero que existe en dimensiones diferentes donde se producen las imágenes que complacen los gustos y las apetencias vi-

suales de los nuevos dirigentes. Los primeros realizadores son primitivos en toda la extensión del término: artesanos ingenuos y desafortunados que se volcaban en cintas como *El precio de la gloria*, *Almas tropicales*, *Los enmascarados de Mazatlán*, *De raza azteca*, *El sueño del caporal*, *Malditas sean las mujeres*, *Fulguración de la raza*, *Corazón de madre*, *La banda del cinco de oros*, *Del rancho a la capital*, *Cuando la patria te lo mande*. En esos tiempos se inauguran las versiones rurales de varios géneros: el melodrama materno-doloroso, la tragicomedia silvestre que situaba el bien en Cuautitlán y le daba al pecado el nombre de D. F., el semi-drama patriótico. Fomentar un nacionalismo de consignas era una manera ingenua y desesperada de fortalecer el país, de hacerlo inexpugnable a los asedios extraños.

Con la estabilidad política del cardenismo, el cine con docilidad pretende ser portavoz de las ideas gubernamentales, pero su anhelo es arbitrario, demagógico, al amparo de una exaltación nativa que vulnerará todo el proceso de la industria. Fernando de Fuentes, quien después habría de consagrar nuestro acento campirano en la primera versión de *Allá en el Rancho Grande*, es responsable de tres films, *El Compadre Mendoza*, *Vámonos con Pancho Villa*, y *El prisionero 13* que, con *Memorias de un mexicano* de Salvador Toscano y *La banda del automóvil gris* de Enrique Rosas, constituyen el rescatable de ese cine que se da como consecuencia directa de la Revolución Mexicana, pero que no dispone del talento y de la perspectiva suficientes para entender y expresar la transformación. *El Compadre Mendoza* es la leyenda de la burguesía en ascenso que sacrifica a los revolucionarios para encumbrarse. *Vámonos con Pancho Villa* es el relato de las hazañas y las muertes de seis hombres que se incorporan a la División del Norte y es la visión de la lucha a través de los seres comunes, en un tono trágico, de hermosa vehemencia. Pero por regla general, la Revolución se presta para el lucimiento del arte popular o para fundamentar el repertorio de los cantantes rancheros. Por ello, quizá la mayor frustración de los productores sea no haber podido convertir a Zapata en un héroe como El Zorro o Lone Ranger, para despojarlo de todo su contenido revolucionario y volverlo paladín de *western* como en el caso de Pancho Villa.

En los años del reparto agrario el cine acumula tierras y ejidatarios, canciones y trenes marchando a los campos a sembrar la semilla del progreso. Eisenstein filmó aquí ¡*Que viva México!* y muchos crímenes se cometen en su nombre. La imitación superficial conduce a la idolatría por el paisaje físico y por el paisaje facial: una trinchera de magueyes o el rostro eterno de una anciana cholulteca deben tener, tienen ya valores cinematográficos. El montaje de atracciones se transforma en un "Conozca México a través de sus caras típicas" y se decide la unidad entre lo plástico de nuestro folklore y lo válido de nuestro genio artístico.

Se ha dicho con encarnizamiento que América es una novela sin novelistas. De modo similar y para fatigar la metáfora se puede afirmar que México es un film sin directores. El país permanece inexporado, sin descubrir, dolosamente marginado. Con el avilacamachismo los mo-

nopolios advienen reciamente y los Estudios Churubusco o los Tepeyac o los América se dedican con ánimo febril y potemkiano a forjar palmo a palmo un nuevo país, con calles pobladas de cabarets y malas comerciantes que no saben vender el corazón; con madres que trabajaban como sirvientes para que su hijo estudiara en un colegio decente y la madre iba a ver anualmente al hijo sin identificarse pero el hijo era mala cabeza y la madre en cambio heredaba a su anciana patrona y partía a Europa y al regreso ya millonaria encontraba a su vástago convertido en limosnero y no lo reconocía y el hijo derrotado terminaba muerto de frío en sórdido callejón.

Surgía una reacción en contra del primer nacionalismo puritano. La burguesía deseaba vengarse de la ingenuidad campirana que era la esencia de su pasado y de Flor, la inocente y pura novia de Jacinto, el caporal y por eso, Lulú, Marlene, Gladys, hacían su aparición con la boca pintada, la rumba prevaricadora y el corazón deshecho. Como tardía reacción a los desmanes de los nuevos latifundistas o como cartilla de introducción al artículo 27 constitucional que a la letra dice, el Indio Fernández acartonaba la Revolución, la regalaba para siempre un cielo estático y ponía a llorar estoicamente a Dolores del Río, la emperatriz de la desdicha rural. Iluso, arbitrario, más bien cursi, el Indio fue un antecedente de interés, otra de las secciones de la ruta única, no del todo desprovisto de aciertos formales. Pero, al ser su ejemplo fuente de contaminación, se le corrompió, primero con el halago y luego con la indiferencia. Por último, se le dejó hacer las postrimerías de su talento.

El monopolio cinematográfico buscaba el progreso del país, cuya manifestación señera era el auge de sus cuentas bancarias. Por ello, lanzaban a la publicidad un México inventado, ficticio, con ídolos, héroes y situaciones de cartón piedra, con la misma psicología mecánica y bravera del Bravo hasta el Suchiate y nos aprovisionaban de una fantasía: su ciudadano ideal con la mentalidad de un caballo emprendedor y la valentía de un niño poco imaginativo. Y sin embargo en este clima ideal nutrían sus sueños de ambición y su amor por la grandeza posible, todos los mexicanos de provincia y todos los de la capital desde luego. ¿Qué macho de cantina no le habrá tomado algún golpe a Pedro Armendáriz, algún truco para, más rápido el adversario, levantar la ceja y retirarse con el ánimo digno? ¿Qué mujer fatal no ha elaborado su voz copiando las excelsitudes sonoras de la Félix y no ha tratado impiamente devorar el alma y envilecer la pasión de Santos Luzardo, ahora honesto cajero o respetable pagador? ¿Qué animador de fiesta de fin de cursos no adquirió (antes de la TV) sus ademanes y repertorio humorístico por la contemplación de Cantinflas, Tin-Tan, Pardavé, Raúl de Anda, Ramón Pereda y Maritoña Pons?

El nacionalismo llegaba a la cumbre con la película que confirmaba lo irreplicable de las personalidades de los pueblos: *Como México no hay dos*. Si llegáramos a percatarnos de nuestra condición de sal de la tierra, veríamos el subdesarrollo como un mal menor. Jorge Negrete era una época: desde *Ay Jalisco no te rajes* a *No le saque, Tlaquepaque* (película que no hizo, pero que muy bien pudo filmar). Los charros reinventaron toda una zona del país, libre

de los problemas que causaban los créditos, las siembras, las cosechas, los precios del mercado. En los estudios de cine, las Babilonias de la capital, sólo había serenatas, parrandas, balazos y hembras bravías. Es decir, *westerns* a la intemperie, chauvinistas. El charro, más que nuestro símbolo, fue nuestra sentencia universal; ¡Esos Altos de Jalisco, qué bonitos!, *El ahijado de la muerte*, *Historia de un gran amor*, *Camino de Sacramento* y, sobre todo, *El peñón de las ánimas*, el drama bajo el quelite más célebre que se recuerda.

Pueden darse varias razones que expliquen por qué en cine hemos vivido al margen del sentido del humor. Quizá una nación que se integra necesita todavía tomarse muy en serio o la solemnidad es nuestro destino o la comedia es ajena a los veneros de nuestra idiosincrasia. El caso es que únicamente las películas hechas con el corazón y los nobles propósitos nos comunican la presencia de un sólido *sense of humor*, quizás involuntario pero no por ello menos vigoroso. Ya a la distancia se advierte que lo mejor de Cantinflas nunca llegó al cine. El señor Moreno, quien grabó en la mente del pueblo mexicano los diez únicos chistes que constituían la totalidad de su guardarropía, proyectó una versión ideal del lenguaje político nacional y fue un

cómico rastacuero, reiterado, que se apoyaba en el método menos convincente: el juego de palabras.

Lo más obviamente reaccionario del cine nacional es el renglón de la añoranza. Don Susano Peñafiel y Somellera, un *souvenir* del porfiriato, evocó la vida antes del "Ipiranga", las tertulias bohemias y hasta las tandas del Principal. La voz de Sofía Álvarez —como hoy la de Ernestina Garfias— enalteció las veleidades aristocráticas de nuestra burguesía y los actores que torpemente encarnaban a Nervo, Juan de Dios Peza, Juventino Rosas o Porfirio Díaz, recibían el impulso de Joaquín Pardavé, el advenedizo y quejumbroso adorador de los tiempos del globo de Cantolla, de la perseverancia de Zúñiga y Miranda y de la imperinencia de las huelgas de Cananea.

Es imposible extenderse infinitamente a propósito de los comentarios que provoca la lectura del libro de García Riera. Del alemanismo a nuestros días, la caída del cine mexicano ha sido frenética y sin tropiezos. Se han perdido sus escasos valores, que se fincaban en un cierto sabor de testimonio, de documento indirecto. Ahora todo culmina en una supuesta crisis, forma benévola de designar la extinción rabiosa de una industria, que gracias al medro, la baratura y el comercialismo rebasó los límites de lo risible para dedicarse de lleno a lo gangsteril.

## LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Luis Cernuda. *Ocnos* (tercera edición aumentada). Ficción. Universidad Veracruzana. México, 1963. 194 pp.

NOTICIA: Esta tercera edición aumentada de *Ocnos*, colección de poemas en prosa que como los otros poemas en verso de Luis Cernuda ha ido creciendo de una manera natural, obediendo siempre a una necesidad interna, salió a la venta unos cuantos días después de la inesperada muerte de su autor. Junto con *La realidad y el deseo*, al que en cierta forma se suma, el libro forma parte de la obra más importante de Cernuda, aquella que da expresión a su voz poética — a la que se debe contar entre las más altas y puras de nuestro tiempo. Esencial y fatalmente poeta, Cernuda es autor también de tres libros de ensayos: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, *Pensamiento poético en la lírica inglesa y Poesía y literatura*, "obras de sus circunstancias", como él mismo señala en el prólogo de una de ellas, pero de espléndida realización, así como de otras dos obras en prosa: *Tres narraciones* y *Variaciones sobre tema mexicano*. Tradujo a Hölderlin y Troilo y *Crésida* de Shakespeare.

EXAMEN: "Algunos creyeron que la hermosura, por serlo, es eterna (*Como dal fuoco il caldo, esser diviso — Non può'l bel dall'eterno*), y aun cuando no lo sea, tal en una corriente el remanso nutrido por idéntica agua fugitiva, ella y su contemplación son lo único que parece arrancarnos del tiempo durante un instante desmesurado", dice Luis Cernuda en *El enamorado*. Casi todas las prosas poéticas de *Ocnos* son expresión directa de un momento de revela-

ción de la belleza — "hermosura", como Luis Cernuda gusta llamarla con un característico pudor de lenguaje— robada al tiempo por el poder de la palabra: son poesía. La explicación del título del libro ("Ocnos, personaje mítico que trenza los juncos que han de servir de alimento a su asno") sitúa ya la posición de Cernuda ante ese ejercicio poético: "Cosa tan natural era para Ocnos trenzar sus juncos como para el asno comérselos. Podría dejar de trenzarlos, pero entonces ¿a qué se dedicaría?" Ésta resulta así una condición fatal. Desde su escepticismo, el poeta se ve obligado a responder a la belleza con la palabra, aun teniendo conciencia de la inutilidad de esa respuesta, más allá de la propia realización. En este sentido, los poemas de *Ocnos* forman una especie de diario íntimo y personal, una afirmación contra el poder del tiempo, la fugacidad de la belleza y la indiferencia del público. "No hay dioses que nos devuelvan compasivos lo que perdimos, sino un azar ciego que va trazando torcidamente, con pasos de borracho, el rumbo estúpido de nuestra vida", dice el poeta en *Regreso a la sombra*. Y a partir de esta tranquila aceptación de la condición humana, de esa conciencia trágica, que tan bien aclara el singular lugar de Cernuda dentro de la poesía contemporánea, el poeta nos va entregando, sin embargo, su alto testimonio de la situación del hombre con toda su ansia de felicidad, su soledad y su percepción del poder del tiempo sobre él, por mera fidelidad a su voz poética, a su demonio.

Por otra parte, es indudable que Cernuda puede hablar, puede hacernos escuchar, comunicarnos la belleza de un lugar, de una ciudad, de algunos árbo-

les o del mar con una voz cuya intensidad y delicadeza no tiene rival en la poesía contemporánea, haciendo descansar el poema tan sólo en esa capacidad de revelación, de hacernos sentir junto con él, sin necesidad de ningún otro apoyo, renunciando al tema, a cualquier idea que le permita construir el poema. En esta dirección, demuestra que su lenguaje es de una pureza ilimitada; cada uno de sus giros, de sus rumores secretos, de sus acentos ocultos nos conduce a la realidad y nos obliga a percibirla como si nosotros mismos estuviéramos descubriéndola, sintiéndola junto con el poeta, paralelamente a él. Pero si Cernuda puede hacer esto es porque su sentimiento es de una pureza absoluta y es él el que lo hace tan gran poeta y convierte a *Ocnos* en una de las pocas, auténticas obras de expresión poética en prosa.

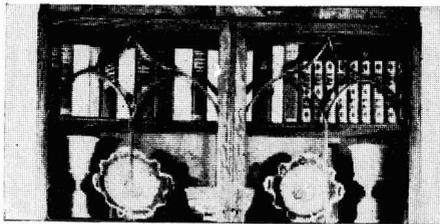
CALIFICACIÓN: Excelente.

—J. G. P.

REFERENCIA: Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1963, 295 pp.

NOTICIA: Informa la solapa: "Elena Garro nació en Puebla, en 1920. Ha publicado *Un hogar sólido* (Colección Ficción, 1958), serie de piezas en un acto renovadoras de nuestra literatura dramática. La mayor parte de su obra —novela, cuento, teatro— permanece inédita o dispersa en revistas de México, Estados Unidos, Alemania y Francia."

EXAMEN: La duda que nos asalta al principio de la lectura de esta primera novela de Elena Garro es la siguiente: ¿podrá la autora mantener a través de todo el libro el estilo descriptivo escogido, la forma de narración por medio de imágenes que transitan de lo poético a lo fantástico y lo absurdo, formas que, por otra parte, constituyen una característica de sus cuentos y su teatro? Y nos hacemos la misma pregunta después, cuando se reiteran los contrastes con respecto al tiempo y al recuerdo, cuando los sentimientos de los personajes —Isabel y Nicolás; Francisco Rosas, el general que dicta todas las órdenes en el pueblo; Juan Cariño, el loco; Rodolfo Goribar, el acomodaticio; Tomás Segovia, el poeta; las amantes de los miembros del estado mayor, mujeres que vegetan en un ambiente de sueño, a las que rodea un hálito de dulce irrealidad, etcétera— se expresan a través de planos superpuestos que, esporádicamente, se alejan de la narración central manteniendo sólo un eje que sirve de vínculo, de liga aclaratoria. Repetidamente el mundo de cada personaje, siempre al influjo de un procedimiento general usado por Elena Garro, se va explicando dentro de los sucesos externos; en el aire no queda ningún rastro de lo interno, excepto aquellas imágenes que tendrán consecuencias posteriores dentro de la trama. Por fortuna, los párrafos dedicados a explicar estas imágenes manifiestan, al mismo tiempo, la línea concreta que estructura la novela, excepto en dos ocasiones en las que el misterio —¿vía de escape? ¿deliberación?— se mantiene al nivel de lo irracional: en el momento en que desaparece la hermosa Julia junto con Felipe Hurtado y al finalizar la novela, cuando, para Gregoria, Isabel, desesperada, se convierte en una piedra. A pesar de estas huidas al misterio, el lenguaje



je usado (verdadero "estilo" de Elena Garro) cumple con su misión de equilibrar la forma de la novela.

Sensible al problema que plantea el narrador de toda novela, la autora de *Los recuerdos del porvenir* logra otro acierto al escoger al "pueblo" para que explique los acontecimientos, pues éste adquiere un carácter móvil, a veces objetivo y en ocasiones subjetivo: Ixtepec es un conjunto de casas, calles, árboles y plazas y, asimismo, gente que entra y sale, que se aglomera el día del mercado y que se une para manifestar sus protestas. Sin embargo, la conciencia del pueblo, expuesta con claridad en cuanto a la tragedia que en él se desarrolla y de la que es testigo, no se hace patente respecto a los hechos históricos de la época: la defensa de Zapata, Villa y Felipe Ángeles (en franca oposición a las figuras de Carranza y Huerta y al poder otra vez en manos de las clases "adineradas") concluye con una injustificada simpatía por el levantamiento cristero.

CALIFICACIÓN: Interesante.

—A. D.

REFERENCIA: Juan Vicente Melo. *Fin de semana*. Alacena. ERA. México, 1964, 93 pp.

NOTICIA: Éste es el tercer libro de cuentos de Juan Vicente Melo, que en 1962 publicó *Los muros enemigos*, y unos cuantos años antes otra obra de cuyo título no quiere acordarse. *Fin de semana* contiene tres relatos, cuyas dimensiones exceden los límites tradicionales del cuento: *La hora inmóvil*, *El verano de la mariposa* y *El día de reposo*. Un tanto caprichosamente, el autor hace que estos tres relatos se inscriban dentro de los tres últimos días de la semana y de ahí el título del libro.

EXAMEN: Se ha dicho ya y no está por demás repetirlo que Juan Vicente Melo tiene lo que podría considerarse un sentido natural del ritmo en su lenguaje. Sus palabras se levantan, ondean, giran vertiginosamente, descienden, parecen detenerse de pronto para volver a alcanzar altura y en todo momento obligan al lector a acomodarse a su paso, a su aliento. Sin embargo, mucho más importante que esa particular riqueza y ese poder envolvente del lenguaje, me parece la posición desde la que el autor enfrenta a la realidad que trata de recrear por medio de él, y que es en el fondo la que lo hace posible y le otorga su verdadero sentido. En los tres relatos que forman *Fin de semana*, pero especialmente en el titulado, significativamente, *La hora inmóvil*, nos encontramos frente a un mundo en el que con toda intención y con un claro propósito se ha distorsionado el sentido del tiempo. La sucesión temporal, lógica, dentro de la que cada acontecimiento ocurre en un momento determinado y

los sucesos devienen naturalmente, no existe en el mundo de Juan Vicente Melo. Al contrario, en él todo parece estar fijo para siempre, detenido en un instante al que es necesario llamar el momento de la revelación. Todo el "tiempo", el *suced* anterior y posterior a ese instante, gira alrededor de él, como una especie de aditamento, sin lugar verdadero y que sólo parece posible gracias a él. Por esto los relatos de Melo se caracterizan por su notable estatismo interior y es sólo el lenguaje el que otorga esa sensación de movimiento a algo que en realidad está fijo, haciendo posible que el autor comunique, transformada en palabras, una percepción de la realidad que de otra manera resultaría imposible de transformar en acción, en "relatos", y que al mismo tiempo es la que lo obliga a encontrar ese lenguaje.

El verdadero sentido de la obra de Melo debe encontrarse en lo que nos dice, nos entrega, ese momento de la revelación que sostiene los tres relatos. En los tres, durante el supuesto desarrollo de la acción, nos sorprende la forma en que el autor unifica la naturaleza, el mundo exterior y los personajes; una y otros parecen formar parte de la misma realidad, estar radicalmente unidos, sin ninguna diferenciación. Vemos, así, cómo a las catástrofes emocionales de éstos, de una manera misteriosa la naturaleza responde con otras catástrofes y la realidad se nos presenta como si ésta fuera su esencia natural. Fluye el río en *La hora inmóvil* y su movimiento se hace imperceptible, no tiene principio ni fin. La tarde, el girar de la tierra, se detiene en *El verano de la mariposa*. La tierra tiembla en *El día de reposo*. Simultáneamente, Roberto Gálvez regresa al pueblo, la solterona se detiene al borde del abismo, Antonio-Ricardo recuerda el nombre que lo llevará a descubrir su identidad secreta. Los dos tipos de acontecimientos parecen corresponder al mismo orden. Pero precisamente a partir de esa unificación se produce la ruptura y entonces el lector descubre que Melo nos ha conducido al momento en que el personaje se encuentra a sí mismo, se reconoce, se revela como destino. A partir de este reconocimiento, el mundo vuelve a ponerse en movimiento y los personajes aparecen ya como conciencias desgarradas, que conocen y experimentan su separación de él, su soledad radical.

Juan Vicente Melo ha conseguido así hacer objetiva, transformar en imágenes comunicables, una concepción totalmente subjetiva del mundo. La realidad es verdaderamente un producto de la visión interior de los personajes, pero éstos sólo llegan a ser en el momento en que se ven a sí mismos separados de ella, en el instante en que se afirman como destinos, independientes de la naturaleza y asumen su soledad.

Sin duda, en esta dirección la literatura de Melo es esencialmente pesimista, nos entrega la verdad de un mundo en el que, si se elige a sí mismo, el hombre sólo puede encontrar la destrucción, pero por esto mismo y por la seguridad con que el autor ha sabido adecuar la forma al contenido último de su visión del mundo, su voz cuenta verdaderamente.

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—J. G. P.

**DIALÉCTICA DE LA  
POPULARIDAD**

A los que se regocijaron con el "borrón y cuenta aparte" que planteó el antiestalinismo, no les será extraño el idioma de los críticos soviéticos o el de la nueva literatura que ensalzan tan desafortunadamente. Pázhitnov y Shraguin nos hablan en la *Revista Internacional* (septiembre de 1963) del poeta Vladimir Maiakovski. No debe sorprendernos: la dialéctica de las formas artísticas, a pesar de las ondulaciones de la política actual, no puede dejar de reconocer el lugar que le corresponde a la hermosa fogsidad de Maiakovski, lugar que gracias a su energía interna, a su autenticidad, se hace aún más perdurable. No es posible creer por un solo instante que los valores de la actitud de Maiakovski tengan que ser redescubiertos, a pesar de las nuevas palabras de una crítica que hoy sí se atreve a hablar de ciertos temas, ni es lícito plantear comparaciones que implícitamente justifiquen la posición de la más reciente poesía de la URSS, a pesar de los gritos desafiados de ese joven llamado Evtushenko. Cometerá un serio error aquel que dentro de algún tiempo nos notifique que Maiakovski es antecesor del Evgueni precoz. El poeta de Kiev aprendió en su propia sangre las contradicciones que existen entre el ancestral individualismo del artista y el deber consciente de participar en las luchas colectivas, en la solidaridad de la acción. No esperó a que muriera un líder, ahora desfigurado, para decir abiertamente lo que pensaba, ni esperó extrañas revelaciones en un entierro monumental para tomar decisiones, aunque sus preferencias quemaran en lo más vivo las heridas de los estrechos de mente y de los revisionistas de espíritu.

Aun haciendo un gran esfuerzo para comprender la dialéctica de las concesiones, no es posible reducir a cero el ideario que fundamentaba el arte soviético durante la era de Stalin, o antes, cuando Lenin ligaba serenamente la obra de Gorki con el movimiento obrero. El viraje realizado "desde arriba" por el antiestalinismo recalcitrante constituye un cambio subjetivo que, por lo visto, ha tenido influencias desastrosas en el arte: Evtushenko se convierte en un moralista de la más dudosa consistencia y cuesta trabajo comprender, de acuerdo con sus explicaciones, cómo es posible que algunos periódicos y revistas soviéticos se hayan negado a publicar los trabajos de un poeta que en ocasiones ha ocupado importantes puestos dentro de las organizaciones de los escritores de su patria. El espíritu de la obra de Evtushenko se hace inexplicable y cuesta trabajo creer que medio siglo después de iniciada la Revolución Rusa el mesianismo de sus poemas sea representativo o refleje algo de las nuevas tendencias estéticas de la URSS. Su prosa, un poco más sencilla, más pálida, es más sincera, a pesar de sus evocaciones "a la rusa" de los rebeldes sin causa, a pesar de sus infundadas disquisiciones sobre la capacidad del pueblo ruso para soportar lo que "otros países encontrarían insoportable". Tal vez su forma poética, la música que logra plasmar Evtushenko a través de las palabras de su idioma, nos satisfagan o nos deleiten cuando conozcamos más de sus escritos.

Por ahora, la incongruente calidad de su contenido, que decae aún más por el exhibicionismo de su autor, nos hace sentir nostalgia por la fuerza emocional de Maiakovski, que era la búsqueda de la verdadera poesía; nos hace dudar de aquellos que ahora tan radicalmente se vuelven en contra de los herederos de Stalin.

—A.D.

**CINCUENTA AÑOS  
DE BENJAMIN BRITTEN**

El 22 del pasado noviembre, Benjamin Britten cumplió cincuenta años de edad. *The London Magazine* (III-7) celebra la fecha y rinde homenaje al compositor con diversos artículos sobre su obra y una entrevista en la que Britten nos informa acerca de sí mismo y de los demás.

*The London Magazine* es justo al dedicar buena parte de su número al único compositor inglés que ha nacido después de Henry Purcell: desde 1695, año que señala la muerte del autor de *Dido* y *Eneas*, hasta las óperas de Britten no encontramos otra música inglesa que la escrita por Haendel y Mendelssohn. No necesitamos fatigar extensos volúmenes para convencernos de lo contrario — a menos que tengamos en cuenta a un Holst que lega al país *Los planetas* y a un Vaughan Williams que insiste en acometer extensas sinfonías.

En una ocasión, Britten declaró: "Uno de mis principales objetivos es el de otorgar a la musicalidad de la lengua inglesa esa libertad de la que ha estado desprovista desde la muerte de Purcell." Es decir: continuar una tradición interrumpida por más de dos siglos de silencio. No olvidemos que Britten ha creado la ópera inglesa —*Billy Budd*, *Peter Grimes*, *Otra vuelta de tuerca*, *Sueño de una noche de verano*, son ejemplos suficientes— y que, dentro del cambiante paisaje de la aventura musical del siglo xx, es de los pocos compositores que ha logrado crear —gracias a su lenguaje directo, sencillo— un público atento.

En la entrevista que publica Charles Osborne, Britten declara su admiración por Shostakovich, Stravinski, Copland y Tippett y, entre los compositores muertos en los últimos años, Bartok, Poulenc, Bridge y Holst — lo cual no deja de ser significativo. En otro momento expresa su admiración por Mahler, cuya influencia es aparente en el *Requiem de guerra* y en la *Sinfonía de primavera*. Interrogado acerca de la música electrónica y concreta, Britten no vacila en responder: "Como no soy un científico, no me interesa mucho esta clase de música aunque admito que pueda ser sumamente efectiva como ruido de fondo. La música es un arte para *representar*, para que un artista *vivo* la toque frente a un público *vivo*, ya sea que conste de veinte o de veinte mil personas. El disco, la radio y la televisión son como reproducciones de una pintura; simplemente un evocador muy conveniente."

En México, Britten es un compositor prácticamente desconocido, lo cual no debe extrañarnos puesto que aún seguimos con varios siglos de atraso musical. Recientemente, el British Council ofreció algunas —muy pocas— excelentes representaciones de *Noye's fludde*. A veces, nuestra única orquesta de cámara

destruye la *Sinfonía simple*. En el programa educativo infantil no se ha incluido *Young person's guide to orchestra*, experiencia que todo niño debiera tener para olvidarla de inmediato.

—J.V.M.

**EL MITO DE LA CULTURA PARA  
LAS MASAS**

John Gross insinúa en un periódico inglés (*The Observer*, 15 de diciembre de 1963) que la tan discutida cultura para las masas, especialmente en el caso de la televisión, es sólo un mito de moda. Éstos son algunos de sus conceptos: No es posible resumir en una frase los problemas sociales, es igualmente trivial pretender que podemos conjurarlos sólo con elogiar nuestro programa favorito de televisión, una estrella de cine o una motocicleta japonesa. Los críticos de la cultura para las masas a menudo han dañado su causa, y han promovido discusiones artificiales al tomar una actitud demasiado seria; parecen creer que una misma persona no puede a la vez gozar de una película frívola y apreciar una obra de arte.

Entre los intelectuales el entusiasmo por la cultura para las masas es a menudo un homenaje a la juventud, o quizá al rejuvenecimiento. Los periodistas emplean frases hechas para cantar las alabanzas de la cultura para las masas, como los hombres maduros bailan el twist para demostrar que aún son jóvenes de corazón. Pero la cultura para las masas es un monstruo que devora a sus propios hijos; cada cinco minutos se debe encontrar nuevos héroes: es bien sabido que los ídolos de hoy están destinados a permanecer mañana en el anonimato. Por definición, las modas siempre son pasajeras, pero desde hace unos pocos años el ciclo se ha venido acelerando rápidamente.

El autor del artículo, después de criticar duramente los programas de la televisión británica por insustanciales y por contribuir muy poco a la cultura del pueblo, llega a la siguiente conclusión: En las sociedades primitivas, la principal función de la cultura era resistir a los cambios, y subrayar la constante de los elementos recurrentes de la vida. Hoy lo contrario parece ser la verdad, y quizá el peor aspecto de la cultura para las masas es que nos incita (en casi todos los niveles intelectuales) a arrojar nuestro entusiasmo como vasos de papel. Los cambios del gusto que antes necesitaban de una generación para efectuarse, ahora se realizan en un fin de semana. Hoy las cosas sólo existen para ser reemplazadas, y nada nos parece más caduco que el libro que ayer era el más bien vendido.

Los intelectuales que celebran el mítico renacimiento de la cultura para las masas le conceden gran valor a una cosa superficial; pero sus más severos críticos también pueden ser víctimas de sus propias fórmulas y lemas.

Una institución como la televisión británica puede servir de ejemplo para demostrar qué complicados y lentos son la mayor parte de los cambios culturales. Los cambios y no lo estable son los que provocan las noticias, pero lo que ocultan los titulares periodísticos es que una sociedad, como cualquier otro organismo viviente, puede alterar su apariencia hasta llegar a ser irreconocible, y sin embargo sustancialmente permanecer siendo la misma.

—C. V.