

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

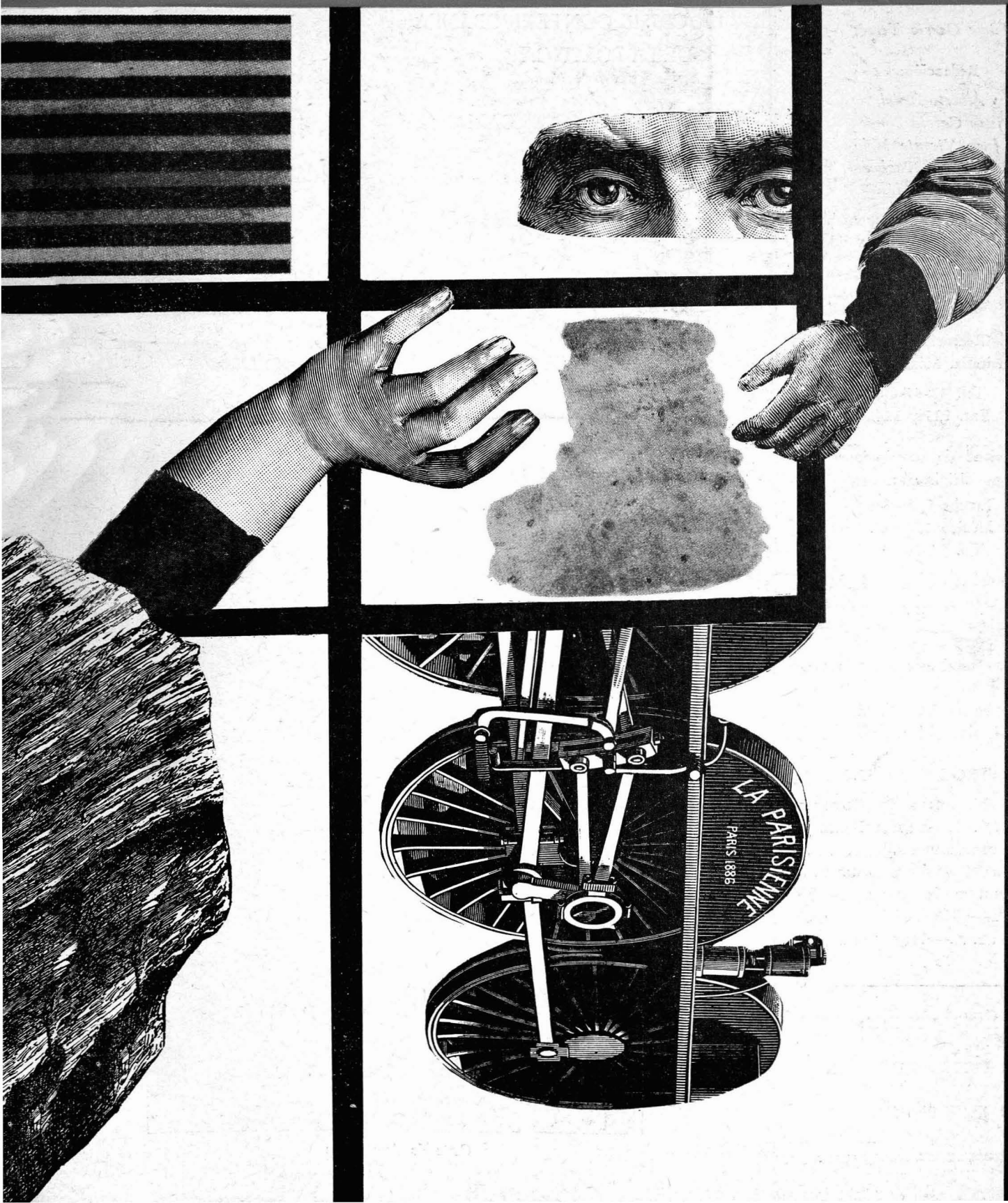
OCTUBRE 1963

CINCO TEXTOS DE JORGE CUESTA:

LA PINTURA DE OROZCO, MÚSICA INMORAL, LA
ENSEÑANZA PLATÓNICA, UN POETA COMUNIS-
TA, CRISIS DE LA REVOLUCIÓN

COMPROMISO Y ENAJENACIÓN EN
LA LITERATURA ITALIANA

LA CRISIS CONTEMPORÁNEA DE LA
POLÍTICA



Volumen XVIII, Número 2

México, octubre de 1963

Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MÉXICO

Rector

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. 21-30-95

Precio 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

LA FERIA DE LOS DÍAS

Jaime García Terrés

NOCIÓN DE PATRIA

Mario Benedetti

CINCO TEXTOS

Jorge Cuesta

Y EL OLVIDO

Ulises Carrión

DEL COMPROMISO A LA ENAJENACIÓN

*Sergio Pacifici*LA CRISIS CONTEMPORÁNEA
DE LA POLÍTICA*Pierre Fougeyrollas*

CARTA DE AMSTERDAM

Manuel Durán

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

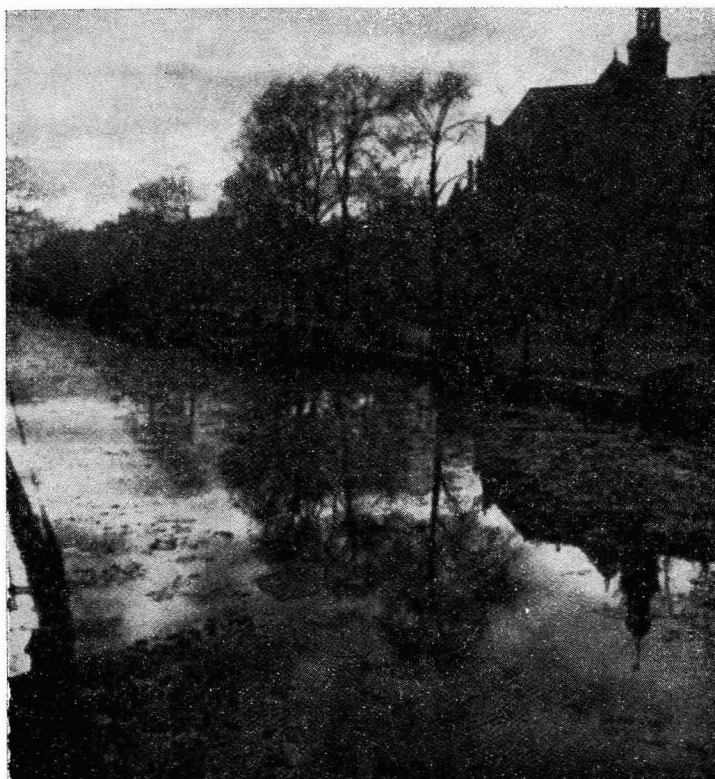
TEATRO

Jorge Ibargüengoitia

SOBRE LA MISMA TIERRA

*Alberto Dallal, Carlos Valdés,**José Emilio Pacheco*

DIBUJOS

*Juan Soriano, Augusto Monterroso,**Amadeo Modigliani*

Carta de Amsterdam

La feria de los días

Octubre de 1963. Un otoño más.
Otra jornada.

I

A decir verdad, no sé cómo andará el mundo cuando estas líneas aparezcan. Ignoro si el tapado se habrá destapado. Si la paz genuina se mira menos remota. Si un nuevo libro ha sacudido a nuestro público. Si algún flamante inquisidor ha reforzado las filas, ya polvorientas, de los cazadores de brujas.

II

Con todo, habrá siempre un camino por andar, no pocos entuertos por aliviar, y muchas palabras que aguardan el momento de ser dichas. Y aquí seguiremos, con esta pequeña tribuna, inseguros de nuestra eficacia, pero satisfechos de nuestro mínimo grano de arena.

III

El realismo político de moda nos empujaría a cerrar la boca. El romanticismo evasivo, a mantenerla bien abierta, dejándola que construya utopías y fabrique retóricos ca-



balleros andantes. Quisiéramos apartarnos de lo uno y de lo otro. Empezar el examen de la realidad, con los pies sobre la tierra, y la cabeza sin prejuicio.

IV

Hablamos porque tenemos necesidad de expresarnos; de sembrar un testimonio —así sea tan modesto y limitado como el que alojan estas páginas— en los surcos movedizos de nuestro tiempo. Tanto nos repugna acomodarnos al desorden establecido, cuanto adaptar la conciencia tranquila de quien da las espaldas al presente.

V

En pleno siglo veinte, no hemos superado aún la edad de las mitologías. Nuestros contemporáneos creen todavía en la magia del conjuro hueco y en el valor autónomo de rituales que sólo enmascaran pugnas de intereses. Vivimos en una maraña de leyes que no se aplican, pactos que no se cumplen, ficciones más o menos brillantes que pretenden resolver problemas de tal suerte insolubles.

VI

¿Podrían ser las cosas de otro modo? Sí y no. Desde luego, en México las condiciones actuales no permitirían pensar sino en unos cuantos cambios viables. Lo malo es que no se haga ese “poco más” que se puede hacer, dentro de las circunstancias que prevalecen.

VII

Y por otra parte, estas circunstancias no muestran una pareja fatalidad. Cabría intentar —lo que tampoco se ha hecho— la mudanza paulatina de algunas. ¿O es ello un sueño excesivo?

VIII

En todo caso, México, y el mundo todo, exige que se propicie dondequiera la libre discusión de sus problemas; que no se nublen las perspectivas reales con verdades a medias, con piadosas mentiras, ni con seductores sofismas políticos. Y si esto es soñar, hemos de seguir soñando.

—J. G. T.



Noción de patria

Cuando resido en este país que no sueña
cuando vivo en esta ciudad sin párpados
donde sin embargo mi mujer me entiende
y ha quedado mi infancia y envejecen mis padres
y llamo a mis amigos de vereda a vereda
y puedo ver los árboles desde mi ventana
olvidados y torpes a las tres de la tarde
siento que algo me cerca y me oprime
como si una sombra espesa y decisiva
descendiera sobre mí y sobre nosotros
para encubrir a ese alguien que siempre afloja
el viejo detonador de la esperanza.

Cuando vivo en esta ciudad sin lágrimas
que se ha vuelto egoísta de puro generosa
que ha perdido su ánimo sin haberlo gastado
pienso que al fin ha llegado el momento
de decir adiós a algunas presunciones
de alejarse tal vez y hablar otros idiomas
donde la indiferencia sea una palabra obscena.

Confieso que otras veces me he escapado.
Diré ante todo que me asomé al Arno
que hallé en las librerías de Charing Cross
cierto Byron firmado por el vicario Bull
en una Navidad de hace setenta años.

Desfilé entre los borrachos de Bowery
y entre los Brueghel de la Pinacoteca
comprobé cómo puede trastornarse
el equipo sonoro del Chateau de Langeais
explicando medallas e incensarios
cuando en verdad había sólo armaduras.

Sudé en Dakar por solidaridad
vi turbas galopando hasta la Monna Lisa
y huyendo sin mirar a Botticelli
vi curas madrileños abordando a ramerías
y en casa de Rembrandt turistas de Dallas
que preguntaban por el comedor
suecos amontonados en dos metros de sol
filtrado por error desde aquel cielo negro
y en Copenhague la embajada rusa
y la embajada norteamericana
separadas por un lindo cementerio.

Vi el cadáver de Lídice cubierto por la nieve
y el carnaval de Río cubierto por la samba
y en Tuskegee el rabioso optimismo de los negros
probé en Santiago el caldillo de congrio
y recibí el Año Nuevo en Times Square
sacándome cornetas del oído.

Vi a Ingrid Bergman correr por la Rue Blanche
y salvando las obvias diferencias
vi a Adenauer entre débiles aplausos vieneses
vi a Khrushchev saliendo de Pennsylvania Station
y salvando otra vez las diferencias
vi un toro de pacífico abolengo
que no quería matar a su torero.

Vi a Henry Miller lejos de sus trópicos
con una insolación mediterránea
y me saqué una foto en casa de Jan Neruda
dormí escuchando a Wagner en Florencia
y oyendo a un suizo entre Ginebra y Tarascón
vi a gordas y humildes artesanas de Pomaire
y a tres monjitas jóvenes en el Carnegie Hall
marcando el jazz con negros zapatones
vi a las mujeres más lindas del planeta
caminando sin mí por la Via Nazionale.

Miré
admiré
traté de comprender
creo que en buena parte he comprendido
y es estupendo
todo es estupendo
sólo allá lejos puede uno saberlo
y es una linda vacación
es un rapto de imágenes
es un alegre diccionario
es una fácil recorrida
es un alivio.

Pero ahora no quedan más excusas
porque se vuelve aquí
siempre se vuelve.

La nostalgia se escurre de los libros
se introduce debajo de la piel
y esta ciudad sin párpados
este país que nunca sueña
de pronto se convierte en el único sitio
donde el aire es mi aire
y la culpa es mi culpa
y en mi cama hay un pozo que es mi pozo
y cuando extendiendo el brazo estoy seguro
de la pared que toco o del vacío
y cuando miro el cielo
veo acá mis nubes y allí mi Cruz del Sur
mi alrededor son los ojos de todos
y no me siento al margen
ahora ya sé que no me siento al margen.

Quizá mi única noción de patria
sea esta urgencia por decir Nosotros
quizá mi única noción de patria
sea este regreso al propio desconcierto.

Montevideo, 1963

Cinco textos de

Muchas veces no es cuestión de bondad. La leyenda, como los dioses, selecciona, y como otro Ángel de la Guarda protege la inmortalidad.

Cuesta creerlo, pero Jorge Cuesta es el único escritor mexicano con leyenda.

¿Dónde se inicia la anécdota y dónde se resiente la historia? Hay que aceptar que la razón de la biología es un dato de la epidermis y no el hombre. Porque entonces todo sería fácil: nació el 23 de septiembre de 1903 en Córdoba, Ver.; estudió preparatoria en esa ciudad; por 1922 vino a México e ingresó en la Facultad de Química; fue burócrata en el Ministerio de Educación; perteneció al grupo literario de Contemporáneos; a mediados de 1928 estuvo en Europa; regresó para casarse; trabajó en un ingenio en provincia; volvió a la capital y fue laboratorista en una industria de alcoholes y azúcares; y dicen que murió enajenado el 13 de agosto de 1942.

¿Pero y la lucidez; la videncia emotiva; el desplazamiento diario sobre el corazón y las cosas y los se-

res; la tierra recorrida en la tierra y en los libros; lo que se dice y se escucha; lo que no se habla porque no existe la respuesta; la duda y la clarividencia de la duda...?

Jorge Cuesta nos dejó una parte de todo esto. Poeta de la inteligencia, carcelero de la palabra justa que aprisiona la eternidad de la idea, aun en la desesperación por sólo razonar. Ensayista por necesidad, polemista sin desafíos, todos sus artículos obedecen a un "mandato por aclarar el caos".

Era complejo y se dice, también, que reaccionario. Es posible, pero las banderas las hacen flamear los que precisan de la comparación. En todo caso no era conservador, y en el momento que se tenga la visión total de su obra, será posible darse cuenta hasta qué punto exigía la valentía de la crítica sin componendas.

Estos artículos que siguen son un anticipo del volumen de su producción que prepara la Universidad Nacional.

LUIS MARIO SCHNEIDER



Jorge Cuesta

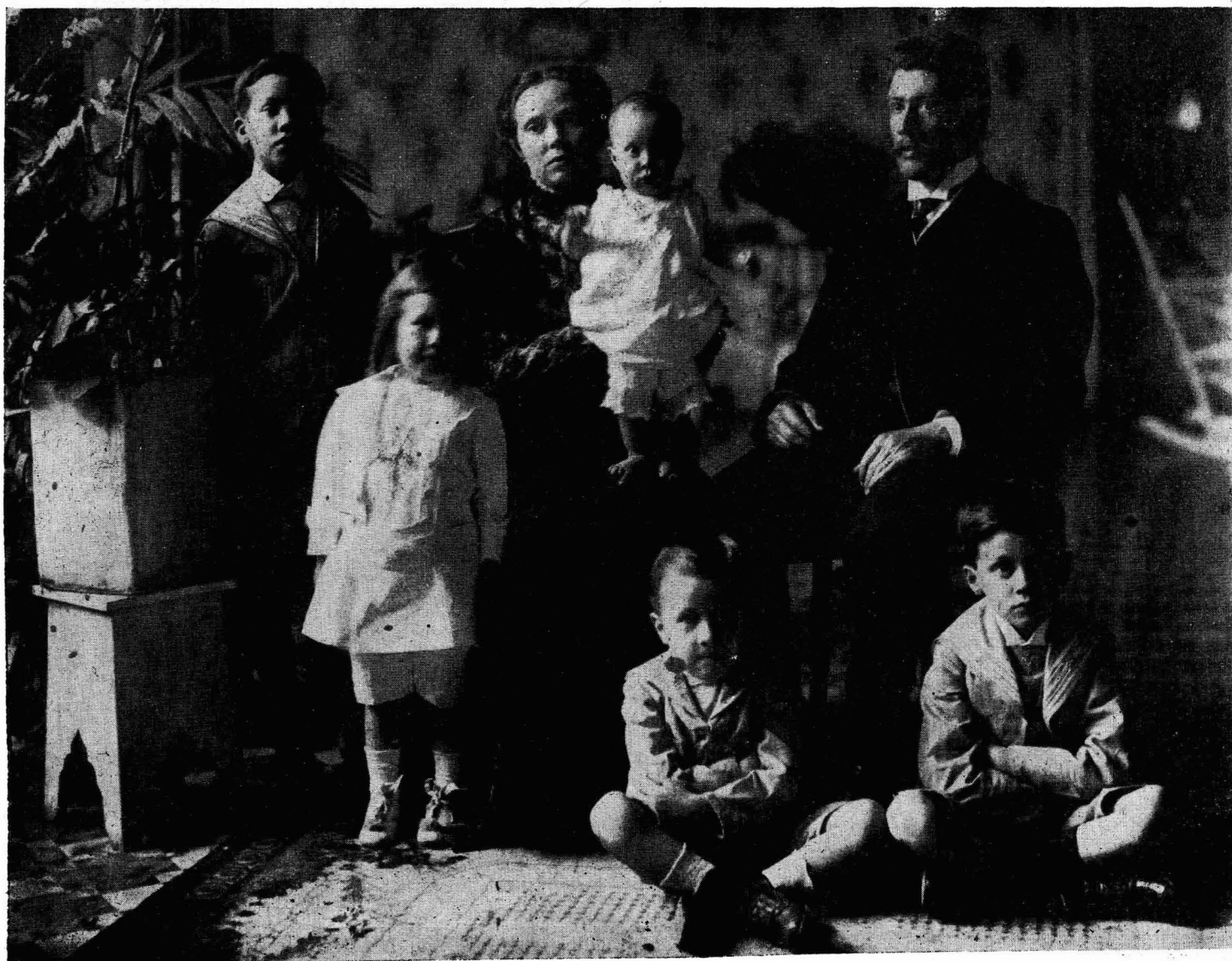
LA PINTURA DE JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La pintura de José Clemente Orozco es una de esas obras donde se manifiesta una especie de traición universal y de infidelidad a los sentimientos históricos inmediatos. Ninguna corriente artística de las contemporáneas, por ejemplo, encuentra en ella su cauce o su prolongación. Es en su originalidad donde deben buscarse las fuentes de su valor. Pero debe advertirse, por la misma razón, que la originalidad de Orozco no corresponde al concepto moderno de la originalidad, fundado en una idea del progreso, según la cual a cada tiempo acompaña una fatal expresión de su espíritu histórico, que corresponde a su desenvolvimiento gradual y sucesivo. La originalidad de un pintor como Picasso, que es el intérprete más genuino de esta sucesión histórica del arte, es muy diferente a la originalidad de un pintor como Orozco, cuya obra está destinada a no tener una resonancia inmediata en el tiempo. La pintura de Orozco es la pintura sin resonancia; su sonido no se alimenta con sus ecos; es una pintura sin sonoridad. Ya alguien hizo notar que nunca antes en la historia se había producido un arte "moderno" que fuera tan fiel y tan exclusivamente moderno como el que Picasso representa en el dominio de la pintura: y nunca antes hubo, ciertamente, una pintura tan histórica como la suya, desde este punto de vista, es decir, tan lógicamente POSTERIOR, en la historia del arte y tan exactamente presente al presente. Desde este punto de vista, la de Orozco no es el tipo de la pintura original; pues su originalidad consiste en una incapacidad de ponerse a la altura del tiempo y adquirir la velocidad de su paso; consiste en la inercia individual de su destino.

Es cierto que Orozco no estuvo en Europa sino hasta recientemente, ni salió de México hasta después de terminados sus frescos mexicanos. Es cierto que no tuvo, pues, contacto oportuno con las escuelas modernas europeas. Sin embargo no creo que a esta circunstancia debe atribuirse su originalidad. Pues podría verse en ella la fecundidad de nuestro medio nacional, la influencia de nuestro propio carácter histórico, pero también nos deja Orozco sin recursos para ello.

De ningún modo es tampoco el intérprete sumiso de nuestro tiempo local, de ningún modo expresa tampoco nuestra modernidad relativa; nuestro romanticismo también se queda sin el testimonio que le exige; nuestras vagas e inconstantes tradiciones tampoco se reconocen en su libertad. Así como se niega a compartir las tendencias, las doctrinas y los procedimientos de Diego Rivera, compatriota y contemporáneo suyo, los más jóvenes pintores mexicanos encuentran, para la inspiración de ellos, casi infecundo el campo de que la fantasía de Orozco se apodera. Parece que hubiera escogido para él el más estéril de los territorios, el menos hospitalario de los climas; tan extraño y tan lleno de riesgos se presenta a los otros espíritus, a las otras empresas. Parece que hubiera preferido el menos económico y el más extraviado de los caminos; tan ineficaz sería para quienes tomaran su misma dirección. Da idea su pintura de que, así como es original e inaccesible su fundamento, son estériles y nulas sus conclusiones, pues no hay en ella, con efecto, la prolongación ni el nacimiento de ninguna escuela tradicional o moderna, exótica o nacional. Su originalidad se debe a un absoluto radicalismo.

Pienso que, si se buscaran el lugar y la época como cuya expresión podría considerarse más justamente, habría que señalar la Italia del Cuatrocientos; allí viviría con menos artificialidad el orgullo de su granito, junto a otros irreductibles y solitarios escollos del tiempo. Sin duda que su aislamiento no es tal que no se reproduzcan en Orozco las condiciones de otras islas. Por lo demás, son raras las edades que no presencian estas interiores resistencias a ellas mismas; y hasta podría decirse que es en estas resistencias donde se revela su carácter. Un poema de Baudelaire, "Los Faros", se refiere a la misteriosa continuidad, a la oculta historia que se realiza a través de las soledades apartadas. No sólo en la Italia del Cuatrocientos se da una "época" constituida de manifestaciones universales e intemporales, que corren entre las aguas del tiempo, pero profunda y libremente, en una línea distinta que no alteran ni conmueven las corrientes numerosas que las envuelven y las sepultan dentro de sus espumas perecederas; a cada momento reaparece su manto, sin haberse per-



Retrato de familia, en Córdoba. Jorge Cuesta de pie, primero de la izquierda

dido, y en el más inesperado lugar. Su naturaleza histórica puede compararse a la constancia profunda de la roca a través de la inconstancia de los sedimentos superficiales, pues la profundidad y la constancia de su estrato histórico las distinguen y las apartan en la historia, en vez de sumarlas a su transformación aparente. De una manera semejante se presenta en el tiempo y en el espacio la pintura de Orozco; como las capas profundas del suelo que ya no son accesibles a las devastaciones atmosféricas.

No obstante, su personalidad se nos revela en los residuos que dejan de su resistencia los consumos del tiempo en que vive. La vemos perfilarse, sobre todo cuando se la compara con la de Diego Rivera y después con las tendencias artísticas contemporáneas; entonces se descubre la originalidad de su asiento y la necesidad que tienen sus raíces de nutrirse en un terreno profundo y exclusivamente suyo. Paul Valéry ha hecho notar la importancia que tuvo para la obra poética de Baudelaire el haberse producido en una viva reacción contra la literatura de su tiempo; cómo esta lucha fue lo que la forzó al descubrimiento y al mantenimiento de su originalidad. En el caso de Orozco, no podemos despreciar la observación de que la cercanía de la obra de Rivera fue lo que vivificó en la suya la pasión de oponérsele y la obsesión de su propiedad. Tampoco podemos despreciar la observación de su repugnancia por los gustos y las tolerancias del vulgo. Es también luminoso el carácter de la primera época de su pintura: crítico, satírico, caricaturesco. De la observación de estas características llega a sentirse la obra de Orozco como fundada en el puro celo revolucionario de la negación; llega a mirarse que su impulso natural es substraerse a los afectos inmediatos, libertarse de los movimientos de simpatía; llega a no verse en ella ninguna naturaleza afectiva, a no ser en ciertos momentos en que el extremo de su rigor se confunde con algunos resentimientos populares, sin que aún entonces abandone su pasión, la calidad intelectual que posee.

Esta resistencia contra su tiempo y contra su localidad es la substancia de su arte. Sólo en ella cabe advertir la huella de sus circunstancias temporales, la cual sólo se debe, como se deduce, a una influencia negativa, a una influencia por reacción. Sin duda que estas circunstancias le han sido necesarias, pero por su oposición, por su adversidad. Sin duda que no se habría manifestado, o lo habría hecho de un modo diferente, si no las hubiera tenido en su contra. Pero, si sirven a la revelación de su energía, no son ellas las que favorecen esta energía, las que la alimentan. Ya mencioné a Baudelaire, pero a otros espíritus de esta naturaleza se asemeja Orozco, distantes de su propio tiempo y hostiles a él, y que hoy sentimos, aunque acaso falsamente, cerca de nosotros. Pienso en Nietzsche, filósofo, y en Cézanne, pintor, que también existen en una constante controversia con su medio. Es la resistencia su modo y su razón de ser, vivir en función de su enemigo, de su obstáculo, y la gloria que quieren para su obra es que nunca carezca de enemigo y de rivalidad. Ahora podemos, nosotros, para eludir esta lucha póstuma, arraigarlos en su época histórica y fijarles una distante relación con la nuestra, que entendemos como su proximidad y que nos sirve para sentirnos más sus contemporizadores que sus adversarios; no obstante, no es por eso menor la libertad de su designio ni menos duradero el vigor de su resistencia. Los yugos de la historia no les impiden encontrar en cualquier remoto pasado o cualquier imprevisible futuro al enemigo que necesitan para no perecer. Viven en su tiempo y en su lugar, pero en cualquier otro tiempo y en cualquier otro lugar están más vivamente presentes y no con menos razones ni con menos oportunidad de existir.

1934

MÚSICA INMORTAL

Para la música mexicana ha sido una exigencia todavía más imperiosa y más tiránica la exigencia nacionalista que ha esclavizado a nuestras otras artes. Más recursos ha tenido para ello donde una gran abundancia de obras artísticas populares orilla al gusto individual y responsable a ser suplantado por un gusto vulgar y ligero; más recursos ha tenido para halagar a la pereza del espíritu, dándole como su propio ejercicio precisamente el fraude que lo hace innecesario.

No al arte popular, sino al contenido del arte, a los sentimientos populares es lo que enaltece y dignifica, proponiendo al arte como principio esencial de su ejercicio la realización de ese enaltecimiento, con lo cual le da no más que el re-



El día de su primera comunión

curso fraudulento de compensar su falta de sentimientos dignos por un culto a los objetos del sentimiento, y reemplazando, al fin, los sentimientos difíciles y verdaderos por los inmediatos y fingidos. No es dudosa la naturaleza romántica de este principio; la denuncia del hecho de que en él lo estético deja su lugar a lo moral. Pues este principio hace consistir el valor del arte en su moralidad.

Es una moralidad la dignificación de lo popular y el enaltecimiento de lo mexicano, como es una moralidad el enaltecimiento de lo europeo, de lo civilizado, en nuestra ociosa música académica. Es una moralidad el enaltecimiento de cualquier contenido del arte, bien sea naturaleza exótica, bien sea familiar; bien sea tradicional o bien sea revolucionaria. Nuestros músicos, revolucionarios y académicos, han preferido ser moralistas a ser músicos. En un lugar donde la música falta, han creído servirle haciendo que ella sirva a lo que la recomienda, y sólo han encontrado que la recomienda su moralidad.

No ha cumplido menos con este propósito moral la nueva música artística, esa cuyo énfasis, cuya moralidad consiste en recomendar el papel artístico del arte, musical de la música, como si al arte y a la música pudieran serles ajenos alguna vez. El énfasis del arte ha sido la más dudosa justificación de la música avanzada; pues no es un principio menos romántico y moralista que el que se funda en cualquier otra moralidad, en cualquier otro énfasis. Es por eso que no se contradice una música mexicanista y avanzada al mismo tiempo, simultáneamente nacional y pura. El disgusto popular (puede decirse nacional también) por la música avanzada, es el disgusto por el énfasis exclusivo de esta música, por su contenido unilateral y tendencioso; pero él representa otro énfasis, otra pasión. De acuerdo con la ideología marxista, que es una mecánica elemental de las pasiones, este disgusto popular conviene perfectamente a un sentimiento de clase, y no conviene menos a un sentimiento idéntico de la música que lo provoca. En esto encuentran su semejanza ambos sentimientos; en que cada uno es una particularidad, una pasión de clase. Y en

eso mismo encuentran su reconciliación y su oportunidad de ser halagados por un mismo arte, ya que la música puede dar satisfacción por igual al sentimiento vulgar de distinguir lo vulgar, que al sentimiento menos vulgar de distinguir la distinción, lo artístico. Una misma vulgaridad y una misma moralidad los aproxima: el precio que dan a la distinción, al énfasis que el arte procura a su particularidad, y la utilidad moral, dignificadora, en que hacen consistir la virtud exclusiva del arte.

Me importa hacer estas observaciones, para mostrar las decepciones de aquellos que buscan en el énfasis de lo mexicano una música que difiera esencialmente de la música europea antigua o moderna; sólo insisten en ella, sólo la repiten. Pues no es al contenido a lo que debe una música su diferencia de otra, su novedad; es a la forma. Y la forma no es un producto colectivo, un sedimento nacional; la forma es una creación personal. Y la forma aparece donde la moralidad no llega, donde lo mexicano acaba o cualquier otra dignificante distinción.

Y me importa hacer esas observaciones, para mostrar el valor del accidente a que esta nota principalmente se refiere: el hallazgo de una música mexicana inmoral, de una música que prescinde de las dignidades morales de la música y que, desinteresándose de todo fondo, de toda profundidad, se dedica a sentirse como conciencia individual y libre en vez de como el objeto digno de tener conciencia de él. Una música desnuda, que casi podría llamarse indecente desde el punto de vista de nuestra música moral, es el cuarteto para música N° 5, de Higinio Ruvalcaba, ejecutado por el Cuarteto Clásico Nacional el miércoles 20 de julio.

La sorpresa del hallazgo no me dejó examinar mi gusto en su raíz, sobre el hecho. Aun así, no creo que deba esperar a una segunda audición para conocer sus razones. Acaso es necesaria para precisar su sentimiento, corregir su entusiasmo y advertir sus flaquezas. Pero no creo ya que pierda esa conciencia que tuvo de su descubrimiento y de su libertad, después de la titubeante confusión de la música, que mereció el respeto del público, en el instante en que la música se volvió cínica y se explicó, precisamente cuando el público ya no la soportó más y ya no contuvo las manifestaciones de su enfado y de su burla. Este joven músico ha tenido el valor de hacer una música con su indecisión, en vez de hacerla con sus ideas; una música que piensa, en vez de una música pensada. Sólo es cierta la impresión de que carece de firmeza y de carácter, y de que la vacilación de su espíritu lo mismo lo expone a desvirtuar el sentido de la música nueva europea que a ignorar el de la música mexicana, sin hacer una y otra cosa con una idea positiva, y origina que lo excuse de su ligereza respecto a lo extranjero y de su indiferencia respecto de lo nacional. Es cierto que no dice nada su música. Y quienes piden a la música eso que debe tener para darlo a quienes no lo tienen y lo piden, encuentran que esta música de un principiante no tiene más contenido que los efectos accidentales y aislados que exclusivamente se dedica a obtener.

Para satisfacción del público, ahí están los efectos, es cierto, que podrían ser su énfasis y su moralidad. ¿Pero por qué no ha de preferirse atender al vacío que los busca y los precede, y que los sucede también al no ser disminuido por ellos, y en el cual se producen, exactamente, como lo que se oye y no como lo que se dice? Son incapaces estos defectos aislados, en todo lo largo de la obra, de explicar con ellos su unidad, de hilar un discurso y aun de justificar su presencia. La obra parece, por lo mismo, desbaratada y desunida. No se manifiesta su secreta y amenazada unidad, puesto que más la oculta eso que la constituye: esa espera sin descanso y sin satisfacción, ese vacío en que se dan como relieves (como efectos) los engaños de la atención constantemente decepcionada. Pero el público no prefiere la atención a sus frutos. ¿Cómo dejaría de ser posible que la atención del público se encontrara satisfecha con los efectos y no con la atención de la música? Lo que la música oye y no los oídos de la música es lo que al público le interesa. Y esta música sólo pretende ser toda oídos, toda conciencia; quizá sin la conciencia de pretenderlo.

Poco tolerable parece que el contenido de la música suela ser los oídos del músico. Es lo que no parece que deba admirarse y aplaudirse; es lo que no parece moral ni humano. ¿Qué tienen que ver con todos, los oídos de uno? ¿Es que puede alguien oír con los oídos de otro?; éstas son las preguntas que el público al músico reserva. Y seguramente que no puede oír con sus oídos; cada uno tiene que oír con los suyos. ¿Pero qué otra cosa pretende el músico cuando no da lo que oye para que sea la audición de nadie, sino la suya propia? No pretende otra cosa que ésta: que los mejores oídos son los que oyen mejor; no los que oyen mejor con el fin de comunicarlo a quienes no tuvieron el privilegio de oírlo originalmente. Ninguna

dignidad, ningún valor imparte a la realidad oída; ninguna significación real. La única conciencia de valor que estima es la que en los oídos y en el acto de oír encuentra la significación, la unidad y la dignidad únicas de cualquiera realidad musical que sea. Es a un acto del hombre y no a una realidad exterior de él y en la que no se compromete, a lo único que aventura y arriesga en el sentimiento de su dignidad y de su valor humanos. De este modo, no sólo a la música hace correr el riesgo de la música, sino lo hace correr al hombre mismo, causando la ruina de esos valores del énfasis, de esas dignidades morales, con los que el hombre y la música ocultan su frecuente miseria.

1932

LA ENSEÑANZA PLATÓNICA

En un admirable libro sobre su reciente viaje a través de Centro América y de México, Aldous Huxley considera, con la ironía que es peculiar del más inteligente y más libre de los espíritus ingleses contemporáneos, algunos de los absurdos que sorprendió en la educación en México, la que caracteriza como el amor platónico —que no espera ninguna correspondencia de la realidad— de un Dante en pos de una Beatriz inaccesible. El paso de Huxley fue rapidísimo; no obstante, su observación no pudo ser más exacta, y fundada en dos o tres rasgos que advirtió en la superficie de las cosas que se ofrece al viajero apresurado, sin tiempo para profundizar sus impresiones en las conversaciones y en los libros, pone de manifiesto la excepcional penetración de su juicio. Aldous Huxley, con seguridad ignora las doctrinas que inspiran a la educación pública mexicana; pero no se le ocultó su profundo sentido, y lo sabe expresar con una frase: en México la enseñanza es PLATÓNICA. Indudablemente lo es; pues no le crean ninguna obligación las consecuencias de sus actos; la realidad no la compromete, y, abismada y caprichosa, tiene el irresponsable y libérrimo carácter interior de los sueños.

El caso a que se refiere Huxley es significativo. Se creó una escuela —la Casa del Estudiante Indígena— con el fin de impartir a un grupo de indios nuestra civilización europea; pero en el momento en que se descubrió que los indios se europeizaban y no querían volver ya más al ambiente primitivo de que salieron y en el cual sus nuevas nociones carecían de sentido, se declaró ineficaz el método y se clausuró la escuela.



Jorge Cuesta poco después de llegar a México

la. En cambio, se abrieron otras que ya no tienen por efecto inconformar al indio con su medio tradicional. No puede darse un caso más humorísticamente ejemplar: se cierra una escuela en el momento en que se descubre que está efectivamente educando a los alumnos; se declara inservible a una educación en cuanto se descubre que educa; se considera como una depravación a la enseñanza que abre el espíritu del que la recibe un horizonte nuevo. Sin duda que se huye, en efecto, de una correspondencia con la realidad; sin duda que se trata de un puro y exaltado amor, pero platónico.

No hace mucho tiempo el pasado secretario de Educación Pública hacía advertir el fracaso de la escuela primaria en el hecho de que, de 50 000 niños que ingresaban al primer año, solamente nueve mil terminaban su instrucción. El ciudadano ex secretario, sutilmente, arrojaba la culpa a los profesores y los aplastaba con ella, eludiendo así el problema en que reside la verdadera esterilidad romántica de la educación. Pero todo se explica con un simple razonamiento económico. La educación es costosa para el que la recibe, aunque sea gratuita. Entre más crece el niño, es más requerido por la obligación de ganarse la vida sirviendo a sus mayores. De aquí que poco a poco deje de ir a la escuela. No importa cuáles y cuántos sermones estadísticos escuchen de sus superiores, sus esfuerzos se estrellarán contra los hechos: de cada 50 000 niños que entran a la escuela sólo nueve mil privilegiados alcanzan a costear su educación primaria, EN EL DISTRITO FEDERAL.

Si se lleva a la población rural al riguroso raciocinio estadístico del ex secretario de Educación, probablemente se descubren los motivos por los que el ex secretario se abstuvo de hacerlo. La población rural es mucho más pobre que la urbana; la naturaleza de los trabajos del campo, además, se presta mejor a que se considere más necesario el que los niños se esfuercen en la vida a que se esfuercen en la escuela. El resultado de la operación ha de ser que se revele que, en estas condiciones, ni siquiera cinco mil, de cada cincuenta mil niños inscritos en los registros escolares, estén capacitados para recibir una educación mediana, y que la que se imparta a los cuarenta y cinco mil restantes tenga tanta utilidad para la cultura del país, como los cuatro mil teatros al aire libre que poseen las escuelas rurales para el desarrollo del teatro mexicano, y los veinte mil quioscos que las plazas de la República tienen para el progreso de la música nacional.

Sin embargo, si se comparan la escuela primaria y la escuela rural, se descubre por qué para esta última no tiene sentido el problema que confronta la primera. La escuela primaria está en la situación de la clausurada Casa del Estudiante Indígena, mientras la escuela rural corresponde a las escuelas que se abrieron en lugar de la corruptora institución. En otras palabras, mientras la escuela primaria significa una inconformidad con el medio, y tiene, por lo tanto, un carácter revolucionario, la segunda es el conformismo puro, poseída, como lo está, por una pasión enteramente contemplativa y satisfecha.

Quienquiera que haya observado, aun superficialmente, la marcha de los asuntos educativos en México, advierte la manifiesta rivalidad que existe entre la enseñanza primaria y la enseñanza rural. Por decirlo así, la primera ha estado constantemente constreñida a convertirse en la segunda. Y, en efecto, ¿no es claro que el medio está rechazando a una enseñanza que sólo encuentra eco en cada nueve mil alumnos de los cincuenta mil que acuden a recibirla? ¿Puede darse una más contundente reprobación? La escuela rural, en cambio, más flexible, más elástica, más acomodaticia, no encuentra ninguna oposición exterior y es inmune por completo al virus de la estadística.

Pero la explicación de este doble fenómeno es clara: no es el medio quien rechaza a la escuela primaria, sino la escuela primaria quien está en contra del medio, y no es el medio quien aprueba a la escuela rural, sino la escuela rural quien se conforma a él. La oposición, en el primer caso, nace porque el tipo de enseñanza de la escuela primaria es demasiado costoso para el ochenta por ciento de la población. Y la conformidad, en el segundo caso, nace porque el tipo de enseñanza es barato y ha descendido de nivel, es decir, porque ya casi no exige esfuerzo alguno al que la recibe. En otras palabras, la escuela primaria, como todo esfuerzo superior, encuentra una resistencia real, mientras que la escuela rural, como toda plácida acomodación, posee la misma desembarazada y agradable naturaleza de las cosas ficticias.

En estas condiciones, es natural que la escuela primaria, como ya ha sucedido con la enseñanza superior, se haga antipática y amerite que injustamente vayan cayendo en desgracia los profesores normalistas, al mismo tiempo que la escuela rural adquiere un carácter mágico y sagrado en los círculos oficiales.

El enaltecimiento de la enseñanza rural, a expensas de los otros tipos superiores de enseñanza, es el triunfo de la facilidad y de la fe, en contra del esfuerzo y de la razón. Es, sin duda, propio para embriagar a un espíritu poco riguroso el aspecto que tiene de multiplicación de los panes. Pocos ven que, en realidad, es una multiplicación de las migajas. Y como se vuelve accesible, por la inferioridad económica de su nivel, a la gran mayoría de la población, incapacitada para efectuar el esfuerzo que una verdadera educación reclama, se la aplaude como una obra revolucionaria, sin advertirse que en su conformidad con el medio, hostil al esfuerzo educativo, es donde se revela la verdad de su carácter mixtificador y PLATÓNICO, la verdad de su carácter infecundo y reaccionario.

1934

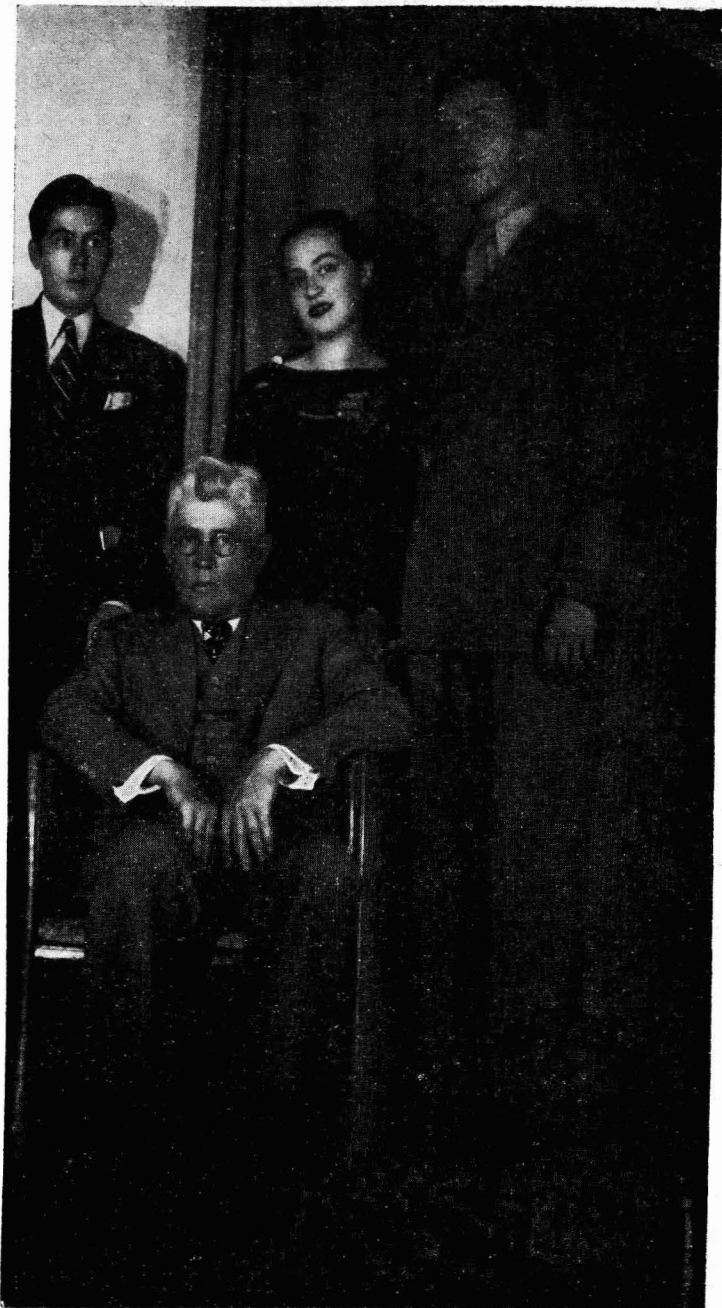
EL COMPROMISO DE UN POETA COMUNISTA

Uno de los más vivos recuerdos que guardo de mi paso por París es de la persona de André Bretón. Un encuentro con André Bretón es uno de esos sucesos que no se pueden olvidar. La leyenda que flota en torno de la escuela literaria gobernada por él, no es sino el reflejo del misterioso brillo que emana de su personalidad extraordinaria. Cuando llegué a París, sólo reservas tenía para el sobrerrealismo; mi conocimiento de sus intimidades se hizo a través de Alejo Carpentier, quien conoció a Robert Desnos en La Habana; pero el entusiasmo del escritor cubano, que era casi un entusiasmo de prosélito, no disminuyó mis reservas, con todo y que era causa de mi curiosidad; por el contrario, el entusiasmo tiene la virtud de despertar en mí la desconfianza y el recelo al contacto de su calor, el alma se me hiela. A casa de André Bretón, por lo tanto, entré doblemente acorazado: la otra coraza era mi detestable francés, no habituado todavía a hablarlo y escucharlo, tenía que hacerme repetir casi todo lo que se me decía, y después no oía la repetición: no me dejaba el zumbido del bochorno. Me aproveché de mi confusión para decirle algunas imbecilidades sobre el arte zapoteca; pero éstas, que sólo aspiraban a la superfluidad y al olvido, tuvieron la mala suerte de trastornar la información que André Bretón poseía, y que tenía a la mano; hubo necesidad de discutir, hubo necesidad de que insistiera yo en lo que dije, no, ciertamente, por que lo pensara, sino porque era lo que expresaba mi francés. Por fin, creo que Bretón se dio cuenta de que era mi francés y no yo quien le estaba informando sobre el arte precolombino de México o creo que en ese momento entraron sus habituales huéspedes, miembros del grupo que encabezaba. Entonces pude apartarme y dedicarme a escuchar a mis anchas, sin violentar a las palabras, haciéndolas recibir el sentido que les concede, no el conocimiento del lenguaje, sino la necesidad de no parecer descortés en la conversación. Entonces entendía el francés con una admirable claridad; cuando menos, ningún compromiso exterior me impedía pensar que lo entendía: no tenía necesidad de demostrarlo.

André Bretón acababa de escribir su contestación a la encuesta de *Le Monde*, sobre la literatura proletaria. Ignorante del sentido político que tenía la cuestión para el grupo, los aplausos con que fue recibida la lectura que hizo Bretón del documento, con una voz enfática y declamatoria, me parecieron el colmo de la adulación. Sin embargo, en ese momento se me hizo explicable el poder que ejercía su persona



En Xochimilco. Questa es el primero a la derecha



Cuesta (de pie a la derecha) con su padre y sus hermanas

en torno suyo. Y también la melancolía con que Bretón consideraba las virtudes magnéticas de su personalidad; pues, por decirlo así, toleraba, pero no autorizaba sus efectos. Este matiz me reveló la verdadera fuerza de su espíritu. En el mismo rasgo, no obstante, algunos de sus amigos y compañeros de literatura habrían de señalar unos cuantos meses más tarde al espíritu del traidor. Por lo que a mí toca, vencidas mis reservas, en la facultad de traicionar a su propio éxito se me demostraba la autenticidad de su capacidad para fascinar y vivir en medio del peligro, en una situación constantemente comprometida.

Una situación así es la que ha mantenido André Bretón, y con él todo el grupo surrealista, dentro del comunismo. El surrealismo es un movimiento poético que no ha soportado el aislamiento y la distancia a que la realidad condena a la poesía, y que se ha planteado el problema de hacer vivir a la poesía en el seno de la realidad, es decir, con el mayor grado de responsabilidad posible. Planteado como un movimiento revolucionario, el surrealismo se vio, de pronto, obligado a definirse respecto al comunismo, aunque en la realidad política es un movimiento que se propone hacer una revolución TOTAL. André Bretón y los suyos se declararon comunistas, POR AFINIDAD. Una adhesión de esta clase ha tenido que merecer las reservas del Partido Comunista francés, quien no ha estado dispuesto a aceptar la adhesión, no de unas personas, sino de una doctrina literaria, que pretende nada menos que revolucionar a la realidad por medio de la poesía, por medio de la magia de la palabra. El surrealismo, a su vez, ha tenido que sufrir la prueba de demostrar en cada ocasión que "la revolución surrealista" —título de la primera revista literaria del movimiento— es, en efecto "el surrealismo al servicio de la revolución", título de la publicación que substituyó a la primera.

En la declaración a que me refiero, André Bretón salvaba el compromiso de sostener el surrealismo como una manifestación revolucionaria, en contra de "la literatura proletaria" en que el comunismo ha encontrado su única manifestación ortodoxa dentro de la literatura, precisamente porque no cabe DENTRO de ella. La primera pregunta de la encuesta rezaba como sigue: "¿Creéis que la producción artística y literaria sea un fenómeno puramente individual? ¿No pensáis que deba o pueda ser el reflejo de las grandes corrientes que determinan la evolución económica y social de la humanidad?" La respuesta de Bretón era categórica: en la producción artística y literaria no se presencia el reflejo, sino la propia evolución social de la humanidad: también hay un determinismo poético: también y sobre todo en la poesía, la sociedad no se refleja, sino deviene y se determina.

Esta declaración no podía dejar satisfechos a los marxistas. Desde que la escuché, la entendí como una controversia. Si hay algo cuyo entendimiento le está absolutamente prohibido al marxismo, es que la poesía pueda tener POR SÍ MISMA una función revolucionaria. Un equilibrio demasiado difícil, por lo tanto, me parecía el que André Bretón se empeñaba en mantener. Pues sólo un abismo hay entre el espíritu que reconoce el poder subversivo de la palabra, y el que no ve su utilidad revolucionaria sino en que renuncia a ese poder. Mi impresión fue que no tardaría el tiempo en que Bretón y el comunismo se verían irremediabilmente divorciados.

Este divorcio no se verifica todavía. Acabo de leer: *Los vasos comunicantes*, una de las últimas obras de Bretón. En ella el conflicto adquiere los más sutiles caracteres; pero Bretón todavía no renuncia ni a la dignidad de la poesía ni a la promesa revolucionaria del comunismo. Podría pensarse que es el comunismo quien está comprometido con Bretón, pero no habría modo de hacérselo conocer a esta doctrina. Por eso es más emocionante la angustia intelectual que en el alma de Bretón se presencia. En rigor, ya su propia conservación exige que su espíritu fortalezca también a su adversario: en ese libro se propone nada menos que demostrar el proceso dialéctico y materialista del sueño, ASÍ COMO de la poesía. Lo extraordinario es que en estos conflictos insolubles es donde Bretón encuentra el aire que conviene a su respiración excepcional; otro espíritu se asfixiaría allí, sin remedio; pero no el de Bretón, cautivado por la imagen del poeta que "SUPERARÁ LA IDEA DEPRIMENTE DEL DIVORCIO IRREPARABLE ENTRE LA ACCIÓN Y EL SUEÑO".

La posición comunista de Bretón se expresa como sigue: El sueño y la poesía son por excelencia —y fisiológicamente— las actividades revolucionarias de la vida. Para que el comunismo revolucione la sociedad, tiene que proceder de acuerdo con la misma fisiología. ¿Cómo dar al comunismo la capacidad y la eficacia revolucionaria de soñar?

Una tesis de esta naturaleza no podrá sino desconcertar a los comunistas, las limitaciones de cuya doctrina no les permite considerar en toda su amplitud el problema revolucionario. El pensamiento de Bretón habrá de parecerles demasiado POÉTICO, demasiado en desacuerdo con la realidad MATERIAL, para que tenga un significado dentro de ella. Será el premio que tendrá Bretón por haber tomado los propósitos revolucionarios del comunismo al pie de la letra, y por haber querido ponerse, sin mengua de sí mismo, "al servicio de la revolución".

1935

CRISIS DE LA REVOLUCIÓN

Se ha verificado un cambio notable en el pensamiento político mexicano con relación a la época inmediatamente posterior a la pacificación de la República. Entonces el horizonte político era mucho más amplio que ahora; el porvenir era rico en perspectivas, y la acción que prosperaba en la política era la de la imaginación. Hoy sucede todo lo contrario; el horizonte político es estrecho y poco profundo; el futuro es amoldado al trazo simple de una perspectiva invariable, y la acción más premiada es la de la fiel observación de los hechos. La época anterior gravitaba sobre el porvenir, y era más libre; la actual comienza a gravitar sobre el pasado, encadenándose. El reino de los hechos ha sucedido al reino de los actos. Para triunfar hoy en la vida pública es menester una buena memoria y ninguna imaginación: es decir, los jóvenes tienen pocas oportunidades, pues la juventud casi no tiene nada que recordar.

Este desalentador fenómeno no es exclusivamente mexicano; el mundo se ha envejecido parejamente; por dondequiera se echa de ver un igual temor de los acontecimientos y la voluntad de determinarlos de antemano. Los padres se hacen cargo del porvenir de los hijos y los despojan del derecho de crear y gobernar su propio destino. Las doctrinas y los programas políticos tienen el tono y la gravedad de testamentos. Todo es una pura y celosa previsión del mañana, para prohibirle ser de un modo diferente a como se piensa que debe ser desde ahora. Se abomina de la idea de cambiar de idea; se tiene horror de la imaginación y hay como el propósito de suspender la marcha del pensamiento, la cual es imprevisible y está llena de sorpresas. Las palabras que gozan del favor del mundo son: "dictadura", "control" y "plan", y las tres significando testamento o ÚLTIMA voluntad. Por otro lado, las nociones liberales ya no saben dónde esconder el rubor de su desprestigio.

Sería interesante precisar las causas de este fenómeno, el cual, afortunadamente, es exclusivo de la política y no tiene paralelo en otros aspectos de la acción social. Por ejemplo, en la ciencia ocurre lo contrario: al dogmatismo científico del siglo pasado ha sucedido un "liberalismo" cada vez mayor, de tal modo que puede decirse que en la actualidad el objetivo del pensamiento científico no es establecer de un modo definitivo sus conclusiones, a fin de determinar con ellas el pensamiento futuro, sino otorgar a este pensamiento la mayor libertad posible, permitiéndole fundarse sobre sus propias evidencias experimentales y desembarazarse de las cadenas históricas. En el arte contemporáneo, mientras no se mezcla con él la política, se observa una libertad semejante. En la filosofía, también, mientras la política no la confunde, se observa un radicalismo que no ha tenido igual en la historia del mundo. Así, pues, el dogmatismo político se presenta como un producto aislado, aunque el más voluminoso, en la cultura moderna. En otras palabras, la política parece haberse desvinculado del progreso de la cultura y marchar con muchos años de retraso.

Muchas razones sociales y psicológicas influyen en esta depravación universal de la política, pero, seguramente, todas pueden expresarse como una deficiencia de la selección. El arte, la ciencia y la filosofía son el producto de minorías selectas, laboriosamente cultivadas. La política, en cambio, está siendo el producto de la improvisación, de la fatuidad y de la violencia, y de aquí su inferioridad intelectual; de aquí su carácter dogmático y suficiente; de aquí su repugnancia por la libertad; de aquí su temor porque el futuro ponga de manifiesto su incapacidad y eche por tierra sus construcciones sin firmeza; de aquí la fiebre por "controlar", por "planificar", por "racionalizar", por afianzar, en fin, desde ahora, los edificios que levanta y que, abandonados a sí mismos, se vendrían inevitablemente al suelo, debido a su falta de raíces en la conciencia de la sociedad.

Volviendo a México, es interesante notar que el cambio se ha verificado en unos cuantos años, dándose el extraño espectáculo de que la generación que era liberal en 1917 aparece hoy convertida en dogmática, de tal modo que en 1934 parece comenzar a obtener como fruto político precisamente todo lo contrario de lo que en 1917 se proponía. Pero el fondo del fenómeno es aún más sorprendente, ya que consiste en la paulatina penetración que han tenido en la política mexicana los lamentables productos de la depravada política universal, penetración que se ha verificado a través de las generaciones posteriores, corrompidas por la facilidad que han encontrado, gracias a las doctrinas políticas en boga, para eludir la responsabilidad de fabricar el auténtico destino nacional a que la Revolución aspiraba.

El pensamiento político de 1917 sabía lo que quería; tenía una profunda conciencia de su responsabilidad; se había madurado a través de una larga y penosa reflexión, en medio de una lucha intensa que lo obligaba cada día a justificarse y a robustecerse; era un pensamiento dispuesto a afrontar las más peligrosas e inesperadas experiencias, y a enriquecerse con ellas. De aquí que, al venir la pacificación del país, el horizonte político fuera amplio y estuviera lleno de incitaciones. La juventud nunca tuvo una más admirable oportunidad: se contaba con ella; se ponía en sus manos la creación y el engrandecimiento de su porvenir.

Pero en vano los jóvenes tuvieron un ilimitado acceso al poder: la juventud no encontró, en esa maravillosa libertad que la Revolución le había tan penosamente conquistado, sino una autorización para improvisar y para satisfacer su vanidad fácilmente. A la profunda y sincera intuición revolucionaria correspondió después una acción falsa, vanidosa y fatua, más dispuesta a sacar provecho del triunfo de la Revolución



Cuesta visto por Orozco Romero (1942)

que a hacerse digna de él. Pero la más desastrosa consecuencia es que, a fin de ocultar su incapacidad y su fracaso, esta acción ha culpado a la propia libertad que no supo emplear sino para corromperla, pretendiendo en seguida que, puesto que la libertad se corrompe, la incapacidad y el fracaso han sido de la Revolución, por haberse apegado a una Constitución LIBERAL.

No hay que buscar otro propósito en el antiliberalismo que prospera actualmente en México que el de excusar a una acción política que no ha sabido estar a la altura de su responsabilidad. Si en la prosperidad contemporánea de las doctrinas políticas antiliberales parece encontrar una justificación y hasta la oportunidad de ennoblecerse, presentándose como la más avanzada tendencia, como la doctrina del "momento presente", no es imposible advertir que el antiliberalismo de otras naciones está satisfaciendo el mismo fin de ocultar y justificar una incapacidad moral semejante. Pues la dirección absolutamente opuesta que sigue el pensamiento contemporáneo en la ciencia, en el arte y en la filosofía, está mostrando cuál es, cuando no está sometido a violencias que lo desfiguran, el verdadero sentimiento de las ideas avanzadas. Y en cualquier lugar del universo donde el antiliberalismo político prepondera, se observa el mismo divorcio intelectual entre la política y la cultura superior que se ha verificado en México al desvincularse críticamente, del político, el pensamiento de la enseñanza universitaria.

La actual situación del pensamiento político mexicano es clara; el liberalismo constitucional está peligrosamente amenazado por esta pasional actitud dogmática, de reciente origen. Esta situación se ha creado y se mantiene a la sombra de una confusión intelectual que permite considerar como reaccionarias a cualquier nueva tendencia liberal y a la Constitución de 17 y como revolucionarios y avanzados los actos que reflejan indistintamente el sacerdocio de Stalin, el sacerdocio de Hitler o el sacerdocio de Mussolini. Sin embargo, no es aventurado asegurar que el liberalismo mexicano habrá de sobrevivir a la confusión que pone en peligro a las auténticas aspiraciones radicales de la nación, las que han hecho que la Revolución deba considerarse como la legítima continuación de la Reforma, y que no deba confundírsela con el retroceso de la política hacia formas irreflexivas, sentimentales y primarias.

Y el olvido

Por Ulises CARRIÓN

Dibujo de Juan SORIANO

*Y para no olvidarnos —y el olvido míralo,
en ti y en mí, mujer— ¿qué haremos?*

—Gilberto Owen

Habíamos ido al parque a dar una vuelta. Irene aún llevaba puesto su uniforme, y yo no recuerdo cómo iba vestido. Nos acodamos sobre uno de los barandales para ver el paisaje: la ciudad se extendía siguiendo la superficie de las colinas suaves. Lo sabíamos aunque en ese momento, de noche, no era posible verlo. Sólo se veían puntos de luz de bordes inexactos en la oscuridad.

Una muchacha estaba de pie, abajo, en la calle, junto al poste de luz que terminaba a la altura de nuestros ojos, los de Irene y los míos. Luego dos muchachos salieron de entre las sombras. Irene y yo nos quedamos viendo las tres figuras allá abajo, presintiendo no sé qué cosas.

Ellos le hicieron gestos cuando todavía los separaba una distancia regular, pero ella no pareció notarlos. Cuando ya estaban mucho más cerca, ella salió corriendo asustada; Irene y yo no sabíamos de qué. Para entonces nosotros no veíamos ya el paisaje, ni la noche, ni los puntos de luz. Sólo apretábamos los codos sobre el cemento húmedo del barandal, y nos alzábamos sobre las puntas de los pies para ver mejor lo que sucedía allá abajo.

Los muchachos la alcanzaron en seguida y ella forcejeó todavía un poco. Se habían alejado de nosotros en la carrera, e Irene y yo no hubiéramos podido decir si en el forcejeo ella lloraba o se reía. Cada uno de ellos la tomó por un brazo y la trajeron, otra vez, abajo, precisamente abajo de nosotros.

Los muchachos discutían, gritaban enojados, parecían pedirle algo. Ella nada más contestaba moviendo la cabeza de un lado a otro. En un momento se les escapó, pero fue sólo un momento: ellos la alcanzaron y la pusieron contra el muro, en los primeros escalones de la inmensa escalinata que sube de la calle al parque.

Después fue lo peor: un sucederse de huidas y atrapadas, de sollozos y golpes en la cara. Sí, ellos le pedían algo que ella no quería darles. Lograba escapárseles y subir algunos escalones, pero ellos la recobraban en seguida y le exigían más violentamente. Irene y yo, muy juntos los dos, nos deslizábamos a lo largo del barandal para estar siempre arriba de ellos.

Finalmente, ella logró llegar a la altura del parque sosteniendo con una mano el borde del vestido, que se le había roto. Miró a todos lados y se sintió segura al ver la luz y la gente. Empezó a caminar luego hacia la calle principal. Ellos la siguieron a poca distancia. Irene y yo nos miramos sin decir palabra y luego empezamos a caminar también, tras ellos.

La muchacha entró de pronto en la Dirección de policía. Los muchachos se escondieron detrás de una columna (Irene y yo,

automáticamente, hicimos lo mismo). Pensamos sin decirlo que allí se acabaría todo porque ella se quejaría y ellos serían castigados.

Pero nos equivocamos. Lo hizo para asustarlos, y cuando creyó que se habrían ido salió de nuevo a la calle. Ellos también salieron entonces, siguiéndola apresuradamente, porque la muchacha al notarlos apuró el paso. Y tras ellos, Irene y yo, casi corriendo.

A media cuadra ella encontró dos amigas y las detuvo. Los muchachos se escondieron entonces uno detrás de cada hoja de una puerta abierta, a la entrada de un hotel, y nosotros seguimos caminando hasta detenernos ante un puesto de periódicos, simulando leerlos, junto a ella. La muchacha les pedía a sus amigas que la acompañaran, lloraba, les contaba lo sucedido. Ellas aceptaron y las vimos pasar frente al hotel donde los muchachos se ocultaban. Pero no los vieron.

Luego de un rato ellos salieron a la calle, vieron que no había nadie (¡nos vieron!) y caminaron cada uno en dirección opuesta.

Irene se puso a llorar histéricamente en plena calle. Yo no sabía cómo calmarla, porque lo cierto es que también sentía ganas de llorar. Entonces nos hicimos por fin mil preguntas que habíamos estado pensando desde un principio. ¿Quién sería esa muchacha? ¿Quiénes eran ellos? ¿Y por qué no gritó pidiendo ayuda? ¿Tendría miedo? ¿Les debería algo? ¿Qué?

Preguntas que contestamos con otras mil suposiciones. Luego llevé a Irene a su casa porque nos dolía la cabeza e Irene sentía ganas de vomitar. Al despedirnos prometimos no descansar hasta saber la respuesta exacta a nuestras preguntas y, si fuera posible, ayudar de algún modo a esa muchacha.

Yo me encerré en mi cuarto y escribí en mi diario una nota emocionada llena de admiraciones. Jamás olvidaría aquello. El rumbo de mi vida había cambiado. Era algo imperdonable, algo imposible de olvidar. La vida era tan dura. No había otro remedio que luchar para imponer el bien. Yo lucharía por ello hasta morir.

Sí. Irene y yo averiguamos el nombre de los dos muchachos. Supimos dónde vivían, de qué se ocupaban, cómo eran sus familias. Irene resultó ser amiga de la hermana de uno de ellos y le dejó de hablar. Yo me encontré al otro en una fiesta, nos presentaron, y durante todo el tiempo no hice más que mirarle lleno de odio descaradamente.

Y luego... olvidamos nuestra indignación, se la llevó el viento. No es que tuviéramos miedo de hacer algo contra ellos y que nos conocieran. No, fue peor. Sencillamente, olvidamos nuestra indignación, no volvimos a hablar de ella. Tal vez ni siquiera ahora la recuerdo perfectamente. Porque hablo de ella y no parece gran cosa, ¿verdad que no parece gran cosa?

Claro, ahora veo, oigo, pienso cosas distintas. Irene toca la guitarra frente a mí, y me parece que se vuelve frágil, extrañamente frágil, y me parece que es absurdo exigirle otra actitud que no sea ésta, la guitarra apretando su pecho, cantando no sé qué canciones en idioma extranjero, pero dulces, lastimosamente dulces.

Su voz (los dedos tocan las cuerdas, una por una) tiene un viejo acento triste, parece que de pronto va a desaparecer, a deshacerse en el aire (una por una, las cuerdas).

Se va, y deja sobre el asiento, acostada, muriendo, la guitarra. Es terrible, es triste, es... La deja como dejamos entonces a aquella muchacha. Y como ya no tiene remedio quisiera gritar. Eso es lo que quisiera: gritar, pero en sordina. Un grito que nos lastime no como un brusco navajazo, sino que desintegre nuestros cuerpos como un ácido lento.

Nos refugiamos en su casa y platicamos, o yo escucho mientras toca la guitarra (una, las cuerdas, por una), o estamos allí, simplemente. Entonces yo empiezo a recordar aquello y me pongo de mal humor. Cuando estoy de mal humor me meto en mi cuarto y cierro la puerta. Otros no. Otros salen a la calle y se pelean con alguien. Pero yo lo único que hago es encerrarme y, solo, dar vueltas de un lado a otro hablando entre dientes.

Cuando recuerdo aquello me pongo de mal humor. Más: furioso.

"Estoy furioso" digo en voz alta, y me acuesto sobre la cama, y miro al cielo raso.



Aniversario

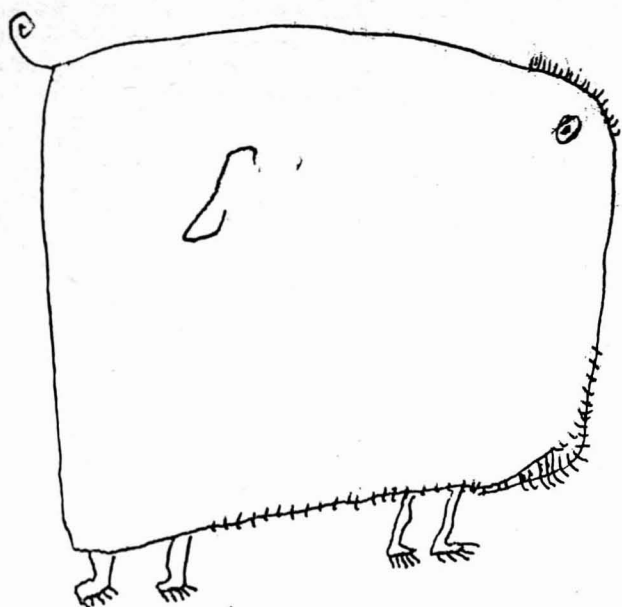
Día mundial del animal viviente

El 17 de agosto de 1963, en celebración del Día Mundial del Animal Viviente, el Suplemento Literario de *El Herald de San Blas*, de San Blas, S. B., publicó los dibujos de Augusto Monterroso que aparecen aquí, acompañados de una nota introductoria de Eduardo Torres, director de ese Suplemento, nota que reproducimos pero que no hacemos nuestra en todos sus términos:

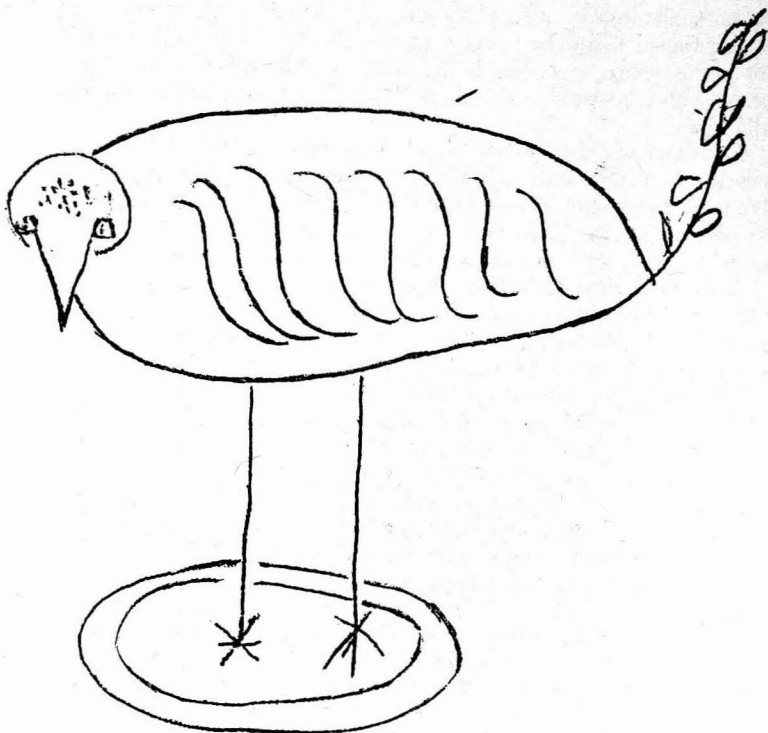
"Este mes se celebra en todo el mundo el Día Mundial del Animal Viviente, que comprende prácticamente a todos los seres vivos de la Creación, desde la recalcitrante ameba hasta la conífera más solitaria. Puede decirse que, entre otros, en el reino de la Naturaleza hay de todo; pero es en el reino animal donde se da con mayor abundancia. Más como una

abstracción que como otra cosa, piénsese un momento en un mundo sin animales; sería un mundo desierto (aunque no sin vida, porque en el reino vegetal la hay casi de sobra), un mundo en el que el aburrimiento sentaría sus reales.

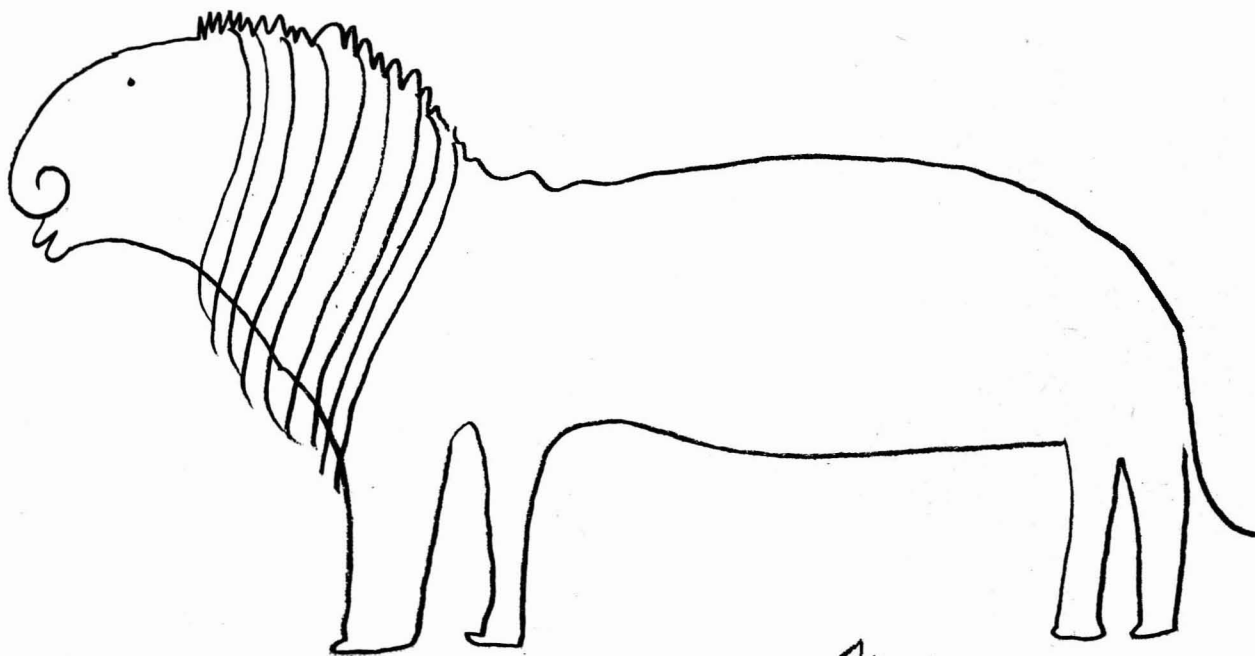
"Pero aparte del mineral, del vegetal y del animal, en la Naturaleza, siempre rica, hay también otro reino: el reino de la divagación. No entremos en él. El objeto de estas líneas no es más que el de llevar al lector, como quien dice, de la mano, a nuestro homenaje a este día, que en la presente ocasión hemos querido gráfico, es decir, sin válidas retóricas ni alusiones molestas, y en el que aparecen hermanados volátiles lobos y leones, dando así una lección más al hombre, según Hobbes lobo del hombre, y aun, desde el punto de vista del lobo, hombre del lobo."



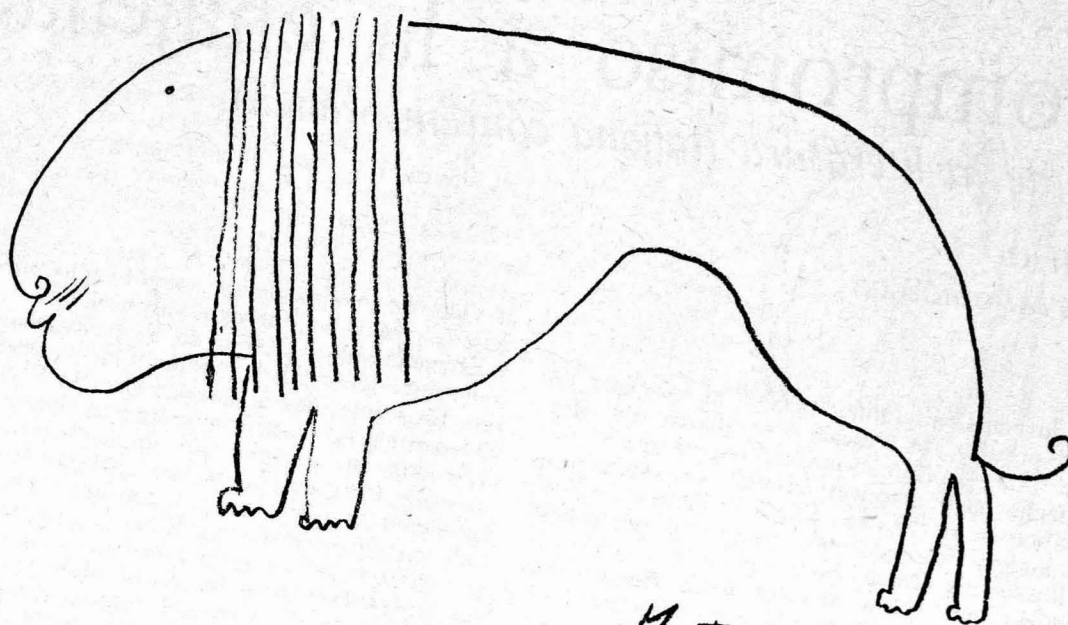
Monterroso
Lobo (cachorro)



Ave Fénix

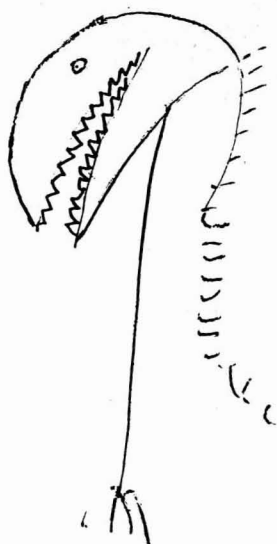


León

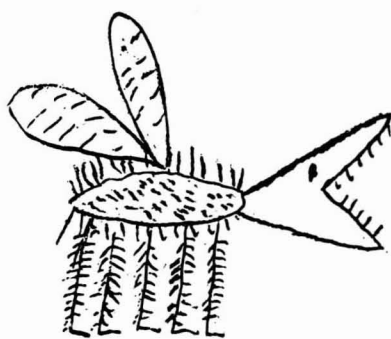


León

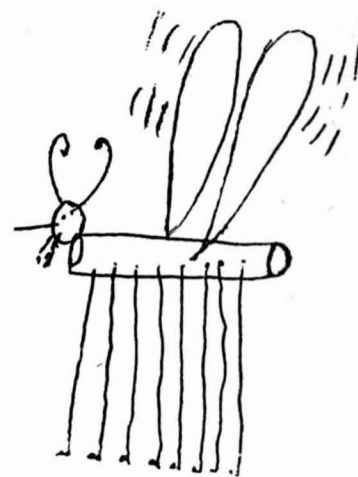
Monte



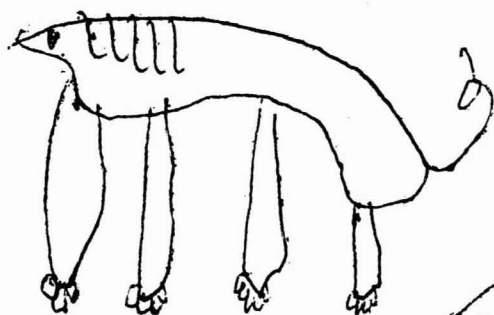
Ave común



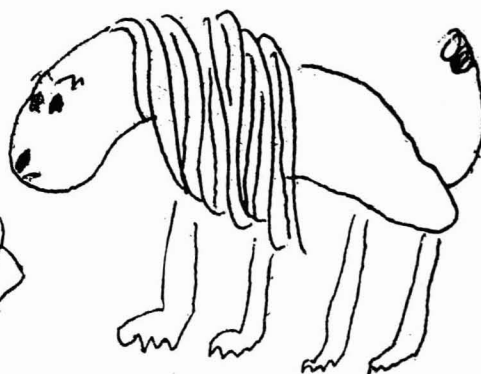
Mosquito (a)



Mosquito (b)



Leones



Del compromiso a la enajenación

(Panorama de la literatura italiana contemporánea)

Por Sergio PACIFICI

Ilustrado con dibujos de MODIGLIANI

A Henri Peyre

El futuro historiador de la literatura italiana, al examinar ese rico pero confuso periodo de creación que abarca dos décadas —de 1940 a 1960—, seguramente reconocerá que el año de 1947 es una fecha particularmente crucial. En este año, el ensayo autobiográfico de Carlo Levi, *Cristo se detuvo en Eboli* fue traducido al inglés. Fue este libro, junto con una película de Roberto Rossellini, *Roma, ciudad abierta*, el que descubrió a un público, que hasta entonces había permanecido frío e indiferente ante la literatura italiana, el principio de un nuevo periodo de creación que desde entonces ha aumentado en intensidad y calidad.¹

Durante los años siguientes, la visión fragmentaria que había en Estados Unidos de la literatura italiana ha tenido oportunidad de llegar a ser mucho más clara, incluso para el lector no especializado. El boceto se ha convertido en un cuadro más completo, y por tanto, más coherente y lleno de sentido.² Sin duda, es significativo, creo yo, que nuestra actual fascinación por la cultura italiana contemporánea haya llevado al público norteamericano a descubrir, un poco tarde, a los grandes escritores clásicos del pasado —no sólo Petrarca y Ariosto, sino también Manzoni, Nievo, Verga, Svevo y De Roberto. El conocimiento norteamericano de las letras italianas no se ha limitado a Moravia, Silone y Pratolini, sino que se ha extendido gradualmente hasta abarcar la poesía de Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo y Eugenio Montale, las obras de ficción de Italo Calvino, los novelistas del Sur, y las “nuevas” (por lo menos temáticamente) novelas de Ottiero Ottieri, Giovanni Testori y Raffaele La Capria.

Volver al estudio del pasado, en lo que se refiere a la comprensión norteamericana de la literatura italiana, significa, en última instancia, percibir el verdadero significado de la tradición dentro del marco de los problemas temáticos y estructurales, los cambios provocados por la política nacional enfrentados al pasar el tiempo por los artistas creadores. Los libros de hoy, en una palabra, pueden ser entendidos mejor mediante un cuidadoso análisis de las tendencias, así como de la historia, de los años de 1930 y 1940 y del contexto cultural dentro del que el escritor vivía y trabajaba. Sólo aceptando una perspectiva crítica que sea al mismo tiempo histórica y analítica, podemos entender en qué sentido, incluso los últimos libros producidos en Italia, son el resultado natural de una experiencia cultural y política enraizada en el periodo fascista, de un continuo contacto con otras culturas (primero la francesa y posteriormente la norteamericana) y del conjunto de cambios socioeconómicos e ideológicos que se han producido durante los años de posguerra.

La jornada a la que propongo llevarlos en esta ocasión debe lógicamente empezar, por tanto, en la época anterior a la guerra, un periodo que incluso hoy, a pesar de la atención que ha recibido en las letras italianas, es visto superficialmente, si no ignorado por completo. Sólo un examen retrospectivo, incluso en la forma más rápida, revelará cómo los temas más importantes de la poesía y la ficción italianas de las últimas décadas han sido la enajenación y el compromiso, o la separación consciente del hombre de una vida por la que ha aceptado ser impelido cuando la historia lo permite. Quizá haya un asombroso paralelo entre la literatura de los años de 1860 y la de los de 1940, y sea necesario hacerlo notar aquí. En ambos periodos, los escritores italianos al entrar en un periodo de “transición” política y cultural sintieron la necesidad de situarse en la realidad de su propia época. En ambos casos, la tendencia realista los condujo en otras direcciones. Así como la ficción “verista” de Verga, Capuana, Serao y Deledda preparó el camino a las novelas psicológicas de Svevo y Tozzi, y al teatro metafísico de Pirandello, del mismo modo el “neorrealismo” ha demostrado ser un antecedente necesario y adecuado para la formación de una literatura que, teniendo conocimiento de los más revolucionarios aspectos de

la vida de nuestro tiempo, aspira a lo que Sartre una vez definió como: “lo concreto universal”.

El nacimiento en Italia de lo que hemos llegado a definir como una sensibilidad genuinamente “moderna” apareció varios años antes que la novela épica de Levi. En su más amplio sentido la conciencia y la imaginación italianas han escrito una nueva página de su atormentado diario hacia los años de 1930, cuando varios intelectuales desilusionados comenzaron a apartarse de la tendencia común. Habían alcanzado el punto fatídico donde no se puede regresar; de pronto se sintieron incapaces de continuar sometidos a las vulgares aspiraciones del gobierno de Mussolini.

De manera más o menos oculta la revuelta contra el fascismo se había mantenido durante varios años. Ya en 1930, poco después de que Mussolini había logrado el pleno control del gobierno, un grupo de liberales había preferido salir del país que comprometer sus principios o guardar silencio. El conde Carlo Sforza, Luigi Sturzo, Francesco Nitti, Giuseppe Saragat, Palmiro Togliatti y muchos otros dejaron su patria, con frecuencia corriendo un grave riesgo personal, y formaron la única oposición política que podía expresarse libremente, para hacer que sus puntos de vista fueran conocidos en el extranjero o, cuando las circunstancias lo permitieran, en Italia. Los escritores que siguieron a estos dirigentes políticos fueron pocos: Leo Ferrero, Ignazio Silone, Giuseppe A. Borge y uno o dos intelectuales de menor importancia, quienes llegaron a ser las voces solitarias de la imaginación creadora para recordar al mundo entero, indiferente y vano, la mala situación de Italia. Sus ficciones dramatizaban lo que creían que era el principal problema político y humano a que se enfrentaba su país: ¿Cómo podría Italia, esclavizada por un tirano despreciable, recobrar su libertad perdida y formar parte de nuevo en la comunidad de las naciones libres? ¿Cómo podría un hombre, del que habían abusado y usado sus compatriotas, recobrar su fe en sus hermanos que lo habían traicionado, y trabajar junto con ellos en armonía y en paz? La conmovedora novela *Fontamara* de Silone, escrita en Davos (Suiza), en 1930, y publicada en 1934, termina precisamente



* Conferencia leída en la Brown University, el 3 de diciembre de 1962, y en el Grolier Club de Nueva York, el 17 de enero de 1963, bajo los auspicios de la Sociedad América-Italia.

con una terrible pregunta que resume la tragedia de toda una generación: "¿Qué podemos hacer?"

En realidad los intelectuales que habían insistido en quedarse en Italia tenían pocas alternativas: podían decidirse a trabajar para el régimen establecido, o bien renunciar a su vocación. Unos pocos, como Piero Jahier, eligieron lo último; la mayoría, lamentablemente, decidieron unirse al fascismo. Entre los que siguieron otro camino estaban Alberto Moravia, Eugenio Montale, Carlo Bernari, Corrado Alvaro (un grupo que después incluyó a Vittorini, Pratolini, Gatto y otros muchos intelectuales), quienes se desligaron completamente de la causa fascista y permanecieron fieles a su propia visión. Así pues, mientras el Duce estaba creando la imagen de una Italia fuerte, sana y segura, donde los trenes llegaban siempre a tiempo y todos los males sociales, políticos y morales habían desaparecido de pronto, un grupo de novelistas y poetas retrataban la mediocridad y el aburrimiento de la vida en la Italia fascista. Estaban escribiendo novelas como *Los indiferentes* (1929), *Vent'anni* (1930), y *Tre operai* (1934), que respectivamente dramatizaban la decadencia de la burguesía, el conflicto de la clase trabajadora, y el absurdo de la existencia contemporánea. Sin duda, no todos los libros producidos en estos años estaban escritos en un estilo "realista". Al contrario, desanimados por tener que trabajar bajo el constante temor de la recriminación y la persecución, desagradablemente impresionados por el sesgo que había tomado la historia, varios poetas se dedicaron a rescatar la palabra escrita del uso abyecto que se le daba, como un mero instrumento de propaganda. Es importante recordar aquí que su búsqueda del estilo coincide, o quizá proviene, de un completo rechazo de los valores de su sociedad, de un tolerable modo de vida que había perdido no sólo su libertad sino su significado. La visión de un mundo desolado, incongruente, sin esperanzas, se presentaba en composiciones llenas de metáforas extrañas, escritas en lo que era frecuentemente un difícil y oscuro idioma técnico que reflejaba la angustia y la enajenación de los autores.

La importancia del trabajo de estos poetas, que el crítico Francesco Flora llamó "hermético" en un famoso volumen publicado en 1936, se hizo más palpable después de algún tiempo. "La poesía hermética", escribió recientemente Alessandro Pellegrini, "se basaba esencialmente en la lucha por aislar la tradición poética de la influencia de la política y la vulgaridad, y resguardarla de cualquier elemento corruptor."³ El rigor, la intensidad, lo "esencial" de la poesía hermética llegarían a ser parte de la herencia literaria que los jóvenes escritores atesorarían. "Montale, Morandi y Bilenci" — afirmó Calvino en un discurso pronunciado en la Universidad de Yale hace algunos años —⁴ "nos enseñaron a asirnos de lo esencial de las cosas. Nos enseñaron que es poco de lo que podemos estar seguros y debe perdurar hasta el fin. Fue una lección de estoicismo."

Pero si un escritor como Moravia (su primera novela apareció en 1929 cuando apenas tenía 20 años), con una visión extraordinariamente desagradable y un estilo periodístico, logró de inmediato tener un público, esto no les sucedió a los poetas herméticos. Hablando como una persona que creció durante unos años tensos, trágicos, extraños, recuerdo cómo mi propia generación nacida después de 1925, vivió una parte importante de su existencia sin ídolos literarios, sin el consuelo de las obras narrativas o poéticas que pudieran inspirarnos o al menos estimularnos, o simplemente nos hicieran reflexionar sobre el destino de nuestra nación y el significado de nuestra condición. Nuestro estudio de la literatura moderna terminó con Carducci, Pascoli y D'Annunzio, que inmediatamente recibieron la aprobación y aplauso de los académicos y de la crítica. Sus obras, impregnadas de nacionalismo y de patriotismo superficial, no podían despertar nuestro interés. A pesar de que nos impresionaba su gran maestría, nos dimos cuenta de que su perfección formal no era sino la expresión de un arte vacío y sin significado, precisamente porque no lograba tocar el fondo de las cosas. En una palabra, carecíamos de escritores como Fitzgerald, Hemingway, Cain, Steinbeck o Faulkner. Contábamos con Svevo, Tozzi y Pirandello, tres escritores cuyo estilo, temas y visión les daba a sus obras un sentido moderno y un significado. Por supuesto, algunos críticos reconocieron su valor; sin embargo, la mayoría de los lectores incultos, desanimados por la propaganda fascista, consideraron su obra demasiado compleja, abstrusa, ejemplo de un arte introspectivo y mórbido, y muy poco de acuerdo con lo que más tarde resultó ser el falso optimismo y el desarrollo superficial que predicaban los estetas fascistas.

Fue en este momento, en medio de una situación desesperada, cuando Italia volvió a descubrir a Norteamérica. Durante muchos años después de ese momento, que se puede re-



lacionar con el comienzo de la guerra contra Etiopía y la Guerra Civil Española, leer y traducir a los escritores norteamericanos sirvió de valiosa fuente de inspiración, y fue un medio seguro para tratar de alcanzar "una clase de literatura universal escrita en un solo lenguaje". El estilo atrevido, directo, rápido de la narración norteamericana hizo que el escritor italiano volviera a leer y apareciera desde un nuevo punto de vista la "lección" de Giovanni Verga. De la misma manera, las novelas de Hawthorne, Sherwood Anderson, Dreiser y los escritores de la "generación perdida", les recordaban elocuentemente a sus lectores que la literatura está estrechamente ligada con las hazañas de los hombres y debe reflejar, sin vergüenza ni miedo, las ansiedades y los problemas de una nación que busca su propia identidad. Lo que emocionaba al lector europeo (la moda por las letras norteamericanas no era exclusiva de Italia) no era la crueldad y el pesimismo del punto de vista norteamericano. "Comprendíamos que [esos escritores]", afirmó Sartre durante los años de 1940, "eran hombres que se habían hundido, que se habían perdido en un continente demasiado grande, igual que nosotros en la historia, y que trataban, sin tradiciones, con lo que tenían a la mano, de expresar su asombro y abandono en medio de los sucesos incomprensibles. El éxito de Faulkner, Hemingway y Dos Passos no se debió al snobismo, cuando menos no en un principio; fue el reflejo de defensa de una literatura que al sentirse amenazada por su técnica y sus mitos y saber que no iba a poder enfrentarse a la situación histórica, asimiló métodos extraños a fin de poder realizar su misión ante las nuevas situaciones."⁵ El país de los novelistas y poetas norteamericanos traducidos en esos años se convirtió, como dice Césaire Pavese (quien, junto con Elio Vittorini, fue el principal y más entusiasta descubridor de la literatura norteamericana): "No en otra tierra, no en otro comienzo histórico, sino simplemente en el gigantesco teatro donde, con más franqueza que en cualquier otra parte, el drama universal se volvía a actuar."⁶

La respuesta italiana a la serie de crisis de los años de 1930 que culminó en la Segunda Guerra Mundial, forzosamente estaba limitada por las circunstancias. Sin embargo, al leer de nuevo ciertas novelas publicadas durante los años del fascismo, es difícil no percibir que la literatura, después de haber expresado y reaccionado ante el sentimiento de extrañeza y soledad, hacía patente la presencia de nuevas necesidades, nuevas esperanzas encarnadas en nuevas visiones. Hay muy poca diferencia cronológica entre las tragedias metafísicas de los personajes de Pirandello (y su sensible conocimiento de que una sociedad hostil les cerraba las puertas con rapidez) y la

conciencia social de las bárbaras condiciones que prevalecían en el primitivo Sur expresadas con extraordinaria sobriedad por Corrado Alvaro. De Alvaro a Vittorini nacido en 1908, que hizo su entrada en el mundo de las letras con *Il garofano rosso*, publicada en 1933-1934, la diferencia cronológica es aún más pequeña, pero la temática y las innovaciones de estructura son verdaderamente impresionantes. Buscando en su obra las razones que impulsaban a la clase media a apoyar al fascismo, el autor encontró una respuesta original y plausible al reunir "la violencia y la sangre" (la violencia representa la causa fascista, y la sangre simboliza la pérdida de la virginidad de la novia del héroe) con "la madurez y la revolución", las dos metas del mundo adolescente del héroe de la novela, Alessio Mainardi. En su siguiente novela, *Conversación en Sicilia*, Vittorini le dio una nueva dimensión a su búsqueda humana y artística, al reafirmar en un estilo algo críptico que consigue impresionantes alturas líricas, su fe en el valor del individuo, su simpatía por los oprimidos y su capacidad para situarse encima de la violencia que demanda la sociedad. El héroe de este libro es un joven linotipista, Silvestro, que viaja a Sicilia para visitar su tierra natal y a su familia después de una ausencia de casi veinte años. El viaje pronto pierde su significado literal y se convierte en un simbólico intento de encontrar en la figura de la madre la esencia de la realidad despiadada pero no desesperante. Del mismo modo Silvestro reconoce en la tierra salvaje y primitiva que es Sicilia, aparentemente aún no corrompida por el fascismo, la tierra prometida que ofrece una esperanza a la que todos los hombres se aferran. Quizá ningún otro libro es tan afortunado en formular tan clara y poéticamente, como *Conversación en Sicilia*, la necesidad humana de restablecer el equilibrio roto entre el hombre y sus semejantes, la urgencia de reunir la vida fragmentada para realizar un indispensable nuevo comienzo. Mientras el héroe de la novela viaja hacia el sur, encuentra en el tren al Gran Lombardo que, en términos precisos, expresa e identifica la naturaleza de esta necesidad:

"Creo que el hombre ha madurado para realizar otras cosas... No sólo se trata de no robar, no matar, etcétera, y de ser un buen ciudadano... Creo que ha madurado para realizar algo más, para cumplir nuevos y diferentes deberes. Es lo que deseamos: otros deberes, realizar otras cosas, para darle a nuestra conciencia un nuevo sentido.

"¡Ah! Creo que es precisamente esto... No sentimos satisfacción al cumplir nuestro deber, nuestros deberes... los cumplimos con indiferencia, y no nos sentimos mejor por haberlo hecho. La razón es ésta: las obligaciones son demasiado viejas, demasiado viejas y se han vuelto demasiado fáciles. No tienen ya ninguna importancia para la conciencia..."⁷

El silencio de los escritores italianos, interrumpido sólo esporádicamente durante los veinte "años negros" de la dictadura fascista, termina abruptamente en una guerra que cambió muchas cosas: no sólo el orden político de todas las naciones, sino el grado de relación del artista con su propia sociedad. La resistencia en Italia no coincidió, como en Francia y Holanda, con el nacimiento de una literatura y una poesía que acompañaron a los guerrilleros a sus refugios de las montañas y en sus luchas diarias. Esto le hizo sentir más intensamente que antes al escritor italiano la suprema necesidad de unirse con la gente de todas las naciones, en una noble causa contra el enemigo común y el mal común (el servilismo intelectual, la violencia física, la destrucción de los derechos del individuo), en un esfuerzo por lograr la dignidad y la paz universales. Esta necesidad ya había sido expresada no sólo por los héroes de Vittorini, sino por los de Brancati y Silone. "Debemos pelear (dice Rocco en *La semilla bajo la nieve* de Silone) por un mundo donde las tragedias como las de los campos de concentración no sean ya posibles." La lección fundamental (si podemos considerarla así) que ofreció la guerra, fue la de que con frecuencia es necesario para la gente sacrificar su preciosa vida no sólo para que otros puedan ser liberados, sino para que la llama de la libertad y la esperanza pueda arder, aunque sea débilmente, en el corazón del hombre. Miles de hombres, de todas clases y condiciones, aceptaron morir valientemente delante de un muro, o en los brutales campos de concentración; comprendían que sus vidas eran menos importantes que la restauración del sentimiento de hermandad que tenía un propósito común.

Apenas había terminado la guerra, cuando un grupo de artistas apareció en la escena. La mayor parte era muy joven. La mayoría había servido a su país durante muchos años, luchando en lo que ellos creían que era una guerra inútil, o como guerrilleros, o habían permanecido algún tiempo en los campos de concentración británicos o norteamericanos. Ahora, libres al fin, deseaban dejar un testimonio para ellos mismos y para la

posteridad de su inolvidable experiencia. La sinceridad de sus libros, la profunda humanidad de su misión, la universalidad de sus esperanzas, persuadieron al mundo de que la experiencia del fascismo y de la guerra habían conmovido la sensibilidad italiana y que una nueva era se aproximaba. La publicación de *Cristo se detuvo en Eboli*, de Levi, marcó el comienzo de una nueva tendencia, uno de los puntos cruciales en la historia de la literatura que tenemos la obligación, como críticos serios, de señalar; el auge de la ficción neorrealista fue lo que caracterizó los años inmediatos que siguieron a la guerra, y las nuevas películas de Rossellini, De Sica, Visconti y otros, hicieron que la cultura italiana experimentara un cambio vital de dirección. El trato con la realidad de los nuevos tiempos llegó a ser en esa época una especie de solemne obligación que cada escritor, grande o pequeño, intentaba cumplir. "El neorrealismo", término acuñado para describir la orientación ideológica y el estilo documental del cine y los libros de posguerra, representaba un intento de tratar situaciones reales, en oposición a las puramente imaginadas. Pero pronto se hizo evidente que la poética tradicional del "neorrealismo" implicaba una *prise de position* frente a ciertos problemas culturales, socio-económicos, políticos y morales que la mayor parte de los novelistas que vivieron bajo el fascismo no pudieron tratar por una razón u otra. Por otra parte, también la literatura producida en la primera década, después de terminada la guerra, representaba un consciente acto de rebeldía contra el pasado, un calculado rechazo no sólo de la política fascista, sino de todos los principios artísticos que habían animado las actividades de *La Ronda*, con su exagerado interés por los logros del estilo a expensas del contenido, y aun contra el hermetismo que para algunos había significado una retirada general hacia la torre de marfil de la creación artística.

Los nuevos escritores expusieron puntos de vista que fueron tan diferentes como las experiencias que narraban a la sensibilidad que había producido la nueva ficción y la poesía. Sin embargo, todos parecían trabajar teniendo la convicción común de que el artista posee el compromiso moral de dedicar su atención a los problemas básicos y eternos del bien y el mal, aunque esto signifique poner su arte al servicio de fines extra-artísticos. "La función de un escritor [pontificaba Jean-Paul Sartre en su discutido libro *¿Qué es la literatura?*] es llamar al pan pan, y al vino vino... Hoy es necesario construir... nuestro primer deber es... devolverle al lenguaje su digni-



dad... combatir la injusticia en cualquier parte que se presente... Nuestra misión como escritores es representar el mundo y dar testimonio de él." ⁸

Describir la situación histórica de nuestro tiempo, en el momento mismo en que la historia se está desarrollando, se convirtió en otro medio de hacer pública la íntima vergüenza que todos los intelectuales sienten por los horrores y las injusticias cometidos durante siglos por el hombre contra sus semejantes, y de los que el artista, en nombre de la humanidad, se siente responsable. Por lo menos durante algunos años, la literatura "comprometida" le proporcionó al artista la sensación de que tenía una finalidad, la ilusión de pertenecer a una cultura, de haber encontrado un público decidido a escuchar su voz, y de vivir en un país que gustosamente aceptaba la contribución de su inteligencia creadora y crítica para erigir nuevas y más valiosas metas para la nación y para el mundo.

Alrededor de 1950, la primera fase de esa emocionante época que presencié cómo la literatura italiana tenía un lugar en el panorama de la cultura internacional por primera vez desde el Renacimiento, se acercaba rápidamente a su fin. La experiencia de la guerra, de esa gran verdad que representaba el movimiento de resistencia, había sido el núcleo de la inteligencia creadora y de la imaginación casi durante una década. Hasta 1955, no menos de 175 obras de ficción, poesía y autobiográficas habían sido inspiradas directamente, o de alguna otra manera trataban sobre la guerra, la resistencia clandestina, y el terrible periodo de reajuste que vino después de la guerra. ⁹ Es muy significativo que *Il clandestino* de Mario Tobino, ganador del Premio Strega, en 1962, sea la más reciente (y quizá la última) gran novela que muestra el significado de la resistencia en Toscana durante los meses que siguieron al histórico anuncio por la radio, el 23 de julio de 1943, en que Marshal Badoglio comunicaba la caída del régimen de Mussolini. Pero este maravilloso libro tiene como epigrama un pequeño poema que muestra el sentimiento común ante una experiencia que parece remota y, en cierto sentido, hasta inútil:

Fu un amore, amici,
che doveva finire;
credemmo che gli uomini fossero santi
i cattivi uccisi da noi,

credemmo diventasse tutta festa e perdono,
le piante stormissero fanfare di verde,
la morte premio che brilla
come sul petto del bambino
la medaglia alle scuole elementari.
Con pena, con lunga ritrosia,
ci ricredemmo,
Rimane in noi il giglio di quell'amore.

(Era un amor, amigos / que debía terminar; / pensamos que los hombres eran santos, / que habíamos aniquilado a los malvados, / pensamos que todo en adelante sería fiesta y perdón, / que las plantas dejarían oír sus murmullos verdes, / que la muerte sería un galardón brillando / como medalla escolar / sobre el pecho del niño. / Con pena, con gran repugnancia, / perdimos la ilusión. / La flor de ese amor vive en nosotros.)

La novela *L'orologio* (*El reloj*) de Carlo Levi (1950), defec-tuosa pero muy absorbente, que relata los meses cruciales en que Ferruccio Parri fue primer ministro, señaló el final no sólo de un "tipo" de narración, sino de las esperanzas que tenían los intelectuales de "comprometerse" en la reconstrucción moral de su país. Italo Calvino, al escribir sobre la ola de vitalidad que había caracterizado el escenario literario de posguerra en Italia, señaló cómo su fin "se debía en parte al cambio en la situación política; también en parte a la necesidad que sentían los jóvenes escritores de observar más profundamente las cosas. Más allá de la simple observación emocional de la realidad estaba la necesidad de una conciencia más compleja y profunda". ¹⁰

En la política internacional, el año de 1950 señaló el comienzo de un periodo de tensión en aumento entre Oriente y Occidente, que había alcanzado un alto grado en la primavera de 1948 cuando el bloqueo de Berlín. Las crisis que se han presentado después de la guerra de Corea y la Revolución Húngara, así como la inquietud en el Medio y Cercano Oriente, en Sudamérica y África, y la reciente crisis cubana, han hecho aún más profundo el abismo ideológico y político entre los dos bloques. Estas crisis produjeron una compleja serie de cambios. A pesar de que algunos de estos cambios en un principio fueron puramente económicos, con el tiempo comenzaron a afectar otras fases de la vida y la cultura italianas. Lo que quiero hacer notar aquí es que estos cambios (aún más que la situación política a que se refiere Calvino) han sido los responsables de que surgiera una "nueva" literatura en Italia. En el transcurso de unos cuantos años, el desarrollo económico (mayor industrialización, mayor distribución de la riqueza, más alto poder adquisitivo) ha ayudado no sólo a cambiar la *mentalità* de los italianos y hasta el ritmo y el propósito de su vida diaria, sino también la orientación, el estilo y los temas de la literatura en el país. Es cierto que la revolución industrial que se ha llevado a cabo en Italia durante la última década ha producido un nivel de vida más alto ("il miracolo economico", como lo han llamado algunos) y se han resuelto varios de los problemas más urgentes de alimentación, habitación y trabajo. Pero también ha modificado la estructura social que había sido lograda con gran esfuerzo y que había sido mantenida con muchas dificultades durante las últimas décadas. El resultado final de este periodo de cambios, tensiones y desarrollos, y el impacto que éstos tengan en la literatura no pueden ser determinados objetiva y completamente en este momento. Sin embargo, no hay duda de que ha habido modificaciones, como afirmó Elio Vittorini en una entrevista publicada en *L'Espresso*, en "los valores humanos, la naturaleza del hombre, sus deseos, necesidades y aun su lenguaje". En otras palabras, la prosperidad ha hecho que se repudie más rápidamente la manera de vivir, el punto de vista del mundo, y el conjunto de normas y valores; las masas ya no creen que están de acuerdo con los requisitos y las aspiraciones del siglo xx.

¿De qué manera han respondido los escritores italianos a esta nueva "situación"? Esta pregunta tampoco puede ser contestada concretamente en este momento. Lo único que un crítico militante puede hacer, en las presentes circunstancias, es mostrar ante todo cómo la reacción de la sociedad frente a la industrialización es similar a la de los intelectuales italianos ante el fascismo. Así como algunos escritores en los años de 1930 abandonaron sus vocaciones por razones morales y políticas, hoy un número de prominentes artistas (Palazzeschi, Montale, Romano Bilenchi y Vittorini entre otros) casi han renunciado, temporalmente esperamos, a su intento de describir lo que es, en todos sus aspectos, una sociedad fluctuante, inestable, inquieta. Otros escritores (como Moravia, Pratolini y Dino Buzzati) aparentemente han superado con éxito relativo la dificultad de dar una nueva dimensión y relieve a sus visiones, tratando en su obra los problemas y las ansiedades experimentadas en



un periodo de "guerra fría". Otros (es en sus trabajos en lo que aquí estoy particularmente interesado) han decidido no permanecer como testigos silenciosos del creciente proceso de deshumanización de la vida en todas partes. Han decidido confrontar el problema cara a cara, por decirlo así, y demuestran de la manera más genuina, que es posible hablar de "el hombre alienado", enajenado no solamente de su sociedad, sino también de los sistemas de la tecnología y de un mundo muy industrializado en el que se ve obligado a vivir.¹¹

El amplio tema de la enajenación moderna ha sido tratado con considerable maestría y refinamiento por Calvino. Autor de un respetable número de obras, ha compuesto tres relatos publicados en 1951, 1957 y 1959, con los respectivos títulos de *Las dos mitades del vizconde*, *El barón rampante*, *El caballero inexistente*. Estas tres obras sobresalen por sus cualidades literarias, es decir, que logran divertir y, en su más amplio sentido, instruir al lector. En estos relatos abundan los diálogos divertidos, alegres y mordaces, las descripciones penetrantes, las observaciones equívocas e irónicas de la naturaleza humana. Pero Calvino logra divertarnos sin sacrificar el contenido intelectual de sus relatos. Por lo menos a mí me parece que Calvino usa alegorías y símbolos como dos modos propios de comunicar, ilustrar la locura y la estupidez del hombre que aprende muy poco de la historia y aún menos de sus propios errores o de los de sus semejantes. El significado de su mensaje se muestra por medio de imágenes y sucesos: como la historia de Medardo, el vizconde cuyo cuerpo es dividido en dos mitades (una buena y otra mala) por una bala de cañón y que puede, sin embargo, continuar viviendo, de lo que resulta necesariamente una vida "limitada". No creo divulgar un secreto si digo que las dos mitades se juntan de nuevo para alivio de Medardo, sus amigos, su familia y del lector. Esta historia, que se puede gozar desde el punto de vista literario, tiene una validez extraordinaria como un comentario indirecto de la mutilación de la personalidad humana, que de seguro es una de las características relevantes de nuestra época. De modo semejante hay algo más sustancial que una mera historia de rebelión contra la autoridad paterna en *El barón rampante*. Aquí, Cosimo Di Rondo un buen día decide rehusarse a comer un plato de sopa de caracoles, y se refugia en la copa de un viejo roble gigante, donde permanece el resto de su vida. "La vida allá arriba", de hecho, demuestra ser mucho más interesante y satisfactoria que "la vida acá abajo", no sólo porque le da a Cosimo otro punto de vista de los asuntos humanos, sino porque le permite realizarse completamente como hombre, como sabio y como luchador, sin tener que someterse a las convenciones sin sentido y a las órdenes irracionales. Esencialmente es el inteligente tratamiento de Calvino lo que convierte el relato en una condena indirecta y severa de la conformidad que la sociedad les exige a sus miembros, y en un himno glorioso del maravilloso individualismo que profesa el héroe.

De los escritores italianos que han tratado temas similares, muy pocos dominan un refinado tratamiento, como el de Calvino, que pueda permitirles manejar candentes temas actuales con objetividad, para que la validez y la "realidad" de sus mundos no sufran menoscabo. Por lo general la naturaleza de la enajenación es vista desde una perspectiva personal, de lo que resulta que a menudo tales libros sean autobiografías *sui generis* disfrazadas. Con frecuencia describen a un hombre que se encuentra en desventaja frente a la nueva sociedad de posguerra, y a las aspiraciones de la nueva clase dirigente, de los científicos y los industriales. Ocasionalmente, como en la literatura de Buzzati, podemos observar el interior del mundo de los laboratorios científicos donde complicados robots son contruidos con la esperanza de que por medio de ellos el hombre del futuro pueda finalmente lograr el control del mundo y de la humanidad.

La imagen del héroe que se presenta en esta novela no es la de un hombre feliz: aparece como un ser humano que ha sido víctima de su sociedad, traicionado por sus amigos (hasta tal grado que el lector se pregunta si nuestra época no será conocida algún día como la de "las traiciones"), manipulados por sus superiores con propósitos ulteriores, y considerado como una "mercancía útil" pero perecedera. El hombre forzado a producir algo en lo que no puede expresarse, e incapaz de identificarse con el fruto de su trabajo, sin comprender el objeto o la justificación de lo que produce, primero se siente escéptico, luego hostil y finalmente enajenado de su ambiente.¹² En una sociedad que se ha mecanizado demasiado de prisa para que alguien pueda detenerse y preguntarse seriamente la razón, y mucho menos la justificación moral del sistema, es inevitable que el hombre al final de cuentas sea usado como un medio y no como un fin, un medio para el prestigio, el triunfo, el poder (político, económico, religioso, poco importa) y para obtener la

supremacía ideológica. Nunca antes los escritores italianos habían tenido una conciencia tan exacta y obsesionante del hecho de que los hombres se prestan, o por la fuerza tienen que servir de escalones al poder. Quizá la ficción italiana de posguerra es apreciada y comprendida de inmediato por los lectores extranjeros porque describe las condiciones de vida de una sociedad que con rapidez se desarrolla técnicamente. Lo que contribuye a la universalidad de esta literatura es que, aunque la acción se desarrolle en Italia, podría en realidad suceder en cualquier otra parte: es indudable que la literatura está ayudando a borrar las señales visibles del nacionalismo, el falso orgullo nacionalista, los puntos de vista provincianos, para considerar y resolver los problemas humanos más urgentes.

Debido a las tensiones provocadas por los problemas y las presiones de la sociedad del siglo xx ha surgido una honda separación entre el hombre y el universo (los filósofos existencialistas últimamente han hablado mucho de esto), una pérdida de la identidad, una falta de urgencia para identificarse con el mundo que lo rodea y aun con ciertos grupos políticos y, finalmente, una pérdida gradual de la confianza del hombre para crear el mundo a su propia imagen.

Por esta razón, el héroe de la ficción italiana de posguerra se siente esclavizado o atrapado por las máquinas y el orden social que él mismo ha ayudado a crear, o por las comodidades cada vez mayores que están al alcance de cualquiera que pueda someter su propia vida al intenso ritmo producido por el "milagro económico". Esta nueva condición obviamente se agrava, porque el hombre cada vez cree menos en la necesidad de ser libre y capaz de "escoger". Por lo tanto, no es de extrañar que lo que nosotros los lectores encontramos es sin duda un personaje triste y semitrágico. Comprendemos, en vista de tales condiciones económicas y políticas, por qué el nuevo héroe se muestra enojado, como en esa impresionante narración de frustración y descontento: *Una lunga rabbia* de Carlo Castellaneta, o atrapado después de hacer un intento inicial de subvertir el orden establecido por el gobierno (como en la más reciente novela de Luciano Bianciardi *La vita agra*), o perdido, como en las películas literarias y refinadas de Michelangelo Antonioni,¹³ en su eterna búsqueda de significado en un mundo que carece de él y de sinceridad en un mundo hipócrita, y de fe en una sociedad descreída. Es un hombre que, como afirma Lamberto Pignotti en su maravillosa poesía, debe cerrar las ventanas de su casa para no odiar al mundo, y que al final comprende que lo que había estado tomando en sus manos no era toda la verdad que buscaba:

Odiare è sempre sbagliato,
ma qui, ma ora,
dove tutto è seduto e sempre piú stanco,
dove tutto si abitua a tutto,
scelgo di sbagliare:
no
agli occhi nel tuoi occhi
che riflettono questa comodissima sera.

("Odiar es siempre malo, / pero aquí, pero ahora, / donde todo descansa y siempre está más cansado / donde todo se acostumbra a todo, / prefiero vagar: / no / por tus ojos en tus ojos / que reflejan esta comodísima velada.")

"Ci occorre stomaco per vivere" continúa diciendo en otro poema adecuadamente titulado "Supersfruttamento" ("Superexplotación"), "e si vive non per noi, / si vive neanche con rabbia." ("Se necesita valor para vivir / y no vivimos para nosotros. / Ni siquiera podemos vivir con ira.")





Giuseppe Giudici, en otro poema enajenado (publicado en el mismo tono que *Il Menabò*, 4) se queja de que el hombre ha sido manejado por otros (principalmente por los políticos) y se ha convertido en un instrumento necesario para alcanzar el poder:

Adesso molti hanno patate e carne
no chiedono governo, né potere:
li tiene in pugno chi ha più da darne,
chi riceve impar a tacere.

(“Danza, carne y legumbres”)

(“Ahora muchos tienen carne y papas / no quieren gobierno ni poder: / aquel que más puede darles los tiene en su puño, / aquel que recibe aprende a callar.”)

“Mi chiedi” (escribe Giudici en otra composición), “Mi chiedi cosa vuol dire / la parola alienazione: / da quando nasci è morire / per vivere in un padrone / che ti vende — è consegnare / ciò che porti forza, amore, / odio intero — per trovare / sesso, vino crepacuore.” (Me preguntas / lo que enajenación significa: / es morir al nacer / vivir con un dueño / que suele venderte / y entrega / lo que tienes dentro: la fuerza, el amor, / el sexo, el vino y la angustia.”)

Rechazo, soledad, desacuerdo con un mundo caótico. Vivimos esperando que la muerte nos libere de una vida muerta, de una vida en la que soportamos la muerte todos los días: la aniquilación de nuestros instintos, de nuestras pasiones, de nuestros más profundos sueños y esperanzas:

Parlo di me, dal cuore del miracolo:
la mia colpa sociale è di non ridere,
di non commuoversi al momento giusto.
E intanto mucio, per aspettare a vivere.
Il rancore è di chi non ha speranza:
dunque è pietà di me che mi fa credere
essere altrove una vita più vera?
Già piegato, presumo di non cedere.

(“Hablo de mí, desde el corazón del milagro: / mi pecado social no es risible, / por no conmoverme en el momento justo. / Y mientras tanto muero, esperando vivir. / Sólo el desesperado siente rencor: / es la piedad por mí mismo la que me hace creer / ¿existe otra vida más verdadera? / Ya derrotado, presumo de no ceder.”)

La novela de Paolo Volponi, *Memoriale*, ataca el problema de la enajenación desde otro ángulo, y con la sensibilidad de

un poeta que durante varios años ha sido empleado de la Olivetti y ha tenido la oportunidad de observar perfectamente ese “malestar” de nuestro tiempo que los sociólogos llaman “industrialización”. Sin embargo, su libro es algo más que una simple lista de quejas, como podría suponerse por el título: es una descripción delicada, penetrante, de la angustia experimentada por el protagonista al tratar de adaptarse al “mundo de la fábrica”. Albino Saluggia, veterano de la guerra, ex prisionero de los nazis, tuberculoso incurable, es el protagonista de *Memoriale*, uno de los mejores ejemplos de narración en la que interviene la ficción, la sociología, la psicología y la poesía. Preocupado por su condición personal, sin lograr la ayuda de su intelecto, Saluggia convierte su problema personal en uno que tiene aplicación universal al volverse el símbolo de la nueva clase trabajadora. La novela no sólo trata de un hombre que habiendo encontrado por fin un trabajo bueno y seguro en una fábrica modelo, lo pierde por su enfermedad; es, en su sentido más amplio, la historia de un individuo que, a pesar de su enfermedad y de sus tendencias paranoicas, se convierte en símbolo del hombre contemporáneo que no puede romper la muralla de aislamiento que lo separa de sus camaradas y desprenderse de esa sensación de inutilidad, de desajuste que sin duda es una de las características más sintomáticas de nuestra atormentada época. La fábrica, con toda su perfección, es descrita como un lugar hostil e inhumano, sordo a los gritos de Albino y a su petición de simpatía, amor y comprensión, por lo que se convierte en el horrible espejo de una sociedad que ha construido la fábrica y ha hecho posible su existencia. Es en esta sociedad en la que Albino Saluggia, deseando convertirse en parte integral del nuevo proletariado del mundo industrial, ha puesto sus esperanzas de lograr una vida segura, tranquila y llena de significado, creyendo que quizá posea los medios de aliviar su soledad. Lo irónico de la historia es que ni la fábrica ni los numerosos técnicos que han sido contratados para hacer que los obreros tengan un “sentimiento de solidaridad” le puedan dar a Albino la fuerza que tan desesperadamente necesita para vivir y desarrollarse. Al contrario, la fábrica en donde había buscado el orden, la coherencia y la integridad que no había podido encontrar en la vida, se vuelve un lugar que refleja el desorden, la incoherencia y la naturaleza fragmentaria de la vida. Y así como la fábrica es el símbolo del caos (en las relaciones humanas), también la enfermedad de Albino surge como un castigo terrible e inmerecido, y por tanto injusto. Cuando la prolongada búsqueda de compañía y comprensión (así como de orden) se frustra, estamos seguros de que el héroe ha llegado al fin de un largo camino en el que hay un anuncio familiar que dice: “No hay salida”.

La novela de Lucio Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, presenta la visión de un mundo que, aunque tratado de manera esencialmente distinta que Volponi, es sin embargo muy similar. El héroe de Mastronardi no es un obrero, sino un profesor que se encuentra colocado en lo que comúnmente se llama “il miracolo economico”, sin obtener ningún beneficio. Por esto, nos sentimos inclinados a considerarlo, si no como el símbolo, al menos como una indicación de cómo los intelectuales menores en su profesión, o que viven alrededor de una serie de actividades complejas que distinguen su clase social, se han enajenado del medio. El predicamento de Antonio Mobelli no sólo es económico. Sin embargo, lo inadecuado de su economía, que lo molesta al principio del libro (finalmente lo hace dar permiso a su esposa Ada para que obtenga un trabajo en una fábrica de zapatos, y para que más tarde abra un negocio independiente, en sociedad con su hermano y Antonio), pronto lo conduce a una percepción diferente y más perturbadora. Se da cuenta de que es esclavo de su trabajo, y que sólo es un engrane en el mecanismo burocrático monstruoso y formidable, manejado por los poderes que inevitablemente deciden las cosas. En otras palabras, de acuerdo con Marx, Antonio Mombelli descubre que debe ganar dinero para poder enseñar y vivir, y por tanto también debe vivir y enseñar para ganar dinero. Por eso se ve forzado a considerar su profesión como el medio y no el fin. Lo que en parte comienza como una caricatura del mundo intelectual pronto toma aspecto trágico: Antonio Mombelli lucha por realizar bien su trabajo, y al hacerlo logra sus aspiraciones y encuentra su sitio dentro de la sociedad, pero comienza a sentir la obsesiva necesidad de desprenderse de los estorbos que lo rodean (los convencionalismos, las metas ridículas, las apariencias viles, los valores degradantes que le han impuesto y

que ha considerado suyos) y de encontrarse a sí mismo, en ese proceso, enajenado de su familia y de sus colegas que alternativamente lo ridiculizan, su mujer tiene amores con otro hombre, mientras sus colegas continúan planeando alegremente el viejo juego de la política académica para mejorar su situación. Para poder vivir en nuestro tiempo, el hombre, aun cuando sea profesor, debe convertirse en una mercancía. Pero una mercancía que, como el distinguido sociólogo C. Wright Mills observó hace pocos años, "no controla el mercado; su valor nominal es determinado por la oferta del mercado". Sin duda, la capacidad de Mastronardi para captar la esencia de un mundo donde la manipulación y la explotación de los seres humanos es un hecho cotidiano, cuando no una necesidad, hace que su novela a la vez sea fascinante como una obra de ficción y valiosa como una evidencia documental en el estudio del carácter cambiante de la sociedad italiana.

En las páginas finales de la novela, mientras Mombelli se dirige a su casa reflexiona:

"Cammino pensando che sto camminando a che sono qui: che questo case che vedo fanno insieme Vigevano; che sono vivo, che sono sveglio, che respiro e guardo e sono qui, ancora qui, ancora qui. . .

"Penso che anche oggi è passato, che la notte sta passando, che del lunedì si passa nel martedì. E fra pochi giorni sarà ancora lunedì e ancora martedì. . .

"Penso che il futuro sarà uguale al passato: tanti mesi di scuola, tanti mesi di vacanza. . .

"Che mi succederà? Prevedo che mi alzerò verso le otto: che alle otto e venti sarò a scuola. . . Che dirò "Buongiorno, signor ispettore" con aria strisciante, tanto per ringraziarlo della qua che califica distinto. E mi chiuderò in scuola e ripeterò le cose che da vent'anni ripeto e straripeto. . .

"Ogni giorno succederanno fattarelli, sempre nuovi fattarelli, e questi distingueranno un giorno dall'altro; reimpierò il tempo di fattarelli oltre a pagare quotidianamente la tassa alla vita."

("Camino pensando que estoy caminando y que estoy aquí, que estas casas que veo forman todo Vigevano; que estoy vivo, que estoy despierto, que respiro y que estoy aquí, todavía aquí, todavía aquí. . . Pienso que hoy ya ha pasado, que la noche está pasando, que del lunes sigue el martes. Y dentro de pocos días será otra vez lunes y otra vez martes. . . Creo que el futuro será igual al pasado: unos cuantos meses de escuela y unos cuantos meses de vacaciones. . . ¿Qué sucederá? Preveo que me levantaré cerca de las ocho, que a las ocho y veinte estaré en la escuela, que diré "Buenos días, inspector" con un aire servil, justamente para corresponder a su amable tratamiento. Y me encerraré en la escuela, y repetiré las cosas que desde hace veinte años repito y repito. . . Cada día sucederán cosas insignificantes, siempre nuevas cosas insignificantes, y esto hará diferente un día del otro; ocuparé mi tiempo en cosas insignificantes hasta pagar mi cuota diaria a la vida.")

Espero que estos pocos ejemplos, seleccionados de los más recientes textos de poesía y ficción, sean bastante elocuentes y muestren el grado en que los escritores italianos han llegado a preocuparse por la condición de enajenación que define de manera increíblemente exacta las características del dilema moderno humano. El escritor, en realidad, hasta ahora ha evitado explicar por qué el hombre, viviendo en un periodo de prosperidad sin paralelo, se encuentra enajenado de los valores de su propia sociedad. El análisis de las causas de esta condición, numerosas y complejas, debe reservarse a los estudios del sociólogo, del psicólogo, del filósofo y del historiador, que con frecuencia en el pasado han estudiado (con éxito y opiniones distintas) el marco histórico de esta situación. El escritor legítimamente se ha limitado a dramatizar la insatisfacción humana que prevalece a consecuencia de la deshumanización y de la standardización de la vida, que son los primeros frutos amargos de la tecnología moderna. Ningún artista italiano ha menospreciado las ventajas del progreso económico o de las oportunidades ofrecidas por la industrialización, sólo ha protestado en nombre de la humanidad, usando como única arma la palabra escrita contra la falta de autenticidad y el anonimato producidos por nuestra tecnología moderna. Por su valiente insistencia en describir al hombre enajenado de su realidad, el artista creador ha mostrado que aún tiene fe en su capacidad de criticar a su sociedad y su época. Desde luego,

su literatura ha registrado algunos de los importantes aspectos en que el país y el pueblo han cambiado; pero al examinar la naturaleza de la enajenación, una vez más ha demostrado su interés por explorar el vasto escenario de los problemas que afligen no sólo a su país, sino a todo el mundo civilizado. Además, en su obra ha hecho algo más que describir la sorprendente metamorfosis que ha tenido lugar entre sus paisanos en un periodo muy breve y comentar lo que nosotros, como gente, hemos llegado a ser. Sospecho que el artista nos ha comunicado, a través de las imágenes de su áspero mundo y las extrañas acciones de sus personajes, algo que está más allá del documento, y aun de la historia misma. Lo que nos ha dicho es a la vez vital e importante: vital porque nos afecta a cada uno de nosotros como seres humanos que vivimos en un mismo mundo, e importante porque si logramos comprenderlo, nuestra sensibilidad se enriquecerá, nuestro conocimiento del mundo en que vivimos será más profundo, y nuestra actitud ante ciertos aspectos de la vida será más reflexiva. No sería demasiado, sugerir que los libros escritos hoy día por los jóvenes italianos, en esencia, pugnan por la preservación de la integridad y de la libertad del individuo que rápidamente se está perdiendo en el mundo mecanizado de hoy. Sin duda implican que la dignidad en el mundo (esa preciosa dignidad del individuo que durante siglos ha sido una de las más preciadas metas del hombre) no se logrará, a menos que reconozcamos, y que no sólo nos limitemos a discutir, el concepto del valor del hombre. Una vez que lo hayamos reconocido, y respetado, podremos sentir más compasión, y comprender los verdaderos deseos de la humanidad. Con este espíritu podemos emprender un prolongado aunque tardío examen de la validez de la manera de vida que se basa en valores puramente artificiales o materiales. El hombre no debe ser distraído de la búsqueda de la verdad y de un conocimiento más completo de sí mismo, de su sitio en el universo y su destino, por la influencia o el poder que pueda gozar temporalmente; ya que si la riqueza y el poder resuelven algunos problemas, inevitablemente producen otros nuevos. Y, como sabemos, los problemas humanos no tienen fin.

Esto puede parecerle a mis lectores sólo palabras, o una observación demasiado común; pero además de los poetas ¿quién en el "mundo feliz" del siglo xx se atrevería a ofrecernos una visión semejante?

The City College de Nueva York

—Traducción de Carlos Valdés

¹ En este sentido es instructivo el extraordinario número de artículos y libros sobre Italia, su cultura y sus escritores que han aparecido últimamente en Estados Unidos, cada vez con más frecuencia. Cf. mi *Guía de la literatura italiana contemporánea: del futurismo al neorrealismo* (Nueva York: Meridian Books, 1962); la antología de Carlo L. Golino de la *Poesía italiana contemporánea* (Berkeley y Los Angeles), y los profundos ensayos informativos de Olga Ragusa, Glauco Cambon y otros, publicados en la revista trimestral *Itálica* y en la bibliografía anual publicada por PMLA.

² Este ensayo, en efecto, complementa ciertos estudios de la reciente ficción y poesía italianas, publicados en forma de dos ensayos: "La ficción italiana de la última década", en *Books Abroad*, xxxvi, 3 (verano de 1962), pp. 255-262, e "Italia, 1962: tendencias literarias y libros", en *Cesare Barbieri Courier*, v, 1 (otoño de 1962), pp. 3-12.

³ "Una carta de Italia", *Sewanee Review*, LIX (1951), p. 708.

⁴ "Principales corrientes de la ficción italiana de hoy", publicado varios meses después del discurso que fue pronunciado en Yale, en *Italian Quarterly*, iv, núms. 13-14 (primavera-verano de 1960), pp. 3-14.

⁵ *¿Qué es la literatura?* (Nueva York: Philosophical Library, 1949), pp. 228-229.

⁶ *La letteratura americana e altri saggi* (Turín: Einaudi, 1953), pp. 194-195.

⁷ *Conversación en Sicilia* (Nueva York: New Directions, 1949), pp. 46-49.

⁸ *Op. cit.*, pp. 284 y ss.

⁹ Cf. Raffaele Crovi, "Bibliografía della Letteratura Italiana sulla Seconda Guerra Mondiale", en *Il Menabò*, 1 (Turín: Einaudi, 1959), pp. 252-257.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 7.

¹¹ El lector puede ver el cuarto número de *Il Menabò* (Turín: Einaudi, 1961), dedicado a "Industria e letteratura" y en particular el ensayo de Gianni Scalia "Dalla natura all'industria", pp. 95-114. Cf. también el excelente ensayo de Umberto Eco, "Del modo di formare come impegno sulla realtà", en *Il Menabò*, 5 (Turín: Einaudi, 1962), pp. 198-237.

¹² Cf. Fritz Pappenheim, *La enajenación del hombre moderno* (Nueva York: Monthly Review Press, 1959).

¹³ Como *La noche* y *El eclipse* que ahora se han exhibido en Estados Unidos.

DOCUMENTOS

La crisis contemporánea de la política

Por Pierre FOUGEYROLLAS

En lo que tiene de más permanente, la política es una actividad que concierne a la existencia social globalmente entendida. Dicho de otro modo: la política es el esfuerzo de los individuos que buscan someter el conjunto de la vida social a un poder globalizante real, ya sea virtual o ideal.

Gubernamental o de oposición, conservadora, retrógrada o revolucionaria, autoritaria, democrática o totalitaria, la política, como conciencia o como acción, se refiere siempre al poder. Hay que entender el poder político como una cierta fuerza de impulso, de orientación y control que se ejerce o tiende a ejercerse sobre el conjunto de la vida social que desea globalizar, unificar y constituir en un cuerpo.

El poder político puede ser autoritario, es decir, ejercerse sin el control de una representación del cuerpo social. Puede ser totalitario, es decir, integrar todos los aspectos de la existencia humana aboliendo las distinciones entre lo privado y lo público, lo espiritual y lo temporal. Puede ser democrático, es decir, subordinar al gobierno temporal los asuntos públicos y recibir el control institucionalizado de una representación elegida del cuerpo social.

Al mismo tiempo, en estos tres casos el poder político se distingue de los otros poderes sociales, reconocidos por la sociedad pero parciales respecto a su campo de aplicación. La potestad del padre se ejerce dentro de los límites de la institución familiar; la del profesor, dentro de los límites de la institución escolar; la del funcionario, dentro de los límites de su administración. Sólo el poder político se extiende o busca la expansión hasta los límites de la sociedad global en sí.

Se ha dicho que la política no es la única dimensión del hombre. Es necesario añadir que no existe experiencia humana completa sin esta dimensión.

El desarrollo de la sociedad industrial ha conmocionado el pensamiento político. Al experimentar todo lo que de mágico tiene el poder político y convencido de que la sociedad industrial reemplazaría la magia por la ciencia, Saint-Simon anunció que "el gobierno de los hombres" cedería su lugar a la "administración de las cosas". De esta intuición nacieron las concepciones marxistas y tecnocráticas de la política.

Con mayor exactitud y cada quien a su manera, Comte y Marx creyeron poder inferir *el fin de la política como tal* a partir del desarrollo de la sociedad industrial. Para los actuales adeptos de las diversas variedades del marxismo y del tecnocratismo, sigue siendo verdad que los debates y las luchas de la política cederán su lugar un día a un control racional de la vida social por los hombres que disponen, en la materia, del poder incontestable de la ciencia.

Lo que actualmente se entiende por crisis de la política es tanto la predicación neo-saint-simoniana de la actividad política, cuanto el enjuiciamiento de esa herencia saint-simoniana sobre la base de la evolución de la vida social en nuestro tiempo. Estos dos enjuiciamientos se oponen y se complementan a la vez, en una época en que el declive general de las ideologías convierte a los individuos en víctimas del desconcierto relativo al devenir histórico del que participan.

Antes de la Revolución Francesa, el político era el hombre que participaba en un juego cuyo fin residía en la conquista y el empleo del poder. Después de la Revolución, el político es ya otro: no quiere ser objeto de la historia y se esfuerza en ser su sujeto. Para él, se trata de vencer al destino. De esta manera, una cierta fórmula napoleónica define la política como tragedia moderna.

El saint-simonismo rechaza precisamente tanto el concepto clásico del *Kriegspiel* político, como el concepto romántico que considera a la política como tragedia a cuyo término el destino toma cuenta del héroe. Según Saint-Simon y sus continuadores marxistas y tecnócratas, la sociedad industrial sería generadora, al final de su desarrollo, de racionalidad, libertad y paz. Entre este orden final y el desorden actual, se trata

de concebir y domesticar el proceso de superación histórica de la política.

Los marxistas han concebido este proceso como la epopeya del proletariado industrial, clase radicalmente liberadora. Los adeptos del tecnocratismo lo han concebido, a su vez, como un deterioro prosaico de la actividad política y como su reemplazo gradual por una actividad administrativa que se somete al poder de la competencia tecno-científica.

Ahora se sabe que los esquemas del marxismo y del tecnocratismo no dan cuenta suficiente del complejo desarrollo de la sociedad industrial y que sus pretensiones científicas no deben hacer olvidar los supuestos escatológicos de donde provienen. Sin embargo, la parte de verdad contenida en ellos, es decir la expresión de la *praxis* generadora del devenir humano, impide al espíritu contemporáneo el volver pura y simplemente a la concepción clásica o romántica de la política. Al espectáculo lastimoso de una cierta izquierda prisionera de esquemas ideológicos arcaicos responde el triste espectáculo de una cierta derecha sumergida en un sórdido practicismo. La política francesa aparece sucesivamente como juego, tragedia, epopeya, actividad administrativa y hasta como una diversidad de prácticas sociales al borde del marasmo.

Cierto es que se puede responder a esta apreciación pesimista haciendo referencia a la evolución económica que se mantiene impetuosa a lo largo de ministerios y hasta de regímenes, y al proceso de descolonización que marcha, a pesar de todo, hacia su fin. Pero la crisis de la política reside, precisamente, en el hecho de que ni el cuerpo social ni el poder ejercen un control global suficiente sobre el proceso en curso.



"experimentar toda lo que de mágico tiene el poder político"

El problema generalmente evocado de la democracia dentro del Estado nos remite ahora al del Estado en la historia, el que a su vez nos lleva al problema mismo de la naturaleza de la política en el mundo actual. Desde este punto de vista, los llamados fenómenos de despolitización no son ya más que síntomas de una crisis general y radical del hombre político.

Desde la Revolución Soviética de 1917 a nuestros días, la concepción épica de la política ha pretendido tener por fundamento objetivo la lucha de clases en la sociedad industrial y la lucha internacional de los países colonizados y dependientes contra las potencias imperialistas. Desde este punto de vista, el compromiso político consistía en participar en el movimiento obrero de liberación de los pueblos sometidos. El individuo comprometido podía, entonces, convencerse de que actuaba en favor de la libertad humana y de la unidad del mundo.

Hoy, parece ser que la lucha de clases ha cedido su lugar en la sociedad industrial a otras formas, más complejas, de tensiones y de conflictos entre grupos. Parece ser también que la lucha de los países coloniales contra el imperialismo llega a su fin gracias a lo que podría llamarse el proceso mundial de la descolonización.

Cierto es que la sociedad industrial conocerá aún conflictos de trabajo que enfrentarán a patrones y asalariados, y que algunas regiones del mundo, como el África del Sur, conocerán todavía conflictos entre las masas trabajadoras y sus explotadores extranjeros. Pero parece ser que estos dos tipos de conflictos serán más característicos de una era que finaliza ante nuestros ojos que de una nueva era.

Para aquellos que, como nosotros, han rendido tributo largamente a una concepción épica de la historia y de la política, el problema reside en saber si la humanidad no entra, actualmente, en una era definitivamente *post-épica*. Si así fuera, ¿qué significado adquiriría la actividad política?

Esquemáticamente, el futuro del mundo parece dar lugar a dos perspectivas extremas. Según la primera, que es la que acabamos de evocar, el fin de la guerra de clases y de razas haría desaparecer la problemática en que se han fundado las ideologías políticas de nuestro tiempo. Una nueva problemática tendrá, entonces, que ser definida. Puede pensarse que ésta provendría principalmente de la imperiosa necesidad que tiene el hombre de un control teórico y práctico de sus propias actividades técnicas. Se sabe que, en el desarrollo más reciente de la sociedad industrial, estas actividades, llevadas por una especie de dinamismo autónomo, han comenzado a escapar de la dirección y el control de sus promotores.

Según esta perspectiva, la cuestión social no se resolverá ya mediante debates y luchas que tiendan a cambiar el estatuto de la propiedad de los medios de producción. Más bien se resolverá por el esfuerzo del conjunto de grupos que forman la sociedad teniendo en cuenta el poder de las nuevas técnicas y su empleo en beneficio de todos. La sociedad norteamericana testimonia, ya, una evolución en este sentido.

Por otra parte, los asuntos internacionales se prestarían cada vez menos a resolverse por el empleo de la violencia. Exigirían, por el contrario, cooperaciones cada vez más amplias que implicarían una organización de la vida de los pueblos en escala mundial. Las prácticas técnicas y económicas de la situación post-colonial indican ya que se cumplirá una evolución en este sentido.

Si el futuro del mundo deberá confirmar la verdad de semejante perspectiva hipotética, la actividad política tenderá, a la larga, a confundirse con un conjunto de prácticas administrativas. Por este camino, el prosaísmo tecnocrático la llevará, en fin, hacia la épica marxista.

Puede, sin embargo, rechazarse esta perspectiva y concebir otra diametralmente opuesta. En efecto, la superación del conflicto clásico entre el trabajo y el capital no significa que el futuro de la sociedad industrial deba desarrollarse sin conflictos internos y sin recurrir a la violencia.

¿No existen, en un país como Francia, fuerzas sociales que tienden a la modernización de la economía y otras fuerzas que ofrecen resistencia y se oponen a este proceso de modernización? Por no ser reductible al antagonismo del capital y del trabajo, esta nueva oposición puede engendrar sus conflictos y dar lugar a nuevos episodios de la guerra social.

Por otra parte si es cierto que la descolonización ha entrado en su última fase y que Portugal y los *afrikaners* deberán, como Francia y Gran Bretaña, inclinarse ante el irresistible empuje de los pueblos africanos, puede uno preguntarse si otros imperialismos no jugarán un importante papel histórico en el futuro.

El imperialismo occidental declina, pero los pueblos de Europa oriental se hallan sometidos al imperialismo soviético. Se esboza ya un imperialismo chino y los nacionalismos árabes revelan aquí y allá tendencias anexionistas.

Lejos de terminarse, la guerra de los pueblos, la guerra de las razas tomaría solamente formas nuevas. La conciencia política, liberada de mistificaciones ideológicas, deberá reconocer que el eterno *Kriegspiel* se mantiene a través del mundo y que el eterno enfrentamiento del destino por las individualidades superiores esboza nuevas figuras episódicas de la tragedia política.

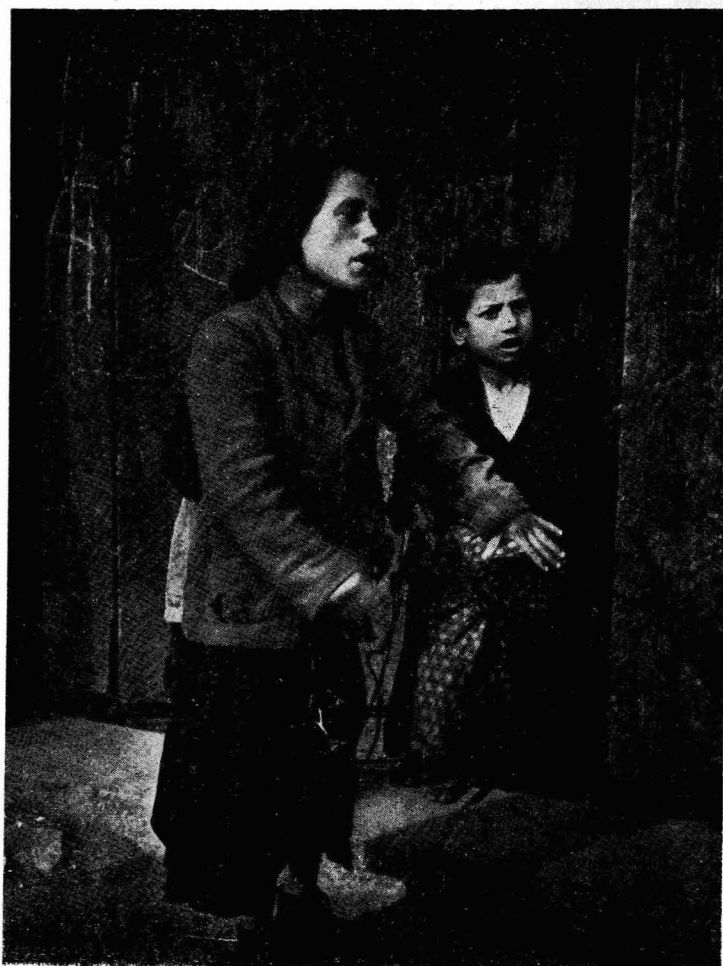
Entre el optimismo tecnocrático de la primera perspectiva y el pesimismo trágico de la segunda es posible concebir una multitud de hipótesis más matizadas.

¿Por qué no imaginar un futuro en el que las oposiciones entre los grupos interiores de las sociedades globales continuaran engendrando la violencia mientras que las relaciones internacionales evolucionaran progresivamente hacia una coordinación mundial desprovista de violencia? ¿Por qué no imaginar, por el contrario, un futuro en el que las oposiciones entre los grupos se resolverían sin recurrir a la guerra social mientras que la política entre Estados permaneciera sometida a la ley de la fuerza?

A decir verdad, únicamente los supuestos ideológicos que no presentan suficientes garantías de objetividad permiten adoptar alguna de estas hipótesis y considerarla como una perspectiva cierta respecto al futuro del mundo. Dicho de otro modo: la conciencia política contemporánea no puede sobrellevar su inquietud y ganar las certezas tranquilizadoras si no se consagra a la ideología. Es esta consagración la que la hace devenir en conciencia comunista o conciencia nacionalista. De esta manera, al dogmatizarse huye de los problemas.

El comunista y el nacionalista tienen, parejamente, el sentimiento de ser sujetos de la historia. Pero ambos participan en vastas empresas en las que, como militantes, no poseen ningún poder real de decisión o de orientación. Su compromiso ha sido, a la vez, su primera y su última decisión política. Después, comienza el reinado de la sumisión al aparato y el de la mistificación de la conciencia política. Sólo la ideología puede entonces ocultar al militante su condición reificada y hacer que la conciba como una vocación de hombre libre.

Sólo renunciando al opio ideológico y afrontando la pluralidad de las hipótesis concernientes al futuro de las sociedades contemporáneas puede intentar la conciencia política volver a descubrir su significado original.



"el fin de la guerra de clases y de razas"

La actividad política ha estado siempre solicitada, de una parte, por el realismo, que es la consideración privilegiada de los intereses y, de otra, por el idealismo, que es la consideración privilegiada de los principios.

Falta que un interés colectivo suficientemente vasto pueda ser erigido en principio y que un principio reducido a alguna de sus aplicaciones pueda confundirse con un interés. También el realismo y el idealismo son formas de *concebir* la política, más que maneras de *vivirla*.

El idealismo es una tendencia en virtud de la cual la conciencia política se confunde con la conciencia moral; el realismo es una tendencia en virtud de la cual la conciencia política se confunde con la conciencia de un *savoir-faire*. En el primer caso, la preocupación de la existencia social global puede ser reemplazada por un simple testimonio; en el segundo caso, esa misma preocupación puede olvidarse en favor de un practicismo particularista.

La experiencia política se despliega entre estos dos peligros, e incumbe al militante, al cuadro destacado, al dirigente de la organización y al hombre de Estado el evitar, en cada circunstancia, el moralismo y el practicismo. En todo caso, no existe un método que les sirva para evitarlos sistemática y definitivamente.

Durante el desarrollo de la sociedad industrial la conciencia política ha continuado, como en el pasado, sufriendo las tentaciones opuestas del realismo y del idealismo. Pero ha alimentado, a partir de Saint-Simon, Comte y Marx, la convicción de que puede resolver sus propios problemas con la ayuda de la ciencia, y que la actividad política podría ser un día sometida al poder de la ciencia o, si se prefiere, desaparecer en provecho de una actividad científica dirigida y gestionada por la sociedad.

El realismo y el idealismo clásicos han sido, por así decirlo, subdeterminados por la idea del reino de la ciencia.

Cada vez más se ha visto que la complejidad del futuro humano era tal que desafiaba la previsión científica y que los esquemas provisionales pretendidamente científicos eran de hecho expresiones ideológicas, es decir deformadas o invertidas, de la realidad social. En lo que concierne al marxismo, esto significa que Marx, en tanto que crítico radical de la ideología, debería tener *teóricamente* razón contra todas las esquematizaciones ideológicas, incluyendo las suyas y las de sus sucesores, y que la fuerza de la ideología debería triunfar *prácticamente* sobre la crítica de Marx, incluso sobre todo el sistema marxista.

No existe doctrina científica que nos permita *elegir*, en virtud de la racionalidad y de la eficacia conjuntas, entre la política autoritaria, la política totalitaria y la política democrática.

En la mayor parte de aquellos que participan, de algún modo, en la vida política, la adopción de una preferencia respecto al modelo autoritario, al modelo totalitario o al modelo democrático, proviene del condicionamiento biográfico. En la medida en que el individuo desea emanciparse de este condicionamiento y efectuar una elección tan consciente como sea posible, no sabrá encontrar en las ciencias del hombre verdades que lo inclinen irresistiblemente a una opción más que a otra.

El primer deber de una deontología del pensamiento y de la vida políticas consiste hoy, según nosotros, en un nuevo descubrimiento de la elección original que funda la conciencia política más allá de toda racionalidad y de toda eficacia.

Una vez hecho el nuevo descubrimiento y habiendo asumido como tal la elección originaria, importa entonces que la conciencia política sepa que no va a permanecer ahí. La elección originaria no se distinguirá de una opción ética si desconoce su campo de aplicación, que es la realidad social tomada en su conjunto.

En este momento, pero sólo en este momento que es el segundo, surgen las exigencias de racionalidad y de eficacia, es decir la operatividad propia de la actividad política. Esto quiere decir que, a partir de una opción originaria en favor de una política autoritaria, totalitaria o democrática, debe definirse una estrategia general asignándose objetivos históricos concretos y tácticas capaces de adaptar el esfuerzo estratégico continuo a la discontinuidad de las coyunturas.

Al pronunciarnos, por nuestra parte, en favor de una concepción democrática de la actividad política, y sin pretender hacerlo en nombre de una racionalidad incontestable o de una eficacia generalizable en todo tiempo y en todo lugar, tratamos de participar en la definición de una estrategia capaz de promover las democratizaciones comenzando por nuestra propia comunidad nacional y capaz de vencer a los partidarios del



"un nuevo descubrimiento de la elección original"

autoritarismo y del totalitarismo. Intentemos, además, participar en la concepción y la realización de tácticas circunstancialmente apropiadas, sin dejar de reconocer que los riesgos de error crecen en la medida en que el pensamiento político tiende a particularizarse al examinar coyunturas particulares.

En lo que concierne al planteamiento de los problemas políticos contemporáneos, importa, según nosotros, una cierta distinción de los planos. Sólo distinguiendo lo que proviene de la opción originaria, lo que proviene de la estrategia general y lo que releva de las tácticas coyunturales será posible evitar no sólo el moralismo y el practicismo, sino también la mistificación paradójicamente generadora de la divinización del político.

A este respecto, nos parece que la conciencia totalitaria, en virtud de su propia estructura, no puede ya mantener, aunque pueda concebirla, tal distinción. Por esto nos parece que esa conciencia está destinada a la ideología y que no podrá ser considerada, en rigor, una conciencia auténticamente política si tenemos cuidado de definir la política en términos no-ideológicos.

Como el totalitarismo pertenece a la patología más que a la biología general de la vida política, el dilema estará en elegir entre el pesimismo autoritario y el optimismo democrático. Admitimos que una común deontología del pensamiento político puede aplicarse a esas dos concepciones.

Es obvio que esta deontología no será capaz de reabsorber los debates y los combates en una síntesis que no puede ser sino falsa. Solamente permitirá que la confrontación se produzca con pleno conocimiento de causa.

La experiencia política, que es una forma de la experiencia humana, nos remite a una manifestación específica de la conciencia, en tanto que conciencia de la realidad social considerada en relación con un poder de globalización.

Es por completo inútil esperar que la conciencia política pueda erigirse en conciencia radicalmente *desenajenada*. Pero es igualmente vano el reconocer que aquél entraña un esfuerzo de desenajenación, esfuerzo que se desenvuelve a través de diversas modalidades parcialmente desenajenadas y parcialmente re-enajenadas de la existencia humana.

Lo que si puede evitarse es que la enajenación vencedora se transforme en pensamiento mistificado, es decir, en enajenación no consciente de sí y, en fin, opaca ante sí misma.

Aun si se impide a los hombres el hacer íntegramente la historia según sus deseos, sus necesidades y sus esperanzas, importa que descubran y que comprendan, en la mayor medida posible, la historia que en efecto construyen.

Tomado de *Arguments*, núms. 27-28, tercero y cuarto trimestres. París.

—Traducción de Juan Vicente Melo

Carta de Amsterdam

Por Manuel DURÁN

Como suele suceder en otros países europeos, la situación social, económica y cultural de Holanda le parece al observador desinteresado y deseoso de objetividad, que llega al país procedente de México y de los Estados Unidos, mucho más próspera y agradable de lo que la juzgan los propios holandeses. He tenido ocasión de charlar con un grupo de intelectuales holandeses, algunos de ellos muy interesados por México y otros países de lengua española, acerca de los movimientos artísticos y literarios en Holanda, y su punto de vista no puede ser más pesimista. Por ejemplo: el estado actual de la pintura en Holanda. No olvidemos que es ésta la patria de Vermeer y de Rembrandt. Pero basta una visita al Rijksmuseum de Amsterdam para apreciar que después del siglo XVII la pintura holandesa apenas si ofrece nombre alguno de renombre internacional. En nuestro siglo, apenas si Piet Mondrian y unos cuantos otros artistas mantienen el antiguo prestigio dentro de la zona del arte abstracto.

No es que falten nuevos pintores. Pero los mejores trabajan ahora en París, y son considerados en general como parte de la Escuela de París. En Holanda florece el negocio de las antigüedades, y las tiendas de Amsterdam ofrecen gran profusión de cuadros, dibujos y objetos de épocas pasadas, pero la artesanía de hoy es claramente una derivación de la escandinava, sobre todo la influencia danesa es evidente en la decoración y los muebles. El artista o el artesano holandés de hoy se encuentra con un mercado reducido y con un fuerte predominio extranjero. La situación de la música es algo mejor: el Concertgebouw de Amsterdam es una de las mejores orquestas de Europa y del mundo. Pero los compositores escasean, y no han dado últimamente obras de interés sobresaliente. Finalmente, la literatura cuenta con algunos productores de "best-sellers" internacionales, como Jan de Hartog, cuyas obras son, ciertamente, objeto de duros ataques por parte de los más responsables críticos de Holanda, pero sufre debido a la escasa difusión de la lengua holandesa. En cambio, un factor favorable lo constituye la excelente organización de la industria de la imprenta y la distribución y venta de libros. Igual que en Alemania, domina en Holanda el libro de bolsillo, muy bien impreso, a bajo precio; y mis amigos holandeses me aseguran que las erratas han desaparecido casi por completo y que los costos de la impresión tienden a disminuir, gracias a la introducción de maquinaria nueva. Todo ello hace posible que se editen en Holanda una gran cantidad de libros extranjeros, o en idiomas extranjeros, ya que los editores de otros países prefieren, por baratas y eficientes, las imprentas de este país. Así, por ejemplo, un grupo de estudiantes de la Universidad de Amsterdam ha fundado un círculo hispánico, La Barraca, y este círculo edita una interesante revista, toda en español, titulada *Norte*. El último número, que tengo a la vista, contiene un artículo de J. M. Lechner sobre Juan Rulfo; un cuento de Alfredo Cardona Peña; un ensayo sobre Juan Giral, pintor español; otro ensayo de José Luis Romero sobre la situación cultural argentina; y un relato de Francisco Ayala sobre los españoles que han ido a trabajar a Alemania. Como puede apreciarse por las firmas de los colaboradores, es una revista de categoría, que se interesa por todos los problemas del mundo hispánico. La Universidad de Amsterdam cuenta con un catedrático de relieve, Van Praag, bien conocido en los ambientes del hispanismo mundial; en Nimega se preparan ahora unas jornadas de teatro hispánico, con representaciones de *El acero de Madrid*, de Lope, y *Otra vez el Diablo*, de Casona. En Utrecht hay un Instituto de Cultura Hispánica que cuenta con excelente biblioteca y numerosos estudiantes. Más de seiscientos son los que siguen cursos de español o de literaturas hispánicas solamente en Amsterdam. Finalmente, Lechner, el autor del artículo sobre Rulfo publicado en *Norte*, es también traductor de *Pedro Páramo*, la ya famosa obra del novelista mexicano, que fue publicada en holandés, en 1962, por la editorial De Tijdstroom, de Lochem; y la revista *Merlyn*, de Amsterdam, publicará próximamente una traducción, hecha por Lochem, de una de las narraciones de *El llano en llamas*, el cuento titulado "En la madrugada". El artículo de Lechner sobre Rulfo es inteligente y analiza con sensibilidad los procedimientos estilísticos de Rulfo. El autor conoce el artículo de Mariana Frenck publicado en la *Revista de la Universidad de México*, así como las ideas sobre la im-

portancia del tema de la muerte expresadas por Octavio Paz en la *Evergreen Review* y en el *Laberinto de la soledad*. Entre sacamos un párrafo dedicado a los cuentos de Rulfo: "En cuanto a la técnica, el libro (*El llano en llamas*) parece el repertorio de los recursos de que disponía Rulfo antes de embarcarse en la redacción de su novela, donde los fundiría magistralmente: "stream of consciousness" (en la primera narración del libro: "Macario"), procedimientos cinematográficos que permiten la descripción del mismo acontecimiento desde diferentes ángulos espaciales ("camera eye") y temporales ("flash back"), supresión del tiempo matemático mediante el empleo de diferentes tiempos gramaticales dentro del cuerpo de un mismo acontecimiento, y la presentación —dentro del cuerpo de la narración— del curso de los acontecimientos en fragmentos cronológicamente inconexos, como fragmentos tipográficamente separados entre sí por una interlínea doble".

La situación económica de Holanda es, ciertamente, próspera, sobre todo si la comparamos a la de los países subdesarrollados. Y la formación del Mercado Común debería contribuir al bienestar general. Por todas partes las casitas de ladrillos aparecen, típicas, modestas pero limpias, bien cuidadas, rodeadas de flores; la circulación es intensa, tanto de automóviles como de bicicletas y motocicletas. Pero los holandeses se quejan de que, en el fondo, la situación les es bastante desfavorable. La mantequilla y el queso, afirman, se venden a precios demasiado bajos; hay crisis agrícola, mientras que los productos industriales son demasiado caros. Por ejemplo: Holanda produce una marca de automóviles, los DAF, pero la policía de Amsterdam se pasea en Volkswagen, dando ejemplo de antipatriotismo, pues, según parece, los autos alemanes son más baratos que los holandeses, debido en parte al Mercado Común. Este país típicamente burgués, que es, con Inglaterra, el país que inventó la burguesía moderna, tolerante, científica, activa en el comercio y la industria, este país, decimos, encuentra difícil adaptarse a la nueva moda del neo o super-capitalismo, con sus vastas empresas internacionales y sus fábricas gigantescas. Todo es pequeño en Holanda, incluso las fábricas, y por ello los precios industriales resultan demasiado elevados para triunfar de la competencia extranjera. La talla de diamantes no ha recobrado la importancia que poseía antes de la última guerra. Y, finalmente, los antiguos centros de prosperidad están siendo substituidos por otros. Amsterdam, ciudad museo, construida sobre canales, está ahogada por el tráfico, y no puede ya rivalizar con Rotterdam, convertida en uno de los principales puertos de Europa y del mundo entero, centro actual de la industria y del comercio. En las ciudades los elevados costos de la construcción hacen que resulte muy difícil encontrar alojamiento; en la ciudad de Amsterdam, por ejemplo, la crisis del alojamiento es permanente y hay parejas que hace años esperan su turno y aplazan su boda por falta de un departamento. En conjunto, si bien los servicios sociales y el sistema de seguros se encuentran tan bien concebidos como en Inglaterra o en Suecia, en la práctica su aplicación concreta plantea dificultades y suscita quejas. Los holandeses, contra lo que pudiera parecer, son propensos al debate y a la crítica, resultando en ello mucho más meridionales que sus vecinos alemanes o escandinavos. Es ya un tópico hablar del individualismo holandés, de la falta de interés por todo lo que resulte demasiado grande o demasiado mecanizado; las empresas tienden a estabilizarse después de un primer período de expansión, y en todo caso las industrias más poderosas resultan raquíticas al lado de los gigantes alemanes. El sueño holandés lo encontramos plasmado en la ciudad liliputiense de Madurodam, en un suburbio de La Haya. Todo en esa ciudad, de más de medio kilómetro de diámetro, se halla construido a escala reducida; los edificios más elevados son apenas más altos que un hombre; pero los trenes se mueven, los automóviles y los barcos se desplazan, las luces se encienden y las emisoras de radio difunden sus programas. Este parque de atracciones para niños atrae, como suele suceder, un número mayor de adultos que de niños. A los holandeses les encanta poseer la ciudad más pequeña del mundo, no les interesa lo inmenso o colosal, que por otra parte, dadas las dimensiones reducidas del país, causaría inmediatamente un profundo desequilibrio.

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

El gran problema de hoy

I

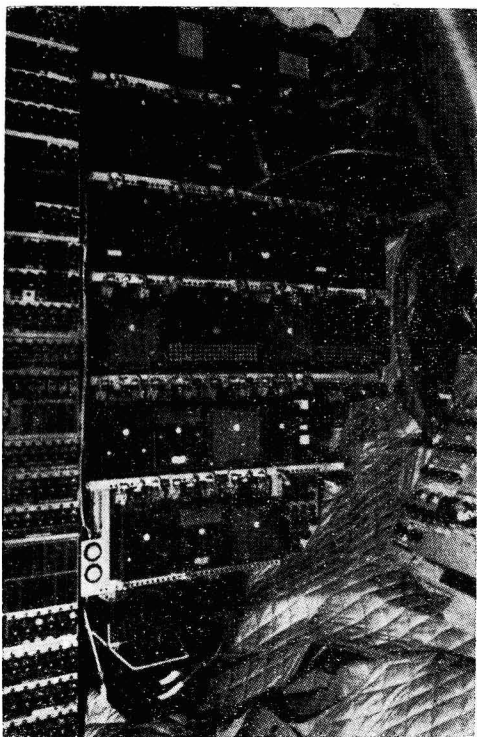
El afán de experimentación, de hallar conceptos radicalmente nuevos para la música y de liquidar por completo el pasado —aun el más inmediato— no es una realidad baladí, ni aun para aquellos que se mantienen al margen de ella. Una postura muy fácil y, como tal, muy peligrosa es la de quienes consideran ese afán cosa pasajera y propia de unos cuantos esnobs. Parece como si no tuvieran ojos para ver que ese febril afán ha invadido en pocos años un sector muy amplio de la vida musical contemporánea. El dodecafonismo parecía, no hace mucho, el sueño ya disipado de tres compositores austriacos, una teoría curiosa, pero incapaz de animar la producción de cualquier otro compositor. Y sin embargo, ahí está una producción sumamente considerable debida al dodecafonismo. Y tras éste, he ahí la música aleatoria, y la electrónica, que lo han dejado muy atrás y que ya empieza a interesar en determinados círculos musicales.

No, no es cosa baladí todo eso, pues nos plantea con urgencia dos grandes interrogaciones: ¿Hacia dónde va la música? ¿Hacia quién va la música? La primera de ellas podría tomarse como una cuestión académica, susceptible de examen frío, objetivo, científico. Pero la segunda es expresión de un problema vital, humano, en el que se cruzan los derechos y los deberes del compositor, que es tanto como decir, correlativamente, los deberes y los derechos del público. La primera de esas interrogaciones tiene, pues, menor importancia que la segunda, ya que ésta, en realidad, la abarca. Si damos respuesta convincente a la pregunta de a quién se destina la música, habremos determinado por dónde, hacia dónde debe ir, habremos establecido los límites, el sentido y la velocidad permisibles a su evolución en nuestros días.

Puede que esta afirmación haga sonreír a los fatalistas que creen en el “curso inevitable” de la historia. Yo no creo en él, y más de una vez lo he dicho en público, de palabra y por escrito. La historia se va haciendo entre todos los hombres y es el resultado del entrecruzamiento de diversas ideas y tendencias, del triunfo de los grupos más fuertes sobre los menos fuertes y también de la acción de unos y la omisión de otros. Omisión dije, pero quizás sea más exacto decir “dimisión”, para emplear el término tan acertadamente utilizado por Bernanos, pues quienes se encogen de hombros ante lo que ellos denominan el “curso inevitable” de la historia están dimitiendo de su más alta condición humana y su misión más noble como hombres. Estamos en el mundo para hacerlo a él, a nuestros semejantes y a nosotros mismos menos imperfectos y más felices. Eso significa un esfuerzo duro y constante por nuestra parte. Omitir ese esfuerzo, dimitir de esa misión, es traicionar a nuestros semejantes y traicionarnos a nosotros mismos. Y no se alegue, para coheronar esa misión, la fatalidad del Des-

tino o las inalterables disposiciones de la divina Providencia. Dentro de estas últimas se mueve holgadamente el libre albedrío de cada hombre. Por eso, precisamente, somos los humanos plenamente responsables de lo que hacemos y de lo que dejamos de hacer. Y aun, según la posición de cada cual en el mundo, de lo que dejamos hacer.

No es frecuente en los intelectuales una cierta deformación profesional. En el caso concreto de la música por ejemplo, el musicólogo, a fuerza de contemplar la historia de este arte, llega a la indiferencia, al escepticismo o al fatalismo —como queramos llamarle— con respecto al contenido moral de las tendencias surgidas a lo largo de los siglos. Todo le parece natural, obligado y ajeno a las nociones de bien y mal. Si en cuenta a las tendencias de su propio tiempo toma partido, lo hará apoyado en determinados principios estéticos o, lo que es



“la música electrónica”

más probable, en su personal gusto. Hay, por otra parte, una cierta dosis de esnobismo, pero, sobre todo, de cobardía, tanto en el crítico como en el intérprete o en el aficionado, al aceptar sin discusión toda nueva tendencia: no vayan a creerle a uno anticuado, poco inteligente o de espíritu estrecho. Quienes aceptan sin más ni más todas las tendencias de la música actual, porque, de vuelta de la historia, todo lo ven en términos de siglos, me recuerdan a aquella dama inglesa, personaje de Dickens, cuya presbicia cordial no le permitía interesarse por la suerte de ningún menesteroso que no viviese siquiera en el corazón del África, pongamos como mínimo de proximidad con respecto a Inglaterra. Y me recuerdan también a aquel parlamentario español que pretendió zanjar una discusión con la frase perogrullesco-apocalíptica de “Dentro de cien años, todos calvos”.

Bien está que a la hora de ciertas especulaciones nos remontemos lo suficiente para ver el curso de la historia a vista de pájaro. Pero a la hora de actuar, de realizarnos cumplidamente y contribuir al mejoramiento del prójimo, hemos de tener presente que eso no lo lograremos si nos desgajamos de nuestra circunstancia. Y nuestra circunstancia está inserta en este determinado tiempo, en esta determinada hora que nos ha tocado vivir. Así, pues, el compositor, el intérprete, el crítico y el aficionado de hoy tienen que pensar en el momento presente de la música, no en fenómenos evolutivos de ella que toman cientos de años; tienen que pensar en sí mismos —en su tarea personal indeclinable y en sus necesidades y gustos legítimos— así como también en su relación con los demás componentes de la vida musical, en cuanto hombres de carne y hueso que son, y no como vicarios de unas abstracciones denominadas el Compositor, el Intérprete, etcétera, así, con mayúsculas. Ahora bien, esa actitud, moralmente necesaria y obligatoria, los llevará indefectiblemente a plantearse las dos grandes cuestiones que formulé al principio —hacia dónde y hacia quién va la música—, la segunda de las cuales comprende, como ya advertí, a la primera.

Admitida la realidad fundamental de que la evolución de la música es un río cuyo curso el hombre puede dirigir, la tarea de dirigirla rectamente no tendrá nada de utópica ni de ociosa, una vez que hayamos hallado respuesta a la pregunta de para quién se compone, pues de ese quién depende el cómo se deba componer. El meollo de la cuestión está en si realmente podemos determinar para quién se escribe la música.

Aaron Copland, en su libro *Music and Imagination* —que reúne las lecciones de su curso profesado durante el año académico de 1951-1952 en la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard— aborda con inteligencia y serenidad —pero no con frialdad— este gran problema que él considera justamente como la crisis de nuestro tiempo. Para comenzar, recuerda que Edward J. Dent fija el comienzo de esa crisis en los días de Beethoven, aquel momento en que el creador de la época moderna se encontró limitado a sus propios recursos, con lo cual, indudablemente ganó en independencia personal, pero perdió la seguridad de tener un puesto determinado en la sociedad, y con ello la otra seguridad, la económica. Esa nueva independencia dejó al compositor en la incertidumbre de para quién, exactamente, escribía su música. Y cita Copland estas palabras de Dent: “La opción que se le presenta al compositor puede parecer de orden crematístico, pero esto no es nada comparado con la opción moral que implica. ¿Ha de escribir solamente para sí mismo, para expresar su propia individualidad y arrojarla después a la cara del mundo con un ‘tómalo o déjalo’, o ha de considerar su genio como algo que tiene en depósito para el mejoramiento del prójimo? Éste ha sido siempre, por supuesto, el problema fundamental para todos los compositores, a partir de Beethoven: la relación del artista con el mundo exterior.” A esas palabras del musicólogo inglés pone Copland este comentario: “A mi modo de ver, hay ahí realmente dos cuestiones: una, la del

artista y su conciencia —por qué convención íntima compone—; otra, el artista y su comunicación —qué lenguaje musical debe usar, a fin de llegar al público que él considera que puede ser potencialmente el suyo—. Y añade: “Esas cuestiones eran, no hace mucho, temas de cortés discusión. Hoy han adquirido el aire de una torva realidad.” Y, efectivamente, ello no es cosa de juego ni tema de discusiones bizantinas. La dirección que haya de seguir la música en un futuro inmediato y —el bienestar moral —ya no sólo el económico— del compositor y, por ende, su capacidad creadora, dependen de la solución que se dé a ese problema.

En la U.R.S.S. está resuelto, y estos días vemos sin gran sorpresa —a lo menos por mi parte— que la solución que le dio Stalin es válida para Krushchev.

Copland cita la declaración de los músicos reunidos en Praga en 1848 y la resume con estas palabras: “Si no he leído mal, la declaración afirma sencillamente: estamos entrando en una nueva era de la cultura humana; por tanto, se necesitan obras que sean concretas en su mensaje, particularmente obras que utilicen letra —óperas, oratorios, cantatas, canciones, coros escritos en un estilo inteligible que use material folklórico, a fin de combatir las tendencias ‘cosmopolitas’.” La música disonante contemporánea queda desechada o, como ellos dicen, hay que renunciar a las “tendencias de subjetivismo extremo”. Como se ve, el problema está resuelto en la U.R.S.S. y países afines desde hace muchos años. O, mejor dicho, para ellos no hay tal problema. Pero ¿y para los demás?

que solemos acordar a los productos del cine artesanal.

Se trata, en efecto, de tres obras de género. Y de tres géneros muy característicos: el del film de guerra, el *western* y el del film negro. Otro problema a discutir es el de si la palabra *género* debe tener en el cine resonancias peyorativas o minimizadoras. Cada vez estoy más convencido de que no, de que, por el contrario, la peor enfermedad de la crítica ha sido la de predisponer su juicio partiendo de simples *a priori* genéricos y temáticos. En realidad ya no es necesario insistir demasiado en ello: la misma historia del cine se encarga de comprobarlo plenamente.

Lo cierto es que las tres películas de Walsh citadas —entre otras muchas que no he visto recientemente o que no me han entusiasmado tanto— no sólo son buenas películas de género, sino verdaderas obras maestras. Obras modernas, clásicas, resisten perfectamente el paso del tiempo mientras ese mismo tiempo hace totalmente ridículas películas incluso más recientes como *El salario del miedo* de Clouzot (que también he visto hace poco) y pone en evidencia las claras limitaciones de un film archilogado en su momento (yo mismo me permití llamar genio a Resnais) como *Hiroshima, mi amor*. El tiempo sigue siendo el mejor crítico de cine, el único que nunca se equivoca.

Aventuras en Birmania, es simple y sencillamente, la mejor película de guerra que se haya realizado, al menos entre las que conozco y recuerdo. El film sirvió originalmente a propósitos propagandísticos (lo mismo que *El acorazado Potemkin*) y pudo confundirse con

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

Raoul Walsh

Raoul Walsh es, entre los cineastas que siguen en servicio activo, el único que dirigió a la ancestral Theda Bara. Si consideramos que la Bara ha llegado a parecer aún más antigua que los personajes que encarnó (Cleopatra, Madame Du Barry, etcétera), debe entenderse que Walsh no es lo que pudiéramos llamar un novato. Por el contrario, sus cincuenta años de realizador, en los que ha hecho cerca de un centenar de películas, lo colocan definitivamente al margen de todas las nuevas olas habidas y por haber.

Por eso, uno tiene cierto reparo en anunciar que ha “descubierto” a Walsh, francamente. Entre otras cosas porque su nombre aparece en todas las historias del cine ligado a películas venerables y veneradas como *El ladrón de Bagdad* (1924), con Douglas Fairbanks y Anna May Wong, *El precio de la gloria* (1926), con Edmund Lowe, Victor McLaglen y Dolores del Río, o *El arrabal* (1933), con Wallace Beery, Jackie Cooper, Fay Wray y George Raft. Walsh ha tenido en su carrera muchos altibajos, pero su nombre ha sonado siempre como un gran ejemplo de la típica eficacia narrativa hollywoodense. En una palabra, muchos lo hemos considerado siempre como el artesano por excelencia.

Pero esa división entre “artesanos” y “artistas” habría que discutirla a fondo. Tenemos la costumbre de llamar “artesanos” a aquellos cineastas que no escogen el tema, ni los actores y demás personal de sus películas, sino que se limitan a recibir encargos de los productores. De hecho, la mayoría de los cineastas norteamericanos trabaja en tales condiciones y los que se libran de ellas son los que logran producir o intervenir en la producción de sus propios films.

Walsh tiene a estas alturas suficiente prestigio y dinero como para hacer las películas que le dé la gana. Pero es indudable que cuando realizó los films a que me voy a referir, su situación era la

de un ejecutante, o a lo sumo la de un alto empleado de la Warner Brothers. Y, sin embargo, *Aventuras en Birmania* (*Objective Burma*, 1945), *Juntos hasta la muerte* (*Colorado territory*, 1949) y *Alma negra* (*White Heat*, 1949) tienen una importancia mayor que la



“yo mismo me permití llamar genio a Resnais”

La patrulla de Bataan, Guadalcanal o cualquiera de los productos con los que Hollywood apoyó el esfuerzo bélico norteamericano. Pero a diferencia de las demás que en la primera década de los años 40 se hicieron sobre el mismo tema, la película de Walsh recogió las clásicas y convencionales hazañas de un grupo de soldados norteamericanos para remitirnos a una auténtica reflexión sobre la guerra y sus efectos en el ser humano. No creo que Walsh se planteara claramente tal cosa al realizarla. Los valores universales de la película son el resultado del encuentro entre el cineasta y un tema ya dado, de un tema cuyas líneas de fuerza anecdóticas adquieren en el cine de género condición ritual. Walsh no buscó, sino que encontró, de acuerdo con la célebre frase de Picasso. Y encontró que no se puede cantar la hazaña bélica sin demostrar al mismo tiempo un profundo odio a la guerra misma. Ese odio no es incluso premeditado, sino que es el resultado de su identificación con los personajes. Walsh, hombre sano, no puede menos que encariñarse con los soldados de su película, en los que descubre toda su dimensión humana. Es natural que odie la guerra desde el momento en que ésta deja de ser una idea abstracta para afectar concretamente a los personajes vivos, de carne y hueso. Lo que ha hecho al cine bélico particularmente abyecto en la mayoría de los casos, es su empeño de especular con ideas generales. Que es lo que Walsh no pudo ni quiso hacer al realizar este gran film trágico que es *Aventuras en Birmania*.

Pero si de tragedia se trata, yo aconsejaría a los admiradores de *Electra*, *Fedra* y demás calamidades que vieran *Colorado Territory*. Quizá se sorprenderían, como me sorprendí yo, de que en un *western* que se inicia sobre las bases más convencionales del mundo la acción progrese hasta el punto de llegar a una situación cuya fuerza trágica se hace casi intolerable. La increíble escena final del film justifica y explica una trama en la que Joel Mc Crea se convierte en un *outlaw* parecido a otros mil vistos anteriormente y Virginia Mayo en la clásica hembra cerril y apasionada (en el retrato de este personaje, Walsh hace gala de una curiosa malicia erótica).

La escena final se desarrolla en el monstruoso escenario lunar del cañón del Colorado (que Walsh parece descubrir por primera vez). Después de una serie de incidentes que permiten al realizador demostrar su enorme sentido de la ubicación —muy pocos hubieran podido resolver como Walsh los complejos problemas de espacio que la historia plantea— Mc Crea y la Mayo se encuentran por fin frente a la muerte y un cortísimo *shot* los muestra tomados de la mano en el momento en que sus enemigos los acribillan. Ese momento brevísimo (la brevedad es una condición de su fuerza) define la actitud del cineasta frente al amor y la muerte. Y es precisamente tal definición la que nos permite juzgarlo. Es ahí donde nadie puede mentir, y Walsh no miente cuando nos hace sentir la presencia del misterio. Vale repetir que tampoco en este caso hay la menor intención previa de llegar a tal resultado, que son las necesidades concretas de realización las que conducen a Walsh y lo obligan a dar cuenta de su posición moral frente al hombre.

Alma negra es quizá el film negro más característico que se haya hecho. James Cagney encarna a un *gangster* psicópata que sólo confía en su madre, a la vez cómplice y consejera de sus fechorías. Sobre tal base, Walsh juega en primera instancia con la noción del patriarcado norteamericano y, al mismo tiempo, con referencias claras a los grandes temas trágicos. Pero lo más importante e interesante de la película es la oposición que se establece entre dos personajes: por una parte el *gangster* y por la otra el policía (Edmond O'Brien) cuya eficiencia lo lleva a hacerse pasar por cómplice de Cagney. A fin de cuentas resulta notoria la simpatía del realizador hacia el personaje que, por lo menos, sabe permanecer fiel a sí mismo y a los demás aunque sea un *gangster* desalmado, capaz de asesinar sin inmutarse. En una sociedad tan hipócrita como la norteamericana, la reivindicación moral del héroe negro hizo la grandeza de toda una tendencia cinematográfica. Y Walsh

reivindicó en *Alma negra* a un verdadero caso límite de perversidad, identificable a su vez con el *self-made-man* que estimulado por su madre se propone "llegar a lo más alto". (Al final del film, y de acuerdo con el gusto paradójico más obvio, el héroe negro muere en lo más alto de una enorme construcción.) Película turbia y en cierto modo monstruosa, *Alma negra* muestra en toda su complejidad la misera grandeza o la gran miseria de una sociedad concreta, y nos remite, de nuevo impremeditadamente, a los temas clásicos.

Tal es la grandeza de Walsh, hecha también si se quiere de miseria, la miseria del "artesano" que debe soportar las limitaciones del llamado cine comercial y que las acepta a sabiendas de que ello no le impedirá expresarse, en el más auténtico sentido de la palabra. Puedo equivocarme, pero ahí veo yo al gran cine de nuestra época, de nuestra época muy concreta.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Disquisición acerca del Huevo

Hace unos diez años, en la época en la que gozaba yo de los favores del Centro Mexicano de Escritores, alguien leyó en una de las juntas de esa institución la traducción que Tomás Segovia hizo de un cuento de Ed Howell que trataba de un niño que iba a la playa a recoger huevos de gaviota. Cuando me preguntaron mi opinión acerca de lo que acababa de leerse, dije, para ilustración de las cinco matronas norteamericanas que estaban allí presentes: "Es que en México no se puede decir 'huevos' tantas veces." La carcajada que soltaron las susodichas matronas me hizo comprender, con horror, que habían entendido el significado exacto de mis palabras. Bueno, pues anoche tuve la misma sensación cuando vi que frente a una taquilla, sobre la que estaba escrito en grandes letras *EL HUEVO*, había una inmensa cola de señoras emperifolladas y peinadas a lá Pompadour.

Aparte del título, la obra tiene para el público el atractivo de que en su reparto figuran puros genios de la televisión. A pesar de estas premisas sinietras, hay mucho que decir en favor del espectáculo en cuestión.

A pesar de tantos años que llevo en la marina, de los cientos de crónicas teatrales que he escrito y de que en mi casa tengo una televisión regalada, debo confesar que yo nunca había visto a Chucho Salinas, porque no vi ni *Ocupate de Amelia*, ni *Pelicano*, ni *Los fantástikos*, ni *Vamos a contar mentiras*; y lo siento, porque me pareció un actor de lo más respetable. Desde luego, es de los poquísimos mexicanos capaces de actuar cómicamente dos horas sin llegar a la payasada.

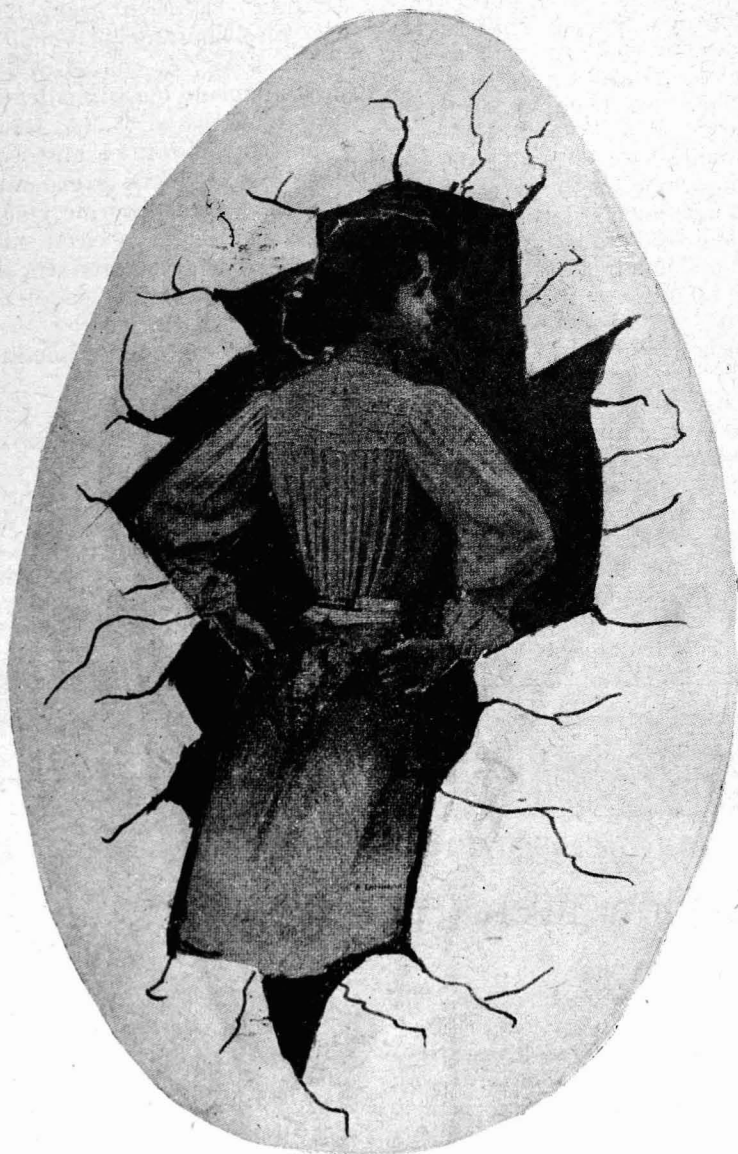
El caso es que Chucho Salinas, Magis, es el hombre que está fuera del huevo y nosotros, todos los demás, hombres y mujeres, estamos adentro. El huevo es "el sistema", dice la traducción. El sistema está hecho a base de prejuicios,

tales como la idea de que cuando uno se levanta en la mañana, se siente ágil y fresco, o de que basta con decirle a una mujer "tíc, tíc", para que conteste "O.K.". "Eso dicen todas las canciones", dice Magis. Ésta es la única falla de la obra, o mejor dicho, de la traducción. Yo nunca he oído una canción que diga "se levantó ágil y fresco", ni nada por el estilo.

El caso es que como Magis no se siente ágil y fresco al levantarse, consulta a un médico, que lo encuentra perfectamente sano. "Es que no me siento ágil y fresco cuando me levanto." "Yo tampoco", le contesta el médico. Después de una investigación, Magis llega a la conclusión de que la mayoría de las personas se



"puros genios de la televisión"



"todos los demás hombres y mujeres estamos dentro del huevo"

levantan por patriotismo, no porque se sientan ágiles y frescas, "como dicen las canciones". Ahora bien, esto demostraría que las bases del sistema son falsas y que, en realidad, todos estamos fuera del huevo de los que se sienten ágiles y frescos y metidos en otro en el que todos se levantan por patriotismo. En otras palabras, que las canciones no tienen nada que ver con la vida real. ¿Quién, por ejemplo, conquista una mujer con sólo decirle "tlc, tlc"? Nadie. O tiene que decir mucho más, o ni eso. Magis tarda tres años en perder su virginidad. Y la pierde por compromiso. Roba diez mil francos y pone tanto cuidado en explicar a la cajera la desaparición del dinero, que ella malinterpreta su interés y se lo lleva a la cama, sin que él pueda resistirse porque se siente muy obligado con ella. Cuando el dueño de la tienda, que es un mariconazo, descubre que Magis es amante de la cajera, lo corre. Así que Magis pierde el empleo, no por robarse los diez mil francos, como dice la tradición de que el que la hace la paga, sino por cumplirle a una anciana.

Magis está fuera del huevo, que es la tienda. Aunque por otra parte, está dentro del huevo, en donde nadie es virgen. Pero como todos cuentan que conquistan mujeres con sólo decirles "tlc, tlc", él se siente fuera del huevo. En esta época de cesantía, Magis descubre la verdad acerca de otra parte del sistema: el amor.

Su hermana Justina tiene un novio, que por cierto le consigue un empleo.

Ahora bien, este novio, se consigue (a sí mismo) una mujer mucho mejor que Justina y entonces comprende "que no era amor lo que sentía por Justina" y rompe el noviazgo. Pero a Justina le había prometido matrimonio y ella quiere que cumpla. Magis es el encargado de hacer que el novio cumpla.

Cuando ve a la mujer que ha reemplazado a su hermana, no le queda más que felicitar a su protocuñado... y sin embargo, hace todo un enredo para obligarlo a cumplir sus promesas. "Amamos a una mujer mientras no aparece otra que nos hace comprender 'que no era amor lo que sentíamos por la primera'". Así que, en realidad, sabemos que el amor es una escalera, pero no cuántos peldaños tiene. ¿Cuántos serán los que se habrán conformado con su Justina?" La carcajada con la que acogió el público estas palabras, demostró que todos los allí presentes se habían conformado con su Justina. Mientras Magis está haciendo estas filosofías, entra en el huevo: en el negocio en donde trabaja por recomendaciones del novio de su hermana, encuentra a una mujer, completamente imbecil, de la que se hace amante; esta mujer tiene un marido con el cual Magis juega brisca en un café; por medio de esta actividad, conoce al señor Berthoullet y por medio de éste consigue un puesto en el gobierno y una esposa.

A Magis le gusta Carlota, la menor de las Berthoullet, pero se casa con Hortensia, la mayor. Está en el huevo. Tiene una familia política, una esposa y un

puesto en el gobierno, un departamento moderno, etcétera. Pero no tarda en salir del huevo. ¿Por qué? Por querer guardar un pañuelo de Carlota como recuerdo. "Papá, dile que me devuelva mi pañuelo." Magis se resiste y Carlota despepita que la besa en los rincones, que la persigue, etcétera. Magis queda desprestigiado ante la familia Berthoullet, pero con el nacimiento de su primer hijo se arreglan las cosas y todo parece marchar sobre ruedas hasta que regresa de la Indochina el capitán Dugomier, que vuelve a sacarlo del huevo, porque ha tenido con Hortensia un amor de toda la vida. Y allí está Magis sentado, viéndolos amarse (platónicamente) en su *living room*. Al sentirse fuera del huevo, Magis se vuelve un canalla ingeniosísimo. Explota a Dugomier, se hace pasar a sí mismo por chantajista y a su mujer por prostituta, y termina poniéndose unos guantes y balaceando a su legítima esposa con la pistola de Dugomier que es de fabricación indochina. Por medio de este acto absurdo, de asesinar por celos a una mujer que no ama, y de lograr que condenen a veinte años de trabajos forzados a un inocente (Dugomier), Magis ha logrado entrar en el huevo de una manera definitiva, y no temporal, como las otras veces. Mejor dicho, este acto es la señal de que Magis ha entrado en el huevo, porque conoce el mecanismo del sistema; es decir, las fallas del sentido común. Magis no volverá a guardar como recuerdo el pañuelo de su cuñada, aunque probablemente hará con la antes mencionada cosas mucho peores, pero que entran dentro de lo que se puede hacer sin salir del huevo.

La obra es en el fondo tristísima y llena de melancolía. Hay allí un señor, por ejemplo, que estuvo a punto de nacer en Constantinopla, y que se casa con la segunda de las Berthoullet y que en un momento de intimidad le confiesa a Magis, su concuño, que la ilusión de toda su vida ha sido hacer el amor con una turca. O Rosa, que es completamente imbecil, que termina todas las conversaciones diciendo "no digas tonterías", y cuando Magis dice "empieza a hacer frío", ella le pregunta "¿en dónde?", y que después de mandar a su marido a dar un paseo, para quedarse sola con su amorcito, le dice a éste: "No debes venir aquí a estas horas. Ya sabes que a Eugenio le gusta leer el periódico. Debemos respetarlo. Bueno, ¿vienes o qué?"

Desgraciadamente, aparte de Chucho Salinas, que lleva el peso de la obra, todo lo demás de la puesta en escena del Sullivan es entre mediocre y francamente malo. La traducción es lo que pudiéramos llamar esponjosa; la dirección, descuidada; la escenografía, cursi; el maquillaje de Barberant, Tanson, Eugenio y José, lamentable; Niní que es una mujer muy bella que vive en los suburbios, resulta patética; Alejandra Meyer, o bien dice morcillas, o tiene un talento para dar la impresión de que está diciéndolas; Micaela Castejón, según parece no puede desarrollar un personaje que no tenga cuando menos novecientas líneas de texto. De este desmoche, se salvan las señoritas Berthoullet, que son así entre incoloras y *sexy*, Raúl Meraz, a quien le queda de perlas su papel de héroe sentimental y Antonio Gama, en el papel de novio de Justina. El fiscal de Alfonso Castaño es de todos, el peor. Amén.

SOBRE LA MISMA TIERRA

LA EDUCACIÓN DE LAS EVAS ESPAÑOLAS

A pesar de que algunas afirmaciones oficiales del gobierno franquista tratan de convencer al criterio mundial de que en España la situación económica se estabiliza definitivamente, algunas noticias (aparte de las que subrepticamente llegan desde Burgos y de las regiones mineras) sorprenden por su ingenuidad o su mala fe y al mismo tiempo explican lo que en realidad sucede. Un "ágil" artículo (vulgo: malabarismo) de Álvarez Esteban, publicado hace algunas semanas en *El pueblo* de Madrid, nos hace saber que "hoy existe un país en el mundo que se ha hecho famoso, más que por sus avances industriales o económicos, porque una de sus gestiones oficiales se dirige a la importación de mujeres". Desde luego, el articulista no se refiere a España, sino a Australia, "sexto continente" al que le dedica insólitos elogios incluyendo uno sorprendente: la ausencia de población femenina suficiente. El "asalto a la razón" se consuma más tarde, cuando predica que los australianos "son encantadores, alegres, llenos de espiritualidad y cortesía".

La traducción esclarecedora del notable artículo de Álvarez Esteban se debe a José María Signo (*El faro de Vigo*, 10/VII/63), que anuncia la iniciación de un curso para mujeres emigrantes organizado por el Colegio Menor 'Santa María Madre' en estrecha colaboración con el Instituto Español de Emigración. Habla de la meritoria labor desarrollada en bien de cientos de mujeres que, procedentes de las zonas rurales de España, salen con destino a Suiza y Alemania. El programa de enseñanza incluye clases (dictadas por especialistas) "religión, formación del espíritu nacional, convivencia, corte y confección, cocina, economía doméstica, labores, trabajos manuales, puericultura y cultura general". Es claro que ambos articulistas coinciden en lo que al *matute* y a la emigración desorganizada se refiere, pero nos asusta esta liberal descripción del encuentro de las emigradas con los apuestos australianos: "Se reúnen con ellos en los clubs. En éstos apenas se baila, pero se hacen amistades, amistades sinceras, sin complicaciones. Cuando surge algo 'serio' entre una pareja, es otra cosa. Practican mucho el deporte. Las fiestas más corrientes son al aire libre, y consisten en asar corderos —y comerlos, por supuesto—, acompañados de música." En la prensa franquista no deberían permitirse esos "supuestos" que tanto tienen de báquico y helénico.

—A. D.

¿QUÉ SE LEE EN FRANCIA?

Una encuesta realizada hace poco tiempo por la revista *Arts* sobre las corrientes y los autores de las letras francesas más leídos a partir de la Liberación, dio el siguiente resultado:

La lectura favorita, cuando terminó la guerra con Alemania, fueron los relatos de los campos de exterminio nazis y de la resistencia clandestina, pero la mayoría de los jóvenes y el público intelectual procuró los libros filosóficos, y los

autores de más éxito fueron Sartre y Camus; su influencia duró casi diez años. Más tarde, asegura *Arts*, la literatura norteamericana se puso de moda; hasta 1953 predominaron las traducciones al francés de las novelas de Faulkner, Hemingway y Steinbeck. Terminada la época de la posguerra, empezó la de la recuperación económica, y entonces afirmó su fama Françoise Sagan. Por otra parte, Simone de Beauvoir y Roger Vailland fueron los favoritos de los lectores. Entre 1955 y 1960, aparecieron los pontífices de la antinovela: Michel Butor, Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet y sus numerosos imitadores, quienes se dejaron arrastrar por la nueva moda estética; pero si la antinovela "deshumanizada" obtuvo el aplauso de la crítica, fue un fracaso en las ventas. Mientras tanto, el gran público leía a los autores ya consagrados que empleaban las formas tradicionales de la novela: Mauriac, Camus, Malraux, etcétera. La encuesta termina afirmando que "el público continúa siendo fiel a los valores tradicionales", no sin antes asegurar que en Francia, en los últimos 19 años, se ha producido un cambio; antes los lectores pertenecían a la clase burguesa, ahora el mayor consumidor de libros es la clase popular, principalmente el proletariado.

Por otra parte, una encuesta entre los editores, demuestra que el año pasado las mayores tiradas corresponden a los libros premiados, independientemente de su calidad literaria. Por ejemplo, se imprimieron 165 mil ejemplares de un libro de calidad: *Les bagages de Sable* (Premio Goncourt) de Ana Langfus; pero también se tiraron 60 mil de *Le veilleur de nuit* (Premio Renaudot), un vo-



lumen mediocre. Los libros de humor son los que más se venden sin necesidad de estar premiados: *Le roi* de André Ribaud alcanzó el imponente número de 200 mil ejemplares.

—C. V.

UNA TEORIA NO MUY ORIGINAL

Don Ramón Menéndez Pidal a los 94 de edad fue capaz de escribir una biografía de *El padre Las Casas*. Su doble personalidad, "basándose en numerosos testimonios históricos". Los comentaristas literarios y críticos que se apresuraron a aplaudir tan sesudo volumen, nos refieren que don Ramón "sólo por amor a la verdad histórica se ha impuesto la ingrata y penosa obligación (?) de situar al padre Las Casas en el lugar que le corresponde, bajándole del alto pedestal en que le habían colocado sus anteriores biógrafos". Ahora resulta que Las Casas ya no es el que tradicionalmente se había tenido por "un inmenso benefactor de América y de la humanidad"; pues según don Ramón esto no es sino un mito, una leyenda sin fundamento, y la verdad es mucho más compleja y triste. Don Ramón, a los 94 años, y en el apogeo de su lucidez mental, opina que Las Casas era un caso de doble personalidad (Cf. *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*). Junto a un Las Casas normal, virtuoso, excelente historiador, etcétera, existía otro anormal, rozando en lo paranoico, con una sola idea fija en su actividad de evangelizador y escritor: la de que toda la acción de los conquistadores fue diabólica y criminal, mientras que todos los indios eran inocentes y bondadosísimos.

Estas noticias las he conocido por obra y gracia de algunos críticos y comentaristas del texto que acaba de escribir don Ramón. Como aún no lo he leído, ignoro si en su tesis llega a demostrar, o al menos a arribar a las consecuencias lógicas de su tesis: todos los indios eran diabólicos y criminales, mientras que todos los conquistadores eran inocentes y bondadosísimos. Esto no sería ninguna novedad; los jesuitas, los iturbidistas y los inquisidores mexicanos lo vienen sosteniendo desde hace mucho, y sin necesidad de recurrir a voluminosos documentos históricos, y, aún más audaces, hacen extensivo el caso de la "doble personalidad" a Hidalgo, Morelos, etcétera.

—C. V.

EL ENTENDIMIENTO ENTRE CATÓLICOS Y JUDÍOS

Los emisarios del Congreso Mundial Judío, reunido en Suiza, fueron a Roma a conferenciar con los miembros de la comisión encargada de promover la unidad cristiana, encabezada por el cardenal Bea. Estas pláticas se tuvieron en consideración en el Concilio Ecuménico celebrado en el mes de septiembre.

Ha ido en aumento el entendimiento entre las dos grandes religiones, desde que el papa Juan XXIII, hace tres años, mandó suprimir del ritual de la Iglesia Católica las palabras "*perfidis judaeis*", tan ofensivas para el pueblo judío.

Zachariah Shuster, director europeo del Comité Judío-Norteamericano, publicó un artículo en *The Observer* de Londres, en el que opina que no basta condenar el antisemitismo, sino que se requiere el reconocimiento de lo que la Iglesia Católica le debe al judaísmo, para lograr el deseado entendimiento

entre ambas religiones. Esto sólo se conseguirá, afirma Shuster, cuando los jefes de la Iglesia Católica le hagan conocer al mundo que el judaísmo no únicamente es el precursor del cristianismo que lo ha sobrepasado, sino que ambas religiones; en lo que se refiere a sus creencias fundamentales, provienen de la misma fuente, y que la civilización occidental es producto de una fusión de las esencias del judaísmo y del cristianismo.

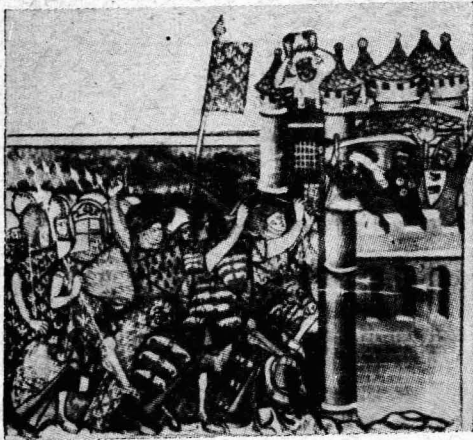
Una semana más tarde, Barbara Ward Jackson, una escritora católica, publicó en el mismo periódico inglés un artículo donde expone sus ideas sobre cómo encontrar una solución positiva para atacar las causas del antisemitismo, mediante la práctica del sentimiento de solidaridad humana. La escritora católica afirma que cuando se estudian seriamente los sucesos históricos que motivaron la división entre judíos y católicos, se puede advertir que no fueron los judíos, ni los romanos, ni un determinado grupo judío o romano, los que traicionaron a Cristo, sino que la traición tuvo su origen en el mismo tipo de actitudes que en todas partes y en todos los tiempos han traicionado a la humanidad: la cobardía de sus propios discípulos, la falta de rectitud de un gobernante que no deseaba arriesgar su carrera política, la hostilidad de una religión "establecida" que se enfrenta con nuevas y perturbadoras fuerzas espirituales, el temor de la gente respetable de todas partes cuando le recuerdan que los pobres heredarán la tierra.

—C. V.

EL PORVENIR DE LOS PARTIDOS COMUNISTAS

En varias publicaciones europeas apareció una serie de reflexiones y respuestas de Isaac Deutscher sobre las extensas y profundas consecuencias del cisma ideológico entre Rusia y China — cuya repercusión más importante será, a juicio de Deutscher, la transformación radical del movimiento comunista. En el grupo dirigente soviético, el primer efecto será un considerable reforzamiento del kruschovismo y de la posición del propio Kruschov, posición que debe su solidez al pacifismo total de las masas en Rusia: la actual generación no olvida que la última guerra costó a la URSS veinte millones de muertos y devastó sus más ricas provincias. Aun los soviéticos que censuran a Kruschov, aprecian el Pacto de Moscú como una disminución real del peligro nuclear. Muchos que están en completo desacuerdo con su política interior y su actitud frente a los intelectuales, no escatiman a Kruschov el mérito que le corresponde en el tratado. El reproche más frecuente al primer ministro no es porque sea muy conciliatorio en relación a los occidentales; es, al contrario, por no serlo bastante. Kruschov deseaba que la firma del Pacto diera lugar a un encuentro "en la cumbre". Kennedy no estaba preparado a tal iniciativa, a causa de la oposición del Pentágono y del Congreso. Se dice, añade Deutscher, que para hacer la guerra se necesitan dos; pero igualmente hacen falta dos para concertar la tregua. Hay que considerar, entonces, si el acercamiento de Kruschov encontrará respuesta en Occidente.

No menos importantes son los demás puntos a que Deutscher se refiere en ese texto. En la imposibilidad de resumirlos, pedimos la lectura y discusión del documento (que hasta hoy no encontró eco

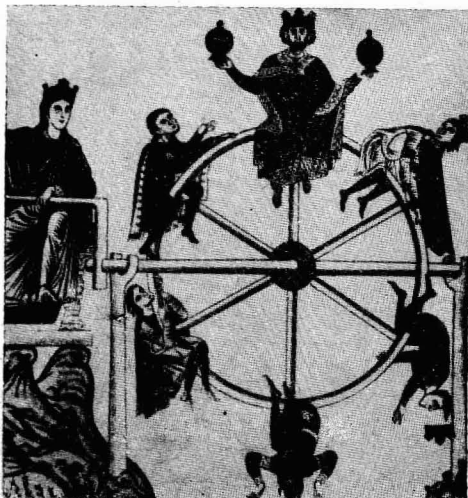


en la prensa mexicana) y terminamos con las mismas palabras de Isaac Deutscher: "... En esta controversia, Occidente debería hacer la prueba de concluir todos los acuerdos posibles con Kruschov, sin dejar de reconocer los derechos de China (como su sede en las Naciones Unidas) y, sobre todo, no aprovecharse de la situación actual para atacarla. Pienso que Occidente debería buscar una política de coexistencia pacífica con los dos campos comunistas."

—J. E. P.

FRANCISCA SÁNCHEZ Y AZORÍN

No hace mucho nos informaron desde Madrid que Azorín había cumplido 90 años, único superviviente de la generación del 98, muertos ya Valle Inclán y Machado, Unamuno y Baroja. Sesenta años atrás, apareció su primera publicación: *La crítica literaria en España*, 1893. Mil veces anunció su retirada, pero Azorín (otro ejemplo de fidelidad casi sobrehumana a la vocación) sigue escribiendo; pocas veces, como también ya apenas, acude a su entretenimiento preferido, junto con la lectura: el cine. Si hace tiempo dejó atrás ese absurdo que llaman "la gloria", su obra conserva algunos admiradores absolutos. La lección de Azorín no se ha olvidado totalmente: el amor a los clásicos, el interés por la historia y la política, el paisaje y el tiempo. En cambio, nadie —que sepamos— recuerda sus novelas como lo que son en un aspecto: verdaderas *anticipaciones* a los hallazgos constructivos y descriptivos del *nouveau roman* francés. A semejanza de Miró, Azorín fue un absoluto practicante de lo que hoy llaman la *escuela de la mirada* y su prosa se detuvo en la minuciosa descripción del universo de los objetos. Cuando Azorín sea descubierto en Francia, los de su idioma podremos asombrarnos. Sólo de esta manera se ha hecho justicia a Valle Inclán. Hay otra necesaria revaloración: Gómez de la Serna. Mientras, como diría uno de



nuestros clásicos, Azorín sigue siendo uno de esos privilegiados que pueden prescindir de la aprobación de la crítica y hasta del lector, porque es constante el placer que, hoy todavía, podemos encontrar en su lectura.

Poco después otra noticia llegó de Madrid: ha muerto Francisca Sánchez, la mujer de Rubén Darío. Ignoro si volverá a desatarse el anecdótico, el tedioso recuento de las penurias y los pleitos conyugales del gran poeta; o si se invocará la abnegación, la sencillez, la dulzura de una mujer a quien fue deparado (sin demasiada conciencia de su parte, quizá) compartir algunos años con el más grande poeta que ha nacido en nuestras tierras hispanoamericanas. Francisca Sánchez, Azorín: a veces, el pasado regresa a ser materia y forma del presente.

—J. E. P.

LA LUCHA DE LOS ZENGAKUREN

En *France-Observateur* leemos un artículo de Toru Kurokawa, uno de los dirigentes de la *Zengakuren*, movimiento que agrupa a 300 mil estudiantes japoneses y que, sobre encabezar la lucha contra las armas nucleares, tiene objetivos distintos a los del Partido Comunista Japonés, el Partido Socialista y el *Gensuikyo*: Consejo contra las bombas "A" y "H" — al tiempo que no se muestra demasiado de acuerdo con Moscú y mucho menos con Pekín. Algunas de sus tesis parecen próximas a los puntos que defienden los troskistas. Kurokawa, entusiasta de la zona intermedia, declara: "No creemos en las 'bombas socialistas' ni en las 'bombas para la defensa del mundo libre'. Consideramos que sirven de pretexto a los poderes establecidos para acentuar su dominio sobre el proletariado de todos los países. La 'coexistencia pacífica' adosada a los experimentos nucleares no tiene otra significación que el deseo de los dos 'grandes' de mantener los poderes establecidos y continuar repartiéndose la dominación y explotación de los pueblos del mundo." Los *Zengakuren* fundamentan su oposición a Mao en que su "lucha contra el imperialismo norteamericano" pasa por alto la existencia de un proletariado en los E.U., siendo que sólo ese proletariado será la fuerza que tenga, un día, la posibilidad de echar abajo la sujeción que actualmente le imponen los altos círculos industriales y militaristas; los *ultras*, enemigos hasta del propio Kennedy, que acusan de comunismo a todo el que se oponga a sus designios; los *ultras* que han visto debilitarse su posición ante el crecimiento de una nueva conciencia liberal en Norteamérica y, sobre todo, el triunfo que significó para los ciudadanos de raza negra la entrada en Washington, en agosto pasado.

A dieciocho años de Hiroshima, los *Zengakuren* han adoptado la resolución de oponerse a toda tentativa de experimentos atómicos y unir estrechamente el movimiento estudiantil a la lucha de la clase obrera por su emancipación. "El porvenir de los *Zengakuren* —nos dice Kurokawa— depende estrechamente de la lucha del proletariado japonés, de las relaciones que puede establecer con los organismos de ultramar que piensen como ellos, y del incremento de la solidaridad internacional para crear un movimiento revolucionario mundial que suprima el capitalismo y el estalinismo."

—J. E. P.