

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

SEPTIEMBRE 1964

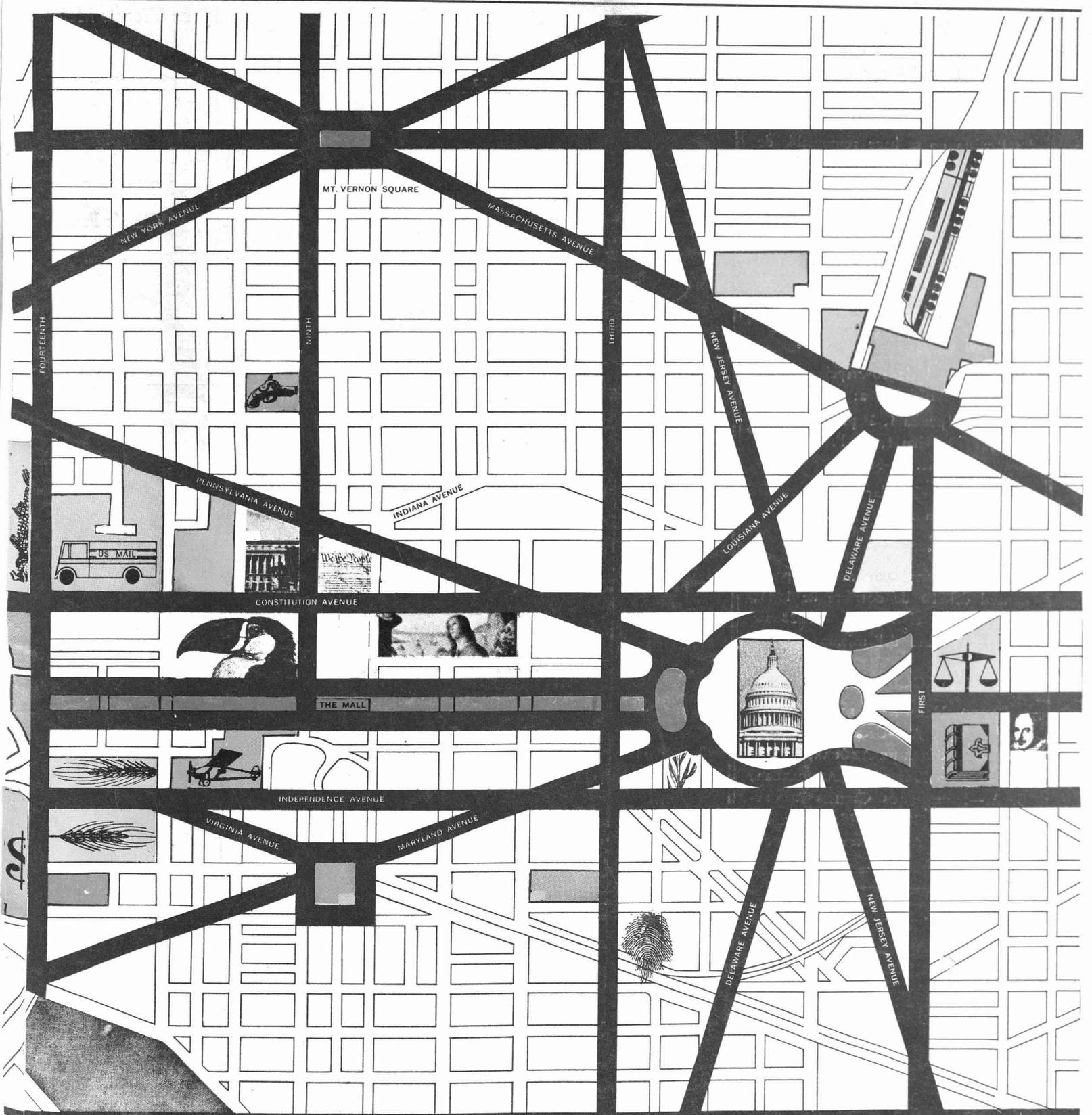
LA ALIANZA SIN PROGRESO

TRES NUEVOS POEMAS DE
SALVADOR NOVO

EL FUEGO SAGRADO

LA HISTORIA DE HAMLET

TABÚ Y REALIDAD



Volumen XIX, Número 1
México, septiembre de 1964
Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA 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

TRES POEMAS

Salvador Novo

LA ALIANZA PARA EL PROGRESO

Horacio Flores de la Peña

LA CARNE CONTIGUA

Juan García Ponce

EL FUEGO SAGRADO

Víctor Flores Olea

CRISTÓBAL HALFFTER EN MÉXICO

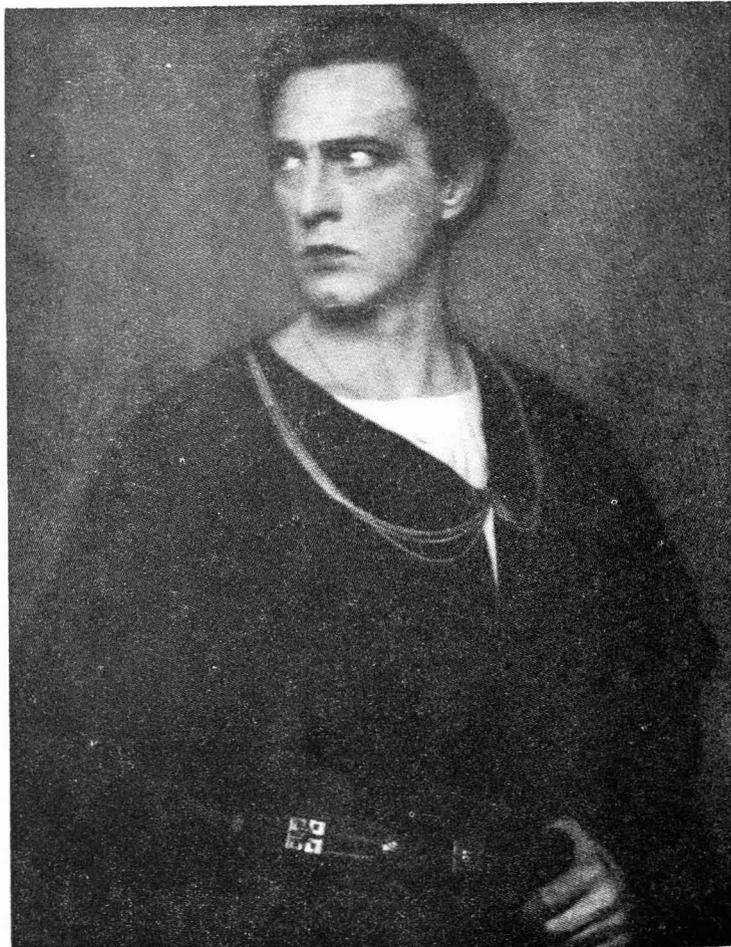
Juan Vicente Melo

LA HISTORIA DE HAMLET

C. E. Zavaleta

SOBRE LA MISMA TIERRA

*Carlos Valdés, Joaquín Romo,
Ángel Silverio, Juan
García Ponce*



Ver "La historia de Hamlet"

La feria de los días

I

Es vano discutir los problemas mexicanos como si México fuera una entidad abstracta, fuera del tiempo y del espacio, al margen de las circunstancias históricas, geográficas y económicas que condicionan la vida nacional. Juzgar nuestra política y nuestro desenvolvimiento sobre ba-



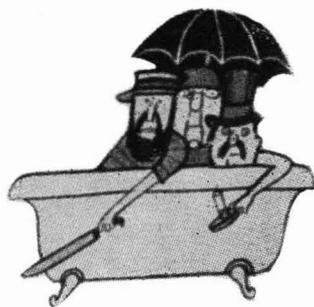
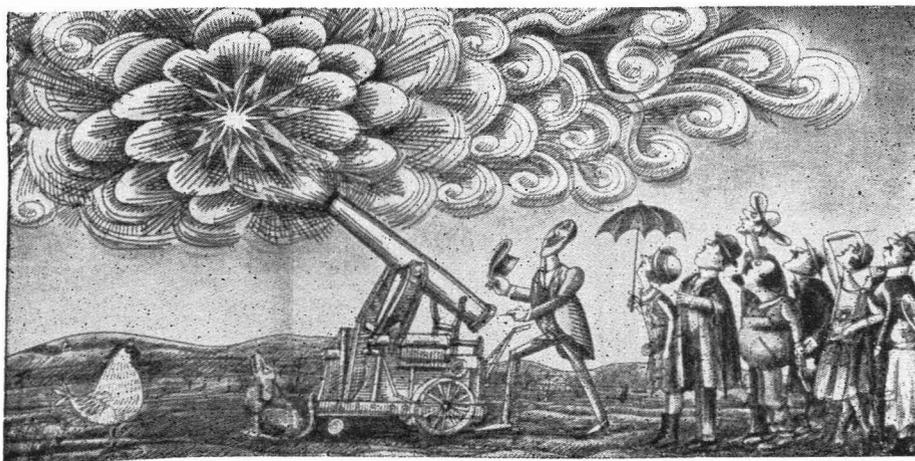
ses románticas y con criterios poco o nada aplicables a nuestra realidad apenas conduce —huelga decirlo— a una serie de especulaciones ociosas que no compensan ni siquiera la tinta que se gasta en ellas.

II

Pero eso no significa que los problemas de México no hayan de ser debatidos. Muy al contrario, pueden y deben plantearse sin rodeos ni timideces. En su ponderación constante y diversa reside la única posibilidad de un progreso que vaya más allá de las fórmulas dogmáticas que lo aseguran.

III

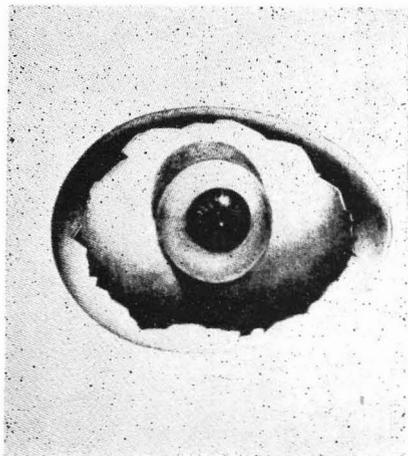
Y en todo caso resulta preferible pecar por exceso de ambición y espí-



ritu soñador, que no por escrúpulo abstencionista. La inquietud de buena ley acaba casi siempre encontrando el cauce justo que la vuelve fructífera. El silencio medroso se agota en sí propio, y sólo coadyuva a la conformidad estéril y a la inercia fundamental del oportunismo.

IV

Hora es ya de emprender estudios sistemáticos y fincados en la reali-



dad de nuestro país. Sobran los gritos demagógicos y la declamación de principios generales. Hacen falta las exploraciones firmes, que partan de un pleno conocimiento de la mate-

ria y tiendan al cumplimiento de reformas factibles y positivas. De hecho, tales investigaciones se han iniciado, dentro y fuera del ámbito burocrático, y nada impide que una atención más amplia las acrezca y profundice.

V

Hora es ya también, sin embargo, de que nuestros gobiernos, o una im-



portante fracción de quienes los constituyen, dejen de ver con automática suspicacia la opinión disidente. Semejante actitud inhibe la crítica serena, y no pocas veces tuerce rumbos originalmente productivos.

VI

En México hay lugar para el afrontamiento de las ideas. Y no implica peligro alguno. Ya hemos visto cómo, en asuntos de máxima trascendencia, las autoridades legítimas cuentan con la confianza y el apoyo del pueblo. Tal acontece —para consignar un ejemplo que no es único— con la postura oficial en cuestiones internacionales; digna posición que, al buscar la paz del mundo y el respeto a la autodeterminación, halla a su alrededor, sin esfuerzo, una atmósfera solidaria infrecuente en nuestra América. Éste es, pues, el momento de ensanchar las puertas y de marchar hacia adelante dejando a un lado los caducos temores que estorban el camino justo.

—J. G. T.

Tres poemas

I

Esta flor en mis manos, repentina
alba en mi noche, estrella
de mi sueño nacida
¿me atreveré a tocarla?
¿mereceré siquiera profanar con mis ojos
la luz que la revela?

El aire desolado de la espera vacía,
el aire en que no estaba respiré tantos años!

El agua que era muerta y clara y muda,
el agua quieta y dócil, resignada,
humedece su imagen luminosa.
A su labio asomada
—¿por qué milagro?— el agua se quema en su homenaje.

Estatua derruida
en cenizas la brasa consumida,
con la arcilla de ayer formó su vida.

¿Qué sino a su fulgor puede mi noche
atesorar, atónita, el sueño redivivo?
¿Qué voz hallar, qué grito,
qué jubiloso y asombrado canto
saludará su aurora?

Tiendo hacia ti mis manos de mendigo.

II

Quiero alabarte, dios. Y una hojarasca
de palabras inútiles acude
al vano intento de expresar la mía.

Estás tan cerca ahora
como lejano el fuego de que surge
mi adoración por ti.

¿Estoy aquí, aguardándote, desde el ayer remoto?
¿Llego hasta tu presencia, con el fardo
de mis pasos a ciegas?

Casa de caracoles me recluyó del mundo
con él a cuestas.
Atesoré recuerdos, años, vasos, cadenas,
pétalos, lágrimas
en cofres de papel. En sepulturas.

Avanza ya la noche su cautela de tigre.
¡Nuble el humo del llanto su espejo de obsidiana
que revela —muralla—
mi cuerpo frente al dios que lo sostiene.

17 de julio de 1964

III

Hurgo mi corazón — cofre olvidado.
¿Qué ofrecerte, mi dios? ¿Cómo adorarte?
¿Qué rendir a tus pies? ¿A qué collares
mis brazos delegar, ebrios de rosas?

Porque tu luz la encienda
fluye de nuevo, cálida
el agua endurecida de mi pecho.

Porque en el cielo claro de tu frente
dos estrellas me miren
tiemblan mis ojos mudos.

Porque tu aliento esparce
gloriosa juventud, vivo y la aspiro.

Por rozar la corola de tus manos
se estremecen las mías.

¡Esplenda tu sonrisa
que me asoma a la dicha de mirarte!

20 de julio de 1964

La Alianza para el Progreso

Por Horacio FLORES DE LA PEÑA

I. EL PROBLEMA

La experiencia de tres años y la situación, cada vez más grave, de Latinoamérica, nos obligan a estudiar las razones del fracaso de la Alianza para el Progreso, porque no debe naufragar con ella la idea de que el desarrollo de las zonas pobres del mundo es una responsabilidad internacional.¹

Para muchos técnicos, el no adoptar una actitud apologética al juzgar los actos económicos de los Estados Unidos entraña la existencia de ideas preconcebidas e invalida el análisis respectivo, pues según ellos el estudio de los problemas económicos debe ser estrictamente objetivo; cosa que, por lo demás, no pasa de ser, a juzgar por su propia actitud, sino un juicio estrictamente subjetivo.

Debo admitir que semejante actitud no me parece recomendable en el ámbito de las ciencias sociales: al esterilizar la experiencia, se condena el trabajo intelectual a la mediocridad. La neutralidad en la observación lleva a una concepción perezosa de la investigación económica, ya que la reduce a una acumulación inútil de hechos.

Predecir el futuro de la Alianza para el Progreso no era difícil y sus resultados no han sorprendido a nadie. El mal fue de origen, ya que se cometió un error de apreciación que resultó fatal. Se pensó que la experiencia del Plan Marshall podría aplicarse a Latinoamérica, aunque las condiciones históricas y políticas eran distintas. El error consistió en creer que las leyes generales del desarrollo económico son siempre las mismas, sin reparar en que cada etapa histórica tiene sus propias leyes. Frecuentemente, los economistas contribuyen a esta confusión, al pasar por alto que los organismos económicos difieren los unos de los otros en la medida que sean distintas las condiciones de su desarrollo. Esta aberración se agrava cuando se considera que la forma capitalista de desarrollo es definitiva y no una mera etapa transitoria del desarrollo histórico.

Por ello, los objetivos de la Alianza resultaron fuera del marco de lo posible, dada la estructura social y económica de la mayoría de los países latinoamericanos; y es que una sociedad no puede descartar, por medio de un contrato, las fases naturales de su desenvolvimiento; es obvio que podrá acortarlas, pero esto no puede lograrse sin pagar el precio de las transformaciones estructurales que, no por pacíficas, resultan menos dolorosas para los intereses dominantes.

Para alcanzar las metas de la Alianza, en sí benéficas aunque pobres, el gobierno norteamericano se comprometió a proporcionar, en diez años, cualquier parte de 20 mil millones de dólares que no proporcionarían el capital privado norteamericano, los organismos internacionales o los países europeos. El compromiso de los países latinoamericanos sería crear las condiciones adecuadas para el crecimiento de sus países y llevar a cabo, en el menor tiempo posible, los cambios estructurales que la Carta de Punta del Este plantea como una condición *sine qua non* del desarrollo económico.

Durante 36 meses se han hecho multitud de estudios e intentos de modificar la Alianza, entre los primeros destacan los de los ex presidentes Lleras Camargo de Colombia y Kubitchek de Brasil y, entre los segundos, el acuerdo del Consejo Interamericano Económico y Social de Sao Paulo, por medio del cual se crea un cuerpo de consejeros encargado de "latinizar" la Alianza. La ambigüedad e intrascendencia de las funciones y de los funcionarios no permiten abrigar esperanzas o modificar la actitud pesimista frente a este programa.

En este trabajo analizamos las causas que han impedido el buen funcionamiento de la Alianza para el Progreso y las razones por las que ni los Estados Unidos ni Latinoamérica pudieron cumplir sus compromisos.

II. LOS COMPROMISOS DE LATINOAMÉRICA

Una alta tasa de crecimiento en Latinoamérica sólo puede alcanzarse si se efectúan cambios drásticos en la estructura económica; entre los cambios destacan el reparto agrario y la reforma fiscal. La primera es necesaria para que la producción de alimentos se mueva *pari passu* con el crecimiento del ingreso y no surjan presiones inflacionarias. La reforma fiscal es indispensable para reducir las presiones inflacionarias; pero, sobre todo, para que el consumo de los capitalistas no se con-

vierta en el factor determinante del nivel de la inversión bruta y de su estructura.

1. *Los cambios estructurales.* Estos cambios, afectarán la superestructura de algunos países latinoamericanos, al transformar las sociedades tradicionales en comunidades modernas, donde el poder económico, social y político caen bajo el control de hombres cuyos actos están gobernados por el deseo de acumulación y no por el de conservar privilegios feudales. Los cambios en la estructura socioeconómica despiertan en la comunidad el deseo de crecer porque, al aumentar la presión sobre la capacidad productiva, aumentan los incentivos para vencer las limitaciones del medio físico por medio de la tecnología. Cuando el desarrollo alcanza un nivel en que la tasa de aumento del ingreso supera la tasa de crecimiento de la oferta de mano de obra, el desarrollo se vuelve más automático, porque está basado en una mejor distribución del ingreso, ya que los salarios reales participan en forma creciente del incremento del ingreso. El aumento de la participación del salario dentro del costo primo² actúa, a su vez, como un acelerador de las innovaciones tecnológicas. Por ello, cuando hay este tipo de desarrollo, la acumulación de capital es compatible con el aumento del ingreso popular; no sucede así en las economías subdesarrolladas, donde la acumulación primitiva de capital sólo se logra con la depauperización progresiva del proletariado.

El desarrollo, como todo fenómeno histórico, se caracteriza porque la superestructura social, política y cultural, se mueve con retraso respecto al crecimiento de las fuerzas materiales de producción, actuando las instituciones como freno al proceso de crecimiento. La lucha de clases se produce por la necesidad de restablecer la armonía entre las fuerzas económicas y las instituciones político-sociales.

En Latinoamérica, las clases dominantes tratan de mantener las relaciones de propiedad existentes, mientras a las fuerzas productivas se obstaculiza su desarrollo. Con el apoyo de las clases populares, el capitalismo eventualmente ganará el control político. En esta forma, se logrará establecer un nuevo cuadro de relaciones de propiedad que será más favorable al desenvolvimiento económico. Es pues la lucha de clases, aunque entre dos sectores del capitalismo, lo que determina que un país crezca o se estanque. Las clases dirigentes de la sociedad tradicional: el latifundista, el clero, el agiotista y el militar, como común denominador, tendrán que ceder el lugar al capitalista moderno, al industrial, al capital financiero y, en parte, a los grupos proletarios si éstos se mantienen en la vanguardia. Esto explica la resistencia cerrada de los grupos tradicionales al progreso, porque su conciencia de clase les avisa que con el advenimiento del desarrollo perderán su lugar de preeminencia económica, política y social.

En estas condiciones, ¿cómo es posible esperar que los latifundistas y plantacionistas que están en el poder en muchos países de Latinoamérica lleven a cabo una reforma agraria que, para ser efectiva, tiene que ser confiscatoria? No van a ser ellos quienes se confisquen sus propiedades. Y si no se rompe la estructura de la propiedad agrícola, es imposible que la agricultura progrese, porque el latifundismo por su carácter extensivo explota al hombre y no a la tierra o al capital.

Afirmamos que la reforma agraria para ser efectiva tiene que ser confiscatoria, basados en la experiencia histórica; esto se hizo en Francia a raíz de la Revolución, lo mismo en Rusia antes de 1917, en los propios Estados Unidos; en cambio donde se sujeta al pago de la tierra, la reforma agraria no avanza con rapidez, fomenta la especulación con la tierra y se convierte en un factor muy poderoso de concentración del ingreso y de inestabilidad económica y política.

En cuanto a la reforma fiscal, cabe hacerse la misma pregunta. ¿Cómo van los grupos dirigentes a establecer un sistema fiscal que grave más sus capitales? El caso de México es típico, después de una reforma fiscal que probablemente en publicidad ya costó más de lo que rindió, se grava más al trabajo que al capital, se quita el impuesto de herencias y legados y los únicos ingresos que no son acumulativos son los dividendos e intereses: ¿es ésta la forma más eficaz de redistribuir el ingreso? Desde luego, pero no a favor de los grupos populares. En cuanto a las reformas de tipo social y político, no está en el interés de clase de las oligarquías dominantes llevarlas a cabo.

2. *La nueva sociedad.* Por lo anterior cabe preguntarse cómo salir de este círculo vicioso. En Europa, el triunfo del ca-

pitalismo sobre la sociedad feudal se logró por los grupos populares, al coincidir sus intereses con los de las fuerzas económicas progresistas. El proletariado, con el apoyo del capital industrial, rompió el cascarón de una superestructura que ya no respondía a las necesidades de la estructura económica.

El crecimiento en Latinoamérica sólo puede ocurrir en aquellos países donde los sectores populares, debidamente organizados y con el apoyo del capital industrial nacional, puedan ejercer presión política y eliminar a los círculos dirigentes reaccionarios. Una vez en el poder los grupos progresistas, se podrá llevar a cabo los cambios estructurales, pues en ello va el propio interés de los grupos. Si el capital industrial y los sectores populares no se ven obstaculizados por factores externos, se podrá asegurar el tránsito relativamente pacífico de una sociedad semifeudal a una capitalista; la alternativa es el caos económico o la implantación prematura y violenta del socialismo.

Ahora bien, la sociedad capitalista que surja en Latinoamérica no tendrá la misma estructura que en los países anglosajones, porque la historia no se repite. En nuestros países, por la necesidad de acelerar el crecimiento, el Estado tendrá que asumir la función de empresario y de capitalista, creándose, de hecho, una economía mixta en la cual conviven fuertes sectores del sistema de empresa privada con un Estado fuerte, que no entiende su misión como la de simple guardián de los intereses de los grupos dominantes.

Pero lograr lo anterior no es una tarea fácil; tenemos en contra, de un lado, a los países desarrollados, cuyos intereses muy frecuentemente se identifican con los grupos más conservadores de la comunidad; y de otro, la falta de cuadros políticos maduros, preparados y con un alto sentido de moralidad. En la actualidad, cada acto de la vida diaria parece confirmar el dicho popular de que nuestros países crecen de noche, cuando los políticos duermen.

La Revolución Mexicana es la mejor demostración de que los intereses de los sectores populares no son excluyentes con los intereses del capitalismo nacional progresista. La experiencia demuestra que más se crece entre más se favorecen los intereses de los sectores populares. La satisfacción de sus necesidades asegura de inmediato el marco de estabilidad política que es necesario para el crecimiento y un mercado interno en constante expansión que también es condición *sine qua non* del desarrollo.

En la medida en que los países latinoamericanos comportan el mito de la libertad de empresa y del predominio de la inversión privada en la determinación del ritmo y estructura del crecimiento, el desarrollo se frenará, porque este tipo de expansión produce desperdicio de recursos y concentración de ingresos. Lo primero hará que los recursos internos sean permanentemente insuficientes para mantener una tasa acelerada de desarrollo y lo segundo, al reducir el volumen de la demanda efectiva, disminuirá el incentivo a invertir. El desarrollo, dentro de un marco de libertad económica, es lento y caro, porque el mecanismo de costos y precios como distribuidores de factores productivos no puede sustituir a la planeación, sino en condiciones de desarrollo capitalista primitivo.

La necesidad de defender a la nueva sociedad surge del hecho de que, si el Estado no participa en la formación de las empresas que el sector privado no quiere o no puede hacer, se deja un campo estratégico abierto a la inversión extranjera, que al realizarlas se convierte en propietaria de empresas básicas desde las cuales se ejerce un control callado, pero muy efectivo, sobre la política económica; nadie negará que esto sucede en Venezuela, con su petróleo, en Colombia, con el café y los plátanos, en Chile, con el cobre, en Perú, con la minería y el petróleo, en México, con la industria alimenticia, etcétera. Y, en última instancia, el desarrollo debe servir para afianzar la independencia económica, no para minarla.



"empresas básicas desde las cuales se ejerce un control callado, pero muy efectivo sobre la política económica"

3. *Desarrollo y estabilidad.* Gracias a la influencia desproporcionada del Fondo Monetario Internacional en la determinación de la política económica de Latinoamérica, la estabilidad económica todavía desplaza al desarrollo como el objetivo real de la política económica. Y, en su afán por alcanzar la estabilidad, nuestros países han caído en un estancamiento que los ha llevado al borde, no sólo de la bancarrota económica, sino de la inestabilidad política misma.

El hecho de que hayan triunfado los puntos de vista de la estabilidad sobre los de crecimiento no es sino una manifestación más de la ausencia de cuadros técnicos y políticos preparados. El diletantismo en economía alcanza proporciones catastróficas. Por ello, se aceptan los puntos de vista norteamericanos sin mayor discusión, haciendo objetivos de la política económica (y motivo de orgullo) el mantenimiento de situaciones como presupuesto equilibrado, estabilidad de precios, libertad cambiaria, etcétera; en fin, los diez mandamientos de la economía liberal, que no se dan en Estados Unidos ni en ningún país; pero que nuestros funcionarios, en su infinita ignorancia, consideran como los termómetros de una buena administración, por su tendencia a trasladar al ámbito de la economía nacional conceptos de economía doméstica, que, por ser más simples, sí dominan.

Así, una condición para crecer consiste en cuidarse de no aplicar extralógicamente los conceptos del análisis económico. La ciencia económica, en nuestros países siempre ha sido extranjera. Responde a situaciones no comparables a las nuestras. Sus mayores avances se han logrado en el terreno del crecimiento equilibrado y de los ciclos económicos, en el análisis estático o en la estática comparada.

Es deseable crecer dentro de un marco de relativa estabilidad, ya que las presiones inflacionarias producen concentración de ingreso y éste constituye el desequilibrio fundamental del desarrollo, ya que al restringir el nivel de la demanda hace imposible el crecimiento de la inversión de la ocupación y del ingreso.

Desgraciadamente, para quienes gustan de remedios fáciles, la estabilidad, a largo plazo, sólo se logra con el crecimiento mismo.

En efecto, en Latinoamérica la presión sobre el nivel de precios tiene su origen en:

- a) La rigidez de la producción, especialmente la de alimentos;
- b) La ausencia de prioridades efectivas en el gasto público, y
- c) La inexistencia de una política fiscal que reduzca el margen del consumo suntuario y lo convierta en ahorro, bien sea público o privado.



"continuar sometidos al colonialismo técnico"

El desequilibrio externo, a su vez, es un problema de propensiones a importar, que son mayores en los países subdesarrollados y menores en los países ricos. Y como las importaciones son una función del incremento de los ingresos monetarios, el desequilibrio tiende a ser mayor entre más grande sea la proporción de gastos no productivos en la comunidad, y entre mayor es la tasa de crecimiento; en consecuencia, todo país que crece tiende a exportar más de lo que tiene para cubrir su demanda creciente de importaciones, creándose así el problema de la baja constante del precio externo de las materias primas.

Ahora bien, la estabilidad política estará condicionada por la rapidez del desarrollo económico, ya que el aumento de la educación y de las comunicaciones pone al grueso de la población en contacto con formas de vida que no tiene y que ambiciona, que las considera reales porque las ve en un pequeño núcleo de la población, creándose un fenómeno explosivo de miseria comparada con formas de vida suntuosas, resultado de la concentración del ingreso y de la lentitud del crecimiento. Esta situación es sumamente explosiva y es un conducto perfecto no para cambios revolucionarios sino, más frecuentemente, para la violencia permanente, como la que existe en muchos lugares de Latinoamérica.

Éste sería el resultado neto de continuar sometidos al colonialismo técnico de quienes no conocen nuestra realidad y cuya preparación teórica es bastante dudosa; porque una teoría sólo será válida si la confirman los hechos de la experiencia. El fracaso del enfoque monetarista del desequilibrio es de una fuerza innegable, ya que la coherencia lógica de las teorías de la estabilidad quedó en entredicho, al confundir las consecuencias con las causas de los problemas, y conduciendo a una lucha estéril porque no podía tener éxito, como no lo ha tenido nunca. Indudablemente que hay muchas dificultades en el camino del desarrollo económico. A nuestro juicio son los gobiernos los únicos órganos capaces de resolverlos. Arriba criticamos de incapacidad a grandes núcleos del sector público y ahora acudimos a él como un *Deus ex machina*. No hay sino una contradicción aparente, ya que nunca postulamos, como contrapartida, la sagacidad e inteligencia del sector privado. Los problemas del desarrollo requieren para resolverse de un perfecto entendimiento y esto sólo lo puede hacer el sector público, ya que no hay coincidencia entre la mayor venta personal y el bienestar de la comunidad, sino más bien un franco antagonismo; por ello decía Keynes que las virtudes personales resultan perjudiciales a la colectividad.

No hay otra alternativa que luchar por gobiernos y gobernantes cada vez más capaces, más preparados, con una mejor información sobre la verdadera naturaleza de los problemas del desarrollo. El presente puede no ser muy halagüeño, pero el desarrollo es un problema demasiado serio para dejarlo en manos del alberío individual y de las ganancias personales como determinantes de la actividad de la economía.

III. LOS COMPROMISOS DE LOS ESTADOS UNIDOS

Por lo que respecta a los Estados Unidos, al comprometerse a proveer fondos para el desarrollo económico, sólo están cumpliendo la parte menos importante de sus obligaciones; sobre todo si tomamos en cuenta que esta ayuda será hasta por un máximo de 2 mil millones de dólares anuales y que los pagos actuales que hace Latinoamérica por concepto de amortización e intereses de deudas anteriores y los pagos por dividendos e intereses de las inversiones directas norteamericanas exceden con mucho esta cifra, y esto sin tomar en cuenta la disminución en los precios de las materias primas de exportación, cantidad superior a mil millones de dólares sobre los precios de hace un decenio.

A nuestro juicio, para que la Alianza para el Progreso pudiera cumplir con los objetivos que se le han fijado, los Estados Unidos tendrían que modificar su política cuando menos en los siguientes aspectos:

- a) Aumentar los fondos destinados a la ALPRO en forma tal que le permitan prestar a Latinoamérica por lo menos 2 mil millones de dólares netos, descontado el saldo desfavorable de amortización y servicio de la deuda y los dividendos de las inversiones extranjeras, lo que requeriría un fondo no menor de 50 mil millones de dólares.
- b) Efectuar cambios radicales en sus relaciones con Latinoamérica, los más importantes de los cuales son:

1. El enfoque del proceso de desarrollo económico;
2. El problema del desequilibrio externo;
3. La política de Comercio Exterior; y
4. Los criterios para la ayuda a Latinoamérica.



"el latifundismo por su carácter extensivo explota al hombre y no a la tierra o al capital"

A continuación se examinan estos problemas.

1. *El enfoque del proceso de desarrollo.* El cambio más difícil de introducir en la política económica de los Estados Unidos consiste en convencer a sus economistas y financieros para que vean el proceso de crecimiento a pesar del velo de sus prejuicios económicos. El enfoque norteamericano del problema del crecimiento es bastante nebuloso, e intencionado como se verá a continuación:

Para ellos la acumulación del capital es el factor determinante del desarrollo y depende del ahorro *previo* que provee los fondos requeridos por la inversión. En consecuencia, la acumulación de capital es una función del ahorro y éste, del nivel del ingreso y la propensión marginal a consumir; como en los países pobres el ingreso es bajo, en consecuencia, la acumulación de capital es pequeña debido al reducido nivel de ahorro; es decir, como somos pobres no invertimos y como no invertimos somos pobres; en esta forma se establece el círculo vicioso del subdesarrollo y la pobreza se convierte en causa de la pobreza misma.

Una vez que se acepta esta interpretación de la mecánica del crecimiento, queda abierto el camino para lo que podría llamarse una teoría imperialista del desarrollo económico, ya que si el factor determinante del crecimiento es el ahorro y éste es escaso en los países pobres, la salida al problema consistirá en traerlo de donde es abundante, ya sea mediante préstamos o inversiones directas.

Este enfoque del problema del crecimiento, tiene una gran aceptación en los círculos académicos de los Estados Unidos y en las organizaciones internacionales de crédito; ya que proporciona al país prestamista un control poderoso sobre la política económica de quien recibe la ayuda financiera, puesto que se parte del supuesto de que la inversión dependerá de la "confianza" que el país inspire; si ésta se deteriora, el nivel de la inversión extranjera disminuye arrastrando consigo a la inversión privada nacional, reduciéndose así la tasa de crecimiento. En consecuencia, la inversión y el desarrollo dependerán de este criterio metafísico que es el "estado de confianza", cuya interpretación queda en manos de quien presta, consecuentemente; toda acción que garantice sus intereses inspira confianza y todo lo que les estorba se convierte en factor de desconfianza. Esta actitud en hombres de negocios es lógica, entre economistas sólo demuestra con qué frecuencia se corrompe la ciencia económica para satisfacer objetivos políticos.

El desarrollo no es un problema de buenos hábitos, relación de ahorro a ingreso y estado de confianza de los capitalistas; porque si así fuera, el liberalismo, en nuestro caso el del porfiriano, hubiera garantizado el desarrollo, y esto no sucedió.

En realidad, el aumento constante de la productividad permite que no se presente, sino temporalmente, la alternativa de más inversión y menos consumo popular. Ahorro y consumo no son alternativas en el uso del ingreso, sino a muy corto plazo y en una economía estacionaria, ya que el proceso de acumulación, para sostenerse, necesita el aumento del consumo. Lo mismo sucede con el ahorro y la inversión, ya que los dos dependen del nivel de las utilidades, que son una función del nivel de actividad económica que, a su vez, depende de la demanda efectiva.

El problema serio no es la escasez de ahorro, sino la concentración del ingreso, que es la contradicción básica del desarrollo capitalista; porque en los países subdesarrollados el exceso de mano de obra, por un lado, y la debilidad de las uniones obreras, por el otro, hacen que el salario monetario no se mueva *pari passu* con la productividad del trabajo y los precios. En ausencia de protección gubernamental abierta a los grupos populares, el sector capital obtendrá todas las ventajas, y los salarios no participarán en el ingreso adicional creado por el adelanto tecnológico; ya que disminuirá la relación de costo primo³ a costo total, por lo que la tasa de crecimiento de la demanda efectiva será inferior a la tasa de acumulación de capital, presentándose una espiral contraccionista que afectará a los sectores más avanzados de la economía.

Ahora bien, el problema de la distribución del ingreso no es otra cosa que política de salarios y precios de garantía para el sector rural, complementados con la política fiscal y que deben moverse en equilibrio con la elasticidad de la oferta de artículos necesarios; pero este equilibrio no puede alcanzarse automáticamente en una economía de mercado libre, especialmente en las etapas iniciales del desarrollo, porque todo incremento de la inversión producirá presiones inflacionarias, en forma inevitable, por la diferencia en tiempo entre el impacto monetario y el impacto productivo de la inversión. A la larga, sin embargo, las presiones inflacionarias y las depresiones sectoriales sólo disminuyen aumentando la inversión, es decir aumentando el gasto, no contrayéndolo.

2. *El desequilibrio externo.* Es bien cierto que Latinoamérica necesita cambios radicales en su política económica, pero no lo es menos que lo mismo puede decirse de los Estados Unidos, especialmente en relación con el problema eterno de la balanza de pagos y de los precios de las materias primas de nuestros países.

Nuestro desequilibrio siempre es estructural, pues está determinado por el diferente crecimiento del ingreso monetario en los países desarrollados y subdesarrollados.

La dependencia de los Estados Unidos y su incapacidad para hacerle frente al problema de su lento crecimiento, produce grandes fluctuaciones, tanto en el volumen como en el precio de nuestras exportaciones. Argentina y Uruguay, con su dependencia de la Gran Bretaña, están aún peor que nosotros; porque dentro de la Comunidad Británica hay economías que cada vez tendrán una mejor situación competitiva.

Las fluctuaciones de la balanza de pagos reducen la tasa de crecimiento. En este caso, la disminución del desarrollo no se debe a una escasez absoluta en la oferta interna de recursos productivos, sino a las menores disposiciones de bienes de capital y determinadas materias primas. La importancia de un mayor acceso a los mercados de bienes de capital radica en que, por un lado, acelera la acumulación de capital y, por el otro, en que depende de su oferta el nivel de ocupación interna en las actividades secundarias, en las cuales la capitalización determina, directamente, el nivel del empleo. A esto habrá que agregar su influencia sobre el adelanto tecnológico, la cual resulta obvia.

A corto plazo en los países subdesarrollados la inversión extranjera permite que las importaciones de bienes de capital

se acerquen al nivel requerido por la tasa máxima de crecimiento. En esta forma cubren su incapacidad para aumentar sus importaciones. Si los préstamos e inversiones son de suficiente magnitud y cubren una gran área, como sucedió con el Plan Marshall, el crecimiento y diversificación de las economías será suficiente para crear entre ellos el volumen de comercio requerido para mantenerlos en constante expansión; sin embargo, debe quedar bien claro que la aceleración de su crecimiento dependerá de la disminución de su dependencia del país que le proporcionó los fondos, ya que éste tiene una economía de excedentes que se manifiesta en sus préstamos. Ésta no es una actitud política, es una experiencia económica que surge de la diferencia entre las tasas de crecimiento de una economía madura y un país en pleno proceso de expansión.

Además, entre más efectivo sea el programa de expansión, más pronto tiende a romperse la relación de dependencia entre el país que proporciona los fondos y el que los recibe. Esto no quiere decir que el país maduro no se beneficie con el desarrollo del país pobre, pero esto dependerá de su capacidad para acelerar su propio crecimiento y para eliminar los obstáculos institucionales al comercio, porque un país que permanentemente quiere vender más de lo que compra eventualmente termina por exportar su desempleo a las áreas afectadas.

Se dice que un país exportador neto, en última instancia exporta su desempleo, porque sus exportaciones absorben recursos que, de otra manera, hubieran permanecido ociosos, creándose ocupaciones marginales que no podrían subsistir en una sana competencia internacional de precios y calidades. En esta forma el país rico resuelve, parcialmente, su problema de empleo a costo de la ocupación en los países afectados.

Desde un punto de vista financiero esta política es un contrasentido, ya que para mantener los niveles de importación de los países de Latinoamérica los Estados Unidos tienen que hacerle préstamos cada vez mayores. A la corta, esto puede remediar el equilibrio externo; a la larga lo agrava, a menos que se usen los fondos para romper la relación de dependencia de toda el área. Esto señala la necesidad de un enfoque distinto sobre el problema del equilibrio externo que, a la corta, puede perjudicar a los Estados Unidos, pero que a la larga le proporcionará un mercado para sus productos, de que hoy carece, y que puede ser la solución a su problema de estancamiento secular y la única posibilidad de que, eventualmente, reduzca su presupuesto militar. Éste es un aspecto de la Alianza para el Progreso que justifica su defensa, por su contribución indirecta pero muy importante a la causa de la paz.

3. *La política comercial de los Estados Unidos.* Para lograr éxito y los fines de la Alianza para el Progreso, Estados Unidos tiene que hacer tres cambios fundamentales a su política comercial:

1º Debe establecer una política de "puertos abiertos" a las materias primas y productos elaborados y semielaborados de Latinoamérica, para corresponder al tratamiento que nuestros países dan a la importación de bienes de capital que, generalmente, entran sin recargos aduanales y con una serie de estímulos fiscales, que si bien tienen como objeto impulsar la industrialización en cada país, no es menos cierto que, indirectamente, benefician las exportaciones de los países ricos.

2º Deben otorgar, además, los beneficios de la cláusula de nación más favorecida a los productos elaborados y semielaborados, sin esperar reciprocidad, sino al contrario, permitiendo que las economías latinoamericanas por un número de años defiendan a su industria incipiente de la competencia de los países desarrollados.

3º Deben eliminar el dumping como instrumento de política comercial y, sobre todo, de política interna, puesto que esta forma de conseguir votos tiene un efecto magnificado sobre las economías latinoamericanas.

Si se utiliza la Alianza como un medio para encontrarle mercado a aquellos artículos cuya producción es más necesaria para mantener los niveles norteamericanos de empleo, y no para que Latinoamérica compre los productos que necesita, la Alianza se convierte en un sustituto de los gastos bélicos. Esto resulta muy grave, porque entonces los Estados Unidos habrán hecho "una buena obra" y, cuando no se alcancen los objetivos señalados, podrán inculpar a Latinoamérica por su falta de éxito.

4. *Los criterios para la ayuda a Latinoamérica.* Es necesario que los Estados Unidos acepten que la ayuda que se otorgue debe tener, fundamentalmente, un criterio económico. Si se persiste en utilizar los fondos para financiar programas de

desarrollo social, las posibilidades de éxito de la Alianza se reducen drásticamente, porque los países que reciben esta ayuda no se benefician con ella en forma permanente. Estos gastos no aumentan el desarrollo económico y dejan a los países con enormes obligaciones financieras para pagar gastos corrientes.

En esta forma, un país que se ha "beneficiado" con la Alianza para el Progreso por el aumento de sus gastos corrientes, puede encontrarse sin fondos disponibles para inversión productiva, disminuyendo así la tasa de acumulación de capital y produciéndose fuertes presiones inflacionarias.

Cualquier país que tenga un plan económico medianamente aceptable no debe admitir que los préstamos sean específicos. Hasta ahora la preferencia se ha dado a los que sean auto-liquidables, desde un punto de vista financiero.

Esta última condición no tiene significado económico alguno, porque el proyecto será "autoliquidable" o no, según sea la capacidad del país para pagar sus compromisos en moneda extranjera, lo que depende de su tasa de crecimiento y no de los resultados financieros de un proyecto dado. Claro que éste no es el caso cuando opera una colonia con la metrópoli.

Frecuentemente se encuentra que el sistema de financiamientos específicos no toma en cuenta los compromisos adicionales de divisas que se crean con la realización de un proyecto, lo que reduce la productividad directa e inmediata.

Lo que necesitamos es el financiamiento del saldo desfavorable de la balanza de pagos que surja de elevar la tasa de crecimiento anual de, digamos, 4.5% a 7.5%. Es decir, el déficit en divisas que resulte de la ejecución de un plan de desarrollo orientado a duplicar los niveles de vida en 20 años. En consecuencia, Latinoamérica no necesita que los Estados Unidos la ayuden en el financiamiento de proyectos específicos de tipo social, porque éstos se deben hacer con nuestros recursos y, si éstos no alcanzan, entonces se deben posponer.

Por lo tanto lo que debe hacerse para poder utilizar bien la ayuda externa es formular el plan en el que se calculen los efectos totales de la inversión sobre la balanza de pagos elevando o reduciendo la tasa de crecimiento en función del financiamiento global que pueda obtenerse.

La planeación económica deberá suponer que la política de inversiones sustituye a la política monetaria y crediticia en su función de mantener el equilibrio; implica una política fiscal que abandona el concepto de presupuesto equilibrado como único objetivo e implica que las presiones inflacionarias surgen del destino del gasto y no de la forma de su financiamiento y, por último, que más fácilmente se devalúa la moneda de un país que no crece que la de una economía dinámica, independientemente del nivel de sus reservas de divisas.

Desde este punto de vista, el financiamiento externo debe hacerse en función de los méritos del plan. Éste debe discutirse, ver si la tasa de crecimiento seleccionada es factible, ya que la mayoría de los países tenderán a planear el crecimiento a la tasa máxima posible, aunque conviene aclarar que México, en esto, ha sido diferente, porque es el único país, que yo sepa, que hace un plan para alcanzar una tasa de crecimiento menor que la alcanzada sin planeación.

En todo caso, debe insistirse en que la asistencia externa sea global, en función de un plan de desarrollo; aunque para justificar y aplacar la conciencia de las organizaciones financieras, posteriormente se les presenten suficientes proyectos específicos para completar la cifra que sea. Ésta es una exigencia económica sensata y una condición *sine qua non* de autonomía e independencia.

¿Cómo llevar a cabo todas estas transformaciones en las relaciones entre los Estados Unidos y Latinoamérica? Se requiere de una gran flexibilidad y conocimiento de la realidad, así como de la naturaleza del problema del desarrollo. Sería injusto pedir semejante responsabilidad a un solo país. Además, es muy probable que la cifra de financiamiento exceda las posibilidades políticas, aunque no a las económicas, de los Estados Unidos; por ello cada vez resulta más evidente que el éxito de una idea tan noble como la de la Alianza dependerá de que su peso se comparta con otros países, especialmente los de la Nueva Europa. El futuro sería más prometedor si en este proyecto figuraran Inglaterra, Alemania, Italia, pero sobre todo Francia, no como un socio silencioso de los Estados Unidos, sino compartiendo toda la responsabilidad de esta tarea internacional, de la que tanto depende la estabilidad política mundial.

¹ Véase *El Trimestre Económico*, julio-septiembre de 1962.

² Igual a costo de materias primas y mano de obra.

³ Materias primas más mano de obra.

La carne contigua*

(El incesto en la literatura contemporánea)

Por Juan GARCÍA PONCE



"el problema del amor no se puede separar del de la realidad"

En *Las tablas de la Ley*, esa irónica, profunda epopeya sobre el nacimiento de la moral y la civilización, Thomas Mann relata así el principio de las prohibiciones que dieron lugar, entre otras muchas cosas, al tabú sobre el incesto: "El pueblo se dio cuenta muy pronto de lo que significaba haber caído en manos de un artífice como Moisés, colérico y al mismo tiempo impaciente y responsable ante el Invisible... les imponía sus prescripciones y limitaciones relativas al alimento, pero no sólo al alimento. Hacía lo mismo con la pasión y el amor, puesto que también en ese campo todo era desorden... 'No debes cometer adulterio', les decía, 'porque el matrimonio es un límite sagrado. Pero ¿sabes lo que significa el adulterio?... Significa no solamente que no debes desear a la mujer de tu prójimo; esto es lo de menos, puesto que aunque tú vives en la carne, estás consagrado al Invisible y el matrimonio es la quintaesencia de toda pureza de la carne en presencia de Dios. Por eso, para poner un ejemplo, no tomarás al mismo tiempo a una mujer y a su madre. Es indecente, y no debes jamás yacer con tu hermana, que ella vea tu vergüenza y tú la suya, porque es un incesto. Tampoco debes yacer con tu tía: es indigno de ti y de ella y ante todo debes retenerte.'" Y en seguida, el mismo Mann da cuenta de la reacción del pueblo ante estos nuevos y sorprendentes manda-

* El título de este ensayo está tomado de un poema de Ernesto Mejía Sánchez.

mientos: "¡Imagínense la turbación de aquellos pobrecillos por todas esas limitaciones! Ante todo les pareció que, si tuvieran que obedecerlas todas, ya no quedaría nada de la dulzura de la vida. Moisés manejaba tan vigorosamente el cincel sobre ellos, que hacía saltar astillas alrededor; y todo tenía que tomarse al pie de la letra, porque con las penas conminadas por las transgresiones no se bromeaba; detrás de Moisés se erguía el joven Josué con sus ángeles exterminadores."

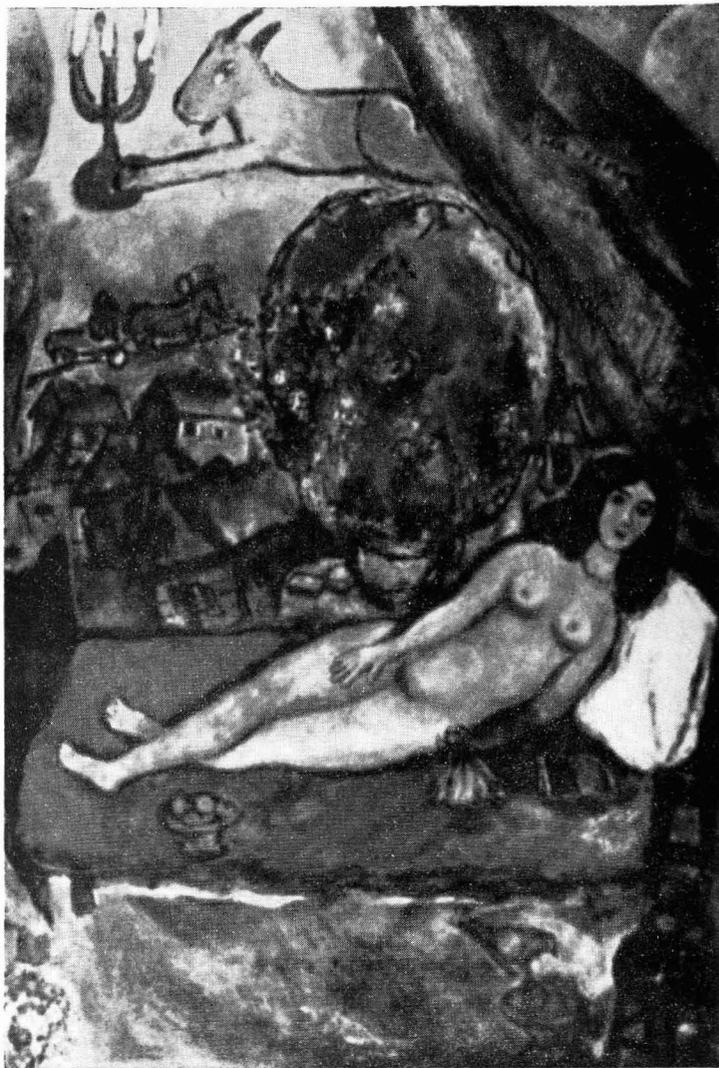
La tentación del incesto es considerada así como una inclinación natural originalmente, producto de la sexualidad pura, indiferenciada, que no reconoce limitaciones hasta que éstas le son impuestas al hombre por una fuerza exterior y con la ayuda de la violencia, para que empiece a gozar, gracias a ellas, de los beneficios de la civilización y el progreso, y de la maldición de la moral. En términos más científicos y menos irónicos, Herbert Marcuse nos ofrece una explicación semejante sobre los orígenes y la necesidad de esa prohibición a partir de la teoría de los instintos desarrollada en la metapsicología de Freud: "La transformación del principio del placer en el principio de la actuación, que cambia el despótico monopolio del padre en una contenida autoridad educacional y económica, también cambia el objeto original de la lucha: la madre. En la horda original, la imagen de la mujer deseada, la esposa amante del padre, era Eros y Thanatos en unión inmediata, natural. Ella era la meta de los instintos sexuales, y ella era la madre en la que el hijo

había tenido una vez esa paz integral que es la ausencia de todo deseo y necesidad — el Nirvana de antes del nacimiento. Quizás el tabú del incesto fue la primera protección contra el instinto de la muerte: el tabú sobre el Nirvana, sobre el impulso regresivo hacia la paz que se levantaba en el camino del progreso, de la Vida misma. La madre y la mujer fueron separadas y la fatal identidad de Eros y Thanatos (la vida y la muerte) fue disuelta. Con respecto a la madre, el amor sensual llegó a ser una meta inhibida y fue transformado en afecto, ternura. La sexualidad y el afecto están divorciados.”

De una manera u otra, bajo la visión irónica, comprensiva y sonriente de Thomas Mann o la analítica de Marcuse a través de Freud, la época anterior a la creación del tabú, cuando madre e hijo, hermana y hermano, podían yacer libremente y ver sus “vergüenzas” se pierde en la insondable oscuridad del tiempo. Ahora en el centro mismo del principio de actuación, dentro de la sociedad que este mismo ha creado y obedeciendo a sus reglas morales, el impulso natural ha sufrido una transformación definitiva e, invirtiéndose los términos, la obediencia a él ha pasado a ser antinatural, se ha convertido en un acto monstruoso. Sin embargo, de alguna manera, la nostalgia por ese estado de libertad absoluta, la necesidad de vivir bajo el mando del principio del placer, ha permanecido y persigue la imaginación del hombre en sus fantasías más osadas. En *El elegido*, del mismo Thomas Mann, el monje en el que encarna el espíritu de la leyenda para que su pluma nos transmita la horrosa historia de pecado y santificación que forma la novela, dice de pronto que “tal vez de lo monstruoso florezca lo perfecto”, dándonos con esta frase la clave de la historia; pero al mismo tiempo retrocede de inmediato ante las terribles connotaciones de esa posibilidad y agrega que ella fortalece su vocación por el estado religioso, esto es, por las protectoras barreras de la moral. Dentro del mismo espíritu, en su excelente ensayo *Defensa e ilustración del incesto*, Tomás Segovia empieza afirmando audazmente que “El incesto es uno de los polos ideales de todo amor. Representa la pureza noble, es decir, la fidelidad a una pureza originaria”. Con esa afirmación, provoca un deslizamiento del tema, similar al que se produce en las obras finales de Freud, en su metapsicología, así como en las de Thomas Mann. En su ensayo sobre Freud, Mann lo considera “el punto preciso en el que el interés psicológico se transforma en mítico”. El tema, cualquier tema, pasa a considerarse en su aspecto ideal, por sus características típicas, generales, antes que particulares y personales.

En nuestra época, la vulgarización, y la consiguiente deformación, de las teorías de Freud principalmente, ha contribuido a actualizar el tema del incesto en su forma más degradada. Todos aceptamos su posibilidad o por lo menos hablamos de él sin ningún estremecimiento moral bajo la forma de complejo. Por supuesto, esta vulgarización ha contribuido notablemente a oscurecer su significado como polo ideal del amor, pero no debe culparse a la psicología, ni siquiera al psicoanálisis en su estado más puro, de ello. No me parece necesario insistir en que Edipo no era, no es, un complejo, sino un hombre o en todo caso una figura mítica, esto es, la representación dentro de una figura ideal de uno de los aspectos fundamentales de la vida. Freud lo utilizó en este sentido y yo no comparto el santo y bastante cursi horror con que algunas ramas sueltas de la “vanguardia” pretenden enfrentar cualquier interpretación psicológica de la realidad. En esta dirección, es indudable que la interpretación de Freud del desarrollo de la civilización, los pasos sucesivos desde la horda original, el patriarcado, el matriarcado y finalmente la institucionalización de la represión para dar lugar al grupo social en el que el mando se ha diversificado, cabe y se adapta de una manera admirable al desarrollo de *La Orestíada*. Porque lo que hacen las tragedias griegas es envolver dentro de una forma mítica y general un proceso que puede ser interpretado también en términos psicológicos, desentrañando las formas simbólicas. Y del mismo modo, pero a la inversa, el “psicologismo” de Dostoiévski, por ejemplo, alcanza por último una dimensión mítica a partir de su estricto realismo. Así, el “¿quién no ha deseado matar a su padre?” de *Los hermanos Karamázov*, que por implicación directa y anticipando a Freud, podría traducirse por ¿quién no ha deseado acostarse con su madre? nos llevaría otra vez a Edipo. Naturalmente, nada de esto es nuevo; podría considerarse una de las características de toda la gran literatura. Sin embargo, tampoco quiere decir que la vulgarización y la deformación de que hablábamos antes no sea peligrosa, porque por medio de ella lo que trata de ocultarse es precisamente las connotaciones explosivas, dirigidas directamente contra los fundamentos de la sociedad, de esa presencia actual del tema del amor, dentro del que el incesto es uno de los polos ideales.

Robert Musil afirma que el problema del amor no se puede separar del de la realidad y al tratarlo estamos en el terreno de la búsqueda de la vida correcta, la vida plena y abundante. Jun-



“la búsqueda de la vida correcta, la vida plena y abundante del incesto”

to con él, varios de los más lúcidos espíritus contemporáneos han dirigido su pensamiento en esa dirección. Puede asegurarse que la presencia, el renacimiento de este tema es una de las características de nuestra época y tiene sus raíces en la problemática que ha creado su propia condición. Creo que nadie puede afirmar con absoluta sinceridad que la posición adoptada por el monje que narra *El elegido*, el estado religioso, tenga hoy la misma efectividad que en esa lejana Edad Media en la que él se sitúa. Nuestra época ha tenido y tiene que enfrentarse a un indiscutible derrumbe de los valores que, creados y elegidos por el hombre mismo, habían permitido que éste se desarrollara dentro de las exigencias del principio de actuación, asegurando la permanencia y la continuidad del progreso y la sociedad. Pero si, racionalmente, los obstáculos, los tabús creados para impedir la realización del amor han sido derribados casi totalmente por la misma lógica interna del progreso en cuyo beneficio se habían levantado, tal como afirma Herbert Marcuse, la sociedad se defiende de su amenaza creando continuamente nuevas formas de enajenación dentro de su misma estructura interna, sosteniendo la validez de esos valores muertos, y acentuando hasta el límite el estado conflictivo de sus miembros. Como nos dice Tomás Segovia, “El amor auténtico, es decir, personal, es pues un atentado a la sociedad porque sucede antes o después o fuera de ella, porque traspasa o se salta la enajenación que es la estructura misma de lo social”. Y estos rasgos del amor revolucionario “están arquetípicamente simbolizados en la pareja fraternal”, en el amor incestuoso, por tanto. Segovia nos explica que ha escogido la relación fraternal para desarrollar su tesis, antes que la de padre e hija o madre e hijo, porque ésta es “una relación directa y desnuda, anterior a la sociedad, y por lo tanto no se ve aprisionada en la red de las relaciones sociales que enajenan lo personal... además de que sugiere menos el aspecto de complejo inconsciente, supone una relación presocial mutua, mientras que la madre o el padre están ya por algún lado apresados en la red, lo cual le resta a todo esto inocencia y en todo caso transparencia”. Tocamos de nuevo la forma en que la sociedad se defiende de las revelaciones de Freud vulgarizándolas y deformándolas, reduciéndolas dentro del término patológico de complejo; pero lo importante es las conclusiones a que llega Segovia, a partir de esa diferenciación. “El sentido del amor incestuoso —nos dice— es antes que nada encontrar una hermana. Es la idea del ‘alma gemela’.” Se trata en otras palabras de vencer la soledad, de encontrar al otro y entrar en comunicación con

él. Dentro de esta concepción, el amor se concibe como felicidad, en lugar de como desgracia. En vez de crear obstáculos que impidan la realización del amor para satisfacer sus necesidades de autodestrucción, tal como Denis de Rougemont ha encontrado que se define el amor en Occidente, los hermanos se saltan el obstáculo real de su hermandad para realizar el amor. El obstáculo real, social, que hay que vencer hace que su lucha se convierta en una auténtica lucha revolucionaria. Y si, como hemos visto, el amor es revolucionario porque su esencia misma atenta contra la sociedad, la pareja fraternal incestuosa es su arquetipo ideal.

Tomás Segovia advierte en su ensayo que ha elaborado los conceptos, que yo he tratado de resumir aquí, en un plano mítico, que se desarrolla en un terreno ideal, precisamente como "ilustración" del sentido último del incesto. A partir de su teoría, estamos, pues, ante la esencia última de la primera parte de nuestro tema. Al hablar del incesto, estamos hablando de "uno de los polos ideales del amor", estamos hablando del amor en uno de sus estados más puros y significativos. La segunda parte de nuestro tema, el incesto tal como lo presentan, como lo han visto algunos autores contemporáneos en sus obras literarias, nos llevará a tratar algunos de los conceptos que el mismo Segovia trata en relación con la obra de Thomas Mann, especialmente el de su relación con la idea de aristocracia y selección natural, el sentido en que ésta es la "pureza noble", representada por la semejanza, pero también nos traslada a un terreno menos ideal, más concreto y directo. El campo natural de todo novelista, cualquiera que sea su forma de aproximarse a él, es la realidad pura y directa. La especulación intelectual, cuando la hay, se realiza en sus obras dentro de ese marco de realidad creado por las acciones de sus personajes. Así, la actitud ante el incesto de los creadores cuya relación con él vamos a intentar examinar ahora —Faulkner, Mann y Musil principalmente— nos regresará a este inevitable prelude en el que hemos intentado aclarar el papel del incesto dentro de la realidad. Sólo así podría entregárenos el verdadero significado del tema, porque, si éste existe dentro de la literatura contemporánea con un valor propio y no sólo marginal o anecdótico, es porque sus connotaciones han llegado a adquirir una importancia decisiva, porque, a través de él, algunos de los grandes artistas contemporáneos han logrado profundizar en la imagen del hombre, exponiendo y aclarando sus conflictos eternos dentro del marco histórico de nuestro tiempo.

Los tres escritores que hemos escogido no son, desde luego, los únicos que han utilizado el tema del incesto en la literatura contemporánea. Apenas tratamos de seguir su rastro en ésta otros muchos nombres acuden a la memoria. Cocteau construyó sobre él uno de sus relatos más tensos y sugestivos: *Los niños terribles*, en el que todo el conflicto gira alrededor de una pareja fraternal. Algunos de los rasgos típicos que caracterizan a la pareja incestuosa son utilizados con plena conciencia en el relato y podría decirse que éste gira en gran parte alrededor de ellos. Pero entre todos el que más destaca es el de la semejanza, el de la imagen propia reflejada en el otro. Ante todo, Pablo e Isabel, los hermanos del relato, se parecen, se repiten mutuamente. La primera vez que Cocteau nos presenta a Isabel la describe así: "La puerta se abrió del todo. Apareció una muchacha de dieciséis años. Se parecía a Pablo, tenía los mismos ojos azules sombreados por negras pestañas, las mismas mejillas pálidas. Los dos años que le llevaba acusaban ciertas líneas y bajo su cabellera corta y ondulada, el rostro de la hermana dejaba de ser un boceto, desdibujaba un poco el del hermano, formándose, adelantándose en desorden hacia la belleza." Y a lo largo del relato el juego con el parecido se prolonga indefinidamente. El narrador señala minuciosamente cada ocasión en que uno parece adelantarse al otro, las mutuas separaciones y los renovados encuentros, no sólo en el aspecto físico, sino también en las formas de acción, en los datos de carácter. Junto a esa semejanza, la soledad de la pareja, su diferencia respecto a los demás y su aislamiento, es otro de los temas capitales, un tema que apunta ya la aristocracia natural de la pareja incestuosa, y que agregado al de la fidelidad a la infancia, termina caracterizándola. Pero a pesar de estos notables aciertos, Cocteau nunca afronta directamente el problema. El amor entre los hermanos no llega a cristalizar, es sustituido por una serie de conflictos marginales, sobre todo el de la fidelidad amorosa por parte de Pablo a una figura, un tipo, que no es el de su hermana; y finalmente el conflicto se resuelve mediante un malentendido melodramático, que en cierta forma corresponde al carácter superficial del relato, a su excesiva complacencia en el valor de los elementos exteriores del desorden más superficial. De este modo, Cocteau nos escabulle las consecuencias últimas de la acción, desviándola hacia un final convencional, disimulado bajo un falso manto trágico. En él, el amor vuelve a crearse obstáculos en lugar de saltarlos, cede a las presiones sociales en vez de oponerse a ellas.

Otros escritores, como Eugene O'Neill en *El luto le sienta a Electra*, han abordado de una manera indirecta el incesto siguiendo los lineamientos psicoanalíticos en su forma más burda, convirtiéndolo en complejo, en represión inconsciente, con lo cual nunca llega a expresarse y es tan sólo un conflicto latente que determina el carácter y la conducta de los personajes. Como veremos en seguida, en la obra de William Faulkner tampoco es un tema definitivo, sino que aparece más bien como una consecuencia terrible dentro de las constantes que la determinan, pero su presencia contribuye a aclarar la naturaleza de esas constantes y en más de un sentido su tratamiento de él representa el punto opuesto del concepto del incesto que hemos tratado de aclarar antes. En cambio, en Thomas Mann y Robert Musil el amor incestuoso es abordado con un claro propósito de buscar conscientemente su significado más profundo, proyectándolo como una de las manifestaciones que con mayor claridad pueden llevarnos a penetrar en el misterio del destino humano. En este sentido, puede decirse legítimamente que para Mann, que le ha dedicado íntegramente un relato y una novela y que vuelve a él en varias obras más, el incesto es uno de los temas capitales. Y para Musil, desde luego, la pareja incestuosa es la imagen que encierra y en parte resuelve toda la problemática planteada en su obra. Pero, como ha dicho Albert Camus, "uno puede escribir sobre el incesto sin por ello haberse precipitado sobre su desdichada hermana... La idea de que todo escritor escribe por fuerza sobre sí mismo y se pinta en sus libros es una de esas ideas pueriles que nos legó el romanticismo. En cambio, en modo alguno queda excluida la posibilidad de que un artista se interese primero por las otras gentes o por su época o por los mitos que le son familiares". Por esto, lo importante es la luz que sobre las obras de esos autores, y a través de ellas sobre nosotros mismos, sobre el hombre en general, arroja su forma de tratar el incesto y las conclusiones a que los lleva.

Se ha dicho en muchas ocasiones que Faulkner es un escritor reaccionario. Y para eliminar el aspecto peyorativo de esta afirmación, se ha dicho también que para el caso Shakespeare o Dostoievski lo eran igualmente y que eso no tiene importancia en relación con el valor artístico de sus obras, puesto que lo definitivo en ellas es su admirable capacidad para manifestar por medio de la acción y el lenguaje el drama del hombre, la naturaleza trágica de su destino. Sin duda, la esperanza no tiene lugar dentro de las más altas creaciones de Faulkner. Su mundo es un mundo estático, caído fuera de la historia, sin ninguna posibilidad de evolución, para bien o para mal. Dentro de él,



"las formas de vida que se han estratificado"

presenciamos tan sólo un inevitable proceso de desintegración, en el que todo se precipita hacia la locura y la muerte. Pero por esto mismo, el tiempo tiene en su obra una importancia capital. Como ha señalado Sartre en su ensayo sobre Faulkner, en él, "el presente no es sino que se hace: todo era" y "la desgracia del hombre es ser temporal". Por esto, "el gesto de Quentin en *El sonido y la furia* cuando quiebra su reloj (antes de suicidarse) tiene un valor simbólico: el de hacernos acceder a un tiempo sin reloj". Éste es el mismo tiempo en el que vive Benji, el hermano menor de Quentin, que narra la primera parte de *El sonido y la furia*, a quien su idiotez le impide percibir la sucesión temporal y lo obliga a vivir en un mundo en el que las sensaciones y recuerdos son recogidos desordenadamente, fuera de ella, y es también el tiempo en el que, mediante la exaltación, vive Quentin al revivir el pasado de ese Sur lejano que lleva consigo, en la fría noche de Nueva Inglaterra, en la parte final de *¡Absalón, Absalón!* Pero hay que recordar también que Faulkner es un escritor de obsesiones antes que de ideas y que su obra es en gran parte una crónica que tiene lugar en un sitio muy determinado, cuyo pasado y cuyo significado a través de él intenta recobrar mediante su recreación. En este sentido, el tema principal de Faulkner es la decadencia y el final del Sur, de una forma de vida. Y dentro de ese marco el incesto aparece como consecuencia y expresión final de esa misma decadencia.

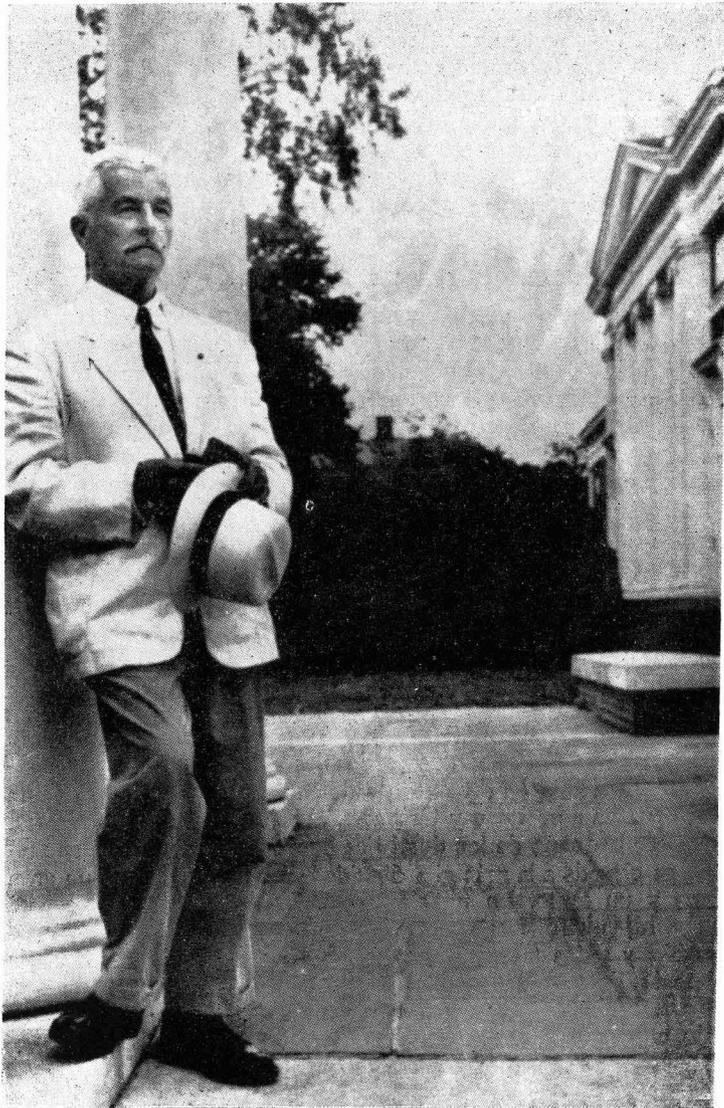
Sartoris inicia esa crónica de la decadencia, y en esta novela la posibilidad del incesto aparece ya de una manera marginal, apenas insinuada. El último miembro de la familia, nieto del coronel Sartoris, el soldado sureño que se sobrevive a sí mismo, sin poder aceptar la desaparición de su mundo, Bayardo Sartoris, regresa de la Primera Guerra Mundial, obsesionado por la muerte de su hermano gemelo, muerto espiritualmente junto con él. Y su mujer, Narcissa, se consuela a su vez alimentando una secreta pasión por su hermano Horace Benbow — que, irónicamente, es impotente. Así, toda la novela está vuelta hacia el pasado y la imagen incestuosa aparece como el deseo de permanecer en él, como una regresión. En *¡Absalón, Absalón!* la posibilidad del incesto aparece como resultado y en cierta forma castigo por la confusión de las relaciones producidas por la vida misma de Thomas Sutpen; es la cifra de su destino. Sus hijos legítimos, Enrique y Judith, no saben al principio que Carlos Bon, el amigo de él y pretendiente de ella, es en realidad hijo de la primera mujer de su padre, a la que él repudió por tener sangre negra. Pero también, Enrique ha tenido siempre una relación ambigua con su hermana y la tiene posteriormente con Carlos Bon y así, al final, el matrimonio de los dos llega a ser para él una especie de unión simbólica que lo incluiría. Significativamente, en la violenta escena con su padre, cuando éste le dice que no puede permitir que Judith se case con su hermano, él responde "cuando no tienes Dios, ni honor, ni orgullo, nada importa ya, fuera de la vieja carne estúpida a quien no le importa ni la victoria ni la derrota, que ni siquiera quiere morir, que sale a los campos en busca de raíces y hierbas. Sí, lo he decidido. Hermano o no, lo he decidido. Lo haré; lo haré". Faulkner se acerca en esta escena a uno de los aspectos capitales del incesto. Es sólo más allá de los valores sociales y morales establecidos —Dios, el honor, el orgullo de clase— cuando la eterna verdad de la carne —de la Vida— se hace presente e impone su fuerza explosiva. Pero en su mundo, y en el de sus personajes, esos valores tienen categoría de absolutos y no son intercambiables; están más allá de todo juicio racional. La "vieja carne" será siempre "estúpida" y antes que pensar en la posibilidad de un mundo distinto el hombre prefiere perecer dentro del establecido. En *¡Absalón, Absalón!* lo que detiene a Enrique es el conocimiento de que Carlos Bon es negro y finalmente lo mata. De este modo, el incesto no alcanza su significado profundo y se mezcla en la novela con el otro gran tema obsesivo de Faulkner: la amenaza constante de que los negros culminen la labor de destrucción en el Sur y terminen imponiéndose. Así, en la descripción de los personajes que abre *El sonido y la furia*, Faulkner los divide en blancos y negros y cuando termina de enumerar a éstos, agrega "Ellos resistieron". Sin embargo, en esta novela el incesto se impone mucho más claramente y aparece como culminación inevitable del proceso de desintegración, mientras la presencia de los negros juega tan sólo el papel de una especie de telón de fondo, que cubre todo el desarrollo de la acción, pero no la determina. El sentido del que Faulkner lo dota se revela con absoluta claridad en la descripción de los dos hermanos incestuosos. Faulkner nos dice entonces sobre ellos: "Quentin III. Que amaba no el cuerpo de su hermana, sino algún concepto del honor de los Compson precariamente (y él lo sabía bien) sólo temporalmente mantenido por la mínima frágil membrana de su virginidad como una réplica de cómo toda la vasta esférica tierra puede ser equilibrada en la punta de un sello. Que amaba no la idea del incesto, que él no cometería, sino algún concepto presbiteriano de su eterno castigo: él, no

Dios, podría así lanzar a él y a su hermana al infierno, donde podría guardarla para siempre y conservarla para siempre jamás intacta entre las llamas eternas. Pero que amaba a la muerte por encima de todo, que amaba sólo a la muerte, amaba y vivía en una deliberada y casi perversa anticipación de la muerte, como un amante ama y deliberadamente se mantiene lejos del increíble tierno amigable deseoso cuerpo de su amada, hasta que ya no puede soportar no el mantenerse lejos sino la contención, así que se arroja, se tira a sí mismo abandonándose, ahogándose". Y de su hermana Candance: "Condenada y lo sabía, aceptó la condenación sin buscarla ni huir de ella. Amaba a su hermano a pesar de él, amaba no sólo a él sino que amaba en él a ese amargo profeta inflexible incorrupto juez de lo que él consideraba el honor familiar y su condenación, del mismo modo que él creyó que amaba pero en realidad odiaba en ella lo que consideraba el frágil condenado recipiente de su orgullo y el imbécil instrumento de su desgracia; no sólo esto, ella lo amaba no sólo a pesar de sino por el hecho de que él mismo era incapaz de amar, aceptando el hecho de que él tenía que valorizar por encima de todo no a ella sino a la virginidad de la que ella era guardiana y a la que ella no le concedía ningún valor, sin embargo... Sabía que el hermano amaba la muerte por encima de todo y no estaba celosa, le hubiera (y quizás en el cálculo y la deliberación de su matrimonio lo hizo) tendido la hipotética cicuta". Esta descripción es la que alimenta por completo el delirante monólogo de Quentin, que forma una de las cuatro partes del libro. Una y otra vez, Quentin repite en él: "Porque si solamente fuera el infierno, si eso fuera todo. Terminado. Si las cosas terminaran en sí mismas. No hay nadie más que ella y yo. Si hubiéramos podido hacer algo tan espantoso que todos huyeran del infierno excepto nosotros. He cometido incesto, dije, papá, fui yo, no fue Dalton Ames." Y de nuevo: "Si hubiera un infierno más allá de éste: nuestra limpia llama nosotros dos más que muertos. Entonces sólo me tendrías a mí entonces solos los dos entre el señalamiento y el horror más allá de la clara llama."

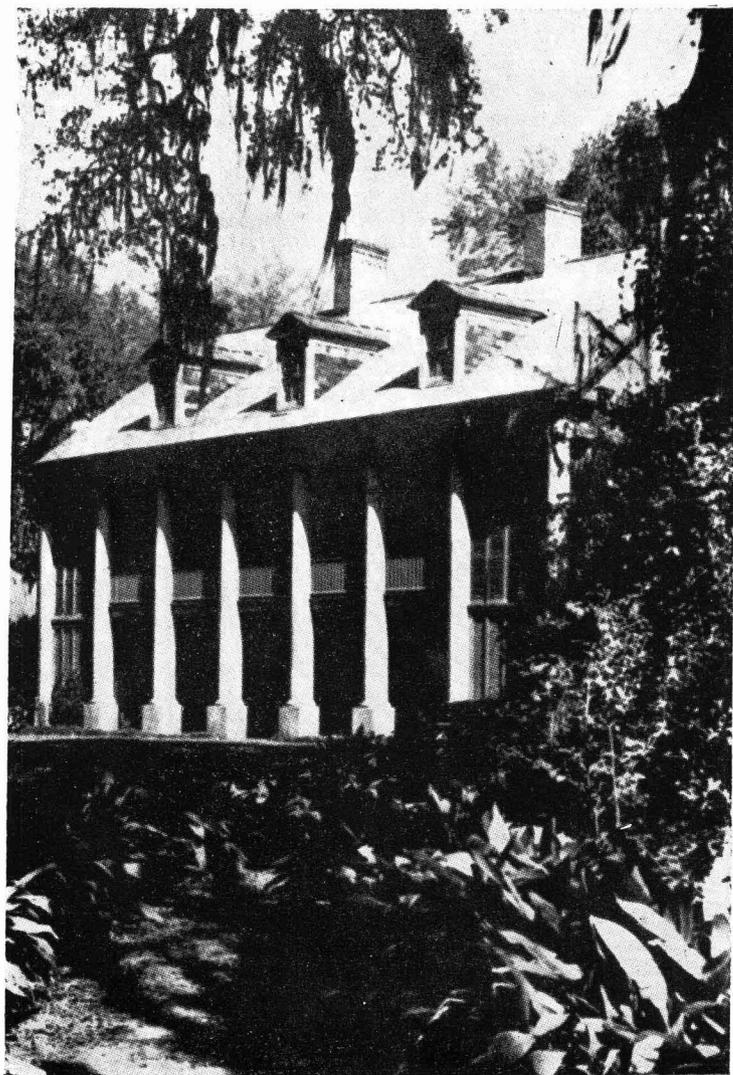
Las otras tres partes del libro son narradas por Benji, el hermano idiota; por Jason, el otro hermano, que odia a Quentin y Candance, y finalmente, por un narrador objetivo. A través de ellas, asistimos al derrumbe final de la familia. Después de que Quentin ha cometido suicidio, Candance ha desaparecido, dejando abandonada a su hija de padre desconocido en la casa familiar y Jason, que ha tenido que ceder ante las nuevas fuerzas que manejan el Sur comerciando con los arribistas miembros de la familia Snope, la maltrata y humilla hasta que ella, la hija espiritual, simbólica, del incesto no cometido por los hermanos, huye con un cirquero robándose los ahorros de su tío. La última frase de la novela sigue la mirada vacía de Benji, el idiota, que desde el coche de caballos en el que su lazarillo negro lo regresa a su casa mira sin ver: "poste y árbol, ventana y puerta, y cartel, cada uno en su sitio ordenado": un mundo cosificado, desprovisto de sentido.

La palabra *doom* (condenación, pérdida, ruina) aparece recurrentemente en esta novela y en la obra de Faulkner en general. Y *El sonido y la furia*, esa historia, contada por un idiota, que no significa nada, tal como afirman los versos de Shakespeare de los que toma su título, es, como *¡Absalón, Absalón!*, *Luz de Agosto* y las demás obras realmente grandes de Faulkner, una historia de condenación y ruina. En ella, las figuras de Quentin y Caddy aparecen como la culminación, la cifra perfecta de esa inevitable negación de la vida, esa voluntaria condenación, que ante todo quiere ser fiel a sí misma. Su impulso incestuoso es el resultado de la decadencia, de la fidelidad a ese oscuro honor de los Compson destrozado e invalidado por la Guerra Civil; pero dentro de ella, en el monólogo de Quentin, sus figuras alcanzan de pronto la dignidad trágica de los amantes. Por encima de todo, él quiere estar solo con ella, aunque sea en el infierno, entre las llamas purificadoras. Pero también ante todo, Quentin es un puritano y jamás se decide a tomarla. Para él el incesto está unido a la idea de castigo, que los uniría en la condenación, no en la realización amorosa. Su amor es degradante y conduce a la pérdida de Caddy, que se entrega a todos, a cualquiera: a ninguno, porque lo que no puede permitirse a sí misma es el amor.

Indudablemente, tanto ante las figuras de Quentin y Caddy, como ante el triángulo formado por Enrique y Judith Sutpen y Carlos Bon en *¡Absalón, Absalón!*, estamos muy lejos del incesto como uno de los polos ideales del amor, y más lejos aún del concepto de ese amor como revolucionario. Faulkner concibe ese amor como una irrealizable voluntad de permanecer en el pasado y es precisamente esa fidelidad la que les impide realizarlo. Su sentido de la aristocracia, las bases sobre las que éste descansaba, han sido destrozadas por el progreso; ellos representan una forma de vida condenada a la desaparición. Pero Faulkner nos enseña también que esa forma de vida fue levantada, es el resul-



W. Faulkner — “la ‘vieja carne’ será siempre ‘estúpida’”



“un mundo estático caído fuera de la historia”

tado del mal puritano por excelencia, del orgullo de sus creadores originales —Thomas Sutpen, los primeros Compson— que, sacrílegamente, esperaban prevalecer, crear una casta incommovible, gobernada por sus propias pasiones. Nadie puede negar la grandeza con que Faulkner ha logrado expresar la naturaleza trágica de sus destinos. A través de ella su crónica de la decadencia de ese Sur al que, como Quentin, ama y aborrece al mismo tiempo, se abre como una desgarradora imagen de la vida, una imagen cuyo fundamental nihilismo no la rebaja, sino que afirma su sinceridad y su pasión. Pero, como hemos dicho antes, Faulkner es un escritor de obsesiones antes que de ideas. La presencia del incesto en su obra no está encaminada a aclarar su sentido hacia adelante, más allá de las condiciones sociales y morales prevalecientes, sino que está suscrito a ellas y ni él ni sus personajes pueden enfrentarlo de otro modo. Es en este sentido en el que Faulkner puede ser considerado un escritor reaccionario inclusive dentro de las posibilidades de nuestro tema, aunque esta característica le ha servido para crear una de las obras más valiosas de nuestra época. Sus amantes perecen dentro de la general ausencia de significado de la vida en vez de intentar buscarlo en su amor.

La primera historia en la que Thomas Mann se ocupa directamente del incesto, *La sangre de los Walsung*, está ligada también en cierta forma a la idea de la decadencia, que en este caso sería la de la alta burguesía de la Europa Central. En el relato, Siegmund y Sieglinde, los hermanos gemelos, son los hijos menores de un rico matrimonio judío. Su casa encierra el sentido del orden, del buen gusto, de las grandes familias burguesas de los fines del siglo pasado y los principios de éste. Pero también empieza a revelar ese principio de decadencia que para Mann siempre parece acompañar al refinamiento absoluto, a las formas de vida que se han estratificado de tal modo que ya son casi puramente estéticas, carecen o han renunciado a la base moral que permitió su formación. Sieglinde está comprometida con un buen partido, se casará muy pronto y hará un matrimonio de cabeza, del que ni ella ni el novio esperan la menor pasión. Mann nos presenta por primera vez a los dos hermanos bajando la escalera para reunirse en el comedor con el resto de la familia y el novio de ella. Su aspecto exterior hace que destaquen por su belleza y refinamiento; eran, nos dice, “graciosos como jóvenes faunos y con figuras inmaduras, a pesar de sus diecinueve años”. Como Cocteau, pero antes que él, insiste de inmediato en su semejanza, subrayada además ahora por el hecho de que son gemelos: “Eran muy parecidos, con la misma nariz ligeramente caída, los mismos labios llenos que yacían juntos con suavidad, los mismos pómulos prominentes y ojos negros, brillantes. Y lo más parecido eran sus largas, delgadas manos, las de él no más masculinas que las de ella.” Y en seguida, con su proverbial ironía, agrega que siempre iban tomados de la mano, aunque a los dos les sudaban bastante. Este primer dato anticipa el tono ambiguo de la historia. En ella somos testigos tan sólo de un día definitivo en la vida de los dos hermanos. Conscientes de que muy pronto tendrán que separarse por el matrimonio de ella y obligados oscuramente a enfrentarse a su situación por este conocimiento, le piden permiso al novio para asistir por última vez a la ópera solos y después terminan acostándose. El relato concluye bruscamente con una frase extremadamente cruel. Inmediatamente después de acostarse, nos dice Mann, “Ella se sentó sobre su abrigo de piel, sosteniéndose con una mano, y se apartó el pelo de los ojos. Se dejó caer sobre sus manos contra su bata blanca, se movió de un lado a otro sobre sus caderas y miró hacia el aire.” Entonces ella pregunta, refiriéndose al novio: —“Pero Beckerath, Beckerath... ¿qué va a pasar con él ahora?” y el hermano contesta: —“Oh... tendrá que estarnos agradecidos. Su existencia será menos trivial de ahora en adelante.” Si la decadencia y el sentido puramente estético de la vida de los dos hermanos ha sido subrayada antes en el relato por la aceptación de él de que sus aspiraciones artísticas son irrealizables porque su forma de vida, demasiado placentera, no le da la fuerza ni la pasión indispensables ni él puede creer en la posibilidad de creación verdaderamente, el desdén aristocrático, la indiferencia de los que son superiores por el convencional sufrimiento de los demás es expresado definitivamente en esa frase final; pero ya antes Mann lo había subrayado en el curso del relato. Antes de la aparición del novio nos dice que los hermanos “con un gesto interior de renunciación, se deshicieron del mundo maloliente y se amaron uno a otro solamente por el inapreciable valor de su propia rara inutilidad”, y antes de acostarse, al final de una larga serie de comparaciones mutuas, el hermano le dice a ella: “eres exactamente como yo”. Así, la decadencia y el sentido aristocrático, la inutilidad de la belleza y su atracción por ella misma se mezclan ambiguamente en el relato. Mann nos deja en la ignorancia sobre el destino posterior de los hermanos, aunque el mismo desarrollo de la

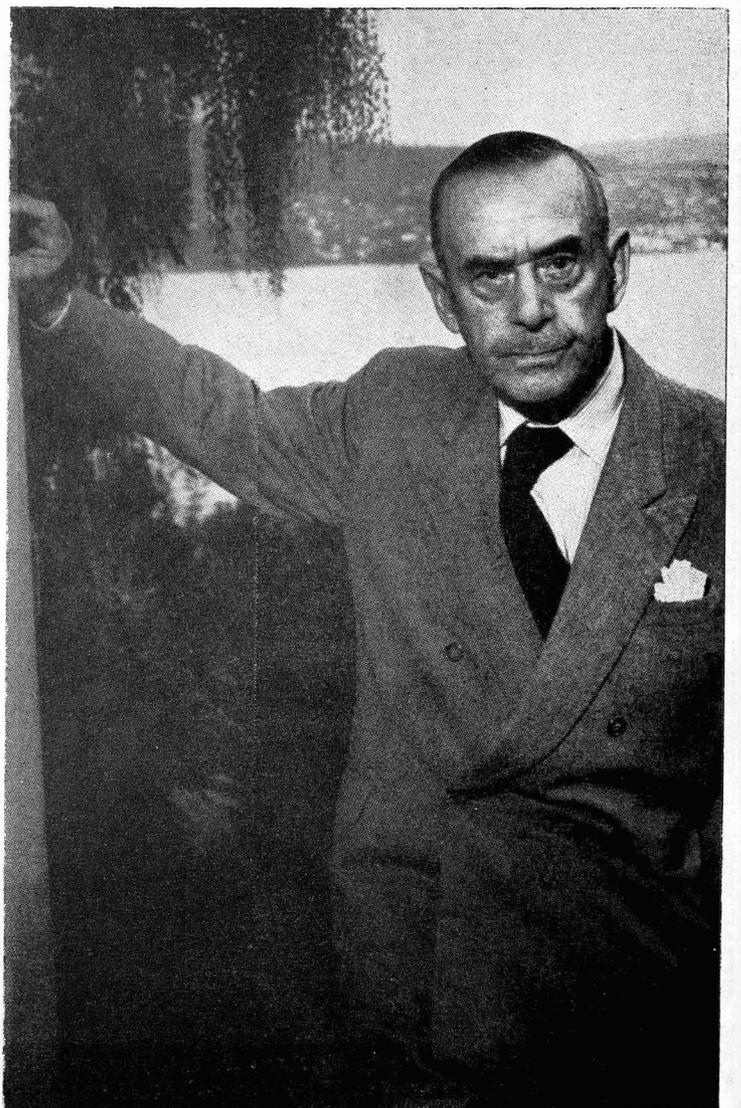
historia permite suponer que éste no será muy grato; pero también afirma su indiscutible superioridad.

El tono mismo de *La sangre de los Walsung* define ya la diferencia entre las formas de enfrentar el incesto en Faulkner y Mann. En el último éste se convierte de inmediato en una manera de investigar el sentido de algunas ideas fundamentales dentro de su concepción del mundo. Nos encontramos ante un escritor que desde su primera novela tiene un lúcido conocimiento de las implicaciones de sus temas, y los enfrenta a partir de él, dominando sus obsesiones en vez de dejarse llevar por ellas. En *La sangre de los Walsung* todo el relato está salpicado de sugerencias que aspiran a ampliar el significado de la anécdota, a asumir conscientemente su sentido más profundo dentro de un claro esquema intelectual. El mismo nombre de los protagonistas y la importancia que en su propia historia tiene la música de Wagner, a través de la identificación de ellos con los héroes de éste en las Walquirias, están empleados para subrayar su significado como consecuencias y representantes de la decadencia y la aristocracia. Con ello, Mann empieza a preparar el camino de toda su obra futura, que en esencia, a través de su multiplicidad de temas, nos ofrecerá, por encima de todo, una profunda investigación sobre el destino humano, sobre las fuerzas, las constantes que lo determinan. Dentro de ese propósito general, a partir de este primer relato, el tema del incesto adquirirá una importancia simbólica cada vez más definitiva. Si en *La sangre de los Walsung* el incesto nos es presentado sin ningún comentario por parte del autor sobre sus últimas consecuencias, dejándonos tan sólo con su realidad como hecho escueto e implicando nada más una, en cierta forma, voluntaria participación por su parte del desdén aristocrático con que se puede enfrentar la decadencia, en las obras posteriores se adentra hasta sus últimas consecuencias y nos enseña su significado más profundo dentro de su propia evolución.

Mann mismo ha revelado cómo su obra fue apartándose poco a poco en el tratamiento de sus temas de lo burgués y lo particular para entrar al terreno de lo mítico y lo general. Su fe en la psicología, su natural tendencia a utilizarla como método de conocimiento lo llevó a reconocer esa "misteriosa unidad entre el ego y la actualidad, el destino y el carácter, el hacer y el suceder, y a través de ellos, el misterio de la realidad como una operación de la psique", tal como afirma en su ensayo sobre Freud. Y luego indica cómo fue precisamente un ensayo psicoanalítico sobre *José y sus hermanos* el que señaló "el punto preciso en el que el interés psicológico se convierte en mítico" y "cuando un escritor —sigue el mismo Mann— ha adquirido el hábito de considerar la vida como mítica y típica se produce un curioso elevamiento de su temperamento artístico... Lo que se gana es un conocimiento profundo de la alta verdad representada por lo actual, un sonriente conocimiento de lo eterno, lo que siempre es y lo auténtico". Por otra parte, en una carta, Mann admite la deuda que su obra tiene con el romanticismo; pero agrega que a este elemento debe agregarse otro muy importante: su experiencia de la autoconquista del romanticismo en Nietzsche. A través de esa doble conciencia, llega a ese "conservadurismo parodiado", con la ayuda del cual —dice— "mantengo, en mi obra, el balance entre las épocas". Con esto regresamos al derrumbe de valores y la crisis de conciencia característicos de nuestra época, que impiden aceptar la solución del monje que narra *El elegido* y refugiarse en la religión, y que alcanza también el terreno del arte. La obra de Mann es casi totalmente la expresión de esa crisis. En ella presenciamos la lucha entre vida y espíritu, somos testigos de su separación inevitable. Sin embargo, el artista logra establecer un equilibrio entre las dos fuerzas mediante la elección de esa posición irónica y esencialmente aristocrática que le permite verlos desde afuera, convertirse en mediador. Y desde esa posición, dentro ya de la concepción mítica de la realidad que le da ese sonriente conocimiento y le permite jugar sobre el vacío sin fondo de la nada sin que su obra se precipite en la oscuridad, sino que, al contrario, lleve todo al terreno de la luz, es desde la que Mann vuelve al tema del incesto para revelarnos su sentido básico como expresión del equilibrio entre las dos fuerzas.

El desarrollo total de este tema se encuentra principalmente en *El elegido*, una de sus últimas novelas, a la que separan del tono de *La sangre de los Walsung* casi cincuenta años de asombrosa actividad artística e ininterrumpido crecimiento intelectual. En esta novela, Mann analiza doblemente el sentido del incesto y su naturaleza aristocrática. La acción, tomada de una leyenda medieval, narra la vida del papa Gregorio, el Santo; pero se inicia con la historia de sus padres. Como en *La sangre de los Walsung*, éstos son dos hermanos gemelos, Willigis y Sibylla, que, como en el otro relato también, tienen conciencia desde el principio de su superioridad y su semejanza, de su naturaleza aristocrática, saben que están hechos el uno para el

otro, que el uno es el otro, y desde un principio se proponen ser fieles a esa semejanza. Porque, como señala Tomás Segovia, "la idea de aristocracia es inseparable de la idea de fidelidad". Al llevar a las últimas consecuencias lo que el conocimiento de su semejanza les pedía, al realizar el incesto, los hermanos no hacen más que ser fieles a ese principio de selección natural; realizan su amor y se realizan a sí mismos la noche misma de la muerte de su padre, que era el principal obstáculo, y durante un tiempo viven felices. Sin embargo, no todos los obstáculos han sido vencidos; la sociedad que se opone a esa realización existe todavía. Sibylla se queda embarazada; los hermanos, aterrados, le piden consejo a un viejo amigo de la familia y éste decreta que deben separarse y que al nacer su hijo deberá ser encerrado en un tonel y lanzado al mar. Willigis muere en su viaje de penitencia a Jerusalén; pero el hijo se salva y después de múltiples peripecias, llega como caballero andante a la ciudad donde su madre, que ha permanecido fiel al recuerdo de su hermano, gobierna acosada por un noble vecino que quiere casarse con ella y ha puesto sitio a la ciudad. Sin saber que es su madre, Grigorss, el hijo, vence al noble, libera a la ciudad y se casa con su madre, que bajo el mismo principio de aristocracia se ha sentido atraída hacia él desde el comienzo. Finalmente, la pareja descubre la naturaleza monstruosa de su unión, naturaleza que en cierta forma han sentido siempre y han tratado de ocultarse mutuamente. Se produce una nueva, dolorosa, separación y Grigorss parte a un peñón perdido en un lago, donde permanece diecisiete años haciendo penitencia. En tanto, en Roma, muere el Papa; dos cardenales sueñan que el nuevo Vicario de Cristo debe ser encontrado en un peñón en medio de un lago, parten a buscarle y Grigorss, el hijo de su tío y su esposa, el padre hermano de las dos hijas que ha procreado con su madre, es elevado a la más alta dignidad de su tiempo, y es un gran papa y un santo. La novela termina cuando su madre-esposa y sus hijas-hermanas van a visitar al Papa, obtienen su irónico perdón y todos terminan sus días felizmente. El sentido de la historia, dentro de su sonriente ironía, su infinita comprensión, no puede ser más claro. Cuando Sibylla obtiene el perdón de su hijo esposo con sus hijas nietas éste le dice: "Ya ves, amada temerosa, alabemos a Dios porque Satán no es todopoderoso, porque no es capaz de llevar las cosas a extremos tales de que



T. Mann — "un sonriente conocimiento de lo eterno"

yo, por mi parte, llegue a mantener con estas jóvenes relaciones carnales engendrando así con ellas hijos cuyo parentesco sería un insondable abismo. Todo tiene límites; el mundo es finito"; pero nada parece afirmar que los protagonistas crean seriamente en estas palabras; en cambio la feliz culminación de sus destinos les parece inevitable y el mismo narrador, el irónico monje falsamente temeroso de la ira de Dios, aunque afirma que no debe sacarse una falsa moraleja de la historia, la concluye diciendo: "por cierto es justo y razonable pensar que el elegido lo sea entre los pecadores y es bueno que el mismo pecador lo sepa, pues advirtiendo la posibilidad de ser elegido, el pecado mismo se le hace fructífero y le da alas para que se eleve". Esta declaración se une con la que hemos citado antes: "Tal vez de lo monstruoso florezca lo perfecto". Y es que lo monstruoso no lo es en realidad, sino que es una de las más altas realizaciones: la intensificación de Eros, del principio de la vida, dentro de la fidelidad al sentido aristocrático de la selección natural. La "vieja carne estúpida" de Faulkner se convierte en Thomas Mann en el bien máximo, el irónico camino que toma Dios para acrecentar la vida como Eros. Al aceptarse a sí mismos, lo que los hermanos y luego la madre y el hijo hacen precisamente es enriquecer la vida, afirmarla, superar las barreras sociales y asegurar su continuidad poniéndose al servicio de ese Eros; pero tampoco deben sacarse falsas moralejas y en ningún momento debemos olvidar que la historia alcanza ese final feliz por la naturaleza aristocrática de sus protagonistas. Ésta es la que les permite tener ese sonriente conocimiento y aceptar su culpa, al menos exteriormente, esto es, comprendiendo que la tensión no debe ser rota y que la vida debe mantener el equilibrio con el espíritu. Por esto los tres hacen penitencia, le dan su lugar al espíritu voluntariamente y consiguen mantener la tensión, dentro del conocimiento irónico de los espíritus superiores.

Thomas Mann había tratado en la misma forma el incesto en *José y sus hermanos*, en el capítulo dedicado a Hui y Tui, los hermanos incestuosos, padres de Putifar, el castrado cortesano del Faraón; pero en este capítulo acentúa un problema que hasta ahora no habíamos tocado. Hui y Tui no se sienten culpables ante los dioses por la naturaleza de su unión. Reconocen que ésta se ha realizado en la sombra, en la oscuridad del vientre materno donde se inició su abrazo indisoluble, y que han permanecido fieles a su origen; pero comprenden que en su unión se unen los dos principios, el Esplendoroso masculino y el Sagrado femenino. Sin embargo, en esta fidelidad al origen hay algo monstruoso, en el sentido de que nunca sale hacia la luz, hacia la vida, como lo hacen los protagonistas de *El elegido* cuando aceptan el precio de su aristocracia. Ellos, en cambio, han buscado la luz a través de su hijo, Putifar, al que han castrado para convertirlo en un Cortesano, el servidor puro de la luz, del espíritu, al que han obligado a desconocer el mundo oscuro de Eros. José comprende muy bien la naturaleza de esa falta: con ella los nobles egipcios han roto el equilibrio, la polaridad entre lo Sagrado y lo Esplendoroso; pero el problema de la pureza, la absoluta inocencia aristocrática, que sólo es fiel a sí misma permanece y se expresa en la relación que esa contaminación tiene con el demonio, el gran negador de la vida, el representante de la nada, del espíritu puro. A través de la figura de Adrian Leverkühn, el músico aristócrata, que elige servir al espíritu nada más, Mann trató este problema casi como una culminación de su obra en *Doctor Faustus*, abandonando el "sonriente conocimiento" para volver al doloroso pesimismo y el sentido trágico de sus primeras obras. Sin embargo, dentro de la dimensión mítica, que le permite tratar a la pareja incestuosa como una imagen simbólica, sus obras nos aclaran ampliamente su sentido. Al contrario que la pareja fraternal, Adrian Leverkühn se condena porque su época no le permite aceptar esa unión de la vida y el espíritu y permanece fiel tan sólo a éste; pero, aceptando su polaridad, esta unión debe ser posible porque la unión de lo Sagrado y lo Esplendoroso es luz, se traduce en luz; no es la pureza demoníaca, negativa de la contaminación, sino el movimiento de lo oscuro hacia lo luminoso".

La posibilidad de esta unión dentro de la realidad de la vida contemporánea es el tema principal de Robert Musil. A través de él es posible llegar a este último aspecto del problema del incesto. Como Proust, Musil es considerado en muchas ocasiones el autor de una sola obra monumental: *El hombre sin cualidades*; pero, su bibliografía es mucho más extensa y siguiéndola podemos rastrear su fidelidad al tema del amor como uno de los conflictos de cuya solución depende en gran parte que el hombre encuentre la vida plena, la felicidad. Significativamente uno de sus libros se titula *Uniones* y dentro de él hay un relato llamado *La realización del amor* que busca precisamente esa culminación de la vida amorosa más allá de las barreras morales impuestas por la sociedad. Sin embargo, es indudable que toda



"advirtiendo la posibilidad de ser elegido, el pecado mismo se hace fructífero"

la problemática de sus libros confunde y alcanza su culminación en *El hombre sin cualidades* y no deja de ser revelador que en este libro haya elegido a la pareja fraternal por su característica de caso límite, de polo ideal, como una consecuencia inevitable. Si en *La realización del amor*, Claudine, la heroína, intenta perfeccionar la unión con su marido, en la que siente que hay algo insatisfactorio, saltándose los obstáculos morales, violándolos por medio de la infidelidad, y en la pieza de teatro *Los exaltados* los protagonistas llegarán también a esa unión después de pasar por todas las degradaciones sancionadas por la sociedad, en *El hombre sin cualidades* esa necesidad se expresa a través de la relación incestuosa. Con esto comprobamos en otro gran autor contemporáneo la suposición de que el incesto debe ser visto como un ejemplo extremo, más puro, del amor, y al tratarlo es al amor al que nos estamos refiriendo, a su problemática y su significado como realización.

A pesar de la evidente fascinación que tendría, es imposible intentar un examen total de la obra de Musil, inclusive si nos limitáramos a *El hombre sin cualidades*; por ahora, debemos ceñirnos a su relación con nuestro tema. De una manera indirecta, Musil trata ya el incesto en su primera novela, *Las tribulaciones del estudiante Törless*. En la novela la terrible experiencia erótica homosexual de Törless tiene un fondo de aspiración incestuosa con su madre y al final de ella, ésta es la que lo va a recoger a la escuela para llevarlo de nuevo a su casa. El estudiante experimenta entonces una absoluta sensación de paz apoyando la cabeza en el pecho de ella y aspirando el suave olor a rosas que sale de su corpiño y lo regresa a la tranquilidad de la infancia. Pero en *El hombre sin cualidades* el incesto se convierte en la experiencia en sí, en la forma perfecta de realización del amor, la respuesta final a la larga búsqueda de Ulrich, el protagonista.

La mayor parte de las características exteriores de la pareja incestuosa que hemos señalado en las obras de los demás autores se repiten en la novela de Musil; pero el marco, aunque se relaciona en cierto sentido con Mann, es muy distinto. Musil se consideró siempre un escritor estrictamente realista y en su novela, como en toda su obra, trató de encontrar la respuesta al problema de la realidad, nuestra realidad, dentro de los medios de este estilo. En esta dirección, ella es importante para nosotros en tanto que lleva al plano de la realidad cotidiana el sen-

tido del incesto, sacándolo del terreno mítico e ideal, aunque, naturalmente, por ese proceso inevitable de las grandes obras de arte regresa al final a él, convirtiéndose en un ejemplo general, universal. En *El hombre sin cualidades*, Ulrich reencuentra a Agatha, su hermana, a la que había dejado de ver desde la infancia, al final de un largo proceso a través del cual Musil ha planteado ya toda la problemática del hombre contemporáneo. Ulrich, el hombre en el que todas las cualidades convergen transformándose en ninguna, ha renunciado a las posibilidades de una brillante carrera como matemático y se ha dado a sí mismo un año sabático, por fidelidad a su insatisfacción, para encontrarse, para tratar de llegar a la vida verdadera. Al reencontrar a su hermana, una gran parte de ese tiempo ha transcurrido y no ha llegado a ninguna solución, y el encuentro se produce precisamente cuando todos los acontecimientos que había estado viviendo hacen crisis. Ulrich se había dicho entonces a sí mismo: "No puedo seguir con esta vida y no puedo seguir rebelándome contra ella" y luego se había preguntado: "¿Puede dejar uno su propio espacio y entrar a un segundo, uno más oculto?" y en seguida, nos dice Musil, "la resolución de cometer algún crimen atravesó por su cabeza", para luego agregar: "Él sabía que en el instante de cometer ese extraño 'crimen', que su conciencia no había definido todavía, ya no sería capaz de enfrentarse honradamente al mundo; pero era un misterio para él porque la sensación que le provocaba era una de pasión y ternura mezcladas". Con esto, Musil prepara el escenario para el encuentro. Hasta entonces, lo que Ulrich había estado experimentando era la inapresabilidad de la realidad, su infinita división y la imposibilidad de llegar a una unión satisfactoria en un mundo que ha ido más allá de su escala de valores y no puede responder a ninguna de nuestras preguntas últimas más que con conceptos vacíos, que han perdido su significado original. Hay una ruptura irreparable entre las ideas y los sentimientos. Ulrich, que es en gran medida un intelectual, se siente al mismo tiempo atraído por toda la parte irracional, oscura de la personalidad humana; pero se niega a entregarse a ella sin comprenderla, sin encerrarla en los límites de la razón. Sin embargo, al mismo tiempo presiente que debe existir la posibilidad de realizar esa unión de los dos elementos en el campo de la luz y en ese sentido recuerda siempre una antigua experiencia amorosa de juventud, en la que gracias al amor se sintió momentáneamente uno con el mundo. La nostalgia de ese momento es la nostalgia del hombre para él. Cuando el encuentro de los dos hermanos se realiza él tiene treinta y dos años y ella veintisiete. No son ya los dos casi adolescentes típicos de la historia incestuosa. Agatha ha envidado muy joven y está casada ahora con un hombre mucho mayor que ella; Ulrich ha pasado por innumerables experiencias. Ninguno de los dos es, pues, inocente; han sido contaminados por el mundo, y su reencuentro, su reconocimiento, sólo podrá ser una búsqueda de esa inocencia original, a partir del conocimiento. Ulrich comprende esto y Musil nos hace saber que de una manera simbólica él "creía en la 'Caída' del hombre y el 'Pecado original'. Esto es, que podía asumir fácilmente que en una época u otra había habido un cambio fundamental en la actitud básica del hombre, un cambio de alguna manera similar al que tiene lugar en una persona que deja de estar enamorada: entonces esa persona ve sin duda toda la verdad, pero algo más importante ha sido roto en pedazos, y la verdad no es más en todos lados que un fragmento... que se ha dejado caer y luego se ha pegado junto otra vez. Quizás, piensa Ulrich, fue realmente la manzana del 'conocimiento' la que provocó este cambio en el espíritu y lanzó a la raza humana fuera de su estado original, al cual sólo puede volver después de innumerables experimentos cuando ha alcanzado la sabiduría a través del pecado". Y éste es el estado al que Ulrich y Agatha intentan regresar, al que ven la posibilidad de volver a través de su unión. Pero los dos están plenamente conscientes de las dificultades. Cuando los dos hermanos se ven por primera vez, descubren que, involuntariamente, se han vestido del mismo modo, acentuando su semejanza y Agatha exclama inmediatamente: "No sabía que éramos hermanos gemelos." El motivo que los ha reunido es la muerte de su padre y durante los días precedentes al entierro y los siguientes van descubriendo cada vez más esa semejanza. Una vez más son las almas gemelas, el otro que es yo al mismo tiempo, en el que podemos contemplarnos y ser; son, como Agatha descubre luego, más que gemelos, son los "mellizos siameses": inseparables. Y los dos sienten que deben realizar esa unión que los lleva a un pasado oscuro y perdido, hacia los orígenes. Por esto empiezan en seguida a recordar su infancia en común y Ulrich descubre que en un momento había identificado a Agatha con su "dama" imaginaria, la que le daba sentido a su mundo infantil, y que ella lo hizo real por primera vez.



"crea en la 'Caída' del hombre y en el 'Pecado original'"

Ya en *Los exaltados*, Tomás, que en más de un sentido modela y anticipa al Ulrich de *El hombre sin cualidades*, en una conversación con Regina, que también anticipa a Agatha, le dice exaltando el valor de la infancia: "Siempre encontré maravilloso que no esperáramos mucho uno del otro. Entre nosotros siempre quedó algo de juego. Nunca hemos estado dentro de esa empresa suprema en que se pierde la vista, el oído, el pensamiento. Pero —aun cuando no nos volviéramos a ver ni nos escribiéramos durante años— permanecería el apacible sueño de una liga de infancia indisoluble. Una música que se escucha en el extremo opuesto..." Y "el misterio más humano de la música no es que exista, sino que consiga acercarnos a Dios por intermedio de una cuerda de violín". Esa infancia compartida lleva al recuerdo de haber experimentado el mundo como totalidad, en toda su pureza, viviéndolo simplemente, porque, como afirma Ulrich, "Cuando trato de recordar lo más hacia atrás que puedo, mi impresión es que en esos días lo interior y lo exterior eran apenas distinguibles. Cuando buscaba cualquier cosa, ésta volaba a mi encuentro. Y cuando algo nos pasaba e importaba no sólo nos excitaba a nosotros, sino que las cosas mismas se ponían en ebullición. No iría tan lejos como para decir que éramos más felices entonces que más adelante. Después de todo, no nos poseíamos a nosotros mismos. En realidad no existíamos realmente, nuestros estados personales todavía no estaban separados distintamente de los del mundo. Suena extraño, pero es verdad: nuestras emociones, nuestros impulsos, inclusive nuestro mismo ser, no estaban totalmente dentro de nosotros. Lo que todavía es extraño es que del mismo modo podría decir que aún no habían sido puestos a una distancia de nosotros." Esto es lo que ocurre al llegar a adultos: Se crea una distancia entre el ser y el mundo. Entonces, dice Ulrich, "Nada es ya totalmente igual a como lo fue una vez durante la infancia". El hombre observa la realidad y a sí mismo, la piensa y la examina en vez de vivirla y vivirse; pero queda el "sentimiento de que ese proceso puede invertirse". Ulrich confiesa que hasta que volvió a encontrar a su hermana había respondido a este problema diciendo "que había perdido todo amor por esa forma de ser 'yo mismo' y por esa forma de mundo". Ahora ése es el mundo que va a buscar como la única posible respuesta, tratando de recuperarlo a través de la figura de su hermana, en la que ve su propia infancia, como ella ve la suya en él, y que es "su propio amor por sí mismo", el ser que crea la posibilidad de proyectar su yo en otro sin perderlo al mismo tiempo.

Pero esta búsqueda no debe estar dirigida jamás hacia una vuelta a la oscuridad, al puro sentimiento irracional, como ya

hemos visto. Ulrich considera que si esa unidad se recupera como ocurre en la infancia, en la poesía, en los sueños, en los mitos e inclusive en el amor, pagando como precio la "comprensión inteligente", no llevaría más que a una "reducción de la realidad" y lo que él —y a través de él, Musil— busca es lo contrario. Esta actitud, que en muchas ocasiones hace que Ulrich aparezca como un carácter frío y hasta cruel y le da a *El hombre sin cualidades* el tono de una pura, osada operación intelectual, dentro de la que todo parece descarnado, duro, para trasladarnos hasta los últimos límites, las más heladas regiones del espíritu, sin perder el contacto con la realidad inmediata, con el abigarrado discurrir de las acciones y los días, tiene a su vez su contrapartida en Agatha. En ella, lo que persiste por encima de todo es esa fidelidad a la infancia. Como la Regina de *Los exaltados* dice de sí misma, Agatha nos produce la sensación de que hay algo en ella "que nunca fue tocado". Pero su pureza también puede resultar cruel, precisamente porque sólo cerrándose en sí misma puede preservarla. Y en muchas ocasiones toma la apariencia de una inversión total de los valores por fidelidad al instinto original. Así, en la novela, Agatha se nos presenta de inmediato dispuesta a abandonar a su marido, sin que le importe en lo absoluto el dolor o la vergüenza que él pueda sentir, simplemente por seguir la oscura voz interior que le dice que junto a él su vida carece de sentido y en seguida falsifica el testamento de su padre para perjudicar al marido sin ningún remordimiento. Pero su despego, su frialdad y hasta su crueldad es la de los auténticos aristócratas, como lo es su despego hacia la vida, elegante y lleno de un secreto desprecio, que le hace pensar en el suicidio ante la menor dificultad simplemente para no tener que ensuciarse o sufrir enfrentándola. Siempre podremos decir de ella, como se dice de la Regina de *Los exaltados*, que "toda infidelidad que cometiera en esta vida era para ella como una fidelidad al otro. Cada humillación exterior como una elevación interior" porque "se cubría de ignominia como otras de maquillaje". Y como Regina con Tomás, Agatha también espera que Ulrich convierta todas sus malas acciones en buenas; esto es: la dote de su verdadero sentido.

A pesar de la declaración de Musil sobre que su novela era estrictamente realista y no tenía ningún propósito simbólico ni mítico, es indudable que, dentro de su propio contexto, la lucidez intelectual de Ulrich y la inevitable fidelidad a los

instintos, a la fuerza irracional de Agatha encarnan los dos eternos principios: el masculino y el femenino, lo Oscuro y lo Luminoso, y su búsqueda de la unión tiene ese carácter general.

Todo el último volumen de la novela, que en total tiene casi dos mil páginas, está dedicado casi por completo a examinar las posibilidades, las consecuencias y la naturaleza de esa unión. Significativamente, Musil subtitula a este último volumen con el doble nombre de *Hacia el Milenio y Los criminales*. Agatha y Ulrich son la pareja que va a intentar llevar la realidad a una nueva etapa, un nuevo Milenio, pero esto los convierte en criminales. Su decisión los coloca fuera del mundo enajenado, ataca los fundamentos de la sociedad; éste es el crimen que Ulrich presintió que debería cometer. Pero no es el único obstáculo que hay que vencer. Musil nos explica la naturaleza última de su experiencia: "quien no ha comprendido por algunos indicios lo que ocurría entre hermano y hermana, deje el relato, porque en él se describe una aventura que no podrá aprobar jamás: un viaje a los límites de lo posible, que roza los límites de lo imposible y lo antinatural, incluso de lo repulsivo y quizás haciendo a veces algo más que rozarlos; un caso-límite... que hacía pensar en la libertad con que las matemáticas se sirven del absurdo para llegar a la verdad. Ulrich y Agatha estaban en un camino que tiene algo de común con la tarea del que se haya poseído de Dios, pero lo recorrían sin ser piadosos, sin creer en Dios ni en el alma, y mucho menos en un más allá o una resurrección; como criaturas de este mundo lo habían empezado y como tales lo seguían". Se trata, entonces, de una experiencia de naturaleza mística, sin Dios; de establecer el Paraíso en la Tierra mediante la realización de la unión con el otro, que es uno mismo. Ulrich piensa que esto significaría "el deseo de vivir, por medio del amor mutuo, en una condición secular tan exaltada que uno podría sentir y hacer lo que fuera por elevar y mantener esa condición"; esto exigiría vivir más allá de la moral establecida; pero también tendría un significado moral, puesto que, como Ulrich nos hace saber, él debe lograr que Agatha vea "que la moralidad significa subordinar todo estado momentáneo en nuestra vida a un sólo estado permanente". Entonces, dentro del amor, la contemplación se haría activa; el quietismo natural al espíritu y la actividad de la materia se unirían otra vez. Es ese estado, nos dice Ulrich durante una de sus "Conversaciones Sagradas" con Agatha, en el que "lo que forma habitualmente el contenido de la vida aparece lejano y como un fondo poco importante". Y Agatha responde: "La mentalidad de las vacaciones"; esto es, la libertad que nos permite gozar del mundo.

Durante el desarrollo de este último volumen de la novela asistimos efectivamente al doloroso proceso mediante el cual los hermanos tratan de llegar a esa situación ideal, tratan de alcanzar esa contemplación mística dentro de la actividad y sin Dios, superando todas las barreras. Sin embargo, *El hombre sin cualidades* es una novela inconclusa. Musil no nos ofrece una respuesta definitiva; pero en más de un sentido esa ausencia de final corresponde a la misma esencia de la novela. Quizás no hay todavía un final para ella y por esto tenía que ser la historia de una búsqueda. Pero en el último capítulo, que Musil escribió la mañana misma de su muerte, nos deja con la imagen de Agatha y Ulrich, que han pasado toda una tarde de verano en comunión solitaria moviendo sus sillas sobre el pasto, volviéndose conforme el sol se vuelve, casi como plantas o estrellas. Y en esta imagen de unión con el mundo el sentido último del incesto alcanza su culminación.

Es imposible dejar de relacionar esta concepción de la pareja encontrada, la mitad que se había perdido y se recupera para darnos la felicidad, con el antiguo mito de la división del hombre hermafrodita original tal como lo expone Aristófanes en *El banquete* de Platón. Agatha misma recuerda esta referencia en *El hombre sin cualidades* y se avergüenza de su obviedad. Pero de una manera u otra, la similitud no hace más que subrayar la antigüedad y la legítima necesidad de esa misión. Sin duda, al desarrollarla y comunicar su significado y su proyección, dentro del marco de los conflictos del hombre contemporáneo, en su novela, Musil no sólo ha realizado una de las obras más bellas, profundas y perturbadoras de la literatura contemporánea, sino que nos permite penetrar de una manera auténticamente libre y revolucionaria en el sentido del incesto, contribuyendo, del mismo modo que en otra dirección lo hace Thomas Mann, a derribar los tabús que, al prohibirlo y deformarlo, prohíben y deforman el verdadero amor. Por esto, a través de sus obras, la pareja amorosa de los hermanos seguirá perturbándonos. En ella podremos encontrar siempre la expresión de nuestros más secretos anhelos y nuestras más legítimas nostalgias.



R. Musil — "el sentido último del incesto"

El fuego sagrado

(La enajenación en la "nueva novela")

Por Víctor FLORES OLEA

¿Existe en verdad algo definido que pueda llamarse unívocamente la "nueva novela"? ¿Se trata de una escuela o de una corriente con características precisas, que pueda fijarse por ejemplo en los términos de un manual? ¿Nos enfrentamos a una mera convención, a un hecho circunstancial y externo o, por el contrario, es posible descubrir a un nivel más profundo elementos comunes en la obra de quienes se reclaman a esta literatura de vanguardia? ¿Hay en ellos una pareja actitud frente a la creación artística y, en definitiva, frente al hombre y al mundo contemporáneos?

No debemos confiar mucho en las expresiones de cuño dudoso, nacidas más bien de una crítica rápida, de información, que del estudio acucioso y en perspectiva de una obra de conjunto. Pero tampoco hemos de subestimar el hecho sintomático del consenso, del acuerdo relativamente general para *situar* y *unificar* un hecho de cultura. A primera vista, son claras las diferencias entre la obra de un Michel Butor, de una Nathalie Sarraute, o de un Alain Robbe-Grillet. Cada uno responde a una experiencia singular, con su problemática autónoma y su esfuerzo por descubrir una dimensión inédita de la realidad. Sin embargo, comencemos subrayando las identidades, aun a riesgo de generalizar en exceso, para después referirnos a lo peculiar y personal de cada autor, intentando en el conjunto ver de qué manera se manifiesta eso que le da título a estas páginas: la *enajenación*.

Para significar la innovación fundamental y el rechazo del pasado que comporta esta literatura, Sartre la definió como una "antinovela". En el mismo orden de ideas, Lucien Goldmann ha dicho que "la vanguardia se caracteriza por el hecho de que su contenido esencial, el denominador común de las obras que la integran, está constituido por la *ausencia*. ¿Ausencia de qué? De lo esencial, ausencia de todo lo que podría ser importante en relación con la vida y la existencia de los hombres". Y añade que una historia de la literatura occidental sólo podrá ser escrita desde el punto de vista científico cuando se estudien las diferentes modalidades del tema de la *ausencia* y su condicionamiento psico-sociológico. Es evidente que los dos juicios apuntan en el mismo sentido: se niega una tradición literaria que, según parece, rebotaba de contenidos humanos y existenciales, para llegar a una forma novelesca en que se ha desvanecido la *presencia* de esos contenidos. Todo esto, naturalmente, amerita una explicación.

Se ha dicho mucho que el artista no es siempre el más calificado para enjuiciar su propia obra. Ésta tendría una historia *objetiva* que no se identifica necesariamente con los propósitos declarados del autor; vive de la energía que le brinda cada conciencia en que se deposita. Sin embargo, para una primera aproximación a la "nueva novela" pasemos revista sumaria a lo que ha sido la *voluntad creadora* manifiesta de quienes forman dicha corriente.

Una primera tesis podría expresarse así: no hay razón alguna para que los escritores de nuestro tiempo recorran servilmente los caminos tradicionales. La crítica más académica y escolar sigue proponiendo como modelo acabado la novela del siglo XIX; además las preferencias del lector común están condicionadas también por la herencia, por el hábito de aceptar sin crítica que la única estructura posible de la novela es la que se elaboró en la primera mitad de la centuria pasada. Robbe-Grillet nos dice que desde la época de madame de La Fayette el "sacro-santo análisis psicológico constituía la base de toda prosa: presidiendo la concepción del libro, la pintura de los personajes, el desarrollo de la intriga. Una buena novela, desde entonces, se identifica con el estudio de una pasión, o de un conflicto de pasiones, o de una ausencia de pasión, en un medio dado". El motor central de la novela era el *personaje*: héroe definido, con una cuna y una familia, en una época y en una clase, con un carácter y una voluntad al servicio de una historia excepcional, ejemplar. Cada elemento de la trama, cada objeto, cada hombre, incluso el paisaje que enmarcaba los acontecimientos, estaba cargado fuertemente de una *significación* especial: sugiriendo sentimientos y estados de ánimo, ambiciones y esperanzas,

búsquedas afanosas y fracasos, todo ello con el objeto de enriquecer la galería de retratos y tipos que nos entrega la historia de la literatura: Julien Sorel y Matilde de la Mole, Rastignac y César Birotteau, Iván Karamásov y Raskolnikov. La novela debía contar obligadamente una historia situada en el tiempo, una aventura individual o colectiva perfectamente inteligible. La personalidad era el principio y el fin de la acción novelesca; el contenido, la anécdota y peripecias de cada aventura; la forma, el estilo y la estructura de la narración.

Es indudable que semejante idea de la novela respondía puntualmente a una determinada concepción del hombre y de la sociedad. El racionalismo y el antropocentrismo del liberalismo burgués terminaron también por condicionar las categorías estéticas de la época. El hombre se postulaba como medida de todas las cosas, y en última instancia la naturaleza entera participaba de su misma esencia; una nube, un bosque, el mar, se cargaban de significados *humanos*: eran apacibles, tristes, o embravecidos. El viento galopaba y la noche estaba llena de misterios. Por otra parte, la sociedad y la historia sólo se concebían como resultado de la acción creadora de las grandes personalidades. El arte novelesco hubo pues de reflejar este mundo racional y este humanismo abstracto que marcó el apogeo del individualismo burgués.

La "nueva novela" rechaza expresa y decididamente las formas de la novela tradicional, tal como las hemos descrito sumariamente. En primer término, porque respondían a una sociedad y a un tipo de hombre radicalmente distintos a los nuestros. El mundo de hoy ya no gira en torno a los individuos de excepción, sino que priva más bien un hombre indiferenciado y diluido en la multitud. Hemos perdido nuestro lugar de privilegio para vivir dentro de formas sociales *uniformes*, cuya meta consiste precisamente en borrar toda singularidad, toda diferencia cualitativa entre las personas. Robbe-Grillet, en muchos sentidos el más explícito de los representantes de la "nueva novela", nos dice: "Puede ser que no sea un progreso, pero es indudable que la época actual es sobre todo la del número de matrícula. Para nosotros, el destino del mundo ha dejado de identificarse con el ascenso o caída de algunos hombres, de algunas familias. El mundo ha dejado de ser esa propiedad privada, hereditaria y contable, que más que conocer era preciso conquistar." Vale la pena subrayar que la "nueva novela" es perfectamente consciente de su *temporalidad* y, en consecuencia, del carácter *histórico* del arte. No hay expresión estética que no esté rigurosamente *fehada*, y es que el arte está ligado a ciertas formas de la vida social y espiritual, por la razón evidente y primera de que los hombres viven y crean en el interior de la sociedad. Un escritor como Robbe-Grillet considera que las grandes innovaciones artísticas, cuando son auténticas y no meros ensayos *formales*, tienen su origen en los cambios profundos de la sociedad. No podemos dejar de estar de acuerdo con esta afirmación. Ni podemos caer en las fáciles interpretaciones de *gratuidad* y de mero *ejercicio estilístico* que se le han endosado a esta corriente.

Liquidación del antropocentrismo y del apogeo del individuo, abandono de la ingenuidad racionalista y de la idea de progreso, renuncia a contar una historia en los términos decimonónicos, ¿pero a dónde nos lleva la "nueva novela"? ¿Qué verdad original, o qué visión del mundo y qué experiencia inédita pretende comunicarnos? Aclaremos todavía que para los representantes de la "anti-novela" su tarea de renovación literaria no constituye, ni desde lejos, algo excepcional y sin precedentes en la historia de la literatura. Por el contrario, los escritores más importantes del siglo: Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, habían ya renunciado en buena medida a los cánones tradicionales. En su tiempo, fueron los creadores de formas novelísticas que pusieron de manifiesto aspectos de la realidad dejados en la penumbra por la novela anterior.

Los creadores de la "nueva novela", en este sentido, serían los herederos del fuego sagrado, llamados a descubrir para el

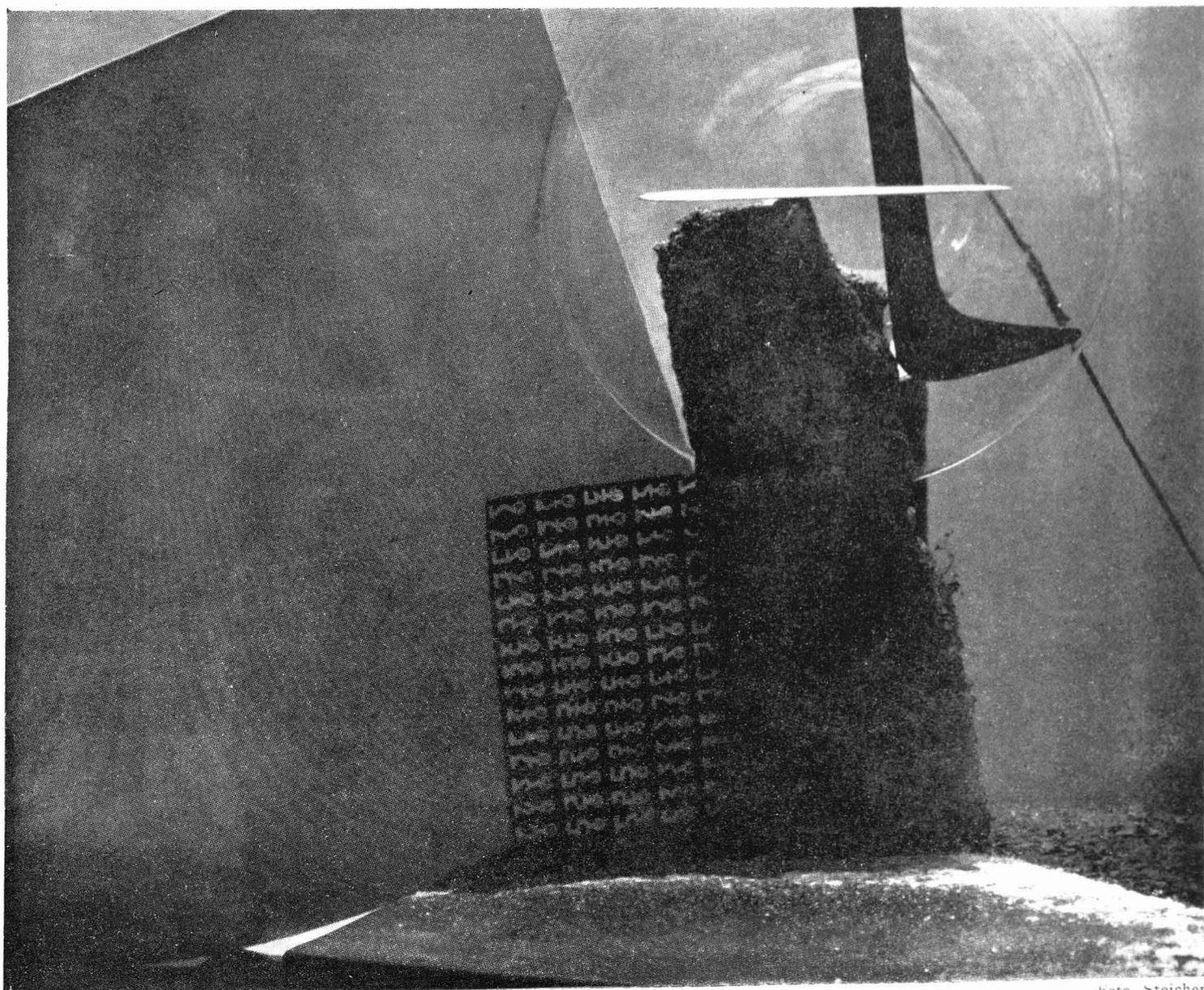
género perspectivas que los escritores del futuro habrán de tomar en cuenta sin remedio. Su línea sería así idéntica a la de los grandes creadores de todos los tiempos.

Es fácil percibir en la novela que nos ocupa que el personaje ha perdido su carácter de motor central de la narración; no es ni su voluntad, ni sus aspiraciones, ni sus luchas, las que se encadenan para mover el relato y darle la fisonomía de una historia singular. En ocasiones, cuando el personaje parece asumir la figura de un verdadero protagonista y participar en los hechos, no es sino para convencernos a la postre que su desempeño ha sido mucho más ilusorio que real, que su acción ha estado subordinada a un mecanismo *externo*, a una especie de fatalidad inexorable que regula impersonalmente el curso de los acontecimientos. Otras veces, el hombre apenas se muestra como testigo mudo de la única realidad concreta —las cosas—, que llena con su sólida existencia la narración, que constituye el motivo exclusivo de la novela y que ha terminado por desplazar al hombre de su acostumbrado espacio vital. Este caso extremo de un universo integrado por *cosas* nos lo ofrece Alain Robbe-Grillet en *La jalousie*, que en el título mismo y en su ambigüedad simboliza la subordinación de un sentimiento —los celos (*jalousie*)—, a una cosa: esa celosía (*jalousie*) desde la que el supuesto marido observa las extrañas manipulaciones y actitudes de su mujer y de su enigmático vecino. Aquí, ha desaparecido toda definición de perfiles humanos; los hombres ni siquiera son marionetas regidas por impulsos ajenos: en rigor, han perdido todo elemento propiamente *existencial, cualitativo*, y han asumido por entero la pasividad y el carácter cuantitativo y mensurable de los objetos inertes. El hombre es una cosa entre las cosas, sin autonomía, sin tiempo y sin movimiento. En el universo de esta novela los *objetos* se afirman como la única realidad concreta.

Otras veces más, la presencia difusa de los personajes sirve para mediatizar dos mundos absolutamente incompatibles: el del vano “lugar común” y la *inautenticidad*, que rige la vida de relación entre los individuos, y las corrientes subterráneas y la lucidez que bullen en el fondo psicológico de cada hombre, y que

sólo excepcionalmente se manifiestan en el diálogo y en la conducta, como destellos de *autenticidad* que surgen en un momento preciso para volver después a las profundidades del alma, en que se adivinan los elementos posibles de una vida rica en experiencias, en atisbos de verdad, en intensidad plena. En los *Tropismes* de Nathalie Sarraute, encontramos esta ruptura esencial entre lo verdadero y lo convencional, entre lo auténtico y lo inauténtico, entre la vida exterior y cotidiana de los hombres y algo que pugna por salir a la superficie y que, fuera de esos instantes de iluminación privilegiada, lleva una existencia sorda y ahogada por la vacuidad del orden establecido. Para Nathalie Sarraute, el mundo y la sociedad son barreras infranqueables que se oponen, en términos existencialistas, a la afirmación del *Ser-para-sí*. El hombre vive al descubierto, cosificado por la mirada del *Otro* y por las imposiciones y regularidades del exterior, y en radical incomunicación y soledad. La planicie del “lugar común” cancela toda posible expresión *cualitativa* de la persona: el hombre está condenado a plegarse dócilmente a las exigencias de la maquinaria colectiva. Para Nathalie Sarraute, la auténtica realidad está fuera de este mundo de mentiras, se ha refugiado en lo más íntimo de las almas y se postula indirectamente como una lejana posibilidad de cabal reivindicación humana.

En otros casos —el de Michel Butor—, el personaje asume en lo inmediato el papel de testigo de un universo problemático que se desintegra sin remedio. Y al mismo tiempo, como en *La modification*, por un giro técnico del máximo interés, convierte al lector en partícipe activo y en conciencia inmediata de la problemática novelesca. El narrador, el sujeto de ese imperceptible cambio subjetivo que se opera en las 24 horas del trayecto en el ferrocarril París-Roma, es en definitiva *Usted*; es decir, el agente de ventas de la *Scabelli* que un buen día se propone romper el cordón umbilical que lo liga a un pasado amorfo, muerto, para conquistar la vida plena y auténtica que simbolizan, a la par, Roma y Cecilia, la amante italiana que resume un mundo de promesas futuras. Pero *Usted* es también el lector, cada uno de nosotros, a quienes Butor compromete en



“Hemos perdido nuestro lugar de privilegio para vivir dentro de formas uniformes”

—Foto Steichen

esa búsqueda afanosa del ideal, de la belleza, de la libertad soñada. Sin embargo, al final del libro es claro que la decisión del personaje ha sido sólo una quimera, una pura aventura interior que no llega a materializarse en actos concretos. El ambicioso proyecto inicial del protagonista se convierte en un sucedáneo, en un refugio provisional: el arte, la conquista subjetiva y ficticia de lo que no ha podido lograrse en la práctica. Para Butor, la realización de los valores humanos es una empresa inaccesible en las condiciones presentes. La opacidad del mundo cancela nuestras aspiraciones y nos obliga a desviar el camino. Partimos en pos de nosotros mismos y, al final de la aventura que es la vida, encontramos sólo una quimera, una imagen distorsionada de lo que pudimos haber sido. Dentro de esta situación, el hombre es constitutivamente *Otro*, reflejo falso de sí mismo, angustia radical frente al propio *Ser* degradado y envilecido. El proyecto de existencia auténtica que es cada individuo, termina sin remedio en el fracaso y en la muerte.

De los tres escritores mencionados, tal vez sea Michel Butor el que más se aproxima a ciertas formas estructurales de la novela tradicional. En primer término por el carácter marcadamente simbólico de sus temas, por la persecución afanosa de un sistema de valores auténticos que han sido destruidos implacablemente por una sociedad equívoca, irracional, en la que pululan como fantasmas multitud de seres solitarios, incapaces de conocerse y de conocer a sus semejantes. Para Butor, la vida comunitaria, fincada en relaciones creadoras, es prácticamente imposible: una especie de maldición original condena al hombre a vivir en una atmósfera cerrada, sin escape, que se consume inflexiblemente en su puro acontecer mecanizado. El hecho de que Butor simbolice una y otra vez en una ciudad —París, en *La modification*; Bleston, en *L'emploi du temp*; Milán, en *Passage de Milan*—, la frustración esencial de la vida moderna, es altamente significativo. Las grandes urbes representan concentradamente las conquistas técnicas, los mecanismos reguladores de la civilización actual. ¿Cómo no ver en esto una clara condena al maquinismo contemporáneo, y a las relaciones sociales impuestas por la industrialización y automatización que rige nuestras vidas? ¿Cómo no pensar que para Butor ésta es la causa profunda de la inautenticidad de los tiempos modernos? Con la particularidad de que Butor no percibe ningún medio práctico a nuestro alcance para liquidar la presente falsificación universal; el único refugio, por lo pronto, es la intimidad, el arte solitario del escritor que intenta salvarse a través de las palabras. Tal rescate abstracto y subjetivo de la brizna de humanidad que conservamos, aparece también reiteradamente a lo largo de su obra: *La modification* y *L'emploi du temp* son ejemplos de este esfuerzo dictado por el instinto de conservación.

Las grandes ciudades industriales, como figuración simbólica del carácter inhumano de las relaciones sociales modernas, se manifiesta en el siguiente párrafo de *L'emploi du temp*: “Desde los primeros momentos, me pareció esta ciudad hostil, desagradable, falsa como un terreno pantanoso, pero en el transcurso de esas rutinarias semanas . . . , se fue desarrollando sordamente este odio apasionado, que es en parte, no cabe duda, un efecto de su contaminación, este odio en cierto modo personal, pues sé muy bien que Bleston no es única en su especie, aunque también sé que análogo influjo hubieran ejercido sobre mí Manchester o Leeds . . . , o Liverpool . . . , y más aún, desde luego, esas ciudades norteamericanas como Pittsburg o Detroit, pero sigo creyendo que Bleston es, entre todas ellas, la que lleva al extremo ciertas características de este tipo de aglomeración, la que encierra mayores y más arteros sortilegios.”

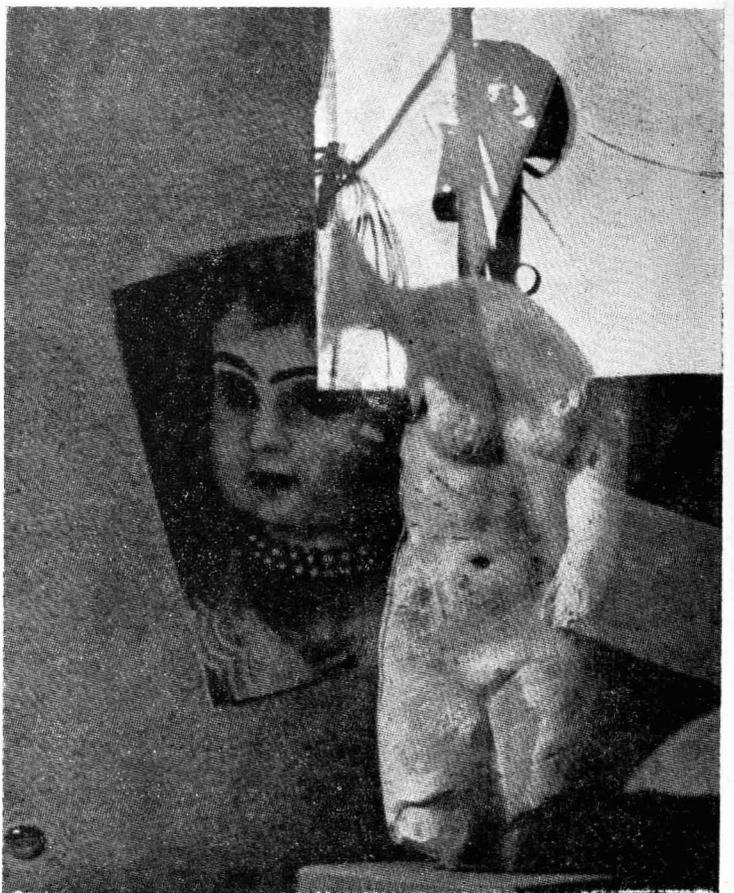
En esta referencia breve a la temática esencial de la obra de Robbe-Grillet, de Nathalie Sarraute y de Butor, creemos encontrar la expresión acabada de la ruptura que define al hombre de nuestro tiempo. Por distintos caminos, con medios técnicos diversos, a través de una elaboración artística original, nos brindan un testimonio acabado de algunos aspectos fundamentales de la realidad contemporánea. Su obra, en este sentido, está ligada estrechamente a la problemática más actual. Pero queremos desvanecer todo equívoco: en ningún momento, ni explícita ni implícitamente, la “nueva novela” pretende asumir una posición ideológica definida, ni erigirse en juicio moral y “comprometido” frente a la materia histórica y social de nuestro tiempo. Nos engañaríamos lamentablemente si pensáramos que se propone moralizar, o transmitir un “mensaje”, o provocar una toma de conciencia política e inducir a la acción. Nada más ajeno a su propósito que hacer manifiesta una lección edificante. Robbe-Grillet nos dice que es falso suponer que el novelista tiene originalmente “algo que decir”, y que sólo después busca la “manera” de expresarlo, porque en verdad el *cómo* agota y define el proyecto de todo escritor: “proyecto radicalmente oscuro, que más tarde será el contenido dudoso

de su libro”. Y agrega: “Pudiera ser, al fin de cuentas, que el contenido dudoso de un oscuro proyecto de forma servirá mejor que otra cosa a la causa de la libertad”. La “nueva novela” rechaza enérgicamente el binomio forma-contenido, si por este último entendemos el *argumento* de la narración, la *historia* que se relata. El contenido, más bien, se identificaría con la estructura de la forma, con la coherencia estética de la obra: el arte no tiene una materia *significativa* aparte de su propio ser *formal*. Y mucho menos se propone comunicar *ideas* en el sentido riguroso del término.

Hemos de insistir, sin embargo, en que la “nueva novela” está profundamente ligada a su tiempo. Dijimos que Robbe-Grillet lo acepta expresamente; como acepta que es un testimonio del hombre actual. Este hombre peculiar se encontraría “en cada página, en cada línea, en cada palabra” de sus libros. Lo que ocurre es que “la situación del hombre en el mundo, hoy, no es la misma que hace cien años”. De ahí que, ciegos ante nosotros mismos, y sugestionados por la validez de los estereotipos de antaño, seamos incapaces de reconocernos en la humanidad *sui-generis* que llena con su presencia la novela moderna.

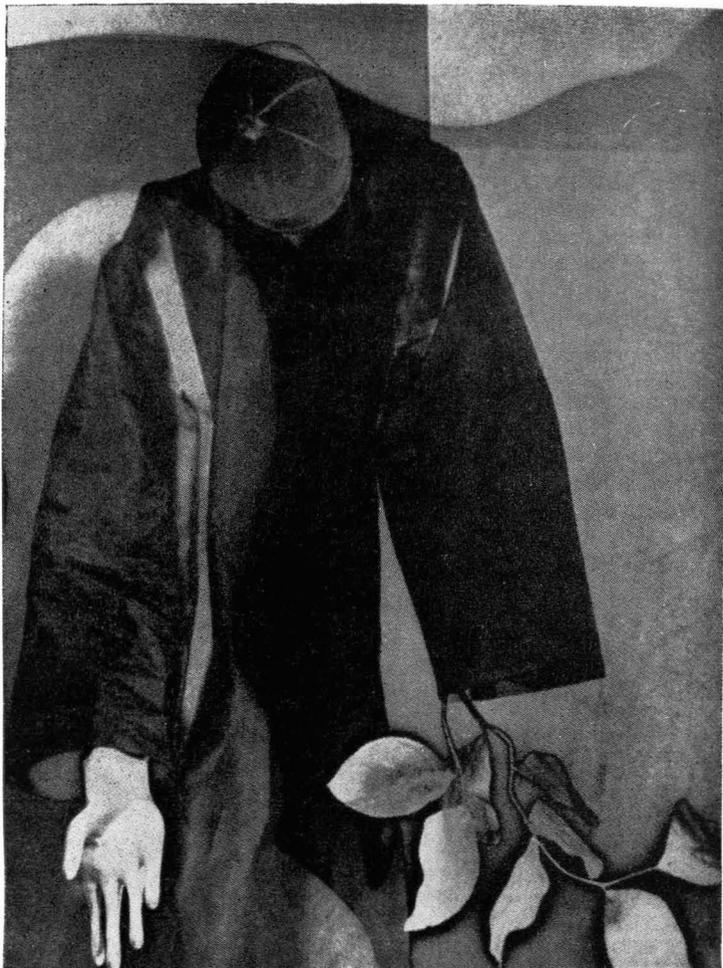
Desde hace tiempo se ha dicho, con razón, que la historia de la novela está ligada a la historia de la burguesía. ¿Pero en qué consiste concretamente ese paralelismo? En *La teoría de la novela* (1920), Lukács ha definido su estructura, a la vez, por la identidad y el antagonismo que hay entre el héroe y el mundo. Identidad, porque ambos viven la misma degradación de valores auténticos; antagonismo, porque su relación con los valores degradados es radicalmente opuesta. Mientras la sociedad acepta dócilmente la ausencia de valores, se complace en ella y vive de lo convencional, el héroe busca el absoluto, aunque de una manera también envilecida —*demoníaca*, la llama Lukács—, que lo conduce sin remedio a la muerte y al fracaso.

El *Quijote* sería la primera manifestación grandiosa de esta lucha ambigua y problemática que caracteriza al héroe de la novela moderna. El destino trágico del héroe es una exigencia orgánica de la ruptura entre lo verdadero y lo convencional. La novela asume una forma biográfica y de crónica social, en tanto el personaje *vive* en una sociedad y en un tiempo determinados. La muerte del héroe sólo es la expresión simbólica de su derrota final. Por otra parte, la novela implica lo que Lukács llama la *ironía* del autor en relación con su obra, “ironía que resulta del hecho que el autor conoce, a la vez, el carácter demoníaco y vano de la búsqueda del héroe, el carácter convencional del mundo en que se desarrolla, la insuficiencia de la conversión final y el aspecto conceptual de los valores, tal



—Foto Cramer

“la frustración esencial de la vida moderna”



—Foto Winifred Carson

“el hombre enajenado en todas las dimensiones de su historia”

como existen en su propia conciencia” (L. Goldmann. *Introduction aux premiers écrits de Lukács*). El héroe, al final de la novela, abandona sus esfuerzos, sin que esto implique aceptar el mundo de la convención ni renunciar definitivamente a los valores auténticos. El autor, simplemente, nos obliga a reconocer la inutilidad de la lucha. Pero si los valores no existen dentro de la sociedad ¿dónde están? Lukács responde que en la conciencia del novelista, de manera abstracta, ética. Por eso ha podido decir que la novela es la única forma literaria en la cual “la ética del escritor constituye un elemento estético de la obra”. El escritor, comprometido también en una sociedad falsificada, refleja en su creación el carácter enajenado de nuestras vidas. Pero ¿por qué esta estructura de la novela?

A partir de las observaciones del filósofo húngaro, Lucien Goldmann ha formulado una hipótesis excepcionalmente aguda: la estructura de la novela es rigurosamente homóloga a la estructura del cambio en una economía de mercado como la capitalista. En esta economía, los “valores de uso” —los bienes en cuanto satisfacen un cierto número de necesidades individuales— han desaparecido de la conciencia de los productores para convertirse en “valores de cambio”, es decir, en algo que ha perdido sus *cualidades* y existe sólo como *cantidad*. Las propiedades de las cosas desaparecen frente a lo puramente cuantitativo, frente a la contabilidad y el número. Los mismos consumidores, que se interesan en los productos en la medida en que satisfacen sus necesidades, se ven obligados a adquirirlos en el mercado a través de la mediación del “valor de cambio”, cuantitativo y degradado.

Así, la enajenación burguesa y el fetichismo de la mercancía —tal como los definió Marx— se reflejarían inmediatamente en el universo de la novela tradicional, en esa búsqueda del absoluto condenada al fracaso. En la sociedad moderna, todos los valores se habrían trastocado para impedir nuestra plena realización material y espiritual. La conciencia, las relaciones humanas, los valores éticos, el amor, la libertad, habrían perdido sus *cualidades* esenciales y se habrían rebajado al nivel de las *cosas*. El signo de los tiempos estaría representado por esos “valores de cambio” representativos del interés, la medida y el precio. La culminación de cada existencia ya no tendría nada que ver con lo trascendental: el lucro es la más alta aspiración de la nueva humanidad. Por otra parte, en ese mundo gobernado imperiosamente por las leyes del mercado, el hombre habría perdido su autonomía, su destino singular. En lugar de afirmarse como ser de voluntad y de razón, capaz de decidir libremente, se encontraría en la trágica situación de un objeto

manipulado por fuerzas radicalmente extrañas. Todo se habría vuelto en su contra: simple juguete de las circunstancias, falsificado y perdido, hombre que llevaría en la frente el estigma de la derrota. El hombre de la sociedad burguesa, enajenado en todas las dimensiones de su historia.

Desde este punto de vista es indudable que la novela, como forma literaria ligada al desarrollo de la burguesía, ha reflejado siempre la enajenación del hombre moderno, sus luchas fantasmagóricas para conquistar una hipotética salvación. Pero también es indiscutible que los cambios en la estructura del mercado capitalista, y las peripecias de la evolución del sistema, han operado sus transformaciones correspondientes en la estructura de la novela, en sus alcances, en su significado concreto.

La novela clásica del siglo XIX, que representa la lucha entre un héroe problemático y el mundo, surgió en la época de la “libre competencia”, en que los hombres se consideraban sujetos económicos libres e iguales, con aptitudes idénticas para triunfar. Es la culminación del individualismo, que afirmaba algo ingenuamente que el éxito o el fracaso en el mundo de los negocios dependía en última instancia de la audacia y voluntad particulares. La historia del capitalismo del siglo XIX, en todas partes del mundo, está llena de biografías y de crónicas en que se narran aventuras excepcionales coronadas por el triunfo económico. ¿Cómo no ver en esa realidad social el fundamento último de la novela del siglo pasado? El *personaje* —el hombre como centro del mundo— es el resorte último de la narración; el tiempo lineal y cronológico es la instancia en que se desarrollan los acontecimientos, ellos también dotados de una estructura temporal y espacial rectilínea, euclidiana; el narrador, por otra parte, va soltando el hilo de la narración sin desatender ningún aspecto del *cosmos* económico y social que sirve de trasfondo y sostén a la dinámica del relato. La creación literaria y novelesca, a la par, reflejaba una situación histórica precisa y encontraba en ella su más sólido punto de referencia y de apoyo.

Dentro de la hipótesis de Goldmann, la transformación de la estructura del mercado libre, como consecuencia de la evolución del sistema hacia la economía de monopolios y al dominio del capital financiero, hubo de traer consigo una pareja transformación de la estructura novelesca. En el sistema monopolista, prácticamente desaparece la función económica del individuo; la competencia a partir de sujetos privados se reemplaza por una competencia mucho más radical entre monopolios. El *homo oeconomicus* es absorbido por gigantes empresas que, en adelante, tendrán a su cargo la producción y distribución de las mercancías, el control de los mercados y la fijación de precios y salarios. El hombre pierde aquí hasta la brizna de independencia y autonomía que ilusoriamente conservaba dentro del liberalismo clásico, y se convierte, cada vez más, en un simple engranaje de la colosal maquinaria económica y técnica del capitalismo. Su pérdida objetiva y subjetiva llega al paroxismo: la *reificación* invade toda manifestación de vida y hace del mundo una *exterioridad* radicalmente hostil, impenetrable, opaca. El hombre “sufre” la acción de fuerzas que desconoce y que lo oprimen, y contra las cuales no puede luchar. Aislado, ha perdido toda esperanza de comunicación: el signo de su vida es la soledad más absoluta.

A la estructura del capitalismo de monopolios, correspondería paralelamente una forma de la novela en la que el individuo se ha desvanecido casi por completo. Kafka —una de las cumbres artísticas de esta etapa— se conforma apenas con nombrar a sus héroes por la inicial. El hombre singular ha perdido toda importancia; a la vez, Kafka expresa en su obra, con una densidad que no vacilo en calificar de genial, la angustia y la impotencia del hombre contemporáneo frente a un mundo indescifrable, impenetrable. Es evidente que no podemos estudiar aquí las diversas manifestaciones literarias en que se refleja la situación antes descrita. Sin embargo, es muy posible que una investigación sociológica concreta, que partiera de las hipótesis señaladas, arrojaría nueva luz sobre la historia de la novela en esta primera mitad del siglo XX. La obra de Proust, de Joyce, de Mann, del propio Kafka, de Malraux, de Faulkner, y los grandes temas literarios de la época: monólogo interior, subjetivización del tiempo, psicología “en profundidad”, disgregación de la personalidad, sentido de la angustia y de la muerte, catarsis a través de la acción, etcétera, probablemente encontrarían dentro de esta línea un principio de explicación global y científico. Pero volvamos a nuestro tema.

A partir de los años treinta, se hizo evidente que ni la economía de libre cambio ni el capital financiero y monopolista eran capaces de asegurar indefinidamente la estabilidad del sistema. Al contrario, la desocupación y las crisis, las luchas proletarias y las guerras, representaban amenazas permanentes a

la voluntad de expansión indefinida del capitalismo. A éste le urgían fórmulas eficaces para neutralizar sus propias contradicciones. La batalla sin cuartel entre los monopolios, la sobreproducción y el subconsumo, los paros y las huelgas, constituían cargas demasiado pesadas para el capital. Era necesario movilizar una serie de recursos y de mecanismos de auto-defensa, que alejaran el día de la crisis final y catastrófica del sistema. El capitalismo emprendió pues un viraje organizativo e ideológico —facilitado en buena medida por la última guerra y por el prodigioso avance técnico aplicado a la producción—, no sólo con el objeto de enmascarar sus contradicciones, sino de suprimirlas dentro de lo posible.

Aquí, sólo cabe enumerar algunos rasgos esenciales del *neocapitalismo*: planificación relativa de la producción y del consumo, desarrollo del capitalismo de Estado como instrumento de acumulación estable a favor de los grandes monopolios, mecanismos autorreguladores para asegurar una tasa de ganancia satisfactoria, programación a largo plazo de una política de inversiones y de control de mercados, proliferación de una tecnocracia económica y política, integración de los obreros a la empresa dentro de un cuadro de nuevos sistemas de organización y de remuneración del trabajo: "co-responsabilidad" en la gestión, participación de utilidades, distribución de acciones, etcétera. Es evidente que el neocapitalismo conserva los rasgos esenciales del sistema: en primer lugar, el carácter cuantitativo de la producción, con fines de lucro, y no para mejorar cualitativamente los niveles de consumo, con fines humanos. A pesar de todo, sería necio desconocer las reformas estructurales que ha traído consigo, y su impacto sobre la vida social en las dos últimas décadas.

Quienes han estudiado críticamente esta novísima tendencia, son unánimes en proclamar que, desde el punto de vista material e ideológico, el neocapitalismo ha llevado hasta sus últimas consecuencias la *reificación* de la sociedad y del hombre implícita a toda economía basada en el mercado. Paul M. Sweezy, por ejemplo, nos dice que "la ideología de la nueva era no es solamente anti-liberal en sentido cultural, sino que es anti-democrática en el plano político. En el dominio de lo económico, la nueva ideología capitalista reivindica una *planificación* que concibe como intervención del Estado para forzar la acumulación del capital. El *leit-motiv* de esta ideología es la idea de *dominación*, que implica una visión ética completamente diferente a la que caracterizó a la ética liberal". Sintetizando: en el neocapitalismo se realiza la deshumanización plena de la sociedad burguesa. No sólo porque la producción y el consumo se despojan de todo elemento cualitativo, sino porque la integración ideológica y económica a la empresa, de sectores cada vez más amplios de la población, implica el fin de la independencia y del poder creador de los individuos. El sistema en su conjunto absorbe cualquier discrepancia, cualquier desajuste personal. El trabajo, sin excepción, es ahora trabajo explotado, fuerza de trabajo, mercancía.

Cualquier elemento perturbador es eliminado sistemáticamente: todas las voluntades han de someterse incondicionalmente al imperio y a la lógica del sistema. La programación neocapitalista y la propaganda controlan todos los aspectos de la vida: el trabajo, el consumo, el ocio, las preferencias estéticas, la moral, las ideas políticas, la cultura. El conformismo y la capitulación asumen proporciones escandalosas. El hombre-masa, impersonal e indiferenciado —el "número de matrícula" de Robbe-Grillet—, es el típico producto de esta sociedad. Lucio Magri nos dice que la operación más gigantesca y total que conoce la historia: la sociedad *cosificada*, el hombre convertido en literal engranaje de una gigantesca maquinaria que sigue inflexible su propia ruta, se ha realizado en nuestros días.

Para decirlo de una vez: la estructura de la "nueva novela" refleja puntualmente las características esenciales de este hombre y de esta sociedad. En este sentido es la ejecutoria testamentaria, al absurdo, de las tendencias implícitas en la novela y en la sociedad del siglo XIX.

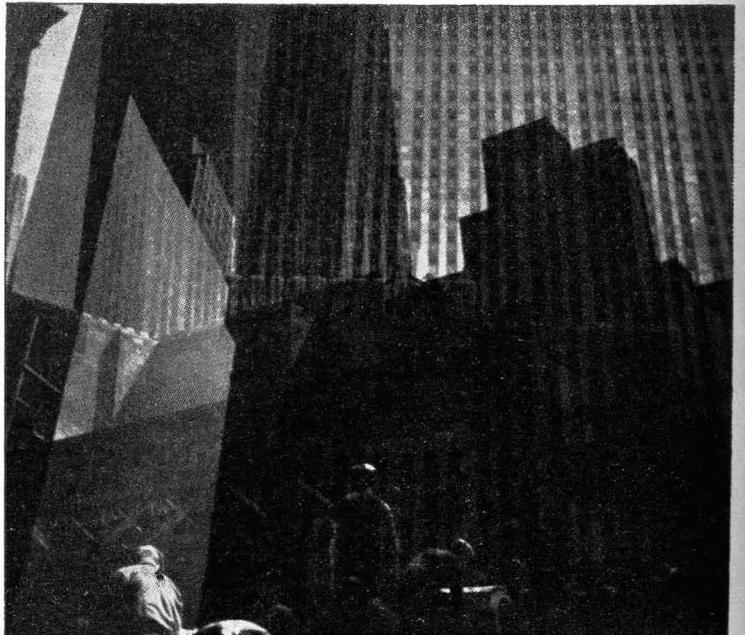
Hemos visto ya como en Nathalie Sarraute el mundo exterior carece de validez, representa lo convencional e inauténtico, por oposición a ciertos procesos anímicos que, en su combustión interna, representan lo auténtico y verdadero. Frente al "gigantismo" de esos procesos no tenemos más remedio que aceptar la mezquindad y "nadería" de lo exterior, del "lugar común". Para Nathalie Sarraute lo realmente humano ha desaparecido de lo objetivo, de las relaciones sociales, y se manifiesta sólo en esas luchas, en esos destellos, en esa actividad volcánica que tiene lugar en lo más profundo de las almas. El mundo, en el sentido literal del término, ha dejado de estar habitado por hombres; apenas sombras, o fantasmas, moran en esta sociedad vacía, de mentiras. Es cierto que Sarraute, al utilizar la introspección y el análisis psicológico "en profun-

dad", sigue las huellas de otros novelistas: particularmente de Proust y de Virginia Woolf. Pero también es cierto que para llevar al límite estos procedimientos y para llegar a la disgregación total de la persona. La estructura técnica de la novela, en este caso, expresa igualmente la ruptura inconciliable entre el hombre contemporáneo y el mundo.

Por otra parte, recordemos el significado que tienen para Butor las grandes ciudades, como figuración simbólica de la vida mecanizada y asfixiante de nuestro tiempo, como vehículo de una "contaminación" destructora de la personalidad, como negación de todo valor.

En gracia a la brevedad, permítasenos concentrar nuestra atención solamente en algunas de las obras de Robbe-Grillet, a nuestro modo de ver el más radical y consecuente de los representantes de la "nueva novela". Su primer libro, *Les gommages* (1953), conserva en alguna medida el esquema tradicional de las novelas policíacas (un asesinato, la correspondiente investigación detectivesca, la intervención de las autoridades, etcétera); sin embargo, en este libro se anuncia un contenido nuevo que implica serias modificaciones formales. Las alusiones veladas al mito de Edipo (enigma de la esfinge, existencia probable de un hijo de la víctima) se incluyen en la obra probablemente para indicar que no se trata de un libro policíaco cualquiera, sino emparentado con la tragedia antigua. O dicho de otro modo, que se trata de una verdadera tragedia moderna. El parentesco con el mito clásico reside en el hecho de que la trama se desarrolla según un encadenamiento de circunstancias ineluctable, que ni las intenciones ni los actos de los hombres pueden cambiar; se trata de un proceso mecánico que tiene lugar en un universo en el que los individuos y la búsqueda de la libertad han perdido toda significación. El universo de la novela se asemeja a una máquina moderna controlada por dispositivos de auto-regulación. Una organización clandestina decide eliminar, sin razón aparente, a un cierto Daniel Dupont; sin embargo —y eso suele ocurrir hasta en la más perfecta maquinaria—, algo se desajusta (una luz que se enciende antes de tiempo), y el presunto asesino falla en su intento. A primera vista, parece que el proceso fatal se ha roto, que una desviación inesperada se ha producido. Sin embargo, esto no es más que una ilusión. En realidad, el mecanismo funciona a las mil maravillas: el detective Wallas, por un azar de las circunstancias, liquidará efectivamente, 24 horas más tarde, a la víctima de tal manera que otro detective podrá iniciar una nueva encuesta ahora sí sobre un asesinato que realmente se ha cometido. El grupo de asesinos, que ni siquiera llega a conocer el error pasajero de su máquina de muerte, prosigue al día siguiente su trabajo liquidando a otro hombre, Albert Dupont. Tal vez el título mismo de la novela —aparte de la circunstancia de que el detective, durante su investigación, compra varias gomas que no le satisfacen— evoca el mecanismo de una sociedad que borra toda traza de desorden vivo y de realidad individual.

En la segunda de sus novelas: *Le voyeur* (1955), Robbe-Grillet aborda temas semejantes a los de su primer libro. También aquí se comete un asesinato (en una isla que constituye el universo de la novela), pero sólo para que el asesino, al final, perciba que sus angustias y torturas han sido gratuitas, que nadie en esa isla tiene interés en descubrir y castigar al



—Foto W. H. Thompson

"El ámbito del hombre-masa impersonal e indiferenciado"

ÍNDICE DE LA REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

VOLUMEN XVIII

Septiembre de 1963 a agosto de 1964

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
ARTES PLÁSTICAS					
AUB, MAX.			BERQUE, J.		
<i>Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo.</i>	4	22	<i>La rebelión en el desierto.</i>	6	13
ELIZONDO, SALVADOR.			CAMPOS, JULIETA.		
<i>Orígenes de Braque: del Chat Noir a La Coupole.</i>	4	27	<i>La imagen en el espejo.</i>	12	9
FUENTE, BEATRIZ DE LA.			CARDENAL, ERNESTO.		
<i>Temas y motivos en la escultura maya</i>	8	24	<i>El relato de La Creación, de los indios uitotos de Colombia.</i>	3	28
GARCÍA ASCOT, JOMI.			CUESTA, JORGE.		
<i>Fernando García Ponce en la Casa del Lago.</i>	10	24	<i>Cinco textos</i>	2	6
GARCÍA PONCE, JUAN.			FERNÁNDEZ, SERGIO.		
<i>La obra mural de Manuel Felguérez</i>	9	18	<i>El templo de la luz.</i>	7	9
<i>Marc Chagall.</i>	10	15	FLORES OLEA, VÍCTOR.		
<i>José Luis Cuevas.</i>	12	31	<i>Sobre la democracia socialista</i>	10	6
VALDÉS, CARLOS.			FOUGEYROLLAS, PIERRE.		
<i>Memoria de Paul Westheim.</i>	6	27	<i>La crisis contemporánea de la política.</i>	2	23
<i>Henry Moore.</i>	11	26	GARCÍA PONCE, JUAN.		
ARTÍCULOS Y ENSAYOS					
AGUIRRE, MARGARITA.			<i>La vida y la literatura de Estados Unidos.</i>	10	30
<i>Para un retrato de Pablo Neruda.</i>	12	30	GULLÓN, RICARDO.		
ALCALÁ, MANUEL.			<i>Relaciones entre Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez.</i>	3	11
<i>¿Quién es Don Quijote?</i>	7	4	<i>El testamento de Unamuno.</i>	9	4
AUB, MAX.			HARRISON, JOHN P.		
<i>Al volver del entierro de Luis Cernuda.</i>	5	31	<i>Extremos de América.</i>	11	23
AXELOS, KOSTAS.			LEÓN-PORTILLA, MIGUEL.		
<i>El mito médico.</i>	6	6	<i>El mito náhuatl de los orígenes de la cultura.</i>	1	35
BALDWIN, JAMES.			LÓPEZ ROSADO, DIEGO.		
<i>Principados y potestades.</i>	9	22	<i>Nuestro problema agrario.</i>	1	19
BARREDA, OCTAVIO G.			LOPE BLANCH, JUAN M.		
<i>Textos críticos.</i>	6	22	<i>El lenguaje mexicano de la muerte.</i>	3	4
BENEDETTI, MARIO.			MARCUSE, HERBERT.		
<i>Noción de patria.</i>	2	4	<i>Ideología y sociedad industrializada.</i>	5	16
			MELO, JUAN VICENTE.		
			<i>¿Quién es Heathcliff?</i>	7	14

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
MONSIVÁIS, CARLOS.			MONSIVÁIS, CARLOS.		
<i>¿Quién es el gran Gatsby?</i>	7	23	<i>No por mucho que sufras vas a huir del "Happy end".</i>	6	29
MYRDAL, GUNNAR.			<i>Hacia una historia del espectador mexicano.</i>	10	25
<i>Desempleo y pobreza en los Estados Unidos.</i>	12	25			
NAVARRETE, IFIGENIA M. DE.			CRÓNICAS, REPORTAJES ENTREVISTAS Y CARTAS		
<i>Sobre población y desarrollo económico de México.</i>	12	15	AYALA, FRANCISCO.		
NOVAK, MAXIMILLIAN E.			<i>Carta del Atlántico.</i>	5	27
<i>Robinson Crusoe y la utopía económica.</i>	12	4	BENÍTEZ, FERNANDO.		
PACHECO, JOSÉ EMILIO.			<i>La santa de los hongos.</i>	1	15
<i>¿Quién es Arturo Cova?</i>	7	19	DURÁN, MANUEL.		
<i>El México de los novelistas ingleses.</i>	12	19	<i>Carta de Amsterdam.</i>	2	26
PACIFICI, SERGIO.			DURÁN GIL, PEDRO.		
<i>Del compromiso a la enajenación.</i>	2	16	<i>Los dulces de la ciudad.</i>	4	6
<i>La enajenación en la última obra de Moravia.</i>	6	19	FLORES OLEA, VÍCTOR.		
<i>Revolución editorial en Italia.</i>	10	18	<i>Tres entrevistas.</i>	8	12
PAULING, LINUS.			GARCÍA PONCE, JUAN.		
<i>La guerra es inconcebible.</i>	8	28	<i>De nuevas y viejas fronteras.</i>	5	6
PAZ, OCTAVIO.			GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL.		
<i>La palabra edificante.</i>	11	7	<i>México en invierno.</i>	4	9
PODHORETZ, NORMAN.			REYES, ALFONSO.		
<i>El negro, mi problema, nuestro problema.</i>	11	16	<i>Recuerdos preparatorianos.</i>	1	6
SÁBATO, ERNESTO.			SÉJOURNÉ, LAURETTE.		
<i>Borges y Borges.</i>	5	22	<i>Explorando en Teotihuacán.</i>	3	20
SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN.			URBINA, LUIS G.		
<i>La poesía quechua.</i>	3	25	<i>La navidad doliente.</i>	4	13
SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO.			DOCUMENTOS		
<i>Un héroe kafkiano: José K.</i>	7	28	KENNEDY, JOHN F.		
VALDÉS, CARLOS.			<i>Escritores y políticos.</i>	5	13
<i>México visto por los extranjeros.</i>	1	41	LEPSZY, K.		
VIÑAS, DAVID.			<i>Seis siglos de la Universidad de Cracovia.</i>	10	22
<i>Gauchos, judíos y xenofobia.</i>	3	14	LA FERIA DE LOS DÍAS (EDITORIALES)		
XIRAU, RAMÓN.			GARCÍA TERRÉS, JAIME.		
<i>In Memoriam: Norbert Wiener.</i>	9	31	<i>[Aniversario de la revista].</i>	1	3
CINE			<i>[Balance y probabilidades].</i>	2	3
GARCÍA RIERA, EMILIO.			<i>[El día de muertos].</i>	3	3
<i>Raoul Walsh.</i>	2	28	<i>[Seferis].</i>	4	3

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
[<i>Al empezar 1964</i>].	5	3	GARCÍA PONCE, JUAN.		
[<i>La libertad de expresión en México</i>].	6	3	Juan Vicente Melo: <i>Fin de semana</i> .	6	31
[<i>Los personajes</i>].	7	3	Luis Cernuda: <i>Ocnos</i> .	6	30
[<i>Fronteras y barreras</i>].	8	3	Sergio Galindo: <i>La comparsa</i> .	11	31
[<i>La crisis del Brasil</i>].	9	3	MUÑIZ, ANGELINA.		
[<i>Temas editoriales</i>].	10	3	Huberto Batis: <i>Índices de El Renacimiento</i> .	8	31
[<i>Nehru</i>].	11	3	VALDÉS, CARLOS.		
[<i>MacCarthy</i>].	12	3	Evgueni Evtushenko: <i>Autobiografía precoz</i> .	3	31
FICCION			A. S. Neill: <i>Summerhill</i> .	8	31
BONIFAZ NUÑO, ALBERTO.			Norman Cousins: <i>Al borde de la locura</i> .	9	31
<i>El hombre que se llamaba Fermín</i> .	4	18	Fernando de Rojas: <i>La Celestina</i> .	11	31
CARRIÓN, ULISES.			MÚSICA		
<i>Y el olvido</i> .	2	13	BAL Y GAY, JESÚS.		
CORTÁZAR, JULIO.			<i>El gran problema de hoy</i> .	2	27
<i>Reunión</i> .	9	14	CHÁVEZ, CARLOS.		
GARRO, ELENA.			<i>El goce de la música</i> .	8	9
<i>El duende</i> .	8	21	POESÍA		
MATUTE, ANA MARÍA.			Anónimo		
<i>La fiesta</i> .	3	23	<i>Apu Inca Atawallpamam</i> (Elegía quechua) (Traducción de José María Arguedas).	9	11
REYES, ALFONSO.			ANDERSON, IMBERT.		
<i>Landrú</i> .	8	4	<i>Teologías y demonologías</i> .	6	11
TORRI, JULIO.			ARTAUD, ANTONIN.		
<i>Nuevas prosas</i>	11	4	<i>La cara humana</i> (Traducción de Max Aub)	3	8
YÁÑEZ, AGUSTÍN.			BONIFAZ NUÑO, RUBÉN.		
<i>Gota serena</i> .	1	29	<i>Pascua florida</i> .	1	34
HUMOR			CASTELLANOS, ROSARIO.		
F.			<i>Tránsito</i> .	1	38
<i>El sistema Gamma 30 científico</i>	10	20	<i>Metamorfosis de la hechicera</i> .	4	26
MONTERROSO, AUGUSTO.			CARDENAL, ERNESTO.		
<i>Día mundial del animal viviente</i> .	2	14	<i>Cantares mexicanos</i> .	5	4
<i>Selecta de Eduardo Torres</i> .	9	29	DRUMMOND DE ANDRADE, CARLOS.		
<i>Para mejorar nuestra poesía</i> .	11	30	<i>Cuadrilla, Boca, Los hombros...</i> (Traducción de Rodolfo Alonso).	10	5
SÁNCHEZ, LUIS ÓSCAR.			GARCÍA TERRÉS, JAIME.		
<i>Los hijos de Jones</i> .	1	39	<i>Luz de luz. Tres incursiones en la antología griega</i> .	8	20
LOS LIBROS ABIERTOS			MENDES, MURILO.		
(RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS)			<i>Mitad pájaro, Poema barroco</i> . (Traducción de Rodolfo Alonso).	10	4
DALLAL, ALBERTO.					
Gabriel García Márquez: <i>El Coronel no tiene quién le escriba</i> .	3	31			
Gastón García Cantú: <i>Utopías Mexicanas</i> .	4	31			
Elena Garro: <i>Los recuerdos del porvenir</i> .	6	31			

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
MELO, GASTÓN.			LEDEZMA C. RICARDO.		
<i>El Reino Usurpado, Mirate.</i>	12	24	<i>La hora de la espada.</i>	3	32
LABASTIDA, JAIME.			<i>La conquista del espacio.</i>	3	32
<i>Ciudad bajo la lluvia.</i>	12	23	<i>Kafka, Proust y Joyce en Moscú.</i>	4	32
MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO.			MELO, JUAN VICENTE.		
<i>Bajo la tórrida ceremonia sin eclipse.</i>	4	21	<i>Cincuenta años de Benjamin Britten.</i>	6	32
PAZ, OCTAVIO.			PACHECO, JOSÉ EMILIO.		
<i>Felicidad en Herát.</i>	1	4	<i>Francisca Sánchez y Azorín.</i>	2	32
Pequeño Cancionero de Navidad			<i>El porvenir de los partidos políticos.</i>	2	32
(España siglos xv-xvi).	4	15	<i>La lucha de los zengakuren.</i>	2	32
PIAZZA, LUIS GUILLERMO.			VALDÉS, CARLOS.		
<i>Poemas.</i>	6	4	<i>El entendimiento entre católicos y judíos.</i>	2	31
SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN.			<i>¿Qué se lee en Francia?</i>	2	31
<i>Poemas.</i>	11	21	<i>El arte de vivir.</i>	3	32
SEFERIS, GIORGOS.			<i>La costosa vanidad literaria.</i>	4	32
<i>El rey de Asina.</i>	4	4	<i>Espiritismo y aristocracia.</i>	4	32
(Traducción de Jaime García Terrés).			<i>Un negocio fúnebre.</i>	4	32
SOBRE LA MISMA TIERRA.			<i>Máquinas vs. hombres.</i>	5	32
(INFORMACIÓN MUNDIAL)			<i>El mito de la cultura para las masas.</i>	6	32
DALLAL, ALBERTO.			<i>Militarismo en auge.</i>	8	32
<i>Educación de las mujeres españolas.</i>	2	31	<i>Tabaco y economía.</i>	8	32
<i>Los progresos de la Alianza.</i>	5	32	<i>Rauschenberg se separa de la chatarra.</i>	9	32
<i>Hacia el arte de construir ciudades.</i>	5	32	<i>La lección de Panamá.</i>	9	32
<i>Dialéctica de la popularidad.</i>	6	32	<i>La influencia de Hitler.</i>	10	32
<i>Poesía en la canción popular.</i>	9	32	<i>MacCarthyismo vs. inteligencia.</i>	10	32
<i>Teorías científicas.</i>	12	32	<i>Los sustitutos.</i>	10	32
<i>Economía de América Latina.</i>	12	32	<i>Espías vs. espías.</i>	11	32
GARCÍA PONCE, JUAN.			<i>La pobreza sobre ruedas.</i>	11	32
<i>¿Tropiezo después de la caída?</i>	8	32	<i>¿Negocio o vanidad?</i>	11	32
			<i>Coexistencia pacífica.</i>	12	32
			TEATRO		
			IBARGÜENGOITIA, JORGE.		
			<i>Disquisiciones acerca del Huevo.</i>	2	29
			<i>J'ai perdu ma mère dans le jardin de ma tante.</i>	3	30
			<i>El Landrú degeneradón de Alfonso Reyes.</i>	10	26
			<i>Oración fúnebre en honor de Jorge Ibargüen-</i>		
			<i>goitia.</i>	10	29
			MONSIVÁIS, CARLOS.		
			<i>Landrú o crítica de la crítica.</i>	10	28



“...negando ese mundo que está en la raíz de nuestra pérdida actual”

—Foto Resnick

malhechor. En el fondo, ese crimen se inserta también en el orden de las cosas. Incluso, en la medida en que la joven asesinada no se parecía a los otros habitantes de la isla, en cuanto representaba un elemento de espontaneidad y de desorden, el crimen mismo es un motivo de satisfacción y de calma. El universo, aquí, está integrado por “mirones” pasivos que no tienen ninguna intención ni ninguna posibilidad de intervenir en la vida de la sociedad a fin de transformarla y hacer de ella algo más humano. El único en pensar un instante que el asesinato era una violación al orden social, es el propio asesino. Pero el libro termina cuando comprende su error. En lugar de huir, espera tranquilamente el barco que a la mañana siguiente lo llevará al continente. El crimen, en este libro, es considerado en última instancia como algo “normal”, como la autorregulación de una sociedad que es capaz de eliminar fríamente todo elemento imprevisible, toda veleidad individual. Quien se oponga mínimamente al ritmo y a las costumbres del sistema, cualquiera que intente afirmar su personalidad y *contestar* la validez general del orden, del “lugar común”, de lo “decente”, es retirado de la circulación. La representación simbólica de la *pasividad* del hombre moderno, de su insensibilidad marcada frente a los valores auténticos, y de su aceptación conformista y cómplice del orden establecido, cobran en estos libros una sorprendente claridad. Es indiscutible que Robbe-Grillet ha sabido expresar aquí uno de los aspectos típicos, y más negativos, de la vida contemporánea. Y poner al desnudo los resortes de una sociedad que permanece callada, indiferente, ante las peores injusticias y crímenes que se cometen en nombre de la “salud” de la propia comunidad.

La idea de la *reificación* absoluta del mundo moderno, de la transformación fundamental de los seres humanos en *cosas*, hasta el punto de convertirse en algo idéntico a ellas, es el tema del tercer libro de Robbe-Grillet, *La jalousie*, que ya mencionamos al principio de esta plática. Aquí, el universo gira en torno de sí mismo, alrededor de su propio corazón petrificado. Ni siquiera descubrimos una mirada, una sospecha, un boceto de pasión con rostro humano. El hombre se ha despojado hasta

de su piel para asumir el perfil parejo de las cosas. Ni un movimiento del alma, por más escondido y tímido que se le conciba; sólo interesa en la narración la fría dureza de las cosas, sus aristas, su colocación precisa en el espacio. El hombre ya no vive, ha sido desplazado: en su lugar, una nueva realidad *objetiva* afirma sus derechos. La voluntad, la libertad, la iniciativa, la originalidad de cada existencia han sido sustituidas por otra realidad autónoma. El hombre apenas puede exhibirse como un incondicional subordinado de los objetos, de las cosas. Robbe-Grillet, la “nueva novela”, la sociedad moderna: todo nos habla de esta ausencia de valores, de esta terrible evacuación histórica del hombre de nuestro tiempo.

Si las tesis sostenidas en estas páginas son ciertas, habría que concluir que los escritores de la “nueva novela” son profundamente realistas, en tanto han creado un mundo imaginario que refleja fielmente nuestra situación actual: situación sin salida que, paradójicamente, no permite ningún desarrollo ulterior de la novela. El hombre, a fuerza de seguir las huellas que él mismo se ha trazado, habría desembocado en el absurdo y en la inmovilidad, en la parálisis y en la paz de los sepulcros. A la pérdida del hombre correspondería paralelamente la liquidación del arte, de la razón, de la libertad de toda manifestación auténtica de vida. Al hombre no le quedaría otra alternativa que refugiarse en sus propias cenizas.

Pero justamente ¿dónde está el hombre? ¿Cómo reconocer a nuestros semejantes? ¿Cómo seguir pensando que la libertad y la solidaridad constituyen nuestro horizonte? ¿Cómo vencer la soledad, cómo cambiar lo cuantitativo por lo cualitativo, cómo afirmar nuestros auténticos valores? ¿Y cómo escapar de la enajenación asfixiante a que parecemos destinados? Yo lo diría sin ambages: negando ese mundo que está en la raíz de nuestra pérdida actual. Afirmándonos de nueva cuenta como personajes “problemáticos”, o como héroes “demoníacos”, partiendo al encuentro de una nueva sociedad, conquistando el derecho de reconocernos y afirmarnos en una comunidad distinta, verdaderamente humana. Pero esto es materia de otra historia, de otra literatura y de otra conferencia.

Cristóbal Halffter en México

Por Juan Vicente MELO

Latinizar, españolizar el serialismo. Tal parece ser —según sus propias declaraciones y el carácter de sus obras— la preocupación primera y última de Cristóbal Halffter, preocupación que obedece a un encuentro y no a una búsqueda, a una necesidad y no a una moda y que, a fin de cuentas, es similar a la de los compositores italianos reunidos en esa presunta generación que la historia tendrá que marcar como continuación de Dallapiccola. En Berio, Nono, Castiglioni o Girolamo Arrigo —como en Cristóbal Halffter— impera una luminosidad espléndida, un intenso lirismo, un continuo movimiento, el deseo de recuperar el tiempo (aunque sea matemáticamente) y una manera de hablar propia de la condición geográfica a la que pertenecen pero que ha superado —hasta el grado de ser irrecognocible— el acento particular, la prosodia y la sintaxis que el continuo empleo llevó a los descendos de la tarjeta postal y la cita folklórica.

Tanto en esos compositores italianos como en Cristóbal Halffter —este último, miembro de la generación de Madrid y uno de los músicos jóvenes españoles más talentosos—, el “estilo” o la “forma” no juegan el implacable papel de verdugos sino que son verdades momentáneas que hay que elevar a noción de eternidad, de un presente que nace y muere en sí mismo, que se termina definitivamente en el instante en que se realiza. A diferencia del Boulez de las *Estructuras para dos pianos* o de la *Polifonía X*, ni uno ni otro son esclavos de determinados medios técnicos o, específicamente —puesto que es la manera en que, por ahora, mejor se expresan— de lo “aleatorio”, de una libertad estrictamente controlada. Para Cristóbal Halffter como —presumo— para Berio o Nono, toda obra obedece a una evolución lógica y al deseo de no repetir, agotar una forma cualquiera. Lo aleatorio, en Halffter, no es práctica de una moda temporal sino encuentro forzoso, un punto al que se tenía que llegar porque su personal forma de evolución tenía que conducirlo a ese lenguaje. El rigor implacable que impone el postserialismo se aúna, en Halffter, con

ciertas condiciones propias e inconfundibles que señalan su situación geográfica y las aspiraciones de Manuel de Falla, aspiraciones que se terminaron con la guerra civil española y un éxodo que dejó a los jóvenes compositores en calidad de huérfanos, herederos de una tradición que no llegó a cumplirse plenamente. Sus *Microformas para orquesta*, que escuchamos en México en 1961, revelaban ya la continua sensación de movimiento creada o sugerida a base de gran imaginación sonora, de una dinámica muy sutil de matices, de una poderosa tensión emocional sostenida en la pureza de la escritura y en el estado de gracia de los silencios. La obra se desarrollaba como si la música estuviera en otra parte, acaso en la conciencia del espectador, en ese oyente que, sin preocupaciones previas, asiste a un concierto. Se trataba de una construcción alternativa y mutua; la ardua tarea de edificar un espléndido, luminoso edificio plástico era un proceso en continua creación, susceptible de ser iniciado de otra manera y que cada vez que alcanzaba un previsible final anunciaba otro, distinto futuro gracias a la luz, a un espacio sonoro regido por la claridad y un saludable, vivificante calor.

Antes de las *Microformas para orquesta* —primer y definitivo intento por españolizar el serialismo, preocupación que es, también, la de Bernaola o Luis de Pablo—, nada se conocía de Cristóbal Halffter en México, a pesar de que era, ya, el autor de una *Antífona*, de un *Concierto para piano*, de una *Sonata para violín* solo y de otras partituras. Pero, por propias declaraciones, podemos comprender las obras que, en ocasión de su segunda estancia entre nosotros, señalan el momento presente de su tarea. Resultado del nacionalismo español, miembro de una distinguida familia de músicos, heredero por una parte de la enseñanza escolástica que clausura la música en un tiempo comprendido entre Juan Sebastián Bach y Ricardo Strauss y, por otra, del ascetismo a que llegó Manuel de Falla en su intento de reventar un folklore agotado por el andalucismo impresionista, Cristóbal Halffter (Madrid, 1930) transita por la necesidad de buscar su propio camino sin abandonar el deseo de regresar a la fuente primitiva, auténtica de su propia condición de compositor español. Podemos, pues, imaginar, que sus primeras obras obedecían a la mezcla imperante, en ese tiempo, de neoclasicismo scarlattiano y debussismo, de ruptura con el orden tonal y de tímida incursión en el atonalismo. De la *Antífona* a las *Microformas*, a los *Formantes para dos pianos*, *Espejos* y la *Sinfonía para tres grupos instrumentales*, el camino ha sido largo y difícil y ha estado presidido por una sinceridad que ya no es virtud en muchos de los jóvenes compositores, intrusos más que artistas, cultivadores y explotadores de una moda más que creadores de una obra. Lógico resultado de esa evolución es el haber llegado a la música aleatoria, a un nuevo orden —en el que la libertad del intérprete está controlada— que no está lejos de la ilusión del *Libro* de Mallarmé, ese proyecto de eternidad basado en hojas intercambiables que ofrecería, al lector, la elección de la continuidad en el tiempo. Ese punto en el que ahora se halla Halffter es al que han desembocado la mayor parte de los jóvenes compositores. Se trata, ha dicho Halffter en diálogo reciente, de una coincidencia. “Estoy seguro de que si nosotros no conociéramos los trabajos de los otros —Boulez, Stockhausen, Berio, Nono— haríamos lo mismo que ellos, hubiéramos llegado a los mismos resultados. Por lo demás, esa coincidencia otorga una gran seguridad; puede ser una afirmación de que, por el momento, no estamos equivocados.” No estar equivocado puede ser sinónimo de poseer una verdad suficiente para una sola manera de expresión que luego será sometida a un juicio que no admite absoluciones ni condenas y en el que el autor se juzga a sí mismo a fin de conocerse en su propia obra.

Cristóbal Halffter vuelve a México para asistir a la interpretación de algunas obras suyas. Unos títulos formaron parte de un programa íntegramente dedicado a su obra en la Asociación “Ponce”; la *Sinfonía para tres grupos instrumentales* resultó, con otra de Jolivet, la única partitura contemporánea dentro de un festival organizado para dar a conocer, entre nosotros, la música “viva”. Con ese motivo, Halffter nos concedió una entrevista que, espero, traduzca la actitud de un compositor preocupado por hablar un lenguaje que es el nuestro.



“Cristóbal Halffter, uno de los jóvenes españoles más talentosos”



—Las *Microformas para orquesta* —único punto de referencia para el público mexicano— marca, en cierto modo, una ruptura y un acceso. Una y otra actitud nos remiten a Webern, como término y como superación, como lógico desarrollo y como continuación. ¿Qué son, ahora, las obras que tuvimos oportunidad de escuchar?

—Los *Formantes móvil para dos pianos* son seis grupos de sonidos ordenados entre un preludio y un postludio (pilares fijos); se trata de una primera experiencia de música no terminada o semiabierta en la que deseo fundir al autor con el intérprete, volver, en cierto modo, a la improvisación. Si exceptuamos al preludio y el postludio, los seis formantes admiten diferentes versiones a voluntad del intérprete: al quedar la forma en manos de éste, el orden interpretativo es indistinto y las repeticiones son válidas. La *Sinfonía para tres grupos instrumentales* es un juego del valor espacial de la música, a

la vez que una continua intensificación y relajamiento de la masa sonora, juego conseguido a base de ritmos muy complejos. En los *Espejos* deseo que el tiempo sea reversible como eternidad. Así, se graba en cinta una cierta duración interpretativa que luego vuelve a ser escuchada. Pero, entre uno y otro momento, ha sucedido algo, ha pasado una serie de cosas y esa primera duración interpretativa ya no puede ser la misma de antes aunque se trate de una reproducción exacta. Mi última obra se llama *Secuencias* y en ella pretendo la libertad dentro de una forma cerrada. Es una elaboración del ruido. La obra empieza con el ruido desorganizado y a partir de él se construye un orden, un sonido, al mismo tiempo que se construye el ritmo. El primer elemento que interviene es el ruido del público, los posibles aplausos de cortesía, con que se recibe al director. Pero, mientras el público aplaude o habla, los instrumentos de percusión ya están elaborando el sonido. El silencio total corresponde al primer compás. Al final sucede lo mismo gracias a un decrescendo estático que se continúa con el silencio, que a su vez se desorganiza en el ruido de los posibles aplausos. Trabajo actualmente en una ópera. Con ella deseo organizar todos los elementos que ofrece el teatro: decorado, luces, espacio escénico, actores, público. Ese orden se construirá con bases absolutamente musicales y no estará justificado por el libreto.

—En México se han dado a conocer algunas obras de jóvenes compositores españoles, concretamente de Luis de Pablo y de Mestres Quadreny. Uno y otro forman parte de dos grupos o generaciones radicalmente diferentes. ¿Cuál es la actitud fundamental que preside la actividad del grupo de Madrid y la del grupo de Barcelona?

—La forma de vida. El grupo de Madrid (Luis de Pablo, Bernaola, Odón Alonso, yo mismo) nos jugamos la vida en cada obra. Somos, exclusivamente, músicos. El grupo de Barcelona toma la música como otra actividad; es, en cierta medida, un grupo de *amateurs*, lo que puede no ser malo. Por otra parte, muchas de sus obras tienen interés.

—Me ha sorprendido la actividad musical en España. Se impone un lenguaje nuevo, se ha clausurado "lo castizo". A los 34 años se puede ser (como es el caso de Cristóbal Halffter) director del Conservatorio. Odón Alonso está al frente del más importante conjunto sinfónico. La situación me sorprende más si la refiero a la que impera en México y, más aún, si se recuerdan las circunstancias históricas por las que atravesó España. ¿Cómo ha sido posible el nacimiento de esta generación sin padres y de qué manera el público responde a sus trabajos?

—Lógicamente el público recibe nuestras obras con rechazo pero, sin querer, las va aceptando poco a poco. Por cierta política musical, fuimos nosotros, los jóvenes, los que tuvimos que romper el fuego, porque, antes, el público desconocía a Webern. Después de escucharnos, han tenido ocasión de conocer la obra de este autor y, así, de comprender mejor las nuestras. El movimiento musical español es importante: el grupo de Madrid figura en los festivales internacionales y es reconfortante comprobar que estamos hablando el mismo lenguaje que el resto del mundo. El nacimiento de esta joven música ha sido posible por una necesidad común. Pesaban sobre nosotros malestares históricos y una vida musical esclerosada. Supimos de la existencia de Webern leyendo partituras. Pero, creo, si no las hubiéramos leído también haríamos el tipo de música que, por ahora, practicamos.

—El porqué se llegó a la música aleatoria nos lleva a otra, última pregunta: ¿En qué situación se encuentra este "estilo"?

—En crisis. Haydn inventó una forma que le sirvió para innumerables sinfonías. A mí, una forma sólo me sirve para una obra. Por otra parte, la música aleatoria favorece la intrusión de los charlatanes. Pero esos intrusos abren muchas puertas que uno no volverá a cruzar. El caso de John Cage es ejemplo: está ahí, con su piano preparado. Nadie hará lo que él. El fabuloso estudio de música electrónica de Munich está destinado a anuncios comerciales. Buscaremos —o encontraremos— otra posibilidad en la música electrónica y no ésa. Llegué a la música aleatoria porque, simplemente, estaba ahí. Es una respuesta de montañero. Yo lo soy. Se sube a una montaña porque la montaña está frente a nosotros. Es todo. Por lo demás, como soy un compositor profundamente religioso creo en lo sagrado. Escribo música para encontrarme y para encontrar la última verdad. A través de mi obra trato de explicarme y de hallar un sentido a la realidad. Escribir es un combate en el que me juego la vida.



La historia de *Hamlet*

Por C. E. ZAVALETA

Pensar en vidas eminentes que hayan dejado huellas en países e individuos y corran por ahí en volúmenes cargados de arte e historia, es siempre una ocasión para mezclar juicios que todos sabemos con otros menos difundidos, y aun con otros que son apenas conjeturas creadas por la ausencia de noticias ciertas sobre pequeños hechos que, por fortuna, son simples detalles borrosos en un mar vasto y limpio. Si así sucede en pláticas callejeras o jugosos libros de ensayos, a propósito de Shakespeare debemos mezclar también juicios resabidos con otros escondidos, aunque certeros, y además, con la confesión abierta de que todos, humildes y eruditos, ignoramos algunas minucias sobre el hombre (Shakespeare) o el personaje (Hamlet), sin que nuestra devoción por ambos se empañe en lo mínimo.

La nobleza ejemplar del poeta o novelista exige que se hable más de sus criaturas que de sí mismo; cuanto más independiente sea un personaje, más feliz vive su autor; por ello, he de referirme más a Hamlet que a Shakespeare, como si este príncipe, pensando en "la inmensa noche, que es para tantos el inmenso día", al decir de José Santos Chocano, se hubiera libertado de Shakespeare al extremo de convertirse, según dijo la ironía de Joyce, en padre y no en hijo de su dueño.

He aquí la vida del hombre a quien Ofelia (ella era "una rosa de mayo" y "estaba hecha de esos hilos con que se tejen los sueños") llamó "el ojo del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero: la rosa y la esperanza de este bello país, el espejo de la moda, el molde de la elegancia, el observado de todos los observadores";¹ el príncipe que en vez de sufrir conflictos políticos y de Estado, sufrió los más duros conflictos del corazón humano, y sin perder jamás el juicio, vivió escenas suficientes para volverse "loco, como el mar y el viento, cuando se disputan entre sí cuál es más fuerte".

Se nos ha dicho que el nombre y el argumento de *Hamlet* rebasan la vida de Shakespeare y se hunden muy lejos, inclusive en el siglo XII, en las páginas de la *Gesta dánica*, escrita por Saxo Gramático o Sajón el Letrado, y que en la tercera y cuarta partes de ella hay una historia de Amleth; y se nos ha añadido, sobre todo en los últimos tiempos, que la versión de Saxo Gramático es sólo una de las dos versiones medievales que subsisten: la otra sería la historia o "saga" de Ambales, llamado también Amlodi, que representaría un argumento más antiguo que el de Saxo, si bien consta en manuscritos más o menos contemporáneos al *Hamlet* de Shakespeare. Además, la versión de Saxo revelaría el conocimiento de "una historia análoga, la de Lucio Junio Bruto, el mítico héroe romano que expulsó a los tarquinos de Roma y libertó para siempre a esa ciudad de la monarquía";² la primera versión de dicha historia de Bruto se hallaría en *Las antigüedades romanas*, de Dionisio de Halicarnaso, aunque, en forma abreviada, aparecería tanto en los historiadores Tito Livio Ovidio y Dion Casio, como en otros historiadores medievales. Junto a esos tres argumentos, sabemos ciertamente que en 1582 se publicó en París el quinto volumen de las *Historias trágicas*, de Belleforest, volumen en que aparece la "historia tercera", donde el "ruso Amleth, quien fue luego rey de Dinamarca, vengó la muerte de su padre Horuendille, asesinado por Fengon, su hermano, y otros sucesos de su historia".³ En resumen, aparte de interminables fuentes adicionales que nos ahogarían en cumplidos detalles, pero no en deleites artísticos, existen cuatro fuentes diversas, ordenadas así, de la más antigua a la más reciente: (a) la historia romana de Bruto, (b) el argumento de Ambales, (c) la historia de Saxo, y (d) la de Belleforest. Ellas juntas pintan el retrato del Hamlet preshakespeareano, vinculado, dice Gilbert Murray, con mitos y rituales del héroe griego Orestes, ya que ambos argumentos tradicionales tendrían un origen común en el antiguo rito del asesinato periódico de un rey; o mejor, como lo señala Charles W. Eckert,⁴ "los tres héroes más importantes de aquellas historias, o sean el griego Orestes, el romano Bruto y el escandinavo-cristiano Hamlet, se vincularían todos con los festivales de Año Nuevo, y especialmente, con los ritos purgativos y de iniciación que se efectúan por este tiempo".

Eckert ha analizado con minuciosidad estos argumentos y los lazos habidos entre sí. He aquí sus conclusiones:

1) En todas las versiones, el padre del héroe (o el padre y el hermano) es asesinado por un tío que hereda el trono y se casa con la madre del héroe (sólo en la historia de Bruto

el tío no se casa con la reina). Sabiendo el héroe que, como hijo del rey difunto, está en peligro, se finge loco y engaña a su tío presentándose como alguien demasiado irrazonable para constituir una amenaza. En las versiones de Saxo, Ambales y Belleforest, llega a adquirir un estado casi animal, mirando oblicuamente como un mono, cacareando como una gallina, y rodando sobre el fango o la ceniza de modo ofensivo aun a la vista y olfato de los sirvientes.

2) Excepto en la de Bruto, en las demás versiones es un hombre demasiado misógino, que arroja fuego a las criadas —en el argumento de Ambales llega a levantar en vilo a su madre y sostenerla por sobre el fuego de la cocina. La escena del dormitorio que aparece en Shakespeare, donde la reina es reprochada y reducida a lágrimas por su hijo, aparece también en las antiguas versiones, si bien en el argumento de Ambales el héroe se contenta con ser sarcástico, hacer ruidos desagradables y amenazar a su madre blandiendo un arpón.

3) En todas las versiones (excepto en la de Bruto), el héroe mata a uno de los consejeros del rey, escondido previamente en la alcoba de la reina a fin de espiar su plática con el hijo y descubrir si éste, en verdad, es insano o conspira contra el rey. En Ambales, Saxo y Belleforest, el consejero recibe una estocada en su escondite, es arrastrado fuera de la alcoba, y luego despedazado y hervido en agua, para alimentar a los cerdos.

4) En todas las versiones (excepto en la de Bruto), a la muerte del consejero sigue el destierro del héroe hacia una



Laurence Olivier en la versión cinematográfica de *Hamlet*

corte amiga adonde viaja en compañía de dos sirvientes del rey, quienes llevan una carta instruyendo al monarca extranjero para darle muerte. El héroe descubre la carta, la sustituye por otra pidiendo la muerte de sus acompañantes, y luego permanece un año (según Saxo y Belleforest) o tres años (según Ambales) antes de volver. En la historia de Bruto, donde no aparece la madre ni hay asesinato del consejero, se realiza el viaje con dos hijos del rey hasta Delfos, y aquí Bruto triunfa sobre sus acompañantes al interpretar correctamente un oráculo de la pitonisa y al cumplirlo en secreto, con lo cual asegura su derecho de sucesión el trono. Todas las versiones comparten, como se ve, el motivo del viaje peligroso de donde el héroe vuelve triunfante.

5) En Saxo y Belleforest el héroe vuelve a su hogar, recupera el traje mugriento que había usado, llega a la sala en que se celebran sus propias exequias, y después de embriagar a todo el mundo incendia la sala y mata al rey. En la historia de Ambales ocurre lo mismo, excepto que el héroe no vuelve a un funeral sino a una celebración de Navidad, incendiando después la sala en la noche de Año Nuevo. Por su parte, Bruto subleva al pueblo de Roma a fin de cerrarle las puertas a Tarquino, lanzándolo así al exilio.

De todos los argumentos, el de Ambales es el menos racionalizado, aunque nos dé el indicio más seguro hacia una tradición mucho más amplia, que englobe a las demás. Durante la locura de Ambales, a veces fingida y a veces real, éste anima una increíble serie de aventuras, espanta enloquecido un rebaño de ovejas, vence a un gigante de las cavernas, levantándolo del suelo y aplastándolo, domina a otro ser salvaje cuya capa de gnomo usa después, suministra comida diaria a sesenta mil cerdos, y tiene por toda compañía a un mago enano. En gran parte, las aventuras de este hijo de la reina Amba son idénticas a las de Heracles, hijastro de la diosa Hera. El mito de Heracles es uno de los más notables y primitivos de la antigüedad griega, y la tradición heroica que él representa dibuja el modelo para muchos otros

héroes, sean Dionisio, Ajax, Teseo, Odiseo o en fin, cerrando el círculo, el propio Orestes.

En medio de estas investigaciones, la crítica ha pasado a buscar vínculos triangulares entre mitos, rituales y un específico periodo festival, y también un fondo común de los festivales de Año Nuevo, donde los ritos no sólo purifican, sino extirpan y recrean, a más de anular el pasado con sus males y culpas, modelando una nueva época. Al principio y fin de este largo recorrido, dable es cotejar el *Hamlet* de Shakespeare con la *Orestíada* de Esquilo, en vista del común impulso juvenil y moralizante, y de otras analogías del argumento, por más que haya profundas diferencias en la situación mutua de los personajes, hundidos como están en pathos trágicos diversos, como diversas son las épocas y los vínculos entre hombres y dioses, reflejados en ambas obras.

Sin embargo, estas comparaciones sobre textos griegos, latinos y franceses no deben hacernos olvidar el ejemplo más directo de unas piezas teatrales contemporáneas a Shakespeare, donde el argumento tradicional había encarnado ya en una fórmula escénica, gustada y aplaudida por el público, y juzgada por los autores como una convención más o menos respetable.

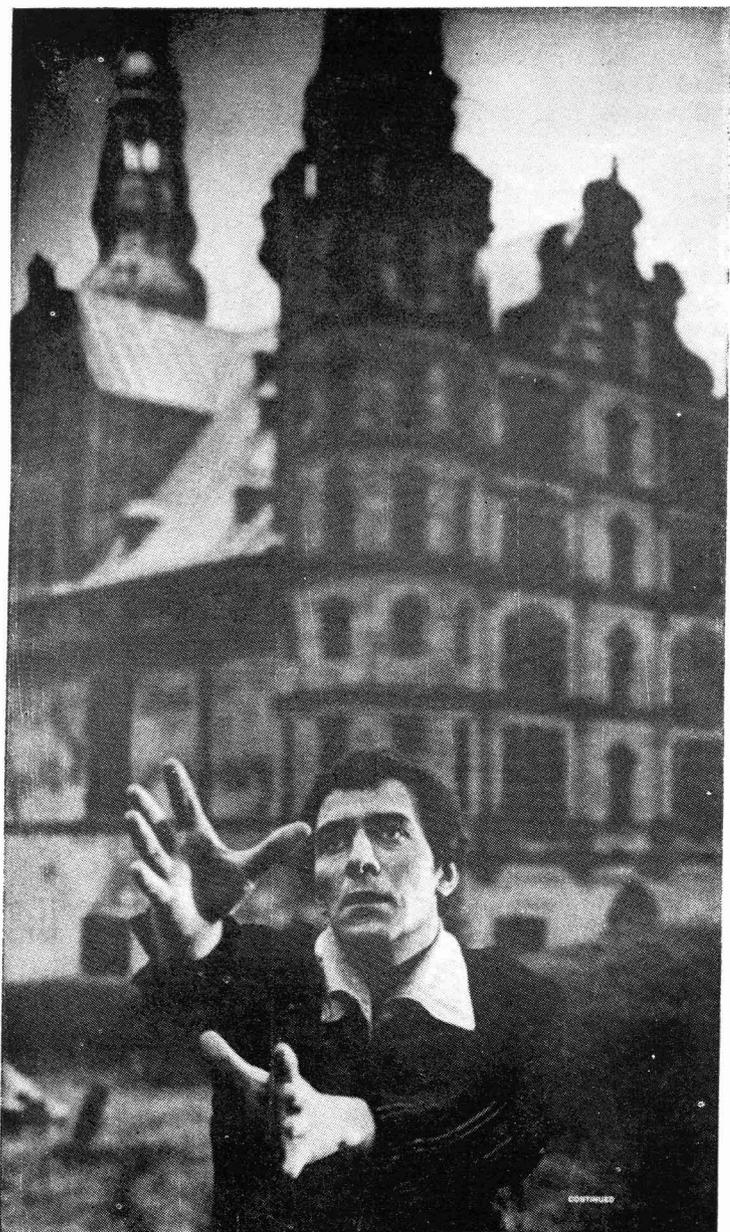
A ese público isabelino le complacían los temas de venganza. El favorito Thomas Kyd había escrito, es posible, antes de 1588, *La tragedia española*, esa madre de las piezas de venganza. Aquí el brazo, la espada y el fuego de la justa venganza eran blandidos por el viejo Jerónimo, un noble español que había perdido a su amado hijo Horacio, salvajemente asesinado cuando cortejaba a la princesa Bellimpería. La pieza se abre con un prólogo a cargo del fantasma del joven, contando aquel pasado. La fiel princesa y el viejo deudo juran vengarle; la trama discurre así en un doble plano, el de la locura fingida de Jerónimo, ansioso de castigar el crimen, y el de los nuevos pasos del asesino, quien todavía pretende la mano de Bellimpería, obligada a desposar al hombre que la privó de su amante. En una solución feroz, mezclando el teatro con la vida real (artificio también decisivo en el *Hamlet* de Shakespeare, para identificar al criminal), Jerónimo propone que en la boda se represente una tragedia. Así, la suerte de los invitados se define en un sangriento espectáculo en que ellos son muertos u obligados a matarse; pero el desmedido sacrificio va más allá de la expiación de los pecados: la atmósfera de horror es una herencia de las magnéticas páginas de Séneca.

El argumento de las piezas de venganza sigue un modelo consabido. Empieza con el crimen, generalmente un asesinato provocado por diversos móviles; continúa con el "deber de venganza" recaído sobre el pariente próximo, que se enfrenta con el difícil problema de identificar al asesino y halla multitud de obstáculos en su marcha, hasta que, en el último acto, el criminal recibe su espectacular merecido, y puesto que el público gozaba con las tragedias impresionantes, el vengador y sus cercanos colaboradores perecían juntos en un inolvidable baño de sangre, catástrofe cuya ferocidad sólo podía ser atenuada por la maestría del artista, para quien, en el fondo de dicho espectáculo, había por cierto una moralidad. La venganza, según esta costumbre escénica, era a la vez un deber piadoso y un acto de salvaje justicia. Según G. B. Harrison,⁵ no se buscaba seguir la ley del ojo por ojo y diente por diente, sino los dos ojos por uno y toda la quijada por un diente, con el añadido de tormentos físicos y mentales para despachar al culpable al infierno, en una condenación que fuera también espiritual y eterna.

Harrison mismo recuerda el antecedente de dos piezas de John Marston, ambas escritas en 1599, cuyas similitudes con *Hamlet* se explican porque el tema flotaba en el aire que respiraban los dramaturgos de la época, aunque nos pongan en la alternativa de decir que o bien Shakespeare fue influido por Marston, o bien *Hamlet* fue escrito en su mayor parte antes de 1599.

Una obra de Marston, titulada *La venganza de Antonio*, es de veras interesante. Aquí el héroe Piero entra en el escenario con sus armas bañadas en sangre, un puñal y una antorcha en las manos, seguido por su predilecto Strotzo, que lleva en las suyas una explicativa soga. Piero ha tenido una tarde muy feliz: ha envenenado a su rival Andrugio, ha apuñalado al cortesano Feliche, colgando el cadáver en la alcoba de su hija Melida, y espera ansioso que a la mañana siguiente llegue la duquesa María, ex mujer de Andrugio, para vivir definitivamente con ella. Apenas entierra a la víctima, Piero le hace fugazmente el amor a María, sin saber que la venganza contra él ya empezó a tejer sus firmes redes. Cuando Antonio, el hijo de Andrugio, llega a rendir un tributo a la tumba de su padre, se yergue el fantasma de éste, le revela su asesinato, clama venganza y le advierte que su madre, la duquesa María, ha cedido ante Piero.

En el escenario, Antonio se cruza con el asesino y con su



Paul Scofield en el papel de Hamlet

hijo, Julio, quien, por ser amigo de aquél, se queda a platicar cordialmente; pero Antonio, pensando que bien vale el cambio de un hijo por su propio padre, le corta a Julio la garganta, y sólo a medias satisfecho, esparce la sangre sobre la tumba. Por la noche, María halla en su cama al fantasma de su difunto marido que le reprocha su liviandad. Y por otra parte, Melida, hija de Piero, es acusada de adulterio por haberse hallado en su alcoba el cadáver del cortesano Feliche. En medio del tejido de asesinatos e intrigas, ella lucha por su honor, pero le mienten diciéndole que Antonio ha muerto; entonces la delicada e ingenua Melida sucumbe de un ataque al corazón. Hasta que llega la catástrofe final, la burla macabra que Antonio prepara a Piero. Éste supone que va a casarse con María en un baile de máscaras donde unos cortesanos le piden de súbito que deje en libertad a sus siervos, pues "desean honrarlo ellos mismos"; en el paroxismo de felicidad, Piero accede a todo y queda a merced de Antonio y sus enmascarados secuaces, para quienes empieza el placer de una carnicería. Ellos atan a Piero, le arrancan la lengua, le presentan una vianda con los miembros de Julio (atrocidad empleada ya por Shakespeare en *Tito Andrónico*), alzan sus estoques, lo persiguen y hieren con una lentitud estudiada y cuchillera. Así, en el último instante, el fantasma de Andrugio, que ha contemplado la escena, se retira complacido.

Toda esta gran herencia de temas y espectáculos recibe Shakespeare. En sus manos, la "venganza" gana en riqueza, amplitud y profundidad. El vengativo hijo Hamlet, matando al nuevo rey, mata también a una especie de padre; él mismo queda sujeto a la ley de venganza. No difiere del vengador Orestes, sujeto también a los tormentos de la culpa. Pero esta modificación del tema cambia asimismo el número de vengadores: Hamlet es el vengador que saltará sobre Claudio, pero Laertes es el vengador que matará a Hamlet. Las dos venganzas ocurren al mismo tiempo, en una nueva señal de la maestría de Shakespeare. Ya el Hamlet vengador, por eso, no se parece al vengador Antonio de la obra de Marston; Antonio queda vivo y libre, sin que lo persigan las furias o las sombras de su crimen, satisfecho y sonriente, como héroe primitivo y grosero que es. Hamlet no podía quedar vivo, pues el mal que había envuelto a sus padres, en una u otra forma, debía aplastar igualmente a este nuevo regicida, como había de aplastar a Claudio, otro regicida, y a Laertes, que osará levantarse contra el príncipe heredero.

Laertes exige una mención aparte. Miembro de una familia otrora feliz, cuya desgracia empieza por un azar del destino (Hamlet mata sin premeditación a Polonio) y continúa con el desdichado espectáculo de su hermana demente, Laertes es personaje decisivo en la obra. "¡Oh rosa de mayo, preciada niña, amorosa hermana, dulce Ofelia!", exclama al verla enloquecida. Su ternura es profunda; su cólera, justa; su intriga, efectiva y torcida; su arrepentimiento, sincero. La muerte de su hermana colma para él todas las medidas; muerte que la reina describe que sucedió "mientras cantaba estrofas de antiguas tonadas", cuando sus "vestidos cargados con el peso del gimiente arroyo" adonde había caído, "arrastraron pronto a la infeliz a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos". Verdad que el iracundo y a su modo justiciero Laertes había lanzado ya su atroz grito de furia contra Hamlet: "¡Cortarle el cuello dentro de la iglesia!" Pero su cólera y sus maquinaciones en compañía de Claudio para matar al príncipe, su deslealtad en la escena del duelo a floretazos, son culpas suficientes para ser arrastrado también en la mortandad.

Y por fin, el manto de la venganza se extiende aún más y cubre también a la reina, la mujer que tuvo un primer marido "tan afectuoso... que no permitía a los vientos del cielo rozar con mucha violencia su cara", y que, sin embargo, por su ingratitude y su traición al unirse con un "risueño y maldito infame", es menos que un animal, pues "una bestia incapaz de raciocinio hubiera sentido un dolor más duradero", según dice el hijo de ella. Por una sutil ironía, puesto que la reina es menos perversa que débil ("indecorosa, no criminal", la llama Eugenio María de Hostos), ella muere por un accidente, por un revés de fortuna que sólo adquiere virtud trágica cuando se parece a una intención —método poco empleado en la antigüedad clásica. Recordad el ejemplo que nos evoca Alfonso Reyes, cuando la estatua de Nyctis, en Argos, cae durante un espectáculo sobre el responsable de la muerte de Nyctis. De modo semejante, la copa envenenada llega por accidente, pero como si cumpliera una intención, a los labios de esa mujer que con sus desviados actos quitó "la rosa de la hermosa frente de un amor puro" y puso ahí una llaga.

Tantos actos vengativos que abaten a un culpable cierto, como es Claudio; a una culpable incierta, amada y odiada por su víctima, como la reina; a moralistas desafortunados, más o menos pensativos, como Hamlet y Laertes; a un espía tonto, como Polonio; a siervos indignos, como Guildenstern y Rosencrantz;

y a flores inocentes, como Ofelia, precisaban de un orden civilizado de presentación, por más que al público isabelino le gustaran los espectáculos macabros. Unos debían morir antes del acto final, donde hay muchos cadáveres. En el camino van quedándose yertos Polonio y ambos siervos; y además, debía existir una dama joven, inevitable en las piezas de venganza. Uno de los excelentes aciertos de Shakespeare consiste en que la dama joven sea hermana del hombre que mata a Hamlet y en que ella muera antes del acto final, pues en esta clase de obras el amor no debía ser el tema principal; y es igualmente un acierto que ella, envuelta en una "vaguedad divina" (lo repite Hostos), enloquezca de veras, no fingidamente como Hamlet, ya que siempre había locos en las piezas de venganza y ellos eran una parte del éxito.

Tantas modificaciones en la trama y los personajes plantearon algunos problemas serios. El problema nacido de la coexistencia de dos vengadores fue resuelto, hemos dicho, hallando una misma escena para deshacerse de ambos; con el estoque envenenado la escena es repentina y efectiva. Casi al mismo tiempo, entre ironías y sorpresas, la reina bebe la copa destinada para su hijo. Y en los minutos postreros de la descomunal violencia mueren Claudio y Hamlet. ¿Se habrá deshecho la familia real de Dinamarca? ¿Se hundirá el reino en el caos? ¿Bastará que el "sencillo, noble y excelente Horacio", según palabras de Goethe, un simple amigo del bando en minoría dentro de la casa real, subsiste para contar la historia, ya que no para revivir a un pueblo, o necesitamos a otro hombre que nos dé una prueba indudable de que el reino se mantiene? Menudo problema, resuelto sabiamente con la presencia del joven Fortinbras y su ejército, sentidos ya desde el primer acto. Así habrá alguien, con mayor autoridad que Horacio, para dirigirse a los espectadores y explicarles qué pasará después, alguien que ordenará grandes y justos funerales para Hamlet y dará la impresión de que el estado de Dinamarca, en vez de hundirse, queda al fin en buenas manos. Y el tercer problema, el de explicar cómo se entera el hijo de la muerte de su padre, lo ha resuelto ya la tradición del viejo argumento: él se entera del crimen por el fantasma. Ninguna pieza de venganza podía ser completa sin un fantasma, por lo menos.

Shakespeare, en una palabra, renueva y transforma los elementos gastados de un vasto melodrama. Sin duda, sus principales añadidos al tema son:

- (1) los dos vengadores en vez de uno solo;
- (2) la historia de Fortinbras el joven, paralela al descubrimiento y castigo del crimen: he ahí el mundo político de la obra;
- (3) la mezcla de hechos perversos con los comentarios que de ellos hace Hamlet, un intelectual con profunda sensibilidad poética: siendo en su mayoría monólogos, dichos comentarios sustituyen al antiguo coro griego que subrayaba las acciones pasadas o presagiaba el futuro, si bien surgen también en los diálogos con Horacio, otro intelectual; debido al lenguaje rico, violento y tierno de los comentarios, el argumento adquiere una grandeza que engloba, además de los hechos perversos vistos en escena, la perversidad de toda la naturaleza humana, analizada por el gran juez de una época. La fingida locura del personaje no es más que una ocasión para que este juez amargado y sardónico fustigue a los hombres y su medio;
- (4) la oposición entre Hamlet y la familia de Polonio, aliado del rey, que termina en la íntima alianza del tío asesino con Laertes, lo cual hace aumentar el peligro para Hamlet; y
- (5) finalmente, hay un cambio en la situación personal de la dama joven, quien ya no es la hija del asesino, como en *La venganza de Antonio*, sino un miembro de esa familia de Polonio que ha de contribuir a la caída del héroe.

Estos añadidos no son todos, claro está; por encima de ellos hay que subrayar la originalidad con que Shakespeare ordena y divide el tema en tres partes: la primera, que dura todo el primer acto, donde el estado de vaga desconfianza da paso a la sospecha, merced a la declaración del fantasma; la segunda, que abarca el segundo y tercer actos, donde Hamlet prueba la culpabilidad de Claudio; y la tercera y última parte, donde Hamlet y Laertes se venguen mutuamente. En la sucesión de estas partes diferenciadas, el argumento avanza a través de obstáculos que en la crítica aristotélica se llaman incidentes; pues bien, a pesar de que tales incidentes se alejan de los cánones aristotélicos, la obra en conjunto adquiere una calidad comparable a la alcanzada por la tragedia griega. Verdad, por ejemplo, que Aristóteles aconsejaba que las peripecias no debían multiplicarse, ni molestar la unidad de acción, ni conspirar contra la probabilidad del tema. Verdad que la aparición del fantasma, hecho de por sí improbable, fue aceptada como una convención del teatro isabelino y es fácilmente aceptada por nosotros desde el punto



Hamlet por Delacroix

de vista artístico y no, desde luego, ideológico. Pero, una por una, las tres intervenciones del fantasma son dramáticas, oportunas y funcionales. Por otra parte, Aristóteles afirmaba que la anagnórisis era un paso súbito de la ignorancia al conocimiento, pero que, de todos los tipos de anagnórisis el de *declaración* era uno de los menos eficaces, puesto que no brotaba de la acción. Sin embargo, Shakespeare emplea esta anagnórisis de declaración cuando el fantasma revela el crimen a Hamlet. Es una anagnórisis anticipada y preparatoria, débil si se quiere, aunque en seguida, en la escena de la representación del "Asesinato de Gonzago", tenemos la segunda y verdadera, esta vez del tipo de *choque patético*, cuando la memoria de Claudio lo vende como a un criminal. En cuanto a los *sufrimientos* o *pathos* trágico, exhibiciones de hechos patéticos tales como muertes, torturas, riñas y asaltos, Aristóteles pedía que se nos dieran "hasta donde lo toleren la materialidad escénica y la resistencia media a la brutalidad del acto". Los sufrimientos pueden ser escénicos o extraescénicos, según se les exhiba o no frente al público. En *Hamlet* se exhiben abiertamente, en una muestra de sangre y violencia que, bien controlada como está, es un espectáculo asombroso de la irracionalidad humana en vaivén continuo frente a la razón. Respecto a los coros, el último tipo de incidentes, hemos dicho ya que Shakespeare los moderniza, aprovechando su condición de válvula de la catharsis que tenían en el teatro griego, y en sustitución de ellos nos da los comentarios poéticos e irónicos del protagonista.

Por lo demás, aquel principio de jerarquía según el cual el argumento es la esencia de la tragedia y su primer elemento interno, situado por encima de los personajes y pensamientos, es respetado a medias por Shakespeare aun cuando a veces siga la tendencia renacentista a sobrestimar el personaje.

Sabemos que la revelación del argumento a los espectadores en una sala de teatro se da en un cierto orden, de lo externo a lo interno. Primero está el espectáculo, la representación misma; luego, el lenguaje y los pensamientos, a través de los que conocemos a los personajes; y finalmente, sólo por este camino podemos abarcar toda la trama. Si la representación varía según las épocas, gustos y nacionalidades de públicos y directores de escena, hay algo más o menos inmutable entre los elementos externos, y ése es el lenguaje, en cuyo examen, en vez de detenerme como quisiera, debe señalarse que dicha revelación del argumento (el crimen y su expiación por culpables e inocentes) se da mediante imágenes y metáforas referentes a en-

fermedades, malestares, decaimiento corporal y descomposición del mundo físico y moral. La idea de una úlcera o tumor podrido domina todo el lenguaje, lo ha dicho la perspicaz Caroline Spurgeon. El globo terráqueo está desquiciado, cree Hamlet, no solamente porque su madre es "la más inicua de las mujeres" y ama a quien es una "adúltera bestia... con pérfidas mañas... mañas malditas... (es) ese sapo, ese murciélago... la basura", sino porque entre elegir al padre de Hamlet, comparable a Apolo y Júpiter, "y un asesino y malvado, un miserable... un rey de farsa; un salteador del reino y el poder, que robó de un anaquel la preciosa diadema y se la metió en el bolsillo", ella prefirió al segundo, a este "rey de parches y remiendos", para vivir con él "entre el hediondo sudor de un lecho infecto, encenagado en la corrupción". Hamlet ve en el seno de su madre "una encallecida úlcera, mientras la hedionda gangrena, minando el interior, lo (infecta) todo solapadamente". Aun el mismo fantasma dice que cuando su hermano le vertió el veneno en el oído, sintió que "una lepra vil invadía mi carne delicada, cubriéndola por completo de una infecta costra". Para Hamlet, Claudio es "la podredumbre que contagió a su hermano bueno y sano": el uno es "la hermosa colina" y el otro "el cenagoso pantano"; a Ofelia le aconseja no ser madre de pecadores, pues en "la grosera sensualidad de los tiempos" que viven, cada hombre que nace sería un triunfo del mal. La concepción según él, es un acto infame: "si el sol engendra gusanos en un perro muerto, besando la carroña, siendo un dios... ¿cómo, entonces, la mujer concebirá más limpiamente que el sol? Ante Polonio, entre burlas y veras, se queja de la decadencia moral de la época: "ser honrado, tal como anda hoy el mundo, equivale a ser escogido uno entre diez mil".

Los discursos de Hamlet refieren una lucha desigual entre el bien y el mal, y la corrupción y el hedor reinantes cuando triunfa el segundo. En esta lucha entre un hombre noble (su vencido padre) y un avispero de malvados, el más bellamente descrito de los últimos no es un personaje de la obra, sino la atroz figura de Pirro, el asesino de Príamo, un héroe legendario que brota en la competencia de recitaciones entre Hamlet y uno de los actores. Pirro es, así, el arquetipo del héroe victorioso e injusto, ante el cual los personajes victoriosos e injustos que rodean a Hamlet resultan ser pequeños y cobardes. He aquí el retrato de Pirro, "cuyas armas corvas, negras como su intento, semejaban la noche cuando yacía tendido sobre el fatal corcel; ahora muestra su horrenda y tenebrosa figura manchada de un blasón aún más fatídico. De pies a cabeza todo él es gules; teñido horriblemente con sangre de padres, madres, hijas e hijos, tostada y enfurecida por las hogueras de las calles incendiadas, que difunden una salvaje y diabólica luz a la matanza de su señor. Ardiendo en cólera y fuego y así embadurnado de sangre coagulada, con unos ojos como carbúnculos, el infernal Pirro corre en busca del anciano Príamo".

El mundo del deudo Hamlet es sangriento ¿quién lo niega? Pero sobre este mundo que empezó con un crimen y acabará en más crímenes, sobre cuya "masa inmunda y tosca, con triste aspecto brilla horrorizado el sol", brota la ironía como la única atmósfera en que puede sobrevivirse. Embebido el corazón en la ironía, a más de la incredulidad por los altos valores, la muerte pierde su sentido trágico y se vuelve una mueca o una burla del destino. Hamlet sonríe al decirnos que las cenizas del héroe Alejandro Magno sólo pueden servir para tapar un barril de cerveza. Quizá sea por su ánimo satírico que, si bien él mismo caiga varias veces en el crimen, no se manche como los demás; "es pepita de oro entre un filón de vil metal", afirma su madre.

Hamlet, debemos recordarlo, sólo es una pieza de teatro; no es un tratado de filosofía, ni de psicología, ni de psiquiatría, ni de historia isabelina, ni de ética social. Pero en esta pieza teatral, aprovechando el método suelto y fácil de la época, en que un dramaturgo solía detener la acción para intercalar discursos sobre asuntos de interés general, Shakespeare se salió con frecuencia del tema para darnos sus ideas sobre el hombre y el mundo. Y en esta dispersión del tema reside la fascinación intelectual y verbal de una obra cuyo conocimiento divide nuestras vidas en dos: atrás queda la persona opaca que fuimos antes de su lectura o representación, y aquí está la persona deslumbrada y henchida que somos después de conocerla.

¹ La mayoría de las citas de *Hamlet* son tomadas de la traducción de Astrana Marín, y sólo de vez en cuando he recurrido a la versión de Salvador de Madariaga, o a una adaptación mía, sobre la base de ambas versiones.

² Charles W. Eckert, "The Festival Structure of the Orestes-Hamlet Tradition", *Comparative Literature*, vol. xv, núm. 4 (otoño, 1963), 327.

³ Salvador de Madariaga, *El Hamlet de Shakespeare* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana), p. 13.

⁴ Eckert, 324-325.

⁵ El capítulo "Hamlet" del libro de Harrison, *Shakespeare's Tragedies*, es un guía frecuente de lo que se dirá en seguida.

SOBRE LA MISMA TIERRA

AUTORES EXTRANJEROS

La xv edición del *Index Translationum* registra 32 787 traducciones efectuadas en el año de 1962.

La Biblia continúa siendo la obra más traducida en todo el mundo. De los escritos de Nikita S. Krushov se hicieron 204 traducciones. En 1962 el tercer lugar de la lista lo ocupó Lenin con 182 traducciones.

El centenario de Rabindranath Tagore despertó un gran interés por las obras del escritor indú, las que han sido traducidas a varias lenguas (129 publicaciones); el mismo número de traducciones se realizaron de León Tolstoi. Otros escritores cuyas obras han sido ampliamente traducidas son: Shakespeare, 112 textos; Agata Christie, 103; Dostoievski, 95; Gorki, 77; Hemingway, 54; Balzac, 53; Dickens, 50; Víctor Hugo, 48; Goethe, 34; y entre los clásicos griegos aparecieron 35 traducciones de Homero. Ivo Andric, premio Nobel, mereció 36 traducciones.

Las letras españolas son menos traducidas: Cervantes, 31 traducciones; Lope de Vega, 17; Calderón de la Barca, 10; Benito Pérez Galdós, 6; Federico García Lorca, 14, y Juan Ramón Jiménez, 5. Entre los escritores modernos Juan Goytisolo cuenta con 15 traducciones y Miguel Ángel Asturias, 7.

Los países que más obras tradujeron y publicaron son por orden de importancia: Rusia, 4 859; Alemania, 3 095; Países Bajos 1 784 y Francia 1 488. En España aparecieron 1 692 títulos traducidos; en Portugal 654, en México 380, etc.

Más de la mitad de las traducciones corresponden al género literario, a continuación figuran derecho, ciencias sociales, educación, historia, geografía, biografía, ciencias aplicadas y el último lugar lo ocupa la filología con 113 títulos.

Datos tomados del boletín *Perspectivas de la UNESCO* (11 de mayo de 1964).

—C.V.

LETRAS AFRICANAS

De Lagos, Nigeria, nos llega un delgado libro de Cyprian Ekwensi, *An African Night's Entertainment* (Divertimiento de una noche africana). Novela corta —muy corta—, o relato. En definitiva, ¿qué importa? Vale la pena recorrer estas pocas páginas. Si el hilo de la historia es delgado, ésta posee la sencillez engañosa de las obras clásicas. Sin que se nos endilguen residuos de tratados sociológicos ni deliberados mosaicos folklóricos, las raíces y los límites de una tradición se nos ofrecen claros y elocuentes. El acudalado Shehu, su mujer, Zainobe, el rencoroso Abu Bakir, y Kyauta, hijo de los dos primeros, poseen la fuerza trágica de las antiguas epopeyas.

Las Editoriales Universitarias Africanas, que publican este breve volumen, anuncian asimismo la edición de *Una crónica de Abuja*, en traducción inglesa del Hausa, y *Reflexiones*, antología de cuentos, poemas, obras en prosa y fragmentos de teatro, que representa a los nuevos escritores de Nigeria. Entre ellos, Chinua Achebe, J. P. Clark, Cyprian Ekwensi, Onuora Nzekwu, Wole Soyinka y Amos Tutuola.

—J.R.

SHAKESPEARE FREUDIANO

En *The Psychoanalytic Quarterly* (1964, núm. 3), Robert A. Ravich escribe un estudio psicoanalítico sobre las obras tempranas de Shakespeare. A través de ellas, afirma el autor, se evidencian los esfuerzos de Shakespeare por comprender la psicopatología y la psicodinámica. Para fines dramáticos, el poeta de Stratford aprovechó las teorías de posesión demoníaca, brujería y encantamiento, que en aquel entonces se ofrecían como claves de las enfermedades mentales. Sin embargo, desechó tales supersticiones y, en cambio, favoreció las tesis naturalistas del médico Johann Weyer, propuestas a partir de 1556. El mismo Freud manifestó en su tiempo alta estima por los escritos de Weyer.

Freud juzgaba que el análisis de las obras de imaginación y el de sus creadores era una de las aplicaciones más fasci-



nantes del psicoanálisis. A la vez, encontró en la producción shakespeariana una fuente y una confirmación para sus propias hipótesis. Ravich aporta aclaraciones y ampliaciones de detalle. Lamentablemente no va más allá en su investigación, de lo que han ido otros psicoanalistas. El mecanismo de la creación literaria sigue siendo el misterio que a Freud le parecía, y la videncia del genio permanece inexplicada.

—J.R.

POLVAREDA

En la revista argentina *Versión*, Vicente Cicchitti descubre que la literatura griega “comienza con dos grandes obras, la *Ilíada* y la *Odisea*”; que “poesía” significa en griego “creación”; que “la economía y riqueza de las creaciones clásicas han hecho posible la supervivencia de obras de más de 2 500 años de antigüedad”, etc. 13 tomos alcanza la colección literaria Servet con *El atormentador de sí mismo*, de Terencio. Otros títulos en la misma serie: *Teatro Medieval*, *Romancerillo*, *Larra*, *Esquilo*, *Poema de Fernán González*, los *Recuerdos de provincia*, de Sarmiento, y la *Antonia*, de Altamirano. Tirarse 22 500 ejemplares de cada volumen. *Monocle*, periódico neoyorquino de “polémica, política y sátira para los subinfluyentes”, ha proclamado su propio precandidato para la vicepresidencia de los Estados Unidos. El favorecido es Lyndon B. Johnson. Agudo es el ensayo en que Américo Castro habla “de cómo el nosotros hace la historia y es hecho por ésta”. Según Castro, “los pueblos no son escindibles en sus historias, no son, en modo alguno, ellos y su historia. El perfil de

la existencia de un pueblo está trazado por el horizonte de su civilización, y por lo hecho para aumentarla, conservarla, aniquilarla; pero la personalidad de un pueblo es indisoluble de su conciencia de ser suyo cuanto ese pueblo ha hecho para su bien y para su mal. Los pueblos están en sus historias vivas, y éstas están en ellos”. Publica el ensayo la *Revista Occidente* (2a. ép.). Si Landrú o Gil de Retz hubieran nacido en México —picaresca Xavier Pommeret—, “los mexicanos los invocaría para demostrar de lo que son capaces, no los hombres, sino los mexicanos” (*Mexique*, Paris, 1964).

—A.S.

HARLEM COMO REALIDAD

Recientemente, las distintas explosiones de violencia que, como expresión de los disturbios raciales y el profundo malestar social ante ellos, han estallado en Nueva York y en especial en Harlem, el *ghetto* negro, han conmovido al mundo. En el último número de *Harper's*, el novelista Ralph Ellison, autor de la famosa novela *Invisible Man*, que describe el esfuerzo de un negro por encontrar su lugar en el mundo, publica un luminoso ensayo sobre la vida y el significado de Harlem en el mundo negro, exponiendo las presiones psicológicas que determinan la conducta de sus habitantes.

Según Ellison, Harlem es una ruina dentro de la que los aspectos cotidianos del existir no son diferentes de las distorsionadas imágenes de un sueño, que permanece en la mente con un significado amenazante y perturbador. Y este sueño es la realidad de más de cuatrocientos millones de ciudadanos norteamericanos. Para ellos “Harlem es el escenario y el símbolo de la perpetua enajenación del negro de su tierra de nacimiento”.

Sin embargo, dentro de la comunidad negra, Harlem tiene un lugar muy especial. En más de un sentido representa el mito del norte para los habitantes del sur. En él tiene lugar el encuentro que ha determinado la evolución del negro contemporáneo: la mezcla entre las condiciones de vida de los bajos fondos urbanos y la sensibilidad campesina, popular. Si Harlem es el escenario de la mortal agonía del negro campesino, también lo es el de su trascendencia, afirma Ellison. Allí, los jóvenes más talentosos pasan en unos cuantos años a una situación a la que se ha tardado décadas en llegar; los nietos de gente que no tenía ninguna literatura escrita aprenden a interpretar el mundo en los términos de Freud y Marx, Kierkegaard y Kafka, Malraux y Sartre. Pero, al mismo tiempo, al negro no se le permite participar en la vida institucional de su sociedad y con esto pierde algo más que los “privilegios económicos y la satisfacción de saludar la bandera sus emociones mezcladas”. Porque, afirma Ellison, cualesquiera que sean las funciones asignadas a las instituciones sociales, su función psicológica es proteger al ciudadano de las incalculables fuerzas irracionales que penden sobre la vida humana como la destrucción cósmica pende sobre una pila de bombas atómicas. Y esta sensación de no pertenecer a su mundo, de no tener lugar en él es la que determina la conducta de los desilusionados habitantes de Harlem. Para cambiarla habría que enfrentarla. En tanto, los negros vivirán como tienen que vivir y, como afirma Ellison, sus vidas son más reales que los argumentos de los blancos.

—J. O.