

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

JULIO 1966

ARQUITECTURAS FANTÁSTICAS

CARUSO Y LA UTOPIA; MAILER Y LA
NOVELA; BENEDETTI Y LA DISNEA

FÍSICA Y LINGÜÍSTICA MODERNAS



Volumen XX, Núm. 11

México, julio de 1966

Ejemplar: \$ 3.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:

Ingeniero Javier Barros Sierra

Secretario General:

Licenciado Fernando Solana

Director General de Difusión Cultural:

*Gastón García Cantú*REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Número preparado por:

*Luis Villoro**Juan García Ponce**Alberto Dallal*

Administrador:

Rodolfo Roiz

Oficinas:

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 presi-
dencial del 10 de octubre de 1945,
publicado en el D. Of. del 28 de
noviembre del mismo añoLA REVISTA NO SE HACE RESPONSABLE
DE LOS ORIGINALES QUE NO HAYAN
SIDO SOLICITADOS

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA,
S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIA-
DOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FI-
NANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO,
S. A.

S U M A R I O

ARQUITECTURAS FANTÁSTICAS

*Raúl Henríquez*EL DEVENIR DEL HOMBRE
Y LA UTOPIA*Igor A. Caruso*

SOBRE LA NOVELA NORTEAMERICANA

*Norman Mailer*DIVAGACIONES EN TORNO A LA
LINGÜÍSTICA DE NUESTRA ÉPOCA*Juan M. Lope Blanch*

EL FIN DE LA DISNEA

*Mario Benedetti*LA FÍSICA MODERNA Y LA
MECÁNICA CUÁNTICA*Luis Estrada*

NOTAS DE VIAJE

Kasuya Sakai

EL CAPULLO ROJO

Kobo Abe

MÚSICA

Raúl Cosío

EL CINE

Carlos Monsiváis

TEATRO

Margo Glantz

LIBROS

*Luis Rius, Rosario Caste-
llanos, Arturo Souto Alabarce,
Armando Suárez, Rodrigo
Asturias, Alberto Dallal, José
Luis Balcárcel*POR MUCHO QUE QUIERA JULIO SER,
MUCHO HA DE LLOVER*Jusep Torres Campalans*

ILUSTRACIÓN

Leonora Carrington

PORTADA

Paul Klee, La ville R, 1919

NUESTROS COLABORADORES

RAÚL HENRÍQUEZ. Arquitecto. Profesor de medio tiempo en la Escuela Nacional de Arquitec-
tura, en donde tiene a su cargo la Sección de Historia del Arte de la División de Altos
Estudios. Ex-Director de Difusión Cultural de la UNAM.IGOR A. CARUSO. De origen ruso. Discípulo de Michotte Piaget. Fundador del "Círculo Vienés
de Psicología Profunda". Varios de sus libros han sido traducidos al castellano: *Psico-
análisis dialéctico, Psicoanálisis, lenguaje ambiguo*, etc.NORMAN MAILER. Novelista y crítico. Autor de *An American Dream*. El texto que se publica
fue leído durante la convención de la Modern Language Association.MARIO BENEDETTI. Poeta, ensayista y novelista uruguayo. Entre sus obras: *Esta mañana, Quién
de nosotros, Montevideanos, La tregua, Gracias por el fuego*.JUAN M. LOPE BLANCH. Doctor en Letras. Diplomado en Lingüística española por la Univer-
sidad de Santander. Profesor de tiempo completo de la Facultad de Filosofía y Letras
(UNAM). Preside la Comisión de Lingüística Iberoamericana del Programa Interamericano
de Lingüística. Ha publicado numerosos libros sobre su especialidad; los más recientes:
Literatura en filología romántica (Universidad de Madrid) y *Doctorado en letras españolas*
(UNAM).

Arquitecturas fantásticas

Por Raúl HENRÍQUEZ

Lo fantástico de hoy puede ser lo real de mañana.

Lo fantástico surge, en la imaginación del hombre, de los terrores nocturnos ancestrales, del temor a lo que ocultan las sombras, y nace también lo fantástico de anhelos y aspiraciones que no encuentran satisfacción y lo lanzan fuera de su mundo, guiado por el hambre de lo maravilloso, a lo que Victor Hugo llama "el otro lado del sueño".

La historia de la arquitectura fantástica es la de espacios nocturnos invadidos por el mal y la angustia, como los de las visiones fantasmagóricas del Bosco, Piranesi y Monsu Desiderio, pero también de mundos luminosos donde se devela y esclarece la realidad, como el de las arquitecturas lineales y poéticas de Paul Klee. Además puede ser historia de espacios futuros donde se prevén más bellas y mejores formas de vida, como en las arquitecturas visionarias de nuestra época, a través de las que es posible atisbar algo de la ciudad y la vida urbana del futuro.

Las arquitecturas fantásticas deben haber existido siempre; pero las primeras conocidas son las de la pintura romana campariense. En algunas casas de Pompeya y Herculano, las paredes de estancias y dormitorios se abren en "trompe l'oeil" a través de ventanas y peristilos (también ilusorios) sobre suntuosas e interminables perspectivas de columnatas, edificios y paisajes. El recinto amplía la pequeñez de su espacio real hacia otros sólo imaginarios, pero más luminosos, amplios y ricos.

El Renacimiento y sobre todo el Barroco se complacieron en la creación de perspectivas arquitectónicas escenográficas de tipo quimérico, como la del teatro olímpico de Vicenza, de Andrea Palladio, y como las de los trabajos de Lorenzo Sacchetti y Burnacini.

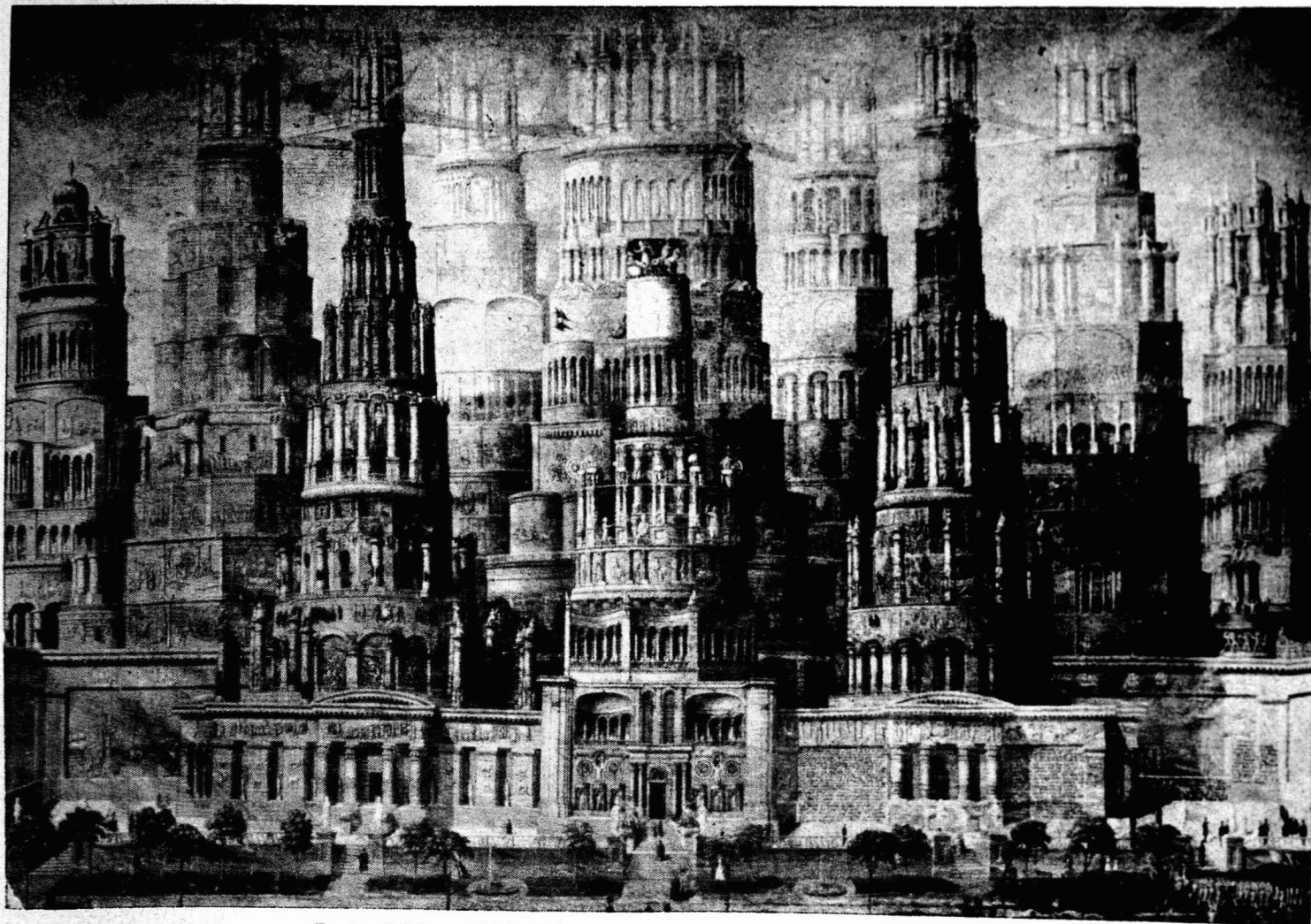
Las cúpulas pintadas de las iglesias barrocas parecen abrirse explosivamente hacia lo alto, donde el espacio real se confunde con otro sobrenatural y bienaventurado, pletórico de suntuosas columnatas, balaustradas y pisos que en increíbles superposicio-

nes se pierden entre las nubes. El espacio real del templo, delimitado precisamente por los envolventes arquitectónicos (superficies de muros y bóvedas), se rompe y expande súbitamente hacia lo alto, hacia otro espacio luminoso, deslumbrante y celestial, pero ficticio; a pesar de lo cual logra integrarse con el primero, con el espacio real, adquiriendo de él la verdad dramática suficiente para provocar el choque místico y sugerir en su aparente y gloriosa infinitud el anhelo de huida espiritual hacia la luz y espacio infinitos. La inseguridad de la vida barroca y la insuficiencia de lo visto y poseído cotidianamente lanza al hombre a la conquista de otros espacios, en los que instala los esplendores no vistos, pero sí pensados y deseados, de la ciudad celestial de sus sueños.

El veneciano Giovanni Battista Piranesi, uno de los mayores grabadores de todos los tiempos, conocido principalmente por sus vistas de monumentos y ruinas romanas, cuando se abandona a la inspiración de su genio nocturno crea el mundo sombrío y alucinante de las "Carceri".

La Biblioteca de Babel de Jorge Luis Borges, con su angustiosa e interminable sucesión hacia arriba y abajo de estanterías, galerías, corredores y escaleras, está probablemente inspirada en la oscura atmósfera de las "Prisiones", que, como la de los malos sueños, está saturada de un misterio acrecentado por la repetición obsesiva de elementos dentro de un espacio interno de límites sombríos e inaccesibles. Celdas innumerables, inmensas salas de tortura, torreones y columnas ciclópeas de piedra, estrechas galerías, corredores y puentes que se cruzan y superponen, escaleras de todas formas que se pierden vertiginosamente en las sombrías profundidades del cielo y de la tierra, en persecución compulsiva de lo desconocido y lo terrible...

El clima de lo fantástico puede también ser alcanzado por una imaginación que, conservando la coherencia interna de la composición arquitectónica, se lanza deliberadamente más allá de todo lo realizable con los medios técnicos de su tiempo. Antonio Averlino, que se llamó a sí mismo Filarete (de acuerdo con las tendencias humanistas del Renacimiento), imagina y



Erastus Salisbury Field: "Monumento histórico de la República Americana"

planea para los Sforza una ciudad, Zogalia, que por su desorbitada tendencia a lo monumental y lo ciclópeo, resultaba fantástica para su época, con un puerto inmenso dominado estratégicamente por un castillo, un palacio-torre de dieciséis pisos, y una gran torre giratoria de nueve pisos rematada por una estatua ecuestre colosal, dotada también de movimiento. Otros edificios importantes de Zogalia son el hospital, el laberinto, la Casa de los Vicios y las Virtudes, la prisión, los jardines colgantes; todos ellos por sus dimensiones y problemas técnicos resultaban irrealizables y, por lo tanto, fantásticos para el Renacimiento; sin embargo, por sus proporciones no extrañarían a ninguno de los habitantes de las ciudades modernas.

Filarete es en cierta manera un precursor, porque a través de su búsqueda de expresiones monumentales prevé las posibilidades del urbanismo, de las técnicas constructivas y de los materiales de que dispondrán épocas posteriores a la suya.

Notable dentro del género de edificios fantásticos es la pintura conmemorativa de la independencia llamada "Monumento histórico de la República Americana" (1870) de Erastus Salisbury Field. En un lienzo (de cuatro metros por dos) se ofrece a la vista un conjunto simétrico de altísimas torres de mármol cubiertas por una densa ornamentación, en la que se mezclan

místicos Ruysbroeck el Admirable y Alberto el Grande; junto con ideas y consejos de perversiones y fantasías demoníacas vividas en una atmósfera saturada de magia, superstición e ilimitada fantasía.

En la pintura del Bosco coexisten dos mundos diversos y contiguos, uno el corrompido por el espíritu del mal en que seres y cosas devienen obra fantástica y diabólica. En el otro, el no poseído por el mal y la mentira, hombres y cosas guardan la inocencia de su imagen habitual. En el mundo tocado por el mal los seres, las ciudades y los edificios cambian su aspecto, las torres y casas pierden su traza familiar, se agitan, se retuercen, se dislocan, se cubren de excrescencias y brotes orgánicos. En el "Jardín de las Delicias", del museo del Prado, tejados y pináculos toman consistencias, colores carnales, y rematan en frutos espinosos que explotan para dar salida a plantas y árboles en los que trepan y parecen habitar en avergonzada desnudez algunos seres humanos. En la parte baja del cuadro giran y ruedan entre flores y espinas que arden, esferas transparentes, donde moran parejas de homúnculos amorosos en matrimonio alquímico. Sin embargo, la arquitectura fantástica nunca lo ha sido más en la dimensión de lo terrible y lo grotesco que cuando algunos seres infernales se rompen, ahuecan y deforman para



Hieronymus Bosch: El jardín de las delicias

todos los estilos del mundo antiguo. Sobre los frentes de los edificios se acumulan y sobrepone piso a piso, estatuas, inscripciones, columnatas y bajorrelieves en los que se agitan miles de personajes.

Las torres de Salisbury Field se unen, paradójicamente, en su parte superior por medio de puentes de metal en los que, como homenaje al progreso del siglo pasado, circulan trenes mecánicos.

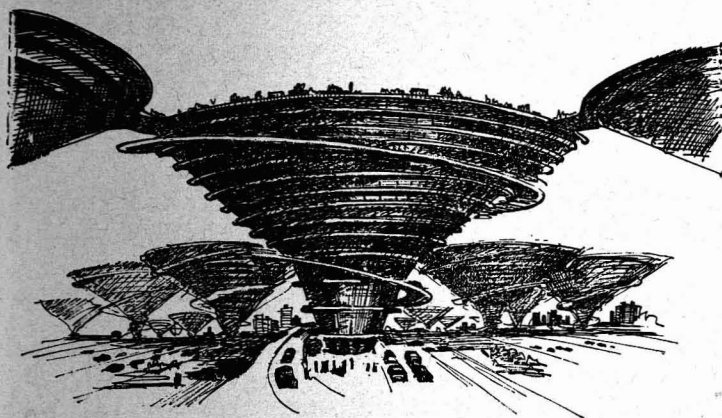
Aunque las formas arquitectónicas y sobre todo los detalles sean definitivamente arcaizantes, el monumento histórico de la "República Americana" se abre como una ventana al futuro a través de la que el siglo XIX pudo vislumbrar la silueta actual de Manhattan.

El fondo metafísico del pensamiento del Bosch, Hieronymus van Aken (llamado Bosch por la sílaba final del nombre de su ciudad natal Hertogenbosch) se revela en sus arquitecturas visionarias junto con aspectos característicos de esa atmósfera sombría y particular que baña el fin de la Edad Media. La vida del Bosco está llena de oscuridades como la interpretación de los elementos fantásticos de su pintura en los que se ha querido ver la enmascarada expresión de: creencias de la secta herética de los adamitas, principios de la gnóstica, de prácticas y conocimientos de alquimia, de magia negra y de satanismo y también la imagen de símbolos místicos. De todo ello debe existir algo de cierto, pues la obra de Bosch, como toda obra de arte, corresponde a la interpretación del mundo visto a través de un contexto espacio-temporal preciso. No es de extrañar que quepan y convivan apretadamente, en la pintura de Hieronymus Bosch, resonancias plásticas de los pensamientos de Erasmo de Rotterdam, de los tomistas y los textos del Apocalipsis, de los

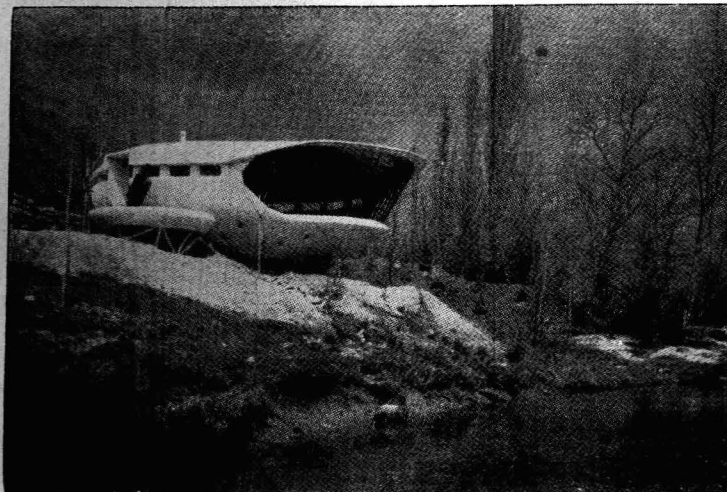
transformarse en casas y edificios en los que se mezclan y confunden lo humano con lo arquitectónico, como el hombre que se presenta en actitud obscena, en la tentación de San Antonio de Lisboa. Sobre la espalda-tejado del condenado crece la hierba, de sus piernas salen raíces que lo atan a la tierra, a su flanco se abre una ventana por la cual asoma una prostituta. Esa figura es tal vez antecedente del llamado "Hombre-edificio" (del panel lateral derecho del "Jardín de las Delicias") con su color de muerte, sus piernas de árboles ahuecados apoyados sobre barcas azules que flotan en las aguas oscuras de la laguna infernal. Su cuerpo es el huevo roto del mundo, al que sin transición se une una inmensa cabeza humana, de expresión enigmáticamente desdeñosa, tocada con un disco circular sobre el que campea una gaita (símbolo de la herejía) cuyo sonido anima la ronda danzante de los pecadores.

En la pintura del Bosch su genio ha logrado transmutar lo incoherente en descubrimiento delicioso; en sus imágenes lo horrible y lo demoníaco se subliman hasta alcanzar el nivel de la más alta poesía.

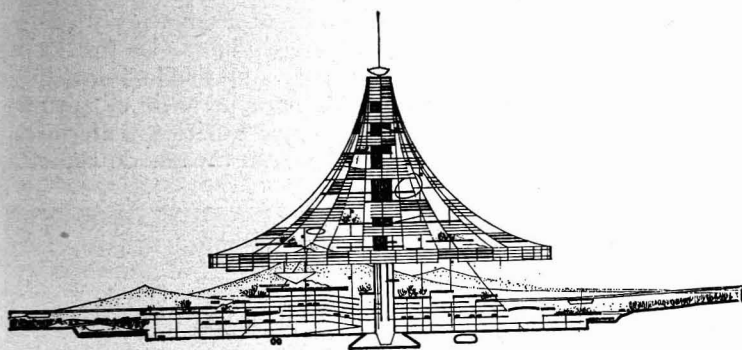
La degradación moral que ataca y transforma el mundo de Bosch preside de cierta manera el oscuro proceso de muerte que sufren las arquitecturas de un personaje del siglo XVI, poco conocido, Monsú Desiderio (tal vez François de Nome) quien, por razones tan inciertas como aún lo es su identidad, dedicó parte de su vida a la obsesiva representación de ciudades y edificios que bajo la iluminación espectral de la luna, sobrecogidos de demencia se destruyen y se desintegran. En la pintura de Monsú Desiderio, dentro de los vastos escenarios arquitectónicos, el mármol y la piedra desfallecen ante nuestra vista más que por la acción de un agente destructor preciso, por una es-



Walter Jonas: "ciudad-intra"



Pascal Hauserman: casa habitación



Paul Maymont: Ciudad suspendida



Hieronymus Bosch: "...el hombre habitado"

pecie de descomposición moral, por la degradación metafísica de su sustancia. Las formas llevadas al colmo de la sutileza y refinamiento atraen como por maldición la catástrofe nocturna en forma de explosión, sismo o incendio. En la noche semioscura a lo largo de vastas perspectivas de palacios y templos en los que se mezclan el gótico con el renacimiento y aun con una anticipación del barroco, grupos fantasmales de estatuas contemplan y sufren el inexorable proceso de ruina que transforma los magníficos edificios, palacios e iglesias en ciudades muertas, en desiertos nocturnos iluminados por una luna eterna e inmóvil.

Paul Klee en los sueños de ciudades como Beride, "Jerusalem Mi máxima dicha", la Ciudad Acuática o Air-tsu-dni ha creado la más incorpórea, fantástica e imposible de todas las arquitecturas, por hallarse desde su concepción libres de toda traba práctica y espacio-temporal. Las ciudades de Klee pueden compararse por su aspecto y consistencia con telas de araña, son tan ligeras y vivas que están en reverberación y movimiento constantes, tan tenues que un soplo de viento puede hacerlas desaparecer.

Beride, Air-tsu-dni y su Jerusalem no participan de las dimensiones habituales ni están situadas en ningún sitio, sino más allá de todos los lugares, donde el signo y el significado se unifican. Las arquitecturas fantásticas de Paul Klee son, dentro de su absoluta irrealdad onírica, como el resto de su obra, un intento de hacer visibles el ritmo y la trama de la realidad, de hallar en toda su inocencia el "secreto del corazón de lo creado" y capturarlo vivo dentro de la experiencia poética.

La arquitectura fantástica puede ser testimonio de un sueño individual; pero cuando es suficientemente grande y profunda puede contener la enunciación poética de los mitos de una época, como sucede en las ciudades de Paul Klee, o puede también ser una forma de anticipación del futuro de toda la humanidad soñado por un hombre. Algunas de las arquitecturas imaginarias de nuestro tiempo se proyectan sobre el futuro tratando de mostrar lo que existirá en los siglos próximos. La función profética se realiza a través de una peculiar mezcla de sueño y realidad, del trabajo de una imaginación fantasmagórica que maneja racionalmente datos estadísticos y se apoya sobre las posibilidades del cálculo y las técnicas actuales para imaginar y crear la visión de lo que aún no existe, para prefigurar de cierta manera el aspecto y condiciones de vida en las ciudades espaciales y en las terrestres que (es de esperarse) existirán en el futuro.

Una de las preocupaciones básicas de la arquitectura a lo largo de los tiempos ha sido, junto con la de dar al hombre una morada protegida de los agentes hostiles del exterior, la de proveerlo de un ámbito en el que obtenga las mejores condiciones climáticas para su existencia. La ciudad del futuro proporcionará el control de la temperatura ambiente y quizá el dominio de los fenómenos atmosféricos. Para la regulación del clima de las ciudades será necesaria como primera condición dar alguna forma de aislamiento o protección que evite la influencia directa de la temperatura exterior sobre la interior, que se conservará calentada, enfriada y humedecida óptimamente por medio del uso de grandes cantidades de energía cósmica, solar o nuclear. Una de las soluciones para la protección del espacio urbano, puede ser algo semejante a la gran cubierta neumática, de doble membrana transparente, imaginada por Frei Otto, como una inmensa burbuja que es envoltura y estructura a la vez. La química podrá conferir al material de la membrana otras funciones más: por catálisis se hará luminosa y por algún otro procedimiento químico podrá proporcionar o absorber calorías y así servir como medio principal para la calefacción y refrigeración de la ciudad. Otra forma de cubierta posible es la que se basa en las estructuras tridimensionales de Buckminster Fuller, de acero y plástico transparente, que de cierta manera coinciden con la que describe H. G. Wells en su novela *Cuando el dormido despierte*; sin embargo, la mejor solución conocida para proteger el espacio citadino, resulta a la vez la más fantástica de todas, la llamada cubierta de "aire soplado" de Werner Ruhnau. Una poderosísima corriente de viento artificial rodea y protege integralmente la ciudad de la lluvia, el frío y los vientos. Esta cubierta es la de más difícil realización por la inmensa cantidad de energías que necesitaría y porque su correcta solución plantea muy serias dificultades técnicas: aproximarse a la corriente sería peligroso para las personas y los vehículos terrestres y aéreos, las tormentas al chocar contra el "aire soplado" silbarían terriblemente, etcétera. Sin embargo, la cubierta de "aire soplado" sigue siendo la mejor posibilidad de solución conocida, por ser la única que dejaría intacto el paisaje familiar del hombre, con un cielo siempre libre de lluvias y nubes, constantemente azul.

La climatización en el futuro se aplicará no sólo a las ciudades con sus casas y edificios, sino también, gracias al dominio de nuevas e inmensas fuentes de energía, deberá extenderse a las tierras inhabitadas e improductivas para aumentar la capacidad de producción y a la vez el espacio habitable mundiales.

De acuerdo con las estadísticas urbanas de los dos últimos siglos las ciudades de fines del siglo XXI contendrán del 80 al 90% de la población total del mundo, las poblaciones menores habrán casi desaparecido, lo que coincide con otra profecía de Wells. Muchas de las ciudades existentes aumentarán su población a un máximo de 40 o 50 millones de habitantes; se calcula que para principios del siglo XXI la serie de poblaciones que se extienden sobre la costa de California desde San Diego y los Angeles hasta San Francisco, se habrán unido (bajo diversos nombres) en un conglomerado urbano de más de 600 kilómetros de largo, y 30 o 40 millones de habitantes. Muchas más ciudades habrán de nacer en los siglos próximos sobre la tierra, el mar y aun en el espacio exterior, para satisfacer la creciente necesidad de vida urbana.

El aspecto de la ciudad del futuro, de acuerdo con los cambios que el avance técnico impondrá a la vida, y por las aglomeraciones sin precedente que se prevén, tendrá que ser diferente del aspecto de las ciudades que conocemos; aunque seguramente se conservarán, por lo menos en algunas de ellas, zonas que a la manera de museos mostrarán lo que fueron las formas y los espacios arquitectónicos de siglos anteriores.

Las ciudades del futuro poseerán bajo un cielo siempre azul, un clima óptimo, el viento se reducirá a una brisa ligera y constante; en los trópicos los rayos del sol podrán ser filtrados. El aire urbano se encontrará libre de humo y gases de combustión.

Las condiciones óptimas para la vida del hombre harán que la fauna y la flora adecuadas se desarrollen también de la mejor manera y que el hombre tenga contacto adecuado con la naturaleza aun dentro del área urbana.

Las ciudades conservarán carácter y aspecto diverso, de acuerdo con la tradición, temperamento y condiciones físicas y económicas locales; podrán existir urbes que, como una capa cristalina continua, seguirán el contorno del suelo evitando la creación de grandes elevaciones; en cambio otras ciudades estarán constituidas por conjuntos de altísimas torres de materiales afines al acero, al cristal y a la porcelana, torres cuyas formas no tendrán la dureza y monotonía de los grandes edificios actuales, sino que desplegarán libre y audazmente al espacio sus

volúmenes rutilantes, orgánicos y escultóricos y que serán más ligeras y poéticas; que de día brillarán con el sol y reflejarán cambiantemente el paisaje, el cielo y las nubes y en la noche serán suavemente luminosas. Esas torres estarán aisladas las unas de las otras por amplias zonas verdes; y se comunicarán no sólo al nivel del suelo y subterráneamente, sino por puentes cristalinos atravesados por caminos móviles que a diversas alturas unirán los cuerpos de las torres, como en la premonición de Erastus Salisbury Field en su "Homenaje a la Independencia de Norte América".

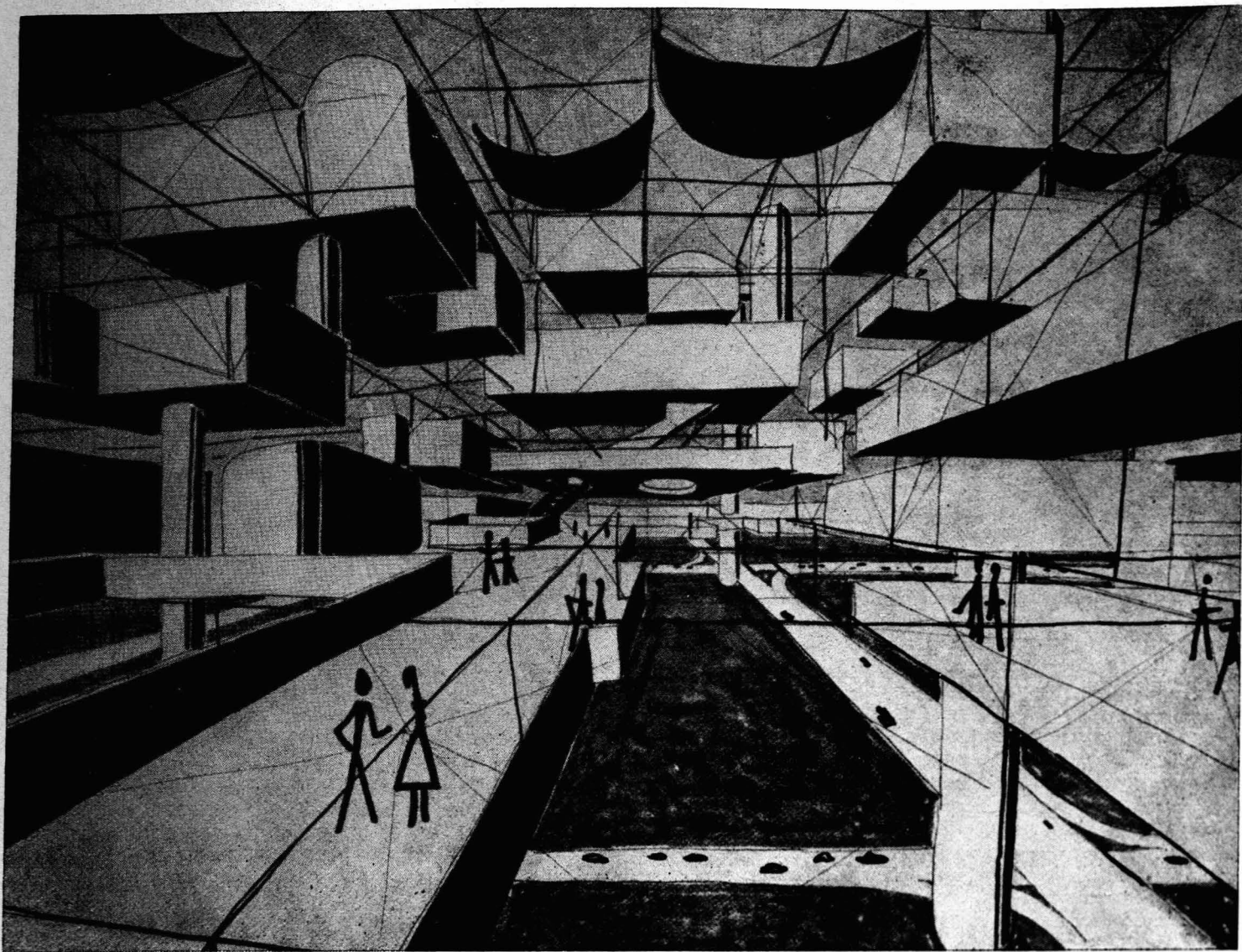
En zonas costeras en las que se temen maremotos y sismos se alejarán los edificios y habitaciones del suelo; colocándolos a gran altura suspendidos de una red de cables, como tela de araña sostenida entre inmensos mástiles, que además de la función de soporte, contendrán ascensores y escaleras. Este sistema de habitaciones suspendidas podrá tener como ventajas, ofrecer extraordinarios panoramas desde su altura sobre el mar y la costa; además, gracias a su sistema de suspensión se aminorará en ellos el efecto de los temblores contrarrestando la oscilación por muelleo, a medida que ésta vaya siendo transmitida del suelo a los mástiles y de ellos a la red, para que al alcanzar los edificios haya perdido ya su intensidad y peligro.

Otras ciudades, cuando la tierra esté sobrepoblada, flotarán sobre el mar y sobresaldrán de él sostenidas por pilotes. Surgirán así sobre las aguas conjuntos urbanos que, como en el nuevo proyecto (para la bahía de Tokio) prolongarán las poblaciones existentes sobre el mar. Otras ciudades serán creadas a la manera de islas urbanas en medio del océano o unirán los extremos de un estrecho. Existirán las ciudades-puente de Gibraltar, Behring, Hokaido, Malaca, Helesponto, La Mancha, Cayo Hueso, etcétera.

Las habitaciones extraterrestres en el espacio cósmico necesitarán protección especial donde no haya atmósfera o sea inadecuada para la vida. En planetas y satélites se crearán habitaciones y ciudades con escafandra, con estructuras de mástiles tubulares y cables en tensión, revestidas de láminas huecas de plástico rellenas de materiales ligeros y aislantes, para crear con la ayuda de la climatización interior los futuros oasis astrales. Algunas partes de la envoltura podrán ser neumáticas y contener oxígeno u otro gas que servirá para equilibrar las presiones o depresiones exteriores. La envoltura, aun siendo hermética, podrá ser transparente o translúcida para permitir el aprovechamiento del calor, la luz y los elementos benéficos exteriores. Algunos cuerpos astrales artificiales podrán carecer de cubierta



Buckminster Fuller: "cubierta de acero y plástico transparente sobre la ciudad"



Yona Friedman: Vista interior de una ciudad espacial

protectora y a la vez estar dotados de una atmósfera artificial respirable cuando estén suficientemente alejados de órbitas de influencia que puedan robarles su aire.

En la tierra algunas ciudades, para la conquista vertical del espacio, adoptarán de manera parecida al Londres futuro de Huxley en *Un mundo feliz*, la forma de grupos de rascacielos aislados, que alcanzarán alturas (tan increíbles actualmente) como la del proyecto de Frank Lloyd Wright para Chicago con 528 pisos, y más de un kilómetro y medio de alto.

La ciudad futura poseerá en ocasiones la forma y dispositivos adecuados para el aprovechamiento de la energía cósmica, radiaciones, viento, agua, etcétera. En algún caso podrá ser como un inmenso embudo hincado en el suelo por su parte estrecha, y abierto hacia el cielo para aprovechar la energía solar, captándola por medio de espejos, regulados cibernéticamente, que enviarán la luz para ser convertida en electricidad sobre una planta instalada en el centro de la ciudad en su punto más alto sobre un gran mástil. La energía eléctrica captada se distribuirá nuevamente desde ahí a la ciudad. La "Ciudad-intra" como la llama su inventor Walter Jonas, al abrir tan ampliamente su parte superior al cielo hará posible recibir para sus casas y edificios un máximo de luz y calor solares y por su forma de embudo podrá además recoger y almacenar en su base, en cisternas, toda el agua de lluvia que actualmente se desperdicia.

Dentro de las poblaciones no habrá tránsito de grandes vehículos aéreos o terrestres, éstos se detendrán en la periferia. La ciudad será un espacio público continuo, donde se habrá reintegrado al peatón el dominio del suelo al librarlo del tránsito motorizado, que actualmente lo expone a un constante peligro, que transforma calles y plazas en autódromos y garages y congestiona y asfixia la ciudad. Sin embargo, la población estará cruzada, hacia lo alto, por una invisible red metálica sobre la que parecerán flotar silenciosamente vehículos pequeños, que transportarán sólo pasajeros, manejados individualmente por medio de botones. Habrá además, caminos móviles y puentes "tapis roulants" que fluirán silenciosamente atravesando en múltiples niveles los edificios-torre, para aumentar así la eficiencia de los elevadores de cada uno de ellos. Los transportes de aprovisionamiento y mercancía pesadas se harán por vías

subterráneas, en cápsulas neumáticas (manejadas a distancia) que circularán a altas velocidades y llegarán con precisión matemática a su destino.

De acuerdo con Jean Valladur, uno de los grandes visionarios de la arquitectura moderna, en un futuro lejano la evolución técnica y cultural de la humanidad hará posible que el clima de la ciudad y de las regiones circundantes sea regulado totalmente en temperatura, humedad y pureza; el ardor del sol filtrado, el soplo de los vientos, la lluvia y aun la nieve dosificados de acuerdo con prescripciones médicas, para obtener las condiciones más apropiadas para la vida humana y las de la fauna y la flora que deben acompañarla.

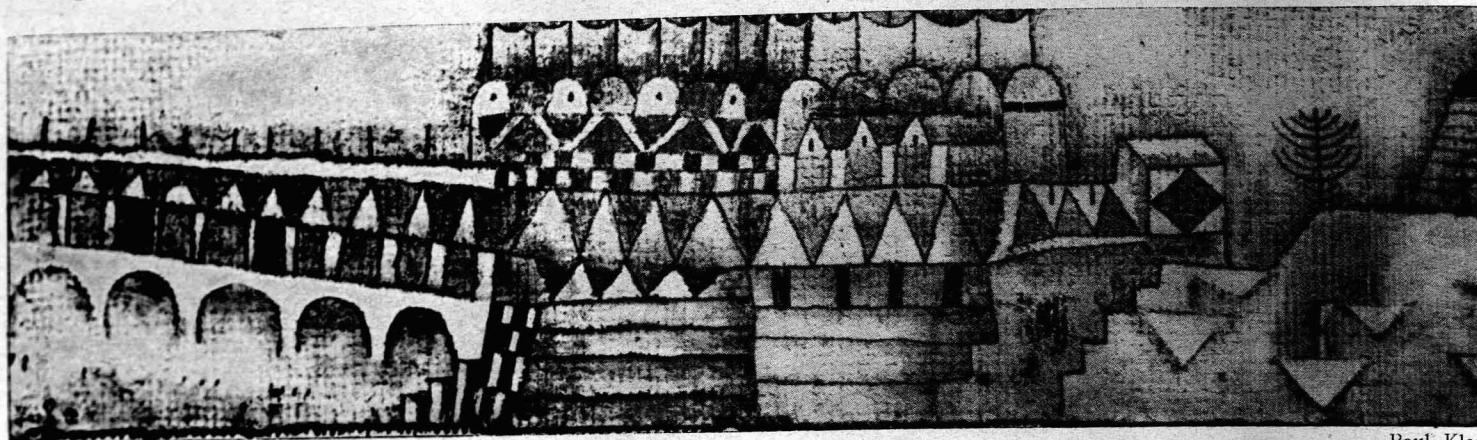
Los transportes dentro de las poblaciones se harán individualmente en aparatos parecidos a poderosas motocicletas voladoras, limpias y silenciosas.

La sociedad de ese remoto futuro, de ese "Mundo feliz", se habrá liberado de muchos de los tabús actuales y el hombre vivirá, trabajará, amará y jugará libremente, todo lo hará de manera pública, vestido o desnudo sin molestia alguna. En ciudades así, no será necesaria la casa convencional, ni teatros cerrados, ni escuelas, ni calles, ni garages. Habrá teatros abiertos como en Grecia, al aire libre, con decorados naturales. Los maestros enseñarán a sus discípulos a la sombra de un árbol, a la orilla de un río, frente al paisaje. El trabajo diario más ameno y ligero se realizará también al aire libre.

No habiendo ladrones, pudor, frío, calor y lluvia, ni automóviles en ese "paraíso recuperado", la arquitectura en el sentido tradicional no será necesaria. Sus funciones, hasta ahora compartidas entre los cuidados contrarios de lo bello y lo práctico, ya sublimadas, se reducirán sólo a la creación del mejor ámbito estético posible para el desarrollo de la vida humana. La arquitectura liberada de las trabas y funciones utilitarias que tan a menudo la limitan y la afean será cada vez más parecida a las otras artes, hasta llegar a ser casi un arte puro. Los espacios y volúmenes de la ciudad del futuro serán, como una sucesión de imágenes rítmicas y armónicas como un gran poema o como una sinfonía que acompañen, envuelvan, penetren y mejoren constantemente la vida humana. "Lo fantástico de hoy puede ser lo real de mañana"...

El devenir del hombre y la utopía

Por Igor A. CARUSO



"la utopía es algo específicamente humano"

—Paul Klee

En algunos países africanos parece haber surgido una resistencia contra la palabra impresa por el hecho de que el pretendido "primitivo" tiene la sensación, perfectamente comprensible, de que ha de experimentar una pérdida irreparable con la desaparición de la tradición oral y del aprendizaje de memoria. Experimentan algo así como un sentimiento de despersonalización. Efectivamente las bibliotecas son máquinas: sabemos muy pocas cosas de memoria; echamos mano constantemente de las obras de consulta y de los diccionarios. En cierto sentido, pues, puede decirse que Gutenberg ha despersonalizado el mundo y no han faltado en verdad espíritus delicados que deploran el descenso del nivel cultural que provocaría la aparición de la imprenta. Estos espíritus delicados pueden tener cierta razón, en la medida en que quizás el 99% de lo impreso es algo superfluo, cuando no dañino. Y, sin embargo, es evidente que estos fenómenos de despersonalización son comparables a los "ruidos parásitos" de la cibernética, manifestaciones concomitantes al aumento de información.

Tropezamos aquí con la máquina considerada como objeto total, "en sí", como objeto alienado del hombre. Pero los instrumentos humanos no son sino la prolongación y objetivación de su esquema corporal. Lo propio del instrumento, de la técnica, es promover lo que he propuesto llamar la personalización progresiva, esto es, el proceso de hominización, de la transmutación de la naturaleza en cultura, del objeto en conciencia, de la "historia natural" en historia sin más. No son los instrumentos ni la técnica los que despersonalizan al hombre, sino el uso que secundariamente puede hacer de ellos el espíritu alienado. Considerando los instrumentos como objetos autónomos no hacemos sino realizar en nosotros mismos esa enajenación que se trataba de superar.

El problema real, pues, se centra en el hombre, en su devenir. ¿Qué va a ser del hombre con cerebros electrónicos, con cohetes espaciales, del hombre en medio de una cantidad de información que aumenta geométricamente y, por qué no, del hombre bajo el influjo de esos "ruidos parásitos" en aumento por el incremento de la propia información?

El Dr. R. Schindler, en una de las discusiones de nuestro Círculo Vienés de Psicología Profunda, afirmaba que hay un grupo cada vez más minoritario de gentes que se encuentra escépticamente a la defensiva frente a la utopía, mientras el grupo cada vez más mayoritario se entrega a la experimentación más utópica incontrolada con verdadero placer. Si esto es efectivamente, así tanto la posición de los unos como la de los otros ha de ser forzosamente muy ambivalente, sólo que los mecanismos de defensa de uno de los grupos marchan en un sentido regresivo y conservador, mientras que los de los otros van en el sentido de una huida hacia adelante. Pero ambos grupos sienten angustia.

La utopía, en efecto, es una fuga, una elusión; pero no lo es menos el rehusar enfrentarse con la utopía. Alguien dijo que el hombre es el único animal que evita la realidad mediante su conciencia. Y puede evitarla retrocediendo, movido por la angustia que le provocan las regiones que se abren ante él: la angustia del reaccionario, del conservador. Pero el hombre puede también huir hacia adelante, porque sabe que el presente no va a permanecer y además porque se ve forzado a comprobar que el presente es indigno de él, del hombre. Concedo, pues, sin reservas, que también el utópico es un hombre que huye, un

"fugitivo". Algunos pensadores han llamado con razón la atención sobre el hecho de que la utopía puede ser también una reificación del ideal, una mistificación mediante la cual el hombre evita tomar conciencia del presente y pretende inútilmente saltar por encima de él. Evidentemente tendríamos que ponernos de acuerdo sobre el significado del término "utopía". Hay "malas" utopías, utopías mistificadoras, por una parte; pero por otra parte la utopía es algo específicamente humano. El hombre, en efecto, es el único animal que es capaz de concebir el límite como límite y que, por lo mismo, se pregunta incesantemente y de manera inevitable por lo que queda más allá de todo límite dado. La abertura de su mundo condiciona su pensar utópico —y lo exige. Al reconocer el límite como límite, pone toda frontera dada en tela de juicio y tiende a traspasarla. La modificación del mundo, la humanización del mundo alienado del hombre es para él una tarea histórica sin escape.

Pero la utopía es, como todo lo humano, ambivalente. Por eso yo añadiría: debemos ser utópicos con conciencia crítica. La utopía debe elaborarse críticamente: *las motivaciones del pensar utópico tanto como las posibilidades de su realización deben ser criticadas incesantemente y en detalle*. Esta actitud constructivamente crítica frente a la utopía no significa, sin embargo, y menos en la crisis histórica que padecemos, que debamos dejar de pensar en el futuro por miedo a lo que pueda sobrevenir.

La utopía, entendida en este sentido crítico, no tiene nada que ver con la supersticiosa creencia en un progreso automático. Personalmente no veo motivo alguno para un optimismo a corto plazo. Soy optimista histórico en la medida en que me veo forzado a reconocer que el hombre, la humanidad concreta, o bien perece a manos de su propia locura, o buscará la realización de un futuro razonable y digno del hombre, sencillamente porque no le queda otra salida. Nota bene: el hombre como especie puede suicidarse, el peligro nunca fue tan grande como ahora. Pero si no se suicida, se verá sencillamente forzado a responder a la infinita serie de preguntas que él mismo se ha planteado y a responderlas en la *praxis* concreta. Tal es el fundamento y el sentido de mi optimismo histórico. Con todo, para la época histórica de transición, soy mucho menos optimista. Incluso estoy convencido de que nuestros hijos han nacido para la desdicha y la miseria. Sus padres, como nuestros padres, han pecado demasiado a menudo contra la vocación del hombre; el hombre comprende demasiado poco todavía que él es el creador de su futuro, de su propio mundo. Nuestros hijos, de esto estoy desgraciadamente convencido, no podrán todavía realizar el "salto del reino de la necesidad al reino de la libertad".

Las utopías han suscitado siempre la misma reacción ambivalente. Y sin embargo la realidad acaba superando todas las expectativas, particularmente en el terreno tecnológico. Basta asistir a un coloquio científico, o al menos inteligente, sobre los efectos presumibles de un nuevo descubrimiento o incluso sobre la simple posibilidad de un tal descubrimiento; no faltará quien dude de los resultados o incluso de la realización de tal descubrimiento y hasta quien lo declare imposible. Pues bien, en tales casos se puede hacer tranquilamente una apuesta: se puede apostar que en el lapso de un cierto tiempo, generalmente más corto del calculado, los resultados del descubrimiento desborden todas las expectativas o que el descubrimiento mismo, de cuya posibilidad se dudaba, no se hará esperar mucho tiempo.

Hace más de cien años se intentó probar que el descubrimiento del ferrocarril no tenía porvenir alguno, porque la velocidad alcanzada entonces de 20 kilómetros por hora sería enormemente peligrosa para el hombre. En su tiempo hubo también especialistas que pronosticaron que el vuelo en avión se quedaría en un deporte caro. Yo mismo tuve que dar una conferencia ante un forum científico hace doce años sobre los viajes espaciales entonces en proyecto, conferencia en la que un interlocutor, que por desgracia era astrónomo, demostró al público que el envío de un satélite artificial desde la tierra era sencillamente imposible según las leyes de la mecánica.

Pues bien, hoy en día todo el mundo viaja en ferrocarril y muchos en avión; comienzan ya los vuelos espaciales y se tardará poco en visitar la luna; y existen las sedicentes "máquinas pensantes". Las objeciones contra los nuevos adelantos cambian con ellos. Las naves espaciales, se nos dice, se tragan miles de millones que podrían encontrar mejor empleo en la tierra. La máquina cibernética, se objeta, no piensa como el hombre, aunque sus cálculos sean más acertados. Esto no demuestra otra cosa sino que la evolución, tanto en la naturaleza como en la historia, no es nunca rectilínea. Pero una evolución auténtica no puede ser de otra manera, porque no habría evolución si no hubiera al mismo tiempo retrocesos, resistencias y contradicciones. La evolución, en la naturaleza como en la historia, no surge por una simple amplificación de los fenómenos, sino mediante mutaciones que producen nuevas homologías de los fenómenos anteriores. Ícaro soñaba con volar hasta el sol con grandes alas de pájaro; el hombre actual vuela más seguro, rápido y cómodo que el pájaro, gracias a un mecanismo basado en principios muy distintos a los del vuelo de las aves. Y se atreve a volar hacia las estrellas, pero de manera distinta a como lo pensó Ícaro. Y delega igualmente una parte de su pensamiento en la máquina; este pensamiento quizás sea distinto, por más que la discusión sobre ello en la teoría de la información y en la cibernética no haya concluido todavía. Es cierto también que el hombre, como esos africanos que mencioné, pierden ciertas capacidades al delegar su pensamiento y quizás también aumenten los "ruidos parásitos" en el canal de información y con ello la entropía.

No obstante, podemos asegurar que, en la medida en que la vida es una organización autorregulada, en la medida en que el hombre lo es al máximo y en la medida en que el hombre ha logrado crear sistemas de organización autorregulados, con todo ello se ha logrado superar (*aufheben*) el segundo principio de la termodinámica como ley universal de las transformaciones energéticas. El autocontrol por retroacción de la información supera necesariamente el aumento de entropía; en otras palabras, el hombre abre continuamente nuevas formas de energía. Esta energía se organiza en nuevas formas y actúa contra el principio de muerte. Hay un cierto pesimismo cultural que considera la entropía concomitante de una manera demasiado unilateral, sin tomar suficientemente en cuenta el aumento progresivo de la entropía negativa. Un pequeño ejemplo inofensivo nos introducirá en esta problemática: el estado de cuentas de cualquier cliente de banco puede ser comprobado en pocos segundos mediante una máquina. Este ahorro de tiempo libera energías, no sólo en el cliente, sino en el empleado. Ahora bien, el empleo que se haga de estas energías es ya una cuestión social.

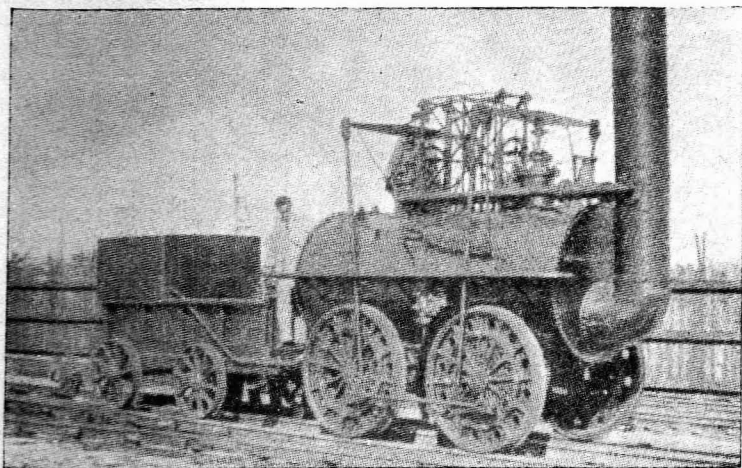
La cuestión no está en saber hasta qué punto el curso de la evolución es acertado o progresivo en una determinada dirección, ni qué resultados produce, ni siquiera qué peligros trae

consigo. Todas estas cuestiones son de la máxima importancia, pero no lo son sino en función de una cuestión central. Esta cuestión central es la del devenir del hombre. Esta cuestión pudo ser planteada ya en el tiempo de la invención del fuego o en el momento del descubrimiento de la rueda. El fuego es peligroso y Prometeo fue castigado sin piedad por los dioses, porque trajo a los hombres el fuego del cielo. La cuestión verdaderamente humana reza así: ¿Qué va a ser del hombre productor de fuego? ¿Qué va a ser del hombre impresor y lector? ¿Qué va a ser del hombre que viaja en ferrocarril o que vuela en aeroplano? ¿Qué va a ser del hombre en la era atómica, en la era de los vuelos espaciales? ¿Qué va a ser del hombre dotado de medios artificiales de pensamiento, dotado de órganos artificiales, quizá con un cerebro artificial? O mejor aún: ¿Qué es el hombre pura y simplemente como ser evolutivo, esto es, como ser para el que no existen fronteras definitivas?

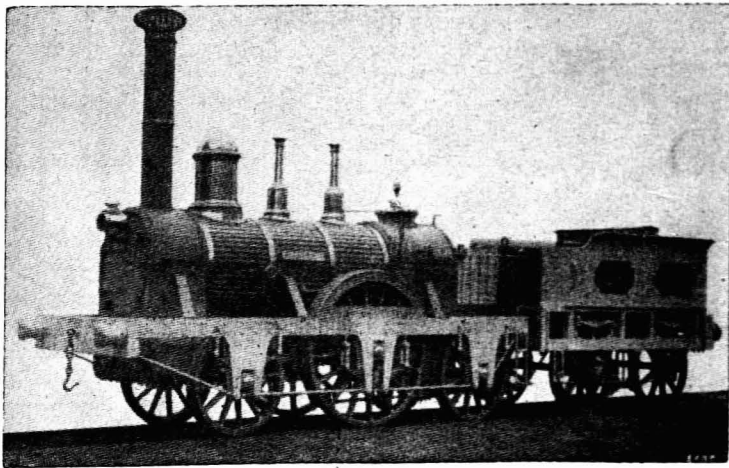
El hecho de la evolución, cien años después de Karl Marx y de Charles Darwin y cincuenta después de Sigmund Freud, tras mucha resistencia se ha convertido, a pesar de todo, en bien común de la ciencia. Ahora la resistencia contra la evolución se atrincheró tras un pensamiento muy curioso. Una muestra de ese pensamiento la oímos el pasado otoño en la Universidad de Viena cuando el profesor Metz intentó criticar el pensamiento utópico de Ernest Bloch, que le había precedido en el uso de la palabra. Se admitió que el hombre sea el artesano de su futuro, se admitió que el hombre debe mirar "hacia adelante" y no "hacia arriba". Aparentemente, pues, se admitió el pensar evolutivo, pero sólo aparentemente, porque entonces el profesor Metz vino a decir: las tareas del hombre son semejantes a un Himalaya y ahí hay mucho que hacer, toda una montaña ingente de tareas; pero cuando estas tareas hayan sido realizadas, cuando la montaña haya sido aplanada, entonces ¿qué? Entonces, el hombre se aburrirá y tendrá forzosamente que mirar "hacia arriba". Todas las comparaciones cojean, pero ésta es especialmente falaz. El futuro del hombre no puede jamás ser comparado a una montaña. La montaña es algo estático, algo a lo que el hombre accede desde fuera. Pero las tareas del hombre crecen con el hombre; las tareas del hombre son el hombre mismo y no cesarán mientras el hombre exista. Tras la montaña aplanada se agolpan más altos Himalayas: el hombre debe siempre mirar "hacia adelante".

Hay algo más que decir aún a propósito de este problema central que probablemente parezca al principio poco esclarecedor. Puesto que todos los problemas en torno al hombre nos remiten a su esencia evolutiva y nos ponen en guardia para no enajenar sus posibilidades de desarrollo, surge aquí la cuestión de la superación (*Aufhebung*) de las fuerzas alienantes que actúan en la naturaleza y en la historia. Mientras se exija del hombre que se concentre en lo extrahumano, so pretexto de que su futuro sería algo secundario, dependiente de lo extrahumano, se niega por anticipado al hombre el crédito y la confianza que necesita para acometer su construcción. En todo caso se le aterroriza, sea en nombre de Dios, de la moral, de la sociedad, de la máquina, del peligro material o de cualquier otro mediador. El hombre aún no emancipado necesita mediadores tanto para con la naturaleza como para con la historia; estos mediadores pueden ser infrahumanos o suprahumanos, pero aunque todos sean más o menos antropomorfos, siguen siendo algo extrahumano, cuya función es no dejar al hombre sólo con los otros hombres. Esta mediación ha sido de tal manera incorporada a nuestro ser, que se ha vuelto —ella y no la utopía humana— el cáncer del hombre.

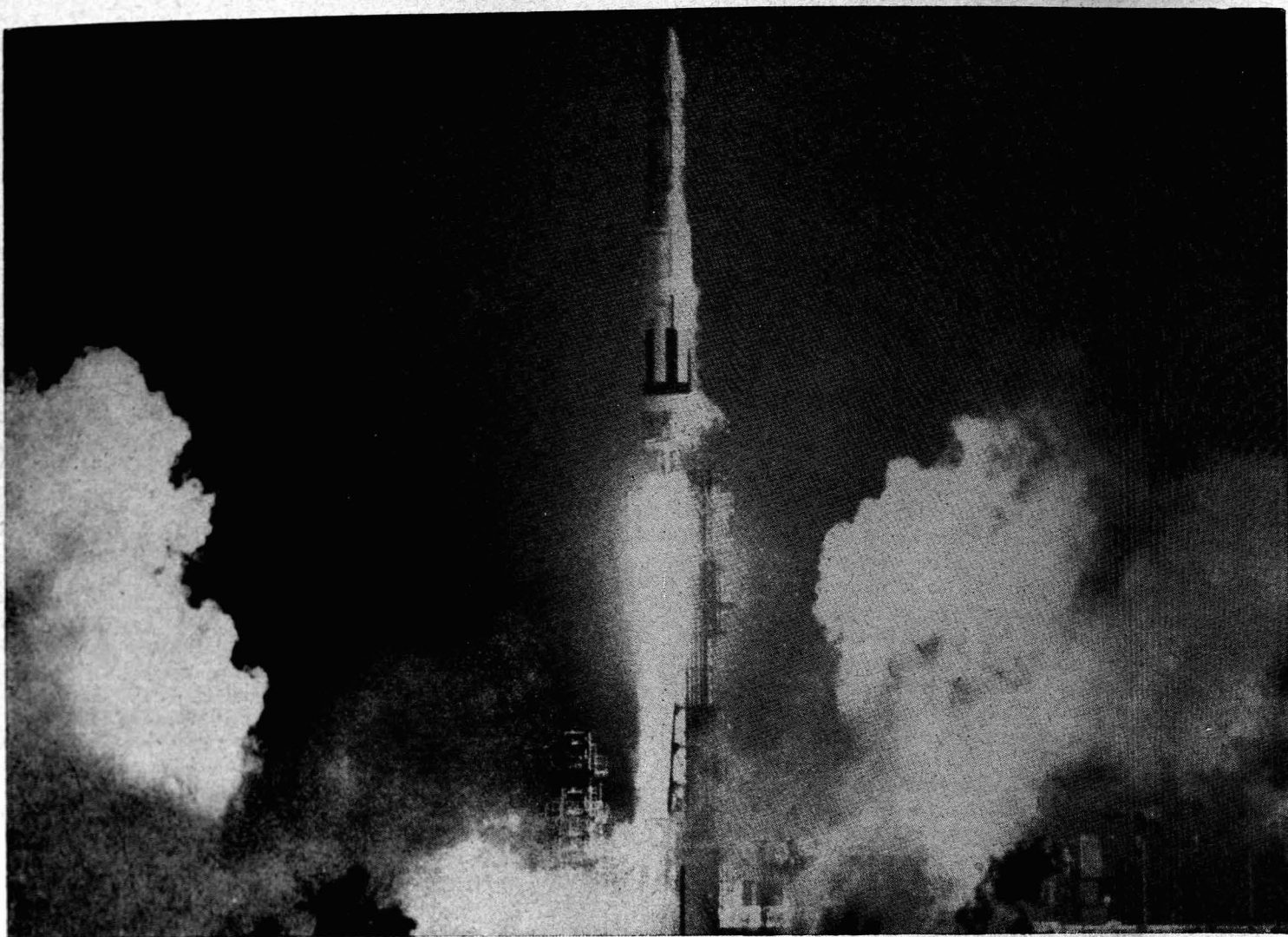
Cualquiera que hoy día aspire a obtener un puesto dentro de nuestra organización social tiene que escribir y presentar un



"velocidad peligrosa para el hombre"



"descubrimiento sin porvenir"



"¿Que va a ser del hombre en la era de los vuelos espaciales?"

Curriculum vitae. Todo en este *Curriculum vitae* parece absolutamente anónimo e inofensivo: nacido en tal parte y en tal año, estudió en tal instituto y se recibió en tal universidad, etcétera. Esta es la forma oficial del hombre, la máscara que le encasquetan los mediadores, máscara que debe llevar puesta ante estos mediadores y a la que todos estamos desgraciadamente dispuestos a dar crédito. Pero, ¿cómo es realmente la verdadera historia del hombre concreto? Esto lo saben muy bien los psicoanalistas. ¿Es realmente importante en qué fecha y en qué universidad ha sido firmado mi diploma? ¿No es mucho más importante para mi devenir personal el influjo —el influjo secreto— de mis padres sobre mí, las personas en relación con las cuales se ha desarrollado mi vida sexual, los secretísimos deseos y las ocultas esperanzas que alimento de día y que acaso de noche me siguen acosando? *Existe una discrepancia infinita entre la vida social y la vida individual.*

En el curso de mi vida he tenido desgraciadamente que redactar interminables informes e historias clínicas para diferentes jueces de instrucción y comisarios. Puedo asegurar que estos policías entendían más de la alienación del hombre que nuestros buenos burgueses o nuestras sabias autoridades académicas. Porque no se daban por satisfechos con el *Curriculum vitae* oficial, ni mucho menos: querían saber más. Sabían perfectamente *qué es lo que era realmente importante*. Porque lo importante son las debilidades ocultas y la vulnerabilidad del hombre, lo importante son sus esperanzas y prejuicios insensatos, incluso sus hábitos sexuales más secretos: tal era la puerta de acceso por donde pretendía introducirse la maquinaria totalitaria.

Karl Marx soñó con un mundo en que *la vida privada y la vida social fueran absolutamente congruentes entre sí*, un mundo en que cada uno pudiera mostrarse como es realmente, sin inhibición ni vergüenza. Este sueño ha sido una utopía, pero una utopía *positiva*, en el sentido de que el soñador no se contentó con abandonarse a una imagen del deseo, sino que investigó el porqué y el cómo ha sido posible que surgiera esta discrepancia. ¿Cómo es posible que el hombre tenga que negarse a sí mismo para poder vivir entre los hombres?

Con esto volvemos a nuestro problema: ¿Cómo será el hombre en medio de un mundo en evolución y que evoluciona a través y por medio del hombre? ¿Cómo será el hombre en medio de un mundo al que él ha animado y humanizado, con la espe-

ranza inadmisible de volver sobre sí, de retornar al hombre, con la esperanza de poder ser *auténtico*?

No es fácil para el hombre alcanzar en cada caso la autenticidad, porque quizá no pueda ser nunca idéntico consigo mismo. Su identidad depende, genética y actualmente, de los otros. Y está siempre amenazada.

Si alguna definición pudiera darse del hombre de acuerdo con esta problemática, nosotros propondríamos la siguiente: el hombre es aquel animal que se mueve en la cumbre de la filogenia y que se distingue y se distancia cualitativamente de los otros vivientes en la medida en que se vuelve consciente de sí y del mundo, modifica al mundo y a sí mismo y transforma la historia natural (en la que ya no puede vivir y a la que evita) en historia sin más. El hombre es, por eso mismo, el único ser que conoce la angustia y que, para evitarla, evita la realidad e introduce ideologías en el mundo. En este punto quisiera yo ver una ejecutoria para nosotros los psicoanalistas, que tratamos de comprender y analizar las racionalizaciones y los mecanismos de defensa del hombre. El psicoanalista, lo sabe todo el mundo, debe pasar por un análisis didáctico antes de poder emprender el análisis de los demás. En él se vuelve realidad, si bien en una forma individual y limitada, la consigna de Marx: "El educador debe ser educado". Pero, ¿significa esto que el análisis didáctico, tan a menudo considerado como una especie de consagración y de formalidad mágica, puede bastarnos? No. Yo creo que el psicoanalista no puede cumplir su deber para con la sociedad ni para consigo mismo sino en la medida en que siga siendo un crítico de toda racionalización y de toda ideología. La crítica de las ideologías y del camino individual que conduce a tales ideologías debería ser la tarea por excelencia del psicoanálisis.

Esta crítica debe recaer también sobre los elementos ideológicos de las utopías; pero las utopías deben ser liberadas, no reprimidas. La auténtica utopía es la contrapartida de la entropía y del principio de muerte, y la preparación y el promotor de la historia consciente. El fin último de toda utopía es, en última instancia, la superación (*Aufhebung*) de la muerte. Su criterio de autenticidad es la *praxis*. Porque la utopía refleja los deseos y angustias del hombre, pero es al mismo tiempo un intento de tomar conscientemente en sus propias manos la propia evolución.

(Traducción de Armando Suárez)

Sobre la novela norteamericana*

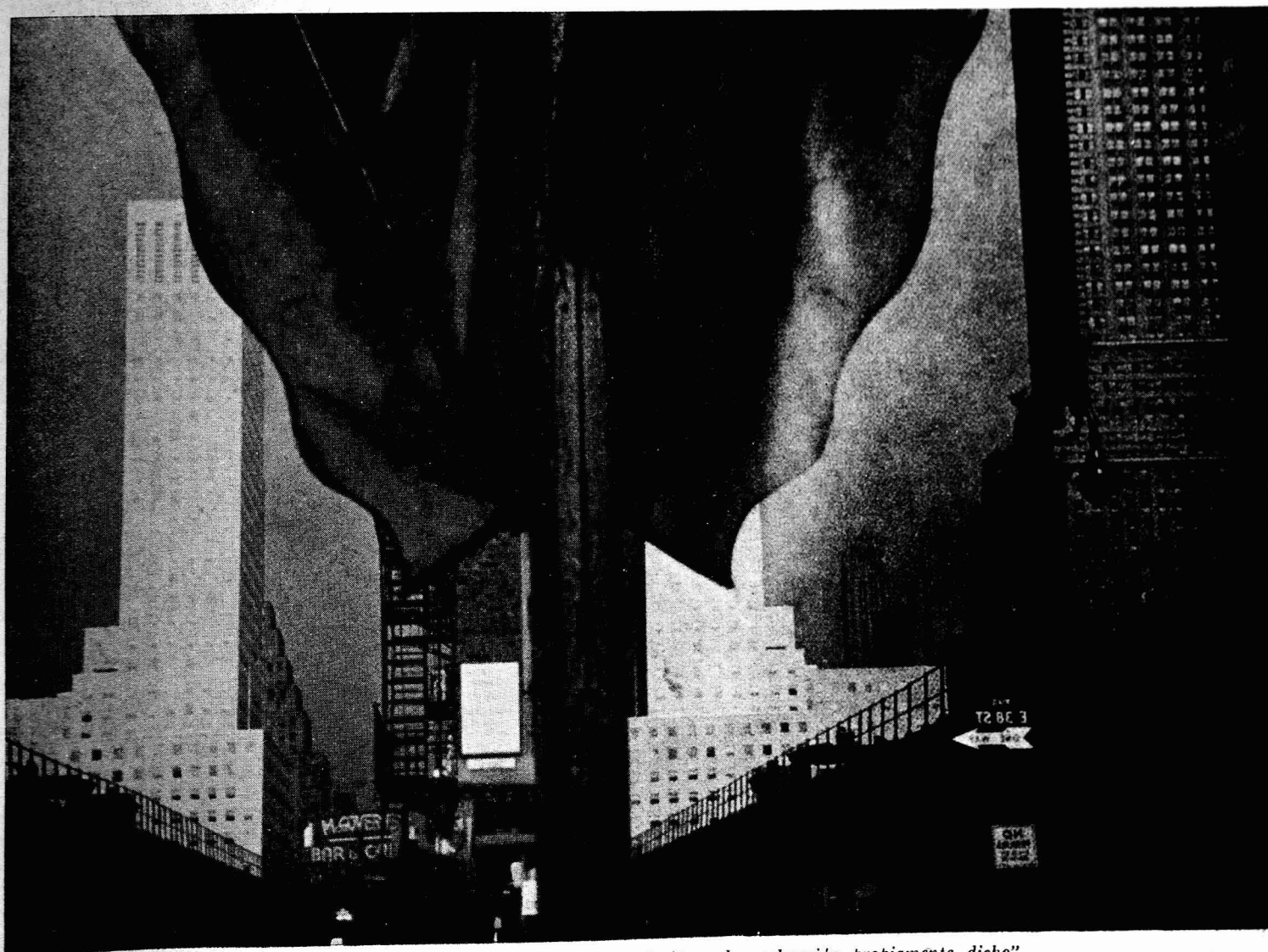
Por Norman MAILER

Confíen en mí por un rato. Consíentánme. Supongan que soy un conferenciante académico y que voy a intentar trazar un gran esquema en veinte minutos. Como sé que la atención es como hierro para la sangre de un conferenciante, elegiré un título: "La Dinámica de la Literatura Norteamericana", como preparación a una discusión relámpago de *Herzog* y de Terry Southern con un remate final sobre el Arte de lo Absurdo. Como primera frase, diría yo: desde hace mucho tiempo ha habido una guerra en el centro de las letras norteamericanas. (Las miradas de comprensión absoluta en el rostro de los oyentes, invitan al conferenciante a proseguir.)

La guerra comenzó como una guerra de clases; una clase media superior buscaba el desarrollo de su gusto, la definición de sus costumbres y el refinamiento de sí misma, como preparación para entrar en el terreno de lo aristocrático. Ésa era su particular exigencia respecto a la cultura; exigencia que todavía está en vigor en una revista llamada *The New Yorker*. Este desarrollo aristocrático de la literatura fue, sin embargo, invadido, hace mucho tiempo, a principios de siglo, por una contraliteratura cuyas raíces estaban en la pobreza, en la sociedad industrial y en la aparición de una nueva clase social. Era una literatura asida a un fenómeno peculiar de los Estados Unidos: consiste en que la tendencia que tiene la sociedad norteamericana a modificarse es más rápida que la habilidad de los artistas para registrar el cambio. Claro que se tendría que retroceder dos mil años e ir a China para encontrar una sociedad que no se alterara más rápidamente que su cultura. Pero el fenómeno norteamericano consistía en el ritmo de aceleración propiamente dicho. La magnitud de este ritmo había cambiado. Era como si en los Estados Unidos todo se transformara diez veces más rápidamente; esto constituía una dificultad extraordinaria para

la creación de una literatura. La descripción justa, sensata y moralmente sólida de la sociedad, que se encuentra en Tolstoy, en Balzac y en Zola, en Thackeray y en Trollope, se había convertido en algo imposible. El escritor norteamericano de novelas de costumbres, tenía que contentarse con costumbres: en su obra no podía meter a una criada convincente y menos a un trabajador, porque en una generación, la criada salía de la despensa y se metía en el traje de mañana de la señorita que estaba en el salón y el trabajador pasaba de herrero a ser dueño de la fábrica. El novelista de costumbres no podía acercarse a estos asuntos, que hubieran absorbido la totalidad de su libro. Por eso, la tarea les fue dejada a Howells, a Stephen Crane y a Dreiser y en menor grado a escritores como Norris, Jack London y Upton Sinclair. Digamos que le fue dejada a Dreiser. Se había presentado una ironía fundamental en las letras norteamericanas, puesto que en oposición a Dreiser estaba la antitradición, imperfectamente desarrollada, de lo aristocrático. La clase social que tenía en su poder las fuerzas que dirigían a los Estados Unidos y la clase social que más admiraba a la anterior, se aliaron instintivamente en su aprobación de una literatura elegante que nada tenía que ver con el poder o con sus secretos. Estas dos clases sociales fomentaron una literatura que hablaba del galanteo, del matrimonio, del amor, del juego, de la religión y del estilo; una literatura que hablaba, en último análisis, de las excelencias de pertenecer a la tradición aristocrática a la que esas dos clases pertenecían. Por lo tanto, era una literatura que usaba las formas de conducta de los modelos europeos. La gente que era más norteamericana, por serlo de nacimiento, y la que más influía en la dirección de los Estados Unidos, se dio a sí misma la literatura que menos tenía que ver con los verdaderos fenómenos de la vida norteamericana; muy especialmente, con el ritmo acelerado, el ritmo tre-

* Tomado de la revista *Commentary*.



"el fenómeno norteamericano consistía en el ritmo de aceleración propiamente dicho"

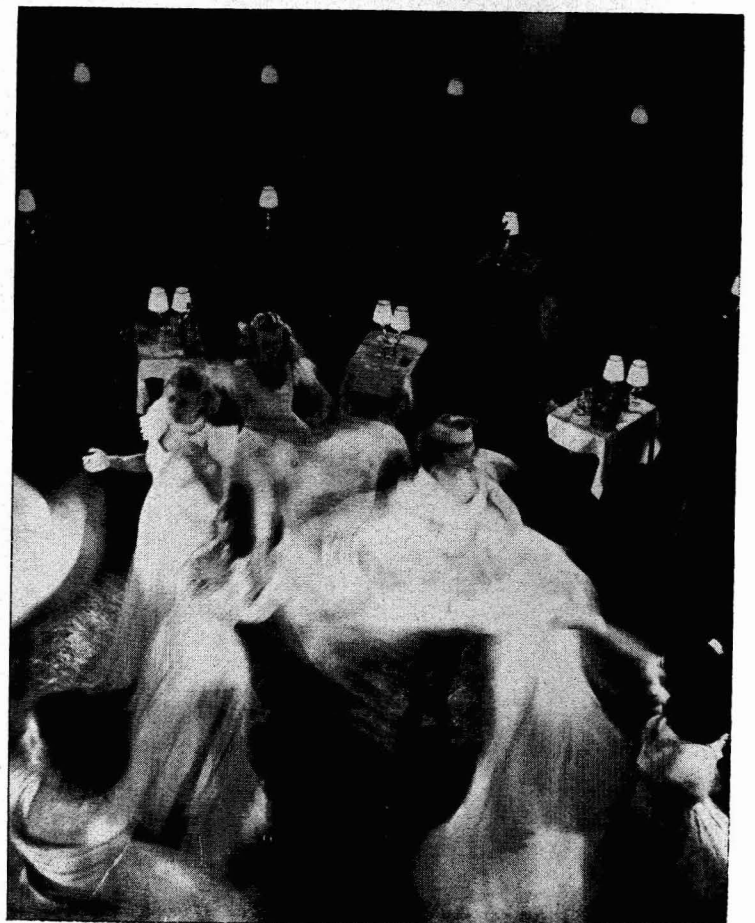
mendo de crecimiento y con las anomalías que existían en todos los sectores de la sociedad. Ese otro tipo de literatura y ese intento de explicar a los Estados Unidos, fue dejado a los hijos de inmigrantes, quienes, cuando tenían el vigor suficiente y la fortuna de haber recibido una instrucción, estaban en condiciones de comprender que los Estados Unidos eran un fenómeno que nunca antes había sido descrito: es más, que nunca había sido visible, en el tiempo que registrara la historia. En la vida norteamericana estaba ocurriendo algo que era grandioso, horrible o ambas cosas; pero algo estaba ocurriendo (la velocidad vertiginosa) y ese algo no estaba necesariamente divorciado de la futura gloria o de la futura ruina del mundo. Dreiser trabajó como un titán para captar el fenómeno y se convirtió en un titán; Thomas Wolfe, el único que se le compara en estatura (el otro novelista gigante), trabajó también como un titán, pero por la mitad del tiempo, y murió aterrado por las proporciones gargantuescas de la tarea que había emprendido. Sin embargo, ambos fracasaron en una parte de la tarea. Lograron describir la sociedad, Wolfe como el niño de cinco años más grandioso que haya existido,* hazaña invaluable; Dreiser como un empresario, heroico y trágico, que ha reflexionado mucho, a través de su fatiga y de sus trabajos, sobre la manera en que funciona todo en las forjas de la vida, pero que está condenado, porque no puede transmitir a sus hijos el conocimiento adquirido. Dreiser y Wolfe salieron del pueblo; Dreiser, especialmente, se acercó a la comprensión de la maquinaria social de los Estados Unidos, más que ningún otro escritor norteamericano que haya existido; pero tuvo que pagar un precio insostenible: se vio forzado a desvincularse de la forma para llegar a aprender lo mucho que aprendió. La forma insiste en que se le capte a ritmo moderado, en que se ejecute con gracia cada paso de baile antes de pasar al siguiente. Dreiser tenía una enorme prisa, tenía que aprenderlo todo (así ha de haber concebido su misión), por eso no hay forma en su obra; es decir, no hay táctica.

Si la clase superior gusta naturalmente de una literatura que le conviene, de una literatura que es, quizá, trivial en la superficie, pero en el fondo divertida, ilustrativa y *fortificante*, es porque esta literatura elabora y aclara los detalles de las vidas de los integrantes de aquella clase y ajusta, de esta manera, su sentido del poder, el sentido del poder de la clase alta, que invariablemente se lubrica con un sentido del detalle. Lo mismo ocurre con la otra clase de lectores de la literatura norteamericana; esa congregación enorme, informe y casi desvinculada (inmigrantes, proletarios y empresarios) quiere, a su vez, una literatura que le convenga. Allí es donde Dreiser tenía que fracasar. Para esos lectores Dreiser era bueno sólo a medias. Les enseñó estrategia a los norteamericanos, como nunca antes la hubieran recibido de una novela. Para los aventureros fue casi tan útil como lo fue Stendhal para todo un siglo de intelectuales que venían a París de las provincias. Casi, pero no tanto. Porque Dreiser, después de todo, no es tan útil; y la diferencia es crucial. Porque un joven aventurero lee una gran novela con la esperanza inexpresada de que esa novela sea un mollejo que le permita afilar el hacha para derrumbar puertas que hasta ese momento habían estado cerradas. Dreiser se limitó a localizar las puertas y a hacer advertencias sobre las trancas y los candados secretos. Pero no tenía mollejo, no tenía forma, no tenía ojo para penetrar modales mortalmente importantes de los ricos. A una muchacha rica tenía que llamarla "encantadora"; no podía hacerla encantadora cuando hablaba, como podía hacerlo Fitzgerald. Por eso no pudo preparar realmente al ejército de sus lectores para la lucha que se avecinaba. Su tarea era doblemente difícil (se le exigía que diera a cada advenedizo estrategia y tácticas nuevas). El advenedizo necesita nada menos que la sociología secreta de la sociedad; esto se lo dio Dreiser. Pero las tácticas (las costumbres, las muertes y las vidas del salón, el *cocktail party*, la gloriosa táctica de arrinconar a la víctima) estaban más allá de su alcance. Dreiser escaló como un ciego las montañas de la sociedad y por eso no pudo ayudar a nadie a ver lo que tenía frente a sus narices; sólo mostró lo que había ocurrido y lo que probablemente iba a ocurrir después.

Ésa fue la etapa inicial de la guerra; se ha llamado el Naturalismo contra la Tradición Aristocrática. Para ilustrar, se podría poner a Henry James frente a Dreiser; pero James es un escritor lo bastante grande para violar las generalizaciones que es necesario hacer sobre la novela de costumbres, que por necesidad, y precisamente por ser de costumbres, evade lo de-

masiado ambicioso y cae en la exageración de la trama, defectos ambos en los que no cayó James. Digamos entonces que la guerra fue entre Dreiser y Edith Wharton; Dreiser pura estrategia y nada de táctica y Edith Wharton pura táctica. Táctica maravillosa la de ésta, una joya de escritora y mezquina como un predicador; no necesitaba estrategia. El escritor de la aristocracia sacaba toda su estrategia de la lógica de su clase. Quizá ésta sea la razón por la que la guerra nunca llegó a un desenlace; ni siquiera a una conclusión. Ningún escritor de la clase alta bajó a los tiros de las minas para extraer la forma viva del cambio que estaba operándose *allí abajo*; ni Edith Wharton, ni mucho menos James Branch Cabell, ni Hergesheimer, ni siquiera Willa Cather y Hellen Glasgow, ni tampoco Elinor Wylie, ni Carl Van Vechten y no hubo ningún diamante en bruto que fuera transformado por los talladores de Newport. En las letras norteamericanas seguía habiendo un abismo. Escritores de la clase superior, como John Dos Passos, hicieron valientes esfuerzos para descender y sacar el material, pero nunca lo lograron. En el caso de Dos Passos esto se debió a una falta de estrategia para moverse en las profundidades, porque las costumbres pueden ser suficientes para describir a los ricos, pero para comprender a los pobres se necesita una visión de la sociedad; Dos Passos sólo sentía repulsión hacia la injusticia, lo cual es, en último análisis, una costumbre. Algunos escritores de la clase superior, como Fitzgerald, se rebelaron delicadamente en contra de las premisas de su clase, perdieron la estrategia aprendida y quedaron a la deriva; entonces, se vieron obligados a perfeccionar su táctica, pero quizá por esta razón, en el centro de su trabajo existe una especie de histeria; escritores de la clase baja, como Farrell y Steinbeck, describieron enormes extensiones de océanos inexplorados, pero sus personajes nunca salieron de su medio ambiente original y por consiguiente los resultados son más taxonómicos que apocalípticos.

Pero entre esa época y la actualidad, la guerra ha cambiado de rumbo. Ningún escritor logró escribir la gran obra que por sí sola aclarara la visión que de sí misma tenía la nación, lo que Tolstoy había logrado quizá en *La guerra y la paz* y en *Ana Karenina* y Stendhal en *El rojo y el negro*. No apareció ninguna novela que fuera grandiosa y audaz, amplia y detallada, capaz de dar sustento al aventurero y alegría al rico, que dejara compasión en las hileras de la aristocracia y energía en el cepo de los pobres. (A menos que fuera *Trópico de Cáncer*.) Dreiser fue el que más cerca estuvo de lograr esta hazaña y no estuvo muy cerca, porque no logró aprisionar el momento; después de su fracaso heroico, la literatura norteamericana quedó aislada; fue necesario dar cursos sobre literatura norteamericana a los norteamericanos, ya sea porque de otra manera no la hubieran



"literatura que habla del galanteo"

* Esta observación hizo reír al público. Como no quise insultar la memoria de Wolfe, hubiera sido más afortunado, y quizá más exacto, haber dicho: como el muchacho de quince años más grandioso que haya existido.

leído, o porque leyéndola no la hubieran entendido. No era indispensable para ellos. No les salvaba la vida, ni los hacía más ambiciosos, más morales, más atormentados, más audaces, más preparados para el amor, más preparados para la guerra, para la caridad y para la invención. Más bien tendía a dejarlos perplejos. La literatura realista nunca alcanzó el ritmo de cambio de la vida norteamericana; al contrario, se había ido quedando cada vez más a la zaga, hasta que la novela abandonó todo deseo de ser una creación comparable al fenómeno del país; se conformó con ser metáfora. Esto quiere decir que cada autor hizo una paz por separado, estipulando que no trataría de aprisionar a los Estados Unidos, sino que se conformaría con darle vida a algún microcosmos de la vida norteamericana, con construir una metáfora, en el sentido en que una gota de agua es la metáfora del mar, en que un solo pelo de una bestia es, para algunos, la metáfora de la bestia; en esa metáfora, el escritor podría, si tenía suerte, encerrarlo todo, ricos y pobres, estrategia y táctica, profundidad y forma, detalle, autoridad, todo. El escritor tendría de todo pero para unos cuantos. Pero es que el escritor ya no estaba escribiendo acerca de la bestia sino, como en el caso de Hemingway (el mejor de los casos), acerca de la guerra de la bestia, o en el caso de Faulkner, acerca de los sueños de la bestia. ¡Qué garra y qué sueños! Quizá estos dos sean los mejores escritores que haya habido en los Estados Unidos, pero se dieron por vencidos y no trataron de captar el país en su totalidad. Su visión era parcial, decididamente parcial: consideraban esta característica como la condición primordial de la grandeza; es decir, no intentan la salvación, ni de las almas, ni de la nación. El deseo de majestuosidad era la perra que lamía los lomos literarios de Hemingway y de Faulkner; el país que se fuera al demonio. Que se cuidara solo.

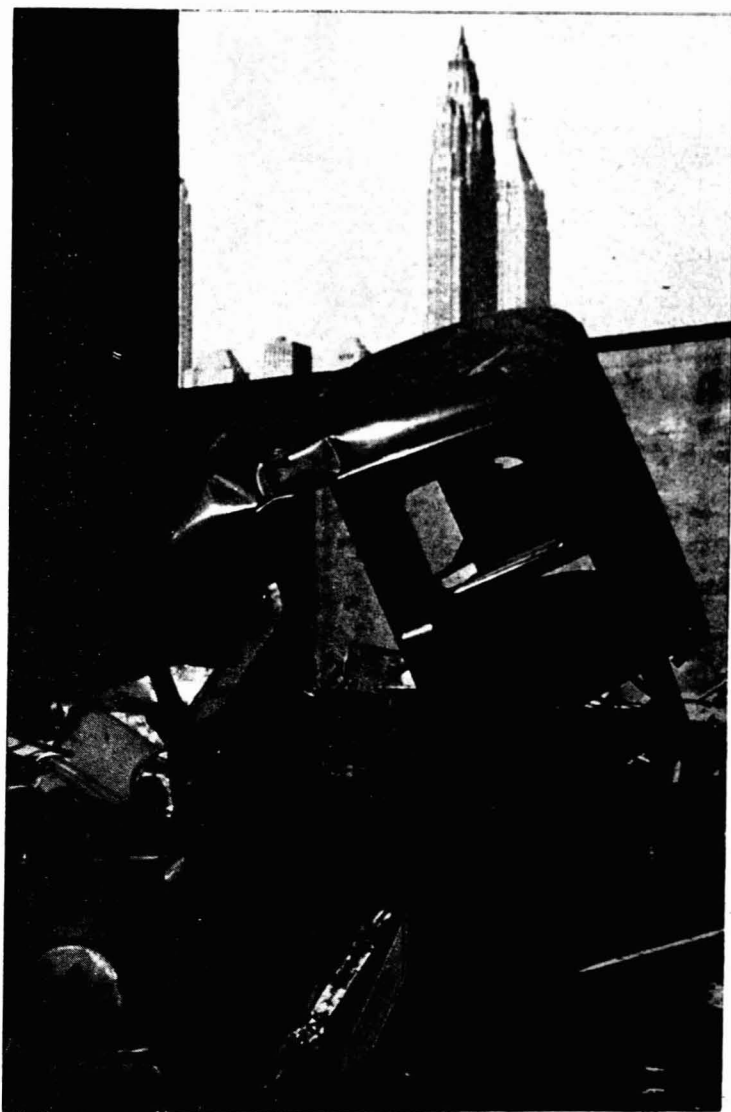
Y, por supuesto, el país se fue al demonio. Nada más. Creció aislado. Creció como la yerba, como un monstruo, como una mujer bella y como un puerco. Y la tarea de explicar a los Estados Unidos quedó en manos de las revistas de Henry Luce. Las pocas sensibilidades novelísticas de la aristocracia, que nunca consideraron como propia la tarea de definir al país (después de todo, una empresa que no tenía nada de divertida), fueron haciéndose cada vez más pequeñas y más soberbias. Edith Wharton reapareció bajo la especie de Truman Capote, que tiene más de joya y es más mezquino que ella. Escritores brotados del fondo había montones: los sobrinos de Dreiser son tan diversos como Saul Bellow y James Jones. Pero lo que diferencia a estas dos clases de escritores es otra cosa. La diferencia empezó a transformarse poco después de la Segunda Guerra Mundial y la transformación fue bastante lejos. No se podía hablar ya de escritores aristocráticos y de novelistas cuya obra misma fuera el protagonista que había de abrir, al escritor y a sus lectores, los cerrojos de la sociedad; no, el trabajo había retrocedido, la gran ambición se había ido y, peor aún, hasta la metáfora había desaparecido, la garra de la bestia y los sueños de la bestia; no, la literatura había descendido hasta llegar a la novela seria, la novela perfecta, la severidad moral y lo Camp. *Herzog* y *Candy* se habían convertido en los protagonistas.

Frank Cowperwood amasó una vez un imperio. *Herzog*, su sobrino nieto bastardo, perdía el tiempo en una bodega intelectual. Antes, la novela realista abrió un surco en el rostro de la sociedad, ahora su realidad estaba concentrada en la severidad moral. Mientras que los héroes del naturalismo habían sido, en su origen, activos, audaces, ególatras, casi trágicos y sumergidos hasta las narices en sus esfuerzos por mejorar su vida personal y por forzar las redes de la sociedad, el héroe de la severidad moral, como *Herzog*, o como Levin, el héroe de *A new life* de Malamud, son hombres que representan lo contrario; son pasivos, tímidos, dominados, patéticos, sumergidos hasta las narices en la angustia: el mundo es más fuerte que ellos; el suicidio los llama.

El Héroe de Malamud es más activo que *Herzog* y también más simpático, pero estas cualidades positivas hacen que su caso no sea tan puro. La acogida que ha tenido *Herzog* es un misterio. Porque a pesar de la riqueza de la textura y de la abundancia en el detalle, queda el hecho de que nunca hubo una novela tan bien recibida con un héroe tan oscuro. Ninguno de los críticos que se postraron ante el libro hubiera permitido que *Herzog* estuviera una hora en su casa. Porque *Herzog* estaba derrotado, *Herzog* era el hombre sin originalidad, *Herzog* era el tonto, y no un tonto atractivo, elegido de Dios como Gimpel, su progenitor directo, sino un tonto aguado, demasiado culto e inepto, incapaz de luchar, capaz de amar sólo cuando el amor se presentaba como un regalo. *Herzog* era intelectual, pero no era brillante; sus ideas no eran originales, su estilo, a juzgar por sus cartas, es insoportable; tenía precisamente



"el ritmo tremendo de crecimiento"



"el país se fue al demonio"



Saul Bellow: "la novela perfecta"

la fraseología pesada de quienes están cargados de ansiedad y al borde de la locura. Herzog no tenía remedio. De él no aprendimos nada acerca de la sociedad, ni siquiera acerca de su propia vida. Y él es la única figura que hay en el libro. Sus mujeres, sus amantes, su familia, sus hijos, sus amigos y hasta el hombre que le pone los cuernos están vistos en la periferia de una visión oscurecida. Como ocurre a todos los que están al borde de la locura, su atención está vuelta hacia su interior, pero es una atención sin ingenio. Herzog es aburrido, es insoportablemente aburrido, como todos estos tipos brillantes y pedagógicos que tienen un hueco en el centro del cerebro.

Y sin embargo, la novela está lograda. Y allí está su misterio. Se lee con compasión. Con extraordinaria compasión. Herzog aburre y sin embargo hay un calor secreto en el corazón. El corazón del lector se voltea y produce una congoja. Ya casi no quedan libros que logren esto.

Claro que Herzog es sensible al sufrimiento. Es un mendigo, un mendigo extraordinario que aprisiona al lector con su mirada, su aliento, su ropa, su presencia húmeda y casi corrompida; es un mendigo que obsesiona. Algo pasa en sus ojos. Son unos ojos que dicen: mira, estoy humillado, he fracasado, estoy casi podrido y, sin embargo, en mí hay algo tan justo, tan bueno y tan cariñoso como en la parte más tierna de tu infancia. Si he sido enviado por el profeta Elías, no es para hacerte culpable, sino para hacerte llorar. De pronto, Herzog inspira dolor (el libro tiene un poco de alquimia), Herzog es el centro del dilema moderno. Si no sentimos compasión por él, una compasión imperiosa que haga fluir la sangre hacia los miembros y el corazón, nos veremos obligados a disparar sobre él. Porque si Herzog no despierta compasión, no queda más remedio que matarlo, porque es un lujo que resulta demasiado intolerable, por mediocre, a menos que despierte amor. El mundo literario decidió amarlo. No estábamos preparados para matar a Herzog. Parecía que hubiera sido algo demasiado definitivo. Porque entonces no hubiera quedado nada más que lo Camp y lo Camp es el arte del canibal, lo Camp es el arte que nació de la bancarrota de la novela de costumbres. La tesis parcial de estos veinte minutos es que la novela pura de costumbres fue aguándose desde *The house of Mirth* hasta las márgenes sentimentales de *The Rector of Justin*; que se ha desbarrancado desde *The Ambassadors* hasta *By Love Possessed*. Por esto ya no se puede hablar de la novela de costumbres; está uno obligado a buscar el documental, como *In Cold Blood*, o bien, a buscar la sátira. El impulso aristocrático, vuelto sobre sí mismo, produjo una obra clásica: *The Magic Christian* de Terry Southern. El desagrado por los hábitos del populacho nunca alcanzó mayor precisión, nunca erró el ingenio en su premisa natural de que la imbecilidad de la masa estaba a partir de un piñón con las hipocresías, con las grandezas fangosas y con las estupideces rastreras de los ricos norteamericanos. El impulso aristocrático de

definir la sociedad por medio de la evocación de costumbres, sobrevivió sólo como el privilegio de cualquier canibal lo suficientemente aristocrático para cenarse a su familia. *The Magic Christian* fue una obra clásica del Camp.

Entonces, tomar nota: los dos impulsos que existían en las letras norteamericanas habían fracasado; el impulso realista no llegó a producir la novela que hubiera encendido la conciencia que la nación tenía de sí misma y el impulso aristocrático destruyó a zarpazos los restos de la trama de una sociedad adinerada, a la que ya no quería apoyar. Igual que la máquina de Tingely, que se destruye a sí misma, lo Camp era divertido en el proceso mismo de su destrucción. Puesto que lo Camp era también sentimental, los artefactos eran necrofílicos.

La literatura había fracasado. Entonces, la tarea fue desempeñada por el cine, por la televisión. La conciencia de las masas y la cultura del país avanzaban por entre un fango infinito.

Ante la ausencia de una gran tradición novelística, la conciencia norteamericana acabó siendo cultivada por las mojigaterías rastreras de los directores de periódicos y los educadores de pueblo, por lo peor de la religión organizada, una fuerza amorfa que tiene todos los terrores de los cristianos, en sustitución de la valentía inicial de los pioneros; estos cristianos de época reciente no eran tan valerosos. Este era uno de los componentes del fango. El otro componente eran los hijos de los inmigrantes. Muchos de ellos odiaban a los Estados Unidos, los odiaban por lo que ofrecían sin cumplir, por las falsas oportunidades que parecían ofrecer y por la exclusividad de las oportunidades reales. Los hijos de estos inmigrantes y los hijos de sus hijos se apoderaron de las ciudades y empezaron a gobernarlas; desde lo más alto hasta lo más bajo, tiraron y saquearon hasta que no quedó una ciudad en los Estados Unidos que en los últimos cincuenta años no se hubiera vuelto más fea. Después, se extendieron, es decir, constituyeron suburbios que eran como una plaga en el campo y, por último entubaron los medios de información para meterlos en cada casa. Eran caníbales que trataban de vender cristianismo a los cristianos; y como despreciaban el evangelio y en el fondo de sus corazones se burlaban de él, lograron vender otra cosa, algo que era quizá un virus. Un nihilismo electrónico pasó a través de todos los medios de comunicación y penetró en los cristianos y los volvió caníbales; eran gente tensa y lívida, que junto con los calmantes y la sexualidad de la propaganda comercial, se tragaban sus propios odios; mientras, los caníbales más antiguos, los que gobernaban los medios de información cometieron la torpeza de transmitir su siniestra enfermedad y quedaron demasiado amables, demasiado liberales, demasiado programáticos, llenos de proyectos de bienestar social hablaban al estilo y, en general, eran tan enfermizos como los cristianos que vivían en sótanos y en cuevas.

Sí, los hijos caníbales de los inmigrantes se habían convertido al cristianismo y la forma amorfa que habían desarrollado en sus medios de difusión, el gusto hipócrita, hueco e insípido de la televisión ante la que sonreían en todo el país, chocó con la forma amorfa y el más insípido gusto del canibal pueblerino de la peor especie; la colisión produjo esquizofrenia en todo el país. Medio Estados Unidos enloqueció de catarro, medicinas, asma, alergias, hospitales y cirujanos famosos con cuchillos para cortar la peste, auxilios y proyectos y comités y cooperaciones y aburrimiento, una epidemia de aburrimiento bien arraigada en el país; la otra parte de los Estados Unidos se volvió simiesca y las motocicletas empezaron a rugir como leones a través de los campos y todas las bestias de toda la historia enterrada de Norteamérica apagaron la televisión y se prepararon para ir a la plaza a quemar el cabello de la madre y morder el corazón del niño. Cuando se pensaba en los Estados Unidos, se pensaba en aspirinas, anuncios comerciales y en sangre. Condenación Vietnam. Y el arte importante de los Estados Unidos fue el arte de lo absurdo.

El acto de escribir no debe provocar tolerancia. Quizá no haya habido nada más catastrófico para los Estados Unidos que el fracaso de sus novelistas; quizá seamos los últimos libertadores que existen en el país y si seguimos medrando con algo que está muy por debajo de nuestras capacidades, es posible que nuestro ser muera antes de que muramos nosotros.

Esta declaración contiene la esencia de la extravagancia y, sin embargo, es la longitud del puente que hay que construir. Es posible que la comunicación de la experiencia humana, de la experiencia humana más profunda y más irrecuperable tenga que efectuarse para que sobrevivamos. Cuando menos ésta es la opinión oculta por esta crítica a la que ustedes han tenido la amabilidad de asistir.

(Traducción de Jorge Ibarguengoitia)

Divagaciones en torno a la lingüística de nuestra época

Por Juan M. LOPE BLANCH

"La lingüística es el estudio científico del lenguaje humano. Un estudio es científico cuando se basa en la observación de los hechos y se abstiene de establecer una selección entre esos hechos invocando ciertos principios estéticos y morales. Así pues, científico se opone a prescriptivo. En el caso de la lingüística, es particularmente importante insistir en el carácter científico y no prescriptivo del estudio... La historia nos muestra que, hasta hace muy poco, la mayoría de los que se ocupaban del lenguaje o de las lenguas lo hacía con fines prescriptivos... Pero el lingüista contemporáneo debe limitarse a observar los hechos, a registrarlos y a explicarlos dentro del marco en que aparecen. No rebasará sus atribuciones si consigna las protestas o las burlas de unos y la indiferencia de otros (ante ciertas "impropiedades" expresivas); pero deberá abstenerse, por su parte, de tomar partido."

Estos conceptos, que pertenecen a uno de los lingüistas más autorizados y conocidos de nuestro tiempo,¹ reflejan claramente uno de los principios fundamentales —indiscutido e indiscutible— de la lingüística moderna. El gramático "científico" contemporáneo debe describir, no prescribir. Frente a la actitud asumida por la gramática académica durante tantos años —actitud normativa, purificadora—, la gramática actual debe abandonar toda orientación jurídica y debe limitarse a estudiar los hechos del lenguaje, respondan éstos o no a lo que podría considerarse "lógico" o "debido". El ambicioso lema académico —"limpia, fija y da esplendor"— debe ser completamente olvidado y aun sacrificado en aras de la verdadera ciencia. Objeto de burlas y censuras desde hace ya bastante tiempo —recorremos, por ejemplo, con cuánto desdén se expresaba Unamuno del "limpiafijaydaesplendorico" propósito académico—, debe ser hoy ignorado, por anacrónico, por inoperante y, sobre todo, por "anticientífico".

Ahora bien —cabría preguntarse— ¿no correremos el peligro de incurrir en extremosidades tan perjudiciales como las que censuramos en la Academia debido a su salomónica actitud? ¿No resultará igualmente dogmático —si no es que más— afirmar que científico se opone a prescriptivo? ¿Qué nos permite sentenciar que el lingüista debe abstenerse de juzgar los hechos del lenguaje?

Por supuesto que esas rígidas prescripciones citadas no son fruto de la voluntad libre y personal del profesor Martinet. Son reflejo del pensar y del sentir de la mayoría —si no de la totalidad— de los lingüistas contemporáneos. Y naturalmente que esta común opinión de los gramáticos actuales es, a su vez, reflejo de un modo de pensar más amplio, más absoluto: de lo que suele llamarse "las ideas de la época". La nuestra es la época de las masas, la era de la democracia. Los vientos que hoy prevalecen obligan a democratizar todo... hasta el lenguaje y hasta la gramática. De acuerdo con este "espíritu de nuestro tiempo", ¿quién se atrevería a oponerse a los dictados de la lengua popular? ¿En qué principio vigente podría apoyarse quien tratara de escribir una gramática en la que se censurasen usos y formas democráticamente —mayoritariamente— incrustados en el lenguaje? Y aunque surgiera un héroe o un loco dispuesto a ello, de nada serviría su atrevimiento. Porque —y éste parece ser otro de los principios de la lingüística contemporánea— cuando en una lengua se inicia el proceso de algún cambio, alteración o innovación, de nada sirven ni nada pueden las admoniciones o protestas de los gramáticos.

Todo lo cual me parece muy discutible. Ni la evolución lingüística es siempre incontenible y avasalladora, ni la actitud purista de los académicos es tan inútil y risible como parece. No es idéntica la evolución de una lengua libre de toda norma culta, a la de un idioma sujeto a modelos literarios y a trabas culturales. No se producen con igual rapidez los cambios en el seno de un habla carente de reacción, como en el interior de una lengua gobernada por el buen gusto, el cultivo literario y el ideal de cultura.

Aunque lo estrictamente "científico" en el terreno lingüístico

fuera, como hoy se pretende, la simple descripción y explicación sistemática de los hechos del habla, no por eso el hombre debería renunciar a uno de los principios —superiores— que más ha contribuido al desarrollo y progreso de la humanidad: el afán de selección, el ansia de superación. Aunque el gramático deba consignar en sus estudios todos los fenómenos lingüísticos que observe en el idioma, no por ello tendrá que ocultar su propia opinión —su propio sentimiento—, acatando ciegamente, con marcial disciplina, una prohibición impuesta dogmáticamente por la "ciencia"... actual. (Grave error es éste de considerar "científico" sólo lo que se practica en la propia época.)

Cierto que no resultaba muy científica, en verdad, la actitud de ciertas gramáticas antiguas, de corte académico, que ignoraban olímpicamente todo hecho del lenguaje que tuviera aspecto irregular, vulgar o ilógico. Sería como si un médico ignorase la presencia de un tumor en el organismo de su paciente, por ser cosa indebida, innecesaria o perjudicial. Pero, en cierto sentido, tampoco sería concebible que ese médico aceptase la



"¿Qui húbole, mano?"

¹ El profesor francés André Martinet, en el capítulo inicial de su libro *Éléments de linguistique générale*, París, 1960.

presencia del tumor con una actitud absolutamente imparcial e inoperante, por el hecho de que el tumor fuera tan real y objetivo como el resto del organismo del paciente.

Claro que un gramático no es un médico, ni la lengua un organismo vivo. Sirva el símil únicamente para explicar que la actitud de un científico puede —y debe— ser distinta ante los distintos hechos que constituyen el objeto de su ciencia. No soy de la opinión de quienes sentencian que el gramático *debe* ser un simple relator de la realidad lingüística; creo que, además, *puede* ser un crítico o consejero, como especialista en su propia ciencia. Los conceptos del profesor Martinet reflejan, *moderadamente*, el sentir de nuestra época. Porque la verdad es que abundan los lingüistas que defienden una posición mucho más extremosa y dogmática que la reflejada por las relativamente mesuradas palabras de André Martinet. No hace mucho conversaba con un profesor norteamericano, buen amigo y alto hispanista, sobre estos temas. Según él —representante de las corrientes actuales— no cabe hacer distinguos, en la enseñanza de lenguas, entre las formas expresivas propias de las diversas clases socioculturales de un complejo lingüístico. Lo que el profesor de lingüística moderno debe enseñar es, fundamentalmente, lo que use la mayoría de los hablantes. De manera que —en opinión de este colega— el saludo que debería enseñarse al estudiante norteamericano de español que pretenda viajar a México sería *¿Qui húbole?*, por cuanto que ésta es la fórmula de saludo más común, numéricamente, en el habla mexicana.

No puedo, naturalmente, coincidir con esa opinión. Existe, en todo hablante, un ideal de lengua, una conciencia de habla superior, a la que en toda ocasión formal tratará de adaptarse. Creo que al gramático corresponde, también, fomentar ese ideal expresivo, orientando y guiando al hablante medio hacia él.

Que la labor de la Academia Española de la Lengua no haya sido, en este sentido, muy fructífera (cosa, por otro lado, bastante discutible), no significa que la postura académica sea necesariamente equivocada o inútil. Una cosa son los resultados, los frutos tangibles, y otra muy distinta el espíritu que impulsa y mueve a los hombres. Y no puedo dejar de reconocer que el espíritu académico —con todas sus incongruencias, con todas sus limitaciones— me parece sumamente beneficioso, siquiera por representar ese afán de selección y de superación a que tanto debe la especie humana.

No creo que ningún gramático deba —ni pueda siquiera— situar en un mismo nivel y aceptar con idéntica actitud expresiones como *“¿Qui húbole, mano?”* y *“¿Cómo está usted?”*; ni *“Me cae de la patada”* frente a *“Me resulta profundamente antipático”*; ni mucho menos *“Son medias tontas”* frente a *“Son medio tontas”*. Ciertamente cuando un hecho del habla recibe el espaldarazo del uso común, cuando es acogido en el seno del habla general, tras pasar por el tamiz de la selección culta, de nada sirven las protestas puristas —por justificadas que sean— de los gramáticos y académicos. Pero no es menos cierto que la censura de los hablantes cultos, el repudio de los lingüistas, puede ser sumamente eficaz si se ejerce a tiempo, antes de que la innovación “corruptora” se extienda por todos los ámbitos del habla general.

No creo, en suma, que el lingüista “científico” deba cruzarse de brazos tranquilamente ante los hechos del idioma, limitándose a dar testimonio de las formas de toda índole que aparezcan en el habla. Creo que su obligación *puede* ser, también, la de ayudar a los hablantes en su afán de selección, de propiedad y de superación expresiva. No debe dejarse arrastrar hacia abajo por la masa inculta, sino que debe tratar de elevar el nivel cultural de esa masa de hablantes. Desgraciadamente no parece pensarse hoy así, en los dominios de la lingüística al menos. Consecuencia, tal vez, de los defectos o limitaciones del “espíritu de la época”. Fruto quizá, de uno de los males de la democracia... erróneamente entendida. De sus beneficios, por ser tantos y tan obvios, no vale la pena hablar aquí: están a la vista de todos. Pero acaso no fuera labor estéril esforzarse en mostrar sus peligros. Y uno de ellos —de los más importantes— puede ser la desventaja en que se hallan las minorías cultas ante la gran masa de cultura superficial o escasa. Es más probable —la experiencia así lo muestra— que la minoría selecta se deje arrastrar hacia abajo, sin siquiera advertirlo, atraída por el gigantesco imán de la mediocridad masiva, que conseguir que esa masa mediocre se eleve uniformemente a niveles superiores de refinamiento cultural, ya sea artístico, ya filosófico, ya simplemente lingüístico. Pero, por más que las ventajas estén naturalmente del lado de los muchos, no por ello deben los menos aceptar resignadamente esa situación. Su obligación es tratar de colaborar en el perfeccionamiento y superación de la sociedad humana. La democracia no debe concebirse

como la igualación vulgarizadora de todas las clases sociales, sino como la elevación en todos los aspectos, y en la medida de lo posible, de todos los individuos de la sociedad. Si la universidad contemporánea se democratiza rebajando sus niveles culturales para ponerlos al alcance de la mayoría, en vez de estimular las fuerzas de superación y el ansia de perfeccionamiento de la sociedad, habrá fracasado en sus objetivos. De igual manera, si la gramática moderna se democratiza mediante la aceptación ciega de todos los hechos lingüísticos mayoritarios, habrá traicionado uno de los ideales básicos de la humanidad. Su deber es —así lo creo— guiar a la masa de hablantes hacia niveles expresivos más altos, más puros, más cultos. Democratizar es educar a las masas, impulsarlas hacia su superación; pero no vulgarizar las minorías selectas, no mediocrizar los espíritus cultos. Que la tarea sea difícil, nadie lo duda. Pero las dificultades no arredraron nunca a los espíritus generosos, a los hombres que con su esfuerzo personal han contribuido durante siglos al mejoramiento cultural de la especie humana.

Otro principio lingüístico de casi general aceptación en nuestro tiempo es el que determina que el estudio de cualquier idioma debe hacerse atendiendo exclusivamente —o, al menos, básicamente— a la lengua hablada. La lengua literaria queda, así, poco menos que olvidada “del rincón, en el ángulo oscuro”. También este principio parece responder a las corrientes dominantes de nuestra época. Y, en su esencia, no es descabellado ni mucho menos. La gramática antigua (entendiendo por “antigua” todo lo que es anterior a nuestro progresista y dinámico siglo) se había basado siempre en la lengua literaria, escrita. Con ello se cercenaba una de las partes más importantes —tal vez la más importante— del complejo lingüístico. Esta absurda situación se ha superado, felizmente, en nuestro siglo. Pero la fuerza renovadora ha sido tal vez excesiva: los movimientos reformistas suelen ser —en lingüística como en cualquier otro aspecto del quehacer humano— un tanto violentos, de manera que llegan a incurrir, por lo general en los mismos extremismos —aunque de signo contrario— en que había incurrido la situación combatida o derogada. Como el péndulo se pasa de un extremo al opuesto, violentamente, desequilibradamente. Así, en el caso del estudio de la lengua: ignorancia de la lengua hablada en beneficio de la expresión escrita primero; olvido de las formas literarias en favor de la comunicación hablada ahora. Cambio lógico, acorde con el espíritu de nuestro tiempo: es la lengua viva, la lengua del pueblo, el habla *real* de calles y plazas, la que el gramático debe tomar en consideración para explicar los hechos del idioma en su vital realidad. —De acuerdo, pero... ¿supone necesariamente esta realista y práctica actitud el abandono, el olvido de las formas literarias del lenguaje? ¿Deberá la lingüística “científica” dejar en manos de la estilística o de la crítica literaria el estudio y análisis de la lengua escrita? —¡De ningún modo! La expresión escrita, la lengua literaria forma también parte del complejo comunicativo que es cada idioma. Y parte fundamental, básica; si no cuantitativa o numéricamente, sí cualitativamente. Sí, por cuanto que es la forma de expresión en que se plasma ese afán de superación, ese ansia de selección que caracteriza al hombre. Sí, por cuanto que la lengua no es sólo un medio de comunicación, un procedimiento de entendimiento, sino también un vehículo de la revelación artística, un instrumento de creación poética. Una manera de hacer belleza.

Y también desde un punto de vista más estrictamente lingüístico puede justificarse la necesidad de mantener la lengua literaria en su antigua posición como objeto de estudio gramatical. En efecto: si la lingüística se interesa por conocer y estudiar el habla de un campesino —como muestra de un estado rural de la lengua— o el habla de una pequeña comunidad aislada —como modelo de un estado arcaizante del idioma— (y tal es el objeto de la dialectología), ¿cómo no habría de interesarse por conocer y analizar el *habla* mejor y más depurada de un individuo que —como en el caso del escritor— además de hablante, es creador y artista? Más interés debe ofrecer, inclusive al lingüista, esa habla refinada, selecta, elaborada, bella, que la espontánea, improvisada —aunque viva y ágil— del hombre de la calle o del rincón dialectal arcaizante. Que si la dialectología se ocupa del estudio del habla, también es *habla* la comunicación que nos trasmite el escritor en su obra. No olvidemos —aun manteniéndonos en la más estricta y técnica posición gramatical— que esa modalidad literaria contribuye en gran medida a establecer la *norma* lingüística por la que suele gobernarse la inmensa mayoría de los hablantes. Habla y escritura son dos facetas de una misma realidad, que se condicionan e influyen mutuamente. Atender a una cualquiera de las dos con olvido de la otra no será sino mutilar monstruosamente el complejo total que es el idioma.

El fin de la disnea

Por Mario BENEDETTI

Dibujos de Roger VON GUNTEN

Aparte de sus famas centrales y discutibles (fútbol, parrillada, Palacio Salvo, quiniela, llamadas del Barrio Palermo), Montevideo incluye otra anexa celebridad, ésta sí indiscutible: posee el *récord* latinoamericano de asmáticos. Por supuesto, ya no cabe decir *posee* sino *poseía*. Justamente, es ese tránsito del presente al pretérito imperfecto lo que aquí me propongo relatar.

Yo mismo soy, pese a mis treinta y nueve años aún no cumplidos, un veterano de la disnea. Dificultad de respirar, dice el diccionario. Pero el diccionario no puede explicar los matices. La primera vez que uno experimenta esa dificultad, cree por supuesto que llegó la hora final. Después uno se acostumbra, sabe que tras esa falsa agonía sobrevendrá la bocanada salvadora, y entonces deja de ponerse nervioso, de arañar empavorecidamente las sábanas, de abrir los ojos con desesperación. Pero la primera vez basta advertir, con el correspondiente pánico, que el ritmo de espiraciones e inspiraciones se va haciendo cada vez más dificultoso y entrecortado, para de inmediato calcular que llegará un instante en que los bronquios clausuren su última rendija y llegue la mortal, definitiva asfixia. No es agradable. Tampoco es cómodo para los familiares o amigos que presencian el ahogo; su desconcierto o su impotencia se traducen a veces en auxilios contraproducentes. Lo mejor que se puede (o se podía) hacer frente a un

todo eso que Kant llamaba *Ding an sich* puede ser factor determinante. De ahí el sesgo casi creador de la disnea.

No es cuestión de caer ahora en un chauvinismo bronquial, pero los asmáticos solemos (o solíamos) hacer una pregunta que siempre sirvió para desconcertar a los críticos literarios no asmáticos: ¿habría concebido Marcel Proust su incomparable *Recherche* de no haberlo obligado el asma a respirar angustiosamente sus recuerdos? ¿Podría alguien asegurar que el célebre bollo de magdalena o los estéticos campanarios de Martinville no fueran el origen de lo que hoy llamaríamos su primera y bienaventurada disnea alérgica? No hay que confundir la disnea con la anhelación o el jadeo, proclama hoy la ciencia. No obstante, es probable que en época de Proust aún se confundieran, y la disnea fuera casi anhelación, digamos un anhelo en desuso, o mejor aún cierta incómoda presión en la conciencia.

Los lectores que siempre han respirado a todo pulmón y a todo bronquio, no pueden ni por asomo imaginar el resguardo tribal que proporciona la condición de asmático. Y la proporciona (o la proporcionaba) justamente por ese rescate de lo individual que, a diferencia de lo que sucede con otros achaques, siempre aparece preservada en la zona del asma. ¿Qué podrán preguntarse, por ejemplo, dos crónicos de la próstata? No es conveniente, por razones obvias, entrar aquí

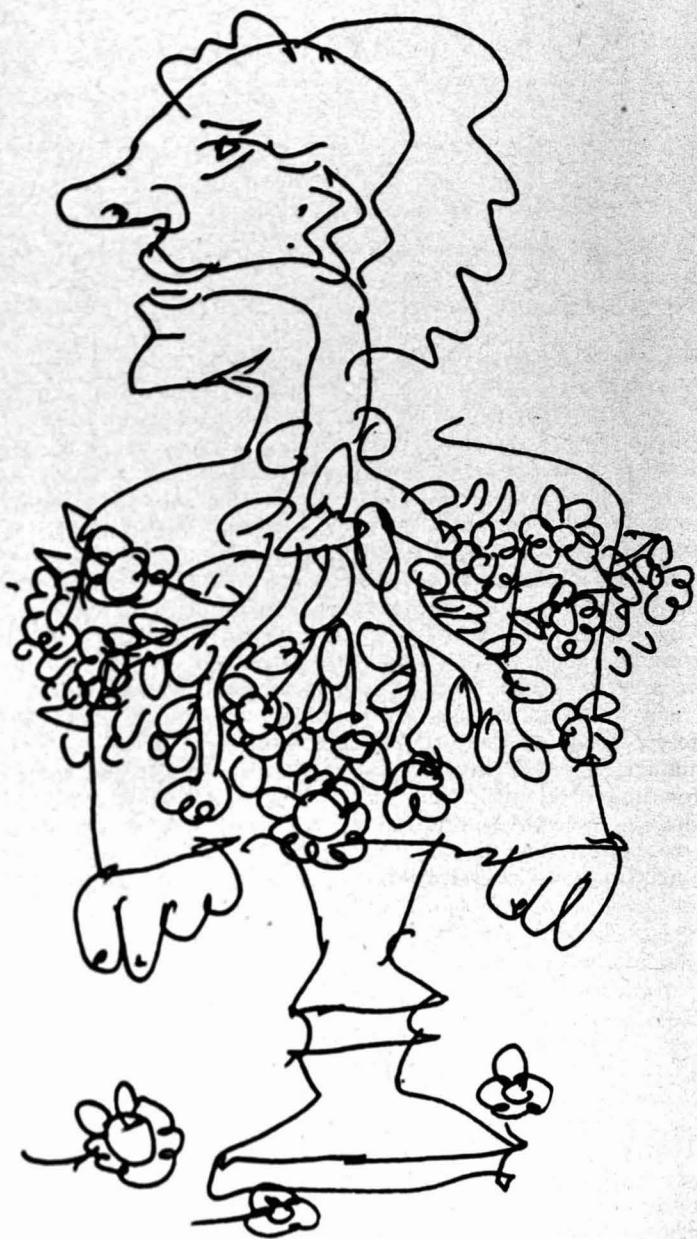


asmático en pleno ataque, es dejarlo solo. Cada uno sabe dónde le aprieta el pecho. Sabe también a qué debe recurrir para aliviarse: la pastilla, el inhalador, la inyección, la cortisona, el cigarrillo con olor a pasto podrido, a veces un simple echar los hombros hacia atrás, o apoyarse sobre el lado derecho. Depende de los casos.

La verdad es que el asma es la única enfermedad que requiere un estilo, y hasta podría decirse una vocación. Un hipertenso debe privarse de los mismos líquidos que otro hipertenso; un hepático debe seguir el mismo tedioso régimen que otro hepático; un diabético ha de adoptar la misma insulina que otro diabético. O sea, si queremos elevar el caló alopatóico a un nivel de metáfora: todos los islotes de Langerhans pertenecen al mismo archipiélago. Por el contrario, un asmático no perderá jamás su individualidad, porque la disnea (lo decía mi pobre médico de mutualista, para disimular decorosamente su ignorancia profesional sobre el escabroso tópico) no es una enfermedad sino un síntoma. Y aunque para llegar a la disnea haya que pasar previamente por la aduana del estornudo, lo cierto es que hay quien empieza el jadeo a partir de un sandwich de mariscos, pero hay otros que llegan a él mediante el polvillo que levanta un plumero, o al mancharse los dedos con papel carbónico, o al registrar en las fosas nasales la vecindad de un perfume, o el exponerse excesivamente a los rayos del sol, o tal vez al humo del cigarrillo. Para el asma,

en detalles, pero la verdad es que lo que rige para uno, rige para todos. Tal monotonía es asimismo válida para quienes se encuentra en la sala de espera de un cardiólogo, entre el segundo y el tercer infarto, o para quienes, homeopatía mediante, coleccionan en etiquetadas cajitas sus cálculos muriformes, o sea urinarios, de oxalato cálcico. Desde los lejanos tiempos de los cuatro humores de Hipócrates, un gotoso ha sido siempre igual a otro gotoso. Pero un asmático, con respecto a otro asmático, no es igual (he aquí el matiz diferencial y decisivo) sino *afín*.

Por eso, hasta hace dos años (o sea hasta la aparición del CUR-INHAL) Montevideo era para nosotros los asmáticos una ciudad riesgosa, pero también una ciudad envidiable. Masoquería del fuelle, nos llamó un resentido, reconocíamos que con cierta razón. Los asmáticos nos distinguimos y nos atraemos desde lejos. Un leve hundimiento del pecho, o un par de ojos demasiado brillantes, o una nariz que aletea casi imperceptiblemente, o unos labios resecos y entreabiertos; siempre hay algún dato físico que sirve de contraseña. Eso, sin contar con los detalles marginales: el bulto particular que forma en el bolsillo del saco el aparato inhalador, o el concienzudo interrogatorio al mozo del restorán sobre posibles riesgos de mayonesa, o la rápida huida ante una polvareda, o la discreta operación de abrir una ventana para que se despeje el humo de cigarrillos. Cuando un asmático reconoce alguno de esos



rasgos fraternales, se acerca rápidamente al cofrade, y entabla con él uno de esos diálogos que constituyen la sal de la vida disneica.

"¿Qué tal? Asma ¿verdad?" "Sólo nasal." (Hay un poco de vergüenza en este reconocimiento, porque el asmático exclusivamente nasal está considerado como un neófito, un mero aprendiz. Entre un asmático bronquial y otro sólo nasal, existe la misma diferencia que entre un profesional y un simple idóneo.) Pero el cofrade puede ser también un bronquial, y entonces si la camaradería se establece sin trabas: "Esta época es terrible." "Como todos los otoños." "¿Usted puede creer que para mí es peor la primavera?" "Mire, yo hace tres noches que no pego los ojos." "¿Usa inyecciones o inhalador?" "Inhalador. Tengo miedo de habituarme a las inyecciones." "A mí me pasa igual. Claro que desde que fabrican el líquido aquí en el país, ya no destapa como antes." "¿Verdad que no? Se precisa por lo menos el triple de bombazos." "¿Usted con cuántos bombazos se destapa?" "En los accesos leves, seis o siete; en los más fuertes, quince o veinte." "A mí me recomendó el médico que nunca pase de diez." "Sí, claro, pero siempre que use líquido importado." "Bueno, yo siempre encuentro alguno que me trae dos o tres frasquitos de París." Y así sucesivamente. El diálogo puede durar diez minutos o tres horas. Como cada asmático es un mundo aparte, un paciente aislado y personal, también su historial tiene originalidad e inevitablemente atrae el interés del compañero.

Durante varios años sufrí una suerte de discriminación. A partir de una fiebre tifoidea (según consta en los archivos del Servicio de Certificaciones Médicas, durante la epidemia de 1943-44 fui el primer caso comprobado en las filas de la Administración Pública, excluidos los Entes Autónomos), comencé a padecer primero de asma nasal, luego de disnea. Sin embargo, el médico de la familia se obstinó en diagnosticar: fenómenos asmáticos. Bajo esa denominación, yo me sentía

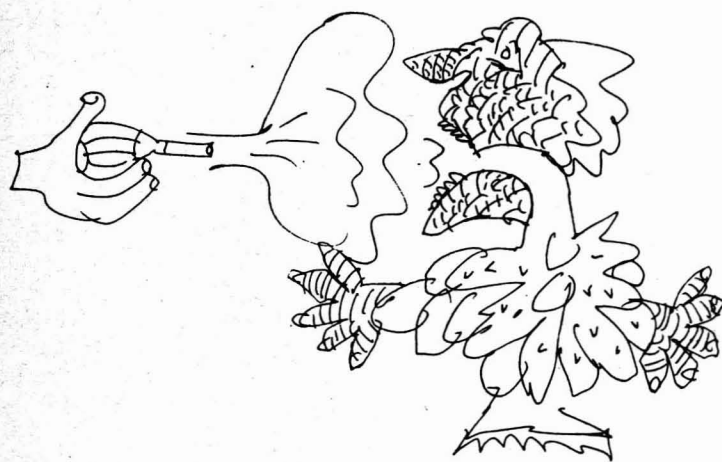
absolutamente disminuido, algo así como un *snoob* del asma. Si se me ocurría abrir una ventana para que se disipase el humo de esos cigarrillos que no fumaba, y alguien se me acercaba solícito a preguntarme: "¿Es usted un bronquial?", yo me sentía muy desalentado cuando me veía obligado a responderle con inflexible franqueza: "No, no. Son sólo fenómenos asmáticos." De inmediato advertía que se me hacía objeto de discriminación: nadie me preguntaba por pastillas, inhalaciones, nebulizaciones, jeringas, adrenalina, hierbas curativas, u otros rasgos de veteranía. Fue un largo calvario, de médico en médico. Hasta me cambié de mutualista. Siempre la misma respuesta: "No se preocupe, amigo. Usted no es asmático. Apenas son fenómenos asmáticos." Apenas. Esa palabrita me molestaba más que todos los accesos.

Hasta que un día llegó a Montevideo un doctor suizo, especialista en asma y alergia, e instaló un estupendo consultorio en la calle Canelones. Hablaba tan mal el español que no halló (así lo creo) la palabra *asmático*, y me dijo que, efectivamente, yo padecía de asma. Casi lo abrazo. La noticia fue la mejor compensación a los cien pesos que me salió la consulta.

De inmediato se corrió la voz. Confieso que contribuí modestamente a la difusión. Ahí comenzó mi mejor época de asmático. Sólo entonces ingresé en eso que mi resentido amigo llamaba la masonería del fuelle. Los mismos veteranos disneicos que antes me habían mirado con patente menosprecio, se acercaban ahora sonriendo, me abrazaban (discretamente, claro para no obstruirnos mutuamente los bronquios), me hacían preguntas ya del todo profesionales, y comparaban sin tapujos sus estertores sibilantes con los míos. Entre los asmáticos propiamente dichos, nunca hubo discriminación religiosa, o política, o racial. Yo, que cursé Primaria y Secundaria en la Sagrada Familia, y que actualmente soy democristiano, he tenido formidables conversaciones especializadas, ya no diré con integrantes del Partido Nacional, con quienes tengo una afinidad extradisneica, sino con colorados agnósticos, con socialistas y hasta con comunistas. A este respecto, tengo bien presente una noche en que nos encontramos (en una Embajada de atrás de la Cortina) un protestante, un batllista ateo, un marxista-leninista de la línea pequinesa, y yo. Los cuatro asmáticos. Jamás aprendí tanto sobre expectoraciones como en esa noche de vodka y cubalibre. El metodista hablaba de paroxismos previos a la expectoración; el agnóstico era un erudito en expectoración espumosa; el marxista dejó constancia de que sus accesos eran infebriles (vaya novedad) y de escasa expectoración. Entonces yo dejé caer mi frase morosamente acuñada: "No hay que confundir la disnea con la anhelación o jadeo." Los tres me miraron con repentino interés, y a partir de ese momento noté un nuevo matiz de respeto, y hasta diría de admiración, en el trato que me dispensaron.

La nómina sería larga, pero puedo asegurar que he hablado sobre asma con judíos, con negros, con diarrieros, con changadores, con todo el mundo, bah. Confieso, eso sí, que mi único brote discriminativo aparecía cuando alguien me confesaba, con lágrimas en los ojos, que no padecía de asma sino de fenómenos asmáticos. Si hay algo que no puedo soportar, es el esnobismo.

Claro, la época gloriosa no duró eternamente. Es decir, duró hasta la aparición del CUR-INHAL. Lo peor, lo más incómodo, yo diría lo fatal, fue que no se tratase de una droga descubierta en Finlandia, o en Argelia o en el Golfo Pérsico, o sea algo que uno pudiera ignorar olímpicamente o por lo menos no introducir en el país, invocando la escasez de divisas o cualquier otro pretexto sensato. No, lo peor es que se trata de un invento nacional. Alguien, un oscuro médico del Interior, vino un día a Montevideo, convocó a una conferencia de prensa, y anunció que había descubierto una droga que curaba definitivamente el asma: el CUR-INHAL. Sonrieron los periodistas, como sonreiríamos usted, lector, y yo mismo, si un vecino nuestro anunciara de pronto que él es el vencedor del cáncer. Sin embargo, el oscuro médico extrajo del portafolio un aparato inhalador y dirigiéndose a dos periodistas asmáticos, los invitó a que probaran el CUR-INHAL. Uno rechazó orgullosamente la oferta, pero el otro estaba en pleno acceso y se propinó cuatro tímidos bombazos. La disnea cesó como por encanto. Pero a veces también cesaba con los inhaladores tradicionales. El agregado asombroso consistió en que aquel jadeante cronista nunca más volvió a padecer de asma. A lo largo de ocho o diez meses, los médicos hicieron sesudas declaraciones previniendo a la población sobre peligrosos contratiempos provocados por la droga; las autoridades pidieron prudencia, y hasta prohibieron la venta en farmacias. No obstante, el oscuro colega (como dirían los marxistas no as-



máticos) los venció con la *praxis*. A los diez meses de aquella espectacular y casi demagógica conferencia de prensa, los comunicados médicos oficiales seguían apareciendo en los diarios, pero a esa altura ya todos los asmáticos se habían curado. Un buen día, el Superior Gobierno, que siempre ha sido comprensivo con los vencedores, resolvió iniciar un sumario administrativo a todos los impugnadores del CUR-INHAL. El oscuro médico del Interior fue nombrado Ministro de Salud Pública y propuesto continentalmente para el Nobel de Medicina.

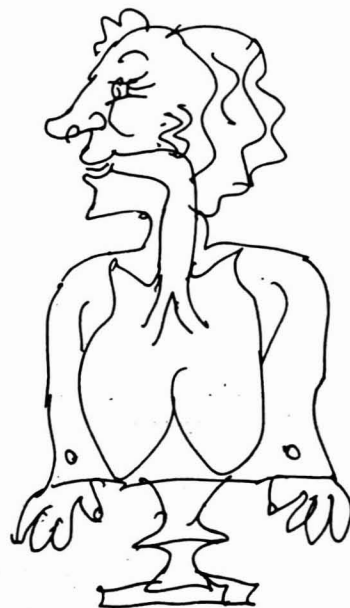
Confieso que todo este último giro me deja totalmente indiferente. Quédese el doctorcito (que nunca fue personalmente asmático, ni siquiera asmatiforme) con su ingenua panacea. Lo que yo quiero mencionar aquí no es por cierto el encumbramiento del facultativo, sino la defección de mis cofrades. Al principio se formó, con la mejor intención, una Comisión Nacional del Asmático, que trató de poner orden en el imprevisible caos. Hay que admitir que cada asmático tuvo que luchar con su propia alternativa: darse cuatro bombazos de CUR-INHAL y aliviarse para siempre de estertores sibilantes y no sibilantes, de expectoraciones espumosas o sobrias, de toses secas y resacas, de paroxismos y jadeos; o seguir como hasta entonces, es decir, sufriendo todo eso pero sabiéndose partícipe de una congregación internacionalmente válida, sabiéndose integrante de una coherente minoría cuyo poder se afirmaba noche a noche. Personalmente, me pronuncié por la opción tradicionalista, por el asma clásico. Debo reconocer, sin embargo, que la unidad fue rápidamente corroída por la flaqueza corporal del ser humano. En la propia Comisión Nacional del Asmático, hicieron ominosa irrupción los bombazos sacrilegos del CUR-INHAL. Cierta prensa, generalmente bien informada, ha sugerido la posible infiltración de izquierdistas no asmáticos. Yo me resisto a creerlo. La cobardía corporal, he ahí la causa de esta disgregación suicida.

Poco a poco, empecé a notar que todos mis antiguos amigos asmáticos pasaban a respirar con normalidad. Sus hombros agobiados volvían a su sitio primitivo. Su tórax volvía a enderezarse. Sus estornudos pasaban a ser pobres, disminuidos y esporádicos. Su dieta volvía a incluir mayonesas. Empecé a

sentirme solo, arrinconado, colérico, retraído. Un eremita en plena muchedumbre. Aquel mismo resentido que una vez me había hablado de una Masonería del Fuelle, me dijo ahora que yo era un rebelde sin causa. Y otra vez comprendí que tenía razón. Porque yo venía preservando mi disnea de toda corrupción, nada más que para sentirme miembro de un clan selecto, de una minoría escogida. Pero si mis compañeros de clan defeccionaban, si uno a uno iban vendiendo su dignidad de asmáticos por el mezquino precio de una salud masificada, entonces, ¿dónde quedaba mi extraño privilegio?, ¿a quién podría allegar mi bien razonada complicidad? Por otra parte, la conciencia culpable de los ex asmáticos, esa noción secreta de su lamentable deserción, los llevaba (otra vez) a discriminarme, a mirarme con resentimiento, a guardar silencio cuando yo me acercaba.

Finalmente me vencieron. El día en que tuve conciencia de que yo era el único asmático del país, concurrí personalmente a la farmacia, pedí un frasquito de CUR-INHAL (ahora viene mejor envasado e incluye un aparatito inhalador) y me fui a casa. Antes de darme los cuatro bombazos de rigor, tuve plena conciencia de que ésa era mi última disnea. Juro que no pude contenerme y solté en llanto.

Hoy respiro sin dificultad y reconozco que ello significa algún progreso. Un progreso meramente somático. Claro que nunca volverán para mí los buenos tiempos. Yo, que fui uno entre pocos, debo ahora resignarme a ser uno entre muchos. Alguien propuso reunir a los ex asmáticos en una suerte de asociación gremial, concebida a escala latinoamericana. Fue un fracaso. Nunca hubo quorum y al final se disolvió con más pena que gloria. A veces me cruzo en la calle con algún ágil ex asmático (yo mismo subo los repechos sin problema) y nos miramos con melancolía. Pero ahora ya es tarde. Se trata de un proceso irreversible: para la plenitud no hay efecto retroactivo. Probamos a intercambiar frases como éstas: "¿Te acordás de cuando te hacías nebulizaciones? ¿Cómo se llamaban aquellos cigarrillos contra el asma que largaban un olor a pasto podrido? ¿Preferías el líquido nacional o el importado? ¿Qué tremendo cuándo llegaba el otoño!" Pero no es lo mismo. No es lo mismo.



La física y la mecánica cuántica

Por Luis ESTRADA

Desde las primeras etapas de su historia, el hombre ha manifestado un profundo interés por conocer el mundo en el que vive. El esfuerzo por saber cómo es el Universo es tan antiguo como la humanidad y estuvo muchos siglos bajo la tutela de la filosofía, hasta que en el siglo XVI se independizó para formar la ciencia natural contemporánea. Un aspecto fundamental del conocimiento del Universo, el más importante para la mayor parte de los científicos, es el de la estructura de la materia, esto es, saber en qué forma y cómo está hecho el material del Universo. En este artículo consideraremos únicamente una faceta del estudio de la estructura de la materia: aquella relacionada con el problema de la *descripción del movimiento de los sistemas microscópicos*.

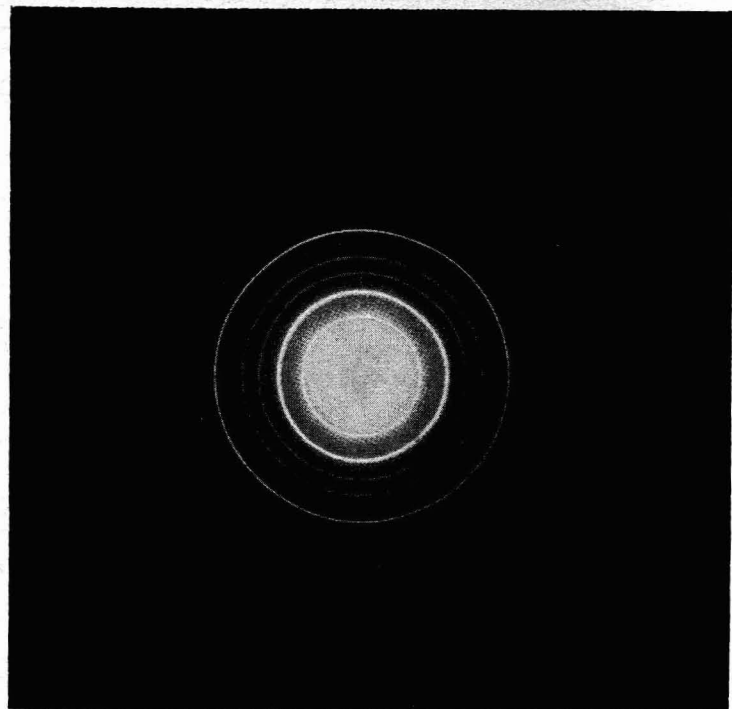
La estructura discreta o atomística de la materia es en la actualidad un hecho completamente aceptado. Considerando elementos estructurales cada vez más pequeños, el estudio de la materia se acostumbra dividir en las siguientes disciplinas: la Química o Física de las moléculas, la Física Atómica, la Física Nuclear y la Física Subnuclear o Física de las Partículas Fundamentales. Aunque el problema que se considera aquí es del dominio de todos estos campos de la Física microscópica, nos restringiremos en la mayor parte de lo que sigue al caso de la Física Atómica, a fin de poder concretar las ideas en un contexto mejor conocido. Empecemos con un resumen de las ideas comunes sobre los átomos. Estos pueden imaginarse como pequeños sistemas planetarios en los cuales el núcleo atómico ocupa el lugar del sol y los electrones giran alrededor de él. Las distancias en estos sistemas son del orden de un cienmillonésimo de centímetro y las energías del orden de decenas de electrón-volts, es decir, del orden de cienmillonésimos de ergio. El elemento fundamental en la estructura atómica es el electrón y puede decirse que la Física Atómica es el estudio de los sistemas de electrones sometidos a las fuerzas producidas por los núcleos, las cuales son de naturaleza eléctrica. Para completar la descripción del sistema atómico sólo hay que añadir que los átomos producen y absorben luz, y que el análisis de esta luz dio origen a una rama de la Física: la Espectroscopia Atómica, la cual fue decisiva en el estudio de la estructura de los átomos.

El modelo planetario de los átomos, antes mencionado, fue propuesto por Rutherford en el año de 1911, época en la cual la descripción del movimiento de los cuerpos estaba dada, con todo éxito, por la Mecánica Clásica. Es bien conocido cómo Newton construyó la Mecánica a partir de la observación del movimiento de los cuerpos en el dominio de la vida cotidiana. Del estudio de las propiedades de los cuerpos materiales en relación con sus movimientos, se formó la idea de partícula material, que es el concepto más usado en la Mecánica Clásica. La partícula material es una imagen adecuada para representar los cuerpos en movimiento y consiste en suponer que dichos cuerpos pueden describirse como puntos geométricos dotados de propiedades físicas como masa, carga, etcétera. Puede decirse que la Mecánica Clásica consiste en el estudio del movimiento de partículas materiales, o de sistemas formados por ellas, que resulta de la acción de las fuerzas producidas entre ellas mismas o por algún agente externo. En la Mecánica Clásica la descripción del movimiento es, en cierta manera, independiente de la naturaleza real de los cuerpos considerados y es frecuente encontrar movimientos idénticos de partículas que representan cuerpos que desde otro punto de vista podemos distinguir. La razón de este defecto aparente es que el concepto de partícula material no contiene, ni tiene por qué contener, toda la información posible de un cuerpo material, sino sólo aquella que concierne al movimiento. Por lo tanto, el conocimiento que podemos esperar de la Mecánica Clásica se refiere a *cómo se mueven los cuerpos*, los cuales han sido representados de antemano como partículas.

Una disciplina en la cual el concepto de partícula material no es adecuado es la Óptica. Sabemos cómo Newton intentó formular una teoría corpuscular de la luz, tratando de explicar los fenómenos luminosos en términos de partículas materiales y cómo fracasó en vista de los experimentos conocidos ya en aquella época, por ejemplo los experimentos de interferencia y difracción de la luz. La explicación de los fenómenos luminosos pudo darse finalmente en términos de ondas, las cuales constituyen una noción completamente diferente a la de las par-

tículas materiales, aunque se originó también en la Mecánica Clásica. El concepto de onda fue construido a partir del estudio del movimiento de los cuerpos elásticos y puede decirse que una onda no es más que una imagen refinada de un movimiento vibratorio generado en un cuerpo elástico. El ejemplo más conocido de ondas es el de las ondas sonoras, que son vibraciones del aire producidas por cuerpos en movimiento. Debe notarse que toda onda mecánica presupone un medio material sobre el cual pueda producirse, el cual es el aire en el ejemplo de las ondas sonoras. Revisemos brevemente la historia de la Óptica. Las investigaciones iniciadas por Hooke y Huygens en el siglo XVII para establecer un modelo ondulatorio de la luz fueron terminadas con éxito por Maxwell en 1864 al identificar la luz como un fenómeno electromagnético. El ente fundamental de la Teoría Electromagnética es el campo electromagnético, elemento físico producido por las cargas eléctricas y responsable de las interacciones entre ellas. Si se somete una carga a la acción de una fuerza que la acelere se produce un campo electromagnético, en forma de ondas, que se propaga con velocidad de trescientos mil kilómetros por segundo. Aunque estas ondas son semejantes a las sonoras, poseen muchas propiedades más y exhiben los efectos típicos de interferencia y difracción conocidos de los experimentos ópticos. Dos descubrimientos más acabaron la Teoría Electromagnética. En primer lugar los trabajos de Lorentz, realizados entre el final del siglo pasado y el principio del presente, que establecieron la conexión entre el movimiento de las cargas y las características del campo electromagnético producido por ellas, fundando así la teoría clásica de la Radiación. En segundo lugar el descubrimiento de Einstein, en 1905, de la teoría de la Relatividad Especial, la cual mostró que las ondas electromagnéticas se propagan sin necesidad de ningún soporte material y eliminó así la hipótesis de la existencia del éter.

Antes de seguir adelante es importante preguntarse cómo proceden los físicos al elaborar sus teorías. Para responder a esta pregunta hay que empezar por asentar un hecho trivial: la Física es una ciencia experimental. La primera noción acerca de la existencia de los fenómenos físicos la hemos obtenido mediante nuestros sentidos y hemos aprendido a ampliar nuestra percepción construyendo aparatos, los cuales nos han permitido llegar a dominios muy alejados de la experiencia cotidiana. También hemos aprendido, y esto es lo más importante, a provocar y alterar los fenómenos físicos de una manera controlada y reproducible, con lo cual nuestra experiencia en ciertos dominios, por ejemplo la Física Atómica, es en la actualidad muy



—Patrón de difracción de electrones

"transformaron la imagen del electrón de partícula material a onda"

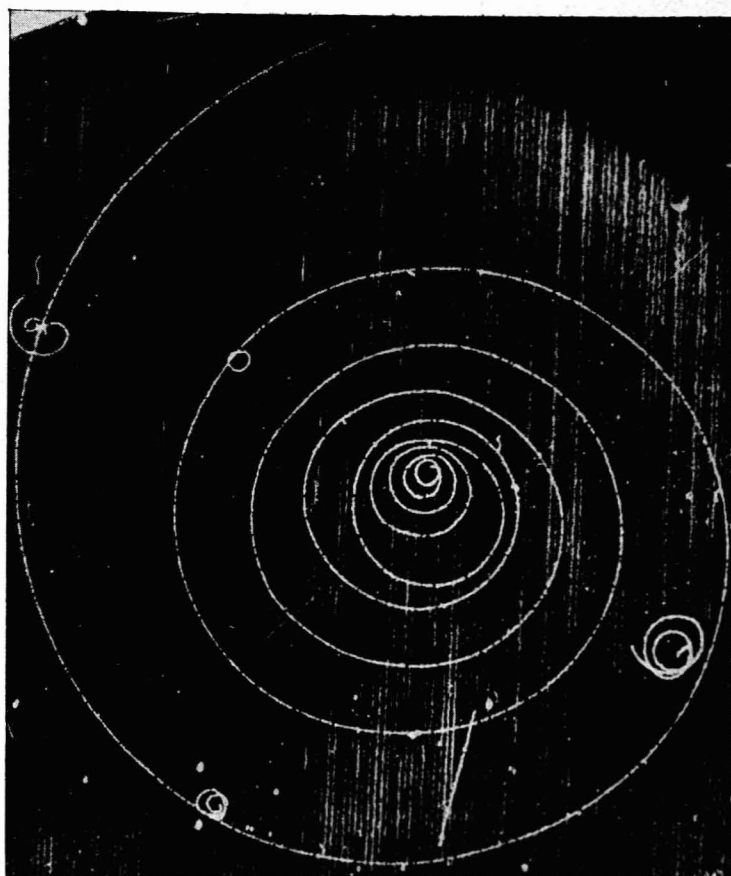
clara y firme. Sobre esta base experimental descansan nuestras teorías, las cuales se fundan en una confrontación continua entre experimentos y explicaciones de ellos, que puede esquematizarse como sigue: se efectúan observaciones y experimentos, se dan explicaciones e interpretaciones de ellos, se coordinan y se establecen concordancias entre diferentes interpretaciones, se obtienen consecuencias de esas explicaciones generalizadas y se proponen nuevos experimentos, los cuales no sólo nos permitirán verificar y aclarar nuestras teorías sino también ampliarlas y modificarlas. Hay que añadir a esto la aclaración de que si bien un experimento puede probar que una teoría es errónea, ningún experimento o conjunto de ellos puede demostrar la validez de una teoría. Nuestro criterio para construir o aceptar una teoría es: su estructura lógica, representada por su consistencia matemática y la continua verificación experimental de sus predicciones.

Volviendo a nuestro tema, la Mecánica Cuántica nació en 1900 con el famoso trabajo de Planck sobre la distribución de la energía de la radiación del cuerpo negro y puede decirse que este acontecimiento marca el principio de la Física Moderna. El experimento típico para este estudio consiste en calentar hasta una cierta temperatura un cuerpo en cuyo interior se ha hecho una cavidad vacía. Por efecto del calentamiento se produce radiación electromagnética que llena la cavidad y se establece un intercambio de energía entre las paredes de la cavidad y la radiación, debido a la continua emisión y absorción de ésta por aquéllas. En el estado de equilibrio las velocidades de emisión y absorción son iguales y puede conocerse cómo se distribuye la energía de la radiación, según las diferentes longitudes de onda, analizando a ésta cuando se le permite salir al exterior por un pequeño orificio.

Aprovechando el descubrimiento, hecho por Kirchhoff, de que en un estado de equilibrio la distribución de la energía de la radiación es independiente de la naturaleza del material del cuerpo caliente, Planck consideró como material de las paredes de la cavidad a un conjunto de osciladores como los usados en la Teoría Clásica de la Radiación. Suponiendo que cada uno de estos osciladores emite y absorbe radiación de frecuencia igual a la frecuencia propia y utilizando argumentos de la Termodinámica, Planck obtuvo una fórmula semiempírica que resumió todo el conocimiento experimental sobre la distribución de la energía de la radiación del cuerpo negro. Esta fórmula se conoce ahora como la Ley de Planck y fue presentada por su autor con la afirmación de que por una propiedad aún desconocida de la *interacción entre la radiación y la materia*, ésta emite y absorbe energía en cantidades discretas, proporcionales a la frecuencia de la radiación. Según esta explicación, la emisión y absorción en el dominio atómico no se efectúa de manera continua sino en forma *cuantizada*, es decir, "a saltos". Einstein propuso otra explicación, interpretando la emisión y absorción cuantizada como una *propiedad del campo de radiación* y afirmó que éste está formado por elementos individuales: los cuantos de la radiación, posteriormente llamados fotones, y que por lo tanto la radiación encerrada en la cavidad puede considerarse como un gas. Einstein aplicó estas ideas al estudio del efecto fotoeléctrico y en 1905 publicó una teoría que lo explicaba satisfactoriamente. Es interesante hacer notar que la Mecánica Cuántica se inició con el problema de entender los aspectos corpusculares de un sistema que la Física Clásica había descrito mediante ondas: el campo de radiación.

Un antecedente muy importante del nacimiento de la Mecánica Cuántica fue el descubrimiento del electrón, realizado por Thomson en 1897, con el cual se confirmó definitivamente la teoría atomística de la materia, ya que exhibió el ingrediente básico que la constituye. Thomson descubrió el electrón al estudiar los rayos catódicos y, por lo tanto, su naturaleza fue encontrada al explicar qué eran dichos rayos. En aquel momento la explicación más simple que podía darse de la naturaleza de los rayos catódicos era en términos ondulatorios, ya que se tenía a la mano la experiencia, y la influencia, de los estudios sobre los rayos X. Como esta explicación presentaba dificultades, los físicos introdujeron una gran variedad de hipótesis, algunas tan exageradas como la proposición de Crookes de aceptar un cuarto estado de la materia. Finalmente Thomson probó en forma concluyente que los rayos catódicos eran haces de partículas materiales, cargadas negativamente y midió la relación entre su carga y su masa.

Consideremos nuevamente el estudio de la estructura de la materia, situándonos en la época inmediatamente posterior al descubrimiento del modelo planetario del átomo realizado por Rutherford. Se sabía que los átomos son sistemas de electrones que se mueven sujetos a la fuerza eléctrica producida por el núcleo atómico y se hablaba de órbitas de los electrones en for-



—Rastro de un electrón en una cámara de burbujas
"un electrón es simplemente un electrón".

ma semejante a las órbitas de los planetas. Sin embargo, este modelo era completamente inadecuado para explicar las características esenciales de los átomos, como son su extraordinaria estabilidad, la identidad de su estructura cuando se obtienen de un mismo elemento químico, la organización tan regular y característica de sus espectros de emisión y absorción y sus propiedades regenerativas, que aseguran la formación de los mismos átomos independientemente de cómo se sintetice el elemento químico en cuestión.

El entendimiento de la estructura atómica empezó en 1913 cuando Bohr y Ehrenfest, en forma independiente, descubrieron que una cantidad mecánica, el impulso angular, esencial en la determinación de las órbitas, se presentaba en los átomos en forma cuantizada. Bohr aprovechó inmediatamente este descubrimiento para explicar, formulando dos hipótesis famosas, las propiedades características del espectro del átomo del hidrógeno que Balmer había estudiado y clasificado con anterioridad. Posteriormente, en 1921, Landenburg reconsideró el problema del espectro atómico, enfatizando, como Planck, que se trataba de un problema de *interacción* entre la radiación y los átomos. Modificó la teoría de la radiación afirmando que el átomo, al emitir o absorber luz, se comporta como un conjunto infinito de osciladores virtuales capaces de ser excitados. Con estas ideas Landenburg pudo formular una teoría cuántica de la dispersión de la luz por los átomos, introduciendo un enfoque más realista, ya que basó toda su teoría en datos obtenidos directamente de los experimentos, principalmente de la Espectroscopia, dejando a un lado las órbitas electrónicas que son inobservables. Heisenberg comprendió que este enfoque, basado en los *datos directamente observados*, era el correcto y formuló una teoría en la que caracterizaba el átomo mediante osciladores virtuales. Inmediatamente después Born introdujo un esquema matemático adecuado a las ideas de Heisenberg y fundó la llamada Mecánica Matricial. Finalmente, en 1925, Heisenberg, Born y Jordan dieron la versión final de la Mecánica Matricial que, aunque no daba una imagen sencilla del movimiento de los electrones como lo hacía el modelo planetario, era capaz de dar una explicación de la estructura atómica consistente con los datos espectroscópicos. Como en esa época se pensaba que no dar una imagen del movimiento de los electrones, como lo hubiera hecho la Mecánica Clásica, era un defecto de la teoría, Born propuso, en 1926, la llamada interpretación probabilística, la cual afirmaba que de la Mecánica Matricial se podía conocer la probabilidad de encontrar un electrón, imaginado como una partícula material, en cada región del espacio.

Otra escuela que explicó la estructura atómica fue iniciada por de Broglie, en 1923, con un trabajo en el que explotaba la analogía entre el Principio de Fermat, de la Óptica, y el Prin-

cipio de la acción mínima, de la Mecánica Clásica, enfoque que en apariencia era totalmente diferente al de la Mecánica Matricial. De Broglie sugirió que al electrón, y a cualquiera otra partícula material, debe asociársele un sistema de ondas de tal manera que la velocidad de esta partícula quede identificada con la velocidad de grupo de esas ondas. Basándose en la Teoría de la Relatividad Especial, De Broglie interpretó las ondas luminosas como las ondas asociadas al fotón e inmediatamente copió esta idea para el caso de los electrones, inventando las ondas asociadas a ellos. Las reglas de cuantización que Sommerfeld y Wilson habían introducido empíricamente con anterioridad para explicar la cuantización del impulso angular, resultaron ser una consecuencia natural de arreglos de las ondas de De Broglie. Elsasser, buscando consecuencias observables de estas ideas, sugirió hacer experimentos de difracción con electrones, los cuales fueron realizados con éxito por Davisson y Germer en 1927. La versión final de esta teoría, conocida como la Mecánica Ondulatoria, fue presentada durante el año de 1926 independientemente por De Broglie, Schrödinger y Klein, quienes propusieron ecuaciones de ondas, muy semejantes, para los electrones. Schrödinger presentó la cuantización como un "problema de condiciones en la frontera" de las ondas del electrón y pudo obtener también los resultados de Balmer del espectro del átomo del hidrógeno. Podemos resumir los descubrimientos de la Mecánica Ondulatoria diciendo que De Broglie y Schrödinger, en contraste con lo que Einstein hizo en el caso de la luz, transformaron la imagen del electrón de partícula material a onda, adaptando la idea clásica de onda para la descripción de los electrones.

El desarrollo de la mecánica atómica fue extraordinariamente rápido. En menos de dos años, a partir de la publicación del primer artículo de Heisenberg, en julio de 1925, el problema de la estructura atómica quedó esencialmente fundamentado. Se sabía que tanto la Mecánica Matricial como la Ondulatoria eran adecuadas para la descripción del movimiento de los electrones en los átomos. La característica esencial de este movimiento de los electrones consiste en que solamente se presenta en ciertos estados que pueden ser numerados, por lo cual se acostumbra clasificar las configuraciones electrónicas posibles asignando a cada estado una colección de números: los llamados números cuánticos. En 1924 Pauli había descubierto el Principio de Exclusión, el cual consiste en que los electrones en un átomo no pueden ocupar simultáneamente el mismo estado de movimiento, es decir, que los electrones en su movimiento ocupan estados cuyos números cuánticos no pueden ser todos iguales. El Principio de Exclusión constituye una de las propiedades fundamentales de la naturaleza de los electrones y, gracias a él, las configuraciones electrónicas de los átomos, conocidas de los estudios espectroscópicos, quedaron completamente aclaradas. Sin embargo, la Mecánica Cuántica, en el sentido propio en el que ahora la entendemos, quedó establecida a fines de 1926, fecha en la que Dirac descubrió que la Mecánica Matricial y la Mecánica Ondulatoria eran aspectos diferentes de una misma teoría. El mismo Dirac coronó la Mecánica Cuántica reformulando la ecuación de ondas para el electrón de una manera consistente con la Teoría de la Relatividad Especial y predijo la existencia de una nueva partícula: el electrón positivo o positrón que fue observado por Anderson en 1932 entre las partículas de la radiación cósmica. Para presentar la Mecánica Cuántica en forma completa y sistemática, Dirac publicó, en 1930, su libro *The Principles of Quantum Mechanics* el cual continúa siendo una referencia indispensable sobre el tema.

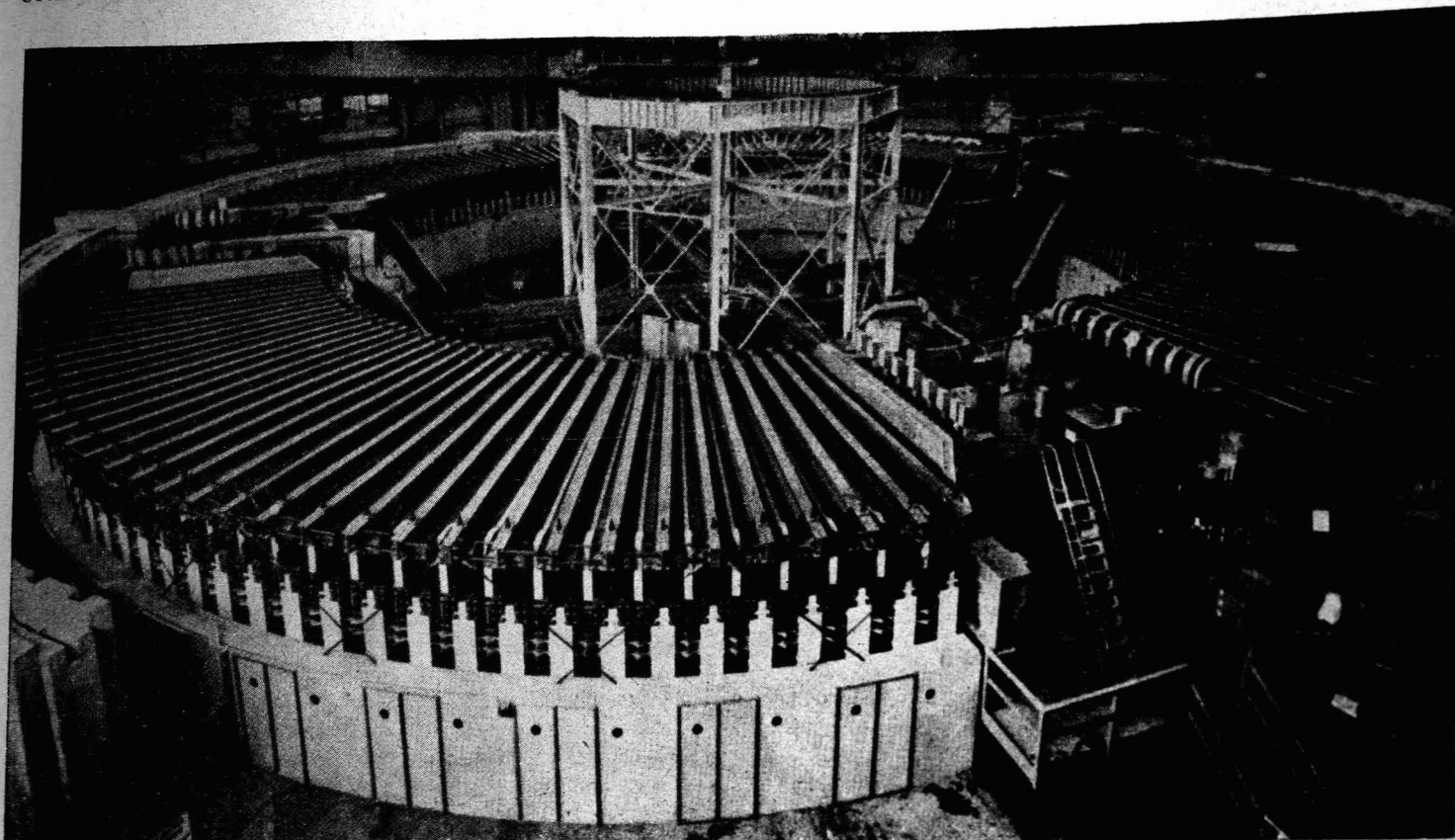
En 1927 Dirac construyó una teoría cuántica de la radiación, la cual permitió fundamentar las ideas que Einstein había introducido para explicar la naturaleza de la radiación electromagnética. Para esto, Dirac reinterpretó el campo clásico de radiación cambiando el significado de las expresiones matemáticas que lo describen. Formuló las leyes que los nuevos términos matemáticos deben satisfacer y mostró que el campo de radiación está constituido por elementos individuales, los cuales identificó con los fotones o cuantos del campo de radiación, introducidos anteriormente por Einstein. Con este método, que permitió entender los aspectos corpusculares de la luz y que ahora se conoce como la cuantización del campo electromagnético, Dirac construyó la teoría cuántica de la radiación antes mencionada y justificó la conexión, establecida empíricamente por Bohr en 1913, entre la radiación emitida y absorbida y los niveles de energía de los estados de los electrones en los átomos. Entre los años de 1927 y 1930, Jordan, Wigner, Fermi, Heisenberg y Pauli complementaron la teoría cuántica de la radiación de Dirac estableciendo una forma para interpretar a los electrones como cuantos de un campo: el llamado campo de Dirac. Como resultado de todos estos esfuerzos nació una teoría que

pudo explicar consistentemente a los fotones, a los electrones y a sus interacciones y que se conoce como la Electrodinámica Cuántica. En esta teoría se parte de los campos electromagnético y de Dirac, los cuales se reinterpretan de acuerdo con ciertas leyes y se acoplan en todo el espacio; los fotones y los electrones resultan ser los cuantos respectivos de dichos campos.

La etapa inicial de la Electrodinámica Cuántica fue muy difícil. Su manejo matemático era muy complicado y aunque se sospechaba consistente con la Teoría de la Relatividad Especial no era posible probarlo. Sin embargo, permitió explicaciones y cálculos que, aunque aproximados, resultaron en buena concordancia con los resultados experimentales en el dominio atómico conocido en aquel entonces. Fue hasta 1947 cuando gracias a los trabajos de Feynman, Schwinger, Tomonaga y Dyson, la Electrodinámica Cuántica pudo ser formulada en forma satisfactoria, realizándose al fin el programa de la Mecánica Cuántica trazado por Planck y Einstein. La Electrodinámica Cuántica consiguió, al menos para el fotón y para el electrón, una explicación de *qué es una partícula* en el marco de la Mecánica Cuántica. Es una característica esencial de esta teoría que el concepto de partícula no es un concepto general. Cuando en la Electrodinámica Cuántica se habla de partículas solamente se hace referencia a fotones y a electrones y ninguno de ellos resulta semejante ni a la partícula material ni a la onda clásicas. Además, aun cuando se pueden asignar propiedades de tipo ondulatorio y corpuscular tanto a los fotones como a los electrones, la imagen que tenemos en la actualidad de cada uno de ellos es muy diferente en cada caso. Es posible hacer experimentos de difracción tanto con haces de fotones como con haces de electrones, pero averiguar dónde se encuentra un fotón tiene mucho menos sentido que localizar un electrón. Los fotones no cumplen con el Principio de Exclusión como lo hacen los electrones. Si a un físico contemporáneo se le pregunta si un electrón o un fotón es una partícula y contesta afirmativamente, es seguro que piensa en un concepto de partícula muy diferente al que pensaría si se refiriese a un satélite. No es difícil encontrar físicos que digan que un electrón es simplemente un electrón. La validez de las imágenes modernas del electrón y del fotón descansan en la consistencia interna de la Electrodinámica Cuántica, la cual, aunque hasta el presente no ha sido posible exhibirla en forma definitiva, la mayor parte de los físicos sospechan que existe, debido a la extraordinaria concordancia entre sus predicciones y los experimentos realizados hasta el presente. Como un ejemplo de esta concordancia mencionaremos la situación actual en el conocimiento del momento magnético del electrón. Desde el año de 1925 se sabe que el electrón se comporta como un pequeño imán, lo cual se descubrió mediante el estudio de átomos colocados en campos magnéticos. La magnitud utilizada para cuantear las propiedades de los imanes es su momento magnético. Mediante experimentos muy ingeniosos y refinados se ha medido esa magnitud para el electrón y se conoce su valor hasta términos en la novena cifra decimal. La Electrodinámica Cuántica permite explicar por qué el electrón tiene propiedades magnéticas y los cálculos hechos con su ayuda para evaluar el momento magnético de esa partícula predicen hasta la séptima cifra decimal y concuerdan con el valor experimental.

De lo dicho hasta aquí hay dos preguntas que aparecen de manera natural. En primer lugar, sin llegar hasta el marco de la Electrodinámica Cuántica, esto es, restringiéndose a la Mecánica Cuántica en sentido propio, ¿cuál es la imagen de partícula que podemos obtener? En segundo lugar, es bien conocido que existen muchas más "partículas" en el mundo microscópico como el protón, el neutrón, los piones, los neutrinos, etcétera, ¿qué es lo que la Física Moderna entiende por partícula en esos casos?

Si revisamos el boceto histórico de la evolución de la Física Cuántica antes presentado, la respuesta a la primera pregunta resulta muy natural: la Mecánica Cuántica no da entre sus resultados o predicciones la imagen de partícula. La Mecánica Cuántica, como la Clásica, no pretende explicar *qué es una partícula*, sino simplemente describir *cómo se mueve*. El concepto de partícula se introduce de antemano y hay, por tanto, varias posibilidades. La posición más común frente a este problema es la de aceptar la interpretación probabilística de Born, en virtud de la cual los resultados de la Mecánica Cuántica se expresan en términos de la probabilidad de encontrar una partícula material en una región determinada, por ejemplo en un contador. Otra interpretación consiste en dar los resultados en términos del número de partículas que hay en una cierta región, o bien, que inciden por unidad de tiempo en un lugar determinado, por ejemplo en un contador. Hay también quienes



"hemos aprendido a ampliar nuestra percepción" —El Bevatrón de la Universidad de California

interpretan los resultados de la Mecánica Cuántica en términos de ondas, en forma semejante a como se hace en la Óptica Clásica y se considera entonces la lectura del contador como una medida de la intensidad de la onda recibida en esa región.

Respecto a la segunda pregunta, relativa a lo que se entiende por partícula en la Física Moderna, hay que empezar por aceptar que ésta es una cuestión abierta hasta ahora. En la actualidad se habla de partículas fundamentales y se piensa que éstas son una especie de elementos, los más simples que existen, a partir de los cuales se puede obtener todo lo demás como compuesto. Como cada día se descubren más partículas, el problema de averiguar cuáles son las "realmente fundamentales" y cuáles son las "compuestas", resulta cada vez más complicado. Para la solución de este problema de las partículas fundamentales se han extendido las ideas básicas de la Electrodinámica Cuántica para describir las partículas supuestamente fundamentales y así se ha edificado la llamada Teoría General de los Campos Cuantizados. Las opiniones que los físicos tienen de esta teoría están muy divididas y gran parte de ellos la consideran con escepticismo. El intento más generalizado en la actualidad para entender las partículas conocidas consiste en construir una teoría a partir de los datos experimentales en la forma más directa posible. Otra solución propuesta, en la cual se tienen muchas esperanzas por ahora, consiste en construir una teoría de las partículas en la cual ninguna de las conocidas sea fundamental. Independientemente de cuál sea la solución que se dé al problema de las partículas, podemos asegurar que la imagen que de ellas se obtenga será diferente de la imagen clásica y será construida a partir de nuestro conocimiento experimental de las "partículas" ahora conocidas.

¿Cuáles son las enseñanzas que hemos aprendido de la Mecánica Cuántica? Podemos responder a esta pregunta señalando varios aspectos introducidos durante el desarrollo de la Mecánica Cuántica y que ahora son característicos de la Física Moderna. En primer lugar, la necesidad de aceptar una *descripción más abstracta* de los fenómenos físicos. Este aspecto de la Física Cuántica resultará, quizá, más comprensible si se considera que estudia una parte de la naturaleza, el mundo microscópico, la cual está muy alejada de nuestra experiencia cotidiana. En segundo lugar, la descripción del movimiento que obtenemos de la Mecánica Cuántica resulta ser menos detallada que la que obteníamos de la Mecánica Clásica. Quizá la explicación de este hecho resida en que hemos aceptado, sin mayor análisis, que la *descripción completa y detallada* del movimiento es precisamente la dada por la Mecánica Clásica. En tercer y último lugar mencionaremos el conocimiento más importante aportado por la Mecánica Cuántica, el cual la distingue esencialmente de la Clásica: la descripción de los fenómenos físicos del dominio microscópico *es incorrecta si se desprecia totalmente la perturbación introducida al observar un sistema*. En otras palabras: en el mundo microscópico no tiene sentido ha-

blar del estado de un sistema independientemente del método seguido para observarlo. Es incorrecto suponer que el estado de un sistema que observamos en un laboratorio es el mismo en el que el sistema estaría si no lo hubiéramos observado. Esta dependencia ineludible entre el observador y lo observado puede entenderse más sencillamente si se considera que el hecho de afirmar en un sentido absoluto que un sistema es microscópico, o pequeño, implica que todo lo demás y en particular lo que se emplea para observarlo es mayor o, a lo más, de las mismas dimensiones del sistema en consideración. Un ejemplo aclarará un poco más este punto: para producir y observar electrones utilizamos dispositivos formados también por electrones, lo cual se puede esquematizar afirmando que observamos electrones por medio de electrones. ¿Cómo se puede garantizar que el estado de los primeros se puede conocer independiente de los segundos que supuestamente se usaron sólo para observarlos? Con la Mecánica Cuántica hemos empezado a construir teorías en las cuales se toman en cuenta las perturbaciones inherentes a las observaciones. Con la Mecánica Cuántica hemos logrado describir a los sistemas físicos *en términos de los experimentos* que nos han permitido conocer sus características.

Para terminar este artículo es necesario añadir algunos comentarios sobre el aspecto matemático de la Mecánica Cuántica. Es bien conocido que este aspecto es muy especializado y abstracto y quizá es el responsable de que esta parte de la Física se considere hasta ahora como un conocimiento esotérico. Sin embargo, hay que aceptar que la Matemática es absolutamente necesaria para la formulación de cualquier teoría física. Es cierto que todo resultado científico se puede expresar en lenguaje llano si no importa mucha precisión y si se dispone de los medios necesarios para un sinnúmero de aclaraciones. Pero si se trata de una presentación concreta, precisa y rigurosa de un resultado, o de una parte de una teoría científica, el uso de la Matemática es ineludible, ya que ésta es el *lenguaje adecuado para describir los fenómenos naturales*. Es conveniente recordar aquí que la Matemática nació del esfuerzo para definir, precisar y rigorigar los conceptos e imágenes surgidos del estudio de la naturaleza. En el caso de la Mecánica Cuántica, la revisión de los conceptos clásicos y la proposición de los que habían de sustituirlos, dio lugar a la elaboración de una gran parte de la Matemática necesaria para la descripción de las partículas y de sus movimientos. Como resultado de esto es imposible una separación muy definida entre lo que podría llamarse el aspecto físico y el matemático de la descripción cuántica del mundo microscópico. La dificultad actual para la comunicación de los resultados de la Física Moderna estriba en que la Matemática que se enseña en los cursos de formación general no destaca las características esenciales de esa disciplina. Por el momento parece muy claro que la divulgación de la Física Moderna debe estar unida a la difusión del conocimiento contemporáneo de la Matemática.

Notas de viaje

(Sobre el viejo y nuevo Japón)

Por Kazuya SAKAI

KOBO ABE Y LA NUEVA LITERATURA JAPONESA

Kobo Abe, Yukio Mishima y Kenzaburo Ohe fueron los tres escritores con quienes estuve en mi último viaje de dos meses a Japón. No por que no me interesaran otros — como el conocido Yasunari Kawabata, de *El país de la nieve*, *Mil cigüeñas* y de la reciente y sorprendente novela *Las durmientes* — sino que, en mi opinión, los tres que he mencionado son los más importantes, los que representan la vanguardia y los que, por su calidad, reflejan el estado actual de las direcciones que está tomando la literatura japonesa, y eso fue razón suficiente para no intentar ver a otros. Lejos estoy de afirmar que estos tres "son" toda la literatura de ese país. Paradójicamente, tratándose de los mejores escritores — debemos incluir a Kawabata que pertenece a la generación de pre-guerra —, su literatura no pertenece a la corriente dominante y tradicional de las letras japonesas modernas, del llamado *shishosetsu* (novela autobiográfica).

Son pocos los críticos serios o los intelectuales que no admiten esta realidad. Es una prueba, por otra parte, de que la "vieja" literatura moderna japonesa está siendo o ya ha sido —al menos cualitativamente— superada y reemplazada por una nueva y decidida corriente vivificadora.

En orden cronológico, Abe nació en 1924, Mishima en el 25 y Ohe, en 1935. Abe debutó en 1947 (en el 46 ya había publicado un libro de poemas), y en 1949, recibió el Premio Literatura de Post-Guerra por su extraño cuento *El capullo rojo* (cuya traducción ilustra esta nota); Mishima apareció en 1946 (su primer cuento lo escribió a los 16 años y fue publicado durante la guerra, en 1944) y Ohe irrumpió espectacularmente en 1958, a los 23 años, obteniendo el codiciado Premio Akutagawa. Aunque entre ellos Ohe admite la influencia de Abe y lo reconoce como su maestro, los tres difieren considerablemente entre sí, y en posición literaria como política a veces hasta resultan opuestos —como Mishima y Abe—, pero aun así, evidencian cierto denominador común. Todos estudiaron en la Universidad Nacional de Tokyo —Abe se graduó de médico, Mishima de licenciado en leyes y Ohe en literatura francesa—, luego se iniciaron tempranamente, siendo aún estudiantes, y tanto el reconocimiento público como el éxito literario fueron inmediatos. Se distinguen por una aguzada inteligencia y una muy amplia cultura y han viajado extensamente por el mundo (Mishima por ejemplo, estuvo en Yucatán y en el Amazonas); se opusieron tanto a la corriente dominante del *shishosetsu* como a la literatura "social" o "realista". Son además de los pocos escritores japoneses contemporáneos "traducibles" o que pueden trascender las particularidades y peculiaridades locales pudiendo ubicárseles en un plano "internacional", en el mejor sentido. De hecho, Mishima, el más conocido en Occidente, tiene, como Abe, varias obras traducidas a idiomas occidentales, y la primera novela de Ohe al inglés está a punto de ser lanzada en Nueva York. El más traducido al español hasta ahora es Mishima (*La mujer del abanico* y *seis piezas de teatro Noh moderno*, Asoka, Buenos Aires; *Confesión de una máscara*, SUR, Buenos Aires; y *El pabellón de oro*, Seix Barral, Barcelona). De Abe se conoce una obra de teatro incluida en *El teatro moderno japonés* (Aguilar), en una traducción lamentable, y pronto aparecerá *La mujer de la arena*, que tuvo un éxito rotundo en su versión inglesa. Obras como *Una experiencia personal* o *La vida sexual* de Ohe seguramente no tardarán en ser conocidas en español.

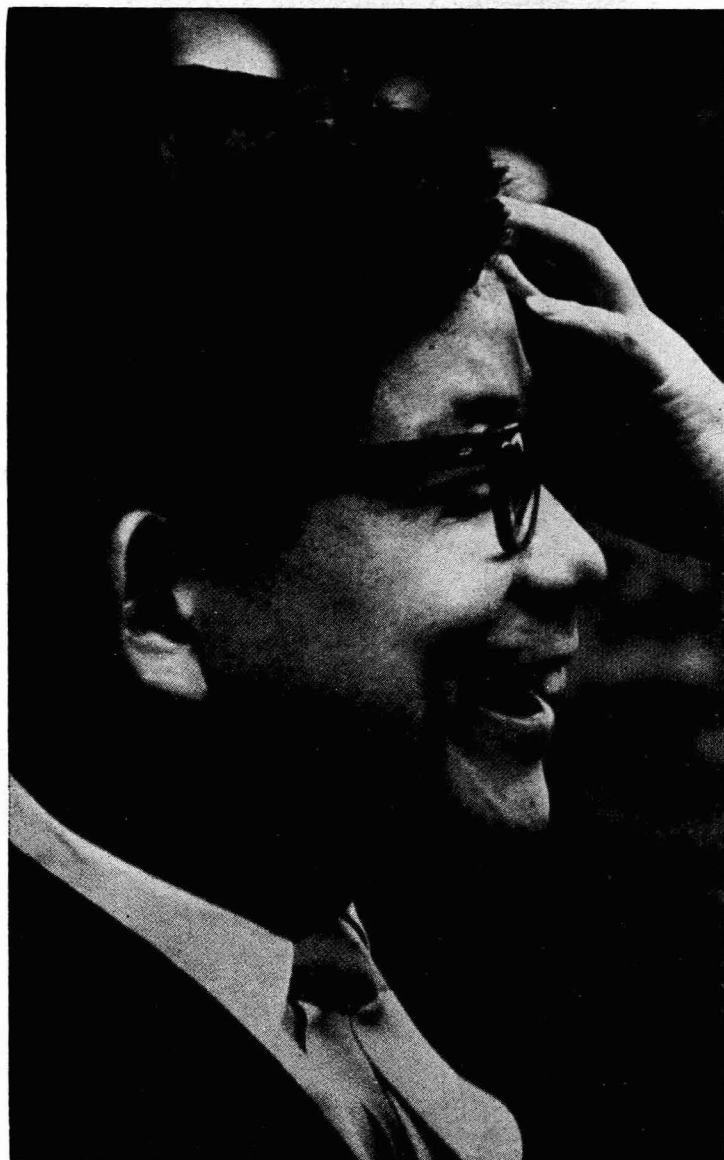
No es mi intención condensar en este breve artículo las características de la obra de estos tres escritores. Tomaré por lo tanto a Abe, que pese a tener una trayectoria comparable a la de Mishima es prácticamente desconocido en los países de habla hispana, a no ser por ciertas referencias a través de la excelente película de Teshigahara, *La mujer de arena*, de cuyo guión también es responsable el propio Abe.

Antes de llegar a Tokyo, de Abe sólo conocía *La mujer de la arena*, más dos cuentos recientes; quería tener una idea más precisa de su trayectoria, como la conocía de Mishima, no sólo

como traductor de uno de sus libros, sino por un contacto constante con su producción que comprende unas 15 novelas, 26 piezas de teatro y no menos de 75 cuentos. Estando en Tokyo, me "puse al día" con Abe y devoré rápidamente la mayoría de sus 7 novelas, 15 piezas de teatro y unos 30 cuentos, aparte de los ensayos y crónicas de viaje. Tuve la suerte también de ver el ensayo de *Tú también tienes la culpa* (1965) en el Teatro Haiyu-za, uno de los de más larga tradición como teatro independiente. Inclusive me ayudó a preparar la lista de una antología de cuentos contemporáneos japoneses que sería editada en español, y así tuve la oportunidad de conversar y discutir largamente sobre la situación actual de la literatura de ese país, aunque con frecuencia nuestras conversaciones giraban alrededor del estado político, social y artístico de América Latina. Es preciso mencionar aquí que el interés político, por ejemplo sobre la revolución cubana, de Abe, es debido a que en un tiempo fue comunista militante, si bien ahora es un heterodoxo.

Es difícil ubicar a Abe dentro de una corriente determinada de la literatura japonesa moderna, o compararlo con algún escritor más o menos conocido en Occidente como Tanizaki, Kawabata, Dazai, Akutagawa o Mishima.

Desde *La pared* (1951) hasta sus dos recientes admirables obras, *La mujer de la arena* (1962) y *La cara del otro* (1964), en esos 14 años, Abe ha demostrado una unidad no sólo en el estilo sino en el pensamiento, en forma de una tenaz persecución de un mismo tema. Al mismo tiempo se ha caracterizado por ser un anarquista espiritual, por tener la seguridad de espíritu



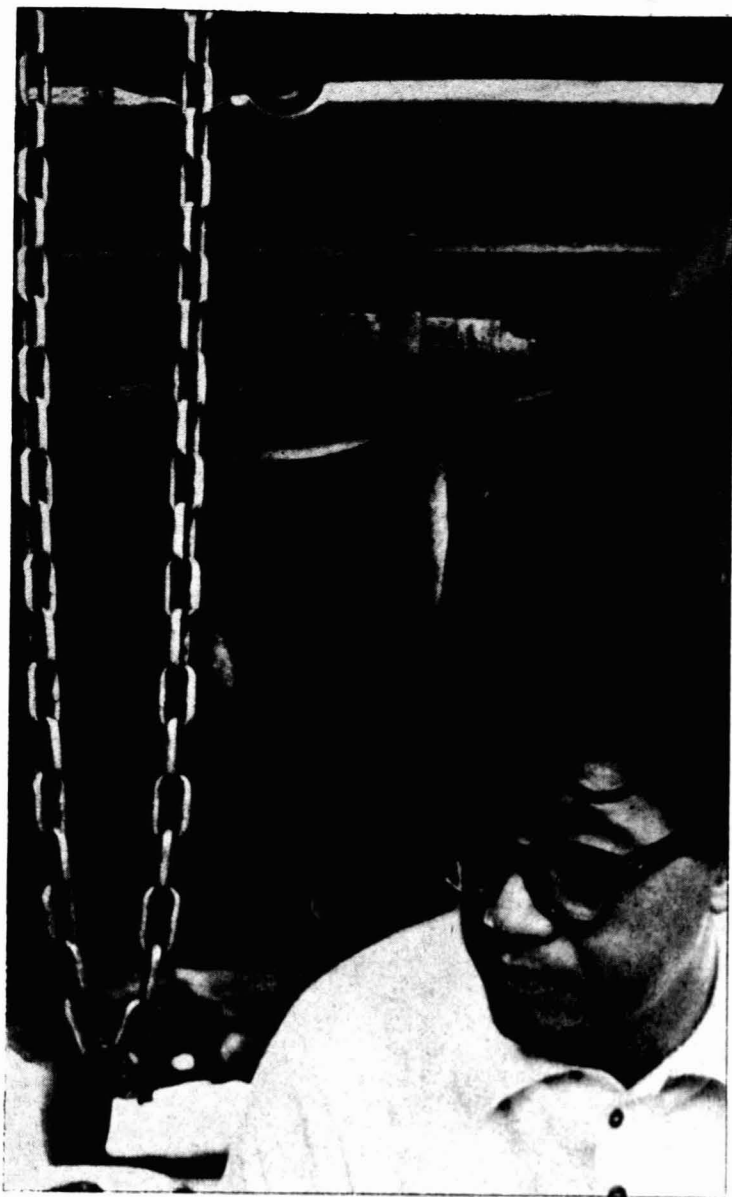
Kenzaburo Ohe: "oposición a la literatura social"

del que conoce profundamente la existencia de la locura, en suma la seguridad del hombre libre, creador, dinámico, soberbio, audaz.

El estilo peculiar y fantástico que ha elaborado en las últimas obras combina los elementos alucinantes y absurdos con una descripción precisa, casi científica, inmediata, dinámica que, siguiendo su método de pensamiento, va construyendo una imagen del mundo que se convierte en parábola, en una alegoría o acaso un mito. Abe es consciente de la distancia que media entre la expresión y la realidad, y como él mismo dice: "si no tomara como premisa el desconfiar de la expresión de la realidad por medio de palabras, el escritor no podría emprender la demencial empresa de *apostar* toda su existencia en una obra". Y si en la mayoría de ellas utiliza la primera persona, es porque Abe sabe perfectamente que el estilo es determinado por la lucha de espíritu que se entabla entre el autor y su personaje. En cuentos, como el que sigue, a esta nota, vemos con claridad el constante "ajuste" del estilo y la restricción en el uso de las palabras, persiguiendo lo que debe ser la esencia del cuento.

El uso de la metáfora se halla íntimamente ligado a su noción del estilo, pero esas metáforas se concretan mediante aquello que rodea nuestra vida cotidiana, sin recurrir a la retórica tan corriente en los llamados escritores con "buen estilo", que amplían su vocabulario para alejarse del contenido, que cultivan un estilo estático cuyo equilibrio no es perturbado por las exigencias del contenido, en definitiva, un estilo muerto que revela una escisión entre forma y contenido, y que abunda en la literatura japonesa actual. La metáfora de Abe, que cuenta como agente a las cosas cotidianas, adquiere un nuevo significado toda vez que se produce la magia de la palabra, y al mismo tiempo, ese nuevo significado nos es completamente comprensible porque sus agentes nos son familiares. Allí vemos que Abe explota al máximo la cotidianidad de las cosas pero introduciendo abruptamente ciertas "situaciones" absurdas que destruyen las categorías formales de los valores establecidos, único modo de lograr una verdadera eficacia de la imagen. Sus metáforas no son banales, como aparentan ser, y logran la función de "comunicar" al lector con una parte de la vida real que "ha adquirido un nuevo significado".

Habíamos dicho que desde *La pared* hasta *La cara del otro* consistentemente Abe fue desarrollando un mismo tema desde diversos ángulos. Podríamos denominar a este tema el de la pared, la arena, el desierto o "el otro". La pared no deja de ser angustiosa limitación en la existencia del hombre, como la arena o el desierto representan la desolación incomunicada con el mundo viviente, y "el otro" no es sino demostración de ruptura entre "uno" y "el mundo", entre la expresión y la realidad. Pero Abe descubre (o nos descubre) que la pared, por ejemplo, aparte de impedir el movimiento del hombre, también está allí para sugerir que hay un ángulo por donde uno puede doblar. Y es doblando esa esquina que el hombre descubre una "segunda realidad". Es decir, la pared, que en un momento dado llega a oprimir al hombre, el pozo de arena o el desierto que quita las posibilidades de existencia, no son los límites del movimiento del hombre, sino que doblando en ángulo o una vez dentro —como Junpei Niki (el protagonista de *La mujer de la arena*) atrapado en un pozo de arena— es dado encontrar otras posibilidades de vivir en esa nueva dimensión, que aunque dolorosa, una vez aceptada, no resultará tan dura ni desoladora, simplemente porque la aceptación de esa nueva realidad da el sentido de la nueva "situación" que el protagonista debe vivir. Pero ¿por qué, por ejemplo, el hombre en el pozo de arena regresa voluntariamente a su confinamiento, después de haber encontrado por fin el modo de evasión, la salida a la libertad? Lo que ocurre es que Abe describe —o propone— una nueva realidad que en definitiva no es sino la alegoría de la misma realidad en que vivimos. Junpei Niki está obligado a cavar constantemente en la arena si no quiere perecer; la arena invade, lenta pero inexorablemente su mundo, su vida, y esta vida alucinante de lucha continua contra la arena, es sólo la otra cara de nuestro destino. Esa es nuestra vida actual; pero se necesita un oído especial para captar el llamado de Abe y para comprender que la vida dentro del pozo de arena asume una forma inevitable, natural de nuestras vidas. Ésta no es la experiencia personal de alguien en particular que ha caído en un determinado pozo de arena. La expresión literaria de Abe se concentra a describir "el movimiento del espíritu" del hombre que constantemente lucha contra la arena o el desierto, sea real o ficticio. De esta manera *La mujer...* nos conduce a tomar una actitud hacia esa amenaza que inexorablemente in-



Kobo Abe: "unidad de pensamiento y de estilo".

vade nuestra vida cotidiana. La imagen de la nueva realidad, el nuevo mundo que descubre Junpei Niki a través de la desesperada lucha contra la arena se superpone —como dijimos— a la imagen de nuestra vida concreta. El descubrir un significado en las vicisitudes de este hombre, nos lleva a descubrir —tal vez— el modo de lucha contra las arduas dificultades que fijan los límites de nuestras vidas. Puede que así logremos la liberación; pero la liberación es sólo una naturaleza secundaria de la continuidad del movimiento. Además, este descubrimiento no destruye en forma definitiva las dificultades de vivir; la única manera de liberarnos de esas ataduras que asfixian nuestras vidas es cavar paciente y constantemente la arena que nos circunda. En ese momento descubriremos que la libre elección no es una y definitiva, sino diversa y continua. En ese sentido vemos el significado de las "paredes", las "arenas" y los "desiertos". No hay desesperación pero tampoco esperanzas: sólo una esquina por donde torcer. Y aunque en Abe no encontramos la nostalgia hacia las cosas perdidas, advertimos en cambio, una fuerte atracción por la desolación del desierto, porque en esa desolación va desarrollando una sensibilidad singular —determinante y al mismo tiempo adaptable a cualquier circunstancia— a medida que descubre las posibilidades de la vida y puede fortalecer su capacidad de construir las imágenes literarias. Para Abe, el desierto que todo el mundo evita, puede en un momento convertirse en el germen vital de la re-distribución de la vida, porque vivir en el desierto significa fortalecerse ante la destrucción y alentar la posibilidad de comenzar de nuevo partiendo de la arena.

Junpei Niki no sale del desierto, y voluntariamente regresa a su prisión. Lo ha elegido; y allí, mediante ese constante sacar la arena para lograr la supervivencia, descubre el sentido de su nueva vida, de esa "segunda realidad" que existe y no existe a la vez. Pero el reconocer esa realidad o un futuro aún irreal, constituye la libre elección de una vida que puede y debe ser cambiada.

El capullo rojo

Por Kobo ABE

Dibujo de Marta PALAU

Empieza a oscurecer. Es la hora en que la gente apura el paso para volver a sus guaridas; sólo que yo no tengo a dónde regresar. Sigo caminando lentamente por las angostas brechas que separan las casas, repitiendo por milésima vez: "Habiendo tantas en la ciudad, ¿por qué no tengo yo una misera casa?"...

Si orino apoyado en un poste, encuentro un pedazo de sogá y entonces me asalta la tentación de ahorcarme. La sogá mira de rojo mi cuello y me dice: "Hermano, descansenos." Realmente tengo ganas de descansar. Pero no puedo. En primer lugar no soy ningún hermano de la sogá, además debo convenirme del por qué no tengo casa.

La noche vuelve todos los días. Cuando llega la noche hay que descansar. Para descansar se necesita una casa. Entonces, ¿qué razón puede haber para que yo tenga la mía!

Pienso. Puede que esté completamente equivocado, y no es que no tenga casa sino simplemente que me he olvidado del hecho de que la tengo. Eso es posible. Veamos..., por ejemplo, me paro frente a una casa que encuentro al azar y me digo que ésta puede ser la mía, aunque desde luego no es que comparada con otras, tenga alguna particularidad que haga aumentar esa posibilidad, pero eso se puede decir de cualquier casa, y tampoco es ninguna prueba para negar que ésta sea la mía. Me armaré de valor y golpearé la puerta.

Por suerte de la ventana semi-abierta se asoma una cara sonriente y amable, un soplo de esperanza pasa cerca de mi corazón que se agita como una banda desplegada. Sonríe y me inclino levemente, como un caballero.

—Perdone que la moleste, pero quisiera saber si ésta no es mi casa.

El rostro de la mujer se endurece al instante.

—¿Cómo? ¿Quién es usted?

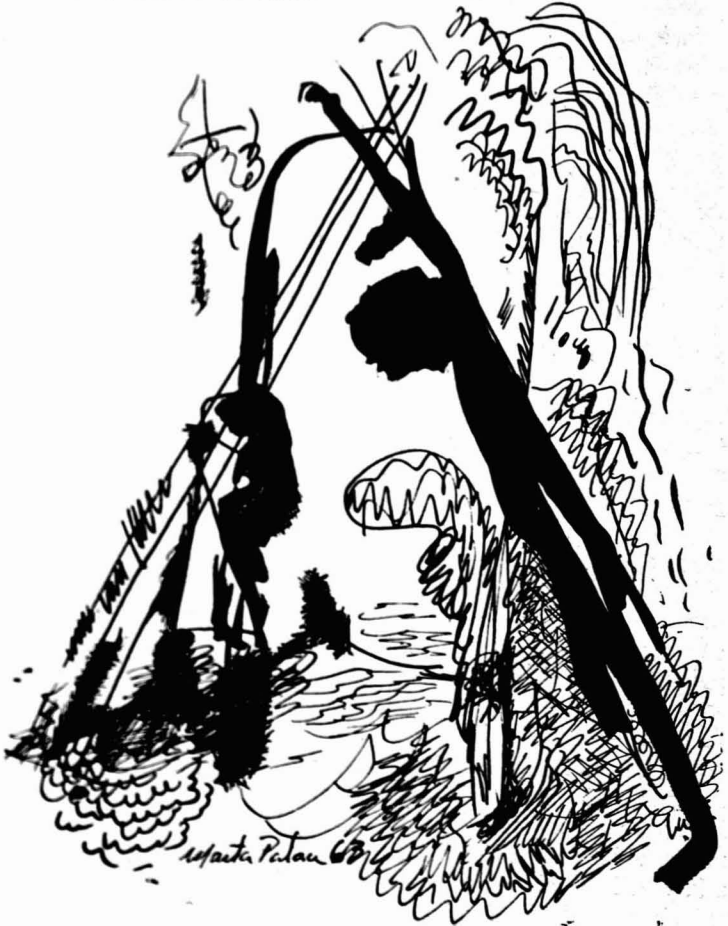
Intento explicar y me doy cuenta de que no sé cómo hacerlo. ¿Cómo hacerle entender que en este caso no tiene tanta importancia el saber quién soy? Un poco irritado digo:

—De todos modos, si usted cree que ésta no es mi casa, le rogaría que me lo demostrase.

—Pero... — el rostro de la mujer da señales de alarma. Eso me molesta.

—Si no tiene pruebas, puedo pensar que ésta es mi casa, ¿no es cierto?

—Pero, ésta es mi casa.



—¿Y eso qué tiene que ver? El que sea suya no quiere decir que no sea mía, ¿no cree?

En lugar de responderme, la cara de la mujer se vuelve pared, y cierra la ventana. ¡Ah!, he aquí el verdadero carácter de la sonrisa de una mujer. Y ese cambio es la justificación de la incomprensible lógica de que el ser de alguien demuestra que no es de otro.

Pero, ¿por qué?... ¿Por qué todo es de alguien y nada es mío? Aunque nada sea mío, bien podría haber alguna cosa que tampoco fuera de nadie. Alguna vez me hice ilusiones de que los tubos de las fábricas o de los depósitos eran mi casa. Pero esos tubos se iban convirtiendo en propiedad de alguien y desaparecían sin relación alguna con mi voluntad o mis intereses, o se transformaban en algo que evidentemente no era mi casa.

¿Y qué de los bancos de las plazas? Si los bancos fueran realmente mi casa y si el guardián con su bastón no viniera a echarme, sería perfecto... Sin lugar a dudas, esto es de *todo* el mundo y de ninguno de ellos. Pero el hombre dice:

—¡Eh, levántate! Esto pertenece a todo el mundo y es de nadie. Con menos razón podría ser tuyo. ¡Andando, andando! Si te niegas, te haré entrar por la puerta de la ley, a meterte en el sótano. Y si te detienes en cualquier lugar, donde quiera que sea, habrás cometido un delito.

¿Quiere decir que yo resulto ser el judío errante?

Empieza a oscurecer y sigo caminando.

Casas... Casas que no desaparecen, no se transforman, que paradas sobre la tierra permanecen inmóviles. Y las calles, esas brechas entre las casas que no tienen el mismo aspecto. En los días de lluvia quedan como un cepillo, en los días de nieve se reducen al ancho de las huellas de los automóviles, y en los días de viento se deslizan como una correa. Sigo caminando. Como no encuentro la razón de no tener mi propia casa, ni siquiera me puedo ahorcar.

¿Eh, quién se enrosca en mis piernas? Si eres la sogá, espera, no te apures tanto, pero no, no es la sogá. Esto es un hilo de seda pegajoso; y si tiro de él —cuya punta está metida dentro de la rotura del zapato— sigue saliendo. Esto es extraño. Continuaba tirando movido por la curiosidad, cuando ocurrió una cosa extraña. Mi cuerpo empezó a inclinarse lentamente y llegó un momento en que no pude mantener más el ángulo recto. ¿Sería que el eje de la tierra empezaba a inclinarse hacia la dirección de la gravitación?

Hubo un ruido seco del zapato que cayó al suelo desprendiéndose de mi pie, y entonces comprendí lo que ocurría. No es que el eje de la tierra se hubiera desplazado, sino que se había acortado una de mis piernas. Al tirar del hilo de seda, mi pierna se acortó rápidamente. Como el codo roto de un sweater que se empieza a destejer, mi pierna se estaba deshiliando. Ese hilo no era otra cosa que mi pierna descompuesta.

Ya no puedo dar un paso más. Mientras me quedaba parado sin saber qué hacer, mi pierna convertida en hilo de seda, empezó a moverse dentro de mis manos que tampoco sabían cómo reaccionar. Comenzó a deslizarse ágilmente y sin la ayuda de mis manos, sólo se deshila y se enrosca en mi cuerpo como una serpiente. Una vez deshilada la pierna izquierda, el hilo se trasladó en forma natural a la derecha. Terminó envolviendo todo mi cuerpo, como en una bolsa, y no obstante no paraba de deshilarse; pronto llegó a mi abdomen, del abdomen al pecho y del pecho a los hombros, mientras iba endureciendo la bolsa desde adentro. Y así, desaparecí por completo.

Solamente quedó un enorme capullo de gusano de seda.

¡Ah, ahora sí que podría descansar! El sol de la tarde teñía el capullo de rojo. Esto sí es mi casa, donde ciertamente nadie podría molestarme. Pero ahora que tengo la casa, no me tengo a mí mismo para regresar a ella.

El tiempo se detuvo dentro del capullo. Afuera ya estaba oscuro, pero allí dentro seguía el crepúsculo con su resplandeciente rojo reflejado por el sol que brillaba desde adentro. Esta característica obviamente tenía que llamar la atención de ese hombre, que me encontró en el paso a nivel, entre la barrera y los rieles. Al principio se molestó, pero pronto pensó que había encontrado algo inusitado y me metió en su bolsillo.

Anduve bamboleando por un rato, y luego fui pasado al cajón de juguetes de su hijo.

(Traducción del japonés por Kazuya Sakai)

M U S I C A

Tres conciertos

Por Raúl COSÍO

El primero, en la Catedral de Puebla. Se presentaba el celebrado virtuoso de la flauta (Jean-Pierre Rampal) con su nuevo conjunto: oboe, violín y clavecín.

Asistí a este evento magnífico invitado por Jorge Saldaña, la nueva estrella de la televisión mexicana, quien, de riguroso *smoking* o traje negro, posaba en el atrio de la iglesia, haciendo entrevistas al por mayor: Conchita Alsina, S. H., un dinámico joven poblano y alguno más, y en el intermedio, luciendo su francés de siete años en Saint Germain-des-Prés, a los músicos, a los que atosigó sobre las mutuas influencias del jazz y el barroco.

Resumiendo las impresiones del concierto, no puedo menos que citar la atinada, certera, sagaz observación de Héctor Azar, personaje muy versado en arquitectura religiosa y otros menesteres, quien explicó que las iglesias estaban construidas para los alientos, mientras su acústica no favorecía, y he ahí la demostración, a las cuerdas y a los clavicimbales; y en efecto. En un principio había pensado que el lugar donde me encontraba no era el mejor, desde luego, pues había cierto desequilibrio entre los volúmenes sonoros de los que se encontraban sobre el estrado: mientras el elegante Veyron-Lacroix disimuladamente hacía grandes esfuerzos apretando las teclas del clavecín y Gendre (el heroico intérprete de nuestro Julián Carrillo) extendía su arco al máximo, poco se les oía, mientras a los alientos citados se les percibía con una claridad meridiana o nocturna-otoñal-jalapeña, como es bien sabido.

Aparte de estas irregularidades arquitectónicas, me pareció que clavecinista y

flautista se entendían mucho mejor que con los demás, posiblemente por la costumbre de tocar durante más años. En fin, los cuatro músicos estupendos, con un bello programa; pero lo que más me impresionó fue la maestría a la que ha llegado M. Rampal, quien si ya tocaba muy bien, ahora lo hace de un modo soberbio. Da gusto oír a un músico así: cada nota, cada frase, tiene intención e importancia: todo lo que puso el compositor quiere decir algo y es interesante, nada sobra ni rellena. Y en Bach y Vivaldi, una maravilla.

Una velada sensacional.



Raoul Dufy: La ópera



Raoul Dufy: El concierto

Mucha gente me ha reprochado no haber asistido al concierto en Bellas Artes de la Orquesta de Filadelfia cuando la dirigió Ormandy, pero al respecto les contaré una de las anécdotas favoritas de Gutiérrez Heras:

Había una vez un joven melómano, devoto de las grabaciones, de escasos recursos y admirador de las orquestas extranjeras. El joven de marras acudía a todos los conciertos de esta capital, y siempre se quejaba del bajo nivel que alcanzaban las interpretaciones de nuestros aborígenes: presentaba graves síntomas de eso que se ha llamado malinchismo: veneraba a los músicos alemanes y de pérdida a los ingleses y a otros también, y su sueño dorado era presenciar un concierto de una orquesta de renombre, proyecto acariciado durante largos años.

Con una voluntad férrea, logró reunir algunos ahorrillos, y a la primera oportunidad, embarcóse en una de esas expediciones al Viejo Continente, con la esperanza de cumplir su vano deseo. Pero la gira turística seguía un implacable itinerario de dos días en un lugar y medio en otro; surcaba el Mediterráneo y visitaba los museos, pero tan grande era su mala suerte que no acertaba a coincidir su estancia con ningún concierto, pues siempre había que partir de las grandes urbes en la víspera de un gran acontecimiento. Y así llegó a Israel, en cuya capital pudo, por fin, escapar una noche y, después de muchos trabajos, consiguió una entrada al concierto de la orquesta de Tel Aviv. Corriendo y acezando penetró en la sala, preocupado con la idea de perder algunos compases; y en su apresuramiento, ni siquiera se fijó en el programa. Localizó su butaca, las luces se apagaron, contempló con deleite la orquesta y, cuál no sería su sorpresa, que vio entrar a Carlos Chávez, quien se dirigió al podio y comenzó a dirigir su *Sinfonía india*, mientras nuestro aficionado se consumía en el terror y no daba crédito a sus sentidos. Y era verdad: ese día Chávez actuaba como huésped y dirigía un programa con obras suyas.

Recordé esta chusca historia porque, después de tantos años de esperar asistir a un concierto de la Orquesta de Filadelfia, una de las mejores del planeta, había que apechugar, como en la narración anterior, con la *Sinfonía india* y con la *Quinta* de Shostakovich —respuesta de un artista soviético a una crítica justa—, obras que cada temporada nos hartamos de oír con nuestra orquesta.

Esta es la disculpa.

Pero en desquite fui al concierto que dirigió Skrowaczewski, el notable director polaco, aunque el programa era un tanto cuanto abigarrado. *El corsario*, de Berlioz; algo de la *Medea* de Barber; *Sensemayá*, de Revueltas, y la *Eroica*.

Skrowaczewski es un director minucioso y exacto, con una técnica formidable de batuta, aunque demasiado analítico para mi gusto: se le escapa el plan general de la obra, por momentos. A Revueltas lo sitúa, al parecer, en el Caribe (para los europeos, México está en América Central) y no comprende su grandeza trágica, pero lo dijo con gran limpieza.

En cuanto a la orquesta, es magnífica, qué duda cabe, pero me desagrada que el feliz truco de afinar la cuerda unas comitas por arriba, para hacerla más bri-



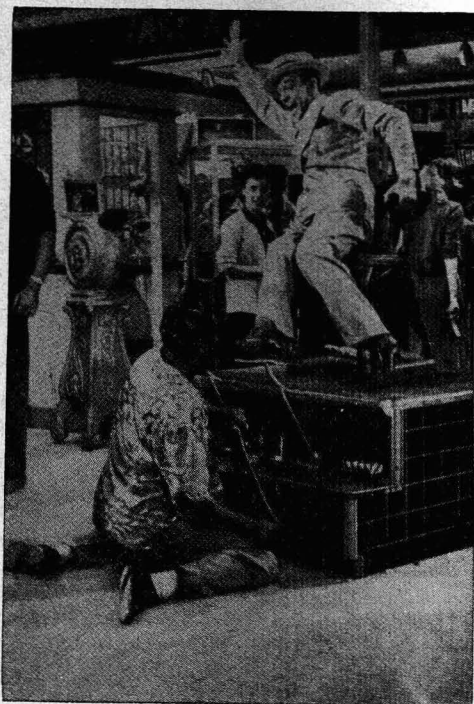
Raoul Dufy: Orquesta

llante, no le vaya a algunas obras austeras, como la sinfonía de Beethoven, que debe tocarse, creo, con la afinación baja, a la alemana.

El otro concierto fue el primero del Festival de Música Contemporánea.

Se presentaron tres obras buenas de otros tantos jóvenes: Gutiérrez Heras, Mata y Enríquez. Por cierto que la primera no debió abrir el programa, pues aunque se trata de un dúo (flauta grave y cello), es una obra que requiere concentración por parte del oyente, mayor de la que tiene al principiar el concierto.

Roberto Bañuelas volvió a presentarse como compositor con algunas canciones, de cierto mérito, y para echar a perder todo lo conseguido, terminó el programa con una obra de Rodolfo Halffter, plagada de necedades. El motivo de la *Quinta* fue desarrollado por Beethoven genialmente, pero en manos de este señor se convierte en una serie de insistentes chocheos.



Fred Astaire dirigido por Minnelli

EL CINE

Notas sobre la comedia musical

Por Carlos MONSIVÁIS

Nada se pierde. Todo se transforma. (El cliché inicial lo establece de una vez por todas: ésta es una nota sobre cine). Nunca, ningún género cinematográfico, especialmente si es de Hollywood, desaparece del todo. A lo sumo se disfraza con apurada solemnidad. Los críticos que, con honda pena, asumen los atavíos del sepulturero, fracasan siempre en su actitud ominosa. ¿Cuántos entierros prematuros no ha habido en estos años? El *western* fue dado por muerto gracias a su ilícita relación con Freud y a su complicidad con la parodia, pero la televisión y los *westerns* nacionales en todo el mundo y el éxito del Cinerama terminaron por rehabilitarlo, al menos comercialmente. El *thriller* (tradúzcase: mezcla de un vigoroso sentido de la acción física con un culto por el antihéroe, un erotismo decidido y un sube-baja sadomasoquista) resurgió con violencia debido a James Bond, el espionaje, el contraespionaje, el contra-contraespionaje y la imposibilidad de creer en los secretos militares que no le interesan a nadie. El cine ingenuo, a lo Andy Hardy y el beso casto en la puerta de la casa de la novia, se transforma en el cine ingenuo enajenado, de largos paseos neuróticos y close-ups eternos que significan el repudio ante la sociedad industrial. La neurosis y la enajenación se vuelven las nuevas formas del candor cinematográfico.

Ante la falta de respeto mostrada hacia los viejos maestros (Drácula, Frankenstein, el Hombre Lobo, la Momia), incorporados a los juegos infantiles en el mismo nivel de Goofy o Donald, el cine de horror ha sabido surtir de nuevas criaturas. Al derivar hacia la vejez como la forma definitivamente contemporánea del horror, el género ha encontrado el pavor verdadero en el rostro maquillado de las antiguas estrellas. No hay nada

más monstruoso que el envejecimiento de una diva, no hay nada más monstruoso que el envejecimiento a secas. Gloria



Busby Berkeley y sus chicas

Swanson en *Sunset Boulevard* inauguró la segunda etapa del "horror film" que *Whatever happened to Baby Jane?* llevó a la culminación. Bette Davis, Joan Crawford, Tallulah Bankhead, Olivia de Havilland, Paulette Godard son las nuevas y escalofrantes versiones del Gótico Cinematográfico.

Tampoco han desaparecido las películas donde Hé-cules, Ursus y Maciste reciben a hurtadillas el curso de tensión dinámica de Charles Atlas. Ni ha dejado de cernirse sobre nuestras cabezas el enemigo mortal de Occidente que ha sido, en el Decurso del Tiempo, chino, nazi, japonés y ruso, y que ahora combina lo chino con lo norvietnamita. Ni se ha ido el melodrama donde la madre llora las ingratitudes del hijo-oveja negra. A lo más, el melodrama se ha modernizado: el hijo ya no le roba a la madre los ahorros de toda la vida para gastárselos con la mujer mala, sino para pagarle al analista que lo habrá de liberar de su complejo de Edipo.

El cine biográfico sigue de moda y ya nadie duda que la única prueba concebible y deseable de inmortalidad es una película de Hollywood *in memoriam*. El cine de gansters se modifica levemente y aquellos hampones que en *El Pequeño César* o en *Los Sobornados* corrompían a los políticos han desaparecido: ahora nadie puede notar la diferencia entre un político y un ganster (*Manos sobre la Ciudad*). La comedia marital sigue imperturbable y, así sea en la forma peyorativa de Frankie Avalon y Annette Funicello o bajo la sagrada convención de Doris Day y Rock Hudson, la pareja feliz sigue reinando sobre refrigeradores y fines de semana. En cuanto al género que describe la pureza de la infancia, la belleza de la miseria, el agradable estruendo de los barrios bajos napolitanos, la gritería que precede la aparición de Sofia Loren y la proflidad sexual, no hay problema: seguirá mientras vivan Vittorio de Sica y Cesare Zavattini. Por último, la *science-fiction* ha pasado de los monstruos de ojos saltones y los Daniel Boone en Marte a una primera etapa de madurez: directores como Joseph Losey y François Truffaut ya la practican. (*The Damned*, *Fahrenheit 451*).

Queda un género en entredicho: la comedia musical. Por lo menos tres o cuatro ensayistas al año la sepultan, otros tantos dan cuenta de su heroica agonía y otros más refieren un melancólico canto del cisne. La nostalgia enumera y se conduce: ¡ay! las buenas épocas de Fred Astaire y Gingers Rogers, el delirio de *Top Hat*, el bastón de Fred, el tap, *Flying Down to Rio* con las coristas bailando sobre las alas de los aviones y finalmente, Busby Berkeley, el coreógrafo y director genial, la única justificación del High Camp, quien aventuraba coreografías con trescientas coristas o desplegaba a cincuenta muchachas —en *Gold Diggers of 1937*— tocando cincuenta pianos al mismo tiempo. Busby Berkeley, el hombre definitivo de los treinta. Lo insustituible. Y la Segunda Guerra Mundial con las películas-que-debían-levantar-el-ánimo-en-el-frente-a-base-de-todos-los-artistas-y-las-canciones-populares y Ann Miller, Betty Grable, Cyd Charisse, Betty Hutton, Tony Martin, June Allyson, Dolores Gray, Gordon McRoe, Lena Horne, Gene Nelson, Gwen Verdon, Gloria de Haven, Eddi Bracken, Betty Garrett, Jane Powell, Vera Ellen, Marge y Gower Champion, Howard Keel, Kathryn Grayson, la época de oro, la Metro Goldwyn Mayer de los cuarentas con Arthur Freed como productor ejecutivo. Y los desfiles de canciones que tomaban como pretexto las vidas de los compositores. Robert Walker como Jerome Kern, Tom Drake y Mickey Rooney como Rodgers y Hart, Fred Astaire y Red Skelton como Kalmar y Ruby y William Powell como el gran Flo Ziegfeld. Y una multitud enlevitada veía a Judy Garland cantar *Who*. Y el gag definitivo: Frank Sinatra de smoking blanco sobre un pedestal, rodeado de nubes rosas, y acompañado de un coro angé-

lico, cantaba *Old Man River*, la canción del sufrimiento negro: "You and me, sweat and strain".

La comedia musical había evolucionado. Ya no bastaba con mostrar a un conjunto de muchachas bellísimas moviendo las piernas al unísono. Se introdujeron cambios graduales: incorporación de las canciones y los bailes al argumento; estilización audaz, rutinas coreográficas que en lugar de ser meras piezas escénicas, significaran algo en función de los personajes y la trama. Se pasó de una forma general, de los *Gold Diggers* de Berkeley, a una forma particular. Fue el tiempo de Minnelli, Gene Kelly, Cyd Charisse, Stanley Donen, Michael Kidd, Judy Garland, Fred Astaire, Las películas: *Siete novias para siete hermanos*, *Cantando en la lluvia*, *Un día en Nueva York*, *Siempre hay un día feliz*, *Bandwagon*, *Tres Palabritas*, *Beet me in*



Judy Garland

St. Louis, An American in Paris, Los Caballeros las prefieren rubias.

Cantando en la lluvia (1951) es el instante absoluto del género. El conjunto era excelente: Freed, Donen, Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Cyd Charisse. En la reconstrucción de los *roaring twenties*, Stanley Donen y Gene Kelly volvieron a descubrir la verdad esencial del *musical*: no la huida de una atroz realidad, sino el encuentro con una perspectiva insólita de la libertad vital. James Agee lo dijo y se convirtió en un lugar común: la secuencia del baile bajo la lluvia es la perfección del desafío anarquista. Ante la mirada atónita de un policía, Gene Kelly aceptaba como mundo verdaderamente libre aquel donde todo debía expresarse a través del cuerpo y la voz.

Poco después, el callejón sin salida. Las antenas de televisión cubren la tierra y los costos de producción aumentan visiblemente y aunque Freed sigue como factor estimulante y Fred Astaire y Gene Kelly continúan bailando, el género languidece. George Cukor realizó el Rashomon musical, *Les Girls* y un espléndido melodrama, *Nace una estrella*, homenaje a Judy Garland. Pero en rigor no eran comedias musicales, es decir, obras donde la canción y los bailes se encuentran orgánicamente incorporados al desarrollo de la trama. A fines de los cincuentas y a principio de los sesentas, la comedia musical parecía extinguirse. Las estadísticas eran implacables: en 1933 Hollywood produjo treinta y siete *musicals*; en 1943, setenta y cinco; en 1953, treinta y ocho y en 1963 solamente cuatro (entre ellas *Jumbo*, bárbaramente mutilado para permitir su explotación comercial y *Gay Purrce* de dibujos animados).

Los 70 milímetros todo lo reviven: la economía española, la enseñanza histórica, los héroes ignorados como T.E. Lawrence. De los 70 milímetros la comedia musical ha recibido toda la ayuda posible: *Amor sin barreras* (*West Side Story*) de Robert Wise y Jerome Robbins; *La Novicia Rebelde* (*The Sound of Music*) de Wise; *Mi Bella dama* (*My Fair Lady*) de George Cukor —y Cecil Beaton—; *Porgy and Bess* de Otto Preminger. Hay una consigna nietzscheana: rehabilitar al género y recordarle su grandeza futura. Sin embargo, para el viejo aficionado, quien siempre recuerda el baile de Kelly-Charisse en *Cantando en la lluvia*, a Judy Garland cantando "Johnny One-Note" en *Mi vida es una canción*, a Fred Astaire y Ginger Rogers bailando "Dancing in the Dark" o "Carioca"; para el nostálgico profesional, el verdadero mundo de la comedia musical se ha ido definitivamente. Queda tan sólo trasladar con lujo indebidamente calificado como asiático, las obras triunfales en Broadway. Para el nuevo fanático en cambio nada podrá superar a "Gee Officer Krupke", "María" y "América", en *West Side Story* o "I could have danced all night" y "I've grown accustomed to her face" en *My Fair Lady* o Julie Andrews cantando "The Sound of Music".

En fin, la presente discusión en torno al *musical*, al fin y al cabo típica muestra de los conflictos de gustos y generaciones, no le permite a estas notas otra conclusión que la muy desacreditada de la esperanza.



Los números de ballet de Busby Berkeley

T E A T R O

De la farsa y la opereta a la comedia musical

Por Margo GLANTZ

Gran Collage de óperas, farsas, operetas, ejercicios escénicos y comedias musicales es el espectáculo que ha montado Juan José Gurrola con el nombre de *Festival 2000*.

La mayor parte de las obras habían sido ya estrenadas en la Casa del Lago, pero su exiguo territorio ha sido abandonado para ocupar el prometedor escenario del teatro Urueta —paraíso de ruido, corrientes de aire y luces antediluvianas— con la esperanza de crear un espectáculo inusitado en nuestra capital.

Así es, aunque en alguna medida ya se les había adelantado la Casa de la Paz que ofrece un repertorio de *shows* en donde el jazz, el ballet-contemporáneo —folklórico o español—, el cine, el teatro y la música se van turnando la escena.

La idea de Gurrola es otra sin embargo. Su interés está concentrado en un tipo de teatro que ya tiene una larga historia en Norteamérica y en Inglaterra, pero que no existe entre nosotros: El teatro musical y el teatro de farsa, pasando por todos los matices y gamas que los separan y los unen.

La gran tradición de ópera romántica que pone en escena heroínas lacrimosas a la manera de *Madame Butterfly* o de la robusta aunque tuberculosa *Traviata* se ha empezado a desmoronar y no hay mejor medio para demostrar su caducidad que utilizar la farsa. Las óperas de Toch —*Emilio y Emilia*— y Menotti —*El Teléfono*— que ya son en sí humorísticas y el *Pimpinone* de Telemann, son buenos pretextos para que Gurrola ponga en marcha el arsenal de *gags* que las películas del cine mudo y los *comics* le proporcionan para subrayar, en el momento deseado, la cursilería o la falsedad de las situaciones operísticas. Elizabeth Larios, buena cantante, aprende a actuar para definir a su personaje no sólo a través del *bel canto*, sino del gesto adecuado. El espadachín-mimo, Charles Lucas, y el actor-cantante del Can-Can, Mauricio Herrera, no son ejemplos destacados del gran canto, pero sí se nos presentan como actores que siguen en concepto y estilo a algunas figuras cómicas del cine mudo.

En esta línea sigue el *Landrú*, opereta que tiene la gracia lírica de los *Années Folles* o la *Belle Époque* y que nos revela a un don Alfonso Reyes dionisíaco, ocupado no en el deslinde erudito, helénico y literario, sino en describir los placeres legítimos y los amores burlescos de un célebre asesino. Carlos Jordán es un Landrú-Reyes magnífico con una flexibilidad en su figura obesa y en un bigote heroico que lo colocan entre los actores cómicos más destacados de los últi-

mos años. El cuarteto de asesinadas —Pixie Hopkin, Marta Verduzco, Tamara Garina y María Antonieta Domínguez— es el contrapunto perfecto para Jordán. Gran variedad de rostros, interpretaciones y hasta de edades le otorgan a la puesta en escena una calidad de matices como los que pueden apreciarse en la buena cocina francesa, representada por ejemplo en el viejo Maxim de esa época o en los retratos de damas-cocotte que alegran el decorado; o el aderezo espléndido de la música de Rafael Elizondo, poéticamente tocado con un sombrero Panamá. *Landrú* es sin duda el germen de la gran comedia musical que pronto habrá en México.

2 + 8 en POP ha sido elogiada y criticada con desmesura. La presencia de

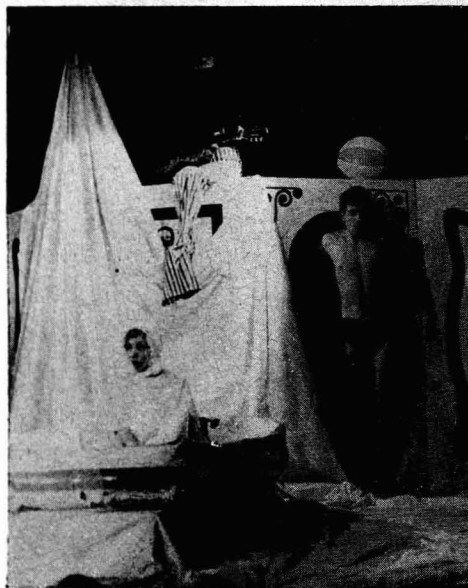
Pixie Hopkin le da su principal atractivo —y sentido—, la de Nacho Méndez, buen músico con buen ritmo, es molesta. La fusión de dos tipos de orquestas tradicionalmente antagónicas —la música de cámara y la de jazz—, la interpretación de las canciones que no pretende ser novedosa sino recoger en una sola función muchos estilos que están hoy de moda, le dan su tónica esencial al espectáculo.

El sketch musical que forman los *Cuentos y Fábulas* es menos afortunado. Demasiados elementos mal integrados: la atmósfera del cabaret *Lido* de París enlazada a la de los poemas de Malcolm Lowry, trufada con escenas de Thurber y tendencias a definir una posibilidad teatral mediante alusiones intimistas de un pequeño círculo de elegidos. Además chistes densos y una rudeza que hace de estas farsas asunto de vodevil.

La Cantante Calva de Ionesco tuvo un gran éxito cuando se representó por primera vez en la Casa del Lago. Esta obra que su autor define como una "tragicomedia" en la que se ataca a la pequeña burguesía, mediante la personificación de las ideas aceptadas y los slogans tradicionales, fue interpretada por Gurrola como una farsa ingeniosa, como un ejercicio escénico, sin preocuparse por otorgarle esa dimensión trágica que el dramaturgo encuentra en ella. Para Ionesco, el mundo moderno ha perdido su dimensión metafísica; para recordarla hay que destruir —revelándolo— el complicado sistema de relaciones cotidianas y banales que nos hunden en el anonimato definitivo y que se expresa fundamentalmente en el lenguaje. La versión de Gurrola es brillante y la actuación muy estudiada, pero la impresión que produce cuando se ha visto varias veces —una vez que la puesta en escena ya no reserva ese elemento de sorpresa tan característico en ella— es la de que ha perdido su sentido, es decir que ha envejecido. ¿De quién es la culpa, de Ionesco o de Gurrola?

En la *Caja de Arena* de Edward Albee, uno de los "prosélitos" más famosos del Teatro del Absurdo en Norteamérica, Gurrola está de nuevo en su elemento. Esta pieza (breve esbozo escénico que luego se transformará en una de las piezas más representativas de este autor, *The American Dream*) ataca directamente muchos de los clisés característicos del famoso "american way of life", el adonis atlético e imbécil, la madre castrante y el marido adinerado, la abuela que ya no sirve y se la llevan a enterrar. El estilo hiriente se logra utilizando fórmulas tradicionales y una sátira en donde predomina el humor negro. Las canciones de Pixie Hopkin marcan el contraste por la finura picante de la voz, el atavío y el gesto mitad obsceno, mitad pícaro, con que contempla desde su "azotea" la escena ridícula que se desarrolla en la playa.

Con sus defectos y aciertos —en los que no puede dejar de advertirse una soberbia ingenua— este espectáculo es significativo porque es uno de los numerosos índices que demuestran que el teatro en México se encuentra últimamente en vías de transformación positiva.



La caja de arena



Carlos Jordán en Landrú

LIBROS

TRES POETAS

Rubén Bonifaz Nuño

Por Luis RIUS

Escudriñar la propia visión o revelación interior de la vida para buscarle su recóndito sentido es el oficio de poeta, tal como Rubén Bonifaz Nuño parece entenderlo en este libro suyo (*Siete de espadas*, Editorial Joaquín Mortiz, Colección. "Las dos orillas", México, 1966). Explicársela para —necesariamente frustrado en ese imposible propósito— aniquilar la emoción revelada en cuanto tal emoción, fugaz, trémula, que se le torna desasosegante por inescrutable.

Porque el poeta no trata de sacar de sí mismo esas visiones interiores para dárselas a los demás. El lenguaje, en ese caso, buscaría claridad inmediata, fórmulas más o menos directas y llanas para que efectivamente tales visiones tuvieran la posibilidad de ser vistas por fuera, a la luz del día, como quien dice.

Ya se sabe que ese otro propósito: el de dar, sin más, la visión o vivencia interior no implica —por más que exija un lenguaje claro— simplicidad. La imagen que claramente se dé puede ser complicada a extremos de gran sutileza, puede ser sumamente connotativa, puede estar llena de sugeridor y definitivo misterio.

Gran poeta es el que logra dar una imagen de tal naturaleza, en permanente trance de vida. Podemos decir entonces de ese tipo de poesía que es clara y siempre misteriosa.

La poesía de RBN no es de esa especie. Dice, por ejemplo:

Celeste y cerrándose en la carne
sangrienta de la virgen, el suicida,
el más alto en el vuelo, puja
y a la caza da alcance. Arado y siembra,
generación de abejas, vientre roto;
macho entre todos, ya vacío
por el acto de amor, desentrañado.

Y al expresarse de esa manera, el poeta no intenta externar una vivencia erótica única, sino desmenuzar el misterio de dicha vivencia. Nos da, valiéndose de metáforas descriptivas, el motivo o la

situación donde se realizó y acabó, pero no la vivencia desnuda en su pureza.

Dice San Juan de la Cruz:

Tras de un amoroso lance
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Ahí la vivencia está dada en pureza porque la expresión se acopla a la honda emoción vivida en su estado mismo de emoción. A la tensión de la experiencia interna corresponde una tensión expresiva. No hay distensión ni de una ni de otra. No hay, pues, *re-visión* de la primera a través del lenguaje. Visión y lenguaje son uno solo.

En el caso de RBN la vivencia suya no pasa a ser nuestra. A nosotros pasa la interpretación o revisión que de la misma hace el poeta. Visión y lenguaje se hallan distendidos ya.

En el poema de RBN antes transcrito se está reproduciendo —no produciendo— un encuentro de la sensibilidad con el misterio. El lenguaje tiene la frialdad de la mediatez, no el calor de lo inmediato. Y lo que entonces permanece hermético del todo para nosotros es fundamentalmente la vivencia en sí misma, no la expresión alusiva a ella.

De este tipo de poesía podemos decir que es hermética e inteligible o descifrable.

La belleza que sin duda existió por un momento como revelación palpitante en la sensibilidad del poeta, en el libro de RBN se nos ofrece no en su estado vital de vibración, sino en quietud perfecta, muerta. Deliberadamente la ha matado el poeta para entregárnosla así. De ahí la peculiar emoción que nos produce: la de percibir cómo el amor y el erotismo —lo vital por excelencia— pueden transmutarse sin más en breves signos de tinta, seca ya e inmutable para siempre.

Gran poeta es también el que puede darnos, como Rubén Bonifaz Nuño, la emoción de la belleza muerta.

José Emilio Pacheco

Por Rosario CASTELLANOS

¿Qué aprehende la poesía sino el instante que aspira a convertirse en eternidad? ¿Qué muestra sino la conciencia torturada por el transcurrir inexorable del tiempo que nos deteriora, que nos cambia de lo que éramos en lo que somos, en lo que vamos a ser? Nostalgia sin consuelo ante la certidumbre de lo irreversible. Nunca, lo dijo Heráclito, nos bañaremos dos veces en el mismo río. Tentativa, siempre renovada, siempre destinada al fracaso, de dar forma a lo que huye, a lo que escapa. Todos

los sentidos se concentran, todas las potencias intelectuales se afinan para captar lo que no existe, pero necesitamos que exista: *El reposo del fuego*.

Es ése el nombre del último libro de poemas de José Emilio Pacheco, la clave para penetrar en sus páginas densas de contenido, misteriosas a fuerza de claridad; el hilo de Ariadna para recorrer este laberinto en que quisiéramos tener la ilusión de que se avanza con el mismo paso con que se retrocede, pero la ilusión no la confirma ningún argumento, nin-

guna experiencia, ningún dogma. Ilusión, nada más, gentil narcótico, para decirlo en las palabras de José Gorostiza con cuyo linaje entroncan estos versos, perfectos en su forma, nítidos en su transparencia y vertiginosos en su hondura.

La primera frase es lapidaria: *nada altera el desastre*. Y el desastre es universal. Se cierne, se consume —y consume— a todas las criaturas que pueblan el universo. ¿Por qué si ésta es nuestra condición intrínseca no nos acostumbramos a ella, no la asumimos con la naturalidad con que asumimos la atmósfera que respiramos? ¿Por qué no hemos creado aún —después de tantos siglos de existencia— órganos que nos hagan habitable el planeta que sirve de escenario a nuestro tránsito, el cuerpo que funciona como vehículo de nuestro tránsito? La rebeldía, inútil pero no por ello menos terca, no deja de repetir que el destino humano es triste. En este ámbito, quizá, es donde la soledad se rompe y encuentra, a ciegas, a los otros.

¿Quién a mi lado llama, quién susurra
o gime en la pared
Si pudiera saberlo, si pudiera
alguien saber que el otro lleva a solas
todo el dolor del mundo, todo el miedo.

No se sabe, pero tampoco se ignora. Se presente, se intuye, se adivina una complicitad secreta que no alivia nuestra pesadumbre, pero que la agrega a la suma total del desolado concierto terrestre. Nada somos sino una *debilidad comunicada*.

Pero la comunicación se produce en un nivel no formulado por los vocablos, no alcanzado por la conciencia. El nivel en que las vísceras palpan, segregan sus humores. El nivel en que el pantano bulle de innumerables vidas que no aflorarán jamás a la superficie, porque el idioma no es sino el tiro que no acierta jamás en el blanco, la promesa traicionada:

...no es esto
lo que quise decir. Es otra cosa.
Irremediable acotación: ¿qué signos
copiarán la premura, el desencanto?
Por no saberlo oír se me deshace
infatigablemente otro lenguaje.
No es éste no, corcel que en su jadeo
cubre de espuma la fatiga y cae
tras un furioso cabalgar en torno
de la palabra original, el Verbo
que a todo precedió. Conjuró, rayo,
al pronunciar el Nombre hizo que cada
cosa habitara una palabra: un mundo
que en su fluir encierra el universo...

Pero la inmensidad no hace sino multiplicar la angustia. Como un conjuro, acaso, contra ella José Emilio Pacheco vuelve la mirada al paisaje nuestro, a la *costumbre de nuestros ojos*. Lo que contempla no escapa a la Ley:

La ciudad, en estos años, cambió tanto
que ya no es mi ciudad...
...Ecos, pasos recuerdos destrucciones.
Pasos que ya no son. Presencia tuya,
hueca memoria resonando en vano.
Lugar que ya no está, donde pasaste,
donde te vi por último, en la noche
de ese ayer que me espera en las mañanas,
de ese futuro que pasó a la historia,
de este hoy continuo en que te estoy perdiendo.

Y de lo perdido no aparece ni lo que se persigue y se acosa y se cobra, como presa, en el poema. Porque su materia,

menos dura que el jade (y el jade se rompe), menos preciosa que las plumas de quetzal (y las plumas de quetzal se quiebran) irá desvaneciéndose, borrándose en la amarillez del papel y esa ho-

guera a la que la desesperación lanzó su combustible, y la ira y el llanto y el desgarramiento, se tornará ceniza. ¿Es allí, por ventura, donde *todas las cosas se disponen a renacer?*

León Felipe *

Por Arturo SOUTO ALABARCE

A los 81 años, León Felipe publica este nuevo libro de poesías que tiene mucho de milagroso. Acababan de aparecer sus *Obras completas*, parecía querer cerrarse el ciclo creador del gran poeta. Pensaba que había dicho todo lo que podía decir. Estaba cansado, enfermo, con ganas enormes de echarse a dormir.

Hace ocho años que yo no leía, ni escribía ni hablaba con nadie... quería irme de aquí como fuese; pero cuando se murió mi amigo el jorobadito Rubén, yo escribí este poema... y seguí escribiendo, hasta que salió este libro casi de una manera milagrosa. Yo estoy asombrado. Y os lo cuento, a vosotros los poetas principalmente, porque creo como Celaya ('Buenos Días, Celaya') que el poeta escribe para decir las cosas que le pasan.

Y ese amigo que vendía lotería, esa pequeña piedra que vino a agregarse a la enorme pirámide de muertos que agobia a los vivos, desencadenó el milagro de escribir uno de sus mejores libros. El título —*Oh, este viejo y roto violín*— es doblemente irónico. León Felipe ha descubierto que a los 81 años tiene fama de gran poeta, de gran virtuoso; y sabe también que a esa edad el violín debe sonar muy mal. Pero esto es un juego, un truco de poeta. Nunca ha estado tan lejos del virtuosismo como en este libro; nunca ha sonado mejor algunas de las poesías que contiene. El milagro consiste en haber renacido de una tremenda crisis física y espiritual. El milagro consiste en haber escrito a los 81 años el que quizá sea su mejor libro. El milagro mayor está en no haberse negado a sí mismo, sino en reafirmarse, depurarse, ascender en una clara, recta trayectoria humana y poética. Muy pocos han podido hacer esto. Cervantes, Goethe, Machado. Porque algunos lectores han pensado que este renacido León Felipe es muy diferente al de *Ganarás la luz*; sospechan una trasmutación; más todavía, una rendición. No hay tal. En este libro, ni el estilo, ni las ideas, ni la sustancia misma de que está hecho son nuevos, y algo milagroso hay también en que no se repite nada, porque lo que dice, aunque dicho antes, se ha hecho más puro, más original, más auténtico que nunca. Pocos escritores pueden encontrar lo mejor de sí mismos a los 81 años. Si el poeta escribe para decir las cosas que le pasan, lo que le pasa a León Felipe a los 81 años es un renovado impulso, un ansia de vuelo que sólo los místicos tienen.

Yo que en este mundo no he servido después de ochenta años para nada... acaso sirva ahora todavía, como David, para lanzar con la honda una de esas piedras, pequeñas y ligeras, de mi zurrón —la más dura, la más pedernal... Tú, piedra aventurera, y dar justo, justo con ella en la frente misma de Goliat.

El libro, dividido en nueve partes, es uno de los más extensos y profundos que ha escrito el poeta. En verso libre y en prosa, entreverado de diálogos, notas y dedicatorias, es en realidad un solo, largo poema que fluye continuamente al través de un lenguaje escueto, intenso, personalísimo. No hay aquí búsqueda del endecasílabo perfecto, ni del metro, ni de ninguna afinación virtuosista. Para León Felipe, y lo dice una vez más y con mayor claridad, el verdadero virtuosismo de un poeta no está en la música del verso ni en el color de la imagen, sino en lo que la palabra significa primera, originalmente.

'Que se lleven todos los hexámetros!
Aquí no hay más acento que el mío.

.....
Porque a veces sucede que el acento de un hexámetro

apaga el latido de la sangre
y yo lo que quiero es que se oiga ante todo
el latido de mi sangre.
Y sucede también
que el ritmo de mi sangre
es un ritmo métrico y poético.
Pero de esto yo no tengo la culpa.
Yo no lo he buscado.

Su poética es la misma. Siente y piensa del poema lo mismo que en *Versos y oraciones del caminante*, hace 46 años, aunque entonces le quisiera tentar la

pura estética musical de muchos de sus coetáneos.

Las dos vertientes de la poesía española, una sensual, la otra cordial, iniciadas casi en sus orígenes, que muchos quieren negar recurriendo a sofismas y excepciones, están presentes y son irreconciliables. León Felipe ha mantenido desde hace mucho una actitud, la suya, la única para él posible. Lo dijo en *Ganarás la luz*; lo dice en este libro nuevo. El poeta escribe para decir las cosas que le pasan. La poesía es criatura cordial que se nutre de virtudes humanas, no de virtuosismos sonoros o cromáticos. Cuando Tiziano estaba cargado de años, su pintura, antes nítida, brillante, aterciopelada, fue nimbándose de un halo que nublaba las orillas; sus líneas se estremecieron, ondularon, reverberaron; la sustancia se transformó en luz. Se ha dicho que por entonces le temblaba el pulso y le fallaba la vista; y se ha dicho también que nunca fue mejor pintor. Porque no le preocupaban el dibujo, el color, la firmeza de la pincelada; estaba transformando la materia en luz, estaba librándose de retóricas parásitas. Así León Felipe en este libro. No hay en él una arquitectura cristalina, ninguna simetría, ningún orden; es una corriente, un flujo de recuerdos, de interrogaciones, de confesiones; un balance profundo, un examen de conciencia. Aquí y allá, el poeta vuelve a reanudar el hilo de un tema sugerido en las primeras páginas; aquí y allá, como la punzada reiterada de un gran dolor, aparecen los mismos desvelos, las mismas preguntas que ha venido haciéndose, y haciéndonos, León Felipe desde hace muchos años. Esta vez el tono es muy distinto. En este libro no hay gritos ni blasfemias — las que sólo a los sacristanes cazarros podrían haber sonado mal. Hay en vez un tono de gran ternura, de inmensa comprensión. Esto es quizá lo que desorienta a algunos lectores. Pensarán que León Felipe está arrepentido; creerán que este libro, si cuenta las cosas que le pasan, cuenta que se ha convertido, que ha recobrado la fe de su niñez; lo creerán ablandado; echarán de menos al viejo león colérico. A esos lectores quizá les confundan cosas como ésta:

Soy ya tan viejo
y se ha muerto tanta gente a la que yo he
(ofendido)

y ya no puedo encontrarla
para pedirla perdón.
Yo no puedo hacer otra cosa
que arrodillarme ante el primer mendigo
y besarle la mano.
Yo no he sido bueno...
quisiera haber sido mejor.
Estoy hecho de un barro
que no está bien cocido todavía.

Pero no hay ninguna claudicación en pedir ser perdonado; no hay ninguna contradicción en querer ser más bueno a los ojos de la muerte. No es problema de ideologías, no hay aquí conversiones innecesarias, sino un tono, una actitud más libre, más pura, tanto de retóricas como de políticas. León Felipe nunca ha sentido la política como un político en el sentido que éste la contempla y ejercita: como un juego de fuerzas, como un difícil juego de tácticas para vivir mejor en la sociedad, en la ciudad de los hom-



* León FELIPE. *Oh, este viejo y roto violín*. Fondo de Cultura Económica (Col. Tezontle), México, 1965, 215 pp.



bres. Lo que a León Felipe le ha angustiado desde su juventud es la sustancia arcillosa del hombre, de todos los hombres; su poesía ha sido siempre religiosa, profundamente religiosa. No se puede dudar que, a la luz de un frío examen objetivo, de una investigación académica de *scholar*, de esos *scholars* a quienes el poeta admira y desprecia a la vez tan justificadamente, la trayectoria literaria de León Felipe ha estado siempre en el plano místico. Sus lecturas, sus devociones poéticas, los problemas que plantea, las vivencias que lo animan e impulsan a escribir, han sido siempre religiosas.

Claro, claro...

si yo entiendo, yo entiendo, Señor.

Dios, Tú eres el Gran Poeta del Mundo, del [Universo,

el que crea y dirige la tragedia.

Y la tragedia tiene sus leyes,
sus leyes inmutables y fatales...

Y el héroe tiene que sufrir,
luchar...

llorar fatalmente

hasta llegar

al epílogo apoteótico de la luz...

porque el final, el desenlace

ha de ser también fatalmente luminoso.

Una disección que busque fuentes, influencias, paralelos en la poesía de León Felipe, tendrá que encontrar, y encontrar evidentemente, un mosaico de motivos que bajo su apariencia caótica tienen una profunda unidad. Los viejos profetas, el Evangelio, los Cristos de las pequeñas iglesias pueblerinas, Erasmo Shakespeare, Whitman, la gran comedia española y el auto sacramental, Unamuno y Antonio Machado; hay en esa línea una perfecta continuidad; una búsqueda angustiosa, una esperanza pertinaz, un ansia creciente, al través de muchos caminos, de Dios. Es falso que haya blasfemado en otros libros León Felipe; lo que los fariseos podían creer blasfemia era un ruego, un grito, una gran voz de desesperación ante el dolor, la injusticia, el misterio. Y aun si hubiera sido blasfemia, sólo el hombre religioso puede blasfemar. Que la obra de León Felipe, en ese plano místico, parta siempre del dolor concreto, del hombre concreto, no se contradice con la elevación espiritual

que persigue. El poeta no se apoya en supuestos metafísicos, nunca lo ha hecho. Así como la muerte de un amigo vendedor de lotería le lanza nuevamente al torbellino creativo, siempre ha sido —esas cosas que le pasan— cosas históricas, perfectamente reales y definidas. La injusticia, la cárcel, la esclavitud, la guerra. La miseria del oprimido, la bota del dictador, la hipocresía del sacerdote corrompido, la política sucia, todo eso ha servido para enervar al poeta, para obligarlo a gritar. Nunca ha sido cauteloso en sus denuncias, nunca discreto en su rebelión. Se le ha llamado unas veces blasfemo, otras anarquista, y otras más, con sonrisas de conmiseración, se ha dicho que no tiene ideología coherente y que, al cabo, no es sino un poeta. Hay amigos que lo quieren disculpar así de lo que creen es una culpa. Pero León Felipe ha insistido siempre en que su obra es una confesión, contar las cosas que le pasan; y lo que le ticos, ni religiosos. Dicho en términos más claros: la poesía de León Felipe está más allá de la política y de la religión entendida como secta. Pero no debe confundirse esto con lo que durante los últimos años se ha dado en llamar poesía pura, por equívoco que sea el término. León Felipe no se aísla, no se desprende de nada terrenal. Su poesía entera arraiga en la vivencia, en la circunstancia; y pocos han tenido el valor de decir las cosas que ha dicho. Pocos, como él, han gritado de dolor ante la Guerra Civil, la dictadura, los campos de concentración. En este libro, dentro de su primera parte que titula *La gran aventura*, se encuentra uno de los poemas más conmovedores que se hayan podido escribir sobre la injusticia y el dolor de nuestro tiempo: *Auschwitz*.

Esos poetas infernales,
Dante, Blake, Rimbaud...
que hablen más bajo...

¡Que se callen!

Hoy

cualquier habitante de la tierra

sabe mucho más del infierno

que esos tres poetas juntos.

Ya sé que Dante toca muy bien el violín...

¡Oh, el gran virtuoso!...

Pero que no pretenda ahora

con sus tercetos maravillosos

y sus endecasílabos perfectos

asustar a ese niño judío

que está ahí, desgajado de sus padres...

Y solo.

¡Solo!

aguardando su turno

en los hornos crematorios de Auschwitz.

En este libro se reafirma lo que León Felipe ha dicho otras veces, pero nunca ha sido tan claro, tan recto, tan alto. Aunque no le sitúen ahí los historiadores de la literatura, está mucho más cerca de la Generación del 98 que otros escritores españoles contemporáneos. Con Unamuno y con Antonio Machado se identifican su preocupación por España, su énfasis en la luz milagrosa de Castilla y en la porfía de Don Quijote; pero es mucho más honda la afinidad. Su desdén



por la retórica musical, su constante cavilar sobre la Historia, su diálogo consigo mismo ante la muerte y el destino último del hombre, su fondo religioso. Hay mucho de profético, mesiánico, milagroso en toda su poesía, pero más clara, más intensamente dicho en este último libro. Las lágrimas del hombre acabarán por penetrar el misterio.

—Que un día esa lágrima

acabará taladrando el muro

duro, negro y macizo del Misterio

por donde entre una luz extraña que no hemos

[visto nunca.

Aunque tenga este libro muchas poesías de gran calidad, aunque haya en él innumerables elementos que merecen, cada uno, una amorosa contemplación y un detallado estudio, sobresalen en él dos momentos de intensísima inspiración: *Auschwitz* y *Escuela*. Este poema, por ejemplo, *Escuela*, en el que se sintetiza la vida del poeta, su largo peregrinar por el mundo de las cosas, de los hombres y de la fantasía; donde nos habla con un ritmo único, peregrino, que no responde a otra música sino a los latidos de su sangre; donde el tono se ha hecho más bajo; donde un hombre a los 81 años nos dice sencilla, recta, certestamente las cosas que le han sucedido y que quiere que le sucedan, es para nosotros una de las más grandes poesías que se han escrito en español. Si esto no parece milagroso hacerlo a los 81 años, ¿qué otra cosa puede asombrarnos? No sólo se ha elevado aquí León Felipe sobre su enfermedad y su cansancio para demostrarnos que ahora el violín toca mejor que nunca, sino que ha venido a decirnos, con inimitable honradez humana y poética, que sigue buscando, al través de la miseria y la guerra, el dolor y la vejez, lo que buscaba en su juventud.

Me gusta haber llegado a la vejez

siendo un gran violinista...

un Virtuoso.

Pero... con esta definición

que oí cierta vez en un lugar... no sé cuál:

"Sólo el Virtuoso puede ver un día la cara

[de Dios".

HACIA UN RADICALISMO HUMANISTA

ENRIQUE TIERNO GALVÁN, *Humanismo y Sociedad*, Seix y Barral, Barcelona, 1964, 182 pp.

Pocas veces nos es dado leer en tan pocas páginas tan lúcidas ideas sobre temas tan amplios y complejos. Su estilo riguroso y distante, sembrado de definiciones inapelables, estimula y cautiva (en alguna ocasión, rara, hasta la irritación y la pérdida de la libertad crítica) y nos invita siempre a abandonar los clichés habituales. Componen este pequeño librito cuatro densos ensayos, escritos en diversos lugares y ocasiones, pero de una evidente homogeneidad de enfoque.

En el primer ensayo (*Radicalismos estéticos o falsos radicalismos*) define la noción de radicalismo tradicional diciendo: "Hay radicalismo, cuando las concepciones del mundo determinan por modo absoluto la conducta", o, en su variante política: "cuando las ideas políticas determinan por modo absoluto la conducta y la obligan, inexorablemente, a la destrucción de lo contrario, en cualquier nivel que se ofrezca". Es, pues, operativo y excluyente. Frente a él aparecen los radicalismos sin hechos o sin verdadera intención revolucionaria (demagogia). De esta segunda especie —propia sobre todo de los países semidesarrollados— es el pseudoradicalismo del clero joven, el de muchos profesionistas, obreros e intelectuales, que proclaman: "No hay más remedio que una revolución"; pero esto se afirma al mismo tiempo que se hacen esfuerzos inauditos para ascender en la escala de la jerarquización burguesa. A la pregunta: ¿Debemos radicalizarnos? El profesor Tierno responde afirmativamente pero proponiendo una especie de supraradicalismo: "un radicalismo definido por los hechos y no por las concepciones del mundo". "Sería conveniente que las minorías directoras se arriesgaran, e incluso arriesgaran la vida, defendiendo un salario suficiente, o la apertura de un mercado intelectual cerrado en el cual están excluidas ciertas producciones, etcétera; pero no que se arriesgasen por defender abstracciones de contenido sumamente impreciso."

En el segundo trabajo (*Humanismo y sociedad*) el autor se extiende en la caracterización del humanismo como "la actitud que define a las minorías cultas occidentales hasta la segunda mitad del siglo XIX". El humanismo es un sistema de convicciones críticas, pero montado sobre una serie de prejuicios, a cuya dilucidación dedica páginas muy penetrantes. "Hay humanismo siempre que se sostiene que la moral y las instituciones de los ricos son perfectamente válidas para los pobres, en cuanto pobres." Su moral es una moral de la compatibilidad. Pero el autor advierte que el mundo está llegando a un punto en que esta

moral ya no es aceptable ni aceptada. "Los pobres tienen su moral y los ricos la suya y para que sea la misma es necesario que la diferencia entre pobres y ricos se destruya." La categoría decisiva para definir este nuevo estado de cosas inducido por el capitalismo en expansión es la de fraccionamiento. El profesor Tierno traza los rasgos esenciales que definirían un nuevo humanismo.

En el tercer ensayo se aborda el problema de crear "los substitutivos del entusiasmo", que la estructura social contemporánea tolera cada vez menos. "No tenemos verdadero entusiasmo hasta que no creemos que somos protagonistas del destino"; pero los expertos se han adueñado del destino (previendo, midiendo y controlando lo hasta ayer inexorable: catástrofes, enfermedades, psicopatías, etcétera) para despojarle de todo sentido trágico (como provocador de la libertad contra él) y amenazan con extinguir sus fuentes: el amor, la política, el mal, etcétera... Tarea de los expertos ha de ser la de encontrar substitutivos del entusiasmo perdido (entusiasmos menores) compatibles con la futura sociedad del bienestar.

"Ambigüedad y semidesarrollo" está consagrado a dilucidar el concepto de ambigüedad como categoría histórica vinculada especialmente al cristianismo. No se trata de la duplicidad constitutiva del ser humano, sino de "los fenómenos psicológicos y sociales que resultan de la escisión de la realidad en dos órdenes contrapuestos, uno de los cuales es absolutamente distinto al otro". El autor pasa revista a una serie de protestas contra la ambigüedad como elemento axial del cristianismo, surgidas casi siempre de su propio seno: teoría averroista de la doble verdad, Maquiavelo, Rousseau, Marx, San Agustín, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Freud, etcétera. Estas protestas han ido escondiendo la evolución del capitalismo. La tecnificación creciente abre perspectivas a una sociedad del bienestar que excluiría la ambigüedad. El único cristianismo que podría subsistir entonces sería "un cristianismo trivializado en el que el cielo y la tierra no son los dos polos de una tensión,

sino símbolos de distintas funciones humanas que se cumplen en un mismo nivel de indiferencia a lo cósmico y de anhelo de bienestar".

Este último ensayo, el más largo y más cargado de pruebas, se nos antoja el menos convincente; quizá se deba a la ambigüedad del género literario escogido: el ensayo. ¿No es de sospechar que esa ambigüedad histórica que el profesor Tierno atribuye al cristianismo sea una elaboración de una ambigüedad constitutiva y una elaboración cons-

tantemente abierta, como lo demuestran las protestas surgidas en su seno? El tema se presta a discusiones sin fin; pero la contribución del profesor Tierno nos parece en todo caso valiosísima y mucho más extendida en su contexto: Tierno Galván, profesor "separado" de la Universidad de Salamanca habla, para salir de la ambigüedad, desde uno de los países política y culturalmente más ambiguos de Occidente: España.

ARMANDO SUÁREZ

PLANEACIÓN: ASPECTOS DE SUS PROBLEMAS Y ALCANCES

La infancia y la juventud en la planeación del desarrollo, Edición preparada por Francisco López Cámara, Fondo de Cultura Económica, 1966, 172 pp.

El hambre, la ignorancia, la insalubridad, la falta de perspectivas en la vida de 500 millones de niños, que subsisten en las más dramáticas condiciones en los países subdesarrollados, marcan con su existencia una de las contradicciones asombrosas en la era del espacio. Es por ello curioso observar que siendo éste uno de los problemas básicos en donde causa mayor impacto el subdesarrollo, no haya suficiente literatura especializada que se ocupe del tema.

La UNICEF —el organismo de las Naciones Unidas para el desarrollo y protección de la infancia— patrocinó en 1964 una Conferencia Mesa Redonda, que se celebró en Bellagio, Italia, para tratar los problemas específicos de la infancia y la juventud en la planificación del desarrollo. Asistieron especialistas y funcionarios de planificación de diferentes países, tanto industrializados como en vías de desarrollo. Fruto de esta reunión es el interesante volumen que comentamos.

Esta conferencia, primera en su género, como apunta en su correcta introducción el editor del libro, Francisco López Cámara, conjugó los diferentes aspectos que presenta este complejo problema. Es más, su objetivo se centró no sólo en hacer consideraciones teóricas y marcar pautas generales, sino en tratar de ofrecer soluciones adaptables a las necesidades y características de cada país.

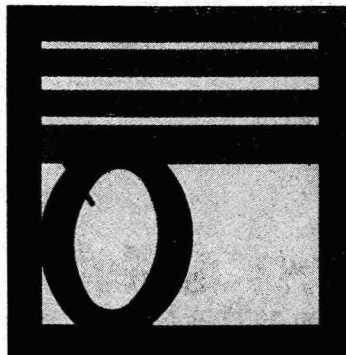
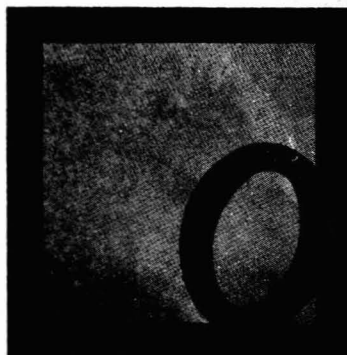
En este orden de ideas el pequeño trabajo de Jean Guitton, director del Departamento de ense-

ñanza escolar y superior de la UNESCO, es uno de los mejores, por la lucidez y realidad con que enfoca *La planificación en materia de educación*, exponiéndonos cómo deben resolverse en cada país, siguiendo normas generales, estos problemas. Puntualiza una de las cuestiones fundamentales en los países subdesarrollados: la educación rural, cómo hay que planear ésta para que sea operante y útil en las comunidades, cómo detener el éxodo a las zonas urbanas haciendo menos dura y miserable la vida en el campo. Los que se dedican a la planificación rural, dice Guitton, deben ser técnicos vinculados estrechamente a esta realidad, cuando no de esa procedencia.

Esquema para evaluar la situación de la infancia y de la juventud en un país se titula el documento de trabajo preparado por el doctor Georges Sicault. Es fundamental. Siguiendo los pasos de investigación por él propuestos se puede llegar a establecer un panorama claro de la situación de un país, para que sobre bases realistas, permita elaborar un plan de desarrollo integral.

Con respecto a la práctica de la planificación, a su operatividad, el escrito de Charles I. Schottland, sobre medidas administrativas para promover el bienestar infantil, indica pasos y métodos a seguir sin duda muy valiosos.

Hay una cuestión que se plantea con insistencia y que se siente como preocupación en casi todos los trabajos: las prioridades que se deben dar en un plan de desarrollo, cuando los recursos de un país son limitados y no se pueden resolver todos los problemas al mismo tiempo. De esta discusión, vista en diferentes ángulos y ligada a los objetivos inmediatos que se proponga un régimen, hay una conclusión unánime: la importancia central que para cualquier intento de desarrollo tiene: la salud, la educación y el bienestar de la juventud y de la infancia. Ya no sólo por



obvias razones humanitarias, sino por imperativo de capital humano, única riqueza que va quedando a nuestros depauperados países.

Vimos con particular interés la segunda parte de las cuatro en que se ha dividido al libro. Trata de las experiencias directas que sobre sus países expusieron algunos delegados: el de Tangañika, Túnez, la India, Venezuela, Polonia, Unión Soviética y Estados Unidos. A nuestro entender, lo que podría aportar grandes enseñanzas o ilustrar sobre importantes experiencias, se queda en propaganda sobre los logros conseguidos en Estados Unidos o la Unión Soviética, pero sin analizar los métodos o sistemas específicos que allí se siguieron.

Por parte de los subdesarrollados, el de Tangañika es el más interesante, hay realidad y sinceridad en lo que plantea. El informe de V. K. Rao, de la India, nos recordó la indignación de René Du-

mont, el gran técnico en reforma agraria, quien, cuando visitó ese país, observó los problemas existentes y la forma en que trataban de solucionarlos, manteniendo las incommensurables desigualdades económicas y sociales. Héctor Hurtado, de Venezuela, habla de su país como del emporio de soluciones a los más agudos problemas de planificación.

Aunque quizá sea pedir mucho, creemos que hubiera sido de utilidad un estudio que cuantificara la situación en general de la infancia y juventud en los países subdesarrollados, que sirviera de base para una mejor apreciación del tema en su conjunto.

La infancia y la juventud en la planeación del desarrollo es un libro positivo que marca pautas por las que se pueden canalizar o profundizar las inquietudes que se tengan sobre este apasionante tema.

RODRIGO ASTURIAS

ESCRITOS ROMANTICOS

RAFAEL LÓPEZ, *Prosas transeúntes*, Ediciones de Bellas Artes, México, 1966, 190 pp.

En impecable edición, el Instituto Nacional de Bellas Artes, al través de su Departamento de Literatura, nos ofrece, ahora reunidas en un libro, las prosas de Rafael López, las cuales fueron apareciendo, hace más o menos cincuenta años, en el viejo diario *El Universal*.

Rafael López fue, esencialmente, un poeta. De tono menor, no cabe duda, aunque su obra (no muy vasta, por cierto) ha recibido los elogios y la atención de algunas personalidades críticas como Alfonso Reyes y José Luis Martínez. El primero dijo de Rafael López que era "poeta de apoteosis, fiesta plástica, sol y mármol, que después buscó emociones más universales, tras de haber embriagado su adolescencia en los últimos haxis del decadentismo". José Luis Martínez incluyó uno de sus trabajos ("Los alcaldes de la provincia") en su compilación de *El ensayo mexicano moderno*.

Las *Prosas transeúntes* son generosas en imágenes de tipo costumbrista. Los temas preferidos por Rafael López (probablemente porque sus escritos debían aparecer en un diario) son los que se refieren a fiestas, viajes y localidades mexicanas. Describe, de manera agradable y plástica, un paseo por la Alameda o por Tepotzotlán, dibujando imágenes a la manera de López Velarde, de quien fue contemporáneo y amigo. Su estilo es claro y preciso, limpio; los razonamientos expresados a través de él son cuidadosos aunque en ocasiones, utilizando la sátira y la ironía, están muy lejos de favorecer a los temas y personajes de que tratan. Podemos decir que la prosa de Rafael López es calmada, pero llena de colores superficiales que jamás

hieren los ojos del gusto. Es de suponerse que para un amante de la literatura extranjera contemporánea las *Prosas transeúntes* pueden resultar provincianas, faltas del vigor que ha caracterizado a la prosa de nuestro tiempo; sin embargo, también es posible aducir, en favor de una prosa como la de López, que el lector razonable y culto sabe apreciar diferentes clases de literatura, admirarlas en proporción al espíritu impregnado en ellas y a la forma, lograda o no, de su expresión.

Como buen poeta, y sobre todo como poeta "dulce", Rafael López usa palabras tenues que predicen o reflejan la melancolía. Sus prosas, describen lugares y hechos cotidianos. Siempre comienzan con un razonamiento ambivalente: por un lado indican lo que López piensa y por otro lo que López siente. A medida que la lectura avanza, uno se da cuenta de que se transita por un camino a veces metafórico, a veces realista, pero jamás frío. Cuando el viaje a través de las imágenes termina, López nos despide (y despide al tema) con una frase llena de un lirismo que (¡oh sorpresa!) había estado presente desde el primer párrafo, desde la primera palabra.

La lectura de las *Prosas transeúntes* nos descubre el deleite que aún propicia un romanticismo injustamente vituperado en la actualidad y un lenguaje llano, sencillo, logrado que podría ilustrar mucho, en lo que a forma literaria se refiere, a algunos prosistas mexicanos que rechazan una tradición literaria nacional poco reconocida hasta la fecha.

ALBERTO DALLAL

¿REVOLUCIÓN IGUAL A INDUSTRIALIZACIÓN?

IRVING LOUIS HOROWITZ, *Revolución en el Brasil*, Colección Popular, Tiempo Presente, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

Si la incomunicación que afecta a los países latinoamericanos —situación que vivimos lamentando sin que, en realidad, hagamos algo muy efectivo por superarla— hace que nuestra información de sus problemas sociales característicos y comunes sea tan limitada, al extremo de que en muchos casos se manifieste en completo desconocimiento, en el caso del Brasil apenas si se sabe de su existencia, formando parte de los de "Nuestra América", a través de las informaciones cablegráficas no siempre bien intencionadas. Del Brasil se dice con mucha insistencia, eso sí, que es un pueblo por esencia musical, todo belleza para el turista, en fin, que todo es felicidad.

Horowitz se ha propuesto brindarnos una imagen del Brasil real, de un gigante reprimido en su desarrollo por intereses económicos que le son extraños y adversos, bajo el control de instrumentos políticos y sociales, locales y extranjeros, asociados en contra de núcleos populares que se preparan a dar la batalla que pueda llevarlos al encuentro de soluciones confirmadoras de su soberanía nacional. Recoge, por lo tanto, las contradicciones que encarna la realidad brasileña en su propia entraña y en su relación con los Estados Unidos, país que ejerce una influencia determinante en su economía y, con ello, en su atrofiado desarrollo. Lamentable es, sin embargo, que esas contradicciones no en todos los casos alcancen una síntesis expositiva, al traslucirse a lo largo del ensayo como contradicciones en el planteamiento del autor.

Para la edición en español, Horowitz elaboró una introducción, especie de biografía de su libro, en la que formula una aguda crítica de los estudios de carácter antropológico-social que los norteamericanos realizan del Brasil y de los demás países latinoamericanos. En éstos, la realidad aparece deformada siempre por una serie de prejuicios e intereses convencionales que se anteponen a la investigación. Cuando se habla del Brasil se relatan muchas anécdotas, pero se silencia el alarmante hecho de que el 80% de la población ocupa menos del 15% de la tierra. O bien que de sus 75 millones de habitantes, aproximadamente 32 tienen menos de quince años y que de los 43 millones en edad de trabajar, 23 prácticamente están al margen de la economía monetaria por estar privados de trabajo regular. Éstos y otros datos igualmente pavorosos afloran de la auscultación de Horowitz, que penetra el complejo de la estructura brasileña en la diversidad de sus relaciones.

Horowitz advierte que el sector campesino constituye la fuerza potencial más importante de donde

surgirá la lucha definitiva de emancipación económica y política del Brasil, con la cual debe unirse el contingente de trabajadores industriales conjugando sus demandas e intereses. Precisamente a la falta de un trabajo organizativo de mayor efectividad entre los campesinos atribuye las limitaciones del Partido Comunista brasileño, encuadrado en el estilo táctico soviético. Por lo mismo, encuentra que las mejores perspectivas están del lado de las Ligas Campesinas organizadas y dirigidas por Juliao, más adictas a los planteamientos de la línea china, aunque inclinadas a mantener la resistencia pasiva como forma de lucha. Conviene en que Juliao es un socialista gandhiano. Y esto podría explicar en alguna medida la falta de combatividad demostrada por las Ligas Campesinas frente al golpe que derrocó a Goulart, debilidad de la que, por cierto, sólo responsabiliza al Partido Comunista, al cual lo hace aparecer coincidiendo, por su actitud crítica hacia Goulart, con las corrientes contrarrevolucionarias. Sin embargo, alguna declaración del propio Juliao, que recoge Horowitz, obligaría a un análisis más profundo de lo sucedido: "Querría que hubiera otros medios que la fuerza, pero contra los terratenientes y los imperialistas sólo la fuerza puede triunfar".

Horowitz parece comprender, valiéndose de su propia investigación, que la revolución en el Brasil, que él entiende como un proceso continuado que viene debatiéndose, alcanzará su meta de completa emancipación sólo mediante los cauces del socialismo. Y no obstante, al argumentar favorablemente en ese sentido, sostiene que el incremento del proceso de industrialización, en condiciones de menor voracidad de los inversionistas extranjeros, sería capaz de evitar la solución socialista al conseguirse una distribución económica justa. Entre otras medidas propone que el poder político de los Estados Unidos no se solidarice con las compañías inversionistas norteamericanas, para ejercer un control moderador que vaya mitigando los sentimientos de adversidad que tiene el pueblo brasileño hacia los Estados Unidos, derivado del tratamiento que recibe de tales compañías. Muy extraño nos parece que un sociólogo que ha investigado el funcionamiento de los intereses económicos y financieros norteamericanos pueda sugerir ese utópico deslinde entre el ejercicio del poder político y las fuerzas económicas que lo hacen posible.

De todas maneras, el estudio de Horowitz nos ilustra con mucha agudeza de la situación social y política que ha vivido el Brasil en los últimos años.

JOSÉ LUIS BALCÁRCEL



POR MUCHO QUE QUIERA JULIO SER, MUCHO HA DE LLOVER

El que no se consuela es porque no quiere: en Turquía fue condenado el traductor y el editor de las obras de Babeuf, revolucionario francés de fines del siglo XVIII, a siete años de cárcel. En un edificio del mismo género anda metido el director de escena de una obra de Brecht y pronto pasará ante los jueces el traductor del *Panorama de las ideas contemporáneas*, de Gaetano Picon, porque reproduce un texto de Lukács.



La arquitectura conserva. Gropius, Frank Lloyd, Le Corbusier murieron viejos; Ludwig Mies van der Rohe —otro ilustre— acaba de cumplir 80 años. ¿Qué tienen las piedras que tanta vida dan?



Rectora. El Gran Senado de la Universidad de Heidelberg ha elegido rector para este año y el próximo a la profesora Dra. Margot Becke. Aún estamos en mantillas.



Max Reger ha cumplido 50 años de muerto. Dejando aparte alguna que otra sinfonía, ¿qué queda? Sólo las radiodifusoras agradecen el paso del tiempo.



La edición francesa de *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, ha suscitado, como era de esperar, dada, además, la presencia del autor en París, numerosos e importantes comentarios. La impresión puede resumirse en el párrafo final del folletón de Michel Mohrt

en *Le Figaro Literaire*: "Recortando su manera novelesca de una forma un tanto arbitraria (y la forma sugiere por instantes una retórica fácil), es un poco como si Carlos Fuentes hubiese querido trazar un jardín a la francesa en un trozo de selva tropical. Por fortuna subsisten amplios macizos de ramas cargadas de frutas de oro, flores salvajes que invaden las alamedas, y aun acontece que el lector europeo, acostumbrado a perspectivas limitadas, tenga el placer de perderse".



No hay gran cosa que decir de las izquierdas francesas sino que, después de mucho buscar, han dado con un señor Mitterand que, a lo más, se parece, con algunos lustros de retraso, hasta físicamente, al tristemente ex-famoso presidente Daladier.



A la luz de ciertos hechos, pronto se exigirá a los sacerdotes —budistas o católicos— el saber o poder correr los 100 metros por lo menos en 11 segundos.



La colaboradora de esta revista, señora Marianne O. de Bopp ha publicado en la revista alemana *Übersee Rundschau* (Revista de Ultramar), en febrero de este año, un artículo acerca de la "Moderna literatura mexicana", donde todos tenemos un poco que aprender. Después de haber rendido pleitesía a Juan José Arreola y Juan Rulfo, trae a cuento a Agustín Yáñez y a Carlos Fuentes para citar luego "al anterior ministro de Educación Jaime Torres Bodet, Carlos Valdés, Rafael Solana y otros". Tócale luego el turno a Luis Spota antes de asegurar que "Edmundo Valadés, Max Aub, Gastón García Cantú,

Tomás Mojarro, Eraclio Zepeda pertenecen a la joven generación".



Imposible abandonar a la señora De Bopp: las poetisas son "Margarita Michelena, Margarita Paz Paredes y Carmen Alardín". Como es natural los dramaturgos son Villaurrutia, Novo y Usigli; sígueles Rafael Solana, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Wilberto Cantón y Juan García Ponce; añádense las féminas: Luisa Josefina Hernández, Elena Garro y Luz María Servín. Tras citar a Héctor Azar como director, acaba su revista con los ensayistas; son dos: Francisco Monterde y Ermilo Abreu Gómez. Hay antes un emocionado recuerdo para don Alfonso Reyes; loado sea Dios.



Los ingenieros soviéticos acaban de fabricar un cañón cuya fuerza propulsora es el agua.



Los estudiantes de la Universidad de Harvard han concedido el premio de la peor actriz del año a Natalie Wood "por este año, el próximo y el que siga". Marlon Brando la sigue de cerca.



Samuel Beckett, ya con sus 60 años a cuestas, ha dirigido para la televisión alemana su última obra: *He Joe*. Dos personajes: sale un hombre a escena, pero no se le oye; habla una mujer, pero no se la ve. Beckett ha adelantado mucho desde los cinco personajes de *Esperando a Godot*, los tres de su *Comedia* y la *Renaud semienterrada* de Oh, los buenos tiempos!



Ojo, editores: nuevo novelista alemán recién salido del horno, con gran éxito, de crítica y público: Nombre: Peter Handke; título: *Los abejorros*; editor: Suhr Kamp.



¿Qué culpa tienen Agustín Yáñez, Mauricio Magdaleno y José Luis Martínez de ser hombres bien casados? Otra cosa hubiera sido si el responsable de los brassieres fuera el licenciado Uruchurtu, soltero hace bastantes años. ¿Para qué buscar tan lejos lo que se tiene cerca? Además, conste que sólo dos de las bailarinas africanas que tanta negra tinta hicieron correr lucen, en otras latitudes, sus despechugues, y en otros tantos números. Total: poquitas espeteras — y esas entrevistas, para tanto espacio dedicado a las mismas. De verdad la gente no tiene de qué hablar. Y, si lo tiene, prefiere callar.



Premio mundial a las mejores traducciones: 15,000.00 pesos al traductor alemán de Proust y al francés de Musil. ¿A poco nos van a convencer los jurados que leyeron algo más? ¿Cuándo? Júzgase de oídas lo escrito, y por escrito lo oído. Así va el mundo.



Del 11 al 17 de septiembre se celebrará en Wiesbaden el 10º Congreso mundial de la "Sociedad Internacional para la rehabilitación de los inválidos". El Congreso está bajo el lema "La sociedad industrial y la rehabilitación". El Congreso —según dijo el profesor Kurt Lindemann, de la Universidad de Heidelberg— dará ocasión a los científicos y expertos de todo el mundo para un cambio de experiencias. Tal vez, los tueritos se queden ciegos a mano —no se puede emplear el plural— de los mancos. Más ¿quién rehabilitará a los rehabilitadores?