

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

ABRIL 1964

LANDRÚ POR ALFONSO REYES

EL PLACER DE LA MÚSICA
POR CARLOS CHÁVEZ

UN CUENTO DE ELENA GARRO

ARTE MAYA

CONVERSACIONES CON MALLET, GORZ
Y GOLDMANN

RECREACIONES DE LA ANTOLOGÍA GRIEGA



Volumen XVIII, Número 8

México, abril de 1964

Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MÉXICO

Rector

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Redacción:

*Alberto Dallal**Juan García Ponce**Juan Vicente Melo**José Emilio Pacheco**Carlos Valdés*

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso

México 1, D. F.

Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00

Suscripción anual „ 30.00

Extranjero Dls. 5.00

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de noviembre del mismo año

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

LA FERIA DE LOS DÍAS

Jaime García Terrés

LANDRÚ

Alfonso Reyes

EL GOCE DE LA MÚSICA

Carlos Chávez

TRES ENTREVISTAS

*Víctor Flores Olea*TRES INCURSIONES EN LA
ANTOLOGÍA GRIEGA*Platón, Meleagro, Filodemo
de Gadara*

EL DUENDE

*Elena Garro*TEMAS Y MOTIVOS DE LA
ESCULTURA MAYA*Beatriz de la Fuente*

LA GUERRA ES INCONCEBIBLE

Linus Pauling

LOS LIBROS ABIERTOS

Carlos Valdés, Angelina Muñiz

SOBRE LA MISMA TIERRA

*Juan García Ponce,
Carlos Valdés*

DIBUJOS

*Juan Soriano, Rafael Coronel,
Marta Palau*

PORTADA

Roger von Gunten

Ver Temas y motivos de la escultura maya

La feria de los días

PROHIBICIÓN

No sé si el hecho de que un país prohíba a cierta o ciertas personas el ingreso a su territorio sea, en nuestros días, un fenómeno inevitable. Probablemente lo sea. Probablemente hay situaciones que orillan a tal medida en casos muy determinados; imperativos políticos o de seguridad que exigen esa —de todos modos lamentable— decisión.



ARBITRARIEDAD

Repito: yo no podría dirimir de buenas a primeras la difícil cuestión. Voy a suponer, no obstante, la legitimidad del principio. Lo que por ningún concepto lograría nadie justificar es el exceso y la arbitrariedad en el ejercicio de un privilegio tan delicado.

OFERTA

Así lo entendió el propio Robert F. Kennedy, Procurador General de los Estados Unidos, cuando un grupo de iberoamericanos tuvimos la oportunidad de exponerle en Washington, días antes del absurdo asesinato, nuestra opinión en torno a la usual negativa de visas estadounidenses a nuestros escritores y artistas. Después de escucharnos con atención y de hacer varias preguntas oportunas, el Procurador General ofreció poner empeño a fin de que el asunto se remediara. Ojalá que los trágicos

hechos posteriores no hayan dado al traste con esta sincera e importante oferta.

PRO DOMO

Por ahora, sin embargo, no me ocupa la actitud estadounidense al respecto, sino lo que, desde hace unos meses, está ocurriendo en México, nación tradicionalmente hospitalaria y, hasta hoy, abierta sin exigencias ideológicas al extraño de buena fe que llamaba a nuestras puertas.

POSTURA

Me ocupa, y me preocupa, la postura asumida por algunos funcionarios inferiores de nuestro gobierno, los cuales se obstinan, al parecer, en borrar de un plumazo semejante tradición nacional, negando una y otra vez a los intelectuales que la piden, la visa necesaria para una breve estancia; o al menos, estorbando su visita con todos los recursos imaginables.

CONFISCACIÓN

Graham Greene estuvo en México durante unas cuantas horas. No se le impidió la entrada, porque su calidad de súbdito británico no lo hacía posible. Pero sí se le confiscaron, a su llegada, libros tan subversivos como *The Pickwick Papers*, de Charles Dickens, y las novelas autografiadas de Alejo Carpentier (editadas, por añadidura, en esta Ciudad de los Palacios). Eso sí, no faltó luego quien reprobara con indignación los públicos malos humores de Greene por el atropello.



OTROS

Otros escritores, iberoamericanos, han sido aún menos afortunados, puesto que sus respectivas nacionalidades no los inmunizan contra la negativa de visa. En estos casos se trataba de personas distinguidas, claros amigos de México y provenientes de diversas latitudes. Nunca se explicó la causa de su aparente inadmisibilidad.



Y OTRO MÁS

Por último, a la hora de escribir estas líneas todavía no se concede autorización para visitarnos al escritor italiano Italo Calvino, una de las más ilustres figuras en la contemporánea literatura europea.

DESPRESTIGIO Y CONFIANZA

Nuestro gobierno no puede dejar de darse cuenta del injusto y grave desprestigio que los caprichosos agravios mencionados están acumulando sobre nuestro país. Confiemos, esperamos que pronto se ordenará a los responsables de aquéllos —sin duda burócratas menores— el abandono de un comportamiento que sólo cabe juzgar dañoso, irracional, inútil y desmañado.

—J. G. T.

Landrú — Opereta

(Comenzada cuando los sucesos
y continuada en los ocios de varios años)

Por Alfonso REYES

Dibujos de Rafael CORONEL

*En mí ser me hundo
en el revés del tiempo me confundo
recién nacido tengo ya un pasado.*

I. PRELUDIO EN LA SOLEDAD

Del pliegue de cortinas grises, poco a poco se destaca Landrú, como diferenciado en la célula, aunque siempre envuelto entre los ropajes indistintos que ahogan la escena. La barba misma puede ser un pliegue del cortinaje. Se restrega los ojos Landrú, recién encarnado, bosteza, duda de lo que está mirando, se palpa a sí mismo, y al fin exclama:

¿Qué suceder es éste, qué armonía
vibrada entre la rueda y el cuadro?
¿Quién al espacio-tiempo me confía?
¿Quién se burla de mí, pues me ha creado?

Abro los ojos suspirando un "¡ay!"
y el opaco sentido engendra un mundo;
y finjo formas donde sólo hay
la ociosidad de un Dios meditabundo.

¿Olfato, oído, gusto, tacto, vista,
mientras se abre un telón y otro se cierra...?
¡Bien hayas Tú, Señor, tan optimista!
¡Siempre tan creador de Cielo y Tierra!

¡Ay, solitario, solitario voy,
y melancólico paso mi vida!
¡Buen pescador sin Loreley me voy!
¡Campeón sin empresa conocida!

¿Un vate en gorro de dormir? ¡Oh qué
sorna de los frutales cincuentones,
pulidos ya en la miel de su café,
tabaco, siesta, paz, almohadones!

Peluda oreja, tímido el cabello,
bolsudo el ojo, floja la barbilla,
la bufanda enredada por el cuello...
¡Ah! y la balleta por la rabadilla.

Pantuflos calza la aventura mía,
y la imaginación se sienta al coche:
soy calamar de tedio todo el día,
y con mi tinta engendro cada noche.

Y suele divertir mi soledad
el grillito de la calefacción,
y por las noches me distraigo con
el zumbido de la electricidad.

Y gracias que, de triste, me deslío,
y oceanográficamente me dejo
ir en la barca suelta de mi hastío
hasta el otro hemisferio del espejo.

A veces tomo el opio en medicina
—con vago picor en las narices—
me entrego, entre jaquecas y deslices,
a voluptuosidades de aspirina.





Pastor sin Atuñacla y sin Melampo,
cayado, sin cabritos triscadores;
capitán sin ejércitos, acampo
en una "villa", a los alrededores.

Hasta que al fin el Mal un día déstos
venga a rondar ¡al fin! mis Tusculanas;
Y, con mi soledad forjando incestos,
dé ojerás al dormir de mis persianas.

Y, musa, encuentres una noche déstas
poblada de sonámbulas la "villa",
y al compás de la llama y la badila,
aberraciones como fruta en cestas.

*

Aquí, entre urbano y rústico, desato
el nudo de las noches y los días;
Mis vivos hurgo, en tentaciones trato,
busco un modelo en Betsabé y Urías.

II. CORO DE LAS AMAS DE LLAVES EN EL MERCADO

En este alegre mercado,
hemos venido a escuchar
la nostalgia del pescado:
la que hace que suene el mar.
Somos nostálgicas porque
más vale tarde que nunca:
no hay verdugo que no ahorque

ni plazo que no se cumpla.

(deja amiga
que te diga:
de cuarenta para arriba,
no te mojes la barriga.)

Somos nostálgicas cuando,
para rehacer la vida,
la andamos, Landrú, buscando,
entre nabos y rábanos perdida.

(deja amiga
que te diga:
de cuarenta para arriba
no te mojes la barriga.)

—Yo de la media de lana
—la sacerdotiza soy . . .
¡Landrú, no me da la gana!
¡Landrú, que no, que no voy!
¡Saca esa garra sutil
de debajo del mandil!

(pero se van los dos muy del braceró,
ella sonando su alcancía, y él
disimulando su codicia; Pero
en cuanto llega, enciende su brasero
y cierra con dos llaves el cancel.)

III. HIMNO DE AMOR

*Mientras cunde por el ambiente un fuerte olor de carne
asada, Landrú, a solas, descoyuntado de placer, jadeante*

de emoción, gesticula y canta, llevando el ritmo con dos canillas, glorioso en bata y en pantuflas:

¡Dignidad del tesoro estrangulado,
y más que mitológico el deseo,
y con qué dulce horror contempla el Hado
estas nupcias de Tetis y Peleo!
¡Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo!
Un cadáver tibión y no manido,
mientras la vida escapa de puntillas,
es regocijo, es fiesta del sentido,
donde dura el adión de las cosquillas.

Los ojos implorantes, la boca en do de pecho,
y los miembros que, flácidos, confiesan: "¡Esto es hecho!"
¡Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo!

En estertor, ¡así me las den todas!
Me las arreglo como el Rey Palomo,
y, en el azoramiento de mis bodas,
yo solo me las guiso y me las como.

¡Oh cocinera! No soñaste nunca
que tus ansias podrían merecerte,
a cambio de tu espesa vida trunca
los asiáticos lujos de la muerte.

Los ojos implorantes, la boca en do de pecho,
y los miembros que, flácidos, confiesan: "¡Esto es hecho!"
¡Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo!

La posesión es la consumisión,
medita bien, posteridad, mi caso.
¿Cómo satisfacer una pasión
si las dejamos persistir acaso?

Sólo es perfecto el aniquilamiento,
apetito secreto de las cosas
que rige nuestro oscuro movimiento
por entre lechos resultan fosas.

Los ojos implorantes, la boca en do de pecho,
y los miembros que, flácidos, confiesan: "¡Esto es hecho!"
¡Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo!

¡Oh artífice del canto, en vano labras!

Para tanto placer estorban las palabras
vuelvo al seno del mundo con pávidos gruñidos;
(tú, Senado, si temes, te tapas los oídos).

Grr, brr, jui-juá, gloglóglo, cabalgo desalado;
el lecho es una fosa, y un Eros machacado,
—grr, brr, jui-juá, gloglóglo— responde a mi apetito
con una hermosa mueca que vale más que un grito.

Los ojos implorantes, la boca en do de pecho,
y los miembros que, flácidos, confiesan: "¡Esto es hecho!"
¡Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo.

IV. PRETEXTOS DE LA RAZÓN

Cambio. Landrú todo orden y método, una vez que ha pasado el rapto, guarda el dinero en sobrecitos y echa cuentas.

Mas demos a la razón
y concedamos al orden
los pretextos de conducta
que la razón se compone.
El éxtasis repartamos
en expedientes y sobres,
y para mejor aliño
les pondremos inscripciones.
Repose la dulce amada,
entre cenizas repose;
mientras aroma los ámbitos
el tufillo del jigote,
y yo computo la bolsa
que ella me ha dejado en dote.
Lo que hice de poeta,
es fuerza que lo desdore:
el mundo no entendería
si Landrú no fuese hombre;
es decir, si no acabara
en el interés del cobre,
lo que empezó a pura gloria
desinteresado y noble,
en oro de fantasía
y en diamante de fulgores.
¿Cuándo supisteis que el vulgo





a los poetas perdone
y reverencia la alta
cumbre de sus tentaciones?
Antes les pide motivos
y les exige razones
como quien reclama el pago
de intereses y canciones.
¡No sea que los poetas
burlen la realidad!
Búsquenle interés al canto
y sistema decimal.
Mis clandestinos amores
—mañana el mundo dirá—
eran las treinta monedas,
eran contabilidad.
¡Ja-ja! desde aquí me río,
si me doy a imaginar,
lo que griten los periódicos
el día de la verdad:
“¡Las mataba por dinero!”
¡Qué barbaridad!
¡No, cuerno de Dios, que yo
Navegaba en otro mar!
¡Grr, brr, jui-juá y gloglógloro,
y lo demás!

V. EXÉGESIS

A la altura de las candilejas Landrú exclama:

¡Público amado!

Dos antropologías
se mezclan en mi honor:
entierro y pira fúnebre,
cruz e incineración.
Si el lecho es sepultura
adonde cavo yo,
el horno es la figura
de la emancipación.
Perfecto sacrificio,
auténtica oblación:
disfruto de la carne
y anulo su prisión.
Dos veces sacerdote,
la doble comunión
me paga por escote
un poco de emoción.
Si mi cepillo obra
de la limosna el dón,
¡qué mucho! El suelo cobra
la barca de Carón.
¡Público amado!

VI. LA POLICÍA, AGOLPADA EN LA REJA

Coro

Somos la policía;
siempre llegamos tarde:

el crimen es cobarde,
ni aviso nos envía.

El jefe

Me acusan de remiso
porque he llegado tarde;
el crimen es cobarde,
nunca me manda aviso.

La lógica encamina
y orienta en la maraña,
si huele a chamusquina,
si hay humo es que algo arde.
La lógica no engaña,
aunque lleguemos tarde.

Coro

Volad, blancos garrotes,
en pos de la inferencia
y que la delincuencia
nos pague sus escotes.

Hagamos un alarde
de astucia y valentía.
Aunque llegamos tarde,
el cielo nos envía.

De pronto, trocados en ogros de los cuentos, los agentes de policía exclaman, conforme entran en la villa y la registran por los rincones:

¡A carne humana me huele aquí,
si no me la das te como a ti!
¡A carne humana me huele aquí,
si no me la das te como a ti!

VII. MONÓLOGO DEL JEFE DE POLICÍA

Soy calcetín del revés,
soy la imagen del espejo,
y como soy un reflejo
apenas ando en dos pies.
Del crimen mi rostro es
el justo hueco-relieve,
y es justo que me lo lleve
de esposas aherrojado,
porque soy su otro lado
como lo es del seis el nueve.
Soy de su diestra la zurda,
y a su pregunta, respuesta;
tengo que aplaudir su fiesta
aunque me parezca absurda,
porque habito en su zahúrda,
porque para él es palacio
y festina, aunque despacio,
que toda prisa resbala.
La mano que apuñala
la mano que sujeta
el crimen policía
el completo hermafrodita.

Buenos Aires, 1929.
México, 1953.



El goce de la música

Por Carlos CHÁVEZ

El goce de la música y, en general, el goce del arte es una de las prerrogativas especiales de la que uno nunca puede estar bastante agradecido.*

El deleite ante la expresión artística figura acaso entre los atributos más altos del espíritu humano. Este atributo es dado a los seres humanos en distintos grados, pero es muy probable que no se le niegue a ninguno, aunque sea en pequeño grado; y es seguro que siempre habrá la posibilidad latente de incrementarlo.

Es maravilloso pensar que vivimos en una época en que los beneficios de la educación no están limitados a minorías exclusivas. La educación está a cargo del Estado y se realiza en una escala nacional; pero, aparte del Estado, hay otras instituciones educativas que son innumerables y de infinito poder. No voy a tratar de ellas aquí, por supuesto, pues sólo quiero señalar algunos hechos.

Los educadores han encarecido la importancia del arte en cualquier programa de educación pública, lo cual significa que la música y el arte se cultivan en escuelas, colegios y universidades, y que las instituciones artísticas y musicales son auspiciadas por el Estado y empresas privadas. Más aún, el notable y rápido progreso de la ciencia ha proporcionado medios de grabación y comunicación, como el fonógrafo, la radio, el cine y la televisión, que brindan muy eficaz ayuda material a los propósitos de la educación.

Quisiera observar de paso que es imposible decir que tales medios mecánicos hayan sido utilizados totalmente en beneficio de fines verdaderamente educativos; en muchos casos dichos vehículos han sido usados más bien para rebajar el gusto del público que para elevarlo y cultivarlo. Esto podría ser tema para todo capítulo. Pero nadie puede negar las posibilidades que ofrecen dichos medios, ni el hecho de que, lo poco que se ha hecho en el buen camino, ha sido una ayuda enorme en la causa de la educación musical.

Se puede hablar de educación musical para profesionales y de educación musical para la masa general del público. Es muy claro que el hombre o la mujer que se deciden a seguir la carrera musical son personas que tienen una afición natural por la música, esto es, que gustan de la música de manera espontánea y más o menos intensa. Sería el caso de un músico nato, poseedor de un sentido musical natural, para quien la música es lo fundamental, si no lo único, en la vida. La persona que estudia para llegar a ser un profesional lo hace porque gusta de la música y quiere obtener una satisfacción con ello. La premisa en que descansa su decisión de convertirse en un profesional, es su amor y goce de la música.

En el pasado, la educación musical estuvo por mucho tiempo limitada a los profesionales. En nuestros días tenemos otro tipo de educación musical para todos los que no son profesionales, para la enorme mayoría. No están obligados a aprender los profundos secretos del oficio. Están obligados simplemente a aprender a gozar de la música.

Gozar de la música, como una cosa pura y abstracta, es algo de una importancia mucho mayor de lo que parece a primera vista. El goce de la música proviene de nuestro sentido estético o de nuestro talento artístico, y mucho se ha dicho acerca de esto. Los filósofos alemanes del siglo pasado proclamaron una teoría muy en boga: que un exceso de energías vitales, la ociosidad y el juego hacían posible el arte. Argüían que el arte dispone de energías excedentes en el hombre que lo crea. En los animales inferiores —agregaban— toda la energía vital se utiliza en asegurar la vida del individuo y de la especie, y el hombre, por haber sobrepasado esa etapa, dispone de una superabundancia de energía que puede utilizarse en el juego y en el arte. Pero está claro que no sólo la superabundancia de energía puede hacer el arte: se necesita también la intuición estética.

En la actualidad nos parece evidente que la ociosidad es el elemento básico en la creación artística, pero en una forma muy distinta. Hay que estar libre de "ocupaciones" para poder dedicarse a algo. Quisiera subrayar el hecho de que el trabajo del compositor es un trabajo que exige la totalidad del tiempo. En realidad, uno tiene que mantenerse "ocioso" —libre de cualquier otra ocupación— para dedicar a la composición cualesquiera energías y excedentes de energías de que pueda disponer. En el mismo sentido, un banquero o cualquier profesional tienen que estar también ociosos para poder atender plenamente su negocio.

La ociosidad, en este sentido, está bien; pero no es el sentido de un lujo, producto del exceso de energías, o en el sentido de que la creación artística sea una especie de pasatiempo, mezcla de ociosidad y juego.

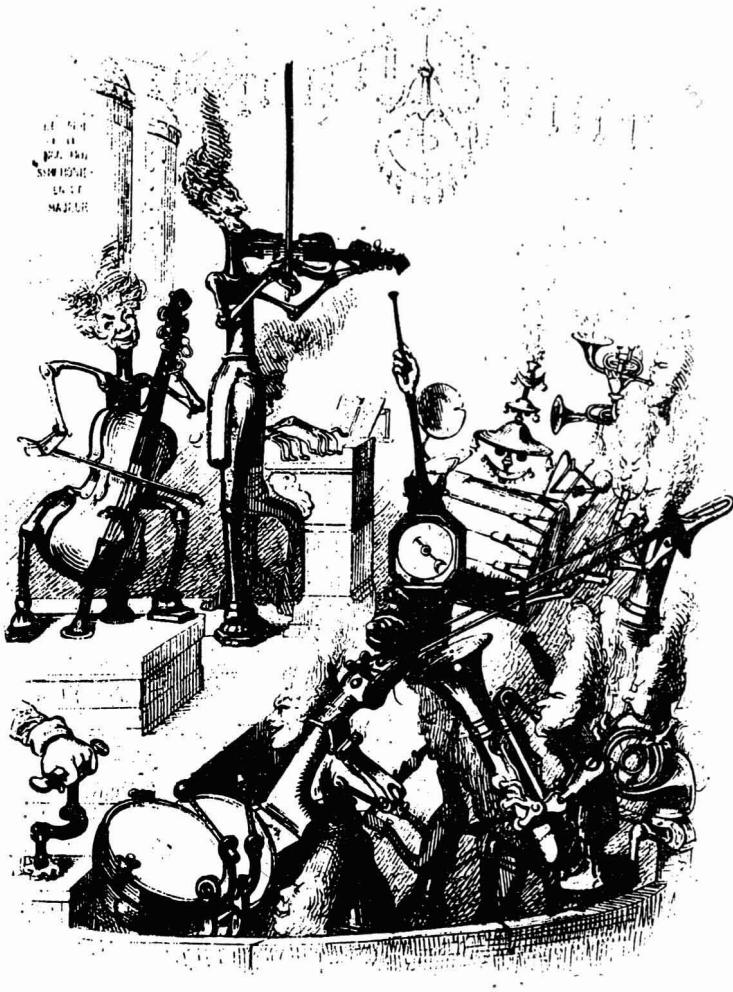
De hecho, todos los grandes compositores han sido hombres de una fuerza tremenda y la han aplicado toda a su tarea de composición. Aun aquellos considerados algo frágiles, como Chopin o Mozart, trabajaban duramente en comparación con cualquier otro trabajo. ¡Hay que pensar nada más en la cantidad de tiempo y energía necesarios para escribir las miles de páginas manuscritas que escribieron en su vida!

La teoría que reconoce una fuerza dinámica e innata en toda clase de ideas, ayuda a explicar claramente la fuerza tremenda que pueden desarrollar los hombres de ideas. Según esta teoría, cada pensamiento o idea es una acción incipiente. Toda intención espiritual tiende hacia el movimiento y la acción. Las ideas en sí contienen el germen vital de su propia realización activa.

La idea artística, por lo tanto, tiene en sí los elementos que la obligan a buscar una expresión. De manera que las ideas mismas son seres vivos que se mueven y actúan, que buscan su camino y todo lo que puedan necesitar para realizar su propósito.

Las ideas musicales, que vienen del ser íntimo del compositor, tienen que luchar con todas las limitaciones y contradicciones que pueda haber en el exterior, siendo este otro factor en su desarrollo ulterior, y yo diría que no es factor despreciable. Lo menciono como un elemento más de la tremenda cantidad de energías que el hombre creador tiene que poner en su obra.

Freud dice que el talento artístico es todavía un "enigma psicológico". No nos interesa descifrar ese enigma: estamos interesados simplemente en el hecho de la existencia del talento artístico. Según Freud, nosotros, los llamados hombres civilizados, bajo la presión de nuestras represiones, no encontramos la realidad completamente satisfactoria y entonces llevamos una vida de fantasía, para compensar lo que nos falta en la realidad misma. El hombre desajustado a la realidad, si posee talento artístico, puede transformar sus fantasías en creaciones artísticas.



* Capítulo del libro *El pensamiento musical*, que publicará el F.C.E.

No discutiremos aquí tampoco si las fantasías o la fantasía son o no una compensación del desajuste; pero no hay duda de que la fantasía y el talento artístico son elementos indispensables para la creación.

Wilhelm Worringer dice: Por "voluntad artística absoluta" hay que entender aquella latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, y se manifiesta como voluntad de forma. Es el "momento" primario en toda creación artística; y toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente *a priori*.¹

La mayoría de estas teorías han sido desarrolladas para explicar el fenómeno de la creación artística. ¿Hasta qué punto son aplicables también al fenómeno de la contemplación artística?

El hombre que contempla un cuadro o que oye música es pasivo, pero lo es sólo en tanto que no puede crear. Porque como oyente de la música es activo, está viviendo las mismas necesidades de expresión y la misma autoproyección que vivió el creador. Se ha dicho repetidas veces que el oyente gusta de la música en que se encuentra a sí mismo, en la que reconoce sus propios gustos y emociones.

Pero todo esto se relaciona con el mismo punto: el talento artístico. Todo es cuestión de grado. Mientras que el creador lo posee en grado superlativo —de manera que sus ideas tienen el dinamismo implícito para convertirse en obras de arte— la iniciativa del oyente lo conduce, no a crear, sino a buscar las creaciones ya hechas.

En realidad, cuando una persona escucha una pieza de música está viviendo el mismo proceso mental, emocional, psicológico e intelectual que vivió el compositor. El oyente, el verdadero oyente, no es pasivo; es activo, escucha activamente, o puede escuchar más o menos activamente. (No queremos considerar, por supuesto, al hombre que oye sin escuchar.)

El escuchar más y más activamente, más y más intensamente, más y más inteligentemente, comprendiendo cada vez más, es cuestión de educación. Para lograr este fin se han dado en los últimos años pasos muy alentadores.

Aun en tiempos menos recientes podemos encontrar pruebas de esas tendencias educativas en los escritos de los mismos grandes maestros. Schumann, Liszt y Wagner explicaron excelentemente al público sus propias ideas, propósitos y convicciones estéticas. Fueron en realidad grandes pedagogos musicales. Son esenciales las lecciones que dio Debussy en sus escritos críticos, algunos de los cuales fueron más tarde seleccionados y publicados bajo el título de *Monsieur Croche Antidilettante*. Stravinski y Copland son también profesores espléndidamente lógicos en sus numerosos escritos, para no mencionar a los grandes compositores que han escrito obras puramente didácticas, como Berlioz, Hindemith, Shoenberg y Piston. Parece que los grandes compositores tienen un deseo muy definido de explicarse a los demás, de justificar sus convicciones, de ganar prosélitos para su música y sus ideas. Y, además de tener toda la autoridad, son buenos escritores. El resultado de todo esto es convincente y de un enorme valor educativo, tanto para los músicos como para el público.

Pero el desarrollo de los últimos años a que me referí antes es otra cosa. Se trata de una rama especializada de la educación llamada "apreciación musical", dirigida expresamente al desarrollo de públicos más inteligentes o comprensivos.

¿Cómo pueden resumirse los propósitos de la apreciación musical? Creo que son, idealmente, el desarrollo del sentido musical innato en la persona y la aportación de los recientes medios técnicos para entender los logros de una obra. Busoni dice que el público en Alemania es ideal porque cada persona no sólo "gusta mucho de la música", sino que la entiende "en cuanto a sus medios técnicos de expresión", y la persona que tiene estas cualidades es para él una persona "musical".

"Una persona musical —dice—, es la que manifiesta una inclinación hacia la música por una fina discriminación y sensibilidad en cuanto a los aspectos técnicos, del arte. Por 'técnica' quiero decir ritmo, armonía, entonación, conducción de partes y tratamiento de los temas. Mientras más sutilezas sea capaz de oír o reproducir en estos aspectos, más 'musical' debe ser considerada."²

Y esto es precisamente lo que hacen los escritores sobre apreciación musical: introducen al oyente en el campo técnico de la música en forma accesible e interesante. Ritmo, armonía, entonación, conducción de partes y el tratamiento de los temas no deben ser misterios para nadie. Todas éstas son cosas sencillas de captar y comprender y, una vez que se está iniciado, multiplican enormemente el goce de la música. Estar iniciado de este modo abre un camino sin fin hacia una mayor y más profunda comprensión de la música.

Hemos visto, en años recientes, la publicación de innumera-

bles libros y artículos dedicados a este fin; cursos especiales en escuelas, colegios y universidades y por la radio; un experimento fuera de lo común, una notable confabulación de ingredientes selectos: la televisión, la Orquesta Filarmónica Sinfónica de Nueva York y su director musical, el compositor Leonard Bernstein. Como un notable pedagogo ha captado el interés de millones, evocando o provocando su gusto hacia la pura belleza musical por varios medios, uno de los cuales ha sido el de dar explicaciones convincentes y sencillas de su estructura técnica. Este experimento se aparta fundamentalmente de lo acostumbrado; se propone el goce pleno de la música y, por lo tanto, el beneficio de millones de personas que descubrirán e incrementarán su capacidad para gozar de la música.

La educación artística de las masas en gran escala plantea ciertos problemas. Pensamos generalmente que las masas son intrínsecamente inferiores en comparación con las minorías selectas y cultivadas, y la consecuencia natural es que siempre pensamos en un arte selecto para las minorías y en un arte inferior para las masas.

No voy a entrar, de ningún modo, en generalizaciones; pero ciertos hechos hablan elocuentemente por sí solos. Como ya se dijo en un capítulo anterior, el gran público —el público de masas— no puede ser considerado como un bloque sólido de gustos y niveles culturales homogéneos. Es, por otra parte, cierto que el progreso eterno de la música y su circulación creciente significan que el público de masas, no importa la calidad y magnitud de esas "masas", es dinámico: se mueve, progresa.

En mi niñez, Mozart y Beethoven eran todavía sólo para las minorías, en mi juventud Debussy era para un grupo selecto. En el transcurso de menos de una vida, Debussy casi ha llegado al público de masas, y mucho más Mozart y Beethoven. Al llegar a esta conclusión, nos acercaremos al problema del juicio final. No importa lo peyorativa que sea nuestra actitud hacia las grandes masas, es el gran público, la gran masa, la que pronuncia el juicio final. Es inconcebible que Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner y Debussy hubieran permanecido para siempre compositores para las minorías, tan inconcebible como fue hace cincuenta años que el abarrotero, el carnicero y el peluquero pudieran gozar de la Quinta o la Séptima Sinfonía de Beethoven. Y ahora les gustan. Por más *snoobs* que querramos ser, o por esotéricos, tendremos que aceptar como un hecho irrefutable que la aprobación del gran público constituye la sentencia suprema, la piedra de toque de la grandeza de un compositor. De hecho, llamamos gran compositor al hombre que, en el curso del tiempo, ha sido consagrado por el gran público. ¿Hasta qué grado son las minorías más rígidas y menos dinámicas que las grandes masas? Éste sería un tema interesante, pero difícil de esclarecer. En otras palabras: ¿la vanguardia de hace cuarenta años es capaz de ser la vanguardia de hoy? Los que gustaron de Debussy desde el estreno *Pelléas et Mélisande*, en 1902, ¿podrán gustar de Shoenberg y Webern 25 años después? La pregunta parece algo compleja, pero mi respuesta sería en el sentido de que, aunque podemos estar seguros de que el gran público a la larga tiene siempre razón, no podemos estar igualmente seguros de que las minorías a la corta siempre la tengan. ¿Cuántas minorías durante los últimos cuarenta años —por más pequeñas o ruidosas que hay sido— han desaparecido por completo de nuestra memoria, junto con sus venerados ídolos!

En realidad, no podemos estar seguros de que las minorías siempre tengan la razón, porque les falta perspectiva. En el arte, el poder judicial no puede ejercerse sin perspectiva, sin perspectiva en el tiempo.

Hay minorías en todos los tiempos. Hay minorías ahora y no siempre estamos seguros del valor y la sinceridad de los nuevos experimentos. Porque, desde luego, los que buscan las minorías son verdades nuevas y experimentales.

He dicho antes que una obra maestra es siempre un experimento que tuvo éxito, y la comprobación de ello sólo puede encontrarse en el curso del tiempo.

Los medios para juzgar un nuevo experimento son de un valor muy limitado o relativo. Me atrevería a decir que las posibilidades de éxito sólo pueden basarse en el grado de sinceridad con que el experimento se lleva a cabo. Una gran cantidad de teorización acompaña siempre a una nueva intención. Hay que pensar en la cantidad de tiempo, casi dos siglos, durante el cual han aparecido el temperamento igual y la preferencia de Bach por las escalas mayor y menor sobre las modales, las infinitas teorías wagnerianas, las numerosas proposiciones teóricas de Satie, Debussy y Stravinski y, más recientemente las teorías sobre la atonalidad y la composición con series de doce sonidos y, todavía más reciente, la *Musique concrète stet*, la música electrónica y de vanguardia.

Siempre ha existido una gran cantidad de teorías sobre las nuevas tendencias en la música, y no se puede saber nunca al



"una obra maestra es siempre un experimento que tuvo éxito"

—Rousseau. Gitana dormida.

principio si las nuevas teorías son buenas. Y suponiendo que las teorías sean buenas, no se puede saber nunca si el compositor las domina, o es víctima de ellas. Se trata, en verdad, de un problema doble: las teorías deben ser buenas y deben ser aplicadas bien para que den buenos resultados.

Aun en el caso de las teorías más correctas y sólidas siempre habrá reservas. Muy a menudo las teorías acaban por convertirse en lo que se llama "técnicas"; así, por ejemplo, hablamos de la "técnica dodecafónica". Ya se trate de una técnica o de un determinado procedimiento de composición, el hecho es que proviene de teorías preconcebidas sobre cómo debe la música integrarse (u organizarse) para lograr cohesión, unidad y estilo, es decir, para lograr la belleza. Es indudable que la belleza ya creada y aceptada como tal, puede someterse a un análisis detallado e inteligente, y que pueden establecerse ciertos principios generales sobre cómo y por qué se realizó la belleza. De este modo derivamos, de la belleza creada, principios teóricos. Pero ¿podemos derivar la belleza de los principios teóricos?

No hay duda de que ciertos procedimientos dados pueden conducir a resultados muy atractivos; es cierto que la música más notable e inesperada puede surgir de fórmulas de composición preestablecidas manejadas con ingenio. Pero yo creo que cuando resulta algo de belleza real, se debe, no a los procedimientos de composición tan ingeniosamente manejados, sino a algo más que no puede codificarse y que proviene del genio específicamente musical del compositor.

Me han preguntado con frecuencia cuál será la posición del compositor latinoamericano frente a la dodecafónica. No creo que la posición del compositor latinoamericano tenga que ser distinta de la de cualquier otro compositor de cualquier otro país. Un compositor debe saber todo lo que se ha hecho antes de él en el campo de la composición, conocerlo bien y plenamente. Pero no debe seguir ninguna regla al escribir su música, porque en música no hay reglas generales, sólo hay reglas especiales, reglas personales: las reglas de Wagner eran buenas para Wagner y las de Schoenberg para Schoenberg. Un compositor no debe aferrarse a una escuela dada, sino sacar provecho de todas las escuelas. Se ha dicho con razón que la "función del artista creador consiste en hacer leyes, no en obedecerlas".³

Pero la idea de "hacer leyes" no hay que tomarla literalmente. Esto no significa que el artista creador debe hacer primero ciertas leyes y luego componga música de acuerdo con ellas. La música no debe venir nunca de la aplicación consciente de leyes, reglas o "técnicas", sino que debe ser oída primero en la cabeza y de allí transportarse al papel. De hecho, las leyes deben hacerse *ex post facto* y ser aplicadas subconscientemente.

El énfasis que se da en nuestros días —y se dio también en

el pasado— a los principios de organización establecidos de antemano, ha tenido un resultado curioso: el compositor piensa en el plan de su composición y en los principios según los cuales va a organizar cada fase, pero no sabe ni piensa nada, o muy poco, de la música que resultará. Si escribe de acuerdo con ese plan, alguna música tiene que salir; y si el plan es bueno y los principios se manipulan correctamente, la música que surja tendrá que ser también buena, y muy frecuentemente lo es, en cierto modo. Cualquier cosa puede ser buena sin ser totalmente buena. Considero esencial que la música se origine en el ser íntimo del compositor, y que cada compás de su creación sea el resultado de una sensibilidad y un pensamiento musical específicos, de una mente musical, de una imaginación musical y de una fantasía musical así como de la volición artística *a priori* de la que toda obra de arte es una objetivización.

El proceso de crear una obra de arte es el acto de descargar una carga musical. Las imágenes, fantasías y alucinaciones musicales constituyen una carga musical, y la segunda tarea del compositor es darle expresión a la música que ha oído realmente dentro de sí mismo.

Con frecuencia se oye hablar de sinceridad en la creación. He hablado de la sinceridad acaso como el único ingrediente vital para el éxito de los nuevos experimentos artísticos del futuro. Pero ¿qué es la sinceridad? ¿Qué queremos decir con eso? No lo sé: pero yo diría que hay sinceridad cuando hay alegría al crear la música, cuando hay verdadero gozo musical en ello. Crear es dar luz. ¡Hay alegría en dar a luz, dolor superado por la alegría! Hay muchas cosas que pueden ser simuladas. No el gozo verdadero.

Worringer se ha referido a la belleza en términos muy sencillos. "El valor de una obra de arte —dice—, aquello que llamamos su belleza, reside hablando en términos generales, en sus posibilidades de brindar felicidad."⁴

Sí, alegría y felicidad de cierta naturaleza, porque podemos sentirnos erróneamente alegres y felices, como con frecuencia tomamos lo malo por lo bueno. Y una felicidad equivocada y efímera puede conducir al envilecimiento y la degeneración. Pero el milagro del arte consiste en proporcionar el gozo y la felicidad que nada puede rebajar y que todo lo eleva y edifica permanentemente.

¹ WILHELM WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

² FERRUCCIO BUSONI, *Sketch of a New Esthetic of Music*. G. Schirmer, Nueva York, 1911.

³ BUSONI, *ibid.*

⁴ WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*. Breviario núm. 80, Fondo de Cultura Económica, 1953.

Tres entrevistas

Por Víctor FLORES OLEA

1. SERGE MALLET

A pesar de que es uno de los investigadores más notables del *Institut d'Hautes Études Pratiques*, Serge Mallet (36 años) es el polo opuesto del intelectual académico y universitario francés. Como formación y como modales: espontaneidad sobre todo, sin sombra del inconfundible remilgo de quienes se dedican a la cátedra. De una familia mitad obrera mitad campesina de la Gironde, Mallet es un antiguo militante socialista y sindicalista, desde los tiempos de la resistencia. En la C.G.T. formó parte durante varios años de la comisión nacional de cultura, encargado de hacer funcionar los cine-clubs de las empresas controladas por esa organización obrera. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial ingresó al P. C. F.; sin embargo, pronto surgieron las primeras polémicas con la dirección: en 1953, como simple militante de base, Mallet pasa a la oposición y forma parte del comité de redacción de la revista *Voies Nouvelles*, inspirada en las posiciones del Partido Comunista italiano.

Pero los momentos de crisis aguda del militante Mallet se presentarán más tarde: primero en octubre de 1956, cuando el asunto de Hungría; y sobre todo después, en mayo de 1958, cuando frente al golpe de Estado de los militares y "ultras" de Argelia y la solución "de Gaulle", la izquierda tradicional francesa no tiene nada que oponer ni proponer en cambio. Mallet percibe que la política rígidamente sectaria del P. C. F., y sus vacuas consignas divorciadas de la realidad, están destinadas al fracaso y conducen indefectiblemente a una parálisis alarmante de la clase obrera. ¿Por qué? Mallet cuenta que después de la huelga frustrada de fines de mayo de 1958, convocada por el P. C. para detener el fascismo que amenaza a la nación, vuelve a su casa como intoxicado por la impotencia y la desilusión, y en 15 días afiebrados, casi sin comer ni dormir, escribe dos largos ensayos que le publicará Sartre en *Les Temps Modernes*. En estos ensayos —*Pour un programme de l'opposition*— Mallet analiza las profundas modificaciones que ha sufrido en los últimos años el capitalismo francés y europeo, explica el advenimiento del gaullismo por la estructura de ese "nuevo" capital, y señala las líneas generales de lo que debe ser la táctica y la estrategia de una izquierda operante, eficaz, consciente y vigilante de las realidades que definen la sociedad actual. En verdad, el tema central de Mallet es el de las perspectivas revolucionarias del proletariado de Occidente, en un sistema económico y político que ha sufrido grandes transformaciones y que tiene muy poco que ver con el liberalismo clásico. Desde entonces, Mallet distribuye su tiempo entre la militancia (es uno de los fundadores del P. S. U.), el periodismo político (en la redacción de *France Observateur*) y sus tareas de investigador y escritor. El último de sus libros: *La nouvelle classe ouvrière* (1963) es un análisis sociológico fundamental sobre las relaciones sociales y humanas condicionadas por la tecnología moderna.

En esta entrevista, Serge Mallet nos expone sintéticamente algunas de las ideas claves que comienzan a abrirse paso entre los más inteligentes representantes de la izquierda europea. Por mi parte, estoy convencido que muy pronto integrarán el *leit motif* de los esfuerzos revolucionarios y socialistas de la clase obrera occidental y de sus partidos políticos.

V. F. O.: ¿A su manera de ver, cuáles son los rasgos esenciales del llamado "neocapitalismo"?

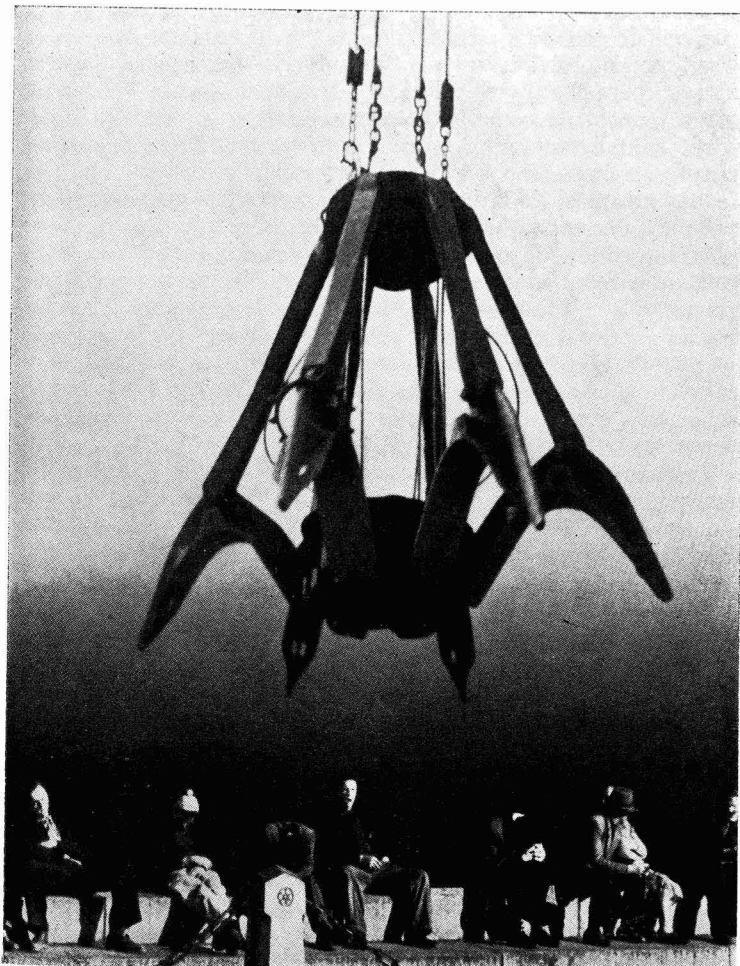
MALLET: El neocapitalismo moderno tiene una serie de elementos comunes; solamente que en los Estados Unidos presenta modalidades que no me interesa subrayar ahora. Me referiré en cambio a su estructura esencial europea. En Europa, el neocapitalismo, en síntesis, es un compuesto de capitalismo de Estado y de gran capital tecnocrático privado — que se carac-

teriza por la intervención económica del Estado, la sujeción completa del capitalismo industrial al capital financiero, la planificación relativa de la producción, una clase obrera integrada al ciclo de la producción y del consumo, y, sobre todo, por el hecho de que un cuerpo cada vez mayor de *managers* ha desplazado de los centros de decisión a los *propietarios* del capital. Habría que añadir que el poder del Estado, y su estabilidad y permanencia, queda asegurado por los tecnócratas económico-políticos del capital financiero.

El capitalismo liberal y clásico, en el estado presente del desarrollo económico y técnico, ha sido incapaz de resolver las más graves contradicciones del sistema: el problema de las crisis, de la sobreproducción, de la desocupación, etcétera; por eso ha tenido la necesidad de transformarse y evolucionar. Ahora bien, en el seno mismo del sistema han ido surgiendo fuerzas sociales directamente interesadas en esas modificaciones sustanciales del capitalismo tradicional. ¿Cuáles son esas fuerzas? En primer lugar la tecnocracia, en segundo lugar el Estado y los capitalistas "avanzados", en tercer lugar la propia clase obrera. ¿De qué medios se han valido para operar dichos cambios? De una serie de técnicas tomadas de prestado del socialismo: grandes nacionalizaciones, control centralizado del crédito, planificación relativa de la producción e incluso del consumo, inversiones directas del Estado. No debemos olvidar que en la mayoría de los países de Europa occidental la casi totalidad de las grandes industrias y de los servicios públicos: transportes, energía eléctrica, petróleo, etcétera, se hayan en manos del Estado.

V. F. O.: ¿Lo anterior significa que en su opinión el neocapitalismo refuerza la estructura del régimen capitalista?

MALLET: No lo refuerza, simplemente abre la posibilidad de que funcione más "normalmente", al eliminar en buena medida la gravedad de las crisis del capitalismo "clásico". Pero al mismo tiempo —y esto es lo decisivo—, el neocapitalismo zapa las bases del propio sistema, destruye indirectamente sus propios fundamentos. En primer lugar, porque crea condiciones socioló-



"Compuesto de capitalismo de Estado y de gran capital tecnocrático privado"

gicas nuevas: a) desarrollo masivo del sector de los asalariados; b) desaparición de las actividades libres en las clases medias, con la consiguiente reducción de las profesiones liberales; c) crea un clima de progreso y desarrollo permanente, y esto último es de la máxima importancia. En este tiempo, los asalariados viven en la convicción de que el bienestar y los niveles de vida deben aumentar continuamente (la propaganda del neocapitalismo ha contribuido a difundir esa creencia), al mismo tiempo que desaparece el miedo a las crisis y a la desocupación. El sector de los asalariados piensa que es el Estado, y nadie más, a quien le corresponde realizar esas tareas de beneficio social y prosperidad permanente, y que es el único calificado para regular la economía; de ahí que haya una profunda desconfianza generalizada en el capital privado y en su capacidad para sostener a ritmos satisfactorios la expansión económica. Estos hechos psicológicos reveladores de la nueva situación tampoco son nada despreciables.

V. F. O.: *¿Quiere decir que en el neocapitalismo el capital privado ha pasado a segundo término y que nos encontramos frente a un proceso de "estatización" creciente de la economía?*

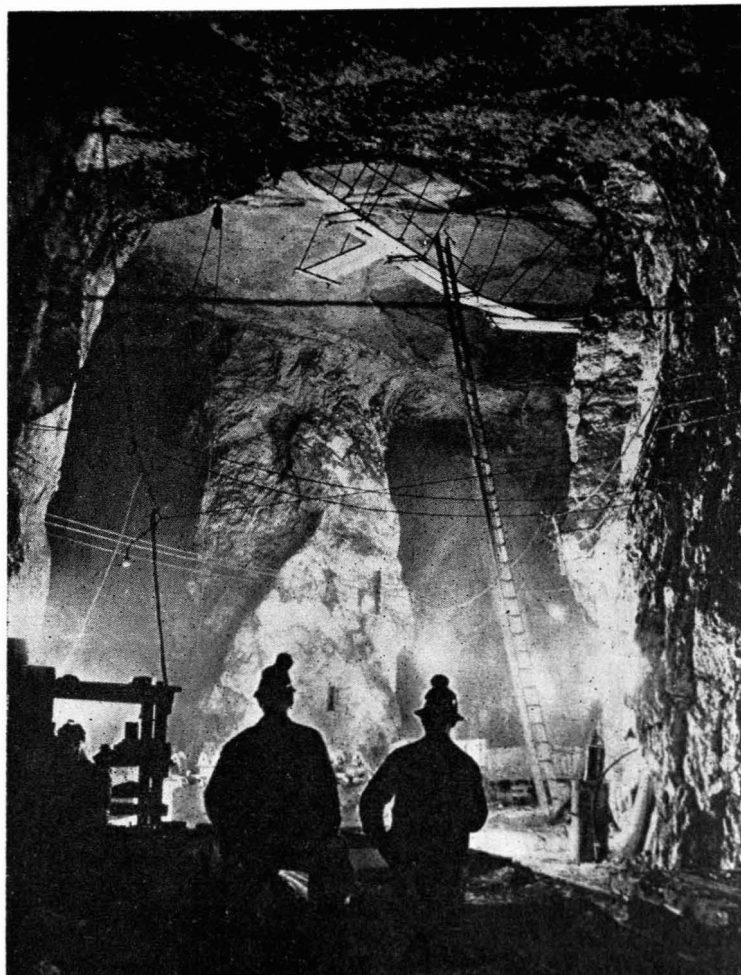
MALLET: El neocapitalismo es un sistema típico de compromiso. En conjunto beneficia al capital privado (con importantes limitaciones), pero al mismo tiempo abre las puertas a una "socialización" cada vez mayor de la economía. En Francia, por ejemplo, el Estado ha intervenido eficazmente en diversas ramas de la industria, a veces incluso frenando la producción y, por contragolpe, limitando las ganancias. El mercado del automóvil es una buena muestra: durante un tiempo la fábrica de automóviles Renault estuvo produciendo un 35% de unidades excedentes a la capacidad de absorción del mercado; entonces el Estado intervino (entre otras cosas recortando los créditos) y obligando a la fábrica a disminuir su producción. Naturalmente, esto se hace a costa de una empresa, pero indirectamente se favorece a otras (canalizando el crédito hacia ellas). Por lo demás, las bancas nacionalizadas francesas se interesan de manera creciente por otras actividades económicas que las industriales: la agricultura, el comercio, el turismo, etcétera, lo que ha dado lugar a una comprensión general de las ganancias y a una ampliación considerable del capitalismo de Estado. Sin embargo, esta orientación global del sistema produce una serie de consecuencias sociales de la máxima importancia: la "integración" de los obreros a las empresas, el fortalecimiento del aparato administrativo y del sector tecnocrático, con la consiguiente centralización del poder político, reducción de las libertades individuales, control de las clases asalariadas por centros de decisión que les son fundamentalmente "extraños", y, sobre todo, porque se mantiene intacto el sistema de explotación de unos hombres por otros.

V. F. O.: *¿Esto significa que el neocapitalismo plantea, por una parte, el problema de la restructuración política del Estado, y por la otra la exigencia de nuevas tácticas de lucha proletaria?*

MALLET: Exactamente. El Estado-gendarme, y la democracia burguesa y parlamentaria fueron la consecuencia obligada del capitalismo clásico de libre empresa. El Estado se concretaba a vigilar el funcionamiento "natural" de las leyes del mercado. En cambio, un Estado determinado por el neocapitalismo —como el actual Estado francés—, implica necesariamente una fuerte centralización del poder, la desaparición de la democracia parlamentaria y la disminución relativa de la importancia de los partidos en la vida pública. La concentración de poderes queda en manos de la tecnocracia; pero no hay que pensar que un Estado tecnócrata se confunde con un Estado fascista. En primer lugar, porque este último aparece en condiciones históricas muy precisas (una profunda crisis económica acompañada de una desocupación masiva); en segundo lugar, el Estado fascista se organiza con base en una sujeción militarizada de las clases asalariadas, y en especial de la clase obrera. En cambio, un gobierno de tecnócratas —como el del general De Gaulle—, es más flexible hacia el proletariado de lo que han sido incluso los gobiernos burgueses tradicionales en Francia. En las huelgas mineras del año pasado, la policía ni disparó, ni golpeó, ni impuso sanciones, ni desencadenó represalias contra los mineros huelguistas. En cambio, podríamos citar decenas de casos en que los gobiernos de la III y de la IV República tomaron medidas directas de represión contra el proletariado.

V. F. O.: *¿A qué atribuye usted ese cambio de actitud? Porque es claro que no se trata del mayor rango "moral" de los actuales gobernantes...*

MALLET: Por supuesto que no; en realidad hay poderosas razones objetivas que han hecho indispensable un cambio en los



"sostener a ritmo satisfactorio la expansión económica"

métodos de gobierno. El Estado actual *necesita* de los técnicos y de los obreros, la integración al sistema de las clases asalariadas; de ahí que su actitud sea distinta. Además, en el neocapitalismo —es decir, en un capitalismo extraordinariamente desarrollado— se ha modificado radicalmente el "valor" de los obreros en el proceso productivo. La composición orgánica del capital es otra: el capital variable disminuye en favor del capital constante (el capital variable apenas representa del 6 al 8% del capital total). Esto quiere decir que hoy una huelga tiene consecuencias amplificadas, que no tenía ayer. En Francia, un obrero petrolero utiliza cada día en su trabajo 75 mil nuevos francos de capital invertido, lo que significa que la clase en el poder está obligada a ser muy "sensible" a las demandas del proletariado, y a abandonar muchas de sus armas tradicionales, como los paros y la desocupación impuesta. Y lo que es más importante: la huelga se ha convertido en un gigantesco medio de presión en manos de los obreros, hasta el punto de que éstos tienen hoy la mayor oportunidad de su historia para hacerse oír, para imponer sus puntos de vista, para lograr conquistas que no soñaron en el pasado. Es verdad que la ganancia sigue siendo el móvil principal del neocapitalismo, pero la cuestión es que esa voluntad subjetiva está en contradicción con la realidad actual: la socialización de los medios de producción, la intervención del Estado, los medios de presión obrera. El moderno capital no tiene más remedio que limitar sus ganancias y aceptar a su costa la satisfacción de muchas exigencias colectivas.

V. F. O.: *Este panorama presenta en mi opinión una alternativa bien definida: o la revolución socialista ha dejado de ser para el proletariado una necesidad inaplazable, en vista de la "prosperidad" creciente que asegura el neocapitalismo, o bien dicha revolución sigue constituyendo la exigencia radical de la clase obrera, pero por otras razones que las de la pauperización absoluta. ¿Cuál es su punto de vista sobre el particular?*

MALLET: Mi respuesta es clara: la revolución socialista constituye también ahora la misión histórica decisiva del proletariado. Sólo que el motor concreto de la revolución no es ya la miseria en aumento de las clases asalariadas, como se sostenía en una época, sino el hecho de que el nuevo capital, pese al relativo bienestar que asegura, sigue constituyendo un sistema opresivo y enajenante para el hombre; tal vez más duro e inhumano que en el pasado. Pero lo importante es que el problema de la revolución en nuestro tiempo *debe* plantearse en forma distinta de como se hacía hace algunas décadas. Antes, las luchas por la revolución se fundaban en una creencia sólida-

mente establecida: el carácter inminente y fatal del derrumbe del capitalismo, presa de sus propias contradicciones internas. Hoy en cambio debemos abandonar esas ilusiones catastrofistas. El neocapitalismo —la historia de los Estados Unidos y de Europa es la mejor prueba—, tiene la capacidad suficiente para asegurar sin graves tropiezos la expansión de las fuerzas productivas, y para mantener en sus manos el control del aparato económico, industrial y político. Ahora bien, la clase obrera debe aprovechar a su favor la peculiar estructura del neocapitalismo y formular una estrategia y una táctica de lucha adecuadas a la vida moderna de la sociedad occidental.

V. F. O.: *¿Y cuáles serían los principios que, según usted, deben informar el proceso revolucionario en los países altamente desarrollados?*

MALLET: Todavía tienen un carácter provisional y fragmentario, pero he podido ya formular algunas ideas sobre el tema. Afirma que, desde el punto de vista estrictamente económico, el neocapitalismo representa un sistema de compromiso y transición entre el capitalismo clásico y el socialismo. Pero junto a esas fórmulas "socializantes" de la economía, nos encontramos con que el aparato político y la estructura del poder siguen siendo netamente capitalistas. Pero ¿cómo actuar frente a esa realidad? Tradicionalmente, el problema de la revolución ha sido el problema de la toma del poder por la clase obrera —la dictadura del proletariado—, para desde ahí operar las necesarias transformaciones económicas. La revolución debía realizarse en dos tiempos: a) control proletario del Estado y b) colectivización de los medios de producción, planificación y desarrollo socialista de la economía, eliminación del mercado, etcétera. Hoy, en mi opinión, el camino debe ser el inverso: en primer lugar, realización de la democracia económica por la clase obrera, y control por la misma de los órganos de decisión del sistema, por medio de la autogestión y la participación en el "gobierno" de los centros de planificación, de financiamiento, de distribución, etcétera, y sólo después, en un segundo momento, control del aparato político y del Estado. Y es que en las condiciones actuales es infinitamente más realista luchar por la gestión del aparato económico que por la toma del poder político; casi diría que este segundo propósito, cuando absorbe todos los esfuerzos de los partidos revolucionarios, se inscribe dentro de esas peligrosas "utopías" que han terminado en muchas ocasiones por neutralizar la combatividad de la clase obrera. Antes, se distinguía tajantemente entre luchas a corto plazo y a largo plazo, entre luchas económicas y luchas políticas. Ahora, en cambio, hay que darse cuenta de que las luchas económicas son también políticas, que hay un cambio de cantidad a calidad en cada movilización de la clase obrera. En otras palabras: aquí y ahora se puede luchar por el socialismo, porque cada batalla del proletariado es ya inmediatamente una batalla por la revolución. Las huelgas, por ejemplo, no tienen un carácter exclusivamente económico, sino que lo tienen también político. La huelga de los mineros en Francia, el año pasado, no se proponía solamente lograr reivindicaciones económicas sino, en verdad, modificar una serie de relaciones y dependencias entre la industria del carbón y la industria química, al mismo tiempo que conquistar formas de representación obrera que significaban un avance neto en el camino de la democracia.

El objetivo fundamental del proletariado, en el momento presente, consiste en participar en la gestión del aparato económico: en los órganos de decisión y control de las empresas nacionalizadas, en las instituciones de planificación, de financiamiento y de crédito, en la concepción y ejecución de los presupuestos del Estado; lo que se persigue es cambiar la vieja estructura burocrática de los ministerios, con el fin de que los representantes del proletariado, aquí y ahora, formen parte de los organismos técnicos que regulan la vida económica de un país moderno. No necesito subrayar el enorme avance democrático y socialista que significarían estas conquistas. Por eso afirmaba que la lucha por el socialismo es una tarea a corto plazo, y que no debe paralizarnos la dificultad de tomar en lo inmediato el aparato del poder político del Estado. En realidad, muchos de los problemas de la izquierda europea, en los últimos tiempos, se han debido a posturas de este tipo, sectarias e inadmisibles.

V. F. O.: *¿Este análisis del capitalismo y, sobre todo, de la perspectiva revolucionaria apuntada por usted, es algo exclusivo de ciertos sectores de la izquierda francesa o coinciden también otras fuerzas revolucionarias del continente?*

MALLET: En Francia, el P.S.U., el ala izquierda del S.F.I.O. y algunos de los sindicatos más importantes luchan ya por hacer triunfar estas posiciones. Pero en toda Europa hay fuerzas coin-

cidentes: en Italia, el Partido Comunista y la fracción de izquierda del Partido Socialista; en Bélgica, la izquierda sindical; en Alemania, los más grandes sindicatos (los de las industrias química y siderúrgica). Pero sobre todo debemos subrayar el caso del Partido Laborista inglés, dirigido ahora por Wilson, que además de sostener un programa político de los más avanzados y lúcidos de la moderna izquierda europea, tiene grandes posibilidades de triunfar en las próximas elecciones; también Wilson se propone lograr la participación obrera en la gestión del aparato económico de Inglaterra. Pero lo más importante es que comienza a formarse una izquierda continental con un programa revolucionario común, porque ésta es la única forma de contestar eficazmente los intereses de un neocapitalismo y de una economía de monopolios que se ha organizado, a través del Mercado Común, a nivel continental.

V. F. O.: *¿Estas tesis expuestas por usted, y que sostienen muchos de los hombres de la moderna izquierda europea, encuentran oposición entre otros partidos y grupos de izquierda, particularmente entre los partidos comunistas?*

MALLET: Sí, y la mayor controversia —que por lo demás comienza a ventilarse públicamente, lo cual es también un avance— se ha suscitado con los partidos comunistas de corte staliniano. El P.C. italiano, como dije, es la excepción. La doctrina revolucionaria de Lenin es clara: 1º) dictadura del proletariado, es decir, control del Estado por la clase obrera; 2º) transformaciones socialistas de la economía. Lo que pasa es que los partidos comunistas tradicionales siguen aferrados mecánicamente a dicha tesis leninista, sin percibir que el marxismo —y de ahí su eficacia— es una teoría profundamente realista que no puede anquilosarse en fórmulas fijas e inmutables. Si Lenin viviera de seguro habría cambiado muchas de sus proposiciones concretas, por la sencilla razón de que el mundo es hoy distinto del mundo que vivió Lenin. Para nosotros, la estructura del neocapitalismo y la relación actual de fuerzas impiden que sigamos soñando en una conquista del poder político desde las barricadas. La situación es otra, y hay que aprovecharla como venga, con lucidez y audacia, y sobre todo sin desmovilizar al proletariado. Por eso decía que la lucha por el socialismo, en este tiempo, no puede dividirse en las dos etapas de la clásica fórmula leninista; hoy lo primero es luchar por el control del aparato económico, y sólo después por el dominio del Estado.

Es verdad que las nacionalizaciones siguen siendo fundamentales para el proletariado. Pero no bastan: lo que se persigue es la ingerencia y la gestión obrera en el cuadro de esas nacionalizaciones, su voz y su voto en las decisiones de los centros de poder económico. En la actualidad, en Francia, entre el 35% y el 50% de la gran industria está en manos del Estado, pero sin gestión ni control obreros; nuestro objetivo actual consiste justamente en hacer posible que las organizaciones proletarias participen en la "dirección" de las industrias nacionalizadas. A primera vista esto pudiera parecer una reivindicación puramente económica; en realidad es una conquista política de primera magnitud: un paso decisivo hacia el socialismo. En nuestro tiempo es el único camino de acercarnos a la liberación humana y humanista con la que soñaba Marx. Lo demás es continuar luchando con fantasmas, y el camino más seguro para llevar a la derrota al proletariado.

2. ANDRÉ GORZ

En el prólogo-presentación a *Le traître* (1958), el primer libro de André Gorz, escribió Sartre: "La inteligencia de Gorz nos asombra desde el primer momento: es una de las más ágiles y agudas que conozco; es preciso que haya tenido una gran necesidad de ese instrumento para afinarlo tanto." En ese libro, a los 32 años y siendo prácticamente un desconocido, Gorz, mitad judío, mitad austriaco, mitad suizo, tuvo la audacia de narrar en más de 300 páginas apretadas, a veces contradictorias, siempre brillantes, testimonio de una lucidez casi enfermiza, la historia de la constitución de su *Ser*, de la conquista del derecho a llamarse a sí mismo en la primera persona del singular: *Yo*. Aun a riesgo de que la circunstancia haga demasiado pedante el término, me atrevo a decir que *Le traître* es una autobiografía *ontológica*, que quizá no tiene paralelo en la historia de la literatura occidental. Con una soltura poco común, Gorz utiliza simultáneamente los hilos del marxismo, del psicoanálisis, de la fenomenología, para reconstruir la trama de su existencia pasada, para aclararnos la historia de "ese tipo delgado, el ojo y el



"enajenaciones de nuevo cuño socialista"

pómulo vacíos, el mentón y la frente huidizos, con su largo cuello de tortuga que sale, tendido hacia adelante, de una espalda un poco encorbada: aspecto de volátil de gestos parsimoniosos, como si intentase contener en sí mismo su ser...", según el autorretrato que nos entrega en *Le traître*.

En 1959 Gorz publicó su segundo libro: *La morale de l'histoire*, reflexión profunda, ahora, sobre algunos de los temas decisivos del mundo contemporáneo: la enajenación, el sentido profundo de la revolución y del socialismo, la moral en acto que es la *praxis* del proletariado. Gorz había pasado de la primera persona del singular a la primera del plural: la mónada de los primeros tiempos intenta salvarse ahora tendiendo un puente hacia la comunidad. En adelante, Gorz abandonará las investigaciones propiamente filosóficas y abstractas, para dedicarse a lo histórico y concreto: la estructura del neocapitalismo europeo, la economía de monopolios, el Mercado Común y, sobre todo, las perspectivas de la revolución socialista en un mundo que parece negar radicalmente las tesis de la pauperización absoluta de las masas asalariadas y del estancamiento de las fuerzas productivas del capitalismo. En la actualidad, Gorz trabaja en un libro sobre estos temas, cuya conclusión evidente —según sus propias palabras—, es que la revolución socialista sigue siendo una necesidad inaplazable para el proletariado, pese a la relativa prosperidad de que goza en una Europa profundamente transformada por el neocapitalismo.

Desde hace algún tiempo Gorz milita activamente en la izquierda francesa y europea, colabora en varias revistas de gran influencia (forma parte del comité de redacción de *Les temps modernes*) y ha participado

en un buen número de coloquios internacionales, al lado de algunos de los intelectuales y dirigentes políticos y sindicales más prestigiados del viejo continente. La sólida formación filosófica de Gorz, su penetración excepcional, su rigor de economista y científico, contribuyen en primera línea a la integración de la moderna izquierda europea. Gorz es hoy un ejemplo nada común de seriedad intelectual y convicción revolucionaria apasionada.

En esta entrevista, André Gorz se refiere a algunos de los problemas más importantes del socialismo: centralización o descentralización, democracia, liberación auténtica del hombre y enajenaciones de nuevo cuño socialista, etcétera. Pero dejemos hablar a este intelectual profundamente preocupado por el presente y el futuro de la humanidad.

V. F. O.: Algunos autores piensan que el problema decisivo de la democracia socialista está ligado íntimamente a la cuestión de la centralización o descentralización del sistema, ¿qué piensa usted sobre el particular?

GORZ: Estoy convencido que la planificación central es una necesidad en los primeros tiempos de la revolución socialista en un país subdesarrollado. Y es que no parece haber otra fórmula para "organizar" la economía y sentar las bases iniciales de un crecimiento rápido y armonioso. Lo malo es que los inconvenientes de este tipo de planificación se dejan sentir muy pronto: en primer lugar, por la falta de cuadros competentes y experimentados; en segundo lugar, porque el más pequeño error de los órganos centrales repercute de manera amplificada en todos los sectores de la vida económica. En la Revolución Cubana, por ejemplo, los más graves problemas en el aspecto de la producción y la distribución han surgido de decisiones centralizadas que se han tomado sin un suficiente contacto previo con las condiciones reales de cada región o rama de la actividad económica, o sin medir exactamente las exigencias del desarrollo en su conjunto. En cambio sus grandes éxitos, hasta ahora, se deben sobre todo a la existencia de una personalidad como la de Fidel Castro, que sobre la marcha corrige y contrarresta los excesos de la tendencia centralizadora y burocrática de esta etapa de la revolución. Pero quisiera referirme también a la experiencia yugoslava. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, este país vivió una especie de hiperestalinismo que muy pronto, a raíz de su controversia con Stalin y de su expulsión del Cominform, estuvo obligado a corregir. ¿Cuál fue el mejor método que encontraron los dirigentes yugoslavos para racionalizar el sistema? Hacer responsables de la marcha de las empresas a las colectividades locales y a los grupos de productores, con la consecuencia inmediata de aceptar el mercado e integrarlo al marco general de la planificación.

V. F. O.: ¿Quiere decir que la autogestión social se impuso al régimen yugoslavo como una necesidad objetiva?

GORZ: Más aún: la ironía de la historia es que la responsabilidad de la gestión obrera se impone como una exigencia política y económica ineludible a todos los países socialistas, cuando han llegado a un cierto nivel de desarrollo. A partir del momento en que se resuelven los problemas cruciales del atraso, y deja de ser vital el imperativo de producir a no importa qué precio, el desenvolvimiento económico debe fincarse en una racionalidad y economía de la producción cada vez mayores, so pena de que se agudicen las contradicciones y el malestar social. *La producción, a partir de ese momento, debe satisfacer necesidades cualitativas y no puramente cuantitativas.* Ahora bien, la experiencia en la Unión Soviética, en Checoslovaquia, en Hungría, etcétera, nos enseña que la planificación central es esencialmente incapaz de satisfacer esos criterios.

V. F. O.: ¿Podría usted citar algunos casos concretos que ilustren su idea?

GORZ: Normalmente, en esos países la comisión central del Plan fija las tasas de producción de acuerdo con metas cuantitativas que se expresan en toneladas, y según objetivos financieros que se traducen en cifras de negocios y ganancias que debe realizar cada empresa. Pero ocurre que la dirección burocrática y autoritaria de las empresas (los directores son los únicos responsables de la realización del Plan) tiende automáticamente a cumplir con el plan financiero disminuyendo la calidad de los productos, y con el plan cuantitativo elaborando productos "pesados", capaces de rendir el tonelaje exigido por los órganos centrales. Recientemente, en una fábrica de muebles checos-

lovaca tuvo oportunidad de presenciar el siguiente caso: algunos ingenieros y técnicos en la materia aconsejaban la construcción de muebles ligeros, tipo danés, que resultaban más baratos, más funcionales y atractivos que los viejos muebles de elaboración tradicional; sin embargo, pese a la razón que asistía a estos técnicos, el director rechazó la proposición con el absurdo argumento, desde el punto de vista económico y humano, de que los muebles daneses eran demasiado "ligeros" y sería imposible entonces cumplir con el "tonelaje" fijado por el Plan. Es necesario aclarar que los directores de las empresas ganan primas adicionales cuando realizan o superan las normas de producción establecidas por la comisión central.

Otro ejemplo revelador: hasta hace poco, en la misma Checoslovaquia, una fábrica de bienes durables tenía la posibilidad abierta de construir o refrigeradores o lavadoras; ahora bien, como la fabricación de lavadoras resultaba técnicamente más fácil y, por consiguiente, más costeable, la empresa se dedicó casi exclusivamente a producir lavadoras, con la intención de satisfacer holgadamente las exigencias financieras del Plan. El resultado desastroso fue que el mercado se inundó de lavadoras que nadie compraba (inclusivo cuando su precio se puso por debajo del costo) y, en cambio, era casi imposible encontrar en los almacenes un refrigerador. Y es que en el sistema de planificación centralizadas las empresas reciben el pago cuando *entregan* el producto para su distribución, no cuando se *vende* el producto. Posteriormente, la comisión central del Plan decidió prohibir la construcción de lavadoras durante un tiempo, lo cual, por otra parte, tampoco es el método adecuado para resolver estas graves anomalías.

V. F. O.: *¿Y no piensa usted que la planificación centralizada crea también problemas en cuanto a las condiciones mismas del proceso productivo, en cuanto al carácter humano o inhumano del trabajo que desarrollan los obreros?*

GORZ: A mi manera de ver, otro de los aspectos más negativos de la planificación central se debe al hecho de que las empresas reciben un equipo que se les asigna según criterios rígidos y predeterminados. Es decir, la construcción de los medios de producción se hace prácticamente sin tomar en cuenta las necesidades concretas del trabajo: los obreros no tienen la posibilidad de fijar ellos mismos el tipo de máquinas más adecuado para las tareas que realizan. En otras palabras: no hay un control obrero sobre el proceso productivo y sobre la organización del trabajo que correspondería a un óptimo humano. En este sentido, algunos de los sindicatos de los países capitalistas modernos (por ejemplo Italia), demuestran tener una ideología más avanzada que muchas de las organizaciones sindicales de los países socialistas. En primer lugar, porque constantemente vigilan el desarrollo humano de los obreros en el proceso de producción, y exigen que el trabajo se organice de manera que el obrero no sea confinado a tareas parcelarias y repetitivas que amputen su personalidad. Al contrario, buscan que el trabajo productivo mismo les permita el desarrollo constante de sus facultades profesionales, culturales y humanas. La técnica moderna no debe hacer imposible lo que Marx llamó el desarrollo multilateral del individuo. Por desgracia, muchas veces no hay conciencia del problema en los países de planificación centralizada: los sindicatos funcionan como simples correas de transmisión para la realización del Plan, y en este sentido son una mera prolongación de los órganos centrales y de la directiva de las empresas, sin una idea clara de lo que debe ser el trabajo como medio de realización humana. Nuevamente puedo citar una experiencia de mi reciente visita a Checoslovaquia. En Bata, cerca de Praga, hay una gigantesca fábrica de zapatos que ocupa a más de 33 mil operarios, pero mi gran sorpresa fue encontrar ahí una organización del trabajo según métodos tayloristas propios de los años treinta, que hoy han sido excluidos de la mayoría de los países capitalistas por las deformaciones que producen en los individuos. Sin embargo, el representante sindical ni siquiera había percibido el problema ni era consciente de las graves mutilaciones humanas a que están expuestos los obreros que se someten prolongadamente a tareas monótonas y repetitivas. A una pregunta mía, dicho representante sindical manifestó que, en su opinión, la tecnología moderna imponía *una manera* de realizar el trabajo que era común a todos los sistemas económicos de industrialización avanzada, y que en este sentido no había ninguna diferencia entre el capitalismo y el socialismo. Es obvio que para esta persona el socialismo no tenía nada que ver con la reivindicación humana concreta del trabajador.

V. F. O.: *Entonces ¿para usted cuál es el sentido último del socialismo, su verdadera razón de ser?*



"la responsabilidad de la gestión obrera"

GORZ: *El socialismo debe ser la subordinación de la producción a las necesidades humanas, tanto por lo que se produce como por la manera en que se produce.* Si la colectivización de los medios productivos no transforman al mismo tiempo la condición obrera en el lugar de trabajo y no permite a la colectividad de productores-consumidores determinar en común el *qué* y el *cómo* de la producción, estaremos lejos todavía del auténtico socialismo. Éste implica para realizarse sin falsificaciones que la comunidad entera *vigile* y *controle* todo el proceso productivo. De otra manera quedarían en pie prácticamente todas las enajenaciones capitalistas, salvo una: la explotación. Es verdad que la colectivización de los medios productivos elimina la ganancia, la apropiación de la plusvalía por unos cuantos, es decir, la explotación del hombre por el hombre, pero eso no quiere decir que automáticamente quede eliminada la *opresión*, la sujeción incondicional de los trabajadores a centros de poder y decisión "extraños", que se les imponen con férrea necesidad y sobre los que no ejercen ninguna suerte de control. La opresión, dentro del socialismo, sólo puede cancelarse por la gestión de los obreros, por su participación en las decisiones económicas fundamentales del sistema. Si el socialismo no aporta una liberación concreta del hombre al nivel de la vida cotidiana, se convierte necesariamente en una *abstracción*; en rigor no hay socialismo.

V. F. O.: *¿Pero no piensa usted que de cualquier manera la colectivización de los medios productivos, aun cuando sea en un régimen de planificación central, representa en sí mismo un avance neto frente a la economía capitalista, con su secuela de explotación, desperdicio, contradicciones e injusticia social?*

GORZ: No podemos negarlo, pero tampoco hay que olvidar que la racionalización del sistema y las ventajas económicas que en principio es capaz de aportar la planificación central, pueden ser anuladas por un desperdicio que, en ciertas condiciones, *puede* ser más terrible aún que el desperdicio capitalista. He mencionado antes los casos ilustrativos de las fábricas de muebles y de bienes durables en Checoslovaquia. Las fórmulas rígidas y burocráticas tienen el peligro de operar en el vacío, sin contacto con la realidad: demanda efectiva de los consumidores y producción cuantitativa y cualitativamente satisfactoria.

En el capitalismo, la existencia del mercado tiene un valor de regulador económico, de relativa "racionalización" de la producción, en primer lugar porque establece una relación dinámica entre productores y consumidores. Es claro que en una economía de mercado sigue existiendo una de las enajenaciones fundamentales a que se refirió Marx: el fetichismo de las mercancías. La eliminación del mercado tiende a cancelar la reificación y la producción de "valores de cambio"; sin embargo, la desaparición del mercado exige una serie de mecanismos capaces de

establecer un contacto permanente entre productores y consumidores, de otra manera la "racionalización" de la economía será mucho más aparente que real. Y esto es lo que no han logrado siempre los sistemas de planificación central. También es verdad que sólo podemos pensar en la desaparición del mercado en una sociedad de auténtica abundancia (el mercado es un resultado de la penuria); pero el problema es que aún en la época de transición —que viven actualmente los países socialistas—, y a pesar de que algunos aspectos del mercado siguen existiendo ahí de manera más o menos disimulada, es preciso asegurar la "coherencia" efectiva del sistema, la demostración indiscutible de su superioridad económica y humana sobre el sistema burgués. ¿Y cuál es la única forma de hacerlo? La autogestión social, la participación abierta de los productores-consumidores en el control de los órganos de decisión económica, desde los más generales —al nivel nacional—, hasta los más concretos —en las empresas individuales. Éste es el único camino, en mi opinión, de que el socialismo permita la plena satisfacción de las necesidades del hombre y el desarrollo libre de sus facultades creadoras.

3. LUCIEN GOLDMANN

Lucien Goldmann es uno de los pensadores marxistas más calificados de Europa. Por la originalidad de sus tesis, por su fuerza creadora y por su dedicación puntual a la investigación de fenómenos concretos. En rigor, decir que un pensador marxista posee estos atributos intelectuales podría parecer superfluo; y sin embargo, en una época en que el marxismo teórico y oficial, salvo contadas excepciones, vive un anquilosamiento alarmante, la originalidad y la fuerza creadora constituyen virtudes nada despreciables. En Goldmann no hay ni sombra del sectarismo asfixiante y del mecanicismo que define tantas obras pseudomarxistas. Al contrario, en cada página de su obra es patente la libertad de espíritu, el manejo de la dialéctica, el escrúpulo científico.

Goldmann ha dedicado buena parte de su obra a desarrollar uno de los aspectos más difíciles y más abandonados del marxismo: el de la sociología de la cultura. Y como pocos, ha enriquecido los fundamentos metodológicos de una auténtica investigación de los lazos que hay entre la realidad económica y social de un pueblo, y las creaciones del espíritu. Desde su primer libro sobre Kant, Goldmann nos ha sorprendido siempre por su comprensión profunda de los fenómenos históricos, y nos ha entregado descubrimientos de la máxima importancia. Podríamos citar muchos títulos de Goldmann; sin embargo, bástenos con recordar aquí que durante varios años se dedicó a la investigación de la estructura de la tragedia en la época moderna, y que en dos libros: *Le Dieu caché* y *Recherches dialectiques*, expuso el fruto de esas investigaciones. En el primero de dichos libros, Goldmann analiza los fundamentos sociales de la obra de Pascal y de Racine, y en general del jansenismo, aclarando tal vez como nadie uno de los fenómenos históricos más interesantes del siglo XVII francés; en el segundo —subsidiario del primero—, Goldmann expone y desarrolla las bases teóricas que utilizó en el estudio concreto que hemos mencionado. Este último libro contiene algunas de las páginas más lúcidas que se han escrito sobre el tema de la metodología marxista.

Desde hace aproximadamente dos o tres años, Lucien Goldmann ha continuado desarrollando los problemas de una sociología de la cultura, ahora bajo la forma de una sociología de la novela. Este trabajo lo viene realizando en los institutos de *Hautes Études Pratiques*, en París, y de *Sociologie*, en Bruselas, de los que es profesor e investigador de planta. Los primeros resultados de estos análisis acaban de publicarse en la revista del Instituto de Sociología de la Universidad de Bruselas. En esta entrevista desarrolla sintéticamente algunas de sus observaciones más interesantes en este campo; el interés que pueden tener en nuestro medio no necesita subrayarse.

Lucien Goldmann, por lo demás, es bien conocido en México por su participación en el Congreso Internacional de Filosofía que tuvo lugar en nuestra capital el año pasado. Quienes entonces tuvieron la oportunidad de tratarlo, recuerdan su dinamismo intelectual, su espíritu abierto, su gran generosidad como maestro y su profunda pasión por los problemas del humanismo socialista, que constituyen en cierto modo el nervio

vital de toda su obra de pensador. En las páginas que siguen esperamos haber hecho patentes esas virtudes del gran amigo que es Lucien Goldmann.

V. F. O.: ¿Podría usted decirnos en qué dirección se han orientado sus más recientes investigaciones sobre la sociología de la novela?

GOLDMANN: El descubrimiento más importante de nuestra investigación pudiera sintetizarse así: haber comprobado que hay una rigurosa homología entre la estructura de la novela clásica y la estructura de la economía liberal. En realidad, desde hace tiempo se sabía que la novela es una forma literaria ligada al desarrollo del capitalismo: Lukács y Girard lo han afirmado, pero debemos añadir que nunca se precisó claramente en qué consiste esa liga, cuál es la naturaleza concreta de las relaciones entre la novela como forma literaria y el desarrollo del sistema capitalista. Ahora nosotros hemos demostrado científicamente que existe una estructura rigurosamente análoga entre la novela clásica y la economía liberal.

V. F. O.: ¿Cómo podría usted definir esa analogía?

GOLDMANN: Habría que preguntarse primero ¿qué es una novela? La respuesta más coherente a esta cuestión la he encontrado en dos obras: *La teoría de la novela*, de Lukács y *Verdad novelesca* y *Mentira novelesca*, de Girard. Tanto uno como otro definen a la novela como una búsqueda degradada en una sociedad degradada. Por ejemplo, la estructura esencial del *Quijote* está representada por los valores de caballería. Ahora bien, la historia de Don Quijote es la historia de una búsqueda apasionada de esos valores, sólo que dicha búsqueda se degrada por el hecho de que esos valores no existen ya en la sociedad que vive Don Quijote, sino únicamente en los libros de caballería; al mismo tiempo, los afanes de Don Quijote se realizan en una sociedad degradada frente al mundo de la caballería, en una sociedad *otra*, radicalmente distinta a la sociedad caballeresca. Hay aquí una profunda ruptura entre el héroe y el mundo: el héroe de la novela busca valores que al mismo tiempo rechaza su mundo, que son negados por la sociedad en que vive. Por eso los héroes de la novela son siempre *problemáticos*: ilusos o locos. Y es que en la narración novelesca el héroe no puede ser nunca un héroe *positivo*, no es alguien que lucha por valores que conoce verdaderamente, porque los valores que postula están ya degradados por el mundo en que se desenvuelve la historia. Los valores auténticos, en verdad, sólo existen en la cabeza del novelista, pero como algo abstracto, irrealizable.



"el desarrollo del sistema capitalista"

Por eso Lukács ha podido decir que "la novela es la única forma literaria en que la ética del novelista es un problema estético de la obra". El artista escribe una novela porque llega al convencimiento de que sus propios ideales son *abstractos*, algo imposible frente a una sociedad que los niega o los ignora.

V. F. O.: ¿No piensa usted que esta descripción sumaria del universo novelesco corresponde fielmente a la teoría de la reificación de Marx, cuando afirma que en la sociedad capitalista los valores se han convertido en cosas, que el carácter de las relaciones humanas se ha transformado de cualitativo en cuantitativo?

GOLDMANN: Sin duda alguna. Pero el problema es que los investigadores, marxistas o no, volvíamos siempre a los viejos esquemas: primero, análisis del grado de desarrollo de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción; segundo, reconstrucción del mundo de la ideología y de la creación literaria, pero sin llegar nunca a encontrar la relación auténtica entre la conciencia y la base material. En cambio, si la teoría de la reificación describe con exactitud lo que ocurre en el mundo, teníamos la obligación de descubrir la misma reificación capitalista al nivel de la conciencia. O dicho de otro modo: de qué manera el espíritu refleja la realidad cosificada de las relaciones sociales de la burguesía. Y en esto consiste nuestro descubrimiento: la forma novelesca, como la he descrito, refleja rigurosamente el desarrollo del mercado.

El mercado surge cuando la relación normal del hombre con las cosas —relación de uso: los productos sirven para satisfacer necesidades humanas— se altera y las cosas se convierten en mercancías. Los productos dejan de ser "valores de uso" y se transforman en "valores de cambio", inmediatamente destinados a la circulación y sólo indirectamente al consumo. Por eso decimos que el capitalismo implica un cambio de calidad en cantidad y la degradación evidente de las relaciones humanas. Los "valores de uso", que cumplen una función implícita y marginal en el sistema capitalista, encuentran su paralelo en los valores de caballería del *Quijote*, o en los del amor de *El rojo y el negro*, o en los valores que persigue el narrador de las novelas de Proust: también implícitos y marginales en la sociedad que describe cada una de esas obras. Los "valores de uso" mediatizados y puramente convencionales en el capitalismo —aunque a la postre reaparecen (en las crisis y en la sobreproducción)—, existen como algo degradado por el mercado y los "valores de cambio" y son idénticos a los valores degradados y convencionales que definen la vida problemática del héroe de las novelas. Es la misma asfixia de lo auténtico por lo falso, de lo real por lo aparente, de la calidad por la cantidad, que se manifiesta tanto en la economía burguesa como al nivel de la conciencia y de la creación artística.

V. F. O.: Se ha referido usted a la analogía que hay entre la estructura del capitalismo liberal y la estructura de la novela clásica, ¿pero esa analogía se manifiesta también entre el capitalismo de monopolios y el neocapitalismo, y la novela contemporánea?

GOLDMANN: En nuestras investigaciones sobre la novela de este siglo hemos comenzado por estudiar la novela de Malraux, y ello nos ha permitido comprobar que dicha analogía se repite puntualmente entre las formas modernas del capitalismo y la estructura del universo de la novela contemporánea. En la época del capitalismo liberal, en que el individuo jugaba un papel decisivo en el mercado, la novela aparecía como un relato que situaba en primer plano la vida de uno o varios héroes: los *personajes* representaban el elemento esencial de la narración. Ahora bien, el capitalismo de monopolios y el imperialismo —en que desaparece el valor del *homo economicus*— han dado lugar a la novela de *disolución* de personajes, en que el héroe individual es sustituido por el héroe colectivo. A esta época corresponden *Los Buddenbrooks*, de Thomas Mann, *Les Thibault*, de Martin du Gard y *The grapes of wrath*, de Steinbeck. Pero hay todavía una tercera etapa: la del capitalismo "organizado" y "planificado" (neocapitalismo), que ha inventado una serie de mecanismos para regular y compensar sus propias deficiencias. A este último periodo corresponden los escritores del "nouveau roman", como Alain Robbe-Grillet y Natalie Sarraute.

V. F. O.: ¿Este paralelismo entre el desarrollo del sistema capitalista y la evolución de la novela se manifiesta únicamente en el campo de la literatura o también en otros aspectos de la cultura?

GOLDMANN: Un estudio sociológico de la filosofía nos mostraría un paralelismo semejante en este campo. Al periodo de expan-

sión del capitalismo liberal correspondería en general una filosofía optimista y racional, plena de confianza en el hombre; sería la filosofía que va de Bacon a Marx, pasando por Kant y Hegel. En cambio, a la etapa del imperialismo y de los monopolios —y de las grandes crisis cíclicas del sistema capitalista—, y que podemos situar entre las últimas décadas del siglo XIX y la mitad del siglo XX, correspondería una filosofía irracionalista, cuya manifestación extrema estaría representada por el existencialismo. Por último, sería posible comprobar que la "reorganización" del capitalismo, en la última década, ha promovido un nuevo auge del racionalismo, aunque ahora se trata de una Razón estática y no individualista y, en última instancia, antihumanista. En los círculos académicos ha dado origen al *estructuralismo genético*, y al nivel de las masas a una cultura "colectivista" cuyo representante típico sería el *livre de poche*, dirigido a un público que siente una confianza positiva en el futuro y en la actual organización de la sociedad, pero que al mismo tiempo carece de una visión clara de los valores auténticos, individuales y colectivos. La misma "disolución" de la persona se ha reflejado en el teatro, con el desvanecimiento del individuo como centro motor del drama, y en la pintura como arte no figurativo.

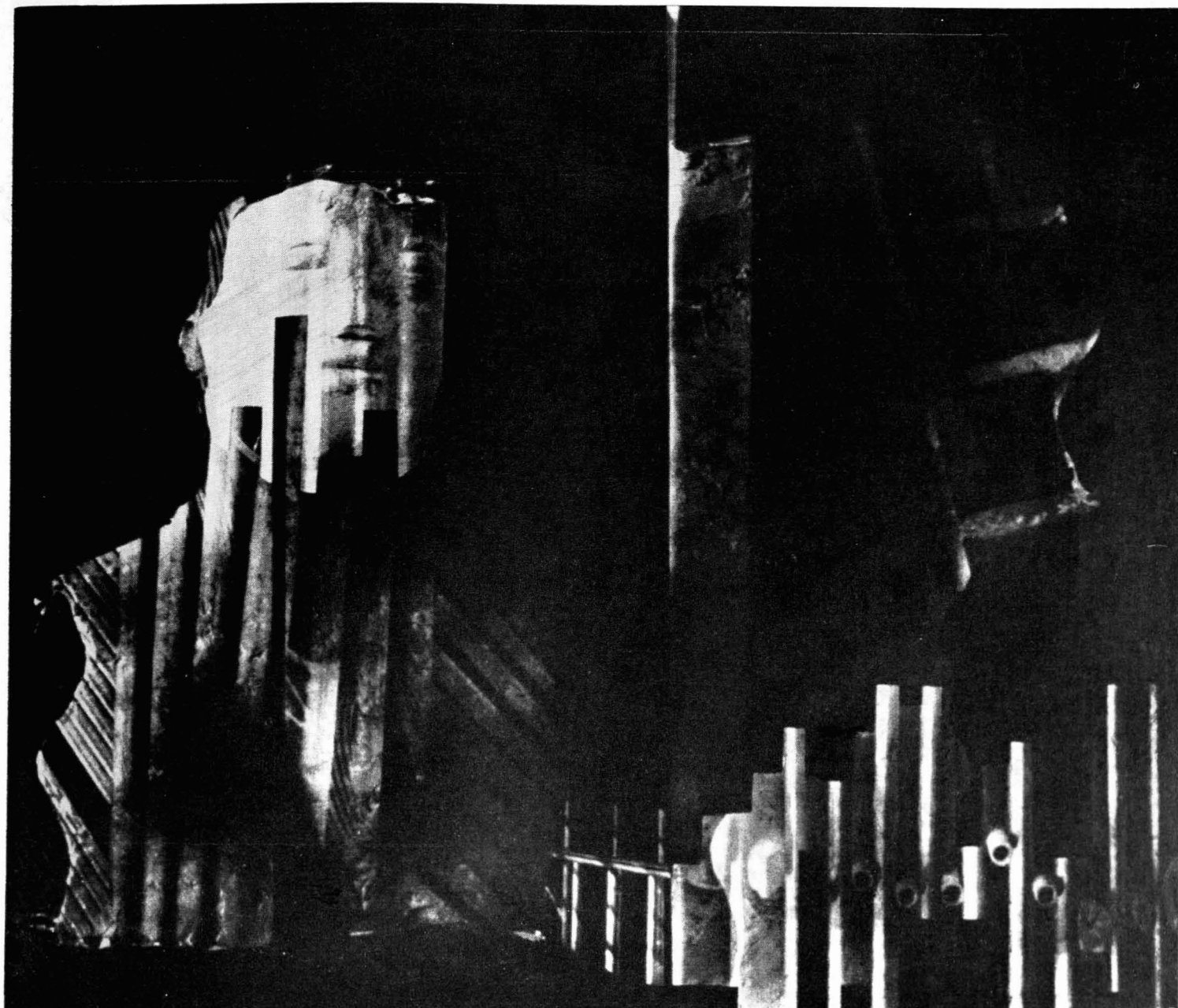
V. F. O.: ¿Y cuáles son las conclusiones a que ha llegado en sus estudios recientes sobre el "nouveau roman"?

GOLDMANN: Las investigaciones concretas que hemos hecho se refieren a la obra de Natalie Sarraute y Robbe-Grillet. Hemos encontrado que ambos describen un mundo en el cual la expresión del pensamiento y de los sentimientos se ha desligado de su habitual "rostro" humano. El universo de sus novelas es un universo completamente *reificado*, en el que todos los seres y cosas viven deshumanizadas. Ahora bien, debemos decir que tanto Robbe-Grillet como Natalie Sarraute, que describen implacablemente esta situación, se ligan con la mejor tradición clásica de la literatura, en la medida que su obra representa también una búsqueda apasionada de lo humano. ¿Pero como se realiza dicha empresa humanista en el mundo de la reificación absoluta? Cada uno de esos novelistas encuentra su propio camino.

Natalie Sarraute, al comprobar la futilidad y "cosificación" del mundo exterior y objetivo, se repliega sobre la vida psíquica y sobre los procesos anímicos que preceden a cualquier exteriorización del pensamiento o de los sentimientos. Éstos, al entrar en contacto con las cosas del mundo exterior, pierden su auténtico significado; por eso es preciso llegar hasta el origen mismo de las ideas, a los movimientos de atracción y repulsión (tropismos) que definen la aparición de los sentimientos y pasiones. Para Natalie Sarraute, ésta es la única realidad frente a la "nadería" del mundo exterior; al mismo tiempo, la novelista nos describe esos procesos internos como algo distorsionado, gigantesco, frente a la pequeñez y mezquindad del mundo "objetivo". Y es ahí, justamente, en esas convulsiones internas y volcánicas, en esa inmensa caldera sin escape que son los tropismos, en ese refugio último del individuo, que Natalie Sarraute cree hallar las únicas manifestaciones humanas del mundo actual.

Robbe-Grillet, por su parte, comprueba también la existencia de un mundo dominado por *cosas* que se han impuesto con menoscabo de cualquiera otra realidad. Robbe-Grillet nos dice que lo humano apenas existe como aleatorio, dependiente de las cosas y ahogado por ellas. Los objetos son lo decisivo, y en el mejor de los supuestos "toleran al individuo". La humanidad de nuestro tiempo, para Robbe-Grillet, es una humanidad subsidiaria y deformada, regida por las leyes propias del universo de las cosas. Porque el mundo de la reificación, según Robbe-Grillet, tiene sus propias leyes y mecanismos de control que han desplazado toda forma de auténtica presencia humana. No es difícil encontrar en esta *Weltanschauung* una similitud extraordinaria con la regulación y planificación del neocapitalismo, que pretende haber encontrado una serie de fórmulas para cancelar las contradicciones inherentes al sistema, pero que al mismo tiempo han eliminado al hombre como "regidor" y centro incontestable de la vida económica. En el neocapitalismo, el mundo de la reificación y del estatismo ha llegado a su más alto grado de expresión. Y éste es precisamente el tema de libros como *Les gommages*, o *Le voyeur*, en que además Robbe-Grillet ha eliminado la acción y el tiempo, describiendo un mundo absolutamente estático, pasivo.

En otras obras, como *La jalousie*, o *L'année dernière a Marienbad*, Robbe-Grillet representa también el carácter subsidiario del hombre frente al universo de las cosas, y la ausencia del tiempo en un mundo regulado objetivamente hasta en sus últimos detalles. En el primero de esos libros, una simple ventana es objeto-sujeto de los celos, el principio catalizador de una



"los procesos anímicos que preceden a cualquier exteriorización del pensamiento"

feroz pasión: pero los celos existen sólo a través de las cosas, el hombre *es* algo subordinado a ellas. En la segunda de las obras mencionadas (para el cine) Robbe-Grillet describe un mundo cerrado —el mundo de la muerte—, sin tiempo y sin espacio, un mundo del que han desaparecido el pasado, el presente y el futuro, en que no existe ni el *antes* ni el *después*, ni el anverso ni el reverso, ni un punto de referencia para situar a los objetos en el espacio, como ocurre en nuestro universo euclidiano. Los extremos se enlazan y el hombre es un juguete pasivo de este espacio-tiempo paráliticos. Aquí, la vida del hombre ha desaparecido para convertirse en una vida fantasmagórica, irreal. En la obra de Robbe-Grillet hasta la estructura de las frases está condicionada por ese universo sin tiempo, sin movimiento, sin dialéctica.

V. F. O.: ¿Cómo clasificaría usted la obra de Robbe-Grillet y de Natalie Sarraute?

GOLDMANN: Aunque parezca paradójico, diría que ambos escritores son profundamente *realistas*, en primer lugar porque van a lo esencial de la realidad: la deshumanización de nuestro mundo. Y también diría que son humanistas, porque a pesar de que describen un universo de *cosas*, es patente su nostalgia por los valores perdidos del auténtico humanismo.

V. F. O.: ¿Y no hay en Francia una nueva generación de escritores que se hayan propuesto abordar literariamente los problemas del humanismo y del futuro de la sociedad, no a la manera implícita de los escritores del "nouveau roman", sino explícitamente, hablándonos de los problemas, de las contradicciones, de las esperanzas del hombre concreto de nuestros días?

GOLDMANN: A decir verdad hay poco en este sentido. Sin embargo, debo referirme a una reciente pieza de Planchon, hombre de teatro y escritor, que me parece tiene un interés excepcional. En esa obra, Planchon describe el mundo actual y la dificultad

de que en él se desarrollen relaciones humanas auténticas. La pieza es la historia de un joven que vive en este mundo sin perspectivas, pero que progresivamente toma conciencia de dicha situación para, al final, separarse del mundo sin salida que lo asfixia. Es la historia de un repudio, de una partida; y es precisamente en el hecho de ese abandono y de esa escapatoria que Planchon encuentra la esperanza, la posibilidad de que el hombre descubra nuevos horizontes, nuevas formas auténticas de vida social. Esta obra, naturalmente, apenas es un inicio; pero lo importante es que plantea ya una problemática que debe ser desarrollada por Planchon y por otros.

A mi modo de ver, la dificultad mayor para que surja una literatura de rango en esa dirección estriba en las condiciones mismas del movimiento revolucionario francés que no han permitido el desarrollo de una conciencia crítica al interior de la misma clase obrera. Sólo la constitución de una fuerza revolucionaria auténtica hará posible la aparición de una literatura capaz de enfrentarse crítica y positivamente a la reificación del mundo que vivimos. Por lo pronto, la crítica "burguesa" —la crítica "desde dentro" de la misma sociedad capitalista— se ha conformado, lo que también es importante, con registrar la enajenación generalizada y la ausencia de valores que experimentamos. Pero justamente porque esa crítica es incapaz de ir "más allá" de nuestra propia sociedad, y de descubrir las fuerzas renovadoras que se forman en su interior, sólo nos ha entregado héroes negativos, situaciones humanas sin salida. Y de lo que se trata es de construir una gran obra literaria en que se describa nuestro mundo como un mundo en movimiento, en que se presente la reificación actual y al mismo tiempo los impulsos y las fuerzas que ya desde ahora procuran terminar con la reificación. Esa obra literaria debe ver a la historia como una *totalidad*, y no sólo en alguno de sus fragmentos, de sus partes. Esa obra debería señalar además los valores esenciales del moderno humanismo por el que se lucha en todas partes de la tierra. Esperemos que muy pronto haga su feliz aparición.

Luz de luz

Tres incursiones en la antología griega

LA MISMA LUZ

Ayer estrella matutina,
 en medio de los vivos fulgurabas.
 Hoy Héspero, relumbras, más allá del ocaso,
 entre los muertos.

[PLATÓN (VII, 670)]

LA EMULACIÓN AMOROSA

Yaces dormida, Zenófila, capullo delicado.
 Sobre tu cuerpo, encima de tus párpados,
 quisiera aposentarme
 como el sueño lo hace.

Del propio sueño cuya magia
 cierra los ojos de los dioses,
 el vuelo impediría,
 para llegar, bien que sin alas,
 yo solo a poseerte.

[MELEAGRO (V, 174)]

INVITACIÓN A MIRAR CON BUENOS OJOS

Brilla, luna, bicornes
 y vigilante reina de la noche.
 No esconderemos a los inmortales
 nuestras faenas amorosas.
 Brilla a través de la ventana,
 contemplando los áureos
 reflejos de su grácil cuerpo.
 Bien sabes de tamañas dichas,
 tú que probaste, luna,
 con Endymión las brasas del amor.

[FILODEMO DE GADARA (V, 123)]

Jaime García Terrés

El duende

Por Elena GARRO

Dibujos de Juan SORIANO y Marta PALAU

A las tres de la tarde el sol se detenía en la mitad del cielo. El silencio podía estallar en cualquier instante y el jardín podía caer roto en mil pedazos. La casa entera estaba quieta. Sólo Rutilio regaba las losetas del corredor. A los pocos instantes, el agua, convertida en vapor, se levantaba de los ladrillos. La valla de helechos que separaba al jardín del corredor, no detenía a la ola ardiente que llegaba hasta las habitaciones.

En dos hamacas paralelas Eva y Leli se mecían. El ir y venir de las hamacas columpiaba a la tarde con un ruido de reatas secas. Todos los días a esa hora, la muerte las rondaba: se detenía sobre las ramas y desde allí las miraba.

—¿Eva, te da miedo morir?

—No, el otro mundo es tan bonito como éste.

—¿Cómo lo sabes?

—Me lo dijo mi abuela Francisca.

Eva lo sabía todo, era distinta, estaba en la casa porque tenía curiosidad por este mundo, pero pertenecía a un orden diferente. Era una aliada poderosa y la única liga que Leli poseía entre este mundo y el mundo tenebroso que la esperaba. "El otro mundo es tan bonito como éste..." Durante un rato la frase la dejó convencida, pero luego la puerta que la esperaba y que conducía al vacío volvió a tomar cuerpo. Con su propio pie daría el paso que iba a precipitarla al abismo por el cual iría descendiendo por los siglos de los siglos, con la cabeza hacia abajo, en una caída sin fin dentro del pozo negro que era la muerte. Por ahí caerían también su padre, su madre y sus hermanos. Y nunca se encontrarían, porque todos caerían en diferentes horas. Sólo Eva se quedaría flotando en el jardín, mirando con sus ojos amarillos las cosas que pasaban en la casa.

—¿Estás segura de que el otro mundo es tan bonito como éste?

—Sí, y como no tenemos cuerpo no sudamos.

Era irremediable no tener cuerpo. Elisa decía lo mismo. El sacerdote decía lo mismo. El cuerpo se quedaba acá y no podíamos llevarnos ni un mechoncito de pelo, para recordar de qué color habíamos sido. Miró el cabello dorado de Eva. Cerca de las sienes era muy pálido y con el sudor se le pegaba a la piel y tomaba la forma de plumas muy finas. Eva se estaba mirando las manos contra la luz del sol.

—Adentro de las manos tenemos luz.

Leli recordó el día que jugando con la navaja de su padre se cortó un dedo y la sangre salió a borbotones. Sintió vergüenza al sorprender a Eva en una mentira.

—¡Mentirosa!

—¿Has visto a Nuestro Señor? De cada dedo le sale un rayo de luz. Mis dedos se van a encender un día y me voy a ir en lo oscuro.

Era verdad que Nuestro Señor y los Santos echaban luz por los dedos y por la cabeza, y que a Eva no le daba miedo lo oscuro. Tampoco le daba miedo columpiarse de las ramas más altas de los árboles.

—¡Te vas a caer! —le gritaba Leli, cuando la veía columpiarse de las hojas altísimas de las palmeras.

—Si me caigo, me detiene el Duende —explicaba Eva cuando bajaba a tierra.

El Duende, el dueño del jardín, era muy amigo suyo, por eso, cuando su padre las regañaba porque aplastaban los plátanos tiernos, Eva comentaba:

—Pobre, cree que es el dueño de todo...

Esa tarde, Rutilio siguió regando los ladrillos y las tres de la tarde siguieron escritas mucho tiempo en la torre de la iglesia que se asomaba en el cielo del jardín.

—Vamos a bañarnos —dijo Eva.

Salieron al jardín. Pasaron bajo las jacarandas, rodearon a



la fuente, cruzaron el macizo de los plátanos, llegaron hasta las palmeras, sesgaron un poco hacia la izquierda y alcanzaron el pozo. El pozo era el lugar más fresco del jardín, rodeado de helechos, espadañas y otras hojas, rezumaba humedad. Hasta allí no llegaban los rumores de la casa. Era la parte secreta del jardín. Un pretil de piedra negra guardaba su agujero profundo. Muy abajo corría el agua de los ríos en los cuales se bañan las mujeres plateadas y los pájaros de plumas de oro.

Las niñas se desnudaron y luego subieron los cántaros llenos del agua misteriosa. El agua helada convirtió a sus cuerpos en dos islas frías en el mar caliente de la tarde. El agua del pozo era un agua risueña, sin embargo las niñas se bañaban en silencio. Era una tarde predestinada a lo que sucedió después. Leli miraba las hojas que eran siempre las mismas hojas verdes. Detrás de las mafafas se asomaba una hoja de un verde más oscuro. La hoja tenía venas rojas y por debajo del verde oscuro había un verde clarísimo, que iluminaba al verde oscuro con reflejos de vidrio. La niña cortó una de aquellas hermosas hojas desconocidas y la mordisqueó; la hoja era muy dulce. Cortó más y las comió. Eva siempre hacía los descubrimientos. Esta vez había sido ella. Iba a reírse satisfecha, cuando sintió que una aguja le atravesaba la lengua. Se quedó quieta. Las encías empezaron a crecerle y en ese momento recordó al negro de "Las Mil y Una Noches" que con el alfanje en la cintura reparte los venenos para matar a las favoritas infieles.

"Estoy envenenada", se dijo.

—No coman yerbas, se van a envenenar —les repetía Antonio.

—No le creas a mi papá. El Duende es muy amigo mío y ya les quitó el veneno a todas las plantas —le susurraba Eva a espaldas de su padre.

Eva la había engañado. "Estoy envenenada", se repitió mirando a su hermana, que ignorante de su suerte, seguía jugando con el agua. La presencia de su muerte próxima la asombró. Pronto empezaría a caer cabeza abajo por los siglos de los siglos. ¿Quién iba a darle la mano? No Eva que, ajena al mal irremediable que había caído sobre ella, seguiría regocijándose con el agua. Tenían horas diferentes. Estaban en distintos espacios y cada segundo que pasaba, sus tiempos se separaban más y más. Los lazos que la ataban a Evita, se soltaban y caían sin ruido sobre la hierba. Debía ir sola al otro mundo. Y sólo era una hoja verde lo que la separaba de su hermana. Siempre son cosas minúsculas las que determinan las catástrofes. Miró a Eva con ojos postreros. Pero no podía despedirse, ni irse sola, ni dejarla sola. Una idea acudió a su cabeza: matar a su hermana. Se inclinó y cortó un ramo de hojas venenosas.

—Evita, prueba estas hojas. Son muy dulces.

Su voz no delató su traición y Eva aceptó agradecida el regalo. ¿Sabría que eran venenosas? Ella lo sabía todo. "¡Dios

mío, haz que se las coma!" Y Dios la oyó, porque su hermana empezó a comer las hojas. ¿Y si para ella no eran mortales? Tal vez el Duende había quitado el veneno de las hojas de Eva. "¡Dios mío, que se muera!" Y Dios volvió a oírla, porque de pronto su hermana abrió la boca como para decir algo, sacó la punta de la lengua, la miró con los ojos muy abiertos y su mirada cambió del estupor al espanto.

—¡Mala!

La vio salir huyendo. Su cuerpo desnudo y delgadito se perdió entre los árboles. Un segundo grito la alcanzó.

—¡Mala!

Eva estaba en la misma hora que ella. "El otro mundo es tan bonito como éste, allí no se suda porque no tenemos cuerpo..." ¿Era Evita la que le decía aquellas palabras? Leli cayó muerta.

La tendieron en su cama y corrieron el mosquitero blanco. En la camita de junto tendieron a Eva. Por la mañana temprano, Leli abrió los ojos y miró con cuidado el día de su muerte. Desde la cama vecina Evita la miraba asqueada. Se volvió a la pared. Leli vio entrar a Elisa. Venía de puntillas, se acercó, recorrió el mosquitero y le tocó la frente como cuando tenía fiebre. Luego retiró la mano preocupada.

—¿Es cierto lo que dice Evita?

Leli comprendió que ninguna de las dos estaba muerta y se sintió defraudada. Eva mentía. No era verdad su amistad con el Duende, ni verdaderos sus poderes. La hoja verde les había hecho el mismo daño. Disgustada, también ella se volvió a mirar a la pared.

—¿Verdad que no es cierto?... Tú no quisiste matarla —insistió su madre, que como siempre no entendía nada. Leli miró con disgusto la cal blanca de la pared.

—No sabías que eran venenosas. ¿Verdad, hijita?

La niña se sentó en la cama y miró con ojos serios a su madre.

—Sí lo sabía, y le pedí a Dios que me ayudara a matarla.

Elisa abrió la boca, sacó la punta de la lengua como para decir algo, abrió mucho los ojos y su mirada pasó del estupor al espanto.

—¡Mala!

Se alejó de prisa de su cama.

—¡Mala!

Volvió a repetir, dirigiéndose hacia la cama de Evita. Su hermana se abrazó a su madre y las dos se pusieron a llorar. Acudió su padre y miró a Leli con ojos asustados. Después entraron Estrellita y Antoñito. Su hermano levantó el mosquitero, le guiñó un ojo, puso la mano en forma de pistola y le disparó una descarga cerrada: ¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! Estrellita, sola, de pie en medio de la habitación, pareció asombrada, como si su familia y sus crímenes le dieran mucha vergüenza.

Su padre, indeciso primero, avanzó al cabo de unos segundos hacia la cama de Eva. Los niños lo siguieron. Leli se quedó sola, mirada por toda la familia que, transida, escuchaba los sollozos de Eva. Volvían a ser distintas, pero de distinta manera. Se sentó en la cama asombrada. ¿Por qué la hoja le había hecho el mismo daño a Evita? Su madre tomó en brazos a su hermana y salió con ella de la habitación. Su padre y sus hermanos la siguieron. Leli se quedó sola reflexionando.

Al mediodía le llevaron un caldo desgrasado. Candelaria la miró aburrida.

—Anda come... —le dijo con tedio.

Se bebió el caldo que sabía a trapo mojado. También ella estaba aburrida. Quiso hablar con Candelaria, pero ésta sólo le contestó con banalidades.

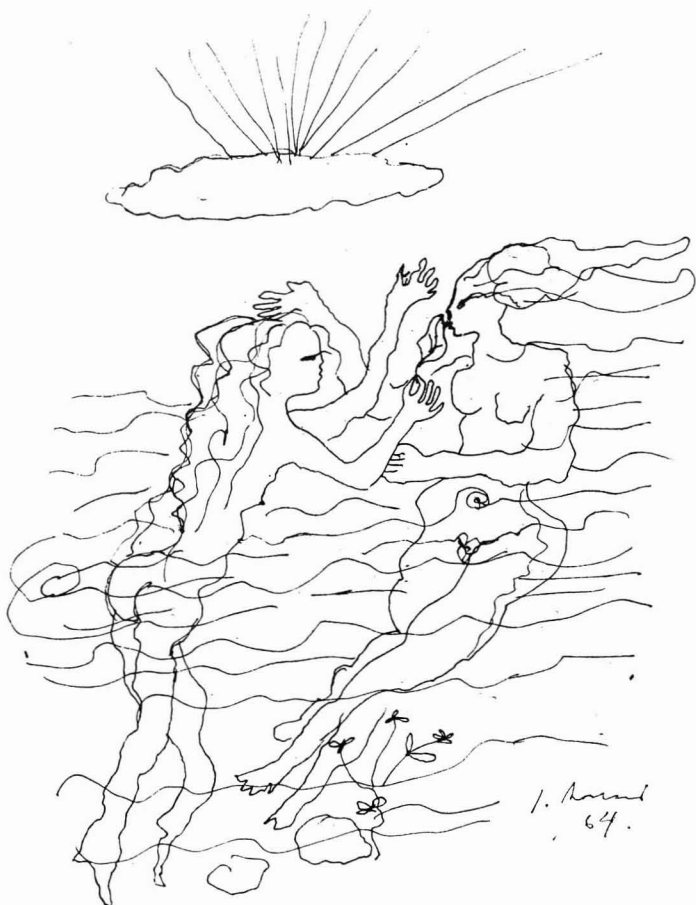
—¿Hasta cuándo dejarás de hacer maldades?

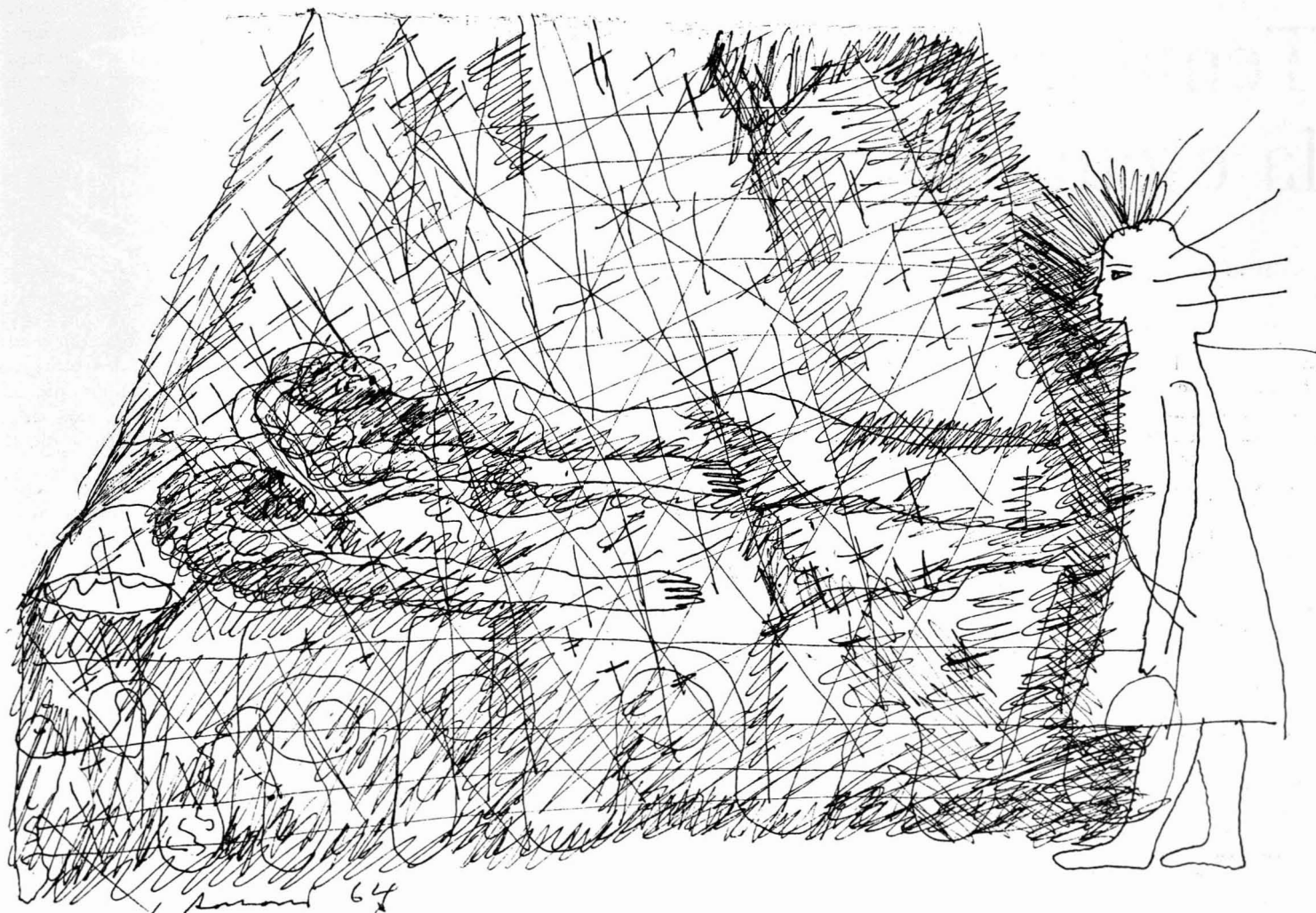
Leli observó que Candelaria tenía las narices aplastadas y que su voz la aburría tanto como sus gestos. Ya no le interesaban sus consejos: siempre eran los mismos. Al atardecer, su cuarto no le interesaba nada. Las garzas habían desaparecido de las manchas de humedad y los rincones se habían quedado vacíos. De cuando en cuando, le llegaban desde lejos las risas de Evita y el ¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! de la pistola de Antoñito. Las entradas y salidas de sus padres aumentaban el aburrimiento. La miraban y le hacían la misma pregunta:

—¿Verdad que no quisiste matar a Evita?

Su respuesta afirmativa los hacía huir cada vez más asustados.

Cuando encendieron los quinqués, entró Estrellita. Avanzó cautelosa, recorrió el mosquitero y se sentó parsimoniosa en los pies de su cama. Desde allí la miró parpadeando, como si sus grandes pestañas le pesaran tanto que le cansaban los párpados. No dijo ni una palabra. Estrellita nunca hablaba, sólo las miraba. Leli le observó las manos cruzadas sobre la faldita blanca, los pies descalzos y rosas enredados en el velo del mos-





quitero, y las mechas rubias y lacias sobre los hombros. Inmóvil, imperturbable, parecía un idolito dorado. Nunca se había fijado en ella. Se incorporó en la cama para mirarla mejor. Estrellita permaneció impassible, como si Leli no se hubiera movido o como si le diera absolutamente igual cualquier cosa que hiciera.

—Estrellita, ¿tú has visto al Duende?

—¿Qué Duende?

—El del jardín.

—No. Yo estoy en los tejados.

—¿Y desde allí no ves al Duende?

—No. Desde allí sólo te veo a ti y veo a Eva.

—¿Siempre nos ves?

—Siempre.

Estrellita parecía un doctor javanés. De párpados pesados, flequillo lacio y labios muy arqueados. Ningún músculo de la cara le cambiaba de sitio y las manos cruzadas con solemnidad sobre la faldita blanca, inmóviles.

—Estrellita, yo me envenené primero. Luego le di la hoja a Eva y ella también se envenenó. ¿Por qué?

Estrellita la miró sin pestañear.

—Porque eran de la misma mata.

—¡Claro! Eso ya lo sé. Pero, ¿por qué se envenenó Eva?

—Porque tú quisiste matarla —Contestó Estrellita impávida, mirando de frente a su hermana.

—¿Te gustó matarla? —preguntó sin cambiar de voz ni de actitud.

—No... no me gustó... o tal vez sí...

Antes no se le había ocurrido que podía gustar o no gustar matar. Miró a Estrellita con admiración.

—Entonces, ¿por qué la mataste?

—Porque quería que se muriera conmigo.

—¡Ah!

Entró Rutilio a llevarle una jarra de agua de limón, la colocó sobre la mesita de noche, se agachó a mirar a Leli y movió la cabeza con disgusto. Antes de salir murmuró unas palabras. Estrellita no se movió para mirarlo, ni para alcanzar un vaso de refresco.

—Rutilio no sabe nada —dijo Estrellita, que ese día no había subido a los tejados a mirar el jardín y que estaba allí, en la cama de Leli, esperando saber lo que otros no sabían.

—No, no sabe nada —confirmó Leli.

Apenas había salido Rutilio, cuando entró su madre alarmada.

—¡Estrellita!

Cogió a la niña de la mano y la sacó de la habitación. Nadie había entendido nada. Sólo Estrellita, porque ella miraba desde

los tejados. En los días que siguieron, Estrellita vio desde los tejados la ruina que cayó sobre el jardín. Los plátanos, las jacarandas, las buganvillas y los helechos se cubrieron de polvo. También desde el tejado, Estrellita miraba las cabezas aburridas de Eva y Leli que se mecían en las hamacas sin hablarse. Estrellita sabía que Leli ya sabía que Eva no tenía ningún secreto y que por mentirosa no la frecuentaba. Eva todavía tenía la lengua llagada y trataba de ignorar a su hermana. Las dos se daban la espalda, mientras el jardín caía en ruinas.

Una tarde Estrellita supo que Eva había tomado una decisión: maliciosa, le sonreía a Leli desde su hamaca. Estrellita vio que por unos instantes el jardín volvía a ser para Leli como antes, radiante de aromas, pletórico de hojas. Pero Leli siguió inmóvil en su hamaca, y el polvo volvió a caer sobre las ramas. Estrellita, incrédula, se limpió los ojos y esperó. Esas dos no podían estar solas.

—¡Leli! ¡Lelinka! —dijo Eva.

Su hermana se volvió a su llamado, poseída por una emoción tan violenta que llegó a los tejados.

—Lelinka, tú no fuiste...

Estrellita, oyó la frase de Eva desde los tejados y movió la cabeza con disgusto.

—No, yo no fui... —repitió Leli con su voz de tonta.

Sus palabras llegaron al tejado y Estrellita, con las manos cruzadas sobre la falda blanca, constató que Leli había olvidado, que Eva no tenía ningún secreto.

—Fue el Duende, que estaba enojado conmigo —afirmó Eva con desvergüenza.

—¡Es cierto! ¡Es cierto! Él les puso el veneno —gritó Leli abriendo la boca como una completa tonta.

Alegre, se levantó de su hamaca. Estrellita oyó que para Leli se había levantado un canto de pájaros y que los cocos de oro se mecían entre las palmas verdes. Asqueada, movió la cabeza. Ella, Estrellita, miró incrédula el esplendor de aquel amor desde su tejado, y sin descruzar las manos, parpadeó varias veces, disgustada. Su faldita blanca brillaba como un hongo sobre el tejado rojo. Una teja se levantó a su lado, y la niña miró hacia allí sin sorpresa.

—Tú sabes que no fui yo. ¿Verdad?

—¡Claro que lo sé! Eva es una mentirosa y Leli es una matona. No les hagas caso —dijo Estrellita con voz segura y ya acostumbrada a los crímenes de su familia.

El Duende se quitó el gorro rojo, se limpió el sudor de la frente con el dorso de la mano y desde el espacio libre de la teja levantada, miró con alivio a su única amiga: Estrellita Garro,

Temas y motivos en la escultura maya

Por Beatriz DE LA FUENTE

El tema más significativo de la escultura maya es la figura humana. Es el centro en torno al cual giran otros motivos de ornamentación simbólica en entrelaces fantásticos, animales serpentinales y plantas estilizadas. Grandes mascarones antropomorfos, signos de muerte, y bandas celestes son otros de los elementos recurrentes en la escultura de los mayas. Sin embargo de todos ellos y de otros menos frecuentes tan sólo la figura humana alcanza en sus representaciones su auténtica finalidad. Otras formas son materializaciones plásticas de conceptos religiosos, ideológicos y cosmogónicos, en que las deidades se funden y se apartan al mismo tiempo de la naturaleza, por lo que es frecuente encontrar serpientes que se transforman en hombres o viceversa, plantas que surgen de bocas o cabezas humanas, seres que emergen del monstruo de la tierra y animales fantásticos que sufren metamorfosis en su especie.

a) Figura humana

En la plástica maya los seres humanos no tienen como en el altiplano el modesto papel de servir a los dioses. El hombre no es subordinado, el igual a la deidad, es el que controla la naturaleza gracias a sus conocimientos numerales, calendáricos y astronómicos. El jerarca maya tiene seguridad en sí mismo y los dioses son un recuerdo para imponer su dominio sobre la comunidad. Al darse cuenta del alcance de su poder, como un proceso natural de autoconfirmación, surgen en él los deseos de individualizarse, y por lo tanto de independizarse. La perpetuidad, al acaecer del tiempo, lo pasado y lo porvenir en torno a la realidad de la existencia limitada por el nacimiento y por la muerte, son los filtros a través de los cuales los hombres mayas organizaron su concepción del mundo.

Es posible que la mayoría de las representaciones humanas que aparecen en estelas, tableros o dinteles se refieran a personajes existentes en determinada época. Carecemos aún de datos precisos para afirmar tal suposición, pero ciertos estudios recientes encaminados en esta dirección ofrecen nuevos horizontes y ricas posibilidades a la investigación.

Tatiana Proskouriakoff,¹ en su estudio sobre grupos de estelas de Piedras Negras, encuentra que existe cierto patrón en el registro de acontecimientos que tiene la cualidad de "una narración histórica". Hay glifos que posiblemente registran eventos tales como el nacimiento, el festejo del nombre, y la ascensión al trono de algún mandatario. Grupos de monumentos registran la historia de generaciones y los individuos representados son "retratos de mandatarios y sus familias".² Basándose en las fechas registradas en los jeroglíficos, la investigadora llega a calcular la duración de cada jerarca en el poder, la edad a que ascendían al trono y la duración de sus vidas.

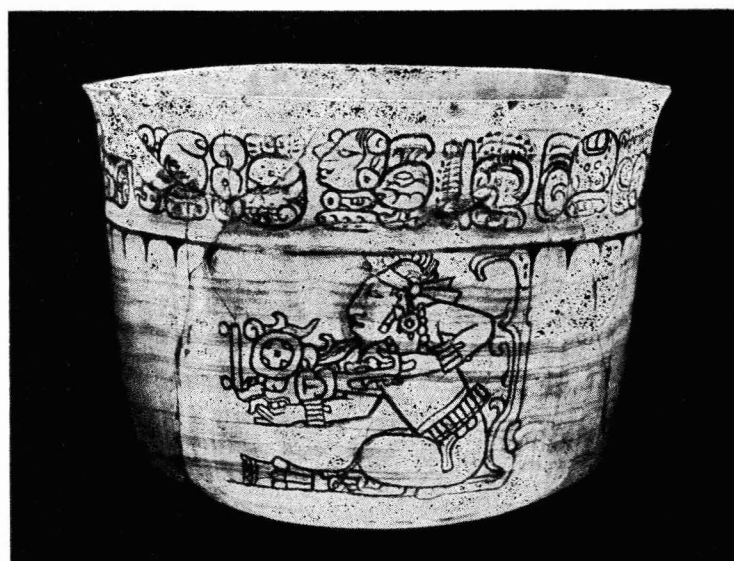
Por otro lado Heinrich Berlin,³ en las investigaciones que ha realizado sobre las inscripciones de Palenque, les otorga a algunas carácter nominal y llega a la conclusión de que los glifos que aparecen al lado de los personajes esculpidos en el sarcófago del Templo de las Inscripciones sirven para identificar a éstos por sus nombres.

David H. Kelley, siguiendo esta nueva tendencia en el estudio de los glifos mayas, ha tratado de reconocer los nombres en los jeroglíficos sobre una posible sucesión dinástica en Quiriguá.⁴

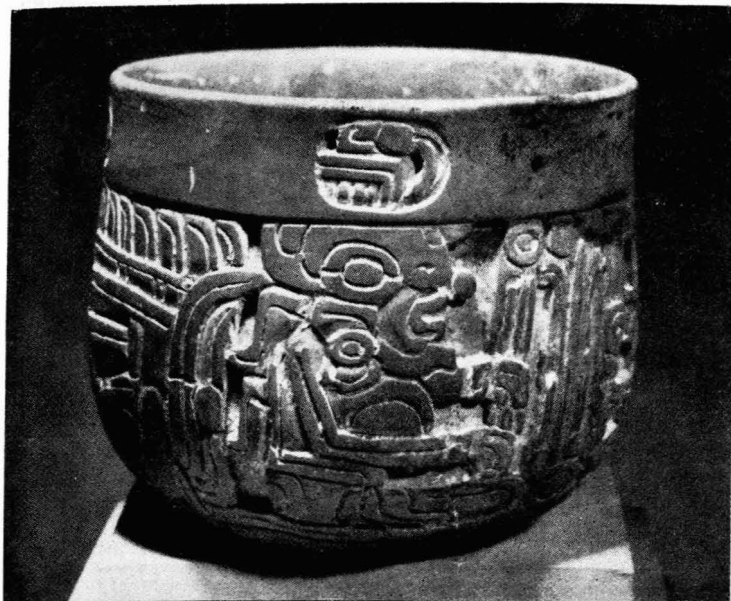
No en todas las zonas del área maya se llega al carácter subjetivo y particular inherente al retrato. En algunos sitios como Tikal, Naranjo, Copán y Quiriguá se representa más objetivamente a la clase teocrática y nobiliaria, y una marcada tendencia a la tipificación es contrarrestada por la nota individual en el vestuario, el adorno y el estilo de la inscripción. La gran mayoría son figuras rígidas, y vistas de frente, formando con los pies un ángulo de 180 grados, que nunca logran superar el estatismo de su postura estatuaria, aun cuando se recurra a colocar la cabeza o los pies de perfil. Las intrincadas decoraciones que se desprenden de las figuras de las estelas de Copán, por ejemplo, son como redes prisioneras que les impide moverse y lo único que emerge libre de esa maraña son las caras inmutables de los imponentes dignatarios.

En la escultura de las ciudades de la cuenca del Usumacinta: Piedras Negras, Yaxchilán, Palenque y Bonampak, la impresión general es la personalización de las figuras representadas; la calidad subjetiva está lograda, no tanto por elementos accesorios, sino por expresiones faciales y corporales que dan individualismo y singularidad a cada uno de los hombres y mujeres representados en los monumentos. El artista de las ciudades del Usumacinta refleja mayor libertad al manejar las formas humanas. Los personajes por él recreados se mueven en un espacio ilusorio en el que lucen sus bien formados cuerpos, y se agrupan para reverenciar a gobernantes o para ser juzgado por ellos. El uso de varias dimensiones en el bajorrelieve es aprovechado para imprimir vida y movimiento. Figuras excepcionales, vibrantes y animadas son la del sacerdote sembrando granos de maíz de la estela 40 de Piedras Negras, y las de los esclavos atados con una cuerda de la estela 12 de la misma ciudad.⁵

Sin embargo, no obstante el regionalismo evidente, siempre hay obras valiosas que escapan a todo intento de encerrar el arte en normas y moldes estilísticos. Las diferentes representaciones del dios del maíz en Copán⁶ son lo opuesto a lo observado en las estelas; impresionan más por su sensualidad humana que por el simbolismo supuesto de la deidad agrícola. Posiblemente la ausencia de confusos elementos ornamentales



Vasijas de ónix provenientes de Campeche. Periodo clásico maya.



Vasija en bajo relieve. Último periodo clásico. Yucatán.

les otorguen esa calidad de pureza plástica no común en la escultura de Copán.

Elementos iconográficos en ciertas combinaciones son constantes en todas las representaciones de la figura humana en el área maya durante el periodo clásico. A pesar de ello se logra, ateniéndose al mismo motivo, una gran variación expresiva.

Los seres representados corresponden a un mismo grupo étnico, de rasgos físicos semejantes, con deformación craneana en sentido anteroposterior, con ojos mongoloides, que quizá indiquen su lejana ascendencia asiática, nariz con un tabique artificial en la parte superior que confiere al perfil una línea peculiar, labios carnosos y sensuales que a menudo parecen entreabiertos, en ocasiones tatuajes o escarificaciones alrededor de la boca, y el cabello separado por mechones en tubos o anillos de jade. A estos elementos característicos hay que añadir artículos del vestuario y del adorno, así como ciertas formas simbólicas que completan y precisan la figura del maya clásico. La indumentaria usual para las figuras masculinas es una faldilla corta con delantal al frente y sujeta por un cinturón decorado con cabecitas y pendientes de jade. Las figuras femeninas se distinguen por el pelo largo sobre los hombros y porque llevan una capa corta, si bien este accesorio no es privativo de las mujeres. Aun cuando algunas figuras están descalzas, la mayoría lleva sandalias de pieles de animales ricamente ornamentadas. El tocado elaborado con mascarones, flores y grandes plumas de quetzal es el complemento majestuoso del vestuario. Las ricas plumas de las aves tropicales fueron utilizadas para los suntuosos penachos de los sacerdotes y nobles. En las esculturas, las plumas ocupan en ocasiones hasta la cuarta parte del espacio limitado en que se desenvuelve el personaje y como elemento importante en la composición tiene como función plástica equilibrar masas y planos, contrarrestar la pesantez y dar ligereza y gracia con su caída ondulante y natural.

Los sacerdotes y los nobles mayas eran muy afectos a usar adornos ostentosos de jade, como vemos en sus efigies, orejeras compuestas de varios elementos, collares, pendientes y medallones en el pecho y en los hombros, ajorcas y pulseras en las muñecas y en las piernas, y anillos en los dedos de las manos, fueron las joyas más preciadas. Motivos accesorios eran las lanzas con plumas, los escudos, las barras ceremoniales en forma de serpiente bicéfala y los llamados cetros maniqués, que sostenidos por estos altivos jerarcas indicaban su rango y afianzaban la imagen del poderío que tenían.

Una sola figura humana de pie puede ser el centro de la composición, pero las hay también sentadas en nichos, y a menudo a sus lados se encuentran cautivos o acompañantes. El sentido de la composición está dado por el bloque, y es frecuente que el espacio circundante a la figura sea circunscrito por marcos jeroglíficos o bandas astronómicas. La composición puede ser piramidal con eje axial o diagonal, pero en muchos casos una buscada simetría asimétrica si puede decirse, es lograda por juegos lineales y volumétricos.

El plano, o los planos en que se desarrolla el relieve son irreales e ilusorios. Salvo algunas excepciones del área del Usumacinta en que hay intento de perspectiva y escorzos, las formas humanas conservan en la plástica una tensión entre lo real y lo abstracto, entre lo humano y lo sobrehumano y entre el individuo y el género.

b) Mascarones

El mascarón fue un motivo favorito de la decoración maya. Es una cara convencional con atributos humanos y animales, que bajo diferentes aspectos debe tener significaciones aun imprecisas y dudosas. Se hace referencia a ellos como "grotescos" debido a sus inciertas facciones y extravagante aspecto.

Aparece desde época temprana en la decoración de fachadas, estructura E VII Sub de Uaxactún, y es común en basamentos, frisos y cresterías. El estuco fue el medio más usual para hacer mascarones, pero muchos ejemplares son de piedra. Spinden considera que el mascarón es una serpiente emplumada que ha sufrido transformaciones por diferentes procesos,⁷ mientras que Covarrubias piensa que el antecedente del mascarón maya es la cara del jaguar olmeca.⁸

En el área norte, el mascarón, generalmente atribuido a Chac, es un elemento obsesivo en la arquitectura Chenes y Puuc. Mascarones superpuestos formando hileras cubren toda la fachada, en el Codz Pop de Kabah, o a lo menos, la mitad superior, y en las esquinas el típico perfil del supuesto dios de la lluvia rompe con su protuberante nariz ondulada la monotonía ostentosa del frente. Una marcada tendencia a reducir el mascarón a patrones geométricos, en mosaico de piedra, es propia también del área norte.

En el interior de los edificios y como parte de las esculturas, los mascarones suelen estar en paneles frontales o de perfil, en formas complejas y variadas. Se encuentran en la base de las estelas, de las lápidas, y de los tableros, formando parte del tocado de los personajes, etcétera, algunos elementos francamente humanos son notables; las frentes que van adornadas, los ojos redondos o rectangulares, las narices que son prominentes y de los labios entreabiertos, dejando asomar la dentadura. A veces la mitad inferior de la cara es una mandíbula descarnada. La asociación constante a signos de muerte, símbolos solares y formas serpentinadas, hace más complejo el significado del mascarón. La semejanza a una cara humana puede ser una etapa anterior o posterior al modelo natural, pero sin duda lleva en sí un profundo simbolismo totémico-religioso, válido durante varios siglos, en que el motivo perdura con la misma primacía.

c) Formas serpentinadas

La forma serpentina es en sí un motivo que se presta a la decoración por el ritmo de sus líneas ondulantes. Cargada de significaciones, la serpiente es transformada y estilizada de acuerdo con la más aventurada fantasía.

Spinden considera que la serpiente es el motivo más importante de la plástica maya⁹ y hace un estudio minucioso de todas las manifestaciones posibles en que aparece. Atribuye inclusive caracteres ofidios a gran parte de las deidades mayas, lo que refuerza el significado religioso de los reptiles. El dios de la nariz larga, asociado al agua y a la vegetación y también conectado con la muerte tiene atributos serpentinados; asimismo el dios de la nariz romana vinculado con el sol y con los cuerpos celestes, tiene relaciones serpentinadas.

Entre los objetos rituales, que forman parte de la iconografía maya, se encuentra la *barra ceremonial*, que es llevada en brazos por los sacerdotes y que con el tiempo evoluciona en el *cetrot maniquí*, pequeña figura grotesca que termina en un largo apén-

dice, igualmente sostenida por la mano del sacerdote. Ambas son derivaciones de formas serpentinadas.

El tema de un número de altares de Copán y de Quiriguá es la serpiente o cocodrilo bicéfalo, cuyo cuerpo que tiene a cada extremo una cabeza, es conocido, después de Maudslay, como el dragón de dos cabezas.

Otros saurios representados son el cocodrilo o monstruo de la tierra símbolo de la madre tierra, dragones terrestres y dragones celestes, con atributos asociados al agua y a la lluvia.

Íntimamente relacionado a estos reptiles, el pájaro-serpiente es otro motivo común en la escultura maya. El ave se transforma en serpiente con una máscara en que la mandíbula inferior crece en forma de serpiente. El ave de mal agüero, el *Ave Moan*, variedad de lechuza, de atributos polifacéticos, se encuentra según Thompson en la categoría más alta de las serpientes celestes.¹⁰

Una gran variedad de reptiles, con atributos acuáticos, terrestres o sobrenaturales, cobran vida como símbolos plásticos de significación religiosa.

d) Otros animales

Muchos otros animales íntimamente conectados a conceptos de la vida y de la muerte, de lo terrenal, lo infraterrenal y lo sobreterrenal, aparecen en la escultura maya. Así, encontramos jaguares con relación al inframundo y al sol, tortugas que son parientes simbólicas de los reptiles, conchas y caracoles en que se confunden signos de agua y de vegetación con signos de muerte, murciélagos venerados como deidades, venados, perros, etcétera.

Entre los pájaros son frecuentes, además de los pájaros-serpientes y la citada *Ave Moan*, los pericos y guacamayas, los quetzales, las garzas y algunos otros. Las garzas van a menudo asociadas a peces, el sentido de tales representaciones es de abundancia.¹¹

e) Motivos fitomórficos

La planta del maíz, alimento principal no sólo del maya sino de todo el aborigen de Mesoamérica, es tema de importancia en la escultura. El maíz es personificado en la figura de un dios joven, y en muchas ocasiones entre el follaje de la planta aparece la cabeza de la deidad.

El lirio de agua, forma simbólica del monstruo de la tierra y que precisa su naturaleza acuática, es otro motivo común. La presencia del lirio de agua o loto ha sido punto de comparación entre representaciones mayas y orientales, la frecuencia en el uso del loto en Palenque ha sido como veremos más adelante, motivo para estudios comparativos con el arte budista.¹² La flor acuática puede ir acompañada por uno o varios peces suspendidos de ella.

Tanto el maíz como el lirio de agua, están conectados en algún sentido con el interior de la tierra y las fuerzas procedentes de ésta.

f) Signos de muerte

Los huesos y las mandíbulas descarnadas son atributos naturales de muerte, comunes en la plástica de los mayas. Los esqueletos completos son más usuales en áreas no mayas.

Las narigueras y orejeras, en lugar de pendientes, llevan huesos colgados y en algunos casos las cenefas, en vez de flores, se componen de cadenas de huesos. Los mascarones de la muerte son impresionantes rostros descarnados.

g) Bandas astronómicas

Elemento característico y original de la iconografía maya son las llamadas bandas celestes o astronómicas. Consisten en una o varias tiras, limitadas por líneas paralelas, que llevan en su interior rectángulos con jeroglíficos o signos de los cuerpos astrales. El Sol, la Luna, Venus y otros cuerpos planetarios tienen glifos para identificarlos. Se ha pensado que la forma de la faja celeste representa el cuerpo alargado de los seres serpentinados, que en ocasiones termina en cabezas reptilíneas.¹³

Los signos astronómicos se encuentran también aislados formando parte de la decoración.

h) Jeroglíficos

La importancia principal de los jeroglíficos está en los hechos y conceptos que registran y que transmiten, sin embargo aun sin entender estos significados, otros valores de tipo artístico y estético nos aproximan a ellos. La calidad expresiva que tienen como entidades individuales y como factores en la composición

artística es innegable. Los jeroglíficos están siempre organizados en líneas paralelas verticales que enmarcan las figuras y las escenas ceremoniales, y en no pocas ocasiones penetran entre ellas dividiendo con su marcada simetría el espacio en que las figuras se desplazan.

La delicada elaboración y la composición interna de cada forma particular, dicen mucho del gran nivel artístico de los jeroglíficos mayas.

LA ESCULTURA EN EL ÁREA MAYA NORTE

Hay diferencias notables en la decoración y en la escultura del área maya norte con respecto al área maya sur. Los motivos que hemos señalado son más bien propios del área central, sin estar excluidos del todo en el área norte. A pesar de que las dos zonas participan de la misma cultura y se desarrollan más o menos en el mismo lapso de tiempo, son más apreciables las diferencias que las analogías. Las razones de la divergencia pueden provenir, entre otras causas, por conceptos regionales sobre determinados aspectos religiosos o por la influencia del medio ambiente en las formas de expresión. No interesa por el momento la razón de la diferencia, nos contentaremos con señalar la existencia de dos grandes estilos paralelos en la zona maya durante el periodo clásico.

Las diferencias parecen estar en la preferencia por ciertos temas y en la técnica empleada. En el área maya del norte hay tres subdivisiones estilísticas que precisamente se refieren al uso de elementos diversos en la decoración.

El estilo de la zona Puuc, de más recia personalidad plástica que las dos restantes, utiliza en la mitad superior de las fachadas de los edificios, ornamentación en mosaico de piedra, sustituyendo así al típico relieve en estuco o piedra del área sur. En la temática, las formas geométricas suplantando a la figura humana. Como una derivación posible de la técnica de los mosaicos de piedra, los motivos tienden a geometrizar, y con este aspecto son frecuentes los grandes mascarones con sus narices como trompas de elefante, las columnas o cilindros macizos, las columnas de doble atadura, las columnillas lisas o en haces, las grecas y el *xicalcolihqui* (greca escalonada), las celosías y las pequeñas chozas con techo de plumas.¹⁴



Estatuilla. Maya clásico. Estilo de la isla de Yucatan.

Otro estilo, el llamado *Chenes*, se caracteriza porque la confusa decoración en que se pierde todo detalle, cubre literalmente la fachada. El conjunto es un enorme mascarón, el dragón celestial de Thompson,¹⁵ que se divide y se subdivide en otros más pequeños. La puerta es la fauce abierta del monstruo.

El último estilo, el del río Bec, se identifica porque las fachadas que tienen mascarones semejantes a los del estilo Chenes, están limitadas por grandes torres macizas que imitan una pirámide con crestería. Estas falsas torres tienen valor posiblemente simbólico, pero son completamente inútiles.¹⁶

CONSIDERACIONES

Hemos visto que las limitaciones técnicas en modo alguno bloquearon la capacidad y la maestría del escultor maya, el cual siempre tuvo los instrumentos necesarios para sus fines y la seguridad para realizar su voluntad artística.

Las esculturas tenían una asociación simbólica y ritual con las construcciones y aunque sean constantes las representaciones de seres extraños, entre humanos, animales y vegetales, que posiblemente personifiquen deidades y conceptos mágico-religiosos, el centro al cual convergen es siempre la figura humana. Los sacerdotes de las estelas y de las lápidas son seres que pueden portar en su indumentaria atributos sobrenaturales, pero que son en sí expresiones de humanismo natural. Este humanismo no coloca al hombre como medida de todas las cosas, pero señala un conocimiento sobre sí mismo y un dominio sobre la naturaleza que lo sitúa en el nivel de héroe, un héroe que en lugar de realizar fabulosas hazañas guerreras, encuentra sus triunfos en el dominio social y en el intelectual de la matemática, la astronomía y el calendario. Con tales armas a su alcance, como fuente de poderío y de fuerza mágica, realiza predicciones y posee conocimientos inexplicables para el maya común.

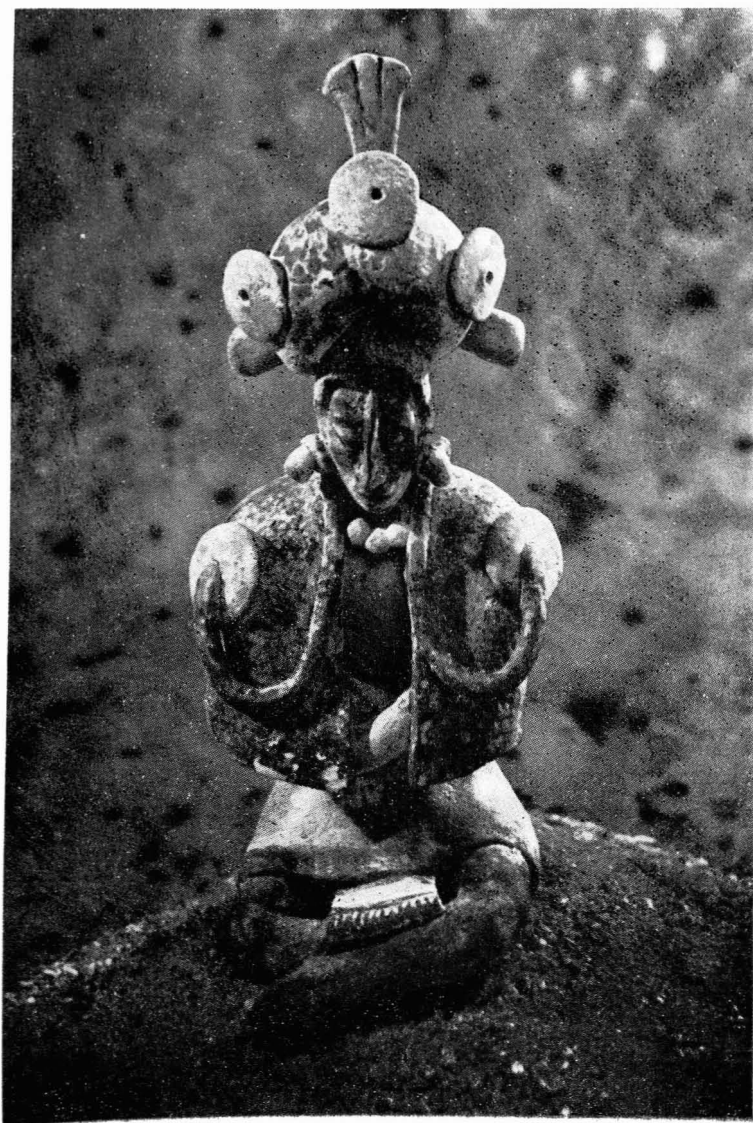
La marcada voluntad por expresarse mediante el relieve que permite al personaje o a la escena desenvolverse en un espacio irreal, en oposición al gusto occidental por lo corpóreo, habla de una manifestación que no puede ni debe enjuiciarse dentro de los cánones tradicionales de Occidente. De ahí que las opiniones orientadas por conceptos sobre el relieve clásico resultan inadecuadas al tratar el relieve maya, más libre en su dimensión

volumétrica que abarca desde figuras que son contorno puro hasta formas casi tridimensionales. La realidad del maya fue susceptible de concretarse artísticamente en el relieve. Una realidad que se nos antoja confusa, por diferente, en la que conviven seres humanos y mitológicos, concepciones abstractas y problemas existenciales.

Esta aparente confusión y exuberancia en las formas, es la que ha motivado que la escultura maya se interprete como barroca. Designación no siempre justificada en su acepción tradicional, ni válida al aplicarla genéricamente a la escultura maya. Lo barroco, se ha conceptualizado como una fase en el desarrollo de los estilos, posterior a lo clásico y que indica desde el punto de vista clásico, inicios de decadencia. Wölfflin¹⁷ opone lo barroco a lo clásico como dos estilos acabados en el siglo XVI y en el siglo XVII europeos, y los analiza de acuerdo con cinco pares de conceptos opuestos. Los valores clásicos sobre lo lineal, lo superficial, la forma cerrada, lo múltiple y la claridad absoluta se oponen a los valores barrocos de lo pictórico, lo profundo, la forma abierta, lo unitario y la claridad relativa. Weisbach,¹⁸ por su parte, estudia lo barroco como expresión de una época determinada, la contrarreforma en España, y concluye que la raíz de lo barroco es traducir a formas el sentido de lo sobrenatural. Valora las formas derivadas de actitudes heroicas, ascéticas, místicas, eróticas y dolorosas, es decir, las actitudes emotivas humanas presentes en las formas.

El término clásico implica un sentido estricto del balance y del diseño formal, un ideal de proporciones perfectas, el detalle subordinado al conjunto, la representación de la figura humana sin distorsiones, el predominio de lo lineal en espacios limitados, etcétera. El término barroco, a su vez, se refiere a masas en movimiento, a acumulación de partes sin independencia una de otra en la composición, a la liberación de cánones clásicos, de proporciones bellas, a contrastes lumínicos, etcétera. Ambas denominaciones se refieren a complejos artísticos propios de ciertas épocas de Occidente, y aplicarlos a obras de arte de otros periodos y de otras culturas como al arte de Oriente, al arte bizantino, al arte musulmán o al arte de los pueblos primitivos, parece desacertado. Si el redescubrimiento de las artes extrañas a la sensibilidad europea se inició en el siglo XIX, y con ello surgió una valoración diferente de tales manifestaciones, que pueden concebirse de acuerdo con el principio de voluntad artística de Riegel y Worringer, no hay razón suficiente para continuar empleando patrones que limitan en tiempo y en espacio a la forma y a la expresión.

Por medio de formas el arte expresa contenidos y actitudes espirituales. El escultor maya concibió las formas de diferente manera, creando en su mundo el estilo de una época. El modo de representación fue determinado por las posibilidades de observación y de abstracción sujetas al temperamento y al carácter de un periodo cultural homogéneo. La sensibilidad y la imaginación de los mayas condicionaron sus formas plásticas. Estas formas son en esencia simbólica de una última realidad, pueden o no recordar paralelismos con formas clásicas o barrocas, pero son originales y autónomas y están cargadas de contenidos culturales específicamente mayas, pero por ser humanos podemos aproximarnos a ellas e intentar su comprensión. Las interpretaciones que se hagan del arte maya —como de cualquier otro— han de ser partiendo de su realidad histórico-cultural, sin aplicaciones *afortioris* de principios o conceptos históricos de Occidente. Ciertamente es que no podemos menos de reducir a nuestros propios conceptos y términos las significaciones, formales y de todo tipo, de artes no occidentales, pero ha de hacerse, en lo posible ajustándose a su propia realidad, o más bien dicho, a la idea que podemos formarnos de ella gracias al legado que tenemos a mano.



Estatuilla. Maya clásico. Estilo Jaina.

¹ PROSKOURIAKOFF, T., 1960.

² PROSKOURIAKOFF, T., 1960, p. 454.

³ BERLIN, H., 1959, pp. 1-8.

⁴ KELLEY, D., 1962, pp. 323-335.

⁵ KELEMEN, P., 1956, Láms. 73 y 74.

⁶ KELEMEN, P., 1956, Láms. 89 y 90.

⁷ SPINDEN, H. J., 1957, p. 121.

⁸ COVARRUBIAS, M., 1957, p. 62, Fig. 22.

⁹ SPINDEN, H. S., 1957, pp. 32-76.

¹⁰ THOMPSON, J. E., 1962, p. 275.

¹¹ THOMPSON, J. E., 1962, p. 73.

¹² RUZ, A., 1963, p. 25, ver parte IV. Hipótesis sobre el origen asiático de ciertos motivos en la plástica de Palenque.

¹³ SPINDEN, H. P., 1957, Fig. 6.

¹⁴ RUZ, A., 1945, pp. 79-80.

¹⁵ THOMPSON, J. E., 1945, p. 11.

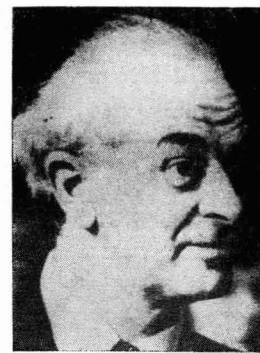
¹⁶ RUZ, A., 1963, p. 88.

¹⁷ WÖLFFLIN, E., 1953.

¹⁸ WEISBACH, W., 1948.

DOCUMENTOS

La guerra es inconcebible*



Linus Pauling

Por Linus PAULING

Creo que nunca volverá a haber una gran guerra mundial en la que se usen armas terribles como las bombas de fusión y fisión nuclear. En los descubrimientos de los científicos se basa el desarrollo de estas terribles armas que ahora nos obligan a entrar en un nuevo periodo de la historia del mundo, una época de paz y razón; los problemas no se resolverán por medio de la guerra o la fuerza, sino de acuerdo con una legislación mundial, y se solucionarán de modo que se haga justicia a todas las naciones y que beneficie a todas las gentes.

Permítanme recordarles que Alfred Nobel deseaba inventar "una sustancia o una máquina con un poder tan terrible de destrucción en masa que la guerra resultara imposible en adelante". Setenta y cinco años más tarde los científicos descubrieron lo que Nobel deseaba inventar: una sustancia fisionable de uranio y plutonio, con energía explosiva un millón de veces mayor que el explosivo favorito de Nobel, la nitroglicerina, y la sustancia fusionable de litio deuterio, siete millones de veces más potente que la anterior. Los primeros artefactos que contenían estas sustancias, bombas de fisión de uranio 23 y plutonio 239, fueron explotadas en 1945, en Alamogordo, Hiroshima y Nagasaki. En 1954, nueve años más tarde, la primera superbomba de fisión-fusión-fisión fue explotada (la Bikini de 20 megatones) con un poder explosivo mil veces mayor que la bomba de fisión de 1945.

Ahora han sido fabricadas miles de estas superbombas; la fuerza nuclear que contienen estas armas es tan enorme que si fueran usadas en una guerra, cientos de millones de personas morirían, y quizá nuestra misma civilización no sobreviviría a la catástrofe.

Así, los instrumentos imaginados por Nobel son ahora una realidad, y en adelante la guerra será imposible.

El mundo ha iniciado una nueva era; deja atrás el periodo primitivo de la historia, cuando las disputas entre las naciones eran resueltas por la guerra, y llega a una época de madurez en la que la lucha armada será abolida y la reemplazará una legislación mundial. El primer paso de esta metamorfosis se dio hace sólo unos pocos meses: los gobiernos de Estados Unidos, Gran Bretaña y la Unión Soviética formularon un convenio para proscribir las pruebas de armas nucleares en la superficie de la tierra, en los océanos, en el espacio; luego ratificaron y firmaron este tratado casi todas las naciones.

Creo que los historiadores en el futuro podrán calificar este tratado como la más importante acción emprendida por los gobiernos de las naciones, porque es el primero de una serie de convenios que harán posible un nuevo mundo, en el que la guerra será abolida.

Podemos observar que la ciencia y la paz están relacionadas. El mundo ha sufrido grandes cambios, en especial durante los últimos cien años, gracias a los descubrimientos de los científicos. Ahora nuestros conocimientos cada vez mayores hacen posible eliminar la pobreza y el hambre, reducir en gran medida los sufrimientos causados por las enfermedades, y usar eficazmente los recursos del mundo en beneficio de la humanidad; pero el mayor de todos los cambios se ha realizado en lo que se refiere a la guerra, debido al enorme aumento del poder de los explosivos, y el correspondiente cambio en los métodos de transportar las bombas.

Estos cambios han sido consecuencia de los descubrimientos de los científicos, y durante las últimas dos décadas los hombres de ciencia han hecho grandes esfuerzos por que la gente los advierta y tome conciencia de ellos, y han insistido en que se impida el uso de las nuevas armas y se proscriba la guerra en el mundo.

La preocupación por los daños causados a los hombres y a la raza humana por las sustancias radiactivas que producen las pruebas de las armas nucleares, se manifestó con nuevo vigor en el periodo que siguió a la primera prueba de la bomba de fisión-fusión-fisión en Bikini, el 1º de marzo de 1954.

* Este artículo es un compendio del discurso pronunciado por el doctor Linus Pauling, en Oslo, el 11 de diciembre de 1963, después de haber recibido el Premio Nobel de la Paz de 1962.

Cada año, de casi cien millones de niños que nacen en el mundo, aproximadamente cuatro millones presentan graves defectos físicos o mentales que les causan grandes sufrimientos a ellos y a sus padres. Esto constituye un importante problema para la sociedad. Los científicos estiman que cerca de un cinco por ciento, 200 mil al año, de estos niños padecen graves defectos a causa de las mutaciones genéticas producidas por los rayos cósmicos de elevada energía radiactiva que existen en la naturaleza y por la radiactividad natural; y nuestros órganos de reproducción no pueden ser protegidos de este peligro.

Los científicos están de acuerdo en que cualquier exposición adicional de las células de reproducción humana a la radiación de alto grado aumentará el número de las mutaciones y el de nacimientos de niños defectuosos en los años futuros, y que este incremento es aproximadamente proporcional a la cantidad de la exposición.

La explosión de armas nucleares en la atmósfera libera productos radiactivos de fisión, cesio 137, estroncio 90, yodina 131 y otros muchos. Además, los neutrones que resultan de la explosión se combinan en la atmósfera con los átomos del nitrógeno y se producen grandes cantidades de isótopos radiactivos de carbono (carbono 14) que luego se incorporan a las moléculas orgánicas de todos los seres humanos. Estos productos de fisión radiactiva están dañando la fuente del germen humano, y aumentan el número de nacimientos de niños defectuosos.

Calculo que cerca de 100 mil niños nacerán con graves defectos físicos o mentales causados por el cesio 137 y otros productos de fisión de las pruebas atómicas efectuadas entre 1952 y 1963, y un millón 500 mil más, si la raza humana sobrevive, padecerán graves daños por el carbono 14 liberado en estas pruebas. Además, se prevé que habrá un número diez veces mayor de muertes, ya sea en estado embrionario, recién nacidos o durante la niñez: un millón de defunciones serán causadas por los productos de fisión, y 15 millones por el carbono 14.

Además, se sabe que la radiación de elevada potencia puede producir leucemia, cáncer en los huesos, y otras muchas enfermedades... Calculo que por los efectos somáticos de estas sustancias radiactivas que ahora contaminan la tierra, aproximadamente cerca de dos millones de seres humanos morirán cinco a diez o quince años más pronto que si no hubiera habido pruebas nucleares. El cálculo que hizo en 1962 la Comisión Federal Norteamericana de Radiación fue de 0 a 100 mil muertes de leucemia y de cáncer en los huesos, tan sólo en Estados Unidos, a consecuencia de las pruebas nucleares realizadas hasta 1961.

Los cálculos anteriores se hicieron basándose en un total de 600 megatones. Ahora podemos preguntarnos: ¿cuál es el precio que ha de pagarse por la explosión en la atmósfera de una sola bomba de 20 megatones? Nuestra respuesta, no menos terrible por ser imprecisa, es: si la raza humana sobrevive, el sacrificio será de cerca de 500 mil niños, de los cuales 50 mil probablemente sobrevivirán, pero sufrirán graves defectos físicos o mentales; quizá también cerca de 70 mil personas tendrán que morir prematuramente de leucemia o alguna otra enfermedad producidas por las pruebas atómicas.

Debemos estar agradecidos; la mayor parte de las naciones del mundo, al firmar el tratado de 1963, han convenido en no efectuar más pruebas nucleares en la atmósfera. ¡Pero qué lástima que este tratado no haya sido firmado dos años antes! De un total de 600 megatones originados por las pruebas llevadas a cabo hasta la fecha, tres cuartas partes, o sea 450 megatones, fueron hechas en 1961 y 1962. El fracaso de formular un tratado en 1959 ó 60 ó 61 fue atribuido por los gobiernos de Estados Unidos, Gran Bretaña y la Unión Soviética a las diferencias de opiniones sobre los métodos de inspección de las pruebas subterráneas. Estas dificultades no se allanaron en



"la única política del mundo debe ser la abolición de la guerra"



"nuestros órganos no pueden ser protegidos de la radiactividad"

1963; pero se realizó el tratado para suspender las pruebas atmosféricas...

¿Una gran guerra en la que se emplearan las armas nucleares que ahora existen sería una catástrofe para toda la humanidad? La naturaleza de las armas nucleares y la magnitud de los almacenes nucleares me obligan a dar una respuesta afirmativa.

Una sola bomba de 25 megatones podría fácilmente destruir cualquier ciudad y matar a la mayoría de sus habitantes... No existe información precisa sobre la cantidad de armas nucleares almacenadas. Los participantes en la Sexta Conferencia de Pugwash, en 1960, calcularon aproximadamente 60 mil megatones. Esto equivale a 10 mil veces el total de explosivos usados en toda la Segunda Guerra Mundial, lo que indica que los almacenes de explosivos militares han registrado un aumento aproximado del doble cada día desde 1945. Mi estimación para 1963, tomando en cuenta la continua y creciente manufactura de armas nucleares durante los tres años pasados, es de 320 mil megatones.

La importancia de la suma total de 320 mil megatones de bombas atómicas puede apreciarse por el siguiente ejemplo: si mañana tuviera lugar una guerra donde se usaran 6 megatones (el equivalente al poder de los explosivos empleados en la Segunda Guerra Mundial) y otro conflicto armado semejante estallara al día siguiente, así sucesivamente día tras día durante 146 años, entonces se agotaría el arsenal que hoy existe, pero, de hecho, el almacén puede utilizarse en un solo día, en el primer día de la Tercera Guerra Mundial.

Los científicos han realizado muchos cálculos sobre los probables efectos de un hipotético ataque nuclear. Un cálculo, basado en el informe que en 1957 se rindió ante el Subcomité Especial de Radiación del Comité Mixto de Energía Atómica del Congreso, sobre las consecuencias de un ataque a los centros industriales y de población y a las instalaciones militares de Estados Unidos, con 250 bombas que sumaran un total de 2,500 megatones. La cantidad de víctimas calculadas en el testimonio, tomando en cuenta el aumento de la población desde 1957, fue que 60 días después del ataque morirían 98 de los 190 millones de norteamericanos, y 28 millones quedarían gravemente dañados, pero aún vivirían; del resto de los 70 millones de sobrevivientes muchos sufrirían daños menores a causa de la radiación.

Éste sería un pequeño ataque nuclear en el que se usaría sólo cerca del 1% de las armas existentes. En una guerra atómica importante, fácilmente se podrían emplear un total de 30,000 megatones (lo que representaría una décima parte de los almacenes atómicos) en bombas que serían arrojadas y explotarían sobre las regiones más populosas de Estados Unidos, la Unión Soviética y otros países europeos importantes. Los estudios de Hugh Everett III y George E. Pugh del Departamento de Cálculos de Sistemas de Armas, del Instituto de Análisis Defensivos en Washington, D. C. que se dieron a conocer en las sesiones de 1959 ante el Subcomité de Radiación, nos permiten hacer un cálculo de las víctimas de una guerra semejante. A los 60 días de que empezara el conflicto armado morirían 720 de los 800 millones de personas en estos países, 60 millones podrían vivir, pero quedarían gravemente dañadas, y habría sólo 20 millones de sobrevivientes.

Ninguna disputa entre naciones puede justificar la guerra nuclear. No existe defensa contra las armas nucleares que no pueda ser superada por un aumento de la magnitud del ataque. Sería contrario a la naturaleza de la guerra que las naciones cumplieran un acuerdo para hacer sólo guerras "limitadas", en las que se usaran únicamente "pequeñas armas nucleares". Hoy día aun las guerras pequeñas son peligrosas, porque pueden extenderse y provocar una catástrofe mundial.

La única política sana para el mundo es la abolición de la guerra. Ahora ésta es la meta de las potencias nucleares y de todas las otras naciones. Todos tenemos una deuda de agradecimiento con los gobiernos de Estados Unidos, la Unión Soviética y Gran Bretaña por haber firmado el acuerdo de suspender las pruebas nucleares, y que también ha sido aceptado por la mayoría de las naciones. Como norteamericano siento especial gratitud por nuestro gran presidente John F. Kennedy, cuya trágica muerte ocurrió sólo hace 19 días. Opino que este grandioso acuerdo internacional no habría sido formulado y ratificado si no hubiera sido por la convicción, la determinación, y la habilidad política del presidente Kennedy.

La gran importancia del tratado de suspensión de pruebas atómicas se debe a que puede considerarse como un primer paso hacia el desarme.

El presidente Kennedy, el presidente Johnson, el premier Krushov, el primer ministro MacMillan y otros funcionarios



"ninguna disputa puede justificar la guerra mundial"

han proclamado que, para prevenir el cataclismo, debemos tener como meta el desarme general y completo, y empezar a destruir las terribles armas nucleares que ahora existen y los vehículos que las transportan; pero en vez de suprimir las armas y los vehículos de lanzamiento, las grandes potencias continúan fabricando más y más, y el mundo aún está en peligro.

¿Por qué no ha habido progresos en el desarme? Creo que en gran parte se debe a que aún hay gentes, muchas de ellas poderosas, que no han aceptado la tesis de que ha llegado el momento de abolir la guerra. Además, una gran nación todavía no ha sido aceptada en la comunidad mundial de las naciones, la República Popular de China, el país más populoso del mundo. No creo que Estados Unidos y la Unión Soviética puedan lograr ningún adelanto importante en el proceso de desarme a menos que esa gran potencia nuclear en embrión, la República Popular China, firme el convenio de desarme; y no firmará un tratado semejante hasta que haya sido aceptada en la Comunidad de las Naciones, con una categoría de acuerdo a su importancia. Trabajar por el reconocimiento de China es luchar por la paz del mundo. No podemos esperar que sean destruidas las armas nucleares que ahora existen; quizá pasen varios años, tal vez décadas... ¿No podemos hacer algo inmediatamente para disminuir el gran peligro actual de que estalle una guerra nuclear por algún accidente psicológico o tecnológico, o como resultado de una serie de sucesos que aun los más hábiles mandatarios no pudieran impedir?

Creo que sí es posible, y espero que sea tomado en cuenta por los gobiernos de las naciones. Mi proposición es que se instituya, con el máximo de rapidez compatible con la precaución indispensable, un sistema de control mixto nacional internacional de los almacenes de armas nucleares, de modo que sólo puedan emplearse los armamentos nucleares de Estados Unidos con el permiso del gobierno norteamericano y de las Naciones Unidas, y que sólo se puedan usar las armas atómicas soviéticas con la aprobación del gobierno soviético y de las Naciones Unidas. Un sistema similar de control dual sería instituido para controlar a las potencias nucleares de segunda categoría en caso de que no destruyeran sus implementos bélicos.

Hay otra providencia que se podría tomar inmediatamente para disminuir el presente peligro que corre la civilización: se deberían interrumpir, por medio de un tratado sólido que incluyera un eficaz sistema de inspección, los presentes programas de desarrollo de los métodos biológicos y químicos para emprender la guerra.

Hace cuatro años, los científicos que participaron en la V Conferencia de Pugwash concluyeron que hasta ese momento el

poder destructivo de los armamentos nucleares era muy superior al de las armas biológicas y químicas, pero que éstas podrían producir enormes efectos letales y destructivos contra el hombre, y también causar gran daño al aniquilar las plantas y los animales... El dinero gastado en investigaciones para el fomento de las armas biológicas y químicas en Estados Unidos ahora sólo ha alcanzado la cifra de cien millones de dólares al año, lo que representa un aumento de 16 tantos en una década, y es probable que la Unión Soviética y otros países estén realizando esfuerzos similares.

Para dar una idea de la amenaza que esto representa, puedo mencionar los proyectos de usar gases nerviosos que, cuando no matan, producen locura temporal o permanente, y los proyectos de usar toxinas, como la botulina; virus, como el de la fiebre amarilla; o bacterias, como el antrax, para matar a cientos de millones de personas.

El peligro es especialmente grande; cuando se obtengan los conocimientos por medio de un programa de desarrollo en gran escala, como ahora se está realizando, pueden extenderse a todo el mundo, y permitir a un pequeño grupo de malvados, quizá en uno de los países más pequeños, lanzar un ataque devastador.

Se debe tratar no sólo de evitar las grandes guerras, sino también las pequeñas, por medio de la ley. La abolición de la guerra de guerrillas y las revoluciones, que a menudo se caracterizan por su extrema crueldad y su gran cantidad de sufrimientos humanos, sería una bendición para el hombre.

Sin embargo, hay países en los que la gente está sujeta a continua explotación económica y a la opresión de un gobierno dictatorial que retiene el poder por la fuerza de las armas. La única esperanza para muchas de estas gentes ha sido la revolución, el derrocar a la dictadura y reemplazarla con un gobierno democrático que trabaje por el bienestar del pueblo.

Creo que ha llegado el momento para todo el mundo de abolir el mal, mediante la formulación y aceptación de algunos artículos apropiados de una legislación mundial... Creo que la meta podría alcanzarse a través de una legislación mundial que ordenara, quizá una vez cada década, un referéndum en cada país de la tierra, supervisado por las Naciones Unidas, sobre la voluntad del pueblo para aceptar su gobierno nacional, independientemente de las elecciones nacionales.

Podría tomar años lograr incluir esta cláusula en la legislación mundial. Mientras tanto, mucho podría hacerse cambiando la política de las grandes naciones. Durante los años recientes, en varios países las insurrecciones y las guerras civiles han sido instigadas y agravadas por las grandes potencias, que, además, los han provisto de armas y consejeros militares, aumentando así la crueldad de las guerras y el sufrimiento de la gente. Durante 1963, en cuatro países, y en muchos otros durante los años anteriores, los gobiernos elegidos democráticamente, cuya política estaba encaminada a conseguir reformas sociales y económicas, han sido derribados y reemplazados por dictaduras militares, con la aprobación, si no con la instigación, de una o más de las grandes potencias. Estos actos están relacionados con la política del militarismo y los intereses económicos nacionales que ahora resultan anticuados.

Al trabajar para abolir la guerra, también luchamos por la libertad humana, por los derechos de los individuos. La guerra y el nacionalismo, junto con la explotación económica, han sido los grandes enemigos de los seres humanos. Creo que cuando la guerra sea abolida del mundo, habrá una mejoría en los sistemas sociales, políticos y económicos de todas las naciones, en beneficio de la humanidad.

Ahora nos vemos obligados a eliminar para siempre estos vestigios de barbarie prehistórica, esta maldición de la raza humana. Nosotros, ustedes y yo, tenemos el privilegio de vivir en esta extraordinaria época, única en la historia del mundo, que marcará el cambio entre un pasado de miles de años de guerras y sufrimientos, y el porvenir, un gran futuro de paz, justicia, moralidad y bienestar humanos. Tenemos el privilegio y la oportunidad de contribuir a la abolición de la guerra para que sea reemplazada por una legislación mundial. Tengo fe en que triunfaremos en esta gran tarea; creo que la comunidad humana se verá libre no sólo de los sufrimientos causados por la guerra, sino también del hambre, de las enfermedades, de la ignorancia y del temor, mediante un mejor uso de los recursos de la tierra, de los descubrimientos científicos y de los esfuerzos de la humanidad; pienso que en el transcurso del tiempo seremos capaces de construir un mundo que se caracterice por su justicia económica, política y social para todos los seres humanos, y una cultura digna de la inteligencia del hombre.

—Traducción de Carlos Valdés

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Huberto Batis, *Índices de El Renacimiento. Semanario literario mexicano (1869)*. Con un *Estudio preliminar*. Centro de Estudios Literarios. Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. 330 pp.

NOTICIA: *El Renacimiento* fue un semanario literario que salió a luz durante el año 1869. Su importancia dentro de las letras mexicanas es capital. Dirigido por Ignacio Manuel Altamirano, agrupó entre sus redactores a escritores de las más diversas tendencias —políticas y literarias—, lo mismo jóvenes que ya maduros y famosos. La idea motriz del semanario —y de ahí su nombre— fue la de propiciar un renacimiento cultural en México a raíz de la victoria sobre el imperialismo francés. El momento histórico que se escogió para su publicación fue aquel en que, restaurada la República después de la Intervención Francesa, el país atravesaba por una calma aparente que daba lugar a tareas culturales y artísticas. La mayoría de los redactores habían participado en la política y en las luchas militares; pero ya retirados, pensaron en organizar el mundo intelectual, fundando primero las célebres Veladas Literarias en las que se leían y discutían obras noveles, e ideando después la creación de un órgano que agrupara esta efervescencia literaria. Así surgió el semanario.

EXAMEN: Altamirano, con su clara conciencia de integrar una literatura con caracteres propios, guió y alentó a los jóvenes escritores. Pero también en las páginas de *El Renacimiento* se afianzó la idea de que "la literatura nacional, para estar bien fundada, debe conocer a los clásicos y a los escritores modernos extranjeros". Por eso, al lado de la producción literaria mexicana, se difundieron traducciones de múltiples autores que completaron el ideal de la revista. Todo género literario tuvo cabida en *El Renacimiento*, cuya "misión fue entregar la poesía a la nueva sociedad en la República restaurada, propagar el gusto literario, cultivar el oído para el nuevo verso, unir lo tradicional y lo moderno, lo europeo con lo español y con lo nuestro, entretener y sorprender a los lectores, encauzar una moral precisamente cívica, todo de acuerdo con el ideal romántico y con el postulado nacionalista de Altamirano". La poesía tuvo sus representantes en Manuel Acuña, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Carpio, José Tomás de Cuéllar, Agustín F. Cuenca, José María de Heredia, Ignacio Montes de Oca y Obregón, para mencionar unos cuantos, al lado de traducciones de Byron, Goethe, Hugo, Lamartine, Musset, o de clásicos como Horacio y Catulo. El cuento y la novela estuvieron representados por Rafael Roa Bárcena, Altamirano (su novela *Clemencia* se publicó en el semanario por entregas), Justo Sierra, Manuel M. Flores y otros. La sección de crónicas, representada por Altamirano, Sierra, Cuéllar, recogía sucesos importantes de la vida de México, comentarios sobre temas generales, crítica teatral y reseña de conciertos. Además incluía ensayos de tipo lingüístico, filológico, histórico y filosófico, y "otro tipo

de artículos, pensados más que nada para agradar enseñando, que se dirigían a un público más amplio".

El Renacimiento, en su corta pero intensa vida, supo agrupar a los escritores de 1869 y crear una conciencia nacional literaria sumamente productiva que pudo ser mantenida e imitada por las generaciones posteriores.

Uno de los aspectos más interesantes y mejor analizados del libro de Batis es el del movimiento romántico mexicano. Se afirma el hecho de la anacrónico de su surgimiento y de la falta de una reacción antirretórica potente. "El romanticismo mexicano no fue nunca belicoso, categórico; se contentó con expresar en el tono menor característico de nuestra lírica el estado de ánimo general."

La relación entre literatura y política, con sus hondas implicaciones sobre el desarrollo de la vida cultural, es otro de los temas esenciales. Hay que tener presente que el propio Altamirano resintió sobre su labor el peso de la política: "Las ciencias y las artes progresaron muy poco [durante la administración del presidente Benito Juárez] y las bellas letras no tuvieron protección, debiéndose el movimiento notable que se advirtió en ellas después de 1867 sólo a esfuerzos individuales."

Huberto Batis, con la publicación de estos *Índices*, nos proporciona los enfoques adecuados con los que enjuiciar las características y la evolución de la literatura mexicana. La madurez del ensayo, el acopio de fuentes, la vasta bibliografía utilizada y la fina intuición de los problemas literario-sociales más complejos hacen de su investigación un libro de consulta indispensable para todo estudioso de nuestra literatura.

CALIFICACIÓN: Consultable.

—A.M.

REFERENCIA: A. S. Neill, *Summerhill*. Traducción de Florentino M. Torner. Fondo de Cultura Económica. México, 1963, 304 pp.

NOTICIA: El autor ha escrito varios libros sobre la educación de los niños, material que se encuentra seleccionado y resumido en la presente edición. Es director de la escuela de Summerhill que fundó hace 40 años en Inglaterra; también se ha dedicado al psicoanálisis.

EXAMEN: Neill no se propone delinear una nueva teoría sobre la educación, sino relatar sus experiencias como educador en Summerhill. Esta institución la fundó con un carácter experimental; al principio estaba destinada a la educación y a la cura de niños con problemas emocionales, y se aplicaban los principios de Freud, Adler y otros psicólogos; pero más tarde se convirtió en una escuela para toda clase de niños y adolescentes. Neill comprendió que la terapéutica psicoanalítica no era eficaz cuando se aplicaba a los niños, y que únicamente se podía curarlos en un ambiente de libertad donde no se les oprimiera, ni se les impusieran sistemas educativos autoritarios. Observó que si las causas del desequilibrio emocional

estribaban en la educación, la solución era reformarla radicalmente y abolir los métodos tradicionales basados en la disciplina y el castigo. En pocas palabras, deseaba establecer una escuela que se adaptara a los niños, y no que los alumnos se adaptaran a ella.

Neill deseaba libertad para sus alumnos, pero no un libertinaje que los perjudicaría. Encontró el justo medio al establecer un gobierno democrático escolar. Hoy, Summerhill se rige por una asamblea integrada por los alumnos y los maestros; todos los participantes poseen los mismos derechos, y su voto tiene igual valor. (No existen privilegios para los profesores.) En consecuencia, los discípulos determinan en todos sus aspectos el reglamento, y luego lo obedecen con gusto.

El sistema educativo ("autorregulación") de Neill se basa en la observación del espíritu infantil. El autor cree en la bondad innata de la naturaleza humana; afirma que si el niño se muestra antisociable es porque fue deformado y reprimido en sus instintos, y más tarde se convertirá en un adulto lleno de odio, con egoístas tendencias de carácter infantil. Summerhill es una institución que le permite al niño vivir plenamente su infancia, y no se le escatiman las horas dedicadas al juego. Neill admite que de su escuela no han salido grandes sabios; su objetivo primordial es educar jóvenes que puedan enfrentarse a la vida y que sean felices, y no individuos neuróticos que logren el triunfo.

El autor le concede gran importancia a la educación de los sentimientos, y no sólo a la de la inteligencia, como ocurre en la mayoría de las escuelas. Está convencido de que los buenos sentimientos prosperan en un ambiente de libertad. En Summerhill las clases no son obligatorias, los alumnos sólo asisten a ellas voluntariamente. Contra lo que puede esperarse, los resultados son positivos: los niños procuran las clases con regularidad.

Neill piensa que para evitar las neurosis infantiles no se debe infundir a los niños miedos fantásticos, ni formarles sentimientos de culpabilidad. En consecuencia, no se les debe enseñar religión ni moral, ni el maestro debe adoptar una postura autoritaria. Esto no significa que los alumnos de Summerhill sean antisociales; el límite de su libertad individual son los derechos de los demás. El niño puede hacer cualquier cosa, menos realizar actos que lo dañen a él mismo, a la comunidad o sus propiedades.

La práctica ha demostrado la superioridad de la "autorregulación" sobre los sistemas autoritarios basados en la moral. Los resultados no pueden ser más alentadores: los alumnos de Summerhill se adaptan después fácilmente a la realidad de la vida, tienen más iniciativa, son más equilibrados, y sobre todo, más felices.

Hoy día en que las crisis sociales son muy agudas y existe el peligro de una guerra, que lo destruya todo, parece de vital importancia encontrar nuevos caminos que puedan conducir al hombre a la felicidad y a la supervivencia.

CALIFICACIÓN: De vital importancia.

—C.V.

TABACO Y ECONOMÍA

Los informes médicos sobre el daño que causa el tabaco a los fumadores no fueron capaces de influir en el ánimo de los congresistas norteamericanos. Un senador propuso que se dictaran leyes contra el tabaco, pero no obtuvo ningún éxito. Estados Unidos es uno de los países donde más se teme a las enfermedades; sin embargo, el miedo fue vencido por la importancia económica del tabaco dentro de la economía norteamericana. La revista *Newsweek* (20 de enero de 1964) ofrece las siguientes cifras:

"Durante el último año los norteamericanos se fumaron 523 billones de cigarrillos, lo que representa un aumento de casi 3% sobre 1962. Los 80 millones de fumadores del país también consumieron 7.2 billones de puros (la cifra más elevada de los últimos 40 años) y se consumieron 65 millones de libras de tabaco para mascar.

"Cerca de 750 mil agricultores en 21 estados, cosechan 2.3 billones de libras de tabaco, con un valor de 1.3 billones de dólares. Este producto, según informes del Departamento de Agricultura, ocupa el quinto lugar en ventas en la producción agrícola. Cerca de 96 mil obreros trabajan en los productos del tabaco, aunque la automoción gradualmente está reduciendo su número. En 1963, la exportación de hojas de tabaco y cigarrillos produjo 510 millones de dólares.

"La industria del tabaco compra lino para el papel de los cigarrillos a los agricultores de Dakota del Sur, Minnesota y Texas, y consume 71 millones de libras de papel de estaño, 35 millones de libras de celofán y 27 millones de cajetillas impresas. Los cigarrillos y otros tipos de tabaco labrado se distribuyen entre 4,500 mayoristas y 1.5 millones de comerciantes en pequeño, desde las tabaquerías hasta las máquinas vendedoras que existen en los expendios de gasolina. Más de 3 millones de personas trabajan en la manufactura y distribución del tabaco.

"Las fábricas de tabaco, para mantener sus ventas de cigarrillos gastan 150 millones al año en propaganda. Más de la mitad de este presupuesto se dedica a los anuncios por televisión.

"Un total de 3.3 billones se recolectaron el año pasado por concepto de impuesto sobre consumo de tabaco: 2.1 billones le correspondieron al gobierno federal, 1.1 billones a los estados y 50 millones a los gobiernos locales."

No, seguramente no habrá ley que prohíba fumar a los norteamericanos.

C.V.

¿TROPIEZO DESPUÉS DE LA CAÍDA?

La antigua aspiración norteamericana de crear un teatro de repertorio, a semejanza de los que funcionan en Francia o del Berlin Ensemble, ha empezado a hacerse realidad en el *Lincoln Center* de Nueva York. Sin estar terminado todavía el edificio que alojará a este teatro, la primera obra destinada a formar el repertorio se ha estrenado en una sala fuera de Broadway. La obra, titulada *After the fall* (*Después de la caída*), señala también el regreso de Arthur Miller al teatro después de ocho años de ausencia. En *Newsweek*, Leslie Hanscom

recoge en una extensa crónica sus impresiones sobre el doble acontecimiento, señalando la importancia que tiene para el futuro de la escena norteamericana la creación de este tipo de teatro, que hace posible una continuidad cultural indispensable, y el interés con que el público esperó y recibió el nuevo drama de Miller. El cronista nos informa que el tema de la obra se guardó en secreto hasta el momento del estreno a petición del mismo autor y admite que este sistema contribuyó a aumentar la curiosidad. Corrían rumores sobre la naturaleza autobiográfica de la obra de Miller y tanto el público como la crítica esperaban un estreno tan sensacional como el de *Long day journey into night* de Eugene O'Neill. Según Hanscom, la obra, sin embargo, resultó incapaz de responder a esas esperanzas y el teatro de repertorio inició sus actividades con un fracaso parcial; aunque una parte de la crítica ha elogiado ampliamente el drama de Miller, "en lugar del violento exorcismo de culpa y el tormentoso sentido del destino que se recordaba por



parte de O'Neill, el público se encontró con un documental sobre la vida de un hombre, en el que éste se dirige al público en un lenguaje oscuramente retórico cuya nota dominante suena a autotopología".

Posteriormente la publicación de *After the fall* en el *Post* nos ha permitido confirmar el acierto del juicio crítico de Hanscom. Incapaz de construirse como verdadero personaje dramático, Arthur Miller tan sólo ha creado como personaje central de su obra un fantasma indeciso, que se interroga a sí mismo sobre su suerte (no su destino) con un lenguaje barato, mezcla de psicoanálisis postfreudiano y confusión mental, y sobre todo, es incapaz de ser antes los demás personajes, limitándose a reaccionar débilmente ante ellos. Por otra parte, el carácter más de narración subjetiva que de conflicto dramático de la obra, excluye la posibilidad de un auténtico tratamiento de los demás personajes y éstos se quedan como meras proyecciones mentales del protagonista. Y finalmente, el narrativo, que descansa casi por completo en un burdo empleo de la asociación libre, tal como la practica el psicoanálisis, adquiere enseguida un ritmo mecánico, puramente exterior y que termina siendo absolutamente ineficaz a base de repeticiones fáciles. Como sugiere el cronista de *Newsweek*, *Después de la caída* es en realidad una parte de la caída del propio autor; pero la importancia del teatro de repertorio sigue en pie, por encima de ella.

J.G.P.

En nuestra época, los oficiales del ejército norteamericano han pasado de una posición secundaria a un primer plano donde pueden ejercer enorme influencia. La razón de esto ha sido el establecimiento de una gran organización para la defensa nacional; hoy día, un presupuesto militar de 50 billones de dólares hace sentir su influencia no sólo en la industria y en la política, sino también en la educación, en los medios de difusión y aun en la religión. Esta influencia (que los militares continúan ejerciendo en muchas ocasiones aun después de ser licenciados, como en el caso de los generales que ocupan puestos directivos en la industria de la defensa), el presidente Eisenhower la tenía en mente cuando previno al público de los peligros de un "complejo militar-industrial".

Estas ideas se encuentran en el libro *The military establishment*, de John Swomley (profesor de filosofía y enemigo de la conscripción militar), que, además, repite verdades bien conocidas, como que en los Estados Unidos existe un extremismo militarista, las fuerzas armadas cuentan con magníficos medios de publicidad, poseen un equipo de hombres influyentes, y algunos generales ven toda clase de fantasmas abajo de su cama. También es evidente que los militares tradicionalmente desean mayores presupuestos, y tienden a exagerar la amenaza del enemigo a fin de asustar al Congreso para obtener más dinero. Pero Swomley va más allá: adivina intenciones diabólicas en los actos de los jefes militares de Estados Unidos: virtualmente los acusa de fabricar las crisis con la Unión Soviética y China para aumentar su poder; sugiere que el informe del servicio de inteligencia militar de que el ejército rojo "estaba en marcha" en 1948, sirvió para implantar el plan Marshall y la conscripción militar.

Swomley advierte que no existen pruebas que corroboren las sospechas de que el aeroplano U-2 fue enviado de propósito a la Unión Soviética por los militares para hacer fracasar la conferencia en la cumbre, pero sí se sabe que los militares y los agentes de la CIA, y no los funcionarios civiles, tomaron la decisión de enviar el U-2 de Francis Gary Powers. El autor también sugiere que los jefes militares aliados deliberadamente permitieron a los rusos tomar Berlín durante la Segunda Guerra Mundial.

El poder de los jefes militares es considerable; algunos jefes civiles en el Pentágono personalmente creen que la ley de reclutamiento podría ser abolida si los militares en verdad hicieran un esfuerzo para crear un ejército de voluntarios, pero el Congreso ratificó la ley de conscripción, con todas sus obvias iniquidades, y sólo se escuchó un murmullo de oposición. En el interior del Pentágono los jefes militares, aunque dirigidos por un enérgico ministro civil, continúan imponiendo su voluntad a los civiles, e insisten en tener el control de los gastos militares.

The passion of the hawks de Tristram Coffin es otro libro que combate el militarismo norteamericano, y señala más o menos los mismos peligros que la anterior publicación. Quizá estos volúmenes no están basados en pruebas contundentes, pero es obvio que muchos civiles en Estados Unidos se empiezan a alarmar ante el creciente poder de los militares.

C.V.