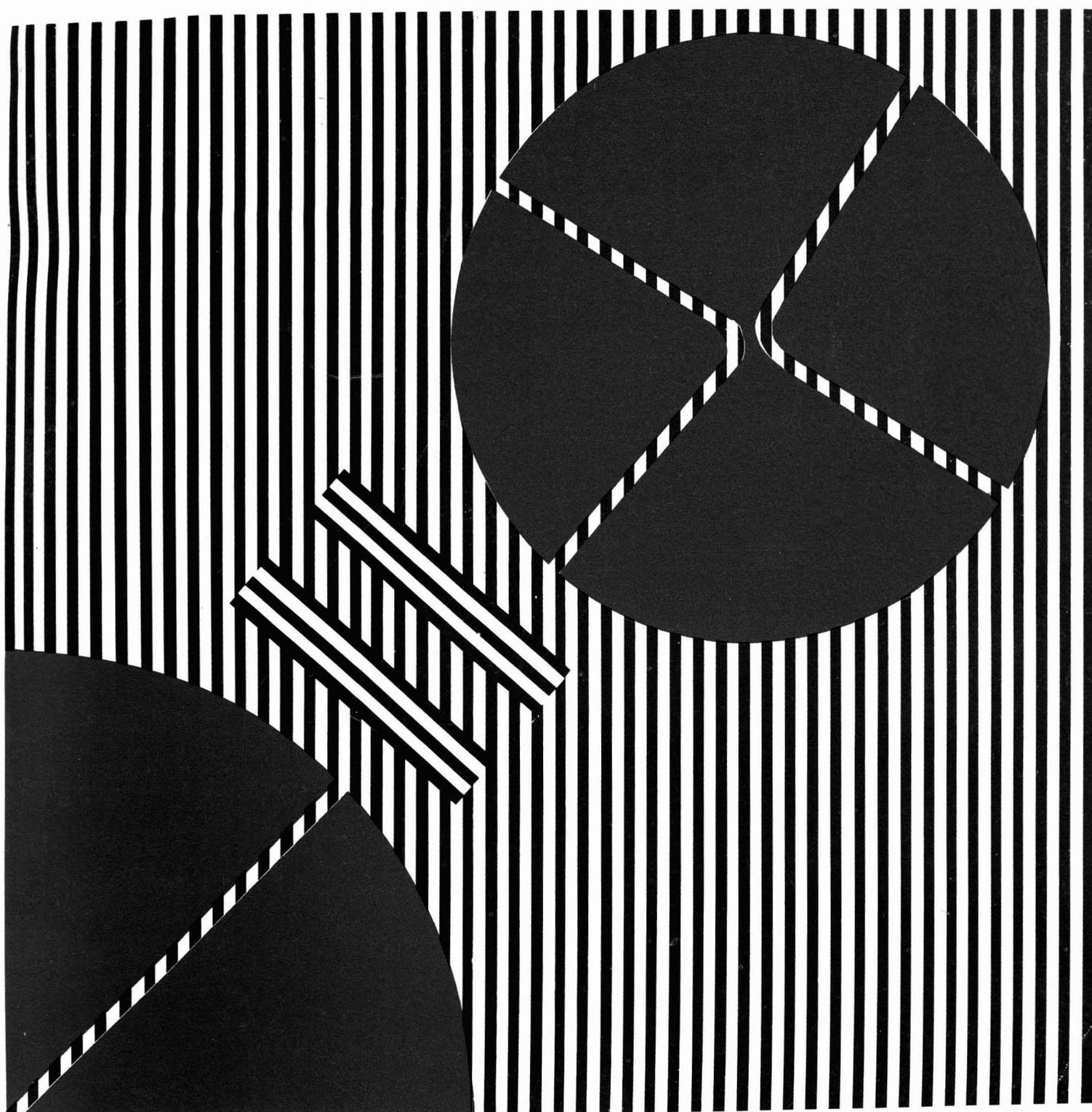


Revista de la Universidad de México

**Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco,
Ernesto Mejía Sánchez,
Alberto Dallal, Emilio García Riera,
Fernando Pessoa, Alvin W. Gouldner**



Sumario

Volumen XXVIII, número 7 / marzo de 1973

- 1 Ustedes que jamás han sido asesinados, por Carlos Monsiváis
- 12 Idilio, por José Emilio Pacheco
- 14 Radiografía mesoamericana, por Ernesto Mejía Sánchez
- 16 Fidelidad al cine (entrevista a Emilio García Riera)
por Alberto Dallal
-

I Oda marítima de Alvaro Campos, por Fernando Pessoa
(traducción de Carlos Montemayor)

25 Romanticismo y clasicismo: estructuras profundas de la
sociología, por Alvin W. Gouldner

Portada: Serigrafía de Helen Escobedo

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó de la Dirección de Difusión Cultural
Director: Gastón García Cantú / Editor: Armida de la Vara / Dirección artística: Vicente Rojo

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 6.00
Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.



Carlos Monsiváis

Ustedes que jamás han sido

asesinados
asesinados
asesinados
asesinados

Lo sospechoso de los epígrafes

A ¿Tomó usted la ley en sus manos?
 —La tomé en mis brazos... La pobrecilla necesitaba ayuda... Pero no sea tan exigente y legal. ¿Llevaría usted a una víbora de cascabel ante un tribunal de justicia? ¿Le otorgaría un jurado popular a un perro rabioso? Sentí menos remordimientos cuando ayudé a un monstruo como Dillard en su tránsito al Más Allá, que el que sentiría al aplastar un reptil ponzoñoso en el momento en que se dispusiera a mordeme.
 —Pero eso es un asesinato! —gritó Markham en un acceso de indignación horrorizada.
 —Oh, indudablemente —repuso Vance alegremente.
 • S. S. Van Dine, *El caso del alfil obispo*.

B Bostecé
 —Todo esto es muy interesante —dije—. Pero muy poco práctico...
 —¿Usted cree? —preguntó Héreules Poirot—. Recuerdo lo que he dicho... La verdad va a manos del inspector Raglan por la mañana; pero por consideración a su buena hermana, estoy dispuesto a dejarle otra alternativa. Podría usted tomar, por ejemplo, una dosis exagerada de algún soporífero. ¿Me comprende?
 • Agatha Christie, *El asesinato de Roger Akroyd*.

C La voz de San Spade era suave, gentil. Le dijo a Brigid:
 —Voy a entregarte a la policía. Las posibilidades son de que escaparás con vida. Eso significa que saldrás en libertad dentro de veinte años. Eres un ángel. Te esperaré hasta que vuelvas —se aclaró la garganta—. Y si te ahorcan, te recordaré siempre.
 • Dashiell Hammett, *El Halcón Maltés*.

D ¡Ella era la horrible caricatura de un ser humano! No había piel, sólo una masa repugnante e informe de carne fruncida, plegada, desde sus rodillas hasta el cuello que formaba un cuadro monstruoso de horror que obligaba a uno a cerrar los ojos frente a él.
 Casi se me cayó el cigarrillo de la boca, tembló el encendedor en mi mano, pero lo abrí.
 —Esto lo hizo el fuego, Mike. ¿Crees todavía que soy hermosa?
 Río y comprendí que era la risa de una loca. Sentí la presión del revólver sobre el cinturón al arrodillarse.
 —Vas a morir ahora mismo... pero primero puedes besarme. Cadáver, cadáver, bésame.
 • Mickey Spillane, *Bésame moribunda*.

El fin de las coartadas

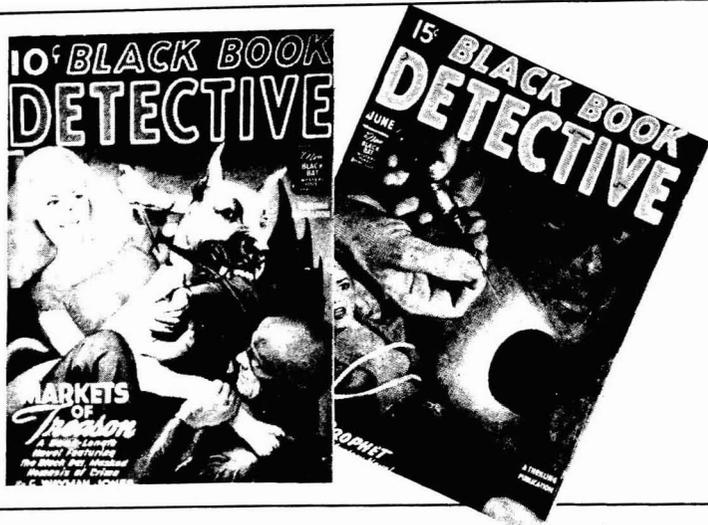
¿Quién le teme a la literatura policial? Exorcizado, diluido en los programas de clase C en la televisión, gastado en el exceso y excedido en la autoparodia, el género industrioso conocido como literatura policial ha disfrutado de auges y desmitificaciones, se ha estratificado, ha incursionado —sin consecuencias penales— en el autoplagio, ha cometido el delito sin remisión: pasar de moda. Lo usual es declararla porción ya inerte o rutinaria de las promociones comerciales, que debe compartir resignadamente sus dominios (el ámbito de la venta multitudinaria, el tiempo de viaje en aviones y ferrocarriles, la secreta alegría de solteronas y burócratas jubilados, el reposo de los hospitales y las adolescencias en provincia) con la *science-fiction* y la literatura fantástica.

Transcurrió, se extinguió la pasión de las élites: el “género clásico de nuestro tiempo” (Alfonso Reyes) ha dejado de ser, si lo fue, el juego marginal de la inteligencia, el ocio calladamente prestigioso en el mismo compartimento que el ajedrez. Y no representa sorpresa sino —tan sólo— masificación.

Los días de la novela deductiva han concluido: el *whoddunit* (el enigma imposible resuelto de modo insólito en la última página, la trampa para el lector, el problema que solicitaba la máxima concentración mental que siguiese y persiguiese el dato descifrador) no pudo ir más allá de la precisión (Dorothy L. Sayers), el ocultamiento alevoso de claves (Agatha Christie, expulsada por tal motivo de un grupo de novelistas policiales, el Detection Club), o las construcciones mecánicas y banales (Erle Stanley Gardner, Ellery Queen). Por otra parte, la novela policial de acción —el detective en peligro— que arribó a una intensa perfección literaria, descendió a la caricatura, la sátira a pesar suyo y la imitación servil o sórdida.

No debo adelantarme. De acuerdo a las tradiciones del género, procede la presentación de temas y personajes. La historia aceptada de la literatura policial es un itinerario fijo: de Edgar Allan Poe, Gaston Leroux y Gaboriau a Nicholas Blake, Georges Simenon y Margaret Millar se trazan los contornos de una leyenda: la identificación entre el lector y el investigador. Uno, mientras lee, se despoja de su falsa personalidad de ciudadano pacífico y revela su rostro verdadero: perseguidor del crimen, no Don Quijote inmerso en las novelas de caballería sino el frío implacable férreo pesquisante.

A partir de esta pretensión, se organizan los catálogos de la literatura policial. Pueden ser prescindibles o esenciales, incidir obsesivamente en las señas personales de un autor como S. S. Van Dine (*verdadero nombre*: William Huntington Wright, *Personaje*: Philo Vance. *Bibliografía conocida*: doce novelas) o como Arthur Conan Doyle (criatura de Sherlock Holmes, avecinado en Baker Street), o aspirar a una explicación radical del género. En uno y



otro caso, entre anécdotas o teorizaciones, se destaca un fenómeno: el trato de ambigüedad, la vinculación en términos de conocimiento, la relación física y/o metafísica con el lector.

...Dijo el Cuervo y nada más

En 1829 se crea el primer cuerpo oficial de policía en Londres, bajo el mando de Sir Robert Peel. El hecho (de la más pura trivía clasista) informa de una sistematización: al criminal se le persigue de oficio y quien lo acosa deberá ser un profesional. Ya no más Yahvé preguntándole a Caín qué ha hecho de su hermano. Ya no más Edipo venciendo a la Esfinge. Un breve trecho a cruzar y se estará en el relato policial. En abril de 1841, en la revista *Graham's* de Filadelfia, Edgar Allan Poe publica una novela corta, *Los crímenes de la calle Morgue*, cuyo espíritu continuará de algún modo en "El misterio del María Roget" y "La carta robada". El detective de Poe, Augusto Dupin, es el matemático que desentraña ecuaciones complejÍsimas, el criptólogo, el apasionado de los enigmas, del misterio y el absurdo, cuya lucidez final es producto de una serie de rigurosos saltos lógicos. La búsqueda de Dupin es matemática, no jurídica. Como investigador, vale por su poder de concentración, con el que desmenuza las más sólidas construcciones del crimen. Incluso actúa a distancia, con el único apoyo de los datos o las conjeturas que se le proporcionan. Su triunfo no es de la justicia, sino el de la inteligencia, a la vez intuición y razón.¹

Dupin, quien inicia el culto de la razón pura en la literatura policial, resulta algo similar a una mente incorpórea. Para él, la aspereza del crimen, la presencia de la sangre, son sólo *background*, escenografías macabras al servicio ordenador de la inteligencia, "soledad en llamas que todo lo consume sin crearlo". Poe unifica el crimen como arte y la solución del crimen como ciencia. Y resuelto el puzzle, se liquida la teoría de lo incognoscible. Al fin y al cabo "todo lo racional es real y todo lo real es racional".

A su vez, de *A Study in Scarlet* (Estudio en rojo) a esa obra maestra *The Hound of Baskerville* (El sabueso de los Baskerville), Sherlock Holmes se exhibe como la perspicacia, la agudeza, la memoria, la brillantez asociativa. Y sin embargo, en él se imponen, como método de trabajo, la observación del detalle y su integración en un resumen calificador, sobre el análisis del contenido psíquico y material del acto delictuoso. Basta una mirada: Holmes ha percibido la profesión primera y la timidez sexual. En el fondo, sus virtudes son las de un *pioneer*. En él hay más de Daniel Boone o de los personajes de Zane Grey o de los scouts que en las películas de John Ford interpretó Ben Johnson, que de Descartes o de Faraday, así se le presente ahora como el concono de la filosofía positivista hacia el espíritu mágico o como una fantasía hipócrita en torno a la visión mundana de Augusto Comte.

¹ Tal actitud la lleva a sus extremos un personaje de la literatura latinoamericana, Don Isidro Parodi (desde su apellido un homenaje irónico a las convenciones del género), el presidiario cronicado por H. Bustos Domecq (Borges y Bioy Casares) quien, tras las rejas emite fallos irrefutables.

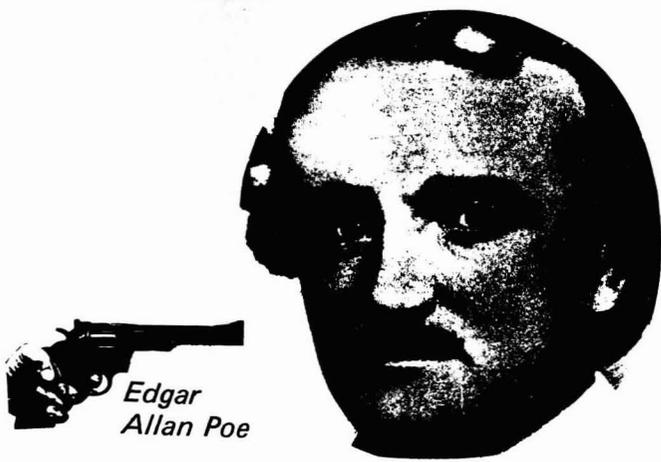
...Y entonces vi las huellas de un sabueso gigante

Vivimos en plena desmitificación. Admitamos que Sherlock Holmes es un mito, una exaltación de la era victoriana, el sortilegio que a base de golpes de vista (detalladores y reveladores) defiende al Imperio de las irracionalidades de Jack el Destripador en la noche de Whitechapel. Ha muerto el lector y ha surgido el crítico social. La desmitificación, así sea a ultranza, repara la omisión señalada en las interpretaciones tradicionales del género policial: el olvido del contexto social y político y su entendimiento y práctica de la justicia.

Tanto en su dimensión de relato-problema como en su posición de relato-enigma, la literatura policial elige, para realizarla, una justicia abstracta, pura, la justicia que castigará, acorralará y —lo más significativo— descubrirá al criminal. En una novela policial de ortodoxia calificada (Christie, Nicholas, Blake, Van Dine, R. Austin Freeman, Patrick Quentin) la justicia se manifiesta como la desaparición de lo incógnito. Al ser descubierto, el criminal se advierte vencido. Ha sido inútil su astucia, su habilidad, su talento, su genio; inútil el tiempo invertido en la obtención del crimen perfecto. No hay crimen perfecto porque no existe lo incognoscible. Al develarse el misterio, al criminal se le castiga no por el crimen cometido sino por su inhabilidad para volverlo insoluble.

Mas al subrayarse (gracias, entre otras cosas, a la difusión popular de ideas básicas del marxismo) el carácter concreto de la justicia occidental, la idea del "criminal" empezó a despojarse de su índole monstruosa. En una sociedad así constituida, culpabilidad o castigo se vuelven conceptos relativos (favores o condenas de clase), lo que, en este sentido, concede amplia razón al alegato de Eldridge Cleaver, quien considera presos políticos a la mayoría de los delincuentes. Tal convicción generalizada ("la justicia occidental no existe") define otra etapa donde deja de importar *quién* lo hizo y *cómo*, y adquiere relieve el reflejo o la representación de la violencia. El lector común (cuyos intereses jurídicos están mal o nulamente defendidos, sujeto a las componendas y estigmas del poder, seguro de las medidas clasistas que gradúan el sentido de lo "delictuoso" y la posibilidad o la imposibilidad de penar a quien delinque) adviene a una suerte de cabal escepticismo donde —en el más conformista de los casos— se desentiende de un proceso detectivesco que, rechazado por inconfiable, abandona su carácter de misterio develado para convertirse en delación.

(Esta sería también una de las razones que explican la ausencia de literatura policial latinoamericana: una policía juzgada corrupta de modo unánime no es susceptible de crédito alguno: si esta literatura aspirase al realismo, el personaje acusado casi nunca sería el criminal verdadero y, a menos que fuese pobre, jamás recibiría castigo. Por lo demás: a) los crímenes de o entre pobres no le interesan al género. El ámbito predilecto de esta literatura suele ser



el de la gran burguesía, mansiones donde el mal impera, codicia entre magnates, chantaje alrededor de la piscina; b] el crimen, además, no posee una connotación expropiable: lo excepcional, lo desusado, no es que un latinoamericano resulte víctima, sino que pueda dejar de serlo.)

¿Quién mató a Cock Robin?

¿A dónde van los clásicos, Señor, a dónde van? La década del veinte encumbra a un detective, Philo Vance, y su sofisticación culterana. S. S. Van Dine diseña a un millonario que investiga por gusto, un ser omnicomprendido versado en cualquier disciplina y anterior a cualquier novedad del conocimiento, elegante, irónico, creyente fervoroso en la justicia instantánea (en más de una ocasión, le ahorra al Estado los costos de un juicio, promoviendo el suicidio del asesino). Vance es un egiptólogo notable y un deportista consumado, un especialista en heráldica y un gran caballista, un connoisseur de ópera y un genio del ajedrez. Vance es uno de los últimos grandes representantes de una etapa de esta novelística, la fundada en la personalidad asombrosa del héroe, en su condición de superhombre. ¿Por qué someter entonces a tal prodigio a la prueba irrelevante de encontrar el cabo suelto, el factor extraviado que, al cabo de una serie de asesinatos, conduce a la revelación en las tres últimas páginas? No por suscitarle dudas al público (sabemos que cualquier criminal que se enfrenta a Vance se halla derrotado de antemano), sino por darnos la oportunidad de asomarnos a escenarios extraños, a intrigas tejidas durante décadas, a mentalidades perversas y extraordinarias. Van Dine representa, en su mejor instancia, a la novelística donde autor y lector le confieren al crimen la serenidad geométrica del crucigrama y la alegría derivada de establecer, con vistas a la verdad, hipótesis de conducta. ¿Cui bono? ¿A quién beneficia este hecho de sangre? A nuestra natural y recomendable desconfianza de la condición humana, por supuesto.

Emplee usted sus células grises, dijo Poirot

El cúmulo de dones de Vance no es discutible pero es abrumador. En cambio, la culminación de esta etapa, Hércules Poirot, la criatura de Agatha Christie, es omnisciente y es regocijante. En más de doscientas novelas y a través de diversos personajes,² Agatha Christie se atreve a la forja de una atmósfera, grupos cerrados en amplias residencias, vacaciones distorsionadas por una serie de asesinatos, el hecho de sangre que irrumpe para desenmascarar una conspiración de rencores y apetencias. La ambición desemboca en el cadáver de bruce sobre la alfombra de la biblioteca y la sorpresa vence a la ambición. La clave que todo lo ilumina es un pequeño detalle que se nos oculta (el texto de un

² Como Miss Marple, la solterona erigida en detective, encarnada de modo óptimo en el cine por Margaret Rutherford, quien impregnó al personaje con una mezcla adecuada de victorianismo y vivacidad, Poirot no tuvo tanta suerte y en representaciones como la de Tony Randall se vuelve melancólica parodia.



Agatha Christie

telegrama o de una carta, la colocación de un sofá, el nombre de soltera de la principal sospechosa), porque la Christie descubrió de una vez para siempre, un mecanismo básico del lector: lo importante no es dar con la identidad del culpable sino ceder a la voluntad de asombro. El secreto del género —parece afirmar— no es la pasión analítica sino un voyeurismo doblemente morboso, que nos precipita al encuentro de cuerpos yacentes y de poseedores de falsas coartadas que, en el siguiente capítulo, serán cadáveres; voyeurismo que suele culminar en la decepción. Al género lo mantiene una curiosidad no muy distante a la exacerbada ante la nota roja; curiosidad que complementa una certeza pocas veces a disposición de los periódicos: el crimen es una función de la inteligencia que, en su turno, resulta un derivado de la avidez económica.

Para que lo despueblen, el mundo de la Christie se puebla con un repertorio finalmente sórdido: usureros que martirizan a una docena de Raskolnikous, madres dominantes que humillan a nueras rencorosas y postergan a yernos vacilantes, jóvenes frívolas y millonarias que incitan a la envidia por su derroche de buena suerte, ancianos posesivos que impiden la felicidad de siete parejas, seres deformes dedicados a burlarse cruelmente de los demás, padres posesivos que se gozan con la insuficiencia de sus hijos. Los Pilares de la Comunidad suelen esconder vidas llenas de chantajes y rencores, la sospecha se abate sobre todos, la realidad es un entramado de relaciones ilícitas y la única manera de irse redimiendo o justificando ante el lector es ir desapareciendo. O ni siquiera eso, como se prueba en *Ten Little Niggers* o *Ten Little Indians*, donde —antes del desenlace— perecen los trece sospechosos.

En la deslealtad de la Christie, en su regateo de datos esenciales, está el secreto de su éxito. Porque a partir de Sherlock Holmes el propósito de la lectura no es la solución sino la diversión. Ha llegado omnímoda la literatura de consumo, las fórmulas multiplicadas de atracción y retención. La Christie inaugura la noción de industria (Conan Doyle se retuvo en el límite de la artesanía) y se anticipa cumplidamente a la fábrica Simenon o a la fábrica Ellery Queen. La industria Christie nace del golpe bajo y en él se fortifica. En *El asesinato de Roger Ackroyd*, una de sus obras maestras, el narrador es el asesino. En *Tres ratones ciegos* y en *Navidades trágicas*, el policía encargado de la investigación es el culpable. En *Asesinato en el Orient Express* todos los sospechosos son culpables. En *Maldad bajo el sol* todos los culpables son inocentes y sólo la víctima es condenable. El método de la Christie desmiente la tesis de sociólogos y psicólogos que advierten en la novela policial a la manifestación y el síntoma de la neurosis de la sociedad industrial. Esa “filosofía de la angustia” no se ve popularizada y atendida de manera críptica en este tipo de novela. Por el contrario, lo que estos cultivadores fortalecen y acrecientan es una “filosofía de la seguridad”. El lector, acosado por la

repetición infalible de los crímenes, se redime en las páginas finales: el asesinato (así sea múltiple) no fue sino una adivinanza. Y el cadáver recobra su compostura, suspira satisfecho, deposita el libro sobre la cómoda, apaga la luz y le pregunta a su compañero de asiento cuánto falta para llegar a Los Angeles. El lector desiste de su ataúd y revisa la lista (intacta) de sus propiedades, el afecto (incólume) de su familia, la lealtad (insospechable) de sus amigos y su propia inquebrantable generosidad humana. No es un criminal, no es una víctima. La angustia ha sido falsa, la seguridad es permanente.

Una estatuilla negra que fue la causa de todo este infierno

Más acontecimientos simultáneos (la depresión de 1929, la era de la prohibición, el entendimiento del gangsterismo como variante de formas políticas al uso, la comprensión difusa pero constante de que el asesinato suele ser una institución social regida por leyes precisas) fueron disolviendo la seguridad con que Poirot se introducía en el seno de grupos exclusivos para arribar a la verdad (y de paso, debe concedérsele a la literatura policial el mérito de haber inaugurado la duda abierta sobre la santidad del núcleo familiar, al mostrar en forma obsesiva, fisuras y juegos de intereses), fueron eliminando la firmeza usada por el Padre Brown, para reducir cualquier problema a la condición de aforismo de Chesterton. La sensación de violencia y la reproducción a escala de los enfrentamientos mundiales por el poder, se transforman, en la Norteamérica de los treinta, en un abandono de la investigación a puerta cerrada.

La literatura policial salió a la calle. Sin precisar fechas y de modo burdo e impreciso puede observarse un desarrollo: luego de los detectives cerebrales como Sherlock Holmes o Philo Vance, advienen tres soluciones de continuidad: a) la línea mecánica, el gran negocio editorial, fabricación masiva de títulos. Ejemplos prolíficos: Ellery Queen, Erle Stanley Gardner y Rex Stout; b) la novela de “buen gusto”, la permanencia del misterio y la paradoja, el respeto a la tradición inglesa que no desdeña la venta, lo que Dwight McDonald designaría como *midcult*, lo que está a medio camino entre el libro hecho para venderse y la literatura rigurosa. Ejemplos: Dorothy L. Sayers (personaje: Lord Peter Wimsey) y Nicholas Blake (personaje: Nigel Strangeways); c) la irrupción de una narrativa intensa y brillante, sustentada en el ritmo de diálogo y acontecimientos y la profundidad de trazo de los caracteres; narrativa que sigue incluyendo, con todo, la aclaración de un enigma. Ejemplo: Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

En Hammett (1894-1961), tiene origen un estilo, deudor de (o coincidencia con) Hemingway; estilo de precisión verbal transmisor de una visión política radical. Para Hammett el género no es



inocente en modo alguno: puede emitir críticas y revelaciones o halagos y complicidades. Miembro o simpatizante del Partido Comunista Norteamericano, perseguido durante el macartismo (sufrió cárcel), Hammett no sólo permaneció públicamente fiel a sus ideas; supo también trasmutarlas en literatura del más alto poder descriptivo y artístico. Hammett es el primer gran escritor que produce el género y no es gratuita la admiración que le profesaron escritores como André Gide y Luis Cernuda (recuérdese las palabras de Gide en su *Diario*: "...en *Red Harvest* esos diálogos, conducidos con mano maestra, son cosa para enfrentarla con Hemingway y hasta con Faulkner; todo el relato mismo de una habilidad y cinismo implacable.").

¿Qué describe o analiza Hammett? La lucha por el poder político, la pesadilla de una democracia formal, de una legalidad aparente que mal encubren la represión y la corrupción encarnizadas. Así enunciado, Hammett corre el riesgo de que se le confunda con un simple ejecutor de consignas, un devoto del realismo socialista y de la felicidad-por-encargo del stalinismo. Ni lo fue ni hubiese podido serlo: disponía sobradamente de capacidad narrativa y de respeto por su público. En sus libros nada es explícito o declarado.

Frente al oprobio, el personaje central de Hammett (Sam Spade en *El Halcón Maltés*, Ned Beaumont en *La llave de cristal*, Nick Charles en *El hombre delgado*, el Operador de la Continental en una serie de relatos, el Detective en *The Dain Curse*) reacciona presionado por causas primordiales: el sentido común, una dignidad elemental no sujeta a modificaciones, la necesidad de ir a la raíz de los sucesos y la aplicación a la vez dúctil e inflexible de una idea personal de justicia. En *El Halcón Maltés*, Sam Spade le explica tal código de procedimientos a la asesina Brigid O'Shaughnessy (de quien está enamorado), cuando ésta le pregunta las razones de su negativa a dejarla huir:

"—Entonces, ¿por qué?"

Spade retiró su mano. Había dejado de sonreír. Su rostro húmedo y amarillento se puso rígido, y unas líneas profundas se marcaron en su frente. Sus ojos llameaban como los de un loco. Dijo:

—Escucha. Lo que voy a decirte no tiene nada de bueno. No creo que me comprendas nunca, pero probaré una vez más y luego no se hablará más del asunto. Escúchame bien. Cuando matan al socio de un hombre, se supone que éste debe hacer algo. No tiene importancia lo que uno piense de él. Era su socio y se supone que uno debe hacer algo."

A estos personajes de Hammett, cierta crítica ha pretendido aplicarles el sello de "antihéroos", seres que invierten el comportamiento tradicional de sus precursores. A estas alturas, tal calificativo es insostenible o sólo funcional si se recuerda siempre su significado original. A los "antihéroos" de hoy,³ alguien como

Spade les resultaría absolutamente hazañoso y, en este sentido, convencional, *straight*. Pero en los treinta, ante los seres asépticos, immaculados, no sujetos a error o cambio de tono, los personajes de Hammett resultaron una oposición evidente: creían en el desquite (como algo distinto a la venganza); eran románticos, vulnerables y sumamente golpeables; padecían engaños y cometían sólidas, interminables borracheras (el alcohol no en función destructiva, sino regenerativa). Versión naïve de una justicia rápida y admirable, negación del ámbito de la prohibición, estos detectives improvisados o privados deseaban apresurar y consumir los trámites legales (acusaciones, defensas y fallas) a través de un caminar sin término entre crímenes, whiskey y atentados. Sus imperfecciones eran sus ventajas: sus defectos, su-ser-en-el-mundo, al desdibujar a *lo virtuoso* —lo paradigmático en un sentido victoriano— como medida estricta de comprensión de la realidad, modificaban la índole de la pesquisa: ya no resultó primordial la identidad del criminal sino el entendimiento (la vivencia) del medio que lo hacía posible, necesario y/o deseable.

A su terca y primitiva manera, los heroicos antihéroos de Hammett decidieron hacerse de un miraje radical y encontrar las respuestas últimas, lo que impulsa la acción de esos banqueros que asesinan y corroen a los organismos de la justicia profesional, lo que elimina las distinciones entre conducta pública y conducta privada. En el orbe de Hammett los millonarios son el producto de una rapiña ennoblecida socialmente y la atmósfera ominosa es consecuencia de una alianza de la riqueza con el poder político, instancias sólo formalmente distintas. En *Red Harvest*, gracias a la técnica de provocar enfrentamientos entre los gangs (técnica que visualizará de modo espléndido Akira Kurosawa en *Yojimbo*), el detective logra develar el secreto de la vida de una población, Personville o Poinsonville, secreto fundado en una noción devastadora: la fuente insustituible del poder y del capital es la corrupción represiva.

En *La llave de cristal* (*The Glass Key*), el personaje, Ned Beaumont, es el guardaespaldas, el segundo del gángster Paul Madwig. "La acción —describe Luis Cernuda en una nota penetrante sobre Hammett— tan viva como en *Red Harvest*, gira sobre el tema reticente de la lealtad en Ned para con Madwig, enamorados ambos (digamos enamorados, aunque sentimientos y pasiones sean aquí demasiado complejos como para designarlos con una sola palabra) de Janet Henry, hija de un personaje político corrupto. . . Este sentimiento inconfesado de lealtad y nobleza (en Ned) da al libro delicadeza recóndita, sin aludirse a él, dejando que el lector lo presienta si puede y quiere." La lealtad y nobleza de Beaumont no lo "redimen" de su primera "condición marginal" de asistente de un gángster; simplemente se consignan como sus características naturales, sus reacciones esenciales ante hechos críticos, que lo llevarán hasta el final, más allá de cualquier intento de control o soborno.

3 Antihéroos que descienden de Gétet y Burroughs y que se manifiestan en la literatura policial bajo la forma de *freaks*, fenómenos de la contracultura, tal y como lo ejemplifica Pharaoh Love, el detective homosexual de la serie de George Baxt, quien en *A Queer Way of Death* no detiene al criminal, ya que prefiere convertirlo en su amante.



Una definición actuada

En un libro integrado con notas autobiográficas y ensayos, *El sencillo arte de matar*, Raymond Chandler define al personaje de las novelas de detectives privados:

“En todo aquello que pueda ser llamado arte, hay una cualidad de redención. Puede ser tragedia pura, si es alta tragedia, y puede ser la risa ronca del hombre fuerte. Mas por esas calles debe ir un hombre que no es malvado, que no es un desesperado o un cobarde. El detective en esta clase de historia, donde los gánsters pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades, debe ser este hombre. El es el héroe, él lo es todo. Debe ser un hombre completo y un hombre común y al mismo tiempo un hombre insólito. Debe ser, para usar una frase más bien anacrónica, un hombre de honor, por instinto, por inevitabilidad, sin pensarlo y ciertamente sin decirlo. Debe ser el mejor hombre de su mundo y un hombre bastante aceptable en cualquier mundo. No me preocupa mucho su vida privada: no es ni un eunuco ni un sátiro; puede seducir a una duquesa y con todo no tocaría a una virgen; si es un hombre de honor en una cosa, lo es en todas.

“Es un hombre relativamente pobre, o no sería un detective. Es un hombre común o no viviría entre gente común. Tiene un carácter definido o no sería competente en su trabajo. No dispondrá con deshonestidad del dinero ajeno y no consentirá la insolencia sin un debido, desapasionado desquite. Es un hombre solitario y se le deberá tratar como a un hombre orgulloso o uno se atenderá a las consecuencias. Habla como un hombre de su edad, con ingenio rudo, vivo sentido de lo grotesco, disgusto ante los farsantes y desprecio ante la pequeñez.

“La historia es la aventura de este hombre en su búsqueda de una verdad secreta y no sería aventura si no le sucediese a un hombre hecho para la aventura. Tiene una sorprendente conciencia vigilante, pero le pertenece por derecho, porque es una característica de su mundo. Si hubiese bastantes como él, pienso que el mundo sería un lugar seguro para vivir, y sin embargo nunca lo suficientemente aburrido como para que el experimento no valiese la pena.”

¿Qué está precisando Chandler? Situaciones básicas en las reglas de juego de los grandes creadores de la novela policiaca de acción (*thriller*). Para ellos, el detective resulta una de las más aptas claves de interpretación del medio ambiente y la ciudad de ningún modo puede ser decoración argumental o complemento escenográfico. La ciudad es, quizás, el personaje fundamental, la voluntad de representación del mundo ejercida a través de actrices o hijas de potentados que son amantes de contrabandistas, de fotógrafos dedicados al chantaje, de médicos complicados con el tráfico de drogas, de strip-teasers que intentan justificar su presencia ejerciendo su oficio a como dé lugar, de hoteles de paso donde los

huéspedes se quedan para siempre. Según la tesis implícita de estos relatos, la ciudad dispone de muy escasos habitantes reales que, al contraer la responsabilidad de llamarse Spade o Marlowe, deben resolver la bruma, el misterio en su derredor. No el misterio banal de quién mató al hijo del Senador, sino el más profundo propuesto por las sombras, los juegos de luces, sombras y malas palabras que hacen las veces de seres humanos en conflictos. Un ser real, para estos novelistas, es alguien coherente, forjado sin intermitencias, dispuesto a vivir una continuidad de propósitos y de conducta, capaz de asimilar una golpiza con tal de articular una respuesta irrevocable a quienes pretenden cohecharlo.

¿Qué papel asumen los demás, los seres vagarosos, esas mujeres en demanda de protección, esos policías cansados y rencorosos, esos dueños de cabarets de lujo que desaparecen la noche del crimen, esos soplones que tiemblan detrás de una persiana? Son espectros, residuos de una demolición, dotados de apariencia de vida sólo para mostrar y demostrar situaciones urbanas. El detective privado lucha contra atmósferas, contra los órdenes establecidos, contra —como hoy se diría— el Sistema. Un contexto finalmente político anima a estas novelas. No obstante la vivacidad, la ferocidad del diálogo, los personajes no resultan sino versiones, ejemplos de esas atmósferas, de este Sistema. La ciudad es el personaje y es el enemigo (el modelo sería Los Angeles). El detective la recorre y, de modo múltiple, la exhibe en sus superficies brillantes y en sus escondrijos, en sus recámaras de muerte y en sus avenidas desiertas. Y los gánsters, los profesionales envilecidos, los policías histéricos, los provincianos llenos de maldad, se revelan como criaturas finalmente inermes, formas que la ambición y la degradación de la ciudad manipulan, símbolos del estado de cosas que a su vez y a su modo es sinónimo de ciudad. Impera una suerte de determinismo: sólo quien arriesga la existencia vencerá a la ciudad. Priva también una suerte de ley: la realidad novelística exige una amonía reconocible entre el tono de la época y el carácter del personaje, solicita la eliminación de anacronismos. Época es conducta y es psicología. Para estos escritores, el señalamiento de una época donde insertar la trama distaba de ser una referencia convencional, indicación de paisaje o de rasgos ornamentales. En sus novelas, época es substancia, nombre, cuerpo de la acción. Sabían o intuían qué época, también, es etapa específica de la lucha de clases.

Chandler, Hollywood y el género

Retorno a un panorama mínimamente histórico y a un escritor, Raymond Chandler y su personaje, Phillip Marlowe, detective privado. Obviamente y como en el caso de Hammett, la perdurabilidad de Chandler no se debe al contenido de su denuncia política sino al vigor literario con que supo desarrollarla a lo largo de narraciones obsesivas, cuyo ritmo de pesadilla se veía determinado y



Raymond
Chandler

establecido por un empleo magistral del diálogo. Lenguaje es realidad: diálogo es comportamiento: ritmo del diálogo es captación de psicologías. Por medio de una vertiginosa recreación idiomática, Chandler fomentó y estimuló la acción, juzgó y describió, sustantivó a sus personajes y anuló las adjetivaciones propias de una literatura (de una subliteratura) que insistía en contarle al lector de modo infatigable, cuán tremebundo era lo que estaba leyendo y cuán terrífico lo que sucedía.

También como Hammett, Chandler dinamizó y aseguró la continuidad del interés público en la literatura policial. ("Lo he leído completo y con deleite", dijo Edmund Wilson.) Hollywood entendió y quiso divulgar este proceso afianzador y, a partir de una imagen lineal y romántica, la de un Sir Galahad cínico, de economía quebrantada y afición indolente por el scotch, construyó una realidad genérica, el *thriller* cinematográfico, mezcla de crimen, aventuras, sordidez política, densidad atmosférica, erotismo y gratuidad, que obtuvo de las novelas de Hammett y Chandler la indispensable materia prima.

La fortuna de esta serie la decidió un actor óptimo: Humphrey Bogart. Bogart fue Sam Spade en *El Halcón Maltés* de John Huston y fue Phillip Marlowe en *Al borde del abismo* (The Big Sleep) de Howard Hawks. Los rasgos erosionados, la voz metálica, los movimientos impasibles de Bogart se avinieron magníficamente con las situaciones irracionales y grotescas, con ese sueño (dinamitado o interrumpido) de la prosperidad y la seguridad que reseñaba la imagen cultural del crimen en la década de los cuarentas. La perfección con que Bogart encarnó determinadas características idea-



les de estos detectives privados (la dureza que esconde a un ser sensible, la afición controlada por la bebida, la resistencia inexpressiva a la paliza en el callejón o en el sótano, la pobreza que lo confina a un escritorio provisto de una solitaria botella de whiskey, sus enamoramientos tercos y silenciosos, su calidad de defensor alquilable de las causas justas) coadyuvaron a su ubicación como el típico "antihéroe" cinematográfico. En verdad, el calificativo es desproporcionado. Bogart interpretó a un personaje tradicional, el Paladín de las Buenas Causas que disponía de una conducta excéntrica. En films como *Casablanca* de Michael Curtiz o *Tener y no tener* de Hawks, el personaje emblemático por Bogart fue tan irreal, tan fantasmagórico como los correspondientes de Errol Flynn o Clark Gable. Mas la diferencia no era anecdótica. Compárese su Phillip Marlowe con el interpretado por Dick Powell en *Farewell, My Lovely* de Edward Dmytryk o con el lamentable Marlowe de fines de los sesentas: James Garner en *The Little Sister*. Y compárese la tensión generada por su presencia, los escenarios, el sentido del diálogo: en el cine negro o *thriller* se filtra, ambiciosamente, a través de personalidades o mitos como Bogart, toda una visión social y una versión de la violencia si no críticas, sí ampliamente significativos.

Tiene la palabra el abogado defensor

¿Por qué centrarse con tal insistencia en las producciones anglosajonas, en las contribuciones de norteamericanos e ingleses a la literatura policial? Porque, de un modo u otro, al ser éstos los descubridores y los explotadores industriales del género, han resultado su esencia. Tómese por ejemplo el boom de esta narrativa durante la década del cuarenta. La segunda guerra mundial —tiempo disponible en los frentes de guerra y neurosis bélica en los hogares— trajo consigo el auge de las novelas de crímenes escritas por miles y vendidos por millones. (¿Valdría una explicación arbitraria? Ante las matanzas colectivas resultaba tranquilizador el proceso del asesinato de una sola persona.) Como sea, los cuarentas contemplan un apogeo resumido en un nombre: Perry Mason, el abogado defensor inventado e inventariado por Erle Stanley Gardner (creador también de un fiscal recomendable y justo y —bajo el seudónimo de A. A. Fair— de dos detectives privados, Donald Lam y Bertha Cool).

El caso de la rubia curiosa, El caso del loro perjuro, El caso del canario cojo, El caso de las garras de terciopelo. Los títulos de cualquiera de las 140 novelas de G. Gardner indican la naturaleza serial de su confección. Un crimen, un sospechoso evidente que acude a Mason y a su secretaria Della Street, el juicio, las mínimas o máximas peripecias durante el juicio, las pruebas abrumadoras en contra del cliente de Perry, las evidencias salvadoras en el último momento y el discurso recapitulador de Mason que resuelve con



silogismos impecables cualquier duda. Y el método se repetía, tan inmutable como sabiduría del catecismo. Gardner representaba la limpidez (la constancia mercantil) de quien sirve, sin imaginación pero con oficio, a una adicción; no proyectaba climas literarios, no le preocupó la recreación verbal o la pesadilla de las coartadas y el peligro, no confió en el exotismo de situaciones o caracteres: sólo ideó una trama, la desarrolló sin riesgos y la concluyó sin emotividad.

Asépticas, tenues, dotadas de un disfraz lógico, las novelas de Stanley Gardner estaban ya asimiladas y leídas desde la primera línea. En rigor no eran lecturas: eran el renovado asombro del gusto, del fanatismo hacia un género. Eran libros tan evidentemente policiales que el aficionado, al concluirlos, anhelaba seguir inmerso en otro del mismo autor, para saciar su sed. La actividad del lector, a su modo y si se quiere caer en la paradoja, era crítica; en efecto, tenía razón: quería leer otra novela, porque no había leído ninguna, porque Stanley Gardner le había demostrado que las recetas cubren necesidades de mercado, pero que su efecto concluye en el instante en que concluye la narración. Terminado un relato así, éste no inicia el destino remodelador de cualquier literatura verdadera. Se extingue en nuestra memoria, para seguir creciendo o decreciendo en farmacias y en librerías.

Al cabo de treinta años, Erle Stanley Gardner, quien publicó su primer *caso de...* en 1931, vino a encontrar la medida de su eficacia en un hecho: fue la televisión, no el cine, quien reconoció, aprovechó y divulgó las cualidades visuales e ideológicas de su empresa, gracias a los buenos oficios faciales y corporales del actor Raymond Burr. Las series de TV, la gran definición contemporánea de lo olvidable, aceptaron el esquema pródigo y —reiteradamente— esquemático de las aventuras de Perry Mason. El homenaje fue la sentencia.

Bésame moribunda

En los cincuentas, un cambio sustancial o “dialéctico”. La novela de indagación se continúa sin mayores transformaciones: Ellery Queen concibe al género como continuación del crucigrama, una extensa variante de los acertijos de periódicos; o bien, Rex Stout desdobra análisis y acción en sus dos personajes, Nero Wolfe, un hombre inmensamente obeso que cultiva orquídeas y no se mueve de su invernadero, y su ayudante, Archie Goodwin, rudo partidario de las investigaciones violentas.

En el campo de la novela policial de acción, entidades comerciales como Carter Brown, Ed Mc Bain y —duro como un puñetazo en mitad de un saludo a una parálisis en un restaurante— Mickey Spillane, intentan aprovechar el paisaje sórdido, inclemente, brutal, de sus predecesores. Sólo consiguen multiplicar asesinatos y finales indescriptibles. El diálogo como creación y recreación del mundo,

la exactitud estilística, la prosa desprovista de excesos o advertencias crispantes, el uso irónico y vertiginoso del habla coloquial, son atributos artísticos no reproducibles a voluntad.

Lo que se hereda se puede hurtar: si el inglés James Haddley Chase, autor de lo que se califica obra maestra del sadismo, *El secuestro de la señorita Blandish* (No Orchis for Miss Blandish), una vulgarización de *Santuario* de Faulkner, mereció de George Orwell el slogan de “Carlyle para las masas”, sus continuadores (los sepultureros de esta corriente y no difunden heroísmos) se limitan a entreverar, según receta supuestamente sadiana, el sexo y la sangre para obtener dividendos. Mike Hammer, el personaje de Spillane, asesina luego de hacer el amor, lo cual es apenas lógico. Hammer o los entes de Carter Brown son ya expresiones blandas de un instituto patológico de aniquilamiento.

Pero Mike Hammer tampoco es un antihéroe. Incluso en su mejor instancia, la versión cinematográfica de *Bésame moribunda*, (*Kiss me Deadly*) dirigida por Robert Aldrich, Hammer es un asesino psicópata del lado de la ley, jamás un outsider, alguien que haya rechazado la estructura del heroísmo al uso. Hammer no dispone de un código de valores ajeno al pragmatismo. Lo manejan el revanchismo y la indiferencia ante la Declaración de los Derechos del Hombre. De modo primitivo y vulgar, comprueba la afirmación de Sergio Eisenstein: “El género policiaco es la forma más abierta del slogan fundamental de la sociedad burguesa sobre la propiedad. Toda la historia del policiaco se desarrolla alrededor de la lucha por la propiedad.” Hammer simboliza abruptamente la respuesta que se suele asociar con los sentimientos de propiedad, es el disparo a quien invade un terreno vedado. Por eso no llega a integrarse como personaje, es un impulso, el deseo de pronta ejecución del castigo. Hammer es el menor esfuerzo: ahorra trámites y procesos judiciales, evita el desgaste del recurso de amparo. Además, significa un cambio: la intromisión prefabricada del sexo. Philo Vance debió esperar a la última de sus doce aventuras para conseguir novia; Nero Wolfe es un Tomás de Aquino indolente y aburguesado; Poirot ya dejó atrás su vida íntima; los personajes de Hammett y Chandler son sorprendentemente reservados al respecto. En cambio, Hammer es inescrupuloso y generosamente sexual, al grado de la ambigüedad insólita de *Mía es la venganza* cuando después de varios escarceos eróticos, ella resulta la jefa del gang criminal y, ella también, resulta él.

Mudo espío/ mientras alguien voraz a mí me observa

De modo necesario, se debe diferenciar a la literatura policial de un subgénero literario y cinematográfico, la novela y las películas de espías. En las novelas de John Buchan (*39 escalones*), Somerset Maugham (la serie del agente Ashenden), Eric Ambler (*Un atalúd para Dimitrios*, *A passage of arms*, *Journey into Fear*, etc.) o en la



Dashiell
Hammett

serie reciente de John Le Carré (*El espía que vino del frío*) y Len Deighton (*The Ipcress File*, *Funeral en Berlín*), el interés es retransmitir una mitología: el espía en la era moderna, un ser frágil y condenado que logra penetrar en el corazón de una conjura, la deshaga o no. No importan sus acciones: siempre resulta peón de brega en una conspiración que lo excede. Su carrera —el espacio literario donde se mueve— es una huída ante fuerzas todopoderosas que anhelan su destrucción sin concederle rostro, sin personalizarlo. Frente al espía, el detective o el investigador privado dispone de la verosimilitud que le prestan sus límites locales y el carácter individualista de la empresa criminal que persigue. El espía es una abstracción. El investigador privado una utopía. Alec Leamas es *El espía que vino del frío* en una entidad deshumanizada, pieza sacrificable en un escenario que intenta ser (de modo convincente) una ilustración ambigua y aventurera de las perspectivas del mundo totalitario. De modo opuesto, los detectives privados, los private eyes, se legitiman a sí mismos como fuerzas ordenadoras que, desde el principio, han decidido imponer y hacer respetar a la justicia a través de su individualidad.

El mismo falso parecido con la novela policial vale para la obra de Eric Ambler cuyo interés suele derivar de un atractivo de la literatura colonial: el exotismo. En paisajes “exóticos” (para un consumidor europeo o norteamericano) se mueven, *peligrosamente*, los héroes de Ambler. Son criminales levantinos o agentes confidenciales antinazis o delatores egipcios que mueren en hoteles desvencijados aferrando un mapa de Tánger. En este caso, lo inesperado va surgiendo de la nacionalidad de los personajes. Ambler iguala la noción de conjura internacional con la idea de divertimento. De nuevo, no hay dimensión crítica posible: sólo fantasía-para-el-consumo en una variedad específica de la novela de aventuras. El misterio del cuarto cerrado se reemplaza con las conjeturas en torno a la desaparición de un agente británico en Estambul.

La distinción se prolonga y se perfecciona en el cine. El *thriller*, el cine negro, difiere vastamente de las películas de espías, que van de los admirables films ingleses de Alfred Hitchcock (*39 escalones*, *La dama desaparece*) a las cintas grises y monocordes con Richard Burton o Michael Caine, agentes traicionados por delatores al servicio de varias potencias. El *thriller* construye un personaje. La película de espías exalta un delirio, sea la inocencia perseguida del ser hitchcockiano (Robert Donat en *39 escalones*, James Stewart en *The man who knew too much* o Cary Grant en *North by Northwest*) o el clima borroso, indiferenciado, caótico, de una “guerra fría” entrevista como una inquietante lejana amenaza.

En la renovación (o “desmitificación”) del género, la clave del espía no es su duplicidad sino su multiplicidad. La duda sobre las identidades ajenas (¿quiénes de los presentes serán espías?) se vuelve la duda sobre la propia identidad. Sobrevienen el despojo, el encanallecimiento, la degradación: al espía se le confisca su equipo



Georges Simenon



ferozmente contemporáneo y se le dota, como toda compensación, de una serie de tics freudianos: rostros demudados, dedos que se eternizan en un timbre, manos que recorren con histérica morosidad el lomo de un gato negro, visajes, convulsiones, estallidos de ira, grititos de impotencia. El espía se sumerge en un espeso baño de humanidad, le regala su ropa a los pobres, encorva su figura, pierde prestancia, regala su encendedor (que hacía las veces de cañón mortero), renuncia a sus vacaciones en las Bahamas, deja de conquistar a Pussy Galore, se rodea de angustias existenciales, se hace llamar Alec Leamas, se convierte a la religión del antihéroe, es fácil presa de la tortura psicológica y desemboca en un final que sólo es feliz porque es un final. Confusión, incertidumbre, ningún espía tiene a sus espaldas la garantía de una pared, la guerra fría concluye ataviándose como Torre de Babel.

Goldfinger/ is the man with the Midas touch

La Sociedad tecnológica (o la Permissive Society o la Sociedad de Consumo) sustituyó a Mike Hammer, demasiado artesanal, por la figura, el mito, la industria de James Bond, originariamente diseño del inglés Ian Fleming. Bond ha sido quizás el personaje más escudriñado de la mitología pop. De Bond todo lo sabemos, de él y sus partidarios. El es un donjuan por miedo a la homosexualidad, un asesino por temor a convertirse en cajero de banco, un miembro del jet set internacional por su renuncia a la madurez derivada del sedentarismo. Sus partidarios se vengan a través de él y sus hazañas de la grisura y uniformidad de sus vidas, del espectro de la guerra fría, del vasallaje ante la tecnología, del triunfo mundial de la juventud. Bond como cuarentón capaz de seguir seduciendo es un estímulo; Bond como cumplidor de faenas antaño sólo realizables en series de episodios y sólo contemplables en las matinés es un cumplimiento postrero de la adolescencia; Bond como poseedor del derecho de matar, mediatiza o nulifica la impotencia engendrada por la envidia cronológica; sacia, de modo dual, el perdurable gusto infantil por la aventura y el inextinguible gozo extraído de la contemplación de la violencia.

¿Cuál podría ser el sentido último de Bond más allá de los anteriores lugares comunes? Una explicación heterodoxa: ser pórtico o prólogo al cine humorístico del porvenir. En rigor, el de Bond nunca ha sido cine de aventuras; siempre se ha inscrito en el género cómico. Son los primeros chistes seriales sobre el horror (o la bienaventuranza) tecnológicos. Bond no tiene que ver con las antiguas series de episodios donde la Mano Negra instauraba el terror entre los niños; no desciende de Doc Savage o de los héroes asumidos por Bogart ni siquiera de Harold Lloyd y los seres que al abrir la puerta del elevador incursionaban en el vacío. James Bond es el heredero de los Tres Chiflados y las máquinas que enloquecen para perturbar la paz del desayuno, la ingeniería occidental de la como-

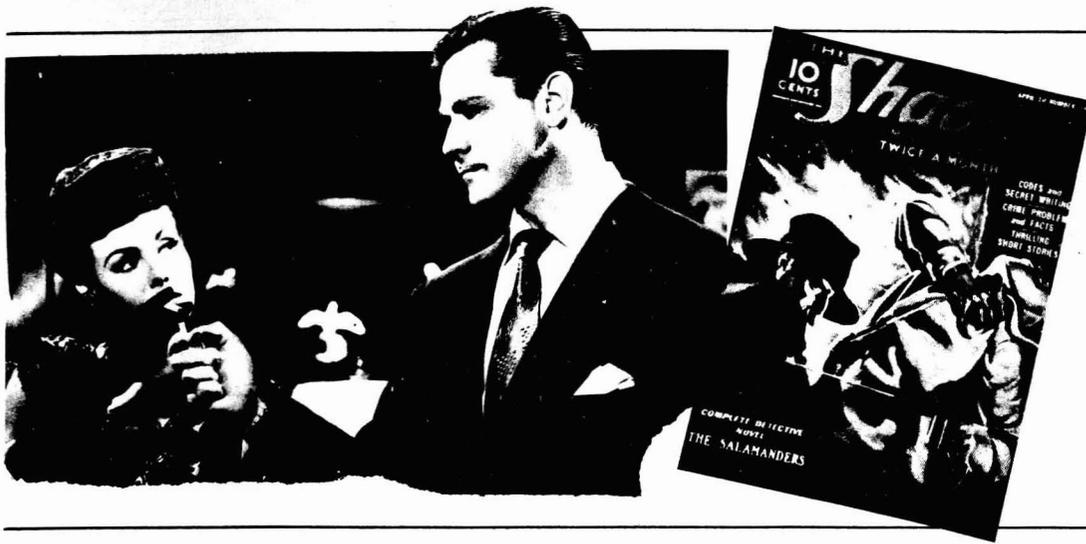
dad. Los ancestros de Bond son las tostadoras que de pronto diluvian el cuarto con pan quemado o las cortadoras de pasto que arrasan la alfombra y la sala. En el fondo, cada película es un inventario de los enseres del futuro, de los esclavos y amos mecánicos que nos aguardan. Sólo se precisa de un bobo que, al hacer actuar esos objetos en situaciones límite, nos haga conscientes de su absoluta eficacia. Ese bobo, ese Harry Langdon, ese nuevo y degradado y subterráneo Laurel en busca de Hardy, se llama James Bond, el incomprendido héroe del humor (no de la aventura) del porvenir.

Obsérvese a Donald Pleasence, el malvado de *Sólo se vive dos veces* (You only live twice). Su satisfacción histriónica es la misma que debió invadir a Mack Swain cuando perseguía a Chaplin o a Lionel Stander cuando amenazaba con romperle todos los huesos a Andy Clyde. No es un villano diseñado para aterrorizar; es un villano pensado para recibir en la cara el pastelazo dedicado por alguno de sus secuaces a Buster Keaton. Y con Pleasence, el aluvión de gags: el minihelicóptero, el cigarro-cohete, el falso volcán, la orientalización de Bond, el tren clandestino de Tiger, la Televisión ya concebida como el ojo omnipresente de Big Brother. 1984 ya encontró sus gags y su primer héroe cómico. James Bond es el primer chiste grueso de la era tecnológica.

En las películas, de modo más notorio que en las novelas, Bond resulta un mero pretexto para que se manifiesten —como situaciones humorísticas— las fuerzas de la tecnología, que trascienden códigos de valores y divisiones entre el bien y el mal, lo que se aplica en forma ineluctable a las imitaciones y variantes: Matt Helm, the Man from UNCLE, Our Man Flint, Honey West, etc. Bond, sin contacto verdadero con la literatura, exhibe la mescolanza de las fórmulas de venta (de las admiraciones corremediables) de estos años.

¿Qué fue de tanta invención?

¿Qué ha sucedido en los últimos años? Como moda, la literatura policial ha sido sustituida por la science-fiction o por apariciones híbridas (novela policial plus science fiction plus fantasía plus espionaje. Ejemplo: los libros de Robert A. Hoinlein). Fenómeno explicable: ¿A quién le importa quién mató a Roger Akroyd si los criminales de Vietnam gobiernan férreamente a los Estados Unidos, si en el nombre del socialismo se invade a Checoslovaquia o si nadie sabe (oficialmente) quién fue el responsable de la matanza de Tlatelolco o quién ordenó el asalto de los Halcones el 10 de junio? La Historia, gran apoyo de la literatura policial en otro tiempo, ahora la ha nulificado incluso en el orden de los entretenimientos. Se ha perdido la batalla de la respetabilidad y el género —a pesar de Graham Greene y Dashiell Hammett y Dürrenmatt y Nicholas Blake— no auspicia ya esperanzas estéticas.



Pero siguen dándose los millones de lectores y eso decide ciertas innovaciones obligadas. Chester Himes inauguró la serie de los detectives negros (*Cotton in Harlem*) que en cine, con *Shaft*, aspiran a la bogartización. El sexo fluye en abundancia y, también, algunos de los cultivadores actualizan al género como el pretexto de un desfile de seres monstruosos, show teratológico donde los personajes, transcurrido o delatado su barroquismo personal, pueden eventualmente ser asesinados o ser asesinos.

Y se han ido casi todos los grandes practicantes del estilo clásico y los mecanismos de Agatha Christie agonizan en los teatros. La tradición de Hammett y Chandler resultó expropiada por bestsellers como Ross Mc Donald (personaje: Lew Archer) quien en intentos paródicos como *The Underground Man* pretende revivir el estilo del detective privado y la mitología de California. Mas, como afirma un personaje de *The Go Between* de Joseph Losey: "El pasado es otro país. Allí hacen las cosas de modo diferente". En el pasado, era importante y legítimo usar a un detective privado como expresión crítica. Hoy, la actitud es anacrónica.

El *thriller*, por lo demás, se ha reducido a (se ha ampliado masivamente a través de) el género de gánsters. Por un lado, el intento de rehabilitar a ese ser tan vituperado, tan humano y justo, el policía (*The French Connection*, *The New Centurions*). Por su cuenta, *El Padrino* de Mario Puzo y *El Padrino*, el film de Francis Ford Coppola, nos agobian exhibiendo las modificaciones que la época le inflige a los ritos (casi) sagrados. El Pequeño César devino en presidente de corporaciones y la institución familiar legitima los crímenes. La artesanía ha muerto. Edward G. Robinson ya no murmurará: "Mother of Mercy. Is this the end of Rocco?". Los fantasmas de James Cagney, George Raft y Paul Muni son reemplazados por el prestigio de la firma de Don Vito Corleone, organizador capitalista de primer orden.

Epílogo de intención nacionalista

Por lo general, la práctica mexicana de la literatura policial ha sido imitativa, arbitraria, forzada. Los cultivadores parecen escasos (Antonio Helú, Juan Bustillo Oro, María Elvira Bermúdez, Rafael Bernal) y no demasiado convincentes. En la parodia, Pepe Martínez de la Vega imaginó a un personaje, Péter Pérez, "el genial detective de Peralvillo". En el folletín durante varios años, Leo D'Olmo publicó semanalmente en el periódico *La Prensa* los episodios del investigador Chucho Cárdenas.

Una conclusión: en México no hay ni parece probable que exista novela policial o literatura de complots y espionaje. El único suspense es el derivado de la autoconciencia. ¿Logrará Demetrio Macías en *Los de abajo* darse cuenta de su papel de imagen de la Revolución Traicionada? ¿Entenderá Pedro Páramo que Comala es un pueblo y es un país y es la conciencia humana? ¿Podrán los

personajes del Indio Fernández darse cuenta de que son tan pintorescos pero no tan humanos como la tarjeta postal? Esas son las únicas interrogantes hichtcockianas a que nos vemos emplazados. Y lo demás de nuestra vida social o íntima rehusa y rechaza todo lo relacionado con intrigas o enigmas. Habla la Coatlicue: una cosa es ser impenetrable y otra tener algo que ocultar. La tesis es socorridísima y la he citado antes: entre nosotros no hay literatura policial porque no hay confianza en la justicia y todo mundo teme identificarse con el sospechoso, teme defenderlo. La identidad del criminal es lo de menos. La incógnita a resolver es otra: ¿tiene suficiente dinero el asesino como para detener o violar la investigación? Además la mentalidad cartesiana exigida por cierta literatura policial, no se aviene con impaciencia de una todavía general mentalidad mágica, a quien apasiona la cantidad de sangre vertida por sobre la lúcida reconstrucción de los hechos. Y sin embargo, podría objetarse, el *thriller* participa no de la atmósfera lógica sino del espíritu mágico. Entonces, ¿por qué no se cultiva en América Latina? ¿Por qué carecemos de los relatores de la grandeza de la muerte y persecución en un mundo semiprimitivo? Quizás la respuesta es obvia: el *thriller* es la divulgación romántica y personalizada de la lucha por el poder, una lucha que implica desarrollo, industria, ambición de mercados. En el fondo, el *thriller* es literatura de indagación imperialista o por lo menos decididamente monopólica. ¿O quién se ocuparía de robar los secretos atómicos de Ecuador o de secuestrar a un científico hondureño? Abandonada la ilusión del *thriller* y perdida la fe en los puzzles de una literatura policial mexicana, volvemos a la nota roja, a la desprestigiada, deplorada y vital nota roja. Allí cubrimos un sustrato más verdadero de nuestra relación con la vida humana, de nuestro azoro al descubrir la existencia ajena. La nota roja, escandalosa, difamatoria, morbosa, complacida en los clichés y en las sañas inauditas, pavorosos crímenes y confesiones cínicas, sirve sin embargo, mejor que las páginas editoriales, mejor que la sección de sociales e incluso mejor que las páginas deportivas, como un índice del estado actual de nuestra fe en la Democracia. La nota roja confirma cualquier tesis: la reminiscencia de los sacrificios humanos; el país como una permanente Guerra Florida; la impunidad concedida a la corrupción absoluta; el humorismo involuntario; los inconvenientes del amor propio. Con su alarmismo tétrico y su antiprosa, la nota roja es un conducto óptimo para entender resortes íntimos del país, ciertos modos en que siempre se resuelve una relación conflictiva o en que, con asombrosa constancia, alguien desemboca en el límite.

¿Otra conclusión? Si Buster Keaton al explicar por qué no reía en sus películas, declaró que tenía otros medios de mostrar que era feliz, así también podrían decir nuestros autores de y para el consumo que si no escriben novelas policiales es porque tienen otros medios de probar que son subdesarrollados.

Jose Emilio Pacheco



Idilio

Con aire de fatiga entraba el mar
en el desfiladero.

El viento helado
arrasaba la nieve de las montañas.

Y tú

parecías un brote de primavera,
anticipo

de la vida bullente bajo los hielos,
calor

para la tierra muerta,
cauterio

de su corteza ensangrentada.

Me enseñaste los nombres de las aves,
la edad

de los pinos invulnerables,
la hora

en que suben y bajan las mareas.

En la diafanidad de la mañana
se borraban las penas,

la nostalgia
del extranjero,

el rumor
de guerras y desastres.

El mundo

volvía a ser un jardín
que repoblaban

los primeros fantasmas,
una página en blanco,

una vasija
en donde sólo cupo
aquel instante.

El mar latía.

En tus ojos
se anulaban los siglos,
la miseria
que llamamos historia,
el horror
que agazapa su insidia en el futuro.

El viento

era otra vez la libertad
que el hombre
ha intentado apresar en las banderas.

Como un tañido funerario entró
hasta el bosque un olor de muerte.

Las aguas
se mancharon de lodo y de veneno.

Guardianes
llegaron a ahuyentarnos.

Sin haber reparado en ello
pisábamos

los terrenos prohibidos
de la fábrica atroz

en que elaboran
defoliador

y gas paralizante.



Ernesto Mejía Sánchez

Radiografía mesoamericana

I

Cuando yo anduve por esas tierras adentro, por la carrera de México, por la Veracruz, por la Vera Paz, por Antepaque, arriando mi recua. . . vamos comiendo y descargando y vuelto a cargar, y me voy de paso y no es menester licencia para ello, Señor Gobernador Tastuanes. *The Güegüence, A Comedy Ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua.* Philadelphia, D. G. Brinton, 1883, pp. 28 y 30.

Cuando tú las anduviste, yo las anduve y aún después. No me queda tierra por ver de todas estas tierras, Güegüence. Vamos viviendo y desviviendo, quiero decir muriéndonos, arriando la recua. Vamos en ferrocarril destartalado, en bus, en autostop, en autoestúpidos. Aquí una muchacha nos convida un gajo de naranja de oro, sentada en su mecedora, viendo pasar al que pasa, dando al viajero lo que pesa. O también en avión, entre los flanboyanes que dan su gota de sangre lenta en la selva verde, sobre las olas levantadas de Veracruz o del Golfo de Fonseca, cuidadas por jugueteantes delfines, en la tierra roja y crujiente, por los volcanes y cráteres humeantes y de hielo —todo lo tuvimos delante los ojos, menos el pasaporte, la licencia para salir o no salir y/o no regresar: la visa, el vista, la lista, el hombre listo, con el listón de seda de cada una de las siete patrias del momento, uno por y para cada uno, con sus fronteras estrechitas, cercaditas de ametralladoras. Dan ganas, Güegüence, de no salir, de no salir nunca más; más te valiera no salir que llegar al Jícaro o al Espino, donde te cargan y descargan todito el mercomún de libros que tú has escrito y te revisan página por página usando por dedo un yatagán sangriento de niño recién nacido. Todo sigue igual, es decir la miseria y la maldad; todo sigue lo mismo, menos la alegría compartida de viajar por aquí/por allá, sin ninguna frontera, porque éstas están en manos de licenciados y licenciados, de golosos que se comen la muchacha y la naranja enteritas. Ya no viajes, Güegüence, ni siquiera en jumbo jet, porque te darán en la cabeza con la metralleta o la bayoneta.

II

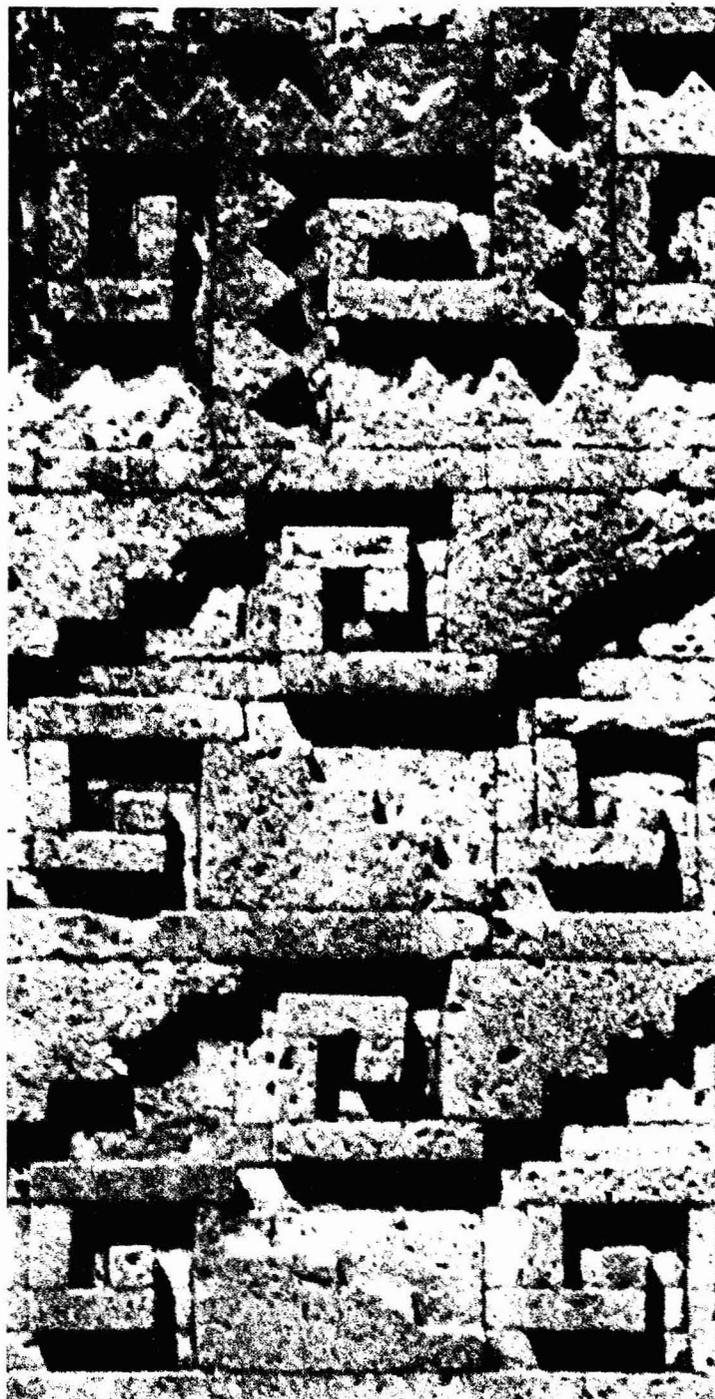
. . .and in 1780 sending two separate fleets to the Isthmus, one against the Spanish colonies on its easter side, the other to gain possession of Lake Nicaragua and the San Juan River on the west, and the officer commanding this second expedition was Horatio Nelson. But despite Horatio Nelson, who reported that Lake Nicaragua was the key to the whole situation, an Island of Gibraltar, which if held by England would cut Spanish America in two. . . Helen Nicolay, *The Bridge of Water.* London, 1899, IV, 98.

En la mañanita, la niña se estaba bañando en el río, ya sólo los pies tenía en el agua, peinándose el cabello denso; la tropa india fiel vigilaba que no la vieran los oficiales blancos ni los ladinos, siempre curiosos. El padre, el comandante, agonizaba lentamente en su cama, envuelto en holandas empapadas de alcohol, por mitigar la fiebre palúdica. En eso rompió el ramaje espeso el fogonazo rojo del inglés y en un segundo se vió el Castillo cercado por un hormiguero de balandras de Su Majestad Británica. La niña gritó: ¡Fuego griego! Los oficiales blancos creyeron que estaba loca de pronto por las lecturas de Tucídides o de no sé quién que había oído de su padre. ¡Fuego griego! , volvió a gritar la niña; los oficiales creían que se espantaba por el fuego furioso de los ingleses contra los muros. ¡Fuego griego! gritó desesperada y arrancó las sábanas ardientes de su padre y en ramas secas las lanzó encendidas a la corriente del río. Las llamas comenzaron a lamer y a quemar la balandronada inglesa. La flota abrasada por el fuego huyó como alma perseguida por el Infierno. Nelson se llevó un ojo quemado, dicen que por el arcabuz de la muchacha, que además tenía buena puntería. Nada de esto cuenta Miss Helen Nicolay en su *Puente de Agua*, quizá porque se piensa que el agua es elemento enemigo del fuego. Es lástima, porque toda mujer debe saber que es ciertamente lo contrario. Y por cierto hubiera hecho mucho honor a su sexo.

III

Nov. 25. Going down the coast of Costa Rica. Rain all day. A plague on all Central American republics with their corruption, their cuteness, their dictators, their mordidas, their tourists, their fatuous revolutions, their volcanoes, their history and their heat! / The abomination of desolation, standing in the holy place. Malcolm Lowry, *Through the Panama* (1947).

Bajando o subiendo la costa de Costa Rica, antigua Castilla del Oro, costa pobre, es la misma costa de toda Centroamérica, azotada desde el siglo XVI: los Pedrarias, los volcanes, los terremotos, la corrupción y el mando. La fatua revolución de los hermanitos Contreras, los mismos somozuelos que asesinaron al Obispo Valdivieso y se proclamaron Príncipes y terminaron ahogados en un pantano panameño, un día de San Jorge. Qué linda es esta tierra: sus flores y sus frutos, sus aromas y sabores, los tiene uno desde niño fundidos en el hipotálamo, para que venga luego el tirano y te pegue un balazo resplandeciente en la nuca. Pasan los turistas, los travelers que escriben libros sesudos como Squier, que William Walker utiliza para quemar Granada. O Thomas Belt, que tiene ojo de hormiga para las flores y las mujeres; sus páginas sirven para la explotación de las minas. Ni el Padre Bobadilla, que bautizó cuarenta mil nativos a orillas del Lago grande en una sola tarde, ni fray Alonso Ponce, que abrevó los dialectos para la salvación de sus almas, ni la Rockefeller Foundation que gastó millones para desterrar el paludismo, ni Will Rogers que llevó su avioneta en 1931 llena de alimentos, vacunas y medicinas, cuando el primer terremoto; nada sirvió, nada sirve si no es para el poder y el dinero. Ni la religión ni la ciencia. No hay conflicto entre ellas y tanta podredumbre. No hay discordia en la historia, sólo en la destrucción y la muerte, en la tierra, en el agua, en el aire, en el fuego, en el cuerpo del hombre. La abominación de la desolación podrida. Salgamos de aquí, alma mía, y sálvate si puedes.



Fidelidad al

Cine Cine Cine

Tal vez porque el cine responde y corresponde, en mayor medida que las demás artes, a las características, deseos e inquietudes del hombre contemporáneo, recibe una mayor atención del público. Esta atención se manifiesta cualitativa y cuantitativamente, de una manera definitiva, desde el momento en que no nos satisface el mero hecho de asistir como simples espectadores a una sala de exhibición. Tarde o temprano llegamos a investigar cómo han sido realizadas las películas, cuáles son los objetivos técnicos y estéticos de los directores, en qué medida resulta auténtica o falsa la popularidad de los actores. Esto sucede porque casi sin darnos cuenta quedamos inmersos, desde que tenemos uso de razón, en un mundo que es, simultáneamente, real y fantástico; en un fenómeno aún más veloz y potente que nuestra imaginación; en un movimiento que, no obstante nuestra posible ignorancia o indiferencia, nos sacude culturalmente; en fin: en un universo mitológico, a veces didáctico, a veces obviamente comercial, que atrae por igual a pobres y ricos, tontos e inteligentes, cultos e incultos.

Y no se crea que estas palabras intentan la elaboración de una apología. El cine no la necesita. El cine, producto artístico y producto industrial, *es, existe*. Lo hemos inventado y lo han inventado muchos, antes o al margen de nosotros. Ahora estamos aquí* no sólo porque Emilio García Riera escribe muy bien; no sólo porque Emilio García Riera es uno de los investigadores latinoamericanos mejor documentados e informados; estamos aquí también, y tal vez muy principalmente, porque Emilio García Riera va a hablarnos de cine, de esa obsesiva costumbre que nosotros, como no queriendo, hemos colectivizado. El cine: enfermedad compartida. El cine: diversión socializada. El cine: punto de unión y de reunión, de confluencia para una extraña, problemática y transicional especie que ha dado en llamarse a sí misma "hombre contemporáneo".

Pero todavía hay algo más: Emilio García Riera comenzó escribiendo y publicando reseñas de cine (actividad que de ninguna manera podía hacerlo diferente de nosotros, de ustedes). Pero luego decidió (casi nada) convertirse en "crítico de cine". (Algunos autores entrevistados en este mismo lugar han dado a entender que el crítico en este país, o bien es un hombre invisible, inexistente, inodoro e insípido, o bien es un individuo frustrado, enfermo mentalmente, que se satisface en la inoperatividad de su existencia minúscula.) Pues bien, el atrevimiento o la locura de Emilio García Riera no se detuvo en esta acción incomprendible, sino que, tal vez al fragor de las batallas verbales sobrevenidas en "El perro andaluz" (sitio en el que, por otra parte, muchos cineastas han hecho su agosto cultural), el crítico decidió convertirse, transformarse en investigador. Acaba de aparecer el cuarto tomo de una farragosa y atractivísima y guesésima *Historia documental del cine mexicano*¹ perpetrada, precisamente, por Emilio García Riera. Esta sorprendente obra de alguna manera fue anunciada por un libro que apareció hace diez años: *El cine mexicano*,² un ensayo ágil e irónico completamente agotado hoy día.

Y para terminar con los señalamientos: ustedes ya habrán notado, por los títulos que se mencionan, que García Riera cometió un pecado mayor: hablar, cuestionar, situar, apedrear al cine mexicano. Casi nada: el cine mexicano: el mito dentro del mito, la crisis de la crisis, la condenación, la rete-condenación dentro del infierno.

Así que no se crea que este escritor que tienen ustedes delante pertenece al mundo de la realidad. Existe el cine; incluso podemos creer (¿por qué no? ¿no se habla tanto de él?) que existe el cine mexicano. Pero Emilio García Riera no existe, pues la tarea que se ha echado a cuestras no tiene antecedentes comprensibles. Claro: reconozco, recuerdo los brillantes textos sobre cine de Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia y

Carlos Fuentes en diversas publicaciones culturales. Están vivas aún las crónicas de cine (y considérese esta mención como un sentido homenaje en su memoria) de Francisco Pina. Todos ellos contribuyeron para analizar el fenómeno cine y su trascendencia en la época contemporánea. Pero para abordar y entender la aparición de una obra documental del tamaño de esta historia del cine mexicano de García Riera, sólo puedo discutir en tres factores fundamentales, a saber: que su pasión por el cine lo hizo transitar por las etapas de ocioso-reseñista-crítico-investigador-entrevistado-en-la-Casa-del-Lago con un entusiasmo propio de los grandes autores y de los autores obsesivos; que fue consciente de que la disciplina crítica (periodística o cultural) conduce a la gloria o al suicidio; y, por último, un factor que considero muy importante: la aparición de un grupo de críticos, jueces de ese fenómeno en ocasiones indignante y casi surrealista que solemos llamar "cine mexicano". Fue ese grupo, que se manifestó en la revista *Nuevo cine*, el que primero puso el dedo en la llaga. Casi todos sus integrantes hacen hoy una crítica que yo considero la mejor, la más lograda, la más seria (a pesar de que también se dan el lujo de contradecirse y de agredirse los unos a los otros), la de nivel más parejo de todos los tipos de crítica que se frecuentan o se ejercen en México. Probablemente este fenómeno de cohesión y de buen nivel intelectual se deba, precisamente, al hecho de que tuvieron que luchar contra de esa falsa realidad y de esa falsificada irrealidad que fue y, no sé, tal vez, que sigue siendo el cine mexicano.

Es sobre este punto donde apoyo las primeras preguntas que se me ocurre hacerle a Emilio García Riera: ¿cuáles son los inicios de *Nuevo cine*? ¿Quién tuvo la idea? ¿Cómo fue que se unieron sus integrantes y colaboradores?

EGR. Bueno, la primera pregunta, además, me permite hacer una aclaración histórica o protohistórica: el restaurante "El perro an-

* Entrevista pública realizada en la Casa del Lago dentro del ciclo "El libro y el autor".

Entrevista a Emilio García Riera

por
Alberto Dallal

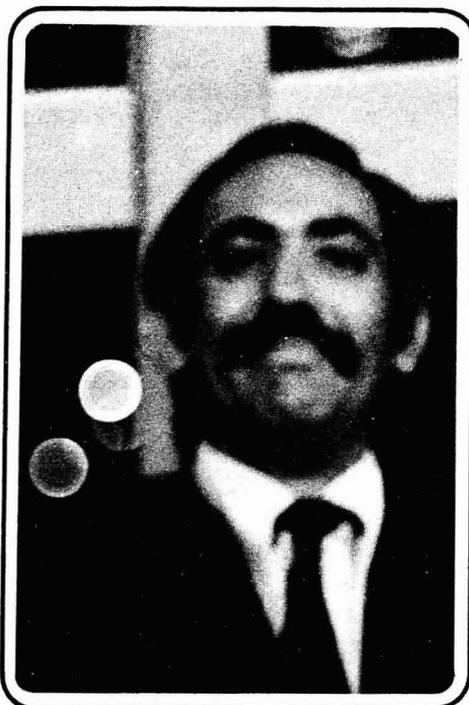
daluz" no es origen de nada. Al menos en mi caso. Antes que "El perro andaluz" estuvo "El Tiro". Y además: en tiempos de *Nuevo cine* no había ni Tiro ni Perro Andaluz; ni siquiera teníamos dinero suficiente para ir al café.

El impulso surgió prácticamente y fue alentado por *La cultura en México*, suplemento que al principio era de *Novedades*, o sea el *México en la cultura* (cualquier similitud con el actual sería peor que casual), dirigido por Fernando Benítez, donde yo escribía. Entre los precursores de la crítica de cine en México, se te olvidó mencionar, por ejemplo, a Jomi García Ascot, que es importante. En fin, me imagino que cuando empecé a escribir, De la Colina escribía también. Pues bien, decidimos meternos fuerte con el cine mexicano. Yo recuerdo que publiqué un artículo. (No diría que es el arranque, sería demasiado presuntuoso de mi parte, porque además ya era resultado de una serie de inquietudes que teníamos todos.) Publiqué una simple estadística que demostraba que desde la formación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, del año 45 a la fecha (eso de lo que hablo ocurrió en el año 59), había debutado un número mínimo de directores. O sea, incluso desde el punto de vista industrial, suponiendo que el cine fuera única y exclusivamente una industria, no se había operado el proceso de surgimiento y preparación de cuadros gracias al cual cualquier industria puede más o menos desarrollarse.

Eso levantó ampulita. Vinieron cartas, todas ellas bastantes torpes, en las que se discutía el problema. Muchos jóvenes cineastas empezaron a descubrir que eran jóvenes cineastas, o sea, que podían serlo, o, en fin, que eso de dirigir películas en México no era algo tan utópico como se había llegado a creer. Y a raíz de este suceso, un grupo de cineastas y de críticos formamos el primer grupo de *Nuevo cine*. Curiosamente, ese primer grupo era prestigiosísi-

mo. Estaba, por distintas razones, Buñuel, que nos alentaba de alguna manera; estaba Alcoriza, estaba José Luis Cuevas, y después empezaron por diferentes motivos a separarse unos y otros hasta que quedamos el grupo específico que hizo la revista, cuya dirección éramos Carlos Monsiváis, Jomi García Ascot, José de la Colina, Gabriel Ramírez, Salvador Elizondo y yo. Sacamos nueve números. Nos reuníamos todos los sábados en casa de Luis Vicens, administrador de la revista. Publicamos un manifiesto y sacamos un hermoso número dedicado a Buñuel y después, qué diré, pues ya no pudimos aguantar. No, ni siquiera el mantenimiento de la revista. Pero creo, como se diría con un exceso de cursilería (en este caso justificado), que habíamos "sembrado la semilla" gracias a la cual ahora el cine mexicano sigue siendo casi tan malo como era antes.

AD. A eso de la semilla, precisamente, es a



lo que yo me refería cuando mencioné *Nuevo cine*; considero que, por desgracia, algunos (uno sobre todo, un excelente cuentista que es José de la Colina) se dedicaron a hacer crítica de cine y, probablemente, dejaron de escribir libros de cuentos y novelas precisamente por eso.

EGR. No, perdón, José de la Colina tiene una novela. Está a punto de aparecer publicada.

AD. Muy loable. Jomi también es excelente poeta. Y publica libros de poesía. Sin embargo, yo me refiero a una especialización. A la profesionalización. A una serie de obsesiones. Por ejemplo, en ti, después de toda tu realización como crítico en diversas publicaciones, ¿de dónde surge la idea de hacer una obra como la *Historia documental del cine mexicano*?

EGR. Me temo que por las peores razones. Bueno, en principio por lo que, yo creo (así, dicho también un poco catarudamente), está en el origen de toda obra con cierta calidad de creación: el placer; por problemas de placer. O sea, yo, toda la vida, he tenido también una curiosa sed de absoluto, o como se llame la manía de ordenar datos, de juntarlos, de abarcar con esos datos un fenómeno del cual, de otra manera, yo tendría la impresión que se me escapa de las manos. Es una forma de posesión vicaria; pero por otra parte, eso me proporciona, a buen título o mal título, placer. Por diversas circunstancias, especialmente de mi trabajo, me vi en la posibilidad de ver un enorme número de películas mexicanas prácticamente desconocidas, incluso muchas de las que ya no se proyectan en México (de los años treinta, sobre todo) y pensé que eso podría dar cuerpo a una obra que ampliara mucho más la primera que yo había hecho: *El cine mexicano*. Puesto en eso, me convertí en una especie de máquina que ya no se puede detener. Sin embargo, razones digamos menos subjetivas, razones más nobles y quizás ese sería el punto sobre el que más me importaría hacer comentarios esta vez (iba

cine cine cine cine cine

a decir esta noche, porque creo que es la primera vez que hablo en público por la mañana). No existiendo en México todavía una cinemateca que se haya ocupado de preservar el material, están en peligro de desaparecer muchas películas (buenas o malas, pero que son un testimonio sociológico importante, incluso psicológico, muestras de todo lo que ha sido el cine mexicano) que, aunque sea por efecto contrario, por lo pronto son un reflejo de la realidad, o sea, de los mitos de la irrealidad, pues incluso las crónicas de las irrealidades son un reflejo de la realidad. Todo este material, completamente olvidado, que nadie se ocupa de él, que nadie lo reúne, todas esas películas deben preservarse, siquiera para que exista un testimonio. Pugno, pues, por establecer formas de preservación de algo que ya se teme que no va a ser preservado. Ahora, por ejemplo, se habla de una cinemateca. Se está construyendo un bonito edificio que se prepara incluso a recibir ya las galas de la inauguración, con los consiguientes discursos y demás, pero el rescate de películas mexicanas (que sería importantísimo) todavía no se inicia y día tras día a lo mejor van desapareciendo las últimas copias en 16 y 35 milímetros de películas que son todas interesantes. Hace poco un funcionario, cuyas iniciales son Rodolfo Echeverría, me decía: Habría que ver cuáles, entre esas películas, son interesantes y cuáles no. Yo creo que todas son interesantes, como es interesante cualquier cuadro pintado hace cuatro siglos o, en fin, hasta, qué te diré yo, cualquier papel burocrático del siglo XVIII. Sin embargo, con el cine ocurre que, como es actividad creativa, no nace antiguo (nada nace antiguo) y entonces habrá que esperar cuarenta años para que esas películas sean venerables. Ahora está muy de moda eso de recuperar las obras arqueológicas. Me parece bien, pero digo, claro, las obras arqueológicas dan la impresión de que las hicieron, conforme a su criterio funcional, unos indígenas que ya se sabían precortesianos: "Vamos a hacer eso

rápidamente antes de que llegue Cortés, porque si no, ya no será precortesiano." Entonces las películas todavía no son antiguas. De ninguna manera. Existe esa falta de perspectiva que es muy curiosa y que para mí es muy definitiva de una incultura: es esa falta de perspectiva que empieza a ver que algún día seremos antiguos, que nuestras obras serán antiguas y que por lo tanto serán venerables.

AD. Y ese tipo de películas que, supongo, se hallan en distintos sitios; esos filmes que algún día, gracias a tu *Historia documental del cine mexicano*, alguien tratará de agrupar (alguna institución, una cinemateca), ¿en dónde existen? Es decir, desbalagadas por todos lados?

EGR. Están desbalagadas por todos lados. Incluso ya se da por perdido prácticamente todo el cine mudo mexicano, que sería interesantísimo, imagínate. Quedan los documentos con reuniones de tomas, de vistas de Salvador Toscano, de Jesús Avitia y queda *El automóvil gris*, que, por sus virtudes de *serial*, de película de serie, mereció los beneficios de un sonido *a posteriori*. Fue exhibida durante muchos años y gracias a eso se ha podido preservar: por razones estrictamente comerciales. De las demás, se supone que se han perdido. Sin embargo, yo creo que es muy posible que por ahí pululen coleccionistas extraños, maniáticos, como casi todos los coleccionistas (no casi todos, todos), que deben tener alguna película. Con todo, no se ha hecho una búsqueda en serio. Y además, no solamente una búsqueda... porque yo llego, encuentro al señor que tiene la primera *Santa*, qué bueno, lo felicito... bueno, démela; no señor, pues no se la doy. Lógicamente, tengo que ir respaldado por, en fin, por una serie de organismos que demuestren que esa película pasa a ser bien nacional. Entonces no ha habido nada serio a ese respecto y por lo tanto el cine mudo, además, siendo película inflamable, de difícil manejo y todo eso, de difícil conservación, es de suponer que ya lo perdimos. A

mí eso se me hace gravísimo y por el camino que vamos perderemos las películas de hacia 1930. Yo he tenido copias en 16 milímetros de películas que ya no existen. Mejor dicho, que sólo existe en ese tipo de copias: todas rayadas, cortadas, etcétera. Valdría la pena preservarlas originalmente.

AD. Pero a tí se te plantearía un problema demasiado grave si la gente empezara a sacar de sus cajones todas esas películas.

EGR. A mí no, Alberto, yo no puedo abrogarme el papel de conservador del cine nacional. Ni tengo la calma, ni tengo la autoridad.

AD. Pero te van a llamar a ver todas esas películas y las cifras que das en tus libros revelan que el número de películas que ves, que has visto es exorbitante. Verdaderamente, así, sería increíble, imposible.

EGR. Sí, yo no puedo verlas todas. He visto la mitad. En México se han hecho tres mil películas sonoras. Más o menos he visto alrededor de mil seiscientas. Yo aguanto un piano.

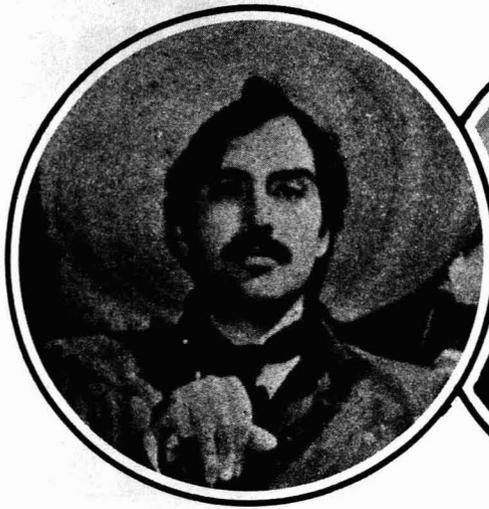
AD. ¿Cuántas películas ves semanalmente?

EGR. Bueno, ahora hago la crítica diaria y además trato de ver películas buenas de las que no están en cartelera (lo cual es casi una redundancia)... Además, pues, está la televisión. Veo alguna película mexicana que se me escapó o alguna que me llega a la chamba y demás... Voy viendo por el orden de diez películas semanales.

AD. ¿Diez películas semanales?

EGR. Son... espérate, son quince horas... No. Un día tiene veinticuatro horas...

AD. Oye, pero a mí me ocurre una cosa muy extraña con el cine. No sé si a mucha gente le ocurra, pero al ver cine penetro en un mundo diferente al de la realidad cotidiana. Sucede en otras artes, es algo psicológico, pero en el cine, no sé, esta experiencia resulta inmediata. Como que se apodera mucho más de los sentidos. En determinado momento, cuesta trabajo, al salir del cine, volver a identificarse con una realidad muy objetiva (muy subjetiva, a veces) que nos rodea. A ti, ¿no te altera el ver tantas



películas?

EGR. Sí, al cinéfilo le estorba la realidad, al principio. Eso es cierto. Puede ser que en mi caso esas alteraciones ya formen parte de mi ser... Así, hablando ontológicamente.

AD. Pero eso, ¿cómo se manifiesta?

EGR. Puede que en mi vida privada me ponga mimoso, pero no viene al caso hablar de eso. Francamente, creo que llega el momento en que se impone uno cierto rigor, cierta disciplina. Sí, sobreviene toda una serie de procesos de identificación. Yo debo confesar paladinamente que en mi infancia, más bien en mi primera adolescencia, yo me sentía Gary Cooper. Después la vida me asestó el duro golpe de hacerme comprobar que no tenía nada que ver con él. No sé exactamente si esa es la pregunta.

AD. Sí, sí. Pero como persona condenada a ver tantas películas, ¿tienes inclinación o predilección por un tipo especial de películas, aun siendo un crítico super-profesional y erudito?

EGR. Por un específico tipo de películas, no. Autores, sí. Hay autores que son mis *coqueluches*, como dicen los franceses.

AD. ¿Cuáles son los ídolos?

EGR. Desde luego, creo que Eisenstein es el más grande cineasta que ha habido jamás, pero lo miro desde una cierta distancia respetuosa. Ahora bien, así, que me guste alguien, que me guste profundamente... son muy curiosos los gustos. Esto equivale a una confesión un poco impúdica, ¿no?

AD. De eso se trata... la charla es íntima. Nadie te va a delatar.

EGR. No lo creas... Por allí anda Rojas Zea... En fin: entiendo que es pura nostalgia, pero yo no veo por qué desacreditar la nostalgia: el viejo gran cine norteamericano, el cine perfectamente imperialista, pero con una inocencia, con una inocencia de cuando de verdad el *American dream* funcionaba como resorte, ese me fascina. Ya hemos visto ahora los resultados catastróficos que este sistema ha tenido para el mundo. Por

el hecho de haber perdido su inocencia y su buena conciencia, el cine norteamericano ahora ya no es el que fue, evidentemente. Pero de esa primera época, los creadores de los grandes *western*: John Ford, Raoul Walsh, muy en primer plano; equivaldrían, para mí, a los *cantares de gesta* del cine. Pero al mismo tiempo me gusta lo que serían los perfectos antípodas de este cine: realizadores europeos, no tanto los modernos. Me falta perspectiva todavía. No inclino mis gustos por criterios de actualidad, por estar al día. Pero así, ya con cierta perspectiva, me entusiasma Jean Renoir, me entusiasma Max Ophuls. Este último me parece quizás el más delicado (en el sentido más varonil de la palabra) de los realizadores europeos que ha habido jamás. Y Roberto Rossellini: para mí es el más grande realizador italiano de todos los tiempos. Son criterios personales. Un poco maniáticos. Mi trabajo de crítico ahora es defender a Bergman, por ejemplo, cuando Bergman pueda ser defendido en contra de Viruta y Capulina. Bueno, de Capulina, porque Viruta ya lo derrotó. No sé a qué fuerzas misteriosas se deba: una separación dolorosa como la de Salinas y Rocha.

AD. Pero hablas mucho de realizadores y hablas mucho de cine en general. ¿Es que no hay alguna actriz o algún actor que sea tu favorito? ¿Por qué?

EGR. Eso también entra un poco en el terreno de la vida privada. Pero, sí, aunque yo creo que la admiración por los actores y actrices no tiene nada que ver con criterios de valoración cinematográfica. Es evidente que un actor es un material; un material privilegiado, desde luego, material humano en manos del cineasta. No en balde a los actores, en general, no les gusta el cine. Esto se debe a que se sienten "material", porque son utilizados de manera fragmentaria, son fragmentos. Su tiempo es interrumpido conforme a leyes narrativas de las que ellos son absolutamente inconscientes. Entonces, se puede dar muy bien el caso de que un mismo actor trabaje en pésimas

películas o en buenas películas sin ningún problema de responsabilidad, ni de nada. No tienen nada que ver con lo realizado. Bueno, aún así, ya confesé mi admiración tremenda, patológica, por Gary Cooper. Eso cuando era yo muchacho. ¿Actrices? Recuerdo a Katherine Hepburn. Me gustaban mucho Rita Hayworth y Leticia Palma. Leticia Palma, sobre todo, porque estaba muy bien.

AD. Es natural, de todas formas, que el crítico no suela visualizar muy bien la labor del actor y de la actriz en el cine. De todos modos, creo que tú te refieres en muchas ocasiones a los mitos. En el cine hay grandes mitos, y hay películas que se hacen por las actrices o por los actores. Pero independientemente de eso también pasando a cosas más íntimas, ¿no has sido tú agredido o buscado por actores o actrices o cohechado por ellos?

EGR. No, casi nunca me meto con ellos. O sea, de cuando en cuando. Cuando veo que hay manera, les echo un elogio. De verdad. Siempre a su presencia, no a su actuación. No creo en la actuación cinematográfica; no creo mayormente. Sí, bueno, creo que de algo sirve, de verdad; resulta positivo para un director el hecho de que un actor esté más o menos entrenado y no le tenga miedo a la cámara, y que cuando el diga "ponte triste" sea capaz de ponerse triste; pues sí, puede, pero uno no le concede mayor importancia a eso. Yo creo que un buen director puede sacarle algo a cualquier actor, al peor actor del mundo puede sacarle maravillas y viceversa. Nada nos autoriza a pensar que Sarah Bernhardt haya sido una mala actriz. Fue una gran actriz, seguramente fue una gran actriz de teatro: conmovió a millares y millares de gentes sensibles de la época. Sin embargo, aparece y para volver al caso de Gary Cooper, creo que si lo hubiera puesto en un teatro no hubiera sabido decir más que "ya". Sin embargo, en el cine era una presencia privilegiada. Por ejemplo: en el teatro, nadie define la mirada del actor, ésta no cuenta

cine cine cine cine cine

mayormente. No obstante, en el cine sabemos muy exactamente cuándo un actor o una actriz "tiene mirada" o "no tiene mirada". No sé... por factores, pues... mira, porque así es la gente. A mí, Gina Lollobrigida me parece que tiene una mirada vacía. Claudia Cardinale... me encanta su mirada. ¿Eso significa que la Cardinale es mejor actriz que la Lollobrigida? No. De ninguna manera. Nunca.

AD. Pero quisiera aclarar algo: hablábamos de cine de autor. Eso indica que estamos viviendo una época en la cual hay un realizador, en la cual una persona está moviendo todos los hilos de la realización. En otras artes y manifestaciones esto ya se hace, incluso ya se está haciendo en poesía, ya se está haciendo en teatro: se tiende a realizar las obras colectivamente, a poner en escena de esta manera las obras. ¿No crees que si analizamos el asunto desde esta perspectiva, el actor tiende a desaparecer? Insisto: no se trata de devaluar el papel que puede desempeñar el actor en un momento determinado, sino de situarlo en la dimensión precisa, en el nivel exacto. Yo creo que esta "colectivización" del hacer creativo engrandece al actor, lo hace creador.

EGR. Puede ser. Si se considera que todo un equipo busca más o menos un todo, el actor sacrifica su personalidad tradicional. Sí, puede ser. Así la empresa colectiva arroja resultados unitarios. Estoy de acuerdo. Pero hasta ahora, hasta ahora la verdad es que en cine ha imperado la tiranía del director. Lleva a los actores al set, no saben muy bien lo que van a hacer, entre otras cosas porque suelen ser flojos y no se han preocupado demasiado del sentido del guión. Han estado más preocupados por saber qué tan grande es su parte, qué tan pequeño es su papel y todo eso. Si se encuentran con un director blando, tienen la oportunidad de lucirse y echar a perder la película, como suele suceder.

AD. Vamos a pasar a examinar un tema mucho más serio. Tú has publicado dos o tres artículos muy interesantes, muy impor-

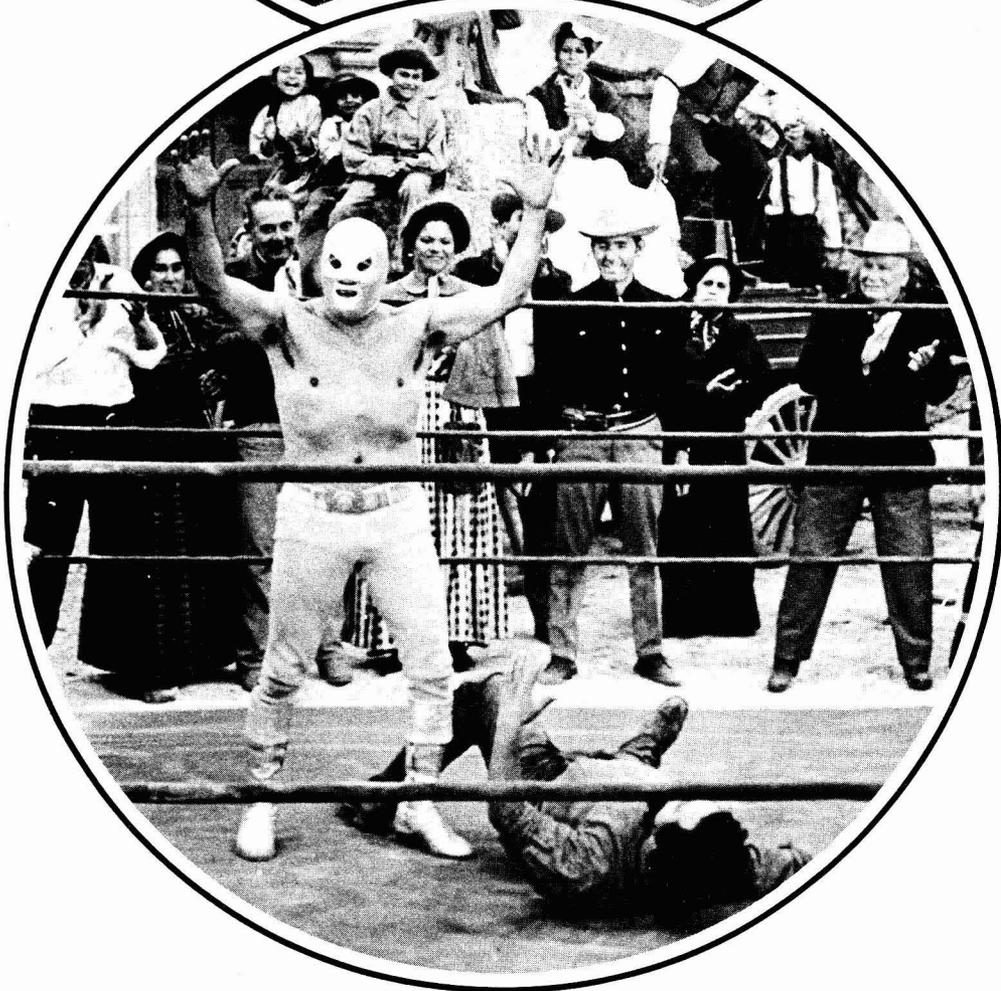
tantes, sobre la situación actual del cine mexicano. En estos textos has clasificado al cine mexicano actual en tres bloques: el viejo cine industrial, el nuevo cine industrial y el nuevo cine independiente o marginado. Hay dos preguntas que quisiera hacer sobre esto: ¿No existe el peligro de que los críticos estén contribuyendo a crear una especie de nuevo mito en el nuevo cine industrial, por estar en contacto, por edad, por simpatía, por guardar intereses (muy lícitos además) con los que hacen este nuevo cine industrial? Es decir: ¿Puede afirmarse categóricamente que están haciendo un cine diferente al viejo cine industrial estos nuevos cineastas?

EGR. Bueno, sí, es una pregunta difícil, a la que yo trataba de contestar en el artículo. Desde luego, sí, existe el peligro; sí existe. Ninguno de nosotros es "Superman" y logra de alguna manera evitar que sus filias y sus fobias intervengan en la apreciación de una película. Sin embargo, yo sí estoy seguro de una cosa, independientemente de todo: hay un buen número de realizadores cuya cultura e inteligencia arden de preocupaciones, de inquietudes. Este tipo de realizador es superior a lo que era el caso medio del director del cine mexicano. Sí, lo es. Yo creo que el problema que se plantea es un problema de principio. El problema que se le plantea a los jóvenes realizadores equivale tanto como decir que se le plantea al cine mexicano; es un problema político. Importa más el fondo, incluso, que el problema societario. El cine mexicano ha sido hecho y sigue siendo hecho y muy posiblemente seguirá siendo hecho (porque no veo qué otra clase lo pueda hacer) por la clase media, por pequeños burgueses. La clase media, por su papel histórico y social, tiende a abstraerse del contexto social en el que actúa; o sea, se supone al margen de las eventualidades de la historia, cree ser la historia por sí sola. Cuando eso no va acompañado, mejor dicho, cuando no interviene un trabajo crítico de parte de los propios realizadores,

evidentemente se produce un cine que queda al margen de la sociedad, en el que no participan los sentimientos societarios, sino que reduce ese sentimiento societario a sí mismo. Llega un momento en que el cine mexicano mismo se siente México, que es un todo en sí mismo, de igual manera que el dueño de "La Lupita" puede sentirse en cierta forma el comercio mexicano.

Como te decía, los nuevos realizadores provienen más o menos de la misma clase de los viejos. Este es un cine pequeño burgués. Ya ni los grandes capitalistas se ponen a hacer cine, ni los obreros; éste es un cine de clase media. Sin embargo, los jóvenes realizadores ya tienen una conciencia crítica. Pero, claro, eso no garantiza nada. Esa conciencia crítica dependerá de la medida en que se sientan realmente integrados a la sociedad mexicana. Ahora, para que se sientan integrados a la sociedad mexicana al mismo tiempo deben dar signos de vida, deben existir. O sea: el cine voluntarista que inventa revoluciones, que se supone a sí mismo revolución, me parece un cine totalmente abstraído de la realidad, de una realidad concreta. Y es que el cine revolucionario se produce en condiciones de revolución, ya que el cine de cuestionamiento se produce en tiempos de cuestionamiento, precisamente. Entonces, dependerá de la forma en que funcione la propia sociedad mexicana y de la forma en que los nuevos realizadores sean más o menos capaces de interpretarla. En ese caso, la posición política sería incluso secundaria. De esta manera tendríamos un cine de verdad integrado a la vida social, de verdad relacionado con el país. Bueno, muy bien: puede ser que no, puede que fallen muchos, puede que no pongan la atención suficiente, puede que obren con una timidez tremenda, que actúen en ellos resortes de fuerte autocensura. De acuerdo. Pero creo que hay que apostarles; sí, hay que apostarles. Esa es la cuestión.

AD. Sin embargo, se supone que un bloque que tú denominas "nuevo cine independien-



te o marginal” también está realizado por nietos de la pequeña burguesía. Aun así, una de las características de sus realizadores es la de que se oponen al viejo cine industrial mexicano; al mismo tiempo, creo, de alguna manera están asimilando las nuevas técnicas e intentando oponerse formalmente al procedimiento, llamémosle burgués, de hacer cine. Mucha gente que podría insertarse en este movimiento ha surgido gracias a los concursos. Pero, ¿crees tú que este movimiento podrá alcanzar realmente una trascendencia considerable y podrá tener efectos positivos para el cine mexicano?

EGR. Sólo en la medida en que cree su propio público; en la medida en que tenga un público real, o sea, en la medida en que actúe también socialmente. Ahora bien, si de alguna manera prospera una actitud negativa como suele prosperar en el izquierdismo (consultas a Lenin: *Izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo, etcétera*); si de alguna manera prospera un cierto marginalismo que tiende a negar a la sociedad por las razones exactamente contrarias a las que utiliza para negar a la pequeña burguesía convenenciera, mercantil, etcétera, evidentemente ese cine no será real en el sentido social, y su actuación será tan nula como puede serlo la del otro. De todas maneras, siempre es un problema de integración social y de política; de sentimiento societario.

AD. Deduzco, entonces, que tú consideras que el público, como suma de espectadores interesados, tiene también una gran tarea por realizar en ese sentido. A mí me dio mucho gusto leer en los periódicos que protestaban por la gran cantidad de cortos comerciales que se exhiben en las salas y por las copias tan malas, tan deterioradas. Sucedió durante la exhibición de la película de Godard *El desprecio*.

EGR. Exactamente. El público es la expresión de ese estado de cosas que tiene que desarrollarse y sin el cual cualquier otro desarrollo sería artificial. Cuando tú dices “tiene que haber un público activo”, bueno, es que el país tiene que estar activo en todos

cine cine cine cine cine

los órdenes. Desde el momento en que un muchacho, en que un joven estudiante, toma conciencia social, desde ese momento, con toda naturalidad, su actitud frente al cine tiene que variar. Su actitud frente a la pintura, frente a la literatura y hasta frente al fútbol. Es lógico. De ese fenómeno, de esa toma de conciencia, es de donde surge ese público. Yo creo que sí, que está creciendo. Claro, empieza siendo vanguardia, pero esas vanguardias de alguna manera van arrastrando a mucha gente.

AD. A este respecto, nos puedes dar un dato. A través de todas tus publicaciones mantienes un determinado contacto con el público. ¿Te relacionas con él o nada más cuando te entrevisto en la Casa del Lago? Has de tener datos muy certeros de, por ejemplo, las ventas de tus libros.

EGR. Bueno, los libros se venden poco y es que son caros. Pero, sí, tengo la impresión (que me aterroriza profundamente) de que desde luego soy mucho más leído en *Excelsior* de lo que era cuando escribía en suplementos culturales. Me encuentro constantemente a gente que me dice que me ha leído. En la televisión, con eso de que la imagen de uno se vulgariza hasta extremos impúdicos, se provocan fenómenos de este tipo. A veces voy a exhibiciones de cine de arte y ciertos señores se acercan a mí diciéndome "yo lo conozco a usted"; entonces digo: "pues yo no tengo el gusto"; "pues es que yo lo he visto en la televisión". Sí, hay datos. También envían cartas a la redacción y cosas por el estilo.

AD. Pero, ¿por qué no han preparado una nueva edición del libro *El cine mexicano*? Era muy accesible, muy cómodo.

EGR. Sí, además me lo propuso mi editorial, pero me da flojera. Y otra razón: ya no me gusta el libro, y esto de ponerlo al día, no sé, me da flojera.

AD. ¿Y no podrías entonces hacer una especie de síntesis? Porque, según tengo entendido, esta gran obra de investigación en varios tomos va a llevarse años para ser publicada completa. Será completísima, sin duda, pero,

¿no podrías hacer una síntesis más barata?

EGR. Sí, sí podría hacerla, pero antes de elaborar la síntesis esa que tú deseas y que yo muchas veces también quiero, habría de tener más tiempo y materiales. Muchas veces me digo: pero qué bestia, ¿por qué no la haces? En fin, la cantidad de gente que no puede comprar los tomos y todo eso. Pero, mira, me gustaría llegar así a acabar con el proceso analítico. Quizás a partir de ahí iniciar una síntesis; me resultaría mucho más satisfactoria.

AD. Oye, ¿y se va a dedicar algún volumen, algún tomo al nuevo cine marginal e independiente?

EGR. Sí, desde luego, lógicamente; pero no dedicado. Aquí interviene el régimen de la obra y el régimen es cronológico. O sea: la medida es lo que se va produciendo año tras año. Como que es muy hegeliano el asunto. Digamos que el pequeño libro fue la tesis, el otro es la antítesis y, si me da tiempo, si tengo tiempo, pues tal vez haga la síntesis.

AD. Pero, ¿cuántos volúmenes tienes ya listos para entregar a la editorial?

EGR. Bueno, eso es difícil de decir, porque los tengo medio listos. No es que los escriba así, uno detrás de otro, sino que veo la película, apunto... en fin, es una especie de crucigrama que voy resolviendo por todos los lados. Sin embargo, yo diría que ya tengo resueltas las dos terceras partes del trabajo. Sale el quinto tomo este año y existe el proyecto de que salga también el sexto.

AD. ¿Y cómo resuelven el problema gráfico? Yo veo que la obra está muy bien ilustrada. Tal vez nos puedas decir algo al respecto.

EGR. Este es el momento de confesar el máximo placer confesable, el mayor del año. Cuando Vicente Rojo y yo nos juntamos, yo cojo todas las fotos y las ponemos ante nuestra vista. Entonces empezamos a elegir siguiendo su criterio y el mío. Vicente es muy buen aficionado al cine y nos divertimos enormemente escogiendo entre un montón de fotos las que queremos publicar.

AD. Y esas fotos, ¿de dónde surgen, dónde

las consigues?

EGR. Pues surgen por ahí. Robos...

AD. ¿Tuyos, o de Vicente o de...?

EGR. No, robos míos, Vicente es un hombre bueno. Sustracciones, promesas incumplidas, "préstamelas que ya te las devolveré", esto es así, asaltos a bodegas. Sí. Un funcionario de Películas Mexicanas, el licenciado Juan Bandera, tenía por allí un bodegón enorme. Entonces se acordaron de eso mis hijos. El me dijo: "Entre usted y saque lo que quiera." Aquella fue una orgía. Toda mi familia regresó por División del Norte cargada de paquetes. Los bolsillos llenos.

AD. ¿Y no le das crédito...?

EGR. Sí, creo que se lo di en el segundo tomo...

AD. Ahora deseamos saber si el público tiene alguna pregunta o algún comentario...

PREGUNTA DEL PUBLICO: Yo soy maestro de teatro y dijo el señor (con todos mis respetos) una cosa totalmente falsa. Dice que el ojo del actor en el cine es uno y en el teatro es otro. Yo, como especialista en materia de teatro, desmiento totalmente al señor por lo siguiente: el cine amplifica la pantalla y el ojo tiene que expresar muchísimo más que en el teatro, pero el acto posee un contenido humano; el ojo del actor en el teatro tiene la misma proyección que tiene en cine. Segundo: dice que todas las películas están perdidas y que es una hecatombe que no se puedan rescatar. Yo tengo un amigo que se llama Pedro de Urdimalas que es pionero del cine nacional y que tiene en su casa un lote de veinte o treinta películas, entre ellas *El automóvil gris*. Les voy a dar el teléfono de mi amigo por si quieren hablar con él.

AD. Muy bien, pero eso puede dar lugar a una mesa redonda específica sobre ese tema. De todas maneras, le agradecemos mucho los datos.

EGR. Evidentemente, estoy aterrorizado. El señor aparece con elementos de conocimiento teatral que yo no tengo. Claro que yo no me refería al ojo, sino a la mirada. Sí, entiendo; pero cuando yo he ido al teatro lo que sí



le puedo asegurar que nunca he visto un *close-up*. He nacido así, eso es todo lo que quería decir.

En cuanto al señor de Urdimalas, pues, espero que lo logre. No tanto yo, porque no soy el que me quiero quedar con películas mexicanas. Cómo las pago, cómo las guardo, cómo las conservo. Yo no quiero ser un instituto de conservación, no estoy particularmente dotado para eso. Sin embargo, espero que las autoridades que deben encargarse de eso, los formadores de la cinemateca, pues espero que el señor de Urdimalas se comunique con ellos para darles cuenta de lo que tiene. También pueden hacerlo tantas otras personas.

PREGUNTA DEL PUBLICO: Mi pregunta será más suave, más serena que la del señor. ¿Qué clase de cine es el que puede realizar el director que se interesa por lo social?

EGR. Bueno, esa es una pregunta difícil. Evidentemente, un cine en el que exista un sentimiento de fraternidad. Creo que eso no tiene nada que ver con géneros o con temas; yo creo que esa consecuencia social, ese sentimiento de consecuencias sociales, creo que existe, puede existir perfectamente en una película como *El águila descalza* que es una comedia musical, y puede estar totalmente ausente, digamos, de una película que quiera ser un drama social tremebundo. Dependerá de la sensibilidad, del sentimiento de convivencia de cada autor. No creo que sea tanto un problema de géneros. Ahora incluso está de moda y se habla como de un gran hallazgo, en fin, de un gran logro del cine mexicano, el que ya no se hagan las películas de charros. Desde luego, es un gran logro que no se hagan como se hacían antes, pero no veo por qué la película de charros ha de ser mala en sí misma. Si estuviera bien hecha, si los charros de alguna manera tuvieran algo que ver con la realidad del país, yo no veo por qué hay que estar en contra de la película de charros, ni en contra de la comedia musical, ni en contra de la de detectives.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿En qué sentido el cine independiente es independiente?

EGR. Es independiente en un sentido puramente industrial, o sea de financiamiento, distribución y exhibición. Claro, si lleváramos al fondo el examen de lo que significa la dependencia y la independencia encontraríamos que muy buena parte de ese cine independiente puede ser tan dependiente de mitos y de desvirtuamientos como el que no lo es. Sin embargo, esos soñ muy estrictamente los alcances que le doy yo a la palabra independiente. En este caso, su sentido dependería de la importancia que pueda alcanzar, de la medida, a mi entender, en que pueda llegar a formar un público, en que ese público actúe realmente e influya, digamos como una generalidad, en la sociedad mexicana.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿De qué dependerá el ascenso de este cine independiente?

EGR. Dependerá del talento y de la capacidad organizativa que tengan los cineastas independientes. Desde luego, el camino es difícilísimo. Eso, ni hablar. Pero como me decía mi maestro de primaria: "todo lo que tiene mérito en la vida, requiere de mucho esfuerzo".

PREGUNTA DEL PUBLICO: El régimen actual, ¿hasta qué punto puede permitir que surja y se desarrolle el cine independiente?

EGR. Esta es una excelente pregunta. Yo creo que hay dos actitudes frente a eso (y ahora viene una respuesta un poco ambigua, pero al mismo tiempo aspiro a que sea exacta): por una parte, se puede partir en nombre de un radicalismo desesperado. Es decir, puede aducirse que no es mentira, que no hay ninguna apertura, que nada, que para qué nos hacemos sonsos, que ni hablar; y en esa medida parece que piensan muchos desde el momento en que se quejan mucho de la censura. Sin embargo, no presentan un sólo guión susceptible de ser censurado. ¿Para qué, para qué perder tiempo? Hay otra actitud que para mí sería la perfectamente anti-paternalista. O sea: no se trata de que papá me dé permiso, se trata de tomarlo y se trata de presionar a papá para que papá acepte la

independencia quiéralo o no. O lo que es igual: ese problema de la censura: superar un poco la posición pasiva del "no se puede"; presionar para que sí se pueda y además para probar hasta qué punto se puede.

PREGUNTA DEL PUBLICO: No sería ese el cine independiente.

EGR. El cine independiente. Ese cine independiente. Daría lo mismo que fuera hecho por conductos digamos industriales o por los conductos independientes en el sentido puramente genérico que se les diera. En el sentido genérico que tenía antes, no. Sería igual que se hiciera al margen o dentro de la industria, pero la actitud espiritual podría ser la misma en uno y otro caso. Sería una posición de madurez, según mi entender.

PREGUNTA DEL PUBLICO: A mí me parece que su posición va un poco en contra del trabajo en equipo, de la creación colectiva. ¿Me equivoco?

EGR. Creo haberlo dicho ya de otra manera. Realmente, yo no tengo nada en contra de la creación colectiva o individual siempre y cuando sea creación. Sinceramente, creo que el arte en general es casi siempre individual. Claro, en nuestras condiciones actuales de comunicación, de conocimiento. Entiendo que una obra es más válida en la medida en que refleja una visión del mundo particular, en tanto que nos reconocemos en la visión del otro. Esa es la auténtica comunicación que nos permite más o menos ampliarnos cada uno, ampliarnos o enriquecernos con la visión del otro, sin que por eso deje de ser la visión del otro. Existe una especie de cerebro dialéctico por el cual vamos enriqueciéndonos con la diversidad; afirmándola, enriqueciéndola. Esa sería mi idea. No sé si esto contesta muy exactamente la cuestión porque más que nada su pregunta me parecía un abundamiento de cosas ya dichas.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿Cree usted —como crítico que es— que la crítica es de alguna utilidad?

EGR. Creo que no soy yo quien pueda o deba contestar esa pregunta. Yo hago el trabajo modestamente. Bueno, no sé hasta qué

cine cine cine cine cine

punto modestamente, pero hago el trabajo. Y... a ver qué pasa con él. Es un poco como cuando tiene uno un hijo. Uno no tiene un ingeniero o un doctor o un psicólogo. Uno tiene un hijo y después el hijo sigue su vida. En fin, espero que sí, espero que mi crítica y mi trabajo de investigador sean de utilidad. Pero yo no puedo prever esa utilidad. Eso dependerá de la forma en que sea utilizado, de la forma en que mis libros sean manejados. No está en mis manos prever todo eso. PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿No cree que en algunos casos las películas extranjeras que vemos en México sólo plantean problemas locales?

EGR. Yo creo que el miedo al localismo es totalmente inútil desde el momento en que toda obra está hecha con cierta conciencia creativa y aspira a la universalidad. Va de lo particular a lo universal.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿Cree usted que el realizador siempre debe intervenir en la preparación del guión de su film?

EGR. Contestaré un poco basándome en mi experiencia. Yo creo que el guionista debe ser un buen escritor, un buen observador o algo así como la conciencia crítica, el eco crítico del realizador. Desde luego, sí creo que el realizador de la película debe intervenir en la realización del guión, aunque sus facultades literarias no sean muchas. Usted sabe que un guión no es una obra literaria, prácticamente, y que ya publicados casi siempre los guiones no dan ni sombra de la película. Pero sí conviene muchas veces que el realizador tenga junto a él a un colaborador. Ese fue mi caso junto a Alberto Isaac. De alguna manera el guionista viene a ser un constante eco crítico. Desde luego, yo era muy consciente de esto al trabajar con Alberto y creo que así lo han sido otros. Por ejemplo, pondría un caso mucho más prestigioso y, a justo título, más famoso: los colaboradores de Buñuel, llámense Luis Alcoriza o Julio Alejandro, son muy conscientes de que trabajan para una película de Buñuel y de que no se trata de oponer sus puntos de vista al punto de vista de Buñuel, sino de

servir al punto de vista de Buñuel y en todo caso actuar como buenos ayudantes del realizador; lo inducen a darse cuenta en qué medida ciertas situaciones pueden no ser del todo plausibles o verosímiles, etcétera. Yo creo que sí, que el guionista puede desempeñar un importante papel como ayudante del realizador.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿No tiende a olvidar la crítica el gran número de películas que no se exhiben en México?

EGR. En esto le voy a contestar muy específicamente. En verdad, ha tocado usted un punto grave. Yo creo que hemos extinguido nuestra necesaria vigilancia en ese asunto. En tiempos de *Nuevo cine* hacíamos listas de las películas que no se veían en México. En aquellos tiempos incluso nuestras posibilidades de presión eran mucho menores que las de ahora. Ultimamente, por flojos, no hemos hecho lo que deberíamos hacer: elaborar listas del cine que no se ve en México, que serían impresionantes y frustrantes, que nos darían idea de hasta qué punto somos víctimas de una "vigilancia protectora" contra los peligros del buen cine. Ahora, el problema de la distribución y demás que sabemos... eso no corresponde tanto al que denuncia esos hechos. Lo que correspondería es denunciarlos. Cuáles son los canales de distribución o de exhibición, esto ya es un problema muy fundamentalmente de la Dirección de Cinematografía que se supone tiene la obligación de velar por los intereses del espectador mexicano. Se supone (aquí, un subrayado así de grande). Es una suposición totalmente peregrina. Pero la forma en que las películas fueron exhibidas, eso es un asunto de la Dirección de Cinematografía, a la que sería muy bueno que se le exigiese mucho más de lo que se le exige.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿Podría decirnos algo en torno a la censura en el cine?

EGR. Yo creo que la censura es de por sí aberrante. Siempre. Pero en nuestro caso ya es una aberración realmente patológica, esquizofrénica. Si tratáramos de averiguar por qué, pongo por ejemplo, en virtud de qué

código, de qué especificaciones concretas no se exhibe, digamos *El silencio*, tal vez porque se ve a dos señores, en fin, haciendo actos contra natura, y se exhiben otras películas que nos muestran a ciertas actrices en todo el esplendor de... como Dios las trajo al mundo, pero a veces con treinta años más. ¿Por qué una sí y la otra no? Yo creo que la Dirección de Cinematografía está sometida a dos fuerzas que no controla. Por una parte, la necesidad más o menos de ir con el tiempo y no parecer demasiado bestia. Por la otra, presiones de la gente escandalizada, del funcionario "X" que vio tal película y su señora le dijo: "caray, me has traído a ver un espectáculo inmoral". Nunca se sabe. Lo único cierto en la censura es que existe; lo único que podemos saber de la censura es que existe. ¿Por qué actúa en un sentido, por qué actúa en el otro, por qué prohíbe unas películas, por qué las permite? Es algo totalmente irracional y totalmente sujeto a los rumores de toda la gente que evidentemente tiene influencia en esa dependencia. Ustedes recordarán que, más o menos, sí estaban pasando películas "aventadas" y de pronto, porrooóón... vino la prohibición en contra de *El silencio*, de esta u otra película. ¿Por qué? Parece ser que a unos funcionarios, equis funcionarios, no demasiado cinéfilos, se les ocurrió ir al cine y de pronto vieron "tanta inmoralidad". Fueron esas películas como pudieron haber sido otras. Si no llega esto a suceder, por ese mal momento, otras películas serían las prohibidas, otras serían las culpables. Pero no... éstas se exhiben normalmente.

1 Emilio García Riera: *Historia documental del cine mexicano*, Ediciones Era, México. Tomo I, *Epoca sonora, 1926-1940*, 1969. 310 pp. Tomo II, *Epoca sonora, 1941-1944*, 1970. 325 pp. Tomo III, *Epoca sonora, 1945-1948*, 1971, 370 pp. Tomo IV, *Epoca sonora, 1949-1951*, 1972. 432 pp.

2 Emilio García Riera: *El cine mexicano*, "Cine Club Era", Ediciones Era, México, 1963. 238 pp.

Fernando Pessoa

Oda marítima de Alvaro Campos

Solo, en el muelle desierto, en esta mañana de verano,
miro hacia la entrada del puerto, miro hacia lo Indefinido,
miro y me alegra ver
negro y claro, pequeño, un paquebote entrando.
Viene lejos, nítido, clásico a su manera.
Distante, en el aire lo sigue la vana orla de su humo.
Viene entrando y la mañana entra con él
y en el río,
aquí, allá, despierta la vida marítima,
se izan velas, avanzan remolcadores,
surgen barcos pequeños detrás de las naves que están en el
puerto.
Hay una tenue brisa.
Y mi alma se une con lo que apenas distingo,
con el paquebote que entra,
porque él está con la distancia, con la mañana,
con el sentido marítimo de esta hora,
con la dolorosa dulzura que me sube como náusea,
como un principio de furia en el espíritu.
Miro a lo lejos el paquebote,
independiente del alma,
y dentro de mí un volante comienza a girar, lentamente.
Los paquebotes que entran de mañana en el puerto
traen ante mis ojos

el misterio alegre y triste de quien llega y parte.
Traen una memoria de muelles y momentos distantes,
puentes que conducen hacia otra humanidad.
Todo el atracar, todo el desprendimiento de la nave
es —lo siento en mí como sangre—
inconscientemente simbólico,
terrible amenaza de revelaciones metafísicas
que perturban en mí al que yo fui.

Ah, todo el muelle es una soledad de piedra.
Y cuando la nave se aleja
y de pronto reparo en que se abrió un espacio
entre el muelle y la nave,
no sé por qué sufro una súbita angustia,
una niebla de tristes sentimientos
que brilla en el suelo de mis penas de hierba
como la primer ventana donde el alba golpea,
y que me envuelve como si recordara a una persona
que misteriosamente fuese mía.

Ah, ¿quién sabe, quién sabe
si antes de mí, en otro tiempo,
no partí de un muelle?
¿Si no dejé otra clase de puerto
en una nave hacia el sol oblicuo del amanecer?

**Traducción de
Carlos Montemayor**

¿Quién sabe si no dejé,
anterior al tiempo del mundo exterior
que veo raerse en mí,
un gran muelle con poca gente
de una gran ciudad despierta a medias,
enorme ciudad comercial, crecida y apopléjica,
aunque eso quede fuera del Espacio y el Tiempo?

Si, un muelle de algún modo material,
visible como muelle, veraz, realmente muelle,
el Muelle Absoluto por cuyo modelo inconscientemente imi-
tado,
insensiblemente evocado,
construimos nuestros muelles en nuestros puertos,
nuestros muelles de piedra actual sobre agua verdadera,
que después de contruidos se revelan
Cosas Reales, Hechos de Espíritu, Entidades en Piedras que
son Almas,
en la fugacidad de nuestros sentimientos de hierba o raíz,
cuando del muro exterior parece abrirse una puerta
y sin que nada se altere
todo se manifiesta diverso.

Ah, Gran Muelle donde partimos en Naciones-Navíos.
Gran Muelle Anterior, eterno y divino.
¿De qué puerto? ¿En qué mar?
oh, ¿por qué pienso esto?
Gran Muelle igual a todos los muelles, pero Único.
Lleno también de murmurantes silencios en las albas,
desabotonando con las mañanas un ruido de guindastes
y comboyes que arriban con mercaderías,
bajo la nube negra que surge, ocasional y leve,
del fondo de las chimeneas de las fábricas cercanas
y sombrea el llano de carbones pequeños que brillan
como si fuese la sombra de una nube que pasa sobre agua
sombria.

En los momentos de silencios y angustia,
¡qué esencia de misterio y de sentido
de un éxtasis divino y revelador
no es puente entre cualquier muelle y el Muelle!

Muelle que en las aguas inmóviles se refleja oscuro,
y el bullicio a bordo de las naves.
Oh alma errante e inestable de la gente que se embarca,
gente simbólica que pasa y en que nada perdura,
y que al volver la nave al puerto
ha cesado de ser la misma.
Oh ebriedad de lo diverso, idas, fugas continuas,
alma eterna de los navegantes y las navegaciones,



quilla reflejada lentamente en las aguas
cuando la nave sale del puerto.

Fluctuar como el alma de la vida; como la voz, partir,
trémulo vivir el instante sobre aguas eternas.
Despertar a días más reales que los días de Europa,
ver puertos misteriosos en la soledad del mar,
doblar cabos apartados hacia súbitos vastos paisajes
por innumerables costas atónitas . . .

Ah las playas distantes, los muelles vistos a los lejos.
Las playas cercanas, los muelles vistos de cerca.
El misterio de cada ida y cada arribo,
a cada hora marítima
la dolorosa inestabilidad e incompreensión
de este universo imposible, sentido en nuestra piel.
La solución absurda que nuestras almas esparcen
sobre extensiones de mares diferentes e islas lejanas,
sobre las distantes islas de las costas ya pasadas,
sobre el crecimiento nítido de los puertos, con sus casas y
gentes
hacia el barco que se aproxima.

Ah las frescas mañanas del arribo
y la palidez de las mañanas en que se parte,
cuando nuestras entrañas se contraen
y una vaga sensación semejante al miedo
—el miedo ancestral de separarse y partir,
el misterioso y ancestral recelo al arribo y lo nuevo—
nos recorre la piel y nos tortura
y todo nuestro cuerpo angustiado siente,
como si fuese alma,
un inexplicable deseo por sentir de otra manera:
una nostalgia de algo,
una zozobra del cariño ¿a qué vaga patria?
¿A qué costa? ¿A qué nave? ¿A qué muelle?
Nos duele su pensamiento
y queda por dentro un gran vacío,
una hueca saciedad de minutos marítimos,
y una vaga ansiedad que sería tedio o dolor
si supiese cómo serlo . . .

A pesar del verano la mañana está fresca.
Una tenue torpeza de noche perdura en el aire sacudido.
Ligeramente se apresura el volante dentro de mí
Y el paquebote viene entrando . . . porque así tiene que ser,
no porque lo vea avanzar en su distancia excesiva.

En mi imaginación está cerca y visible,
en toda su extensión las líneas de sus vigías,
y todo tiembla en mí, la carne y la piel,

por esa creatura que no llega en nave alguna
y que yo vine a esperar al muelle por un inexplicable

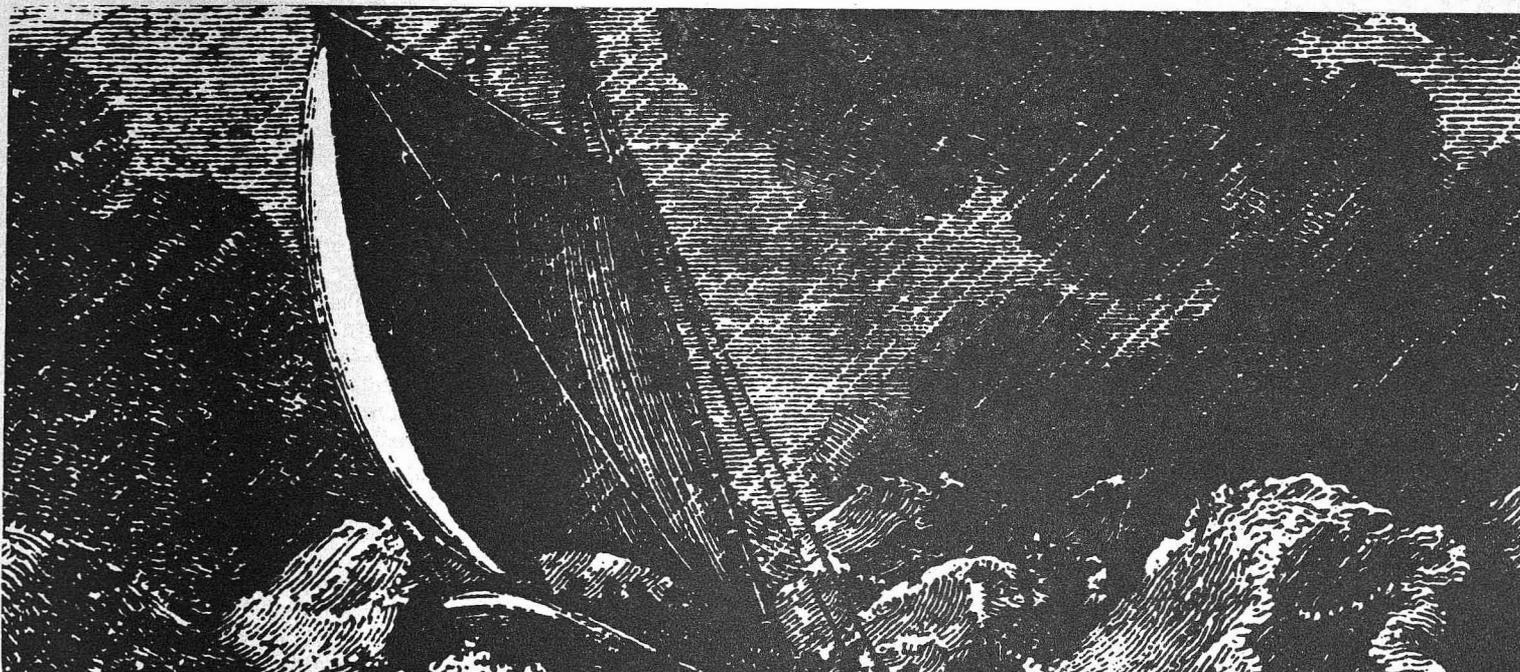
mandamiento.
Las naves que entran y salen de los puertos,
las que pasan a lo lejos
(me imagino viéndolas desde una playa desierta)
todas estas naves casi abstractas al partir,
todas me conmueven como si fueran otra cosa,
no sólo naves que parten y regresan.

Y vistas de cerca, aunque no se embarque uno en ellas,
vistas desde abajo, en los botes, murallas elevadas,
y por dentro, a través de las cámaras, de las salas, de las
despensas,
mirando de cerca los mástiles afilándose hacia lo alto,
rozando las cuerdas, descendiendo corredores incómodos,
oliendo la untada mezcla metálica y marina de todo aquello
—vistas de cerca son ellas y son otra cosa,
producen en la misma nostalgia y la misma ansiedad otra
distinta.

Toda la vida marítima, todo en la vida marítima,
toda esa preciosa seducción se insinúa en mi sangre
y sueño indefinidamente los viajes.
Ah, las líneas de las costas distantes, oprimidas por el hori-
zonte,
los cabos, las islas y las playas arenosas.
Soledades marinas, como los momentos del Pacífico
en que por una sugestión nacida en la escuela
uno siente en los nervios el peso de que sea el mayor de los
océanos,
y el mundo y el sabor de las cosas

se tornan un desierto dentro de nosotros.
La extensión más humana, más furiosa, del Atlántico.
El Índico, el más misterioso de los océanos.
El Mediterráneo, dulce, sin misterio alguno, clásico,
un mar que se golpea
encontrando explanadas de jardines cercanos
mirados por estatuas blancas.
Todos los mares, todos los estrechos, las bahías, los golfos,
quisiera apretarlos a mi pecho, oh sentirlos y morir.

Y ustedes, oh cosas navales, mis viejos juguetes de sueño,
fuera de mí componen mi vida interior;
quillas, mástiles y velas, guindolas y cordajes,
chimeneas de vapor, gavias, hélices, flámulas,
calderas, colectores, válvulas, galdropes y escotillas,
caen dentro de mí como se precipita en el suelo
el contenido confuso de una gaveta abierta.



Irme fuera, por las olas, por el peligro, por el mar.
Ir Lejos, hacia Fuera, a la Distancia Abstracta,
indefinidamente, por las noches hondas y misteriosas,
y como la polvareda llevado por los vientos,
entregado a los vendavales.

Ir, ir, ir, ir de una vez.
El deseo de tener alas enfurece mi sangre.
Todo mi cuerpo se arroja ante mí.
Fuera de mi imaginación me precipito en torrentes.
Clamo, me avalanzo, me atropello . . .
Mis ansias estallan en espuma
y mi carne son olas que se golpean contra las rocas.
Pensando en esto, oh ira, pensando en esto, oh furia,
pensando en la estrechez de mi vida llena de ansiedad,
súbita, trémula, exorbitadamente,
con una oscilación vasta, viciosa, violenta,
del volante vivo de mi imaginación,
se desata en mí, agobiante, vertiginosa, silbante,
la brama sombría y sádica del estruendo de la vida marítima.

Eh, marineros, grumetes, eh, tripulantes, pilotos.
Navegantes, marinos, hombres de mar, aventureros.
Eh, capitanes. Hombres que duermen en rudas tarimas.
Hombres que duermen en los mástiles, avistando el peligro.
Hombres que tienen la muerte por almohada.

Hombres que poseen una toldilla, que miran desde la borda
la inmensa inmensidad del mar.
Eh, manipuladores de los guindastes de carga.
Eh, amainadores de velas, fogoneros, servidumbre,
eh, los que enrollan cabos en el combés,
los que llevan la carga a las bodegas
y limpian el metal de las escotillas.
Hombres del timón y de las máquinas y de los mástiles.
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh
Gente de playeras y bonete,
con anclas y banderas cruzadas tatuadas en el pecho.
Gente de amurada, fumadores de pipa,
oscuros de tanto sol, curtidos por tanta lluvia,
limpios de los ojos por tanta inmensidad ante ellos,
audaces por tantos vientos que sus rostros batieron con valor.

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh
Hombres que vieron Patagonia
y pasaron por Australia,
que colmaron su mirada de costas que nunca veré
v pisaron tierra en tierras donde jamás descenderé.
Que compraron toscos artículos en colonias, adentrándose en
tierras inhóspitas,
y haciéndolo todo como si nada hicieran,
como si eso fuese natural,

como si la vida fuese así
y ni siquiera cumpliendo un destino.
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh
Hombres del mar actual y del pasado.
Encargados de abordó, esclavos de galeones. Combatientes de
Lepanto.
Piratas del tiempo de Roma. Navegantes de Grecia.
Fenicios. Cartagineses. Portugueses salidos de Sagrés
a la aventura indefinida, hacia el Mar Total, a realizar
lo imposible.
Hombres que asentaron patrones y dieron nombres a cabos,
que por primera vez traficaron con esclavos y negros de nue-
vas tierras
y dieron el primer espasmo europeo a las negras atónitas.
Que trajeron oro, hongos, abalorios, maderas olorosas,
de costas de lujuriosa explosión vegetal.
Hombres que saquearon tranquilos pueblos africanos,
que hicieron huir a esas razas con el ruido de cañones
y se entregaron a la matanza, al robo y a torturar
y ganaron los trofeos de novedad
arremetiendo con la cabeza ante el misterio de nuevos mares.
Eh-eh-eh-eh-eh
A todos ustedes en uno solo,
a todos ustedes en todos ustedes como uno,
a todos mezclados, cruzados,
a todos sanguinarios, violentos, odiados, temidos,
ensangrentados,
yo los saludo, yo los saludo, yo los saludo.
Eh- eh-eh-eh-eh Eh-eh-eh-eh-eh Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh
Eh laho-laho laHO-lahá-á-á-á-á

Quiero ir con ustedes, quiero ir
al mismo tiempo con todos ustedes
a todo lugar donde vayan.
Quiero tener sus peligros frente a frente,
sentir en mi cara los vientos que deshicieron las suyas,
escupir de mis labios la sal de los mares que los suyos besaron,
tender los brazos para ayudarlos, compartir sus tormentas,
llegar por fin como ustedes a puertos extraordinarios.
Huir juntos de la civilización,
perder con ustedes toda idea moral,
sentir que se transforma lejos mi humanidad.
Juntos beber en mares del sur
nuevos tumultos del alma, nuevos salvajismos,
nuevos fuegos primitivos de mi volcánico espíritu.
Ir con ustedes, arrojar de mí
—ah, poeta de dentro hacia afuera—
mi traje de civilizado, mis blandas acciones,
mi miedo innato de encadenado,
mi pacífica vida,

mi sentada, estática, reglamentada e inspeccionada vida.

En el mar, en el mar, en el mar, en el mar.
Eh, dejar la vida en el mar, al viento, a las olas.
Salar con la espuma arremetida por los vientos
mi paladar de grandes viajes.
Fustigar con agua conmovida la carne de mi aventura,
y que fríos oceánicos recorran los huesos de mi existencia.
Flagelar, acuchillar, oprimir con vientos, con espuma, con soles,
mi ser ciclónico y atlántico,
mis nervios tendidos como jarcias,
lira en las manos de los vientos.
Sí, sí, sí... Crucifiquenme en las navegaciones
y mi espalda gozará su cruz.
Átenme a los viajes como a maderos
y la sensación de esa tortura recorrerá mis vértebras
en un incabable espasmo pasivo.
Háganme lo que sea, pero que esté en los mares,
sobre el combés, al son de las olas,
hieran, maten, acuchillen.
Lo que quiero es llevar a la muerte
un alma que se transborde en el mar,
que embriagada se derrumbe de cosas marítimas,
tanto de marineros como de anclas, de cabos,
tanto de cosas de la distancia como del ruido de los vientos,
tanto de la Lejanía como del Muelle, de los naufragios,
de los tranquilos comercios,
de los mástiles, del oleaje,
llevar a la muerte con dolor, voluptuosamente,
una copa de sanguijuelas llena para beber,
para beber extrañas verdes absurdas sanguijuelas marinas.

Hagan jarcias de mis venas,
amarras de mis músculos.
Arránquenme la piel y péguenla en las quillas,
que sienta el dolor de los clavos
y que nunca cese de sentirlos.

Hagan con mi corazón una flámula de almirante
de aquellos tiempos de guerra de las viejas naves
y coloquen al pie de los combés mis ojos arrancados.
Quiebren mis huesos golpeándolos contra las amuradas,
fustíguenme atado a los mástiles, fustíguenme,
y a todos los vientos de todas las latitudes y longitudes
lancen mi sangre en las aguas que atraviesan la nave
de lado a lado, arrojadas a la cubierta
en las violentas convulsiones de las tormentas.

Tener la audacia de las velas henchidas con el viento,
y ser el agobio de los vientos como las altas gavias,
la vieja guitarra del Fado de los mares llenos de peligros,



amantes odiados en el sueño de su sangre de pirata.
Porque ella estaría con ustedes, única en el espíritu,
furiosa sobre los cadáveres desnudos de sus víctimas en los
mares.

Ella los habría acompañado en sus crímenes
y en la orgía oceánica,
su espíritu de bruja danzaría invisible entre los movimientos
de sus cuerpos, de sus cuchillos, de sus manos estranguladoras.
Y ella esperándolos en tierra cuando llegaban, si acaso llegaban,
bebería en los rugidos de ese amor todo el vasto,
todo el denso y siniestro perfume de sus victorias,
y a través de sus espasmos entonarían un Sabbat enrojecido y
amarillo.

La carne herida, abierta y destripada, con la sangre
derramándose.

Ahora, en el auge preciso de soñar lo que ustedes hacían,
acercándome todo a mí, ya no les pertenezco, soy ustedes,
ya mi femineidad que los acompaña es ser sus almas.
Estar dentro de toda su ferocidad, cuando la liberaban,
beber dentro de la conciencia sus sensaciones

cuando teñían de sangre altamar
y cuando arrojaban a los tiburones
los cuerpos aún vivos de los heridos, la carne sonrosada de los
niños

y llevaban a las madres a mirar por la borda lo que les ocurría.
Estar con ustedes en la carnicería, en el pillaje,
orquestrado en la sinfonía de los saqueos.
Ah, no sé, no sé cuánto quisiera ser para ustedes.
No sólo ser una hembra, ser las hembras, las víctimas,
las víctimas —hombres, mujeres, niños, naves—,
no sólo ser la hora y los barcos y el oleaje,
no sólo ser sus almas, sus cuerpos, su furia, su posesión,
ni concretamente ser su hecho abstracto de orgía,
no es sólo esto lo que yo quisiera ser —es más que esto:

Dios-Esto.

Porque es preciso ser Dios, el Dios de un culto contrario,
un Dios monstruoso y satánico, Dios de un panteísmo de sangre
que pueda colmar en toda su medida mi furor imaginativo
y que nunca logre agotar mi ansia de identificarme
con cada uno y con todo y con el Más-Todo de sus victorias.

Ah, tortúrenme para satisfacerme.
Hagan de mi carne el aire que sus cuchillos atraviesan
antes de caer sobre las cabezas y las espaldas.
Que sean mis venas los vestidos que las dagas traspasan,
mi imaginación el cuerpo de las mujeres que violan,
mi inteligencia el combés donde luchan de pie, matando,
y toda mi vida —en su conjunto nervioso, histérico, absurdo—
el gran organismo cuyas células conscientes
fuera cada acto de piratería cometido
—y todo yo un torbellino como una inmensa pudrición del
oleaje, ah, y ser todo esto.

Con pavorosa velocidad, desmedido,
el mecanismo febril de mis visiones que se transbordán
gira ahora que es apenas mi conciencia, mi volante,
un nebuloso círculo agobiado en el aire.

*Fifteen men on the Dead Man's Chest.
Yo-ho ho and a bottle of rum!*

Eh-laho-LaHO --lahá-á-áá --ááá . . .

Ah, lo salvaje de este salvajismo. Mierda
toda la vida que no es esto, como la nuestra.
Yo, ingeniero, práctico por fuerza, sensible a todo,
aquí, en relación a ustedes cuando estoy detenido y cuando
camino,
también cuando yazgo o cuando, débil, me impongo;
estático, quebrantado, disidente cobarde de su gloria,
de su gran poder estridente, encendido y sangriento.

Arre, por no actuar de acuerdo con mi delirio.
Arre, por andar siempre aferrado a las enaguas de la civiliza-
ción.
Por andar con la *douceur des moeurs* a cuestras, como un fardo
de olanes.
Niños de aceras —todos lo somos— del humanitarismo mo-
derno.
Estupores de tísicos, de neurasténicos, de linfáticos,
sin coraje para ser violentos y audaces,
con el alma como gallina amarrada por una pierna.

Ah, los piratas, los piratas.
El ansia de lo que es ilegal y feroz,
el ansia de las cosas crueles y abominables
que como brama abstracta roe nuestros débiles cuerpos,
nuestros nervios femeninos y delicados,
y nos enloquece con incontenibles fiebres la mirada vacía.

Oblíguenme a arrodillarme ante ustedes.
Humíllenme y golpéenme.

Hagan de mí su esclavo, algo suyo,
y que su desprecio jamás me abandone,
oh, mis señores, mis señores.

Siempre tomar gloriosamente la parte sumisa
en los hechos sangrientos y en las sensualidades desatadas.
Derriben sobre mí, como grandes, pesados muros,
las barbaries del antiguo mar.
De este a oeste de mi cuerpo
esparzan la sangre de mi sangre,
besen con cuchillos y látigos y furia
mi alegre terror carnal de pertenecerles,
mi ansia masoquista de ofrecerme a su furor,
de ser el objeto inerte que siente su omnívora crueldad,
señores, dominadores, emperadores, corsarios.
Ah, tortúrenme,
acuchíllenme y ábranme,
deshecho en pedazos conscientes
frótenme en los combés,
espárzanme en los mares, déjenme
en las ávidas playas de las islas.

En mí ceben todo mi misticismo suyo,
cincelen la sangre de mi alma
y abran, hieran.
Oh, tatuadores de mi corporal imaginación,
amados desolladores de mi sumisión carnal.
Sométanme como se mata un perro a patadas,
hagan de mí el pozo para su desprecio de dominadores.

Háganme todas sus víctimas.
Como Cristo sufrió por todos los hombres, quiero sufrir
por todas las víctimas que cayeron bajo sus manos,
sus manos callosas, sangrientas, con dedos cercenados
en salvajes asaltos de amuradas.
Háganme cualquier cosa, como si fuese arrastrado
—oh placer, oh beso de dolor—
arrastrado por caballos que ustedes fustigan . . .
Pero esto en el mar, todo esto en el ma-a-a-ar, esto en el
MA-A-A-AR
Eh-eh-eh-eh Eh-eh-eh-eh-eh-eh Eh-EH-EH-EH-EH-EH-
EH En el MA-A-A-A-AR

Yeh eh-eh-eh-eh-eh Yeh-eh-eh-eh-eh-eh Yeh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh
eh-eh
Todo grita. Gritan vientos, oleaje, barcos,
mares, gavias, piratas, mi alma, la sangre y el aire, y el aire.
Eh-eh-eh-eh. Yeh-eh-eh-eh-eh-eh. Yeh-eh-eh-eh-eh-eh Todo
canta gritando

FIFTEEN MEN ON THE DEAD MAN'S CHEST.



YO-HO-HO AND A BOTTLE OF RUM!

Eh-eh-eh-eh-eh-eh Eh-eh-eh-eh-eh-eh Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh

Eh-laho-laho-laHO-O-oo-lahá-á ---ááá

AHO-O-O-O-O-O-O-O-O-O---yyy . . .

SCHOONER AHO-O-O-O-O-O-O-O-O-O ---yyyy . . .

Darby M'Graw-aw-aw-aw-aw-aw

DARBY M'GRAW -AW-AW-AW-AW-AW-AW

FETCH A-A-AFT THE RU-U-U-U-U-UM? DARBY!

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

EH-EH- EH-EH-EH-

EH-EH-

EH-EH-

EH-EH-EH!

EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-

EH-EH!

EH-EH-EH-EH-EH-EH-

EH-EH-EH-EH-EH-EH!

EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!

Algo se rompe en mí.

El enardecimiento ha anochecido.

Sentí en exceso: no puedo ya continuar sintiendo.

Se hundió mi alma y dentro de mí sólo quedó un eco.

Decrece notablemente la velocidad del volante.

Salen un poco los sueños en las manos de los ojos.

Dentro de mí sólo hay un vacío, un desierto, un mar nocturno.

Y al sentir el mar nocturno dentro de mí

sube de sus lejanías, nace de su silencio

otra vez, otra vez el vasto grito antiquísimo,

de repente, como un relámpago de sonido que no es un es-

truendo sino ternura,

abarcando súbitamente todo el horizonte marino

húmedo y sombrío, humano, marino y nocturno,

voz de sirena distante llorando, llamando,

que viene del fondo de la Lejanía, del fondo del Mar, del

alma de los Abismos,

y a su tono, como algas, boyan mis sueños desechos . . .

Ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó ---yy . . .

Schooner ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó ---yy . . .

Ah, sobre mi excitación el rocío:

La frescura nocturna en mi océano interior.

He aquí, ante una noche en el mar

llena de enorme misterio humano de las olas nocturnas,

todo está en mí de pronto.

La luna sube en el horizonte

y mi infancia feliz despierta en mí, como una lágrima.
Mi pasado resurge como si ese grito marítimo
fuese un aroma, una voz, el eco de una canción
que busca en mi pasado
aquella felicidad que nunca más volveré a tener.

Era en la vieja casa sosegada a la orilla del río...
(las ventanas de mi cuarto y las del comedor
daban, por encima de unas casas bajas al río cercano,
al Tajo, este mismo Tajo, pero en otro punto, más distante...
Si yo ahora llegase a la misma ventana no llegaría a la misma
Ventana.
Aquel tiempo pasó como el humo de un vapor en altamar...)

Una inexplicable ternura,
un remordimiento conmovido y lloroso
por todas aquellas víctimas —especialmente los niños—
que imaginé hacer al soñarme un antiguo pirata.
Una emoción conmovida porque fueron mis víctimas;
pero tierna y suave, porque no lo fueron realmente.
Una ternura confusa, como un vidrio empañado, azulado.
canta viejas canciones en mi pobre alma dolorida.

Ah, ¿cómo pude pensar, soñar aquellas cosas?
Qué diferente soy de lo que fui hace unos momentos.
Histeria de sensaciones —primero éstas, después sus contrarias.
En la mañana rubia que se levanta como mi olvido
sólo escoge las cosas de acuerdo con esta emoción
—el murmullo de las aguas,
el leve murmullo de las aguas del río al encontrarse con el
muelle...)

La vela pasando al otro lado del río,
los montes lejanos, de un azul japonés,
las casas de Almada,
y lo que hay de suavidad y de infancia en la hora matutina...

Una gaviota pasa
y mi ternura es mayor.

Pero en nada he reparado durante este tiempo.
Todo fue una impresión de la piel, como una caricia.
Todo este tiempo no quité la vista de mi sueño lejano,
de mi casa al pie del río,
de mi infancia al pie del río,
de la ventana de mi cuarto que en la noche daba al río
y la paz del lugar esparcida en las aguas...
Mi vieja tía que me amaba a causa de un hijo que perdió.
Mi vieja tía acostumbraba cantarme para que yo durmiera
(si bien ya era yo un poco grande para eso)...
Recuerdo y las lágrimas caen sobre mi corazón y lo lavan de
la vida,

y se levanta una leve brisa marina dentro de mí.
A veces ella cantaba la "Nao Catrineta":

*Allá va la Nao Catrina
sobre las aguas del mar...*

Y otras veces, una melodía muy melancólica y tan medieval,
la "Bella Infanta"... Recuerdo, y la pobre vieja voz se levanta
dentro de mí.

Recuerdo que muy poco la recordé después, y ella que me
amaba tanto.

Qué ingrato fui con ella —y finalmente, ¿qué hice yo con la
vida?

Era la "Bella Infanta"... Yo cerraba los ojos y ella cantaba:

*Estando la Bella Infanta
en su jardín sentada*

Yo abría un poco los ojos y veía la ventana llena de luna
y después cerraba los ojos otra vez, y con esto era feliz.

*Estando la Bella Infanta
en su jardín sentada
su peine de oro en la mano
sus cabellos peinaba*

Oh, mi pasado de infancia, muñeco que me rompieron.

No poder viajar al pasado, a aquella casa y a aquel cariño,
y siempre quedar allí, siempre contento y siempre niño.

Pero esto fue el pasado —linterna en una esquina de calle
vieja.

Pensar en esto me da frío, hambre de algo que no puede ob-
tenerse.

Me da remordimiento pensar en esto.

Oh, torbellino lento de sensaciones opuestas,
vértigo suave en el alma por causas confusas.

Furias rotas, ternuras como cordeles con que los niños brin-
can,

gran abatimiento de la imaginación en los ojos de los sentidos,
lágrimas, lágrimas inútiles,
suaves brisas de contradicción recorriendo la faz del alma...

Evoco, para salir de esta emoción, por un esfuerzo
voluntario,

con un esfuerzo desesperado, marchito, inútil,
la canción del Gran Pirata cuando estaba muriendo:

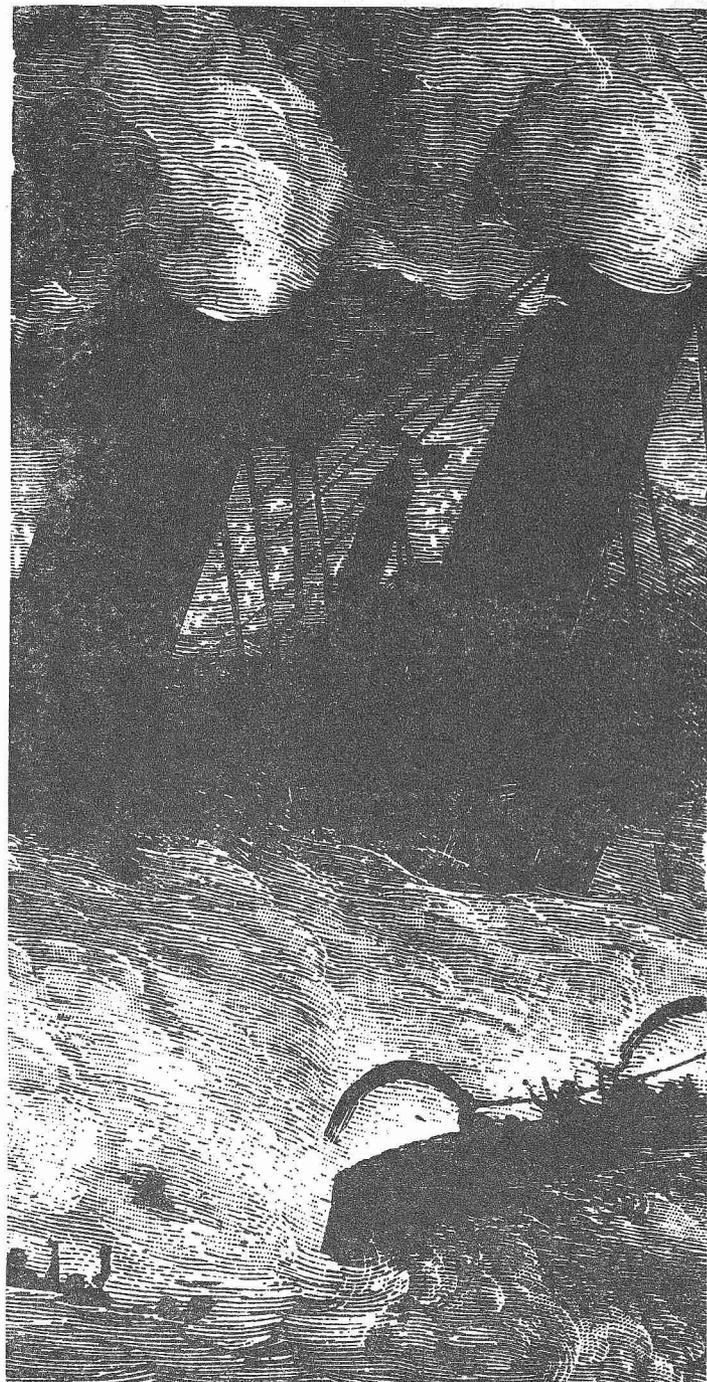
*Fifteen men on the Dead Man's Chest.
Yo-ho-ho and a bottle of rum!*

Mas la canción es una línea recta mal trazada en mi interior . . .

Me esfuerzo y otra vez logro traer ante mis ojos del alma, otra vez, pero con una imaginación casi literaria, la furia de la matanza, de la piratería, el apetito del saqueo que se paladea, de la carnicería inútil de mujeres y de niños, de la frívola tortura de los pasajeros pobres hecha por distracción y de la sensualidad de romper y destruir las cosas más amadas de los otros, pero sueño todo esto con miedo, como si alguien respirase de pronto sobre mi nuca.

Recuerdo que sería interesante ahorcar a los hijos frente a las madres (sin querer me siento las madres de ellos), enterrar vivos en las islas desiertas a los niños de cuatro años y llevar a los padres en lanchas hasta allá, para verlos (me estremezco, y recuerdo un hijo que no tengo y que está durmiendo tranquilo en casa).

Aguijón de un ansia fría de crímenes marinos, de una inquisición sin la disculpa de la Fe, crímenes ni siquiera como razón de ser de la maldad o la furia, hechos fríamente, ni siquiera por herir o por el mal, ni siquiera para divertirnos: apenas para pasar el tiempo igual que uno pasa el rato en un comedor de provincia con la servilleta tirada al otro lado de la mesa después de comer, sólo por el suave gusto de cometer crímenes abominables y no considerarlos gran cosa, de ver sufrir hasta la locura y la muerte-por-el-dolor pero nunca llegar más allá . . . porque mi imaginación rehúsa acompañarme. Un escalofrío me contrae. Y de pronto, pero más repentinamente que la otra vez, de más lejos, de más hondo, de pronto —oh pavor por todas mis venas— el frío súbito de la puerta del Misterio que dentro de mí se abrió y dejó pasar una corriente de aire. Recuerdo a Dios, lo trascendental de la vida, y de pronto la vieja voz del marino Jim Barns, con quien hablaba, convertida en la voz de ternura misteriosa de mi interior, de esas pequeñas cosas de regazo de madre y cinta de cabello de hermana,



pero asombrosamente venida del más allá de la apariencia de las cosas,
la voz sorda y remota convertida en la Voz Total, la Voz sin Boca,
venida por fuera y por dentro de la soledad nocturna de los mares,
llama por mí, llama por mí . . .

Viene sordamente, como si estuviese sofocada y aún se oyese, lejanamente, como si estuviese en otro lugar y no la pudiéramos oír,
como un líquido guardado, una luz que se apaga, un aliento silencioso,
de ningún sitio del espacio, de ningún lugar en el tiempo, el grito eterno y nocturno, el soplo hondo y confuso:
Aho-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó ---yyy . . .
Ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó --- ---yyy . . .
Schooner ah-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó --- ---yy . . .

Tiemblo por un frío del alma que recorre mi cuerpo.
De pronto abro los ojos, que no tenía cerrados.

Ah, qué placer por fin salir de los sueños.
He aquí de nuevo al mundo real, tan bondadoso para los nervios.
Aquí, en esta hora matutina cuando entran en el puerto los paquebotes que arriban temprano.

No me importa ya el paquebote que entra: aún está lejos.
Ahora lo que esté cerca me eleva el alma.
Mi imaginación práctica, higiénica, poderosa, comienza en este momento a ocuparse con las cosas modernas y útiles,
con los cargueros, con los paquebotes y los pasajeros, con las modernas cosas inmediatas, potentes, comerciales, verdaderas.
Modera su giro en mi interior el volante.

Moderna vida marítima.
Toda limpieza, higiene, máquinas.
Todo tan bien arreglado, tan naturalmente ajustado: las piezas de las máquinas, las naves por los mares, todos los procesos comerciales de exportación e importación combinándose perfectamente, corriendo todo como por leyes naturales, ninguna cosa chocando con otra.

Nada perdió la poesía. Y están además las máquinas ahora con su poesía, y también esa nueva vida sentimental, comercial, intelectual, mundana, que infundieron las máquinas en las almas.
Como antes, los viajes son bellos,

y un barco siempre será bello sólo por ser un barco,
Viajar todavía es viajar y lo lejos está donde siempre estuvo —en ninguna parte, gracias a Dios.

Los puertos están llenos con vapores de muchas especies. Pequeños, grandes, con diferentes disposiciones de vigías, de tan deliciosamente tantas compañías de navegación. Vapores diferentes en la destacada separación de los anclamientos.

Tan agradable su garbo estático de cosas comerciales que se desplazan en el mar,
en el viejo mar siempre homérico, oh Ulises.

La mirada humana de los faros en la distancia de la noche, y el faro repentinamente cercano en la noche muy oscura (“Qué cerca de la tierra estábamos pasando”. Y el sonido del agua hablándonos al oído) . . .

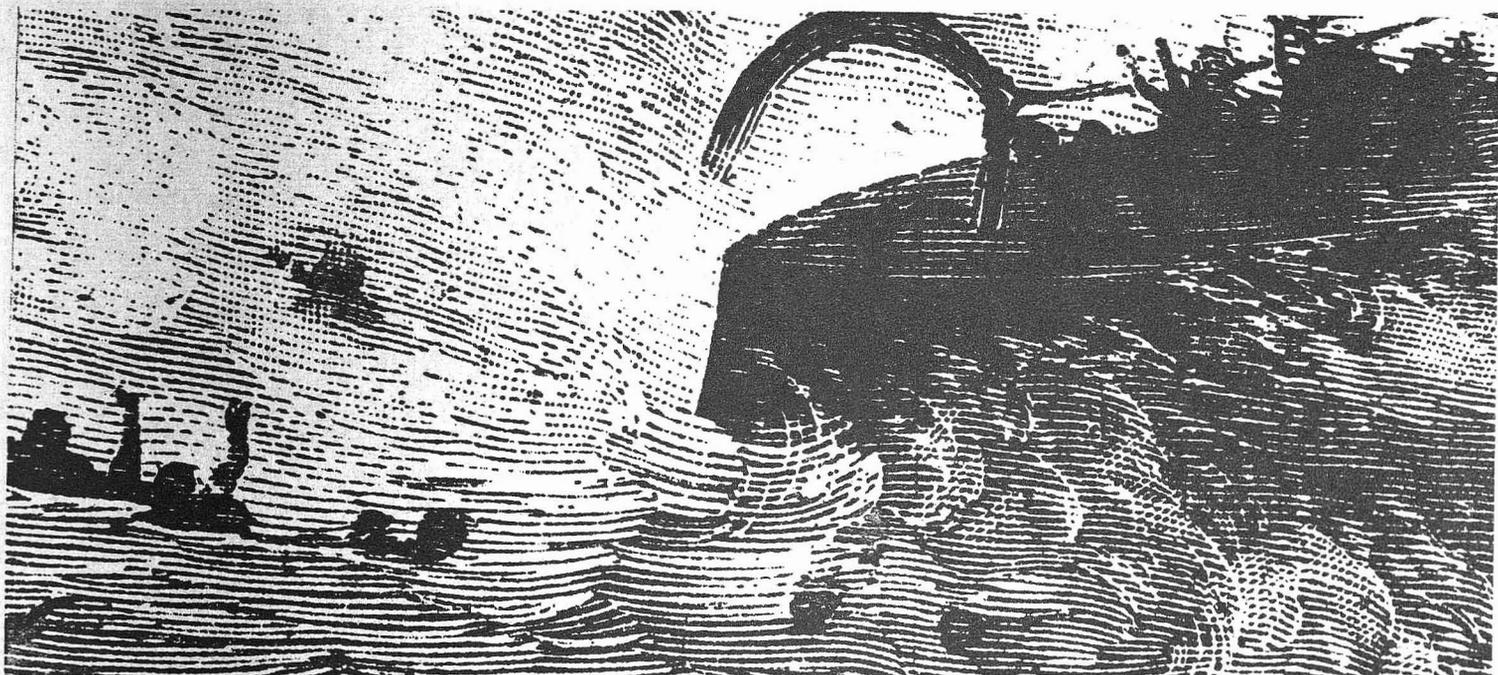
Todo es hoy como siempre, y ahora además hay comercio. Y el destino comercial de los grandes vapores me envanece de mi época.

La gente a bordo de los barcos de pasajeros me produce el orgullo de vivir en un tiempo donde es fácil el mestizaje de las razas y se transponen espacios para ver todas las cosas, viviendo con la realidad de los sueños.

Limpios, reglados, modernos como un escritorio con *clips* en redes de hilo amarillo, mis sentimientos, comedidos ahora y naturales, como de *gentlemen*, son prácticos, ajenos a desvaríos. Lleno de aire marino los pulmones, como gente perfectamente consciente de cómo es saludable respirar la brisa del mar.

El día ha avanzado ya hasta horas de trabajo. Comienza todo a moverse, a regularizarse. Con gran placer natural, directo, repaso con el alma todas las operaciones comerciales que necesita un embarque de mercancías.
Mi época es el sello que llevan todas las facturas, y siento que todas las cartas de todos los escritorios debían estar dirigidas a mí.

Un grado de abordó posee tanta singularidad y es hermosa como una asignatura de comandante de la nave. Rigor comercial de principio a fin en las cartas: *Dear Sirs —Messieurs —Amigos y Señores; Yours faithfully — . . . nos salutation empresées . . .* Esto es humano y limpio, y por eso es bello, y su fin es un destino marítimo, un vapor donde embarcan



las mercancías de que las cartas y facturas trataron.
Ah, complejidad de la vida. Las facturas son escritas por gente que vive amores, odios, pasiones políticas, a veces crímenes —pero son tan cuidadas, tan bien escritas, tan ajenas a esto.

Hay quien mira una factura y no siente esto.
Con seguridad que tú, Cesario Verde, lo sentías.
Yo, hasta las lágrimas lo siento humano.
Vengan a decirme que no hay poesía en el comercio, en los escritorios.
Ahora entra por toda la piel. La respiro con este aire marino. Pero esto viene con motivo de los vapores, de la navegación moderna.
Pues las facturas y las cartas comerciales son el principio de la historia,
y las naves que llevan las mercancías por el mar eterno son el fin.

Ah, y los viajes, los viajes de recreo o cualesquier otros, los viajes por mar donde somos compañeros de una manera especial, como si un misterio marino uniese las almas y nos convirtiera por un momento en patriotas efímeros de una inconstante patria que eternamente se desplaza en la inmensidad de las aguas. Grandes hoteles del Infinito, oh trasatlánticos míos.

Con el cosmopolitismo total, perfecto, de nunca detenerse en un punto pero conteniendo todas las formas de vestidos, de caras, de razas.

Los viajes, los viajeros —cuánta variedad de ellos, cuántas nacionalidades sobre el mundo, y profesiones, gentes. Diversos destinos que se dan en la vida, la vida que en el fondo es siempre la misma. Cuántas caras raras. Todas las caras son raras y nada posee tanta religiosidad como mirar mucho a la gente. La fraternidad no es una idea revolucionaria, es algo que la gente aprende en su vida diaria, donde tiene que tolerar todo, y en ocasiones encuentra agrado en lo que tiene que tolerar, y un día acaba por llorar de ternura sobre lo que toleró.

Esto es bello, es humano, abraza nuestros sentimientos humanos, tan convenientes y burgueses, tan complicadamente sencillos, tan metafísicamente tristes. La vida inestable, diversa, acaba por educarnos en lo humano. Pobre gente, pobre gente toda la gente.

Me separo de esta hora en el cuerpo de esa nave que ahora va saliendo. Es un *tramp-steamer* inglés,

muy sucio, como si fuese una nave francesa,
con un aire simpático de proletario de los mares,
y sin duda anunciado ayer en la última página de los periódicos.

Me enterece el pobre vapor, va tan humilde y tan natural.
Parece tener un cierto escrúpulo no sé en qué, ser persona
honrada,
muy cumplida en alguna de tantas especies de deberes.
Allá va dejando el lugar frente al muelle, donde yo estoy.
Allá va tranquilamente, pasando donde las naves estuvieron
en otro tiempo, en otro tiempo...
¿Hacia Cardiff? ¿Hacia Liverpool? ¿Hacia Londres? No
importa.

El hace su deber. Así nosotros hacemos el nuestro. Hermosa
vida,

Buen viaje. Buen viaje.
Buen viaje, mi pobre amigo casual, que me hiciste el favor
de llevar contigo la fiebre y la tristeza de mis sueños,
de restituirme a la vida para verte pasar.
Buen viaje. Buen viaje. Esto es la vida...

Cuán natural es tu aplomo, inevitablemente matutino,
al salir hoy del puerto de Lisboa.
Siento un curioso cariño, grato, por eso.
¿Por cuál eso? Allá sé lo que es... Va... Pasa...
con un ligero estremecimiento
(T-t-t-t-t-t-t...).
Dentro de mí se detiene el volante.

Pasa, lento vapor, pasa y no permanezcas...
Pasa de mí, pasa de mi vista,
vete de dentro de mi corazón,
piérdete en la Lejanía, en la Lejanía (bruma de Dios).
piérdete, sigue tu camino y déjame...
¿Quién soy para que llore o interroge?
¿Quién soy para que te hable y te ame?
¿Quién soy para que me duela mirarte?
Se aleja del muelle, crece el sol, levanta su oro,
brillan los tejados de los edificios del muelle,
todo este lado de la ciudad brilla...
Parte, déjame,
sé ahora la nave en medio del río, destacada y nítida,
después la nave saliendo del puerto, pequeña y cercana,
después el vago punto en el horizonte —oh angustia mía—,
un punto cada vez más vago en el horizonte...
después nada, y sólo yo y mi tristeza,
y la gran ciudad ahora llena de sol
y la hora real y desnuda como un muelle ya sin naves,
y el giro lento del guindaste que, como un compás que gira,
traza un cemicírculo de no sé que emoción
en el silencio conmovedor de mi alma...



Romanticismo y clasicismo: estructuras profundas de la sociología

La industrialización en la Europa del siglo XIX fue desigual, y las partes orientales de Europa, que fueron industrializadas algo después, hubieron de realizar dos labores a la vez. Por una parte, tenían todos los problemas intrínsecos de su propia industrialización incipiente; por otra parte, tenían también que formular una posición relativa a la industrialización y el surgimiento de la clase media, que había aparecido antes en el Occidente. Los alemanes estaban bajo la influencia de su propia situación geográfica, pero al mismo tiempo les afectaba también la experiencia anterior de la clase media francesa. Los alemanes habían analizado intensivamente y observado atentamente la experiencia de Francia, que se convirtió en el pivote en torno al cual se desarrolló su reacción a su propia situación cultural.

Después de la Revolución Francesa, la clase media todavía naciente de Alemania se hallaba, pues, ante dos problemas al mismo tiempo. Primeramente tenían que modificar la realidad social de la sociedad alemana y crear una nueva concepción del orden social emergente más de acuerdo con sus intereses y teorías propios. En segundo lugar, muchos estaban dispuestos también a rechazar el nuevo orden que la Francia revolucionaria había ofrecido a Europa, y Alemania se hallaba entonces con el problema de vivir con el antiguo orden feudal y al mismo tiempo no poder aceptar la alternativa más visible, que le presentaban los franceses.¹ El subsiguiente desarrollo de la modernización alemana lo configuró en gran medida su esfuerzo por salir del apuro.

El romanticismo, movimiento de revitalización cultural

Ante este dilema, los intelectuales alemanes se agitaban pero no sabían qué rumbo tomar. En los primeros veinticinco años del siglo XIX, y acaso en particular antes de la Guerra de Liberación, fueron, pues, incapaces de montar una ofensiva contra su propio "antiguo régimen" y de apoyar plenamente al nuevo orden naciente. Por eso, aunque se sentía que era necesario un cambio, a muchos les parecían imposibles la práctica política y una solución política. Por eso fueron bastantes los alemanes cultos de aquel periodo que se consagraron a la esfera de la cultura, a las empresas intelectuales y artísticas, más controlables por el individuo, y fomentaron un movimiento pro revitalización cultural en lugar de hacer una revolución política. Incapaces de revolucionar la sociedad, los intelectuales alemanes trataron de revolucionar la cultura. Como decía madame de Staël,² no era difícil hallar alemanes que crearan los más vastos sistemas filosóficos, pero era casi imposible hallar alemanes que escribieran de política.

Queriendo reaccionar al problema alemán al mismo tiempo que rechazaban la solución francesa, viviendo en una sociedad donde el

feudalismo era todavía relativamente fuerte, aunque era manifiesta su decadencia y donde la clase media todavía era débil, aunque era evidente su ascensión, ciertos intelectuales alemanes lograron expresar sin inhibiciones el potente movimiento de revitalización cultural que llamaron romanticismo.³ Este movimiento social tuvo tres manifestaciones culturales principales: primera, el idealismo filosófico de Kant, Hegel, Schelling y Fichte; segunda, el *Historismus* y la nueva historiografía; y tercera, la revolución en el arte, la estética y la crítica literaria. Cada uno de estos parámetros condicionaba los otros y todos fueron consolidados institucionalmente dentro de la Universidad alemana. Fueron la cultura nuclear de los *mandarines* alemanes.

Insatisfechos con la situación de Alemania pero incapaces de aceptar el futuro que ofrecían los franceses, los románticos alemanes trataron de idear otra imagen del orden social que no sería burguesa ni feudal, o por lo menos combinara elementos de ambas. No pudiendo avanzar hacia el futuro ni aceptar el presente, la imagen romántica alemana de otro orden social diferente podría solamente situarse en el pasado, en el mito y la historia. Se sumergieron en el pasado, y en gran medida a *conciencia*, y lo hacían para poder apreciar más claramente las características del nuevo *presente* en que vivían y para poder verlo en perspectiva.

Las orientaciones temporales de principios del siglo XIX y, en particular, de los románticos alemanes "sistemáticos" (o sea los posteriores al *Sturm und Drang*), la escuela de Berlín y Jena, están implícitas en los conceptos programáticos que emplearon para caracterizar las culturas históricas europeas. Concretamente, hacia fines del siglo XIX y al empezar el XX, y haciendo un *esfuerzo para esclarecer la naturaleza de lo "moderno"*, August y Friedrich Schlegel⁴ propusieron una distinción entre culturas "clásicas" y "románticas" y elogiaron estas últimas calificándolas de verdaderamente modernas. Pero como los Schlegels consideraban la cultura romántica de carácter claramente cristiano, se hallaron viviendo dentro de una unidad de tiempo que comprendía la Edad Media, y por lo tanto también la literatura del Renacimiento y del periodo Isabelino.

Para los románticos, pues, lo "moderno" no se hallaba en la erupción de la ciencia y del racionalismo sino en ciertas innovaciones de las artes y en especial en la cultura literaria. Esta distinción entre romántico y clásico, con su enfoque sobre los componentes artísticos y religiosos, tuvo por efecto la redefinición del lugar que ocupa la ciencia en la vida moderna, y por ende redefinió también la índole de lo moderno. Concretamente, *reducía* la importancia que los franceses habían atribuido a la ciencia, innovación característica de la época moderna para ellos. E inversamente podríamos decir que fue el afán de reducir el valor atribuido a una ciencia reificadora el que hizo que se definieran de ese modo lo "moderno" y lo "romántico". El romanticismo decimonónico rechazaba así

* Profesor de Investigación de Teoría Social de la Universidad de Washington. Sección "Max Weber".



concepción específicamente francesa de la Ilustración, en que lo moderno se centra en la razón, la ciencia y la tecnología. Además, para ellos lo moderno no era, por eso, crítica ni oposición a la religión. En efecto, los románticos buscaban el modo de ser modernos sin tener que renunciar a la religión y a los valores relacionados con ella.

Mientras la distinción entre clásico y romántico inicialmente apuntaba a discernir las diferencias entre lo moderno y lo antiguo, terminó por fusionar lo actual, contemporáneo, con la Edad Media, y por invitar a los modernos a buscar una gloria semejante. Con su idealización del medioevo, los románticos podían establecer una perspectiva para la crítica del nuevo presente alemán y al mismo tiempo, hacer cristalizar una imagen de un orden social que impugnaba a todas luces la solución francesa. De este modo, la distinción entre románticos y clásicos permitía a los románticos alemanes rechazar al mismo tiempo el atraso político de la actualidad alemana y la "irreligión" del futuro francés.

Los románticos alemanes podían vivir entonces en el mejor de los mundos posibles: enlazando lo moderno con lo pasado podían ensalzar los logros de la cultura alemana y al mismo tiempo pedir su mejoramiento. Podían rechazar la solución francesa sin dejar de reconocer que el presente alemán estaba necesitando superarse. Podían buscar el "desarrollo" sin respaldar el "progreso". Podían mirar hacia adelante en busca de nuevas grandezas sin desdeñar el pasado ni olvidarlo.

Además, podían también pretender que el mecanismo del desarrollo estaba ya a la mano. Es decir, no necesitaban esperar un reordenamiento político del mundo social, porque el mecanismo necesario ya existía. Este mecanismo era una suerte de espiritualidad muscular; era un *Geist* que era al mismo tiempo *Macht*.

Los románticos, pues, eran los shamanes intelectuales que querían convocar el *Geist* alemán para hallar otro camino, uno propio, para la revitalización de la cultura alemana.

El romanticismo no era, pues, solamente una doctrina filosófica y estética sino también un movimiento social.⁶ Era un movimiento para la revitalización de la cultura alemana, y de toda la cultura en general, en la Europa posrevolucionaria. En el caso alemán, con su especial preocupación por la autonomía de la cultura francesa, este movimiento de revitalización cultural tomó formas fuertemente "nativistas" o "indigenistas", nacionalistas. Y al insistir en el valor y la profundidad del pasado histórico alemán también adoptó formas fuertemente "renovacionistas".

A pesar de esto, el movimiento romántico no puede entenderse sencillamente como una manifestación de tradicionalismo sino que por el contrario tuvo ciertos acentos marcadamente *anti* tradicionalistas. Porque el romanticismo fue, en otro de sus aspectos, una rebelión de las minorías selectas intelectuales y artísticas contra sus propios sistemas culturales establecidos y contra las normas

convencionalmente empleadas para gobernar sus propias esferas especializadas de actividad cultural. Así pues, si la *Ilustración* fue la crítica por parte del intelectual de la sociedad, la religión y la política, el romanticismo fue la rebelión de una minoría selecta intelectual y artística contra su propia subcultura interna. En esta medida también significó el romanticismo poner la estética en lugar de la política y reemplazar la crítica social por la crítica cultural. Y en lugar de pedir libertad política pedía libertad artística.

Perspectivas y doctrinas románticas

Tal vez fuera el aspecto más general del antitradicionalismo romántico su rebelión contra la idea de que el arte debe regirse por la razón, o sea por una conformidad disciplinada a ciertas reglas recibidas e impersonales. El romanticismo fue así la libre empresa en el arte y la literatura. Fue el equivalente en el arte de la doctrina burguesa del *dejar hacer* o *laissez faire*.

Punta de flecha del ataque romántico fue una doctrina de individualismo estético libre de trabas que tomó la forma de una polémica contra las doctrinas estéticas dominantes del clasicismo: la unidad de tiempo y lugar; la universalidad y permanencia de lo verdaderamente bello; la objetividad del gusto; la conformidad con las apariencias de probabilidad y las reglas del decoro, y la evitación de los géneros, estilos, tonos y modos mixtos.

Los románticos se rebelaron en todos los frentes contra las convenciones, otrora honradas, de la comunidad artística y su tradición clásica: recibían con agrado la mezcla de tiempos, tonos, modos y lugares en un producto artístico y la contraponían a la doctrina clásica de las tres unidades; afirmaban el valor de lo contingente, lo cambiante, lo local, y lo oponían a las doctrinas de universalidad y permanencia; estimaban la convicción interna y la oponían a los juicios orientados hacia normas exteriorizadas y objetificadas; se deleitaban con lo exótico, lo extraño, los casos especiales, y los oponían a los casos probables o corrientes, pintaban lo indecoroso como un medio de dar realidad a una individualidad que había de definirse por su apartamiento de las convenciones sociales y no por su conformidad con ellas.

Frente a la tradición establecida de dar una intención o un significado como cierto tipo de unidad, los románticos afirmaron la realidad de lo plural. El mundo era para ellos un mosaico, y cada piedra o azulejo tenía alguna realidad única o un valor en sí. Pero el mismo conjunto se veía muchas veces no como una entidad armoniosa e integrada sino como una acumulación anómala de cosas y una conjunción de partes llena de tensiones. La preocupación romántica por lo "grotesco"⁷ era una preocupación por un amontonamiento de partes que parecía anómalo y ominoso. El romanticismo rechazaba todas las reglas artísticas tradiciona-



les y todas las doctrinas estéticas convencionales y buscaba en cambio una liberación de la imaginación y una movilización del sentimiento que proporcionaran la clarividencia y la energía necesarias para llevar a buen fin la labor artística.

Los románticos vivían en un mundo crepuscular, de transición, entre un presente insatisfactorio y un pasado no viable, entre la tradición feudal decadente y la reforma burguesa incipiente. Viviendo en un mundo donde las trazas sociales convencionales habían perdido su utilidad pero donde todavía no se habían formulado trazas nuevas, era al mismo individuo, hacedor de significados, al que se dirigían, descuidando las reglas tradicionales. Viviendo en un mundo donde las categorías culturales recibidas y las identidades sociales convencionales ya no prestaban sentido a la realidad social, llegaron a ver ésta como poseída de una vaguedad intrínseca. Veían los objetos fundiéndose unos en otros, no delimitados claramente con líneas bien marcadas. Por eso les parecía que quienes trataban de saber la verdad realizando cuidadosas disecciones de razón analítica estaban empeñados en una vivisección cuyo único resultado sería la destrucción de la realidad viva.

Los románticos sentían que el mundo objetivo ya no era isomórfico con las limpias categorías ideadas por la mente clásica. Por eso caracterizaba la poesía romántica la común afición por las imágenes a media luz, de lunas que disuelven los límites de las formas, o los momentos fugaces que preceden al alba, de preferencia a las imágenes con la luz clara y delimitadora de la mente clásica. Fue así como lo casual e irregular, lo salvaje y desordenado de la naturaleza, llegó a ser apreciado por la estética romántica... sobre todo si podía ser visto desde una distancia prudente. En esto los románticos no pasaban de mezclar el heroico arrojo feudal con un poquito de prudencia burguesa.

En este mundo social crepuscular o penumbroso se estaba activando una nueva estructura de sentimientos a que ya no parecía corresponder la lógica clásica aristotélica, en que un objeto era "A" o no era "A". En esta brecha que separaba los nuevos sentimientos de los antiguos e inadecuados lenguajes de la lógica clásica y las convenciones, los románticos —y quizá de un modo especial los del primer periodo del *Sturm und Drang*— pudieron al principio afirmar dogmáticamente tan sólo la verdad de su nuevo modo de ver. Sólo polémicamente podían insistir en la vitalidad y la realidad de sus propios sentimientos íntimos —las "razones del corazón"— ya que al principio les faltaba la fundamentación de un nuevo lenguaje o una nueva lógica.

En las prefiguraciones del romanticismo, como en la escuela del *Sturm und Drang*, era enorme la diferencia entre los nuevos sentimientos y el modo de hablar de ellos. La siguiente generación de románticos podría calificarse de "románticos sistemáticos", precisamente porque crearon nuevos lenguajes, nuevos sistemas



conceptuales y una nueva serie de teorías para expresar y comunicar sus sentimientos. Los hermanos Schlegel, al distinguir entre lo clásico y lo romántico, representaban la aparición de un nuevo lenguaje y contribuyeron a una mayor conciencia de su personalidad.

El salto que dieron los románticos para la adquisición de un nuevo lenguaje de los sentimientos y de la imaginación, adoptó varias formas discernibles. Uno de sus primeros logros intelectuales, fueron importantes doctrinas estéticas que ponían de relieve la importancia del simbolismo, la ironía y lo grotesco. Otra conquista importante en el lenguaje fue la creación de la lógica no aristotélica. Primeramente fue una noción difusa de una "lógica de polaridades", de donde se pasó a la dialéctica hegeliana de la personalidad o *Geist*, que a su vez se independizó, y de la que Marx hizo una dialéctica materialista de la sociedad.

En el siglo XX apareció con el freudismo una psicología sistemática de los sentimientos irracionales. La importancia atribuida por los freudianos a lo inconsciente, así como el supuesto de que una "cura" requiere el conocimiento de lo hasta entonces inconsciente y su reintegración a la conciencia, radican en el paradigma esencialmente romántico del idealismo alemán. La problemática básica de éste pasa a la relación entre el "sujeto" conocedor y el "objeto" conocido, y considera esta distinción una falsa conciencia del sujeto, ya que el objeto, más que ser lo que *no* era el sujeto era en realidad inconscientemente creado por él. El idealismo sentaba como premisa que la emancipación humana entrañaba que el sujeto alcanzara la conciencia de su papel, hasta entonces inconsciente, en la configuración del objeto, el descubrimiento de *sí mismo* en el objeto otro. En resumen: el idealismo alemán anunciaba el concepto freudiano de lo inconsciente y su idea de una terapia.

En contraste con los revolucionarios franceses, que habían derrotado principalmente al antiguo régimen con sus propias armas cognoscitivas, tocaba a los románticos empezar su seria y sistemática reconstrucción del lenguaje y las imágenes empleados para hablar del hombre y la sociedad. Les quedaba tomar por centro el lenguaje del sentimiento; aunque el lenguaje de los sentimientos ya estaba apareciendo en Francia, sus *philosophes* habían seguido en gran parte empleando la retórica de la *razón* en la época de la Ilustración o *siglo de las Luces*. Incluso posteriormente, en la "Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano" de la Asamblea Nacional se advierte claramente que el discurso público de la Revolución seguía mucho más cerca, en sus imágenes del hombre y de la sociedad, de la tradición clásica, con sus ideas de razón natural y de ley natural, que de la era romántica que empezaba.

Lo "moderno" empieza a manifestarse solamente cuando en respuesta a la cuestión ¿qué es lo característicamente humano? el

romanticismo no menciona la eterna capacidad de razón y la racionalidad universal del hombre sino su originalidad creadora, su capacidad individuada de sentir y soñar de un modo único. Lo moderno empieza a aparecer cuando se ve en el hombre no meramente una criatura que puede *descubrir* el mundo, sino también una que puede *crear* nuevos significados y valores y que así puede cambiarse a sí misma y transformar fundamentalmente su mundo. en lugar de hallar, recobrar o "reflejar" un orden universal esencialmente inmutable.

Lo que se debe ver es que el romanticismo no fue solamente una doctrina estética sino también un movimiento social duradero y multifacético. Fue un movimiento de revitalización de la cultura europea en todas sus manifestaciones: artísticas, literarias, filosóficas, religiosas y aún científicas.

Frente a una realidad social cambiante, en que la estructura social a entender así como los medios tradicionales de entenderla se estaban disolviendo simultáneamente, y frente al derrumbamiento de las jerarquías axiológicas convencionales, los románticos quisieron salvar un mundo de significado "romantizándolo". O sea, dotando el mundo ordinario y cotidiano del pathos de lo extraordinario, "idealizando" la realidad del mundo. Lo "ordinario", lo cotidiano, lo bajo, lo carnal y lo aberrante fueron rescatados considerándolos desde un punto de vista que los dotaba de un valor nuevo y mayor, en lugar de rutinizarlos, desdeñarlos o cosificarlos. Como asentó Novalis, romantizar era ver lo infinito en lo finito... el universo en el grano de arena, que dijera Blake. Era contemplar hondamente la "flor azul" y ver en ella la eternidad.

La jerarquía y el valor estaban en la mirada del observador. Ya no había cosas que fueran bajas por naturaleza sino sólo *perspectivas* adocenadas. La visión "clásica" del mundo había engendrado enclaves excluidos, de misérrima realidad, cuyo abandono justificaba tranquilamente. Pero el romántico opinaba que la insignificancia de las cosas se debía a falta de imaginación. Así fue democratizada la realidad.

Por encima de todo, el romanticismo rechazaba la tendencia burguesa, de vulgar materialismo, a "desvirtuar" el universo y con él a los hombres. Según Lukács, el romanticismo era un rechazo de la "reificación"⁸ y en parte, podríamos añadir, expresaba la negativa a aceptar que moderno fuera igual a cosificado. En una palabra, buscaba el camino hacia un modernismo *no reificante*. Si la reificación burguesa transformaba a las personas en objetos inanimados, o diferentes de otras "cosas" pasivas, el romanticismo tendía hacia un animismo o panteísmo que trataba de transformar incluso los objetos inanimados mediante una "espiritualización" descosificante. "Romantizar" era así vivificar aquellas partes del mundo que habían sido sometidas a una reificación vulgarizante e insistir en que todas las cosas eran lugares de movimiento *auténtico* de potencia y de valor. En eso, el romanticismo era





profundamente *antiburgués*; o sea que de ningún modo fue exclusivamente "reaccionario", a pesar de favorecer a las élites aristocráticas y otras de regímenes antiguos y de expresar intencionadamente sus maniobras defensivas contra la burguesía naciente.

Es evidente, pues, que esta interpretación del romanticismo difiere de la de Karl Mannheim, quien tendía (como hizo Lukács después) a exagerar el aspecto conservador y de cara al pasado del romanticismo.⁹ En cuanto el romanticismo rechaza la reificación de las personas y proporciona una base para la crítica de la reificación, en cuanto manifiesta una resistencia a reglas o límites innecesarios e históricamente caducos, es sin duda una *posición* emancipatoria. Proporciona fuerza para penetrar en el modernismo del *sujeto* sensible, diferente del modernismo *objetivista* de la Ilustración, que quería libertar la razón de la superstición para que pudiera reflejar mejor el mundo. Pero en tanto el romanticismo trata de reemplazar esto (más que complementarlo) por un nuevo modernismo de sensibilidad subjetiva, este se convierte en un *subjetivismo* vulnerable al irracionalismo y al antiintelectualismo.

Positivismo y romanticismo en Francia

Pero la sociología en Francia y la antropología en Alemania e Inglaterra surgen como elementos de un movimiento a escala europea y de matices románticos en pro de la revitalización cultural.

Observa F. M. H. Markham que "en 1830 se estrenaba *Hernani*, de Víctor Hugo, y en 1831 la *Symphonie Fantastique*, de Berlioz. París vivía una orgía de ideas grandiosas y románticas". Dejando aparte la tendencia goethiana de Markham a ver el romanticismo como patología, es muy atinada su observación de que los sansimonianos, "como el resto de su generación... estaban embriagados por el... movimiento romántico...".¹⁰ También tiene razón Henri Lefebvre cuando dice que Saint-Simon pertenecía "al ala izquierda del romanticismo."¹¹ De modo semejante podríamos diferenciar a Comte de Saint-Simon diciendo que el primero pertenecía al "ala derecha" del romanticismo. Pero en los párrafos siguientes deseo estudiar no sus diferencias políticas sino ciertos elementos comunes de su romanticismo.

Como los románticos alemanes, los positivistas franceses —sobre todo los comtianos— desdénaban hacer una constitución. Subrayaban las flaquezas de la razón y el poder del sentimiento y, entre paréntesis, estaban así de acuerdo con los Schlegels y otros románticos en cuanto a la mayor importancia que debía concederse a las mujeres, portadoras y guardianas del sentimiento. En la era moderna, la *Women's Liberation* o liberación de la mujer empieza con los románticos. En sus ideas acerca del hombre y

de la sociedad, tanto los románticos franceses como los positivistas franceses están de acuerdo en el valor único del sentimiento, así como en la vulnerabilidad y las limitaciones de la razón.

Unos y otros miraban también al pasado en busca de modelos de sociedad coherente y jerárquica. Pero los positivistas franceses eran más ambivalentes en su actitud respecto del pasado, ya que ellos, a diferencia de los alemanes, vivían en una sociedad donde la clase media había logrado hacer una revolución, aunque durante la Restauración se estancara y se viera amenazada. Los positivistas franceses crearon así una *nueva* religión de la humanidad, en lugar de volver, como algunos románticos alemanes, a la venerable Madre Iglesia.

Francia fue durante la Restauración una sociedad estancada en que la clase media no podía avanzar mientras los realistas que habían retornado no podían retroceder. Saint-Simon y Comte respondieron a esta situación creando el positivismo, fusión de religión y ciencia. Querían ser modernos sin rechazar la religión. La nueva "religión de la humanidad" era patentemente una componenda y una labor de retazos; sus nuevos sacerdotes serían los científicos, pero sus científicos serían también sacerdotes. Y apuntaba al progreso no menos que al orden y al amor. El positivismo francés fue, pues, en sus comienzos una transacción característicamente romántica entre las antiguas imágenes de orden jerárquico y el nuevo orden burgués, acicateado por los conflictos de la Restauración pero sometido a las influencias modernizantes más poderosas de una clase media francesa mucho más fuerte que la alemana.

Sería totalmente erróneo, pues, pensar en el positivismo y el romanticismo como dos reacciones cabalmente separadas y opuestas a la crisis de la época. Ambos, por ejemplo, trataban de hallar nuevas bases para las normas sociales y la autoridad con que reemplazar las de sus antiguos y desacreditados regímenes. Los positivistas buscaban esa nueva autoridad en la ciencia; a pesar de sus críticas a la Ilustración, continuaban el movimiento emancipador de ésta contra las supersticiones que áherrojan la razón, y eso era lo que asomaba detrás de su rechazo de lo no empírico y lo metafísico. Los románticos también querían una nueva base para la autoridad que se desmoronaba, pero ellos la buscaban en las certidumbres de la imaginación artística y el sentimiento interno. Tanto los positivistas como los románticos querían ser modernos sin renunciar a la religión. Los positivistas identificaban lo moderno con lo científico y trataban de acomodar la religión a la ciencia creando una nueva religión de la humanidad. Los románticos identificaban lo moderno con la emancipación de los sentimientos o la sensibilidad, no de la razón ni de la ciencia, y declaraban que el alma de la religión era el sentimiento. El que el romanticismo y el positivismo no se excluyeran totalmente puede verse incluso en



el nivel menos delicado si recordamos que el padre del positivismo, Saint-Simon en persona, hizo el gran gesto de ofrecer matrimonio a madame de Staël, la propagandista e intérprete del romanticismo alemán. Tampoco estaría fuera de lugar recordar a los seguidores menos ilustres de Saint-Simon, Entandin y Bazard, cuya epistemología subrayaba la importancia de la intuición y la hipótesis, y del genio que las crea; o la búsqueda por el sansimonismo de *la femme libre*, y su angustiada preocupación por la cuestión del "amor libre".

Inicialmente, el positivismo francés era una *mezcla* de ciencias y romanticismo; era un maridaje intelectual que Saint-Simon consumó aun sin el consentimiento de la de Staël. Pero era una mezcla en que el elemento científico era el más focal y dominante. En resumen, lo que el positivismo fue en sus comienzos y la empresa incolora en que después se transformó eran dos cosas distintas.

En su estructura inicial, el positivismo francés era un movimiento social basado en las *nuevas* profesiones (ingeniería, medicina y ciencia en general) y atractivo para ellas, mientras que el romanticismo alemán fue al principio en gran parte creación de artistas y de eruditos humanistas de cepa *más antigua*. El positivismo estuvo desde el comienzo intrincada y profundamente vinculado con la nueva *infraestructura* que emergía: la nueva sociedad industrial que profetizara Saint-Simon. Pero el romanticismo fue desde el mismo momento en que empezó, el *resentimiento* exteriorizado por los que se hallaban en una *superestructura* devaluada. Total: el positivismo era un movimiento social dirigido por una nueva élite tecnológica a quien el nuevo industrialismo dio casi inmediatamente ventajas, que tenía mejores perspectivas en la sociedad burguesa y que por ello podía entregársele más fácilmente. En cambio el romanticismo era producción de élites más antiguas, creadoras de cultura (artistas, dramaturgos, poetas, músicos) que al principio difícilmente podían hallar lugar en el mundo nuevo de negocios, industria y ciencia y que este mundo nuevo no necesitaría en gran escala, sino cuando se desarrollaran los medios de comunicación masiva.

Pero si el positivismo era una transacción entre ciencia y romanticismo, era una transacción en que su *metodología* se desarrolló bajo la hegemonía de un modelo de ciencias naturales y en que los métodos de estas ciencias con el tiempo se fueron haciendo cada vez más predominantes. En lo tocante al posterior desarrollo de la sociología occidental, la "religión de la humanidad" de los positivistas ahorcó los hábitos y se fue secularizando en calidad de instrumento del Estado Benefactor. De este modo, los componentes más románticos y religiosos del positivismo fueron cada vez más subordinados. Esto no quiere decir sin embargo que desaparecieron del todo, sino que al final fueron omitidos o reprimidos. Es decir, los componentes románticos y religiosos de la sociología académica fueron saliendo como elemen-





tos de la conciencia focal de los que la practicaban, pero no desaparecieron, como lo hace ver la obra de Robert Friedrichs.¹²

Ciencias sociales y romanticismo en Alemania

Pero en Alemania sucedió algo más parecido al proceso inverso. Y es que las ciencias sociales alemanas nacieron también de una dialéctica entre romanticismo y ciencia, pero en Alemania, el ingrediente romántico tuvo más influencia que en Europa occidental, aunque no fuera sin disputa. El poder del ingrediente romántico en Alemania puede apreciarse si se recuerda que las ciencias sociales alemanas maduraron bajo la sombra de las triunfantes ciencias naturales de Alemania, que con su gran público y su prestigio universitario no las dejaban lucir. Pero a pesar de eso, las ciencias sociales alemanas no fueron dominadas por un modelo de las ciencias naturales.

La influencia romántica sobre la ciencia social alemana se manifestó en y conservó por la aparición en Alemania de una distinción sistemática entre las ciencias humanas o culturales por una parte, y las ciencias naturales por la otra. Esta distinción estaba en concordancia con otra que habían persistentemente hecho los científicos sociales alemanes entre "cultura" y "civilización".

La distinción entre *Geisteswissenschaften* (ciencias del espíritu) y *Naturwissenschaften* (ciencias naturales, la ciencia) sigue siendo importante para la escuela contemporánea de Teoría Crítica de Frankfurt. En una de sus dimensiones básicas, la Teoría Crítica tiene seguramente sus raíces en una hermenéutica que trata de formular "interpretaciones" que refuercen el "entendimiento" de los mundos sociales, más que de crear "leyes" que "expliquen" los fenómenos. Y no cabe dudar de que las raíces de la hermenéutica moderna deben buscarse en el romanticismo. Ciertamente, el principal filósofo moderno de la hermenéutica, Hans Georg Gadamer, nos dice que "la hermenéutica floreció en la época romántica...".¹³ Y podría añadirse que principalmente en la obra del teólogo Friedrich Schleiermacher,¹⁴ quien estaba relacionado con los Schlegels y los románticos de Berlín y Jena.

En un estudio europeo acerca de hechos recientes de la Escuela Crítica se ve patentemente que muchos europeos, ya sean positivistas o hermenéuticos, comparten el entendimiento de la relación de la Teoría Crítica con el romanticismo. Así dice Gadamer de la posición de Jürgen Habermas. "Creo que eso es puro romanticismo, y ese romanticismo produce un abismo artístico entre la tradición y el reflejo fundado en la conciencia histórica."¹⁵ (Es característico que Gadamer emplea "romántico" como un dislogismo, a pesar de lo que le debe; desde Hegel, los románticos siempre han expresado su sensación de distancia respecto de los demás condenándolos como "románticos".) Este juicio sobre la Crítica Teórica lo comparte Ernst Topitsch, aunque su propio neopositivis-

mo esté muy alejado de la fenomenología heideggeriana de Gadamer. Sostiene Topitsch (según Paul Lorenzen) que "todos los marxistas y neohegelianos, y entre ellos los filósofos dialécticos y los sociólogos de la escuela de Frankfurt... pertenecen a este grupo de románticos de izquierda".¹⁶

Si la Teoría Crítica y la hermenéutica arrancan en parte del romanticismo, sólo son la más reciente manifestación de la continuada creatividad de esa infraestructura para la teoría social. Anteriormente, los continuos esfuerzos de la ciencia social alemana para solventar la relación entre el romanticismo y la ciencia se manifestaron en la sociología de Max Weber y, antes aun, habían hallado una poderosa expresión en la obra de Karl Marx.

Karl Marx

Podríamos recordar al respecto el aforismo de Marx de que "la filosofía es la cabeza de la emancipación y el proletariado es el corazón". Ciertamente, para Marx, la razón sola no podía liberar al mundo ni al proletariado; la razón tenía que estar incorporada en y ser liberada por una *praxis*, o práctica, que corrigiera la teoría. Para Marx, la práctica no era simplemente un experimento científico que se realizaba en el laboratorio. Era la entrega de todo el hombre, que se manifestaba en el mundo y en el curso de su vida cotidiana. Era el empeño de sus pasiones tanto como de sus facultades cognoscitivas para cambiar el mundo y con eso, a sí mismo.

El permanente objetivo de Marx de trascender la "enajenación" es un esfuerzo característicamente romántico para solucionar la disensión *entre y dentro de* los hombres, y de reunir al hombre de sentimientos con el hombre de razón. En definitiva, Marx quería una sociedad en que *todas* las facultades y *todos* los sentidos del hombre —y no sólo su intelecto— tendrían su asiento. Por eso contraponía Marx a la regla socrática —un hombre-una tarea— y al organicismo medieval la nueva visión de una sociedad donde el hombre podía desempeñar *muchas* funciones, no ya a lo largo de toda su vida, sino incluso en un solo día, uniendo las actividades manuales a las intelectuales, las estéticas a las cognoscitivas.

Como los románticos, Marx también hacía hincapié en un pluralismo de perspectivas. Pero a diferencia de ellos, situaba ese pluralismo no en la voluntad o la imaginación del individuo sino más bien en la ubicación social de su grupo o su clase, poniendo así los cimientos de la sociología del conocimiento. Mas al mismo tiempo buscaba Marx también una trascendencia universalista del pluralismo concibiendo que ciertas perspectivas sociales entrañaban una "falsa conciencia". En resumen: el pluralismo de perspectivas de Marx se compensaba con el universalismo de la razón humana.

El mismo concepto de "sociedad capitalista" que debemos a Marx da fe de su continuo esfuerzo por trascender el conflicto

entre la perspectiva romántica y la clásica. Porque al insistir en que el capitalismo era sólo un *tipo* de sociedad, Marx trata de combinar la preocupación romántica por lo *único* concreto y por la individualidad histórica con la preocupación clásica por los universales abstractos. La insistencia de Marx en los *tipos* de sociedades está a mitad de camino entre lo abstracto clásico y lo concreto romántico.

Por otra parte, para Marx, como para los románticos, el futuro sigue siendo hasta cierto punto algo subitáneo: su carácter completo no puede advertirse ni preverse sino cuando uno se acerca a él. Por eso es inútil tratar de predecirlo con detalles de precisión mecánica. Y Marx polemiza contra los socialistas franceses, y los llama "utopistas" y rechaza la idea de trazar planos de ejecución para el futuro. Esto está de acuerdo con la parte romántica de la política de Marx, que insiste en que los resultados políticos dependen de la lucha, del empeño y el esfuerzo individuales, tanto como de la solidaridad de clase y de la voluntad revolucionaria.

Por otra parte, está también el ingrediente clásico en la política de Marx, que pide paciente espera hasta que maduren las condiciones *objetivas* apropiadas para el cambio social. Vista *así*, la revolución no es para Marx esperar entre los bastidores de la historia, lista para su introducción en cualquier momento mediante un *golpe de Estado* meramente voluntarioso. Aquí es donde se *rechaza* el romanticismo político. Desde los tiempos de Marx, la historia del marxismo ha sido una oscilación cíclica entre estas dos versiones de la política, pero esta oscilación se produce en torno a una *tendencia* que a la larga se dirige hacia una política cada vez más romántica. Este brote romántico en el marxismo empieza con el triunfo de la arremetida leninista en Rusia,¹⁷ y continúa en nuestros días en las estrategias todavía más románticas de Mao y del Che Guevara.

Cuando Marx hablaba de las "contradicciones del capitalismo" estaba expresando una sensación esencialmente romántica de lo grotesca que es la vida moderna, donde cohabitan elementos culturales incongruos, donde las cosas dan origen a sus contrarias mismas, donde la muerte llega con la vida y todo lleva en sí "la semilla de su propio aniquilamiento". Podríamos anotar aquí la observación que hizo aquel auténtico hontanar del romanticismo, Friedrich Schlegel, cuando dijo que "los Estados desaparecen, y los más poderosos suelen llevar dentro de sí, desde su mismo origen, el germen de su propia decadencia".¹⁸ Esto también coincide con la crítica que hace Marx de la ciencia y la tecnología modernas, que veía que conducían a mayor miseria, sufrimientos, desempleo y al ejército de reserva de los sin trabajo. En las condiciones de una sociedad capitalista, la ciencia y la tecnología no liberan al hombre, dice Marx, sino que lo esclavizan, y en el colmo de esos triunfos tecnológicos, el hombre es el instrumento de sus máquinas. El hombre se convierte en marioneta, mientras las marionetas





adquieren vida. Aquí está Marx dentro de la tradición de los críticos románticos de lo grotesco. Pero hay algo más, porque también ve esa grotesca condición desde una posición hegeliana, como algo que dará origen a su propia negación y cuyas propias tensiones garantizan una trascendencia última por un orden más armonioso.

Al tratar la relación de Marx con el romanticismo no he tenido la intención de decir ni he dicho que fuera un "romántico". Pero sí he tenido la intención de mostrar que en su pensamiento había importantes factores *componentes* románticos y de apuntar que si ha de entenderse el marxismo como un todo hay que comprender bien esos componentes. No está fuera de lugar entonces observar que Marx estudió a August Schlegel en la Universidad de Bonn, aunque no haya que darle mucha importancia a este hecho en el entendimiento de las *fuentes* de su romanticismo. Marx es un episodio de capital importancia en el esfuerzo por acomodar el romanticismo y la ciencia dentro del marco de una teoría *social*. Un esfuerzo esencialmente semejante se había hecho con anterioridad dentro del marco de la filosofía alemana, cuya formulación culminante fue la de Hegel. La tarea histórica de Marx consistió en formular la síntesis hegeliana en el lenguaje de una economía política y no en el de la filosofía académica.

En las pocas ocasiones en que Marx menciona directamente el romanticismo, sus comentarios son sin duda negativos. (Otro tanto parece suceder con Nietzsche.) Pero estas observaciones suelen enfocar el romanticismo como ideología de la monarquía alemana, como algo reaccionario e ineficaz. La crítica que hace Marx del "verdadero" socialismo, de su énfasis en el papel del sentimiento como fuente de cambio social, coincide con su crítica acerca de la ineficacia del romanticismo. El rechazo que hace aquí Marx de la sentimentalidad y la inutilidad política del romanticismo es en cierto modo una crítica de la parte *femenina* del romanticismo. (No cabe duda de que el romanticismo concedía un valor particularmente *elevado* a las cualidades que entonces se calificaban en lo cultural de propiamente femeninas (sentimentalidad, expresividad afectiva) y ciertamente tuvo relación con los primeros esfuerzos de liberación de las mujeres respecto de las normas sexuales dominadas por el varón, en la familia y en la vida privada generalmente.) Al ver en el romanticismo de su época una falta de resolución y de "dureza", Marx rechazaba efectivamente un romanticismo feminizado. Y a la inversa, la misión de Marx, podríamos decir, fue no de rechazar sino de "masculinizar" el romanticismo; frente al romanticismo histórico adopta más o menos la misma misión masculinizadora que Max Weber y Nietzsche después que Hegel antes.

La relación de Hegel con el romanticismo tiene mucho que ver con la de Marx. Como éste, Hegel censura a los románticos y les critica su efusiva expresividad, su falta de claridad aristada firme-

mente y de sistema, y trata de hacer la filosofía más científicamente seria. Mas como los románticos, Hegel sostenía que los hombres nunca consiguen nada grande sin ponerle pasión, que la historia se hace por la lucha y el antagonismo y que se caracteriza, como lo compendia el paradigma amo-fiador, por mudanzas irónicas. Más fundamentalmente, al final del sujeto hegeliano se descubre en el objeto otro.

Max Weber

El esfuerzo de la ciencia social alemana para acomodar uno a otro el romanticismo y la ciencia lo renueva y conduce a un nuevo desarrollo la sociología de Max Weber.¹⁹ Según la veía Weber, la ciencia social estaba lejos de aquella ciencia generalizadora, universalizadora y exteriorizadora formulada dentro de la tradición del positivismo comtiano. Más que subrayar su autonomía cultural, la sociología de Weber concibe una ciencia social cambiante, tanto de hecho como con propiedad, a medida que cambian los mismos problemas históricos. Su punto de partida fue el interés de valor cultural del sociólogo y no necesariamente una hipótesis puramente técnica. La sociología de Weber fue concebida, pues, como respondiendo a las cambiantes perspectivas culturales, y por lo tanto como una ciencia a la que le "era concedida la juventud eterna", y que no crecía progresiva y continuamente con la edad.

La sociología de Weber concentraba su atención en el entendimiento de los distintos acontecimientos y de entidades históricamente ubicadas, concebidos en su individualidad únicamente concedida, y no en buscar generalizaciones universales acerca de clases de unidades o acontecimientos. A pesar de su método comparativo, la principal preocupación de Weber fue el caso único de la evolución y el destino de Europa. Y era un método comparativo el que iba a proceder con el uso de "tipos ideales" enfocados en casos extremos, y no en el caso *corriente*, formulados intuitivamente y no por inducción estadística.

Una concepción tan manifiestamente romántica de la sociología ponía de relieve también la importancia del *verstehen*, de la intuición y la comprensión, mediante las cuales podía aprehenderse "el interior" de las demás personas, y la importancia del "experimento mental", por el cual se calibraban las consecuencias de los cambios de valores, ideas y significados. Es decir, el enfoque de Weber era típicamente romántico, tanto en su objetivo final como en su metodología.

Y aquí no había imagen del sociólogo como un intelecto exangüe, aislado de su cultura y operando principalmente con reglas de procedimiento bien codificadas. Aquí no había concepción del sociólogo moldeando con cuidado su adobito para añadirlo modestamente al muro de la ciencia que se iba levantando. En lugar de concebir al sociólogo como una especie de albañil, la

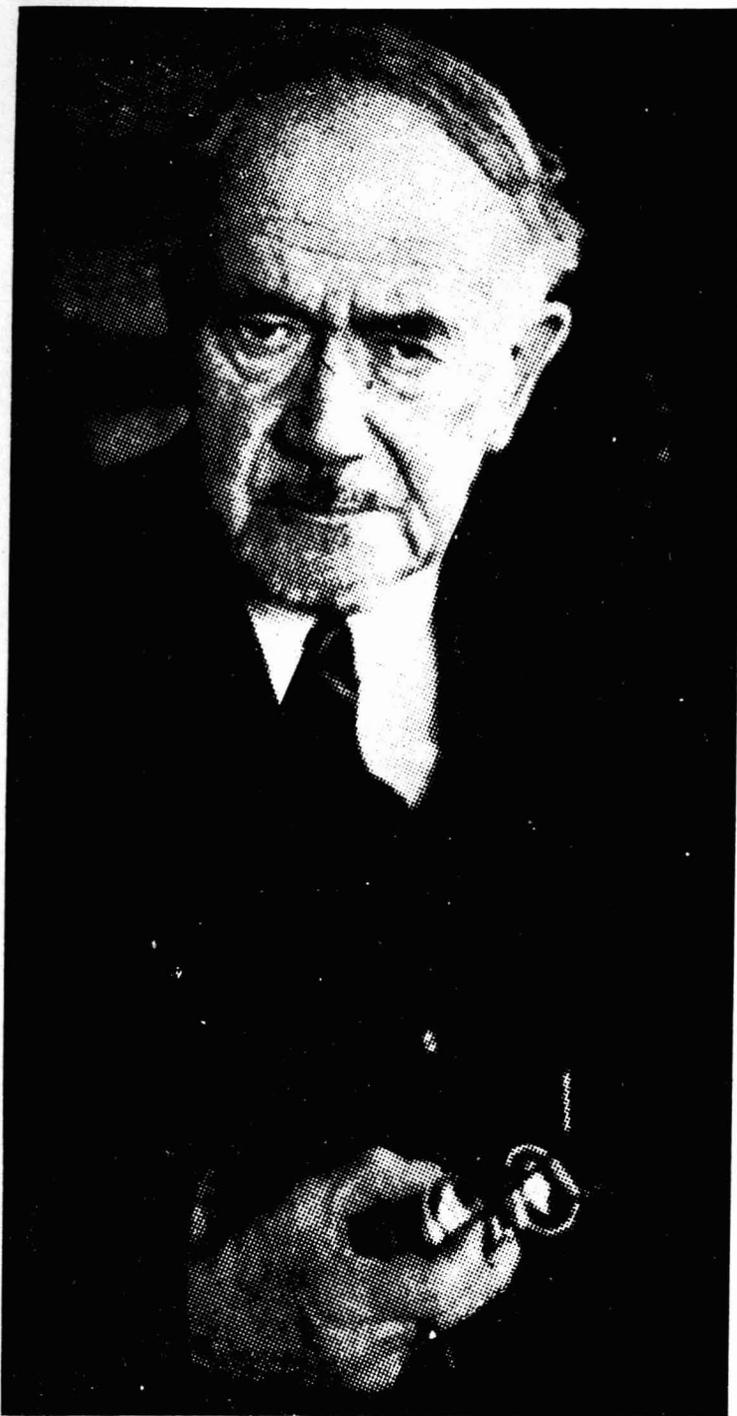


imagen weberiana es mucho más grandiosa. Es la imagen del estudioso aplicado que debe encontrar su solitario camino sin mapas ni planos; que debe confiar en sus propios recursos personales e internos de indopatía e intuición; es la imagen de un hombre cuya propia, inflexible autodisciplina sacrifica sus otras pasiones o ambiciones políticas, sin valor para la ciencia, a su vocación y su cultura. Es, pues, la imagen proteica y tan frecuente del sabio alemán, cuya sabia labor se concibe como una forma de sufrimiento y entraña "la atormentada superación de sí mismo".

La creación de una sociología es para Weber contingente en su esencia al ejercicio de facultades esencialmente *personales*, no a destrezas profesionales. Su preocupación focal es la cualidad del interior de un hombre, su sentido de responsabilidad, su intuición y empatía individuales, y no los recursos acumulados de la comunidad científica exterior a él. La concepción weberiana de la sociología es, en resumen, una aplicación sistemática de las premisas románticas.

La teoría weberiana de las perspectivas plurales, de los valores plurales y de los tipos ideales plurales viene de la idea romántica de que cada hombre hace su propio mundo y lucha por él, y no busca una traza más universal. La unidad del mundo, en forma característicamente romántica, no está garantizada por nada ajeno al individuo, sino que se crea por su propio y personal empeño.

No hay aquí orden supremo o *logos* en un mundo que espera el descubrimiento, del que participa el sociólogo como los demás. Al contrario, es un mundo de conflicto cósmico entre valores divergentes y heterónomos. Es un mundo grotesco, pues, donde los valores máximos pueden competir, y compiten, con los mínimos, y viven con ellos sin lograr imponerse. Es un cosmos donde lo bueno y lo malo están entretreídos, y con frecuencia se producen mutuamente; donde, por ejemplo, el *Geist* está indefenso sin la *Macht*, pero al mismo tiempo se ve perpetuamente corrompido y amenazado por ella. Es un mundo grotesco donde no hay modo de escoger su propio camino, salvo para sentir con certidumbre interior que el camino es el propio.

Nada hay más hondamente nietzscheano en la perspectiva de Weber que su mandamiento de luchar sólo por lo que es propio. Pero mientras Nietzsche despreciaba el Estado alemán y la *Kultur* alemana, Weber parece haber sentido que eran los suyos. Por eso se comprometió con el Estado nacional alemán como su valor máximo. Y en este punto, lo trágico se mezcla grotescamente con lo cómico. el final del relato es de un humor negro. La exaltación por Weber de lo local y contingente como valor verdaderamente máximo es característicamente romántica; pero es un romanticismo a través del cual han empezado a soplar los vientos de una invisible locura.

Hacia una sociología del romanticismo antropológico

Un análisis de la evolución histórica de la antropología en el siglo





XIX revelaría de modo semejante la profunda impronta del movimiento romántico. Esto aparecerá particularmente claro para quienes estén familiarizados con la evolución del concepto alemán de "cultura" que, a principios del siglo XIX empezó a reemplazar a la doctrina clásica de una naturaleza humana "uniformitaria" por una opinión que ponía de relieve la realidad y el valor de la variabilidad cultural, que se veía como algo más que cambios de utilería externa y de costumbres que recubren una naturaleza humana constante y persiguen motivos esencialmente similares donde la forma exterior es únicamente diferente. De modo semejante, en lo relativo a la teoría evolucionista decimonónica en Inglaterra, J. W. Burrow subraya que fue "en gran parte... consecuencia de una tensión entre las actitudes positivistas inglesas respecto de la ciencia por una parte y una interpretación más profunda de la historia, procedente en buena parte del romanticismo alemán, por la otra..."²⁰ No cabe duda de que la historia de la antropología ha sido y puede ser todavía iluminada por la exploración de sus relaciones con el romanticismo.

Pero en lugar de perseguir aquí esos cuidados históricos querría cambiar de rumbo. Habiendo hablado de las relaciones entre el romanticismo y las ciencias sociales en el siglo pasado, deseo ahora explorar brevemente algunas de sus conexiones actuales. En particular, quisiera pasar a la preocupación por la sociología (y no la historia) del romanticismo en su influencia en las ciencias sociales contemporáneas. Para dar una idea de algunas de las posibilidades que se ofrecen sería útil intentar un breve esbozo impresionista de algunas de las diferencias actuales entre la antropología cultural norteamericana y la sociología.

Viendo la antropología y la sociología norteamericanas actuales no sólo como actividades teóricas y de investigación sino también como subculturas ocupacionales diferenciadas, parece razonable sugerir que la antropología es hoy todavía la disciplina más romántica y la sociología la más clásica. Al insinuar esto permítaseme reiterar que me refiero no sólo a las diferencias en sus teorías articuladas y sus metodologías localizadas, sino también a diferencias en sus infraestructuras: en sus ideas antecedentes inarticuladas y en las diferencias modales de sus subculturas ocupacionales. Es en este sentido donde creo que puede decirse que la antropología es una disciplina mucho más romántica que la sociología. Por ejemplo, la antropología se basa en un interés en el "trabajo de campo" mucho más repartido (menos segmentado por el papel), y también lo aprecia más. El método del antropólogo es más personal, tanto en la intensidad de emoción que permite, como en la diversidad de atributos personales que debe emplear el antropólogo.

Pero el sociólogo suele tratar de sustraer su persona a la investigación, de negar o reducir su conexión, y de basarse en reglas de trabajo más impersonales y codificadas, o sea en una

metodología más formalizada y exteriorizada. Es menos probable que los antropólogos nieguen la importancia o el valor de la persona del antropólogo en los resultados que obtiene. Suele esto expresarse diciendo que la antropología conserva una vinculación mayor con las humanidades que la sociología, y que entraña una forma de labor creadora más análoga a la de las humanidades, mientras que la sociología, a su vez, es más consecuentemente —cuando no compulsivamente— tendiente a emplear un modelo de las ciencias naturales.

Las mismas actividades del antropólogo lo hacen ir a lugares más exóticos y románticos; en cambio la sociología sigue siendo en su mayor parte el estudio de lo familiar, lo cotidiano, y lo común. El mismo antropólogo es probable que se imponga a la atención pública como una persona más altamente individualizada, con mayor personalidad, en su vestimenta y sus modales, y como dice John Bennett,²¹ es más fácil que lo consideren un personaje romántico. En contraste con el antropólogo, que todavía parece más brillante, aventurero y pintoresco, el sociólogo se va fundiendo en el aparato del Estado Benefactor y haciéndose una especie más de experto en personal o burócrata.

Los escritos del antropólogo con frecuencia adoptan una forma menos generalizada que los del sociólogo. El antropólogo se preocupa más por el detalle concreto etnográfico actual que el sociólogo, quien es más propenso a desarrollar sus abstracciones. El antropólogo escribe de hechos que tienen color y animación, y el sociólogo tiene más tendencia a lo positivo y prosaico. El antropólogo persuade y convence al lector mediante la presentación de una serie de detalles entrelazados como en un mosaico, que dan fe de su autoridad intelectual porque implican su presencia personal en los lugares de que se está tratando. El antropólogo suele considerar los detalles concretos valiosos por derecho propio; en cambio para el sociólogo los detalles concretos suelen ser accesorios, subordinados a un problema general o al desarrollo de generalizaciones.

En contraste con la antropología, la sociología es una disciplina mucho más clásica, que sigue basada, tácita si no expresamente, en una doctrina uniformitaria de la naturaleza humana, de una naturaleza humana que, siendo la misma en todas partes, puede estudiarse legítimamente en la comodidad del laboratorio vecino u observando a sus propios estudiantes, de acceso más fácil. El estudio a través de distintas culturas realizado por sociólogos sigue siendo relativamente raro, aunque cada vez se considera más el ideal.

G. H. Mead y el romanticismo de la escuela de Chicago

Al decir que la antropología cultural norteamericana es relativamente más romántica que la sociología norteamericana sé perfecta-





mente que la antropología tiene importantes aspectos clásicos y del Siglo de las Luces, así como que su "estructuralismo" subitáneo manifiesta ahora tendencia creciente a coincidir con la sociología. De igual manera sé que hay ciertas escuelas de pensamiento dentro de la *sociología* norteamericana que son relativamente más románticas y en realidad a veces lo son de un modo muy marcado. La veta más pura del romanticismo en la sociología norteamericana creo que se encuentra en la "escuela de Chicago", que hizo la exposición más empeñosa de la tradición alemana y que de hecho fue fundada por muchos (A. W. Small, W. Y. Thomas y R. E. Park) que fueron directamente formados de acuerdo con ella. Actualmente sus principales exponentes son Anselm Strauss, Erving Goffman y Howard S. Becker.

Me parece digno de nota el que buena parte de su obra se dedica no simplemente al estudio de las ocupaciones y al comportamiento aberrante, sino que en esos estudios de Chicago suele producirse una mezcla de ambos. Desde su punto de vista, la prostituta es tanto un papel *ocupacional* como una manifestación de comportamiento *aberrante*. De un modo más general, el estilo de estos sociólogos de Chicago parece tolerar bastante la ambigüedad conceptual; sus distinciones conceptuales suelen estar profundamente hundidas en un denso tejido de detalles etnográficos; en realidad, prefieren el estilo de trabajo de campo antropológicamente animado. En esta vena metodológica, Becker ha sido un preconizador de la observación participante y ha tratado de asentar firmemente el método codificándolo, mientras que Strauss (junto con B. Glazer)²² ha hablado de los méritos de la "teoría fundada en los datos" que es principalmente una polémica contra los estilos deductivos y formales de teorización sociológica y una argumentación en favor de la teorización inductiva. . . revelando así una vez más la paradójica pero duradera afinidad de ciertas formas de positivismo y romanticismo.

Para muchos de estos chicaguenses, el mundo de las *cortesanas* no es sólo un hecho real, que debe tratarse como cualquier otro, sino que proporciona además una *perspectiva* para emitir un juicio acerca de una sociedad respetable. Por cierto que parecen hablar en favor de ese *demi-monde*, y afirmar la legitimidad de los modos de vida "vergonzosos". Este punto de vista chicaguense contiene una manera de romanticismo naturalista: prefiere lo extraordinario, o sea el caso extremo, a lo familiar o corriente, el detalle etnográfico sugerente a la taxonomía gris y desapasionada; lo sensualmente expresivo al análisis seco y formal, la observación naturalista irregular y sencilla a los cuestionarios formales y los rigurosos experimentos en laboratorio, y la posición del "hip" al margen a la del "fresa" bien establecido. En resumen, y como hubieran dicho los románticos decimonónicos, prefieren el punto de vista de los bohemios que el de los filisteos.

Es de decisiva importancia para este modo chicaguense de ver lo

aberrante o extraordinario en particular y el mundo social en general, su aplicación del lema de Kenneth Burke ("perspectiva por lo anómalo"), o sea ver y entender una parte del mundo social mirándolo desde una perspectiva anómala o insólita. Así se ven las ocupaciones respetables como emparentadas con las aberrantes; de acuerdo con eso, el padrote se considera como cualquier otro tipo de agente vendedor. En efecto, la "perspectiva por lo anómalo" es la rutinización pragmática hecha por Kenneth Burke del concepto romántico de lo grotesco, o sea la americanización de lo grotesco.

Naturalmente, Erving Goffman fue quien aplicó más a fondo la estrategia de perspectiva por lo anómalo. En la obra de Goffman, por ejemplo, se sostiene que la relación entre psiquiatras y pacientes o entre párrocos y feligreses es semejante a la relación entre los estafadores y sus víctimas, el comportamiento de los niños en los "caballitos de la feria" es un medio de entender el mundo "serio" de los adultos, y el teatro es un modelo explotado, no de un modo meramente casual sino sistemáticamente, para comprender la vida social en todas sus complejidades. Aquí, en la obra de Goffman, la perspectiva por lo anómalo se convierte en método preferido y en consecuencia queda hecho pedazos y abandonado el mundo en tanto que jerarquía unificada.

La vinculación de esta escuela de sociología de Chicago con el romanticismo es compleja y auténtica, y ciertamente es la que más se acerca, con mucho, a una escuela norteamericana de sociología digna de tal nombre. La principal correa de transmisión para la penetración de la perspectiva chicaguense por el romanticismo fue la psicología social de Herbert George Mead, desarrollada por Herbert Blumer.

Más que ninguna otra figura de importancia en la teoría sociológica contemporánea y más que ninguno de los otros fundadores de la escuela de Chicago, Mead fue quien mejor dominó los detalles técnicos del romanticismo;²³ él fue quien más hondamente supo apreciar su originalidad y viabilidad, y quien más conscientemente simpatizó con el espíritu que lo animara. . . a pesar del hecho de no haberse instruido ni formado en Alemania. Como dice Anselm Strauss, "los escritores románticos ejercieron profunda influencia en Mead. . .".²⁴

Las coincidencias entre Mead y los románticos, para esbozarlas simple y brevemente, consisten en lo siguiente:

1] Suelen sentir que hay una *diferencia* llena de tensión entre por lo menos un factor componente privado del yo y otra parte del yo más socialmente orientada, lo que Mead expresó estableciendo una distinción entre el "I" (yo) y el "me" (mí).

2] También suele creer que el yo y el no-yo están ligados en y constituidos por un solo proceso; de modo que los objetos del mundo de la experiencia no pueden estar apartados de los "sujetos" que los constituyen en objetos.

3] Mead y los románticos coinciden también en que un aspecto



capital del desarrollo del yo depende de su capacidad de mirar al pasado y de reclamar como propios algunos de sus sucesos.

4] También coinciden en que las formas, no menos que el contenido concreto de la conciencia, del yo y de los demás están evolucionando constantemente y no son dados estáticamente.

5] Por eso subrayan unos y otro que el yo es un proceso de evolución y cambio.

6] Coinciden asimismo Mead y los románticos en que el "pasado" no tiene significancia fija, sino que varía en su relación con la acción en marcha o pensada, por eso uno no descubre sino que reconstruye y crea los pasados, y los ve de modo diferente en los diferentes puntos del proceso de la acción.

7] Además, unos y otro creen que el yo no es un recipiente pasivo de formas exteriores, sino un agente activo y selectivo que se cambia a sí mismo al obrar en los otros o hacia ellos.

8] Además, por lo que toca a Mead como a los románticos, al final de una acción el yo siempre cambia algo, como cambia el mundo objetivo que percibe, y, por lo tanto,

9] El futuro es siempre algo que nace imprevisiblemente de la acción, y continuamente está intentando sobreponerse a las ambigüedades con que se encuentra.

Mead, pues, como los románticos, rechaza una imagen del mundo social dada en un orden estático bonitamente arreglado. Uno y otros lo ven en cambio, como un proceso fluido, algo indeterminado, lleno de tensiones, cambiante, de extremo abierto y vagamente trenzado. La insistencia de Mead en que la pluralidad o multiplicidad de yos es un fenómeno *normal* y creador, puede considerarse un esfuerzo para trascender la fragmentación del yo y negar que esa fragmentación constituya *lo grotesco*. En este respecto, la psicología social del yo de Mead es semejante a la dialéctica hegeliana, que también trata de trascender lo grotesco y de darle un sentido.

Mas a pesar de todas sus coincidencias con el romanticismo, Mead no fue —y no podíamos esperar que lo fuera— un romántico alemán decimonónico. Es, naturalmente, un norteamericano postdarwiniano que entendió el romanticismo de un modo optimista y lo concibió como una filosofía de la evolución. Como dice Anselm Strauss, "el tratamiento romántico pierde su misticismo en manos de Mead y adquiere rasgos biológicos y científicos". Strauss es también acertado sustancialmente al interpretar a Mead como tratando de hallar un "apuntalamiento empírico por la base para las nociones revolucionarias pero insuficientes de la evolución" que los románticos inauguraran, por una parte mientras por la otra, se sirve del romanticismo como de una palanca para abrir el marco determinista de la ciencia moderna y "replantar los problemas de la autonomía, la libertad y la innovación".

Creo que fue en gran parte por la influencia de Mead por lo que el romanticismo sistemático penetró un ala de la escuela de

sociología de Chicago, le dio su coherencia y su carácter único y la marcó como una escuela aparte (y a menudo en conflicto con ellas) de las orientaciones científicas más características de la sociología norteamericana. La coherencia y vitalidad de esta ala de la escuela de sociología de Chicago derivó tanto de la inconfundible huella del romanticismo como de su propia adaptación creadora del romanticismo a las tradiciones e ideologías norteamericanas características.

Metodología y romanticismo

En buena parte de lo que he dicho hasta ahora he llamado la atención hacia el modo en que los esquemas *conceptuales* y las *teorías* sustantivas de la ciencia social contienen, en el nivel de sus más hondas estructuras, ciertos síndromes perceptiblemente románticos y clásicos. En lo que queda de este estudio voy a cambiar algo de enfoque y a concentrarme no en los esquemas conceptuales y las teorías sustantivas, sino en la metodología y los expedientes metodológicos.

Como decía Schlegel "no es una vana especulación de la historia averiguar lo que en diferentes circunstancias pudiera haber ocurrido. . . Lo que hubiera sido la consecuencia, la forma que Europa hubiera tenido, si las potencias católicas hubieran triunfado por completo. . ." ²⁵

La índole de los datos

Mientras el efecto del romanticismo en la metodología de las ciencias sociales halla su culminación más sistemática en la sociología de Max Weber, no podría decirse que sea la manifestación primera de la importancia del romanticismo en la metodología de las ciencias sociales. Una de las primeras fue el estímulo que dio el romanticismo a la investigación directa y de primera mano —o sea a los métodos de "trabajo de campo"— como medio de estudiar la campesina y otras culturas preindustriales. Como dice Anthony Oberschall, "el incentivo para el trabajo de campo fue el descubrimiento por los románticos de la noción de *Volk*, que trajo consigo una evaluación positiva [sic] de las creencias y costumbres del campesinado alemán. Desde el tiempo de los hermanos Grimm, cierto número de investigadores estaban cruzando el país en todos sentidos, tomando nota de dialectos y cuentos de hadas y observando trajes, costumbres e inscripciones en las casas lugareñas y las iglesias. . . Arrancando de la tradición romántica, pero dirigida de preferencia hacia los problemas sociales y políticos inmediatos, fue la obra de Wilhelm Heinrich von Riehl [y] su noción de *Volkskunde* como ciencia empírica. El propósito que llevaba el estudio del *Volk* era descubrir las leyes de la vida del pueblo. . . El modo de descubrir esas leyes era la observación directa del pueblo. *Es*



especialmente inadecuada la investigación directa de la vida del 'Volk' cuando se realiza con fuentes secundarias. Quien quiera representar lo individual [sic] del 'Volk' solamente a base de los datos hallados en bibliotecas, archivos u oficinas de estadística sólo logrará montar un esqueleto castañeante, no un cuadro lleno de vida. Para ese fin se necesitan documentos de primera mano, y éstos sólo pueden obtenerse recorriendo en persona el país".²⁶

La expresión más profunda de la influencia metodológica del primer romanticismo no fue, empero, su polémica contra los documentos secundarios ni su llamado en pro de la observación directa y el trabajo de campo. Fue más bien su concepción de lo que era *valioso* y merecedor de estudio por una parte y, de acuerdo con ello, de *quién* proporcionaba fuentes legítimas y *valiosas* de documentación por la otra parte. En resumen, los románticos contribuyeron a configurar la concepción medular de la sociología moderna acerca de la índole misma de la documentación. Porque a pesar de la opinión común de que el romanticismo era políticamente conservador (cuando no reaccionario), el pluralismo romántico aportó mucho a la "democratización" del concepto de datos.

Concretamente, el pluralismo romántico minó la metafísica clásica que había ordenado la realidad jerárquicamente y que por lo tanto había concebido, expresa o tácitamente, que algunas porciones de la realidad eran "elevadas" y dignas de emulación y respeto y otras eran "bajas", indecorosamente descarriadas y merecedoras solamente de desprecio o desdén. Para los románticos, todo objeto era un mundo en sí, todo grano de arena un cosmos. Cada objeto era individualmente único y por eso merecía atención por sí mismo, era válido en sí y no sencillamente como paradigma de emulación o vituperio. Se le consideraba digno de conocimiento, de un modo totalmente independiente de sus implicaciones *morales*, o de que necesitara reforma o mejora. El romanticismo contribuyó así al interés por las regiones bajas o extraviadas del mundo social.

La actitud romántica del siglo XIX para con los objetos era semejante a la estética del coleccionista. Por eso observa Oberschall que "un hombre como Mannhardt allá por 1860 y tantos tenía conciencia de una carrera contra el tiempo en la recolección de ese material, ya que la vida rural genuina estaba desapareciendo en torno suyo"²⁷. Esta orientación "de coleccionista" hacia los objetos era muy distinta de la actitud de muchos reformadores del siglo XIX, que querían conocer y estudiar los mundos sociales menos privilegiados con el fin de elevarlos, mejorarlos o protegerlos legislativamente. La actitud romántica para con los mundos sociales —su posición de coleccionista— era, pues, mucho más semejante a la de ciertas concepciones de la sociología contemporánea, de "objetividad" de ciencia "pura" de lo que fue a las concepciones instrumentales de sociología aplicada u "orientada

por una política". Pero ni siquiera esto es enteramente exacto, porque la relación estética de los románticos con el objeto trata de poseerlo o protegerlo, de "apreciarlo" y entenderlo, y no de servirse de él para (crear o validar) generalizaciones de leyes. El romántico desea y aprecia el objeto en su totalidad concreta de cosa única y distinta.

La concepción romántica de mundos pluralistas, cada uno de ellos único y válido, llamó la atención a mundos sociales y gente hasta entonces desdeñados o considerados viles, e influyó en las concepciones acerca de *lo que* merecía estudio. También favoreció el contacto directo y la inmersión en esos mundos como medios de estudiarlos, y así influyó en las nociones acerca de *cómo* estudiarlos y de cuáles sacar "datos". Más específicamente, superó las concepciones aristocráticas de "obtener pruebas" o las concepciones burocráticas de escribir a los notables (la nobleza del campo, los ministros del culto a los maestros de escuela) y pedirles que describieran las condiciones de vida de los *demás*, de los "órdenes bajos". Cada orden o tipo podía así dar fe de su propia condición. El romanticismo creó nuevas concepciones de las "fuentes" de documentación. Subrayando la importancia de lo intuitivo en el proceso de conocimiento y de lo inefable en el objeto a conocer, el romanticismo favoreció un proceso de investigación que entrañaba un contacto directo generador de comunión entre el sujeto pesquisador y el objeto pesquisado. En una manifestación extrema podría fomentar un relativismo radical que sostendría que "tiene usted que ser uno de ellos para conocerlos", como, por ejemplo, que sólo los negros pueden conocer a los negros.

El romanticismo favoreció también la resistencia al estudio cuantitativo de lo que se tomaba por entidades únicas e inefables. En razón de la importancia que atribuía a lo subjetivo e interno, del significado que atribuía a las ideas, los valores y las cosmovisiones, fue una fuente básica de interés por los puntos de vista subjetivos y fenomenológicos y de resistencia a la aplicación de los modelos mecánicos de ciencia física, y de las concepciones "externas" de causación al estudio de los mundos sociales. En la sociología norteamericana esto cristalizó, durante el periodo clásico de la "escuela de Chicago", en la insistencia de W. I. Thomas y Florian Znaniecki en que todo cuanto es *definido* como real es real, en sus consecuencias. De este modo, mientras la posterior proliferación de estudios de actitudes y encuestas de opinión pública representa una prolongación de una metodología positivista en lo esencial, se basaba paradójicamente en un triunfo anterior del romanticismo y de una concepción romántica de lo que eran datos importantes en sociología.

Inducción analítica

Otra expresión más de una metodología relativamente romántica

puede hallarse en el concepto de "inducción analítica" creado por Florian Znaniecki y Alfred Lindesmith. En este procedimiento se llega a conclusiones generales relativas a una serie de fenómenos partiendo del estudio sucesivo e intensivo de casos individuales, tratados por separado, y no basándose en deducciones sacadas de una muestra de casos examinados simultánea y estadísticamente. La inducción analítica es, pues, un procedimiento de caso por caso y en su énfasis en el valor del suceso individual es característicamente romántica. A la vista de mis anteriores observaciones acerca de la importancia característica del romanticismo para una ala de la escuela de sociología de Chicago, vale la pena anotar la conexión especial que tiene el desarrollo de la inducción analítica con la historia de la Universidad de Chicago por mediación de Znaniecki que enseñó allí y Alfred Lindesmith que allí estudió.

Reiteraré que no insisto tanto en que una sociología romántica rechaza la metodología, como en que tiende a darle una orientación a la metodología característica. De todos modos, sospecho que si hubiéramos de comparar dos muestras de sociólogos contemporáneos, una de clasicistas relativamente puros y otra de romanticistas relativamente puros, hallaríamos que en general los romanticistas son algo más hostiles a las metodologías muy codificadas y formalizadas. Tal vez pueda hallarse el prototipo de este rechazo romántico de la formalización en las ciencias sociales en la obra de C. Wright Mills.

C. Wright Mills, el romanticista

Naturalmente sé que en diversas obras se esforzó mucho Mills por darnos a conocer su competencia en el manejo de una tecnología "contemporánea" de investigación. Esto se advierte de modo especial en las obras que realizó en asociación con el Bureau of Applied Social Research. Sé también perfectamente que en un momento determinado Mills salió con la fórmula de que IBM + humanismo = sociología. Pero incluso en estas investigaciones de base estadística es patente que sus mayores satisfacciones intelectuales las obtuvo Miller del análisis *cuantitativo*, para el que sus materiales estadísticos le proporcionaban un trampolín. Pero Mills era en muchos modos característicamente norteamericano en su placer al manejar diversos géneros de instrumentos y máquinas. Aunque quizá tampoco sea injusto ni falso apuntar que Mills prefería los instrumentos y las máquinas que hacían sentir fuertemente el dominio del individuo y la maestría personal. Gustaba de las máquinas y los instrumentos que reforzaban la independencia individual o que permitían a los hombres desplazarse libre y fácilmente entre diferentes lugares. Tal vez en parte se debiera a que le gustara la motocicleta. Pero el romanticismo no tenía por qué entrañar un rechazo radical de la máquina, y tal vez el gusto de Mills por la motocicleta fuera semejante al amor igualmente





romántico de Gabriel d'Annunzio por el aeroplano. En resumen los románticos del siglo XX no tienen por qué ser luditas enemigos de las máquinas.

Mucho más reveladores, empero, de la posición metodológica central de Mills son los temas principales de su *Imaginación Sociológica*. Creo que representan una perspectiva esencialmente romántica de modo más particular en relación con su rechazo de todo tipo de metodología autónoma e impersonal. En su *Imaginación Sociológica* se recordará que la crítica de Mills era doble: por un lado era un rechazo de un empirismo estadístico sin imaginación y por el otro, era un rechazo de lo que llamaba teorización grandiosa abstracta. Rechazaba aquí Mills las formalizaciones que se empleaban como substitutos del pensamiento personalizado y en particular, en cuanto estaban vacías de datos que poseyeran riqueza concreta. El también quería un cuadro de los mundos sociales "lentos de vida".

La propia concepción de su metodología se revela principalmente en su metáfora de "habilidad en el oficio intelectual" y nada podía ser más propiamente romántico que las observaciones de Mills en su ensayo sobre *El oficio intelectual*, donde sostiene que "la tradición sociológica de los últimos cien años viene siendo más o menos esto: en la mente que la domina, en la mente formada por ella, a veces se produce un tipo de imaginación sociológica".²⁸

Es evidente que Mills pone el acento en el valor de la imaginación sociológica y no en la disciplina metodológica. Como si el romanticismo de esta perspectiva no fuera suficientemente claro, Mills añade inmediatamente después que la imaginación sociológica reside en "la capacidad de cambiar de perspectiva y en el proceso de construir una visión adecuada a toda una sociedad. . ." Es, insiste, "esta imaginación la que distingue al sociólogo del mero técnico". Una imaginación sociológica, añade Mills, contiene "una cualidad inesperada, quizá porque su esencia es la combinación de ideas que uno no esperaba fuesen combinables". En resumen, la esencia de la imaginación sociológica es para Mills un pluralismo de perspectivas romántico fundido con la versión de Kenneth Burke de lo grotesco, o sea la perspectiva de lo anómalo. Para Mills, el cotejo de los datos sistemáticos era sobre todo "un modo de invitar a la imaginación". En resumen, sugería que no era la maquinaria formal de la investigación la que daba resultados, sino su estimular la imaginación. . . cualidad personal e interior. Uno puede excitar más la imaginación, añade Mills en suave aparte, con un vaso de whisky irlandés.²⁹

Es en estas observaciones, según creo, donde tenemos la esencia de la concepción de Mills de un modo de investigar pluralista, personal e imaginativo que era francamente romántico. Y tampoco es impertinente apuntar de paso que si se intentara buscar los orígenes intelectuales del modo de ver de Mills, seguramente se daría con la influencia seminal ejercida en él por Herbert Mead y

Max Weber, dos importantes viaductos del romanticismo en sociología.

Podría parecer que mientras había yo prometido estudiar las influencias del romanticismo en la metodología sociológica, los ejemplos dados por mí hasta ahora no representan realmente los intereses metodológicos verdaderamente característicos de las ciencias sociales en la actualidad. Es decir, que podrá haber quien esté de acuerdo en que hubo un tiempo en que existía una metodología romántica en las ciencias sociales, pero que eso pasó hace mucho y que ahora es inútil tratar de entender los hechos actuales de la metodología sociológica en función de la distinción entre clásico y romántico.

Las premisas románticas de P. F. Lazarsfeld

Teniendo esto presente, permítaseme citar brevemente la obra de Paul Felix Lazarsfeld, que es seguramente el decano de los metodólogos de la sociología en los Estados Unidos de nuestros días. La esencia de la posición metodológica de Lazarsfeld es que el sociólogo debe guiarse ante todo y por encima de todo, no tanto por los cánones formales de la ciencia, como los articulados y codificados por los logistas, sino, como subraya Lazarsfeld, por las reglas y procedimientos implícitos que los buenos sociólogos tácitamente incorporan en sus investigaciones. Es decir: la posición metodológica de Lazarsfeld rechaza una visión de las metodologías sociológicas que las considera una serie de reglas eternas y exteriorizadas de procedimiento o prueba. Es, pues, una concepción de la metodología netamente anticlásica, en sus premisas si no en sus consecuencias.

El hecho de que la posición metodológica de Lazarsfeld sobrevenga en un énfasis clásico sobre la importancia de codificar y formalizar reglas de investigación, no debe dejarnos ocultar que deriva de premisas muy diferentes, románticas. O sea que mientras Lazarsfeld es un clasicista como moralista metodológico, es un romántico que da por hecho que en el principio fue la acción creadora.

Lo que Lazarsfeld pone de relieve es la búsqueda de las propiedades guías, de los paradigmas y modelos que están implícitos en la investigación de los sociólogos activos. Su opinión implica que la gran ciencia social procede sobre la base de reglas operacionales (al principio) inarticuladas y de información o experiencia con frecuencia inflexible. De ahí en forma característicamente romántica, la insistencia de Lazarsfeld en la cualidad interna de una metodología sociológica efectiva, en lo tácito de lo creador, que de todos modos necesita expresarse. En esta premisa, no declarada pero poderosa, no es el prontuario de reglas el que da la pauta, sino más bien el sociólogo con su labor concreta.

Podría añadir aquí que este aspecto romántico de la orientación



metodológica de Lazarsfeld parece de una pieza con el estilo de la Oficina de Investigación Aplicada y sus estadísticas, por lo menos en cuanto ha creado tests de significado estadístico³⁰ de un modo relativamente más “flexible” que algunos estadísticos sociológicos de muchas partes. Me parece que algunos se oponían a que se renunciara a los tests de significancia en alguna parte, porque eso permitía demasiada variabilidad en la interpretación de las tablas estadísticas y confiaba demasiado en la elección individual y el juicio personal. Es decir, se oponían a la intrusión de lo subjetivo. Mientras los *teóricos* sociológicos de la Universidad de Chicago eran más románticos que los de la Universidad de Columbia, es posible que los *metodologistas* estadísticos de la Universidad de Columbia fueran más románticos que los de cualquiera otra parte.

El romanticismo con computadora

Este breve ejemplo tal vez no baste para *indicar* que no todos los énfasis en la metodología son de carácter intrínsecamente clásico, y que hay metodólogos *románticos* lo mismo que metodólogos clásicos. Es así incluso en relación con las ciencias sociales llamadas “duras”, o sea las que ponen de relieve la importancia de la computadora. Por ejemplo, si uno compara los “análisis de sistemas” con, digamos, la investigación de operaciones, la presupuestación de un programa o el análisis de costos y beneficios, creo que esos análisis de sistemas son, con mucho, los más románticos. Esta conjetura parece sustentada por la obra de Aaron Wildavsky, que describe el buen analista de sistemas como un individuo cuyo “fuerte es la facultad creadora”. Y también subraya que el buen analista de sistemas se esfuerza en relacionar diversos elementos “de un modo imaginativo dentro de sistemas nuevos...”³¹

Apunta también Wildavsky que E. S. Quade dice que los análisis de sistemas constituyen una “forma de arte” donde no es posible poner “reglas invariables” que se hayan de seguir al pie de la letra. “En los análisis de sistemas —dice Quade— hay más criterio e intuición y menos confianza en los métodos cuantitativos que en la investigación de operaciones.” El análisis de sistemas se interesa mucho también en el desarrollo de la técnica —como el análisis de contingencia— para tratar situaciones con alto grado de incertidumbre.

Orientaciones románticas semejantes a la simulación en computadora pueden deducirse de la obra de Robert Boguslaw.³² En un esfuerzo para crear programadas computadorizadas para jugar ajedrez, hizo Boguslaw con ajedrecistas esencialmente lo mismo que Lazarsfeld había hecho con sociólogos. Es decir, estudió la labor de los buenos ajedrecistas, trató de hacer explícita la “heurística” o las reglas operativas que aplicaban *tácitamente* y después procedió a programar la computadora en función de esa heurística.

Resumen

He aquí brevemente resumidas las ideas principales expuestas en lo que antecede:

1] Los estudios históricos serios de sociología y antropología —y creo que éstos sólo están apareciendo ahora— hallarían esclarecedor el rastreo de sus relaciones con el romanticismo decimonónico. Esta es *una* de las claves del esfuerzo contemporáneo por reconstruir la historia (y por lo tanto la conciencia) de las ciencias sociales. Es esto lo que nos permitirá ir más allá de la preocupación por las implicaciones estrechamente políticas de diversas sociologías con sus otras fuentes sociales, más complejas, en particular su relación con los modos de trabajo sociológico, así como con las normas de formulación de los problemas.

2] Los síndromes clásico y romántico tienen relación con duraderas estructuras profundas que subyacen las teorías de sociología hoy todavía. Están encajados en diferentes escuelas de pensamiento y también diversas subculturas profesionales, y ayudan a diferenciarlas. En resumen, los síndromes romántico y clásico son, a mi modo de ver, prometedores instrumentos intelectuales, valiosos para un estudio empírico de las ciencias sociales actualmente en marcha, es decir, tan válidos para una *sociología* de la sociología como para una *historia* de la sociología.

3] No sólo las teorías sustantivas, también las mismas metodologías de las ciencias sociales llevan profundamente marcada en sus estructuras profundas la huella diferenciadora romántica o clásica.

4] Tanto desde una posición histórica de su desenvolvimiento como desde una posición sociológica sincrónica, hay un conflicto medular entre los centros de las escuelas del pensamiento y dentro de ellos, en lo relativo a las tensiones entre las estructuras profundas románticas y las clásicas (u otras).

Podemos entonces pensar que el romanticismo y el clasicismo son síndromes o dimensiones latentes que sostienen por la base la sociología y las demás ciencias sociales. Podemos pensar que son diferentes genotipos subyacentes respecto de ciertos fenotipos.

La sociología clásica sería, pues, una que —en forma típicamente ideal— pone de relieve la *universalidad* de las normas o valores o de los requisitos funcionales que rigen una sociedad. En cambio la sociología romántica pone de relieve —en forma asimismo típicamente ideal— la relatividad, la unicidad o singularidad o el carácter histórico de las normas o necesidades de cualquier sociedad o grupo. Si el clasicismo tiende hacia el *estructurismo* en la sociología, el romanticismo tiende hacia el *historicismo*.

Una sociología clásica se interesa por un análisis más cuidadosamente estadístico del caso “medio” y por la más total distribución estadística de los casos, en su preocupación por lo “normal”. En cambio una sociología romántica enfoca la realidad del caso aberrante y tolera el apartamiento de los requisitos de función o



normativos. Una sociología clásica pone mayor insistencia en lo indispensable que es cierto grado de conformidad con ello. Entonces, la sociología clásica se afoca sobre el valor de la semejanza del yo y la persona con la cultura y la función, mientras que la sociología romántica se afoca sobre el valor del apartamiento de funciones y valores, y de aquellas ocasiones en que los hombres no han sido controlados por ni asemejados a sus funciones y valores.

La metodología de la sociología clásica subraya la importancia de la razón "formal", de la codificación, y de la conformidad consciente a las reglas conocidas. La metodología de una sociología romántica concede mayor importancia a las fuentes *extra-técnicas* sociales de la teoría y el conocimiento, como la sociología del conocimiento. Una sociología clásica pone mayor énfasis en la capacidad de trascender su situación de la razón humana. Una sociología clásica implica, pues, que hay un modelo mejor para el trabajo y que la obligación del investigador está en determinar cuál es y en tratar de apegarse a él en todo momento. Pero la sociología romántica pone de relieve que los diferentes problemas intelectuales y los diferentes lugares de investigación tienen cada cual sus propiedades o paradigmas propios y diferentes. Una sociología romántica tiende a atribuir mayor importancia a los procedimientos informales hechos a la medida de los diferentes casos. Es decir, hay más de un camino que sea el mejor, y es de suponer que las técnicas y metodologías apropiadas cambien con el tiempo y con las perspectivas axiológicas.

La sociología clásica busca las estructuras más resistentes y las leyes de aplicación más universal. La sociología romántica busca leyes *históricas* o tal vez opere sólo con la etnografía, o con interpretaciones hermenéuticas o descripciones de casos únicos o de totalidades concretas. La sociología clásica pone su énfasis en el orden y en los mecanismos de la sociedad que producen el orden; la sociología romántica, en las causas de cambio, procesos de negociaciones y transformaciones. Para el sociólogo clásico, "objetividad" significa conformidad con los requisitos de la razón o la lógica de la ciencia. Mas para el romántico, objetividad es el consenso de los conocedores logrado mediante el debate.

El sociólogo clásico ve el orden y la coherencia que requiere la sociedad; el sociólogo romántico, la necesidad que aquélla tiene de conflictos y fricciones. La sociología romántica cree que hay toda suerte de tensiones y conflictos dentro de la sociedad (entre las ideas, las clases, las instituciones y los tipos de personas) y supone que hay un conflicto inherente entre hombre y sociedad. El clásico ve que los hombres necesitan una sociedad para la realización de su carácter de humanos. El romántico cree que la humanidad del hombre es limitada por la sociedad establecida. El sociólogo clásico ve por eso el valor de la armonía, el consenso y el decoro, mientras el romántico ve el valor de lo grotesco, lo disonante y lo indecoroso en la sociedad.

Entonces, no creo que el romanticismo o el clasicismo sean por sí solos una infraestructura suficiente para una teoría social válida. Yo creo que ambos son necesarios. Pero esto necesita aclaración en dos importantes puntos por lo menos:

Primeramente, si el teórico tiene acceso tanto a las infraestructuras románticas como a las clásicas, pero si se aísla una de otra, ninguna le proporcionará una perspectiva que lo liberte de la otra. Entonces podría aparecer una suerte de esquizofrenia teórica, donde una perspectiva se aplicaría a un propósito y la otra perspectiva a otro propósito diferente. Pero la relación más desembarazada entre las dos se produce cuando ninguna de ellas está aislada de la otra, cuando ninguna de las dos está reprimida ni cohibida, cuando por ello cada una puede dar una perspectiva de la otra, y cuando cada una puede ponerse en tensión energizadora de la teoría con la otra.

Todo esto conduce hacia una dirección "estructuralista". Pero lo que vamos a decir apunta a una dirección "historicista": dadas las implicaciones anteriores (o sea invocando los mismos supuestos y no otros) se deduce que puede haber condiciones históricas específicas en que una de las infraestructuras sea suprimida por la sociedad mayor, o por la tradición técnica profesionalmente dominante, y en que por eso sea intelectualmente válido poner un *acento* compensador en lo culturalmente excluido. Creo que nuestra época es precisamente un momento histórico así. La infraestructura clásica ha sido la fuerza predominante en el desarrollo de las ciencias sociales académicas; los hechos de los últimos sesenta han manifestado lo que sólo es una *tendencia* contracíclica de importancia secundaria. En una época así, en que la teoría social ha estado expuesta a un clasicismo patrocinado por el sistema establecido, es especialmente necesario proteger la facultad creadora teórica y el "equilibrio" lleno de tensión de las infraestructuras mediante un acento compensador puesto sobre el valor especial de la infraestructura *romántica*. En una época como la nuestra, donde lo romántico está al margen de la cultura dominante, siempre están presentes, empero, los peligros de su propio desarrollo unilateral, sobre todo en direcciones irracionales y antiintelectuales, y por eso no podemos entregarnos incondicionalmente a tal *perspectiva* romántica.

Notas

1 El porqué rechazaron los alemanes la traza francesa del nuevo orden social es una cuestión aparte y distinta. En un breve esbozo, puede decirse que lo rechazaron porque les llegó en la punta de las bayonetas napoleónicas, lesionaban además de insultar. Vieron en ella la culminación militar del predominio cultural francés, que ya se había manifestado anteriormente en la popularidad de la lengua francesa y de las maneras francesas en las cortes y entre las élites de las provincias alemanas. La clase media alemana era am-



bivalente en cuanto a la solución francesa, porque también se preocupaba por sus propiedades y por el populacho urbano, que la propia clase media francesa había creado y que había llevado su revolución a la detención thermidoriana. Naturalmente, la aristocracia alemana era menos ambivalente que la clase media en el rechazo del modelo francés.

2 El importante estudio de la señora de Staël sobre el romanticismo alemán, *De Alemania*, puede hallarse en M. Berger (ed. y trad.), *Mme. de Staël on Politics, literature and National Character*. (Garden City, Nueva York, 1964.)

3 Se puede calcular la amplitud de la literatura sobre el romanticismo recordando solamente cuán enorme es la referente a Rousseau. Y luego está la dedicada a cada uno de los poetas románticos; y después a los filósofos: Hegel, Fichte, Schelling, etc. La literatura sobre el "romanticismo" es abrumadoramente grande, y aquí no puedo más que indicar, aludir o insinuar algo de sus dimensiones y sólo un poco de su contenido. Se ha estudiado el problema del romanticismo más o menos sistemáticamente, por lo menos desde las *Lettres de Dupuis et Cottonnet*, de Alfredo de Musset, en 1836. Desde entonces ha sido el coto de los académicos que estudiaban la literatura comparada, los especialistas en cada uno de los idiomas euroamericanos, entre ellos el inglés, de modo que disciplinas académicas enteras, de continuidad cabalmente institucionalizada, han pasado muchos decenios escribiendo acerca del romanticismo, del romanticismo en la literatura de su propio país y en sus relaciones con el romanticismo de las literaturas de otros muchos países. Además, hay un extensivo análisis del romanticismo no sólo en literatura sino también en las demás artes: música, naturalmente, pero también pintura. La literatura del romanticismo es tan vasta que están más o menos estandarizadas las categorías en función de las cuales se dividen las bibliografías: por ejemplo, la historia del romanticismo sobre una base europea y país por país, críticas del romanticismo; definiciones del romanticismo; antologías de escritores románticos; biografías de autores románticos, bibliografías de literatura romántica y análisis, etc.

Lo que sigue no aspira a ser nada completo ni sistemático y debe verse solamente como un muestrario de algunas cosas que contribuyeron a configurar mi pensamiento en torno a esta cuestión. Primeramente, para cualquier norteamericano, está sin duda Arthur O. Lovejoy. Sin querer rebajar en lo más mínimo su erudita contribución, tal vez no estuviera de más considerar que algunos de sus escritos son brillantes bibliografías anotadas. Aunque de ningún modo por esta sola razón, ella bastaría para hacer de sus *Essays in the History of Ideas* (Nueva York, 1960) una contribución magistral a las bibliografías analíticas sobre el romanticismo. Otro tanto podría decirse de *Concepts of Criticism*, de Rene Wellek (New Haven, Conn., 1963) y del tomo II de su *A History of Modern Criticism* (New Haven, Conn., 1955). Pero yo añadiría que el valor conceptualizador, tal vez la audacia, de Wellek, parece más fuerte que el de Lovejoy; abrumado acaso por su imponente erudición, a veces parece como que Lovejoy se rinde demasiado fácilmente en la difícil tarea de conceptualizar la índole del romanticismo. *The Cambridge Bibliography of English Literature*, de F. W. Bateson (Cambridge, Inglaterra, 1940-1957), sigue siendo ciertamente una fuente principal. Véanse también *Publications of the Modern Language Association*, tomo LV (Nueva York, 1940), "Romanticism A Symposium". Entre las muchas obras que podrían consultar los no profesionales para alguna orientación inicial están: *Main Currents in 19th Century Literature*, de Georg Brandes (Londres, 1901-1905); *The Great Chain of Being*, de Arthur O. Lovejoy (Baltimore, 1936); *Rousseau and Romanticism*, de Irving Babbitt (Boston, 1919), y la reseña de esta obra por Lovejoy en *Modern Language Notes*, XXXV (Nueva York, mayo de 1920). Ver también:

M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (Londres, 1953)

J. Barzun, *Classic, Romantic, and Modern* (Boston, 1961)

H. A. Beers, *A History of English Romanticism in the 18th Century* (Nueva York, 1898)

- G. Bianqui, *La vie quotidienne en Allemagne à l'époque romantique* (París, 1959)
- C. Bouglé, *Le romantisme social* (París, 1938)
- M. Bowra, *The Romantic Imagination* (Londres, 1961)
- Crane Brinton, *The Political Ideals of the English Romanticists* (Londres, 1926)
- Christopher Caudwell, *Illusion and Reality* (Londres, 1936)
- Alec Comfort, *Art and Social Responsibility* (Londres, 1946)
- Northrup F. Ye (ed.), *Romanticism Reconsidered* (Nueva York y Londres, 1963)
- A Study of English Romanticism (Nueva York, 1968)
- R. W. Harris, *Romanticism and the Social Order, 1780-1830* (Londres, 1969)
- R. Haym, *Die romantische Schule* (Berlín, 1870)
- R. Huch, *Die Blütezeit der Romantik* (Leipzig, 1913)
- W. T. Jones, *The Romantic Syndrome* (La Haya, 1961)
- Frank Kermode, *Romantic Image* (Londres, 1957)
- Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (Nueva York, 1957)
- F. L. Lucas, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* (Londres, 1936)
- R. B. Mowat, *The Romantic Age: Europe in the Early 19th Century* (Londres, 1937)
- Morse Peckham, *Beyond the Tragic Vision* (Nueva York, 1962)
- Romanticism: The Culture of the 19th Century (Nueva York, 1965)
- T. M. Raysor (ed.), *The English Romantic Poets: A Review of Research* (Nueva York, 1956)
- Paul Roubiczek, *The Misinterpretation of Man* (Nueva York, 1947)
- I. Siciliano, *Il romanticismo francese* (Florenza, 1964)
- Leslie Stephen, *History of English Thought in the 18th Century* 2 tomos (Londres, 1876)
- J. L. Talmon, *Romanticism and Revolt: Europe 1815-1848* (Nueva York, 1967)
- Oskar Walzel, *German Romanticism* (Nueva York, 1966)
- Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1950* (Nueva York, 1958)
- L. A. Willoughby, *Romantic Movement in Germany* (Londres y Nueva York, 1930)
- A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Heidelberg, 1817)
- F. Schlegel, *Kritische Schriften*, (publ. por W. Rasch) (Munich, 1956)
- Geschichte der alten und neuen Literatur (Munich, 1961)
- 5 "Al concluir el siglo, la crisis religiosa era aguda. No parecía haber términos medios: o se era un hombre medioeval y cristiano o se era un hombre moderno y escéptico. . . Era inevitable que se hiciera un esfuerzo para trascender el dilema. Los esfuerzos fueron muchos." A. C. McGiffert *Protestant Thought Before Kant* (Nueva York, 1961)
- 6 Cf. A. F. Wallace, "Revitalization Movements", en S. M. Lipset y N. J. Smelser (eds.), *Sociology: The Progress of a Decade* (Nueva York, 1961), págs. 206-220.
- 7 Ver el sugestivo estudio de Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature* (Nueva York, 1966).
- 8 Georg Lukács, *La Historia y la Conciencia de Clase*. Apunta Lukács aquí (y no hay aquí más que eso) que "el concepto de crecimiento orgánico se convirtió de protesta contra la cosificación, en lema cada vez más reaccionario".
- Posteriormente, Lukács puso de relieve el éxito reaccionario del romanticismo. Pero eso crea graves dificultades para él por ser marxista, y sobre todo marxista hegelianizante, porque ve que tanto la obra de Solger como la de Friedrich Schlegel sobre la "ironía" los hizo pioneros del "método dialéctico entre Schelling y Hegel. . ." *Ibid.*
- 9 El principal análisis que hace Mannheim del romanticismo, que coincide con el Lukács posterior, trata de ello dentro del marco de un análisis del pensamiento conservador; véase Ch. V de K. A. Wolff (ed.), *From Karl Mannheim* (Londres, 1971).
- 10 F. Markham (ed.), *Henri Saint-Simon: Social Organization, The Science of Man and Other Writers* (Nueva York, 1964), pág. 42; ver también págs. xxx-xxxi.
- 11 Henri Lefebvre, *The Sociology of Marx* (Nueva York, 1968), pág. 22.
- 12 R. W. Friedrichs, *A Sociology of Sociology* (Nueva York, 1970); ver en especial su estudio de los modos "proféticos" y "sacerdotales" de la sociología. Véase también A. W. Gouldner, *The Coming Crisis of Western Sociology* (Nueva York, 1970), especialmente pág. 254, etc.
- 13 Hans-Georg Gadamer, "On the Scope and Function of Hermeneutical Reflection", *Continuum*, t. 8, No. 1, prim.-verano de 1970, pág. 80.
- 14 Richard E. Palmer, *Hermeneutics* (Evanston, 1969). Ver en especial los caps. 6 y 7.
- 15 Gadamer, *op. cit.*, pág. 90.
- 16 Paul Lorenzen "Enlightenment and Reason", *Continuum*, *ibid.*, pág. 5.
- 17 George Lichtheim, *From Marx to Hegel* (Nueva York, 1971). Habla Lichtheim de "la introducción por Lenin de una especie de voluntarismo que tenía más en común con Bergson y Nietzsche que con el modo bastante determinista de Engels de tratar los tipos históricos", pág. 67.
- 18 F. Schlegel, *A Course of Modern History* (Londres, 1849), pág. 298.
- 19 Cf. George Lichtheim, *ibid.*, "La sociología de Max Weber se estaba plasmando como parte de un intento de superar las hendiduras producidas entre el racionalismo científico y el intuicionismo romántico", pág. 201. De todos los actualmente interesados en estas cuestiones, Lichtheim es el que mejor visión tiene, con mucho, de la importancia del romanticismo para la moderna teoría social, académica y marxista, aunque todavía no ha consolidado su entendimiento del romanticismo y está demasiado dispuesto a reducirlo al nazismo.
- 20 J. W. Burrow, *Evolution and Society* (Cambridge, 1966), pág. xv.
- 21 J. W. Bennett, "Myth, Theory, and Value in Cultural Anthropology", en Count y Bowles (eds.), *Fact and Theory in Social Science* (Syracuse, 1964).
- 22 B. G. Glaser y A. L. Strauss, *The Discovery of Grounded Theory* (Chicago, 1967).
- 23 La confrontación más cabal de Mead con el romanticismo y su más sistemática expresión de su entendimiento de él se halla en *Movements of Thought in the 19th Century*, obra suya bastante injustamente desdeñada (M. H. Moore, ed., Chicago, 1936).
- 24 A. Strauss (ed.), *The Social Psychology of George Herbert Mead* (Chicago, 1959), pág. vii.
- 25 F. Schlegel, *op. cit.*, pág. 258.
- 26 Anthony Oberschall, *Empirical Social Research in Germany, 1849-1914* (Nueva York, 1965), págs. 64-65.
- 27 *Ibid.*
- 28 C. W. Mills, "The Sociological Imagination", en L. Z. Gross (ed.), *Symposium on Sociological Theory* (Evanston, 1959), pág. 40.
- 29 *Ibid.*
- 30 Véase, por ejemplo, de H. C. Selvin, "A Critique of Tests of Significance in Survey Research", *American Sociological Review*, octubre de 1957, págs. 519-527; R. McGinnis, "Randomization and Inference in Sociological Research", *American Sociological Review*, agosto de 1958, págs. 408-414.
- 31 A. Wildavsky, "The Political Economy of Efficiency: Cost-Benefit Analysis, Systems Analysis and Program Rudgeting", *Public Administration Review*, diciembre de 1966, págs. 292-309.
- 32 R. Boguslaw, "Situation Analysis and the Problem of Action", *Social Problems*, t. VIII, No. 3, invierno de 1961.



NOVEDADES

Hendrik M. Ruitenbeek
Psicoanálisis y literatura
Colección Popular, 120
456 p. \$ 27.00

Manuel Martínez Báez
Pasteur, vida y obra
Ciencia y Tecnología
512 p. \$ 75.00

Marte R. Gómez
Pancho Villa, un intento de semblanza
Colección Popular, 113
86 p. ils. \$ 9.00

Carlo Tagliavini
Orígenes de las lenguas neolatinas
Colección Lengua y Estudios Literarios
898 p. \$ 190.00

Samuel Máynez Puente
Trastienda de la historia de la Reforma
Colección Tezontle
142 p. ils. \$ 70.00

Adalbert Dessau
La novela de la Revolución Mexicana
Colección Popular, 117
478 p. \$ 30.00

Roger Callois
La cuesta de la guerra
Breviario, 227
320 p. \$ 27.00

Andrés Henestrosa
Los caminos de Juárez
Colección Popular, 119
152 p. \$ 7.00

Pídalos en todas las librerías del Fondo de Cultura Económica y en todas las librerías de prestigio y tiendas de auto-servicio.



NOVEDADES

J. L. GONZALEZ
En Nueva York y otras desgracias
152 pp. C.M. 60. \$12.00

P. GASPARINI
Para verte mejor, América Latina
180 pp. \$ 85.00

M. y H. BORN y A. EINSTEIN
Correspondencia
312 pp. \$ 40.00

D. BARKIN Y R. MANITZAS
Cuba, camino abierto
312 pp. \$ 30.00

NOAM CHOMSKY
El pacifismo revolucionario
128 pp. \$ 20.00

J. L. DALLEMAGNE
La política económica burguesa
192 pp. \$ 30.00

F. GREENE
El enemigo. Lo que todo latinoamericano debe saber sobre el imperialismo
464 pp. \$ 50.00

L. MICHEL
Mis recuerdos de la comuna
464 pp. \$ 50.00

D'HONDT, DERRIDA, ALTHUSSER, JANICAUD, DUBARLE, REGNIER
Hegel y el pensamiento moderno. 240 pp.
\$ 35.00

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O EN:
SIGLO XXI EDITORES, S. A. - GABRIEL MANCERA No. 65
MEXICO 12, D. F. - TEL: 543-93-92

UNAM/DIFUSION CULTURAL DISCOS DE RECIENTE APARICION:

MUSICA DE LA CIUDAD

Panorama de la música popular metropolitana. Contiene material recabado durante ocho meses de investigación por diferentes rumbos de la ciudad, grabado preferentemente en los lugares mismos donde éstos se producen.

LA MUSICA Y EL NIÑO

Obra didáctico-musical de César Tort.

LOS FOLKLORISTAS

Panorama de la música folklórica latinoamericana. Su objetivo es ilustrar mediante ejemplos los más característicos ritmos y formas musicales, con la instrumentación y el carácter de cada país o región musical.

■ De venta en el 10o. piso de la torre de rectoría y en las buenas librerías.



Ediciones Era
Novedades

Andre Gunder Frank
**AMERICA LATINA:
SUBDESARROLLO O REVOLUCION**

Arnaldo Córdova
**LA IDEOLOGIA DE LA
REVOLUCION MEXICANA**
La formación del nuevo régimen

Enrique Semo
**HISTORIA DEL
CAPITALISMO EN MEXICO**
Los orígenes. 1521/1763

José Luis Alcázar
José Baldivia
**BOLIVIA: OTRA LECCION
PARA AMERICA**

Ernest Mandel
**INTRODUCCION A LA TEORIA
ECONOMICA MARXISTA**

De venta en todas las librerías o en
Ediciones Era, S. A.
Avena 102/México 13, D. F.  582-03-44

DIÁLOGOS

artes / letras / ciencias humanas

DIÁLOGOS

Número 5 (mayo-junio, 1973)

Sobre la ciencia
Gaos, Trubulose, Lichnerowicz

Ensayo
Haroldo de Campos, Tomás Segovia

Poesía
Georges-Emmanuel Clancier
Leopoldo Pineda

Relato
Juan Díaz Lewis

Ilustra
Rafael López Castro

DIÁLOGOS

Director: Ramón Xirau

Venta y suscripciones: El Colegio de México
Librería: Guanajuato 131, México 7, D.F.
Tel. 574-65-17



JOAQUIN MORTIZ
libros recientes



Daniel Cosío Villegas
**EL SISTEMA POLÍTICO MEXICANO:
LAS POSIBILIDADES DE CAMBIO**
\$ 15.00

Damián Bayón
ARTE DE RUPTURA
\$ 30.00

Gastón García Cantú
UNIVERSIDAD Y ANTIUNIVERSIDAD
\$ 15.00

José Agustín
**SE ESTÁ HACIENDO TARDE
(FINAL EN LAGUNA)**
\$ 24.00

Julieta Campos
FUNCIÓN DE LA NOVELA
\$ 20.00

Luis Spota
LAS CAJAS
\$ 50.00



En todas las librerías y en
Tabasco 106, México 7, D.F.
Teléfonos 533-12-50 y 533-12-51



plural

Arte, Letras, Política

- Benjamín Schwartz:
El pensamiento de Mao
 - José Emilio Pacheco:
Poemas
 - Luis Cardoza y Aragón:
Artaud en México
 - Carlos Barral:
Poemas
 - Elizabeth Bishop:
Poema
 - Fernando del Paso:
Cuento
 - Severo Sarduy:
Sobre Elizondo
 - Suplemento
Textos de Jean Dubuffet
 - Jorge Alberto Manrique:
Nieto y Szyszlo
- Director: Octavio Paz

MENSAJE DEL RECTOR

Al iniciarse las actividades académicas correspondientes al año lectivo de 1973, es importante reafirmar nuestra conciencia universitaria y emprender todos unidos, y con firme determinación, esfuerzos conducentes a la superación académica de esta casa de estudios. Es conveniente que quienes ingresan a nuestra comunidad adquieran plena conciencia de lo que significa ser universitario.

Ser universitario significa:

- Adherirse a los puntos sobresalientes de la historia de una institución de cultura que tiene más de cuatro siglos de existencia.
 - Percatarse y enorgullecerse de la contribución que esta institución, nuestra universidad, ha hecho al desarrollo nacional formando los cuadros profesionales motores del progreso de México, y coadyuvando, directa o indirectamente a la solución de los más graves problemas del país.
 - Contribuir con entusiasmo al cumplimiento de las funciones primordiales de la Universidad, señaladas en nuestra Ley Orgánica: la docencia, la investigación y la difusión de la cultura.
 - Conocer los recursos, humanos y físicos, que la Universidad ha logrado conjuntar a través de los años para el cumplimiento de dichas funciones primordiales; la forma en que se ha organizado y las dependencias que la integran; la manera en que se administra; los cuerpos colegiados y vigentes y sus responsabilidades; los derechos y obligaciones de cada uno de los miembros de la comunidad universitaria.
 - Enterarse de las limitaciones físicas y económicas de nuestra casa de estudios; de los varios problemas que afrontamos: sobrepoblación escolar, dificultades para impartir debidamente la enseñanza, violencia impuesta por grupos antiuniversitarios, provocaciones y campañas para presentarnos ante la opinión nacional como una institución fuera de la Ley; ningunos tan importantes como los de mejorar los programas de estudio, la eficiencia del aprendizaje, la ampliación de las investigaciones y la difusión de la cultura al mayor número de mexicanos. Problemas que deben servirnos para despertar en nuestro espíritu el afán de vencerlos y superar el destino. Lo que no podemos permitirnos es incurrir en la indiferencia o el desaliento. La indiferencia puede ir de un desentendimiento irresponsable a una abierta aunque inconfesada complicidad que permita tomar cauce a situaciones indeseables.
- Ejercer un juicio crítico sobre los medios y fines de la propia universidad y sobre las cuestiones de la sociedad en la que está inserta, sabiendo que universidad y sociedad tienen que combinarse estrechamente.
 - Recordar que la legislación universitaria es obra de universitarios; que el contenido de la Ley Orgánica y del Estatuto es profundamente democrático. Una y otro nos facultaron en el pasado para defender, entre otras libertades, la autonomía de nuestra institución. Si bien es menester crear otras formas de convivencia académica, hagámoslo como corresponde a la tradición universitaria: usando la razón y el conocimiento de los verdaderos problemas, no incurriendo en la irracionalidad de la violencia.
 - Reconocer que el ser miembro de la comunidad universitaria es un privilegio y una responsabilidad. El privilegio consiste en ser beneficiario de las contribuciones de una casa de cultura, parte fundamental del sistema educativo del país y firme esperanza de liberación de la ominosa situación de dependencia económica en que nos encontramos. La responsabilidad se traduce en la obligación de retornar con creces lo que se recibe, considerando que es el pueblo de México quien sostiene a la Universidad y que la educación obtenida tiene verdadero significado cuando es utilizada para alcanzar mejores niveles de bienestar común, en vez de ser un medio para lograr únicamente satisfactores personales.

Aportemos, universitarios, lo mejor de nuestras capacidades a fin de alcanzar la superación académica que nos hemos impuesto. Estudiar con denuedo, enseñar con verdadero fervor, investigar con ahínco; en fin, laborar incansablemente para bien de la Universidad. Preparémonos a intervenir con juicio certero y elevadas miras para precisar los cambios requeridos, que pronto habrán de iniciarse, y que demanda nuestra institución, cambiante por naturaleza ya que la Universidad es en sí un proceso evolutivo.

Iniciemos, pues, este semestre con renovada fe en los destinos de la Universidad Nacional Autónoma de México, que son los destinos del país. Es prodigioso lo que miles de voluntades unidas pueden lograr, movidas por un objetivo común: que éste sea el progreso de nuestra casa de estudios.

“Por mi Raza hablará el Espíritu”

Ciudad Universitaria, D. F., abril 30 de 1973

EL RECTOR ■ Dr. GUILLERMO SOBERON



