

febrero

1961

revista de la UNIVERSIDAD de México



Volumen XV, Número 6
México, febrero de 1961

Ejemplar: \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector
Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:
Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés

Jefe de Redacción:
Carlos Valdés

Secretarios de Redacción:
José Emilio Pacheco
y Juan Vicente Melo

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00
Suscripción anual: " 20.00
Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

POESÍA

Nos salvaremos por el llanto

León Felipe

FICCIÓN

El entierro

Amparo Dávila

ENTREVISTA

Una conversación con Jean-Paul Sartre

Alejo Carpentier

ENSAYO

La vida con Lawrence

Frieda Lawrence

CORRIENTE ALTERNA

CIENCIA

Octavio Paz

Juan José Morales

DOCUMENTOS

El racismo es una neurosis

Philippe Bernard

ARTES PLÁSTICAS

MÚSICA

Carlos Valdés

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

José Luis Ibáñez

LIBROS

Juan Vicente Melo

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

José Emilio Pacheco

DIBUJOS

José Luis Cuevas

FOTOGRAFÍAS

Ricardo Salazar



Igual que en nuestra portada aquí reproducimos una muestra de arte popular peruano

la feria de los días

I

PASEMOS breve, presurosa revista a los últimos acontecimientos universitarios.

Un nuevo rector fue designado en los términos, y por los altos electores, que la ley previene.

Al conocerse tal designación, un pequeño grupo de estudiantes se apoderó de varios edificios de la Ciudad Universitaria —principalmente de la torre de la Rectoría— sin que mediara ningún motivo racional considerable y alegando sólo vagos y frágiles pretextos. El grupo se aposentó allí por más de una semana; al abandonar, por fin, los sitios allanados, se apreciaron en diversas oficinas no pocos robos y desperfectos. Durante la invasión hubieron de suspenderse las labores; la estación de radio fue usurpada por los arbitrarios rebeldes.

Días después, se lanzó una lluvia de piedras, en la madrugada, contra el domicilio particular del rector designado. La Procuraduría tomó cartas en el asunto. Algunos estudiantes del consabido grupo fueron aprehendidos; confesaron.

Uno de los miembros de la Junta de Gobierno, perteneciente a la minoría opositora de la nueva designación, presentó su renuncia a la misma Junta, fincando aquélla en alegatos de inconcusa mala fe y equívoca demagogia.

II

A LA hora de escribir estos renglones no se prevé cual pueda ser el desenlace de tan estúpido episodio. Hay rumores de que el edificio de la rectoría volverá a ser ocupado. Ignoro, incluso, si será o no posible la normal impresión de este número en la Imprenta Universitaria.

III

¿Y QUÉ decir al margen de todo ello? Quizá valdría más callar. Callar de vergüenza frente al espectáculo de una mediocridad que nada representa, que nada positivo defiende, que nada sino el puro desorden sustenta, y que sin embargo puede, a su irresponsable capricho,

trastornar la vida universitaria con grotescos desplantes.

IV

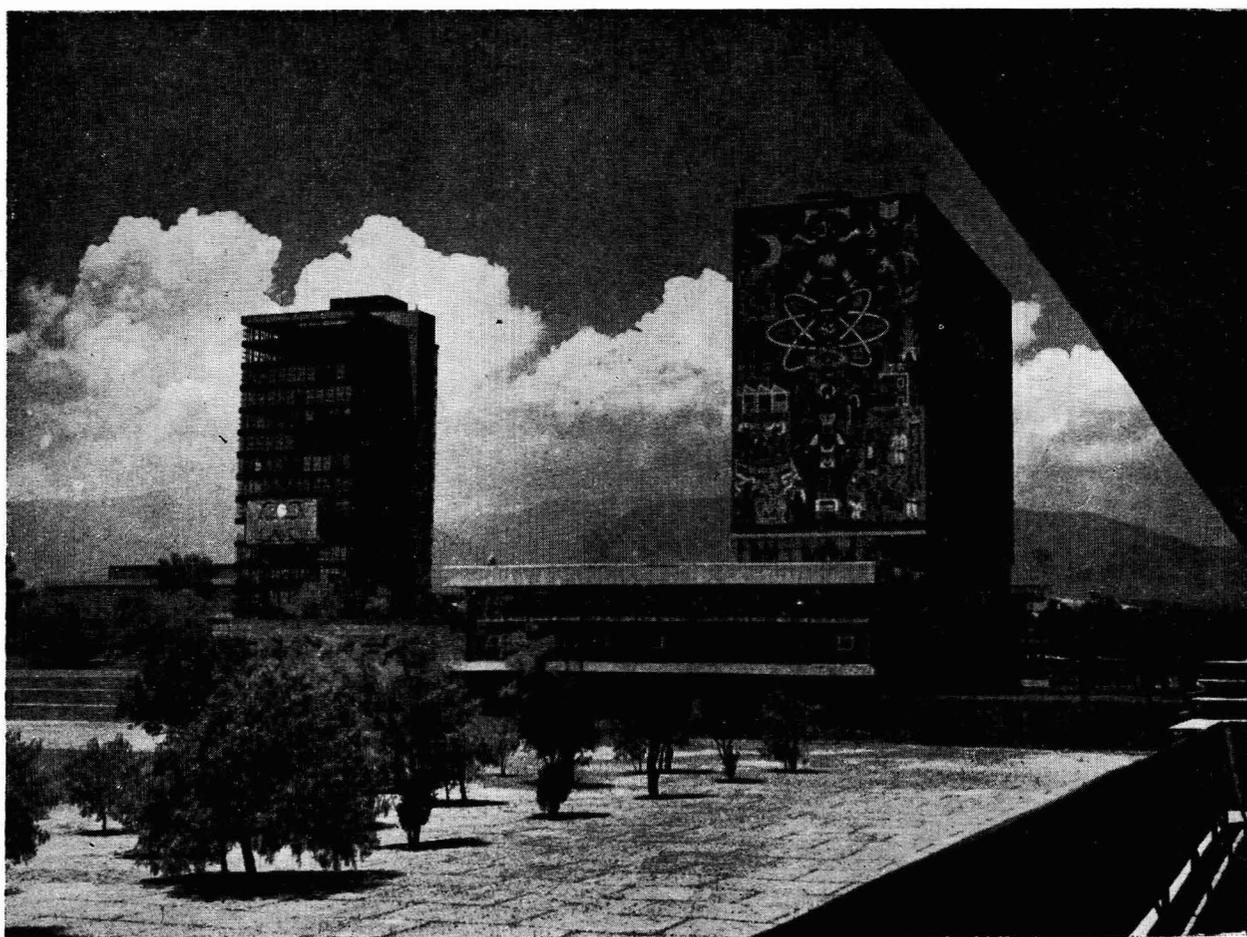
PERO no. Hay que decir, primero, que lo anterior no tiene que ver con la verdadera Universidad, sino, apenas, con la desorientación de unos cuantos capitalizada por intereses ajenos. Y luego, que nuestra Universidad ha salido adelante de peores, mucho peores, atentados contra su propia razón de ser. Y no sólo hay que decir todo ello: hay que remediar la situación actual.

V

SEMEJANTES nubarrones enturbian la perspectiva inmediata; jamás cancelan el sentido de una lucha, que ha de ser permanente, por la dignificación y el progreso de la cultura mexicana y de su recinto fundamental.

—J. G. T.

(En una hoja suelta ofrecemos a los lectores la versión íntegra del discurso inaugural del nuevo rector de la Universidad Nacional de México.)



NOS SALVAREMOS POR EL LLANTO

I

LA POESÍA ESTÁ EN LA SOMBRA

Y digo que la Poesía está en la sombra,
 en la sombra del mundo donde el hombre ciego se revuelve y grita...
 que es un grito en la sombra,
 que es un coro de gritos que quieren burlar la sombra,
 escapar de la sombra,
 alancear la sombra,
 asesinar la sombra...
 La Poesía está escondida en la sombra.
 ¿Quién la quiere esconder más todavía?
 ¿No hay bastantes cerrojos?
 No son cerrojos,
 ni puertas clavadas,
 ni paredes de musgo,
 ni ventanas herméticas
 lo que necesita la palabra del hombre...
 sino escalas,
 escalas y hogueras
 y piquetas y gritos... ¡gritos!
 El poema es un grito en la sombra como el salmo,
 hoy no es más que un salmo en la sombra,
 y también una tea encendida en la niebla.
 La sombra es tuya y mía
 y hoy más negra que nunca.
La sombra es de todos...
 y el salmo y el grito también.

Y yo, el hombre, ¿ya no puedo gritar,
 ya no puedo llorar?
 ¿Job ya no puede lamentarse con la angustia de su espíritu,
 ni plañir con la amargura de su alma?
 ¿Tiene que refrenar la boca?
 ¿Ya no puede decir: Aunque hoy es amarga mi queja, mi herida
 es más grave que mi gemido?
 ¿Ya no puede gritar: Por qué no me morí yo desde la matriz?
 ¿Por qué se me pusieron delante los pechos para que mamase?
 Yo, el hombre, ¿no puedo arremeter ahora contra el muro macizo
 del misterio?
 ¿No hay más que una piqueta?
 La Poesía... ¿es vuestra solamente, poetas cortesanos?
 Mientras haya una sombra en el mundo, la Poesía es mía
 y de Job y de todos los hombres de la sombra.
 Mañana será de la luz, pero hoy la Poesía es de la sombra.
 ¿Quién es capaz de recluirla?
 Hoy... ahora... ¿quién se atreve a quitármela?
 ¿Quién,
 quién quiere apagar mi canto,
 mi canto de música y de piedra — alarido y guijarro?
 ¿No puedo golpear ahora con él,
 ahora, ahora mismo en la puerta de la injusticia y del tirano,
 en el pórtico del silencio y las tinieblas?

¿No puedo golpear ahora con él
 en el claustro callado del cielo,
 en el pecho mismo de Dios...
 para pedir una rebanada de luz?
 Porque somos mendigos...
 ¡no somos más que mendigos en la sombra!
 ¿No puedo yo cantar en la sombra?
 ¿No puedo yo gritar en la sombra?
 Para que grite conmigo busco yo al hombre y le digo:
 La Poesía es un canto en la sombra, canta conmigo;
 la Poesía es un grito en la sombra, grita conmigo;
 canta, canta y grita... ¡grita!
 porque Dios está sordo y todos se han dormido allá arriba.
 La Poesía es el derecho del hombre
 a empujar una puerta,
 a encender una antorcha,
 a derribar un muro,
 a despertar al capataz
 con un treno o con una blasfemia.
 Porque Job se quejó,
 y cantó
 y lloró
 y gritó
 y blasfemó
 y pateó furioso en la boca cerrada de Dios...
 ¡habló Jehová desde el torbellino!

2

¡QUE HABLE OTRA VEZ!

TODAS las lenguas en un salmo único,
 todas las bocas en un grito único,
 todos los ojos en un llanto único
 y todas las manos en un ariete solo
 para derribar la noche,
 para rasgar el silencio,
 para echar de nosotros la sombra...
 ¡para que hable de nuevo Jehová!
 ¡Habla!... ¡habla!...
 ¿No hablaste ya un día para responder a los aullidos de un solo leproso?
 pues habla ahora con más razón,
 ahora,
 ahora que la Humanidad,
 ahora que toda la Humanidad
 no es más que una úlcera gafosa, delirante y pestilente,
 ahora que toda la costra de la Tierra es una llaga purulenta
 y Job el leproso colectivo.
 Habla otra vez desde el torbellino,
 que el hombre te contestará desde su inmenso muladar,
 tan grande como tu gloria,
 y sentado sobre un Himalaya de ceniza...
 ¡Habla!

3

DÍALOGO ENTRE JEHOVÁ Y EL HOMBRE

J.—CÍÑETE pues los lomos como hombre valeroso. Yo te preguntaré y tú me harás saber.

H.—Pregunta.

J.—¿Has pisado tú por las honduras recónditas del abismo?

H.—No, pero he entrado en el imperio corrosivo y sin límites de la injusticia.

J.—¿Sabes tú cuándo paren las cabras monteses?

H.—No, pero sé cuándo el arzobispo bendice el puñal y la pólvora.
 J.—Y en cuanto a las tinieblas... ¿dónde está el lugar de las tinieblas?
 H.—En la mirada y en el pensamiento de los hombres... ¡Tuya es la luz!
 J.—¿Y has penetrado tú hasta los manantiales del mar?
 H.—No, pero he llegado hasta el venero profundo de las lágrimas...
 ¡Mío es el llanto!

H.—Y ahora pregunta el hombre, ahora pregunto yo...
 y Tú me harás saber:
 ¿Para qué sirve el llanto?
 Si no es para comprarte la luz... ¿para qué sirve el llanto?
 ¿Por qué hemos aprendido a llorar?
 El llanto ¿no es más que la baba de un gusano?
 ¿Lloramos sólo porque Tú has apostado con Satán?
 Nuestra lepra,
 esta lepra de ahora
 ¿ha salido también del gran cubilete de tus dados?

Ya sé, ya sé que somos tan sólo una jugada tirada sobre la mesa verde
 de tu gloria;
 ya sé, ya sé que apuestas ahí arriba con el diablo, a la luz y a la sombra,
 como al rojo y al negro en un garito...
 Que ahora ha salido el negro,
 que ha triunfado la sombra,
 que Satán te ha vencido.

¿Y yo no soy más que una ficha,
 una moneda,
 una res,
 un esclavo...
 el objeto que se apuesta,
 lo que va de un paño a otro paño,
 de una bolsa a otra bolsa?

¡Oh, no!
 Yo puedo gritar,
 yo puedo llorar,
 yo puedo ofrecer mi llanto, todo mi llanto por la luz...
 ¡por una gota de luz!

Sí, sí.
 Yo puedo llorar
 y gritar
 y patear
 y denunciar la trampa.
 ¡Llorar, llorar, llorar!
 Y aunque sueltes sobre mi boca
 todos los ladridos del trueno, me oirás.
 Y aunque arrojes sobre las cuencas de mis ojos las lluvias y los mares,
 la amargura de mis lágrimas te llegará hasta la lengua.
 ¡Tuya es la luz!... ¡pero el llanto es mío!

E L E N T I E R R O

A Julio Cortázar

Por Amparo DÁVILA

Dibujos de José Luis CUEVAS

VOLVIÓ EN SÍ en un hospital, en un cuarto pequeño donde todo era blanco y escrupulosamente limpio, entre tanques de oxígeno y frascos de suero, sin poder moverse ni hablar, sin permiso de recibir visitas. Con la conciencia vino también la desesperación de encontrarse hospitalizado y de una manera tan estricta. Todos sus intentos de comunicarse con su oficina, de ver a su secretaria, fueron inútiles. Los médicos y las enfermeras le suplicaban a cada instante que descansara y se olvidara, por un tiempo, de todas las cosas, que no se preocupara por nada. —Su salud es lo primero, descansa usted, repose, repose, trate de dormir, de no pensar... — Pero, ¿cómo dejar de pensar en su oficina abandonada de pronto sin instrucciones, sin dirección? ¿Cómo no preocuparse por sus negocios y todos los asuntos que estaban pendientes? Tantas cosas que había dejado para resolver al día siguiente. Y la pobre Raquel sin saber nada... Su mujer y sus hijos eran acompañantes mudos. Se turnaban para acompañarlo, pero tampoco lo dejaban hablar ni moverse. —Todo está bien en la oficina, no te preocupes, descansa tranquilo. —Él cerraba los ojos y fingía dormir, daba órdenes mentalmente a su secretaria, repasaba todos los asuntos, se desesperaba. Por primera vez en la vida se sentía maniatado, dependiendo solamente de la voluntad de otros, sin poder revelarse porque sabía que sería inútil intentarlo. Se preguntaba también cómo habrían tomado sus amigos la noticia de su enfermedad, cuáles habrían sido los comentarios. A veces, un poco adormecido a fuerza de pensar y pensar, identificaba el sonido del oxígeno con el de su grabadora, y sentía entonces que estaba en la oficina dictando como acostumbraba hacerlo, al llegar por las mañanas; dictaba largamente hasta que, de pronto y sin tocar la puerta, entraba su secretaria con una enorme jeringa de inyecciones y lo picaba cruelmente; abría entonces los ojos y se encontraba de nuevo allí, en su cuarto de hospital.

Todo había empezado de una manera tan sencilla que no le dio importancia. Aquel dolorcillo tan persistente en el brazo derecho, lo había atribuido a una simple reuma ocasionada por la constante humedad del ambiente, a la vida sedentaria, tal vez abusos en la bebida... tal vez. De pronto sintió que algo por dentro se le rompía, o se abría, que estallaba, y un dolor mortal, rojo, como una puñalada de fuego que lo atravesaba; después la caída, sin gritos, cayendo cada vez más hondo, cada vez más negro, más hondo y más negro, sin fin, sin aire, en las garras de la asfixia muda.

Después de algún tiempo, casi un mes, le permitieron irse a su casa, a pasar parte del día en un sillón de descanso y parte recostado en la cama. Días eternos sin hacer nada, leyendo sólo el periódico, y eso después de una gran insistencia de su parte. Contando las horas, los minutos, esperando que se fuera la mañana y viniera la tarde, después la noche, otro día, otro, y así... Aguardando con verdadera ansiedad, que fuera algún amigo a platicar un rato. Casi a diario les preguntaba, con marcada impaciencia, a los médicos cuándo estaría bien, cuándo podría reanudar su vida ordinaria. —Vamos bien, espere un poco más. —Tenga calma, estas cosas son muy serias y no se pueden arreglar tan rápido como uno quisiera. Ayúdenos usted... —Y así era siempre. Nunca pensó que le llegara a pasar una cosa semejante, él que siempre había sido un hombre tan sano y tan lleno de actividad. Que tuviera de pronto que interrumpir el ritmo de su vida y encontrarse clavado en un sillón de descanso allí, en su casa donde, desde

algunos años atrás, no iba sino a dormir, casi siempre en plena madrugada; a comer de vez en cuando (los cumpleaños de sus hijos y algunos domingos que pasaba con ellos). En la actualidad, con su mujer sólo hablaba lo más indispensable, cosas referentes a los muchachos que era necesario discutir o resolver de común acuerdo, o cuando tenían algún compromiso social, de asistir o de recibir en su casa. El alejamiento había surgido a los pocos años de matrimonio. Él no podía atarse a una sola mujer, era demasiado inquieto, tal vez demasiado insatisfecho. Ella no lo había comprendido. Reproches, escenas desagradables, caras largas... hasta que al fin acabó



por desentenderse totalmente de ella y hacer su vida como mejor le complacía. No hubo divorcio; su mujer no admitía esas soluciones anticatólicas, y se concretaron sólo a ser padres para los hijos y a cumplir los compromisos sociales inevitables. Había llegado a serle tan extraña que ya no sabía qué platicarle ni qué decirle. Ella lo atendía con marcada solicitud, que no llegaba a entender si era todavía un poco de afecto, sentido del deber, o tal vez lástima de verlo tan enfermo. Como fuera se sentía bastante incómodo ante ella, no porque sintiera remordimientos de ninguna especie, nunca había tenido remordimientos en la vida, había hecho y hacía lo que quería, sólo su propio yo tenía validez, los otros funcionaban en relación con su deseo.

Pocos amigos lo visitaban, los más íntimos: —“¿cómo te sientes?”, —“¿qué tal va ese ánimo?”, —“hoy te ves muy bien”—, —“hay que darse valor, animarse”—, —“pronto estarás bien”—, —“tienes muy buen semblante, no pareces enfermo”— (entonces sentía unos deseos incontrolables de gritar que no estaba enfermo del semblante, que cómo podían ser tan imbéciles), pero se contenía, lo decían seguramente de buena fe, además no era justo portarse grosero con quienes iban a platicar un rato con él y a distraerlo un poco. Esto era lo único que tenía y los ratos que pasaba con sus hijos cuando no iban a clases.

Todos los días aguardaba el momento en que su mujer se metía bajo la regadera, entonces descolgaba el teléfono y en voz muy baja le hablaba a Raquel. A veces ella le contestaba al primer timbrado; otras tardaba; otras no contestaba, él imaginaba entonces cosas que lo torturaban terriblemente: la veía en la cama, en completo abandono, acompañada todavía, sin oír siquiera el timbre del teléfono, sin acordarse ya de él, de todas sus promesas... En esos momentos quería aventar el teléfono y las mantas que le calentaban las piernas, y correr, llegar rápido, sorprenderla (todas eran iguales, mentirosas, falsas, traidoras, “el muerto al hoyo y el vivo al pollo”, miserables, vendidas, cínicas, poca cosa, pero de él no se burlaría, la pondría en su lugar, la botaría a la calle donde debía estar, la enseñaría a que aprendiera a comportarse, a ser decente, se buscaría otra muchacha mejor y se la pondría enfrente, ya vería la tal Raquel, ya vería...) Pálido como un muerto y todo tembloroso, pedía a gritos un poco de agua y la pastilla calmante. Otro día ella contestaba el teléfono rápidamente y todo se le olvidaba.

Los días seguían pasando y no sentía ninguna mejoría. —Debe usted tener paciencia, ésta es una cosa lenta, ya se lo hemos dicho, espere un poco más—. Pero él empezó a observar cosas bastante evidentes: las medicinas que disminuían o se tornaban en simples calmantes, pocas radiografías, menos electrocardiogramas, las visitas de los médicos cada vez más cortas y sin comentarios, el permiso para ver a su secretaria y tratar con ella los asuntos más urgentes, la notable preocupación que asomaba a los rostros de su mujer y de sus hijos, su solicitud exagerada al no querer ya casi dejarlo solo, sus miradas llenas de ternura... Desde algunos días atrás su mujer dejaba abierta la puerta de la recámara, contigua a la de él, y varias veces durante la noche le daba vueltas al pretexto de ver si necesitaba algo. Una noche que no dormía la escuchó sollozar. No tuvo más dudas entonces, ni abrigó más esperanzas. Lo entendió todo de golpe, no tenía remedio y el fin era tal vez cercano. Experimentó otro desgarramiento, más hondo aún que el del ataque. El dolor sin límite ni esperanza de quien conoce de pronto su sentencia y no puede esperar ya nada sino la muerte; de quien tiene que dejarlo todo cuando menos lo pensaba, cuando tenía todo organizado para la vida, para el bienestar físico y económico; cuando había logrado cimentar una envidiable situación; cuando tenía tres muchachos inteligentes y hermosos a punto de convertirse en hombres, cuando tenía una chica como Raquel. La muerte no había estado nunca en sus planes ni en su pensamiento. Ni aun cuando moría algún amigo o algún familiar nunca pensaba en la suya, se sentía lleno de vida, de energías. ¡Tenía tantos proyectos, tantos negocios planeados, quería tantas cosas para sus muchachos! Deseó ardientemente, con toda su alma, encontrarse en otro día, sentado frente a su escritorio dictando en la grabadora, corriendo de aquí para allá, corriendo siempre para ganarle tiempo al tiempo. ¡Qué todo hubiera sido una horrible pesadilla! Pero lo más cruel era que no podía engañarse a sí mismo. Había ido observando día a día que su cuerpo le respondía cada vez menos, que la fatiga comenzaba a ser agobiante, la respiración más agitada.

Aquel descubrimiento lo hundió en un profundo abatimiento. Así pasó varios días, sin hablar, sin querer saber de sus negocios, sin importarle nada. Después y casi sin darse cuenta empezó, de tanto pensar y pensar en la muerte, a familiarizarse con ella, a adaptarse a la idea. Hubo veces en que casi se sintió afortunado por haber llegado a conocer su próximo fin y que no le hubiera pasado como a esas pobres gentes que se mueren de pronto y no dan tiempo a decirles “Jesús te ayude”; los que se mueren cuando están durmiendo y pasan de un sueño a otro sueño dejándolo todo sin arreglar. Era preferible saberlo y preparar por sí mismo las cosas: hacer su testamento correctamente, y también ¿por qué no? dejar las disposiciones para el entierro. Quería ser enterrado, en primer lugar, como lo merecía el hombre que había trabajado toda la vida hasta lograr una respetable posición económica y social y, en segundo término a su gusto y no a gusto y conveniencias de los demás. “Ya todo es igual, para qué tanta ostentación, son vanidades que ya no tienen sentido”, eso solían opinar siempre los familiares de los muertos. Pero para quien lo dejaba todo, sí tenía sentido que las dos o tres cosas últimas que se llevaba fueran de su gusto. Empezó por pensar cuál sería el cementerio más conveniente. El inglés tenía fama de ser el más distinguido y por lo tanto debía ser el más costoso. Allí había ido a enterrar a dos amigos y no lo había encontrado mal ni deprimente; parecía más bien un parque, con muchas estatuas y prados muy bien cuidados. Sin embargo se sentía allí una cierta frialdad establecida: todo simétrico, ordenado, exacto como la mentalidad de los ingleses y, para ser sincero consigo mismo, nunca le habían simpatizado, con su eterna careta de serenidad, tan metódicos, tan puntuales, tan llenos de puntos y comas. Siempre le costó mucho trabajo entenderse con ellos, las ocasiones que tuvo negocios terminaba frenético; eran minuciosos, detallistas y tan buenos financieros que le producían profundo fastidio. Él que era tan decidido en todas sus cosas, que se jugaba los negocios muchas veces por pura corazonada, que tomaba una decisión y había dicho su última palabra, que cerraba un negocio y pasaba inmediatamente a otro; los ingleses volvían al principio del asunto, hacían mil observaciones, establecían cláusulas, imponían mil condiciones, ¡vaya que eran latosos!... Mejor sería pensar en otro cementerio. Se acordó entonces del Jardín, allí donde estaba enterrada su tía Matilde. No cabía duda de que era el más bonito: fuera de la ciudad, en la montaña, lleno de luz, de aire, de sol, (por cierto que no supo nunca cómo había quedado el monumento de su tía, no tenía tiempo para ocuparse de esas cosas, no por falta de voluntad, ¡claro!, su mujer le había contado que lo habían dejado bastante bien). Allí también estaba Pepe Antúnez, ¡tan buen amigo!, ¡y qué bueno era para una copa! nunca se doblaba, aguantaba hasta el final, ya cuando estaba alegre le gustaba oír canciones de Guty Cárdenas, y por más que le dijeron que dejara la copa nunca hizo caso. “Si no fuera por éstas, decía levantando la copa— y una o dos cosas más, ¡qué aburrida sería la vida!” Y se murió de eso. Él tampoco había sido malo para la copa: unos cuantos wiskys para hacer apetito, una botella de vino en la comida, después algún coñac o crema y, si no hubiera sido porque tenía demasiados negocios y le quedaba poco tiempo, a lo mejor habría acabado como el pobre Pepe... Pensó también en el Panteón Francés. Tenía su categoría, no cabía duda, pero realmente era el que menos le entusiasmaba porque era el que más parecía un cementerio —muy austero, depresivo—, y era extraño que fuera así, siendo como son los franceses tan llenos de vida y alegría... sobre todo ellas... Renée, Michele, Viviane... y sonrió complacido, ¡guapas muchachas! Siempre había pensado, más bien, cuando estaba por los cuarenta creía que tener una amante francesa daba categoría, y provocaba cierta envidia entre los amigos, pues había la creencia de que las francesas y las italianas conocían todos los secretos y misterios de la alcoba. Después con los años y la experiencia, había llegado a saber que el ardor y la sabiduría eróticos no eran rasgo racial, sino personal. Había tenido dos amantes francesas por aquel entonces, la otra no había sido nada serio. A Renée se la habían presentado en un coctel de la Embajada Francesa:

—Acabo de llegar y... estoy muy desorientada... no sé cómo empezar los estudios que he venido a hacer, usted sabe, un país desconocido...

—Lo que usted necesita es un padrino que la oriente, algo así como un tutor...

La mirada con que ella aceptó el ofrecimiento fue tan significativa, que él supo que podría aspirar a ser algo más que tutor. Y así fue, casi sin preámbulos ni rodeos se habían entendido. Con la misma naturalidad con que algunas mujeres toman un baño o se cepillan los dientes, aquellas niñas iban a la cama. Le había puesto un departamento chico pero agradable y acogedor, constaba de una pequeña estancia con cantina, una cocinita y un baño. En la estancia había un cauch forrado de terciopelo rojo que servía de asiento y cama, una mesa y dos libreros. Renée llevó solamente algunos libros, una máquina de escribir y sus objetos personales. Él le regaló un tocadiscos para que pudiera oír su música predilecta mientras estudiaba. Ella nunca cocinaba en el departamento. Decía que no le quedaba tiempo con las clases, tan pesadas, que tenía que llevar. Se quejaba siempre de que comía mal, en cualquier sitio barato; de su casa le enviaban una cantidad muy reducida para sus gastos. Los hermanos estudiaban aún, el padre, un abogado ya viejo, litigaba poco. Él no había podido soportar que Renée viviera así y le regaló una tarjeta del Diners' Club para que comiera bien donde quisiera. Al poco tiempo tuvo que cambiarla a otro departamento más grande, y, por supuesto, más costoso. Renée se lamentaba continuamente de que el departamento era demasiado reducido, de que se sentía asfixiar, de que los vecinos hacían mucho ruido y no la dejaban trabajar... Después tuvo que comprarle un automóvil, pues perdía mucho tiempo en ir y venir de la escuela, los camiones siempre iban llenos de gente sucia y de pelados que la asediaban con sus impertinencias, a veces hasta necesitaba pedir ayuda, ¡y claro que él no podía permitir esas cosas! Renée le había gustado bastante, era cierto, pero nunca se había apasionado por ella. La relación duró como un año. Después ella empezó a no dejarse ver tan seguido, "tenía mucho que estudiar, no había aprobado una materia, la quería presentar a título de suficiencia, un compañero la iba a preparar"... "Cuando ella tenía que estudiar, lo cual era casi todas las noches, él pasaba a llevarle una caja de chocolates o algunos bocadillos, ella abría la puerta y recibía el obsequio pero no le permitía entrar, "estando él, no podría estudiar y tenía que presentar el examen", le daba un beso rápido y cerraba la puerta con un *au revoir chéri*. Él se marchaba entonces un poco fastidiado en busca de algún amigo para ir a ver una variedad, o a tomar algunas copas antes de irse a dormir a su casa... Aquel día le había llevado los chocolates para que se le hiciera menos pesado el estudio. Se había despedido y, ya se iba, cuando notó que llevaba desanudada la cinta de un zapato, se había agachado para amarrársela, pegado casi a la puerta del departamento, entonces había escuchado las risas de ellos y algunos comentarios: —Ya nos trajeron nuestros chocolates—, —¡pobre viejo tonto!—, decía el muchacho, después más risas, después... ¡Lo que había sentido! Toda la sangre se le subió de pronto a la cabeza, quiso tirar la puerta y sorprenderlos, golpear, gritar; y no estaba enamorado, era su orgullo, su vanidad de macho por primera vez ofendida. ¡Qué buena jugada le había hecho la francesita! Encendió un cigarrillo y le dio varias fumadas. No valía la pena, había reflexionado de pronto, sólo quedaría en ridículo, o a lo mejor se le pasaba la mano y mataba al muchacho y, ¿entonces?, ¡qué escándalo en los periódicos!, un hombre de su posición engañado por un estudiantillo, ¡daba risa! Sus amigos se burlarían de él hasta el fin de su vida, las bromas que le harían, se las podía imaginar. Además sus hijos se enterarían, la familia, los clientes que lo juzgaban una persona tan seria y honorable... No, de ninguna manera se comprometería con un asunto de tal índole. Tomó el elevador y salió del edificio, estacionó su carro a cierta distancia y esperó fumando cigarro tras cigarro: Quería saber a qué hora salía el muchacho, para estar totalmente seguro. Esperó hasta las siete de la mañana; lo vio salir arreglándose el cabello, bostezando... Ella lo había buscado después muchas veces. Llamaba a su oficina, lo esperaba a la entrada, lo buscaba en los bares acostumbrados. Él había permanecido inabordable; ya no le interesaba: había miles como ella, o mejores. Michele no había significado nada, se había acostado con ella dos o tres veces, y era mucho, pues todos sus amigos y casi media ciudad, habían pasado sólo una vez por su lecho; tenía la cualidad de ser muy aburrida y la obsesión de casarse con quien se dejara, además era larga y flacucha, no tenía nada... Se decidió final-

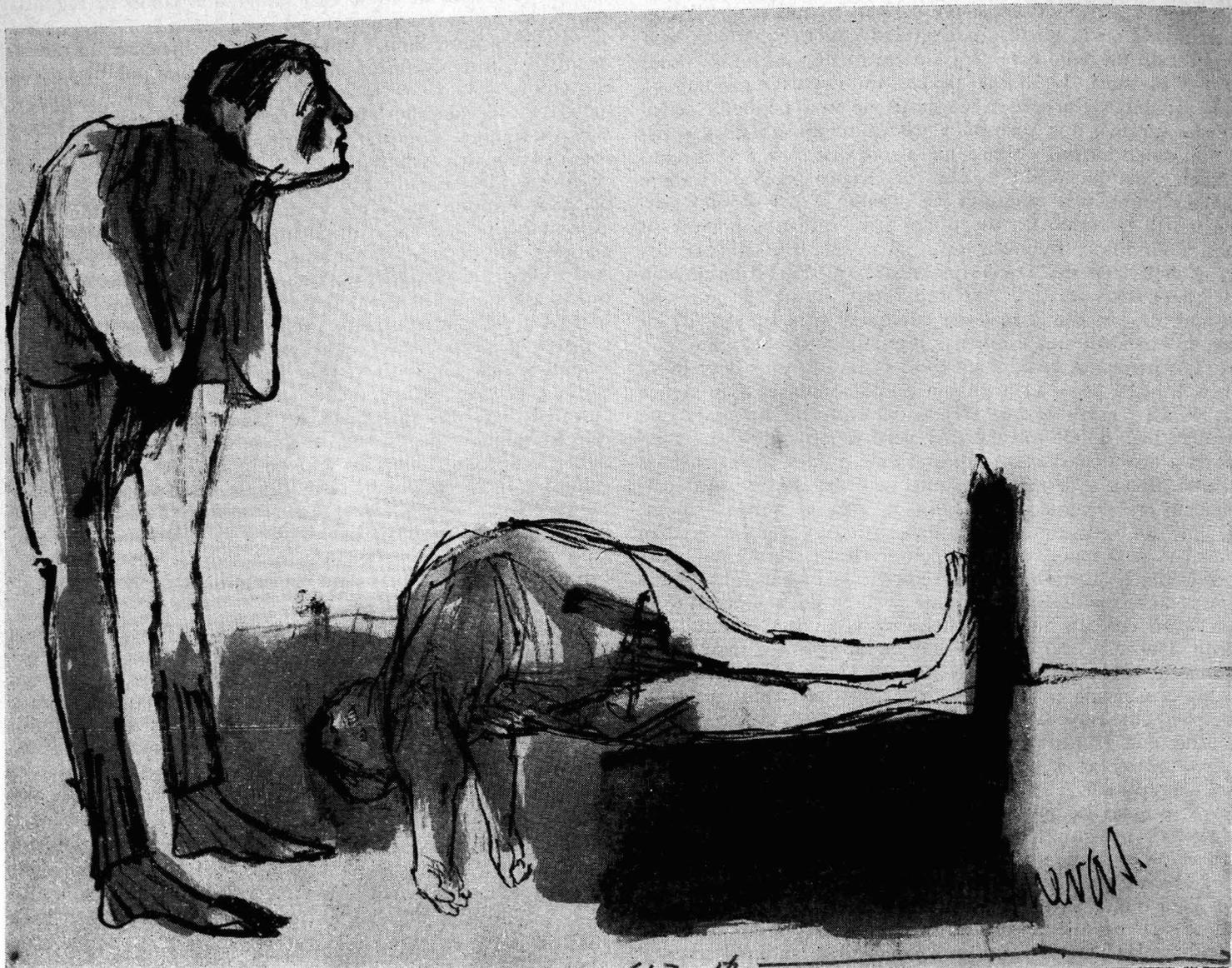
mente por el Cementerio Jardín, quedaría cerca de su tía Matilde. Después de todo, ella había sido como su segunda madre, los había recogido cuando quedaron huérfanos y les dio cariño y protección. Ordenaría que le hicieran un monumento elegante y sobrio: una lápida de mármol negro con el nombre y la fecha solamente. Compraría una propiedad para toda la familia; que pasaran allí a la tía Matilde y a sus hermanos. Comprar una propiedad tenía sus ventajas: como inversión era bastante buena, pues los terrenos subían de precio rápidamente, aun los de los cementerios; aseguraba también que sus hijos y su mujer tuvieran donde ser enterrados, no era nada difícil que terminaran con la herencia que les dejara, ¡había visto tantos casos de herencias cuantiosas que eran dolorosamente dilapidadas! o, que por una mala administración, o incapacidad para los negocios, se acababan por completo. Su ataúd sería metálico, bien resistente y grande; no quería que le pasara lo que a Rocha: cuando había ido a su velorio tuvo la desagradable impresión de que lo habían metido en una caja que le quedaba chica. Pediría una carroza de las más elegantes y caras para que las gentes que vieran pasar su entierro dijeran: debe haber sido alguna persona muy importante y muy rica. En cuanto a la agencia funeraria donde sería velado no existía problema, pues Gayosso era lo mejor que había. Todas estas disposiciones irían incluidas en el testamento que pensaba entregar a su abogado y que debería ser abierto tan pronto él muriera para que la familia tuviera tiempo de cumplir sus últimos deseos.

Los días empezaron a hacerse cortos. A fuerza de pensar y pensar se le iban las horas sin sentir. Ya no sufría esperando las visitas de los amigos, por el contrario deseaba que no fueran a interrumpirlo ni que su secretaria llegara a informarlo o a consultarle cosas de sus negocios. La familia se hacía conjeturas al observar el cambio que había experimentado después de haber estado sumido tantos días en aquel hondo abatimiento. Se le veía entusiasmado con algo que planeaba; sus ojos tenían otra vez brillo. Permanecía callado, era cierto, pero ocupado tal vez en algo muy importante. Llegaron a pensar que estaría madurando algún negocio espectacular de esos que solía realizar. Para ellos este cambio fue un alivio, pues su abatimiento les hacía más dura la sentencia que se cernía sobre él.

Principió por escribir el testamento, las disposiciones para el entierro las dejaría para el final, ya que estaban totalmente planeadas y resueltas. La fortuna —fincas, acciones, dinero en efectivo— sería repartida por partes iguales entre su mujer y sus tres hijos; su mujer quedaría como albacea hasta que los muchachos hubieran terminado sus carreras y estuvieran en condiciones de iniciar un trabajo. A Raquel le dejaría la casa que le había puesto y una cantidad de dinero suficiente para que hiciera algún negocio que le asegurara algo para vivir. Para su hermana Sofía, algunas acciones de petróleo; la pobre nunca estaba muy holgada en cuestión de dinero, con tantos hijos y con Emilio que casi siempre terminaba mal en todos los negocios que emprendía. A su secretaria le dejaría aquella casa que tenía en la colonia del Valle: había sido tan paciente con él, tan fiel y servicial, tenía casi quince años a su servicio... Su hermano Pascual no necesitaba nada, tenía casi tanto como él. Pero su tía Carmen sí, aunque era cierto que nunca tuvo gran cariño por aquella vieja neurasténica que siempre lo estaba regañando y censurando; en fin, así era la pobre y ya estaba tan vieja que le quedaría sin duda poco tiempo de vida, que por lo menos ese tiempo tuviera todo lo que se le antojara.

Tardó varios días en escribir el testamento manuscrito. No quería que nadie se enterara de su contenido hasta el momento oportuno. Escribía en los pocos ratos en que lo dejaban solo. Cuando alguien llegaba, escondía los papeles en el escritorio y cerraba con llave el cajón. Todo había quedado perfectamente aclarado para no dar lugar a confusiones y pleitos, era un testamento bien organizado y justo, no defraudaría a nadie. Sólo faltaba agregar allí las disposiciones para el entierro, lo cual haría en cualquier otro momento.

Había dos cosas que deseaba ardientemente y quería realizar antes de morir. Salir a la calle por última vez, caminar solo, sin que nadie lo vigilara y sin que nadie en su casa se enterara, caminar como una de esas pobres gentes que transitan tranquilamente sin saber que llevan ya su muerte al lado y que al cruzar una calle un carro las atropella y las



mata, o se mueren cuando están leyendo el periódico mientras hacen cola para esperar su camión; quería también volver a ver a Raquel, ¡había pasado mucho tiempo sin verla, la había extrañado tanto!... la última vez que estuvieron juntos cenaron fuera de la ciudad; el lugar era íntimo y agradable, muy poca luz, la música asordada, lenta... A las tres copas Raquel había querido bailar; él se había negado: le parecía ridículo a su edad, podía encontrarse con algún conocido, eso ya no era para él; pero ella insistió, insistió y ya no pudo negarse. Recordaba aún el contacto de su cuerpo tan generosamente dotado, su olor de mujer joven y limpia y, como si hubiera tenido un presentimiento, la había estrechado más. Cuando la fue a dejar a su casa, no se quedó con ella; no se sentía bien, tenía una extraña sensación de ansiedad, algo raro que le oprimía el pecho, lo sofocaba y le dificultaba la respiración; apenas había podido llegar a su casa y abrir el garage... Cumpliría esos deseos, sin avisarle a nadie se escaparía. Después de la comida resultaría fácil: su mujer dormía siempre una pequeña siesta y los sirvientes hacían una larga sobremesa. Él pasaba siempre las tardes en la biblioteca donde había una puerta que comunicaba con el garage, por allí saldría sin ser visto. En el closet de la biblioteca tenía abrigo y gabardina... Cuando regresara les explicaría todo, ellos entenderían. En su situación ya nada podía hacerle mal, su muerte era irremediable. Se quedara sentado inmóvil como un tronco o saliera a caminar, para el caso ya todo era igual... En aquel momento entró su mujer: la tarde estaba fría, llovía un poco, era mejor irse a la cama. Accedió de buena gana y se dejó llevar. Antes de dormirse volvió a pensar con gran regocijo que al día siguiente haría su última salida. Se sentía tan emocionado como el muchacho que se va por primera vez de parranda: vería a Raquel, vería otra vez las calles, caminaría por ellas...

Estaba en la biblioteca, como de costumbre, en su eterno sillón de descanso. No se escuchaba el menor ruido. Parecía que no había un alma en toda la casa. Sonrió complacido: todo iba a resultarle más fácil de lo que había pensado. Eran cerca de las cuatro de la tarde cuando se decidió a salir. Sacó del closet la gabardina, una bufanda de lana y un sombrero. Se arregló correctamente y escuchó pegado a la puerta, pero no había la menor señal de vida en aquella casa, todo era silencio absoluto. Bastante tranquilo salió por la puerta del garage, no sin antes haberse colocado unos gruesos lentes oscuros para no ser reconocido, quería caminar solo por donde él quisiera. La tarde era gris y algo fría, tarde de otoño ya casi invierno. Se acomodó la bufanda y se subió el cuello de la gabardina, se alejó de la casa lo más rápido que pudo. Después, confiado, aminoró el paso y se detuvo a comprar cigarrillos. Encendió uno y lo saboreó con gran deleite, ¡tanto tiempo sin fumar! Al principio pedía siempre a sus amigos que le llevaran cigarrillos, nunca lo hicieron, después no volvió a pedirlos. Caminó un rato sin rumbo, hasta que se dio cuenta de que iba en dirección contraria a la casa de Raquel y cambió su camino. Al llegar a una esquina se detuvo: venía un cortejo fúnebre y ya no le daba tiempo de atravesar la calle. Esperaría. Pasaron primero unos camiones especiales llenos de personas enlutadas, después siguió una carroza negra, nada ostentosa, común y corriente, sin galas, "debía ser un entierro modesto". Sin embargo detrás de la carroza, varios camiones llevaban grandes ofrendas florales, coronas enormes y costosas, "entonces se trataba de alguna persona importante". Venía después el automóvil de los deudos, un Cadillac negro último modelo, "igual al de él". Al pasar el coche pudo distinguir en su interior las caras desencajas y pálidas de sus hijos y a su mujer que, sacudida por incontables sollozos, se tapaba la boca con un pañuelo para no gritar.

SE HA DICHO, con una ironía justificada por numerosos ejemplos, que el intelectual francés "no era una mercancía destinada a la exportación". Algo cierto hay en ello. A menudo, al ser llevado a un país extraño, el intelectual francés, sumamente brillante, ágil, enterado, cuando se le conoce en París, se nos vuelve, frente al paisaje que le es exótico, ante una historia que le es ajena, ante una realidad que desconcierta sus hábitos de valorización y de medida, un personaje apagado, tímido, desconcertado, que no acaba de entender lo contemplado. Perdura, en él, aquella incompreensión de lo distante que Montesquieu expresaba lindamente, poniendo en boca de uno de sus personajes la famosa pregunta: "Pero... ¿es que alguien puede ser persa?"... Más de una vez hemos visto, extraviado en nuestras calles americanas, a ese hombre para quien el persa es personaje inverosímil —por aquello de que vive demasiado lejos del Sena—, y que, ante monumentos erigidos a grandes hombres ignorados; ante horarios que no son los suyos; ante manjares que nada dicen a su paladar, permanece absorto, descubriendo, acaso demasiado tarde, que en el mundo existían gentes cuyas nociones, devociones y costumbres no eran del todo semejantes a las suyas.

Jean-Paul Sartre, reciente huésped de Cuba, se nos mostró, desde el primer momento, en distinta dimensión. Dotado de un prodigioso poder de entendimiento, sonriente, activo, medido en todo, observaba las realizaciones de la Revolución Cubana con extraordinaria agudeza de juicios. Iba de La Habana a Santiago y de Santiago a La Habana, viendo cuanto había que ver, probando de cuanto había que probar, pasando del automóvil al avión, y del avión al helicóptero, llevado por un incansable deseo de información. Durmió en las camas de las cooperativas. Visitó campos y arrabales; examinó mapas y planos; consultó estadísticas; estudió los problemas económicos del país en función de pasado y de presente. A la vez, el poeta joven, el novelista bisono que se acercaron a él para someterle alguna duda, alguna angustia de orden literario, se encontraron con un interlocutor siempre dispuesto a dar largas y enjundiosas respuestas a sus preguntas. Y todavía hallaba tiempo, ese hombre menudo y cordial —buen catador del Daiquirí, fumador de tabaco fuerte, movido por una portentosa energía— para burlar la solicitud de sus admiradores e irse a pasear, a ratos perdidos, en compañía de Simone de Beauvoir, por las calles de La Habana vieja —Habana vieja que ha llegado a conocer en sus menores tránsitos y recovecos.

Tuve la suerte, durante uno de esos paseos furtivos, de hablar con él de un tema que mucho me interesaba, y que mucho debe preocupar en estos momentos —creo yo— a más de un escritor de nuestra América. Por la validez que pueda tener, transcribo en este breve artículo un fragmento del diálogo que nos llevó, en aquella oportunidad, a abordar cuestiones relativas al cine (Sartre prepara en estos días una película acerca de la vida de Freud), a la literatura durante la Revolución Francesa, y otras muchas que, por sus infinitas implicaciones, invitaban a la dispersión. Llegamos, de pronto, a un terreno donde la palabra de Jean-Paul Sartre habría de cobrar una singular autoridad:

—Observo —dije— que desde hace mucho tiempo no escribe usted una novela. ¿Es, acaso, porque considera que el teatro constituye un medio de expresión más directo?

SARTRE: —En modo alguno. Tengo enormes deseos de escribir una novela, actualmente. Pero debo decir, a la vez, que jamás terminaré *Los caminos de la libertad*. Todo lo que en ese ciclo me faltaba por narrar ha quedado demasiado lejos de nosotros.

—¿No cree usted, además, que la novela necesita de planteamientos nuevos en cuanto a la forma?

SARTRE: —Tanto lo creo que es acaso la razón por la cual vacilo por ahora en meterme en el trabajo de escribir otra novela. Es evidente que nuestra visión del hombre actual, en función de sus distintos contextos —en lo social, en lo colectivo, en lo subconsciente; en su voluntad de decir "sí" o decir "no" a cuanto lo circunda... — reclama un nuevo tipo de novela. Todavía seguimos presos en las mallas de la novela psicológica del siglo XIX. Busco otra manera de decir las cosas, pero aún no la he encontrado.

—¿No cree usted que donde es más urgente hallar nuevos mecanismos es en el diálogo? Me parece que el diálogo novelesco, tal como se viene escribiendo corrientemente en nuestra época, es tan falso como el del teatro de Victoriano Sardou, pongamos por caso.

UNA CONVERSACIÓN

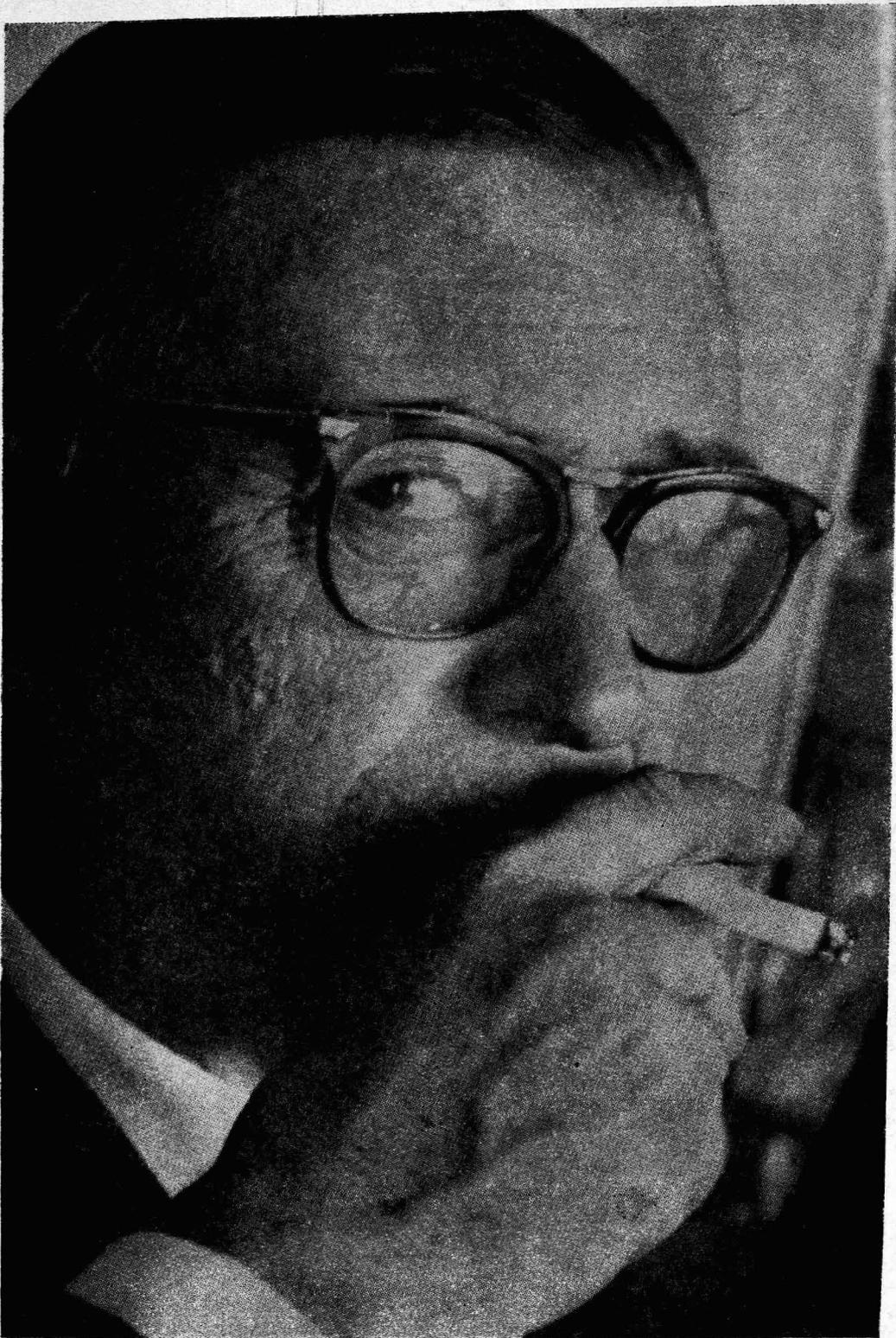
CON

JEAN-PAUL SARTRE

Por Alejo CARPENTIER



Carpentier: "Observo que desde hace mucho tiempo no escribe usted una novela".



Sartre: "Busco otra manera de decir las cosas, pero aún no la he encontrado".

SARTRE: —Estoy totalmente de acuerdo. El diálogo novelesco estereotipado se nos hace intolerable. Sin embargo, el público está tan acostumbrado a sus giros, a los tratamientos convencionales del lenguaje hablado, que cuando el novelista busca caminos nuevos, deja de seguirlos...

—... ¿Ocurriendo, entonces, lo que ocurre con los relatos de un Samuel Beckett?

SARTRE: —Exactamente. Pero esta evidencia, sin embargo, no excluye el problema de la forma. Nadie puede creer que la preocupación por la forma puede desaparecer en el arte, sin que el arte desaparezca al propio tiempo. El arte es forma; es "poner en forma". Dicho esto, hay también el "formalista": aquel que tiene una forma antes de tener un contenido. Pero quien haya sacado algo que decir de todo un conjunto de experiencias, de acciones o de pasiones, o bien hace un reportaje si adopta la forma común, o es artista —auténticamente artista— si deja que lo "por decir" desarrolle sus propias exigencias de forma. Recordemos el ejemplo de Proust, que fue un testigo fiel de su época, pero altamente consciente del problema de la forma.

—No olvidemos, sin embargo, que esa consciencia de la forma retrasó, durante algún tiempo, la acción del testimonio de

quien podemos calificar, en efecto, de "testigo fiel"... Un "testigo fiel", dicho sea de paso, que cantó el Requiem de una sociedad a la que, sin embargo, adoraba.

SARTRE: —Su obra, por lo mismo, es obra de un testigo fiel. Porque... ¿qué es un escritor digno de ser calificado de tal? Es aquel que crea una cierta distancia con respecto a lo observado; aquel que no tiene la nariz metida en las cosas; aquel que no repite lo que es conveniente que los periódicos repitan. Es aquel que trata, en una obra, de presentar las cosas con una cierta perspectiva que permita contemplar una totalidad. Contemplada esa totalidad por el escritor mismo, ocurre que se vea conducido a decir "no" ante cosas que, inicialmente, debían llevarlo a decir "sí".

—¿Lo cual sería la negación del comprometimiento?

SARTRE: —Me sorprende lo mucho que se habla del "comprometimiento" del escritor, en estos días, cuando lo cierto es que el escritor siempre está comprometido. Cuando dice la verdad, se compromete con la causa de la verdad. Cuando dice la verdad a medias, está comprometido con los que sueñan con una verdad a medias. Y cuando no escribe, también está comprometido. Comprometido con aquellos que quisieran ocultar una verdad.

LA VIDA CON LAWRENCE

Por Frieda LAWRENCE

• La autora: Frieda Lawrence

En 1912, Lawrence conoció al profesor Weekley, de Nottingham, e inmediatamente se enamoró de su esposa, que entonces tenía 31 años de edad y tres hijos. Pocas semanas después, ella abandonó a su familia y se fue con Lawrence a Alemania, donde el padre de ella, el barón von Richthofen, comandaba las fuerzas militares de Metz.

El barón se disgustó. Negó su ayuda a la pareja, y tuvieron que vivir pobremente durante varios años. El profesor Weekley se divorció de su esposa en 1914 y Lawrence se casó con ella enseguida. Durante la guerra, la nacionalidad de Frieda motivó que los Lawrence quedaran vigilados por la policía, sobre todo porque el primo de ella era el más renombrado entre los oficiales alemanes de la fuerza aérea.

Al morir Lawrence, Frieda escribió su biografía *Not I, but the wind* (No yo, sino el viento), en parte como corrección del retrato de Middleton Murray: *Son of woman* (Hijo de mujer). En 1961, Heinemann publicará una colección póstuma de las cartas de Frieda, ensayos sobre Lawrence y un memorial, con el título de *The memoirs of Frieda Lawrence*.

ES DIFÍCIL que yo escriba sobre Lawrence. Tengo la sensación de que hasta los pájaros saben cómo era. Así, tan sencillo y tan obvio, me parece. Pero quizá los pájaros sepan más que los complicados seres humanos. Puede ser que yo, que presencié hora por hora de su vida, haya sido calada hasta los huesos por su esencia. Pero cuesta trabajo sacarla de allí para encerrarla en palabras. Las palabras brotan como frescas puntas de espárragos, pero al mirarlas, dejan mucho que desear.

Lo intentaré. Creo que el móvil de su existencia era el amor al prójimo, el amor por todas las cosas vivas, y casi todas las cosas tenían, para él, más vida que la que realmente tenían. Podía decirse que les infundía su propia vida. A Lawrence no se le puede traducir en tér-



Frieda Lawrence

minos intelectuales; era mucho más que un intelectual. Pero en lo grande y en lo pequeño demostraba una gran inteligencia. Le exasperaba ver qué aburrida era la vida de casi todas las gentes, y en qué insignificancia la convertían, y con toda su fuerza luchó, desde todos los ángulos, por quitarles la venda y hacerlos cambiar. Nunca cedió, ni perdió los ánimos como tantos reformadores. Todo lo contrario.

No era trágico. Nunca hubiera aceptado que la humanidad misma fuera trágica. Para él, solamente estaba equivocada y no había nada que la sabiduría auténtica no pudiera solucionar.

No era piedad lo que sentía; nunca insultó a nadie con su compasión. Hay que aprender a aceptar. Es extraño pensar que nunca se haya topado con más problemas que los que tuvo, dada su absoluta independencia. Lo atacaban y lo ultrajaban. Montaba en cólera pero nunca se lamentaba. Cobraba nuevos bríos.

Años después de su muerte, caminando por las calles de Buenos Aires, vi muchos libros suyos en un aparador. Me impresionó fuertemente. "Aquí" pensé, "donde nunca estubo, la gente compra sus libros". He ahí la fuerza que llega a tener un hombre flaco y endeble.

Intensamente se percataba de la importancia del tiempo, de la responsabilidad de cada hora y de cada minuto. No contamos más que con el lapso de la cuna a la tumba para mostrarnos, para dar prueba de nuestra existencia. Mientras más años pasan, menos tiempo nos queda. El hecho de estar vivo parece acrecentar su valor cada día. Lawrence lo sabía desde muy joven.

Quiso que compartiéramos lo que le sucedía en su interior. Su vida interior era tan poderosa que había que participar de ella forzosamente. Fue muy duro para mí advertir que en las entrañas de mucha gente no sucede nada, absolutamente nada.

Para Lawrence, todas las criaturas tenían su propio misterio. Solamente los humanos parecían haber perdido el suyo en muchas cosas.

Para él, una vaca no era una botella de leche en la puerta de entrada, sino la bestia que experimentaba el milagro de vivir, una criatura con la que debíamos confrontarnos, como él sabía, por desgracia.

En Lawrence había el anhelo de conocer todo el universo en sus distintas manifestaciones.

Quería escribir un libro, una novela, sobre todos los continentes. Pero sólo logró escribir novelas sobre Europa, Australia y América.

Tenía ansiedad de encontrar nuevos sitios en la tierra y en el alma del hombre. Le interesaban todas las razas, todas las ideas, todo. Vivió intensamente, pero la intensidad brotaba, sobre todo, de él.

¡Se pueden tener tantas experiencias, pero casi todos tenemos tan pocas! Un trabajo insignificante, una casita, una esposa diminuta da a luz a Jorgito; y éste

crece y un día se muere y eso es todo: no ha conocido la amplitud y la grandeza.

Para mí, el don más grandioso de Lawrence era esa concepción de un universo ilimitado, sin barreras, ni círculos sociales, ni sueños de éxito. A pesar de tan poco dinero como teníamos, nos sentíamos triunfadores y muy ricos. Si alguien es dueño de un Botticelli y al verlo yo disfruto más que aquél, entonces el cuadro es más mío que suyo. No hace falta tener las cosas en el bolsillo para adueñarse de ellas. Gozándolas, se posee más las cosas, que siendo su propietario.

En Lawrence se daban todas las cualidades del inglés. Es cierto, aunque parezca ridículo. La absoluta honradez, mental y materialmente, es parte de la grandeza inglesa (es inconcebible que pueda sobornarse a un magistrado inglés o a un miembro del Parlamento), creencia en la libertad, sentido del honor, y sobre todo, del valor. Se necesita valor para escribir lo que él escribió en las propias fauces de los prejuicios británicos. Lawrence no escribía *pour épater le bourgeois*, sino simplemente lo que sentía.

A mí me conmovió que fuera un hijo del pueblo. De ahí su franqueza, el producto de tantos siglos de arduo trabajo y de penosa vida que le precedieron: nada de lodo y muchos pantalones.

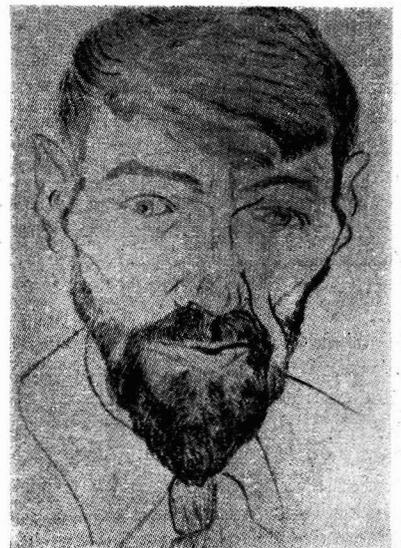
Era un auténtico inglés, no un aristócrata inglés. Pudo serlo, como muchos escritores, pero no quiso.

Siempre vivimos modestamente. Lawrence hacía lo que quería y nada más. Yo lo acompañaba.

Si algo, por insignificante que fuera, podía verse ostentoso, él era incapaz de aceptarlo, como un anillo de topacio con el escudo de los Richthofen que le ofrecí una vez. Lo miró. Al principio le agradó. "No", me dijo, "no es para mí".

La anécdota de Lincoln (en la que un senador encuentra a Lincoln lustrándose sus propias botas y le dice: "Señor Presidente, un caballero no se limpia su calzado", y Lincoln responde "Entonces, ¿el de quién?") podría haberse aplicado a Lawrence.

Le adjudicaron los mismos apodos de Lincoln. "Salvaje" y "Baboon", y muchos otros del mismo estilo. ¡Lo pintan como un espantapájaros! Pero los pájaros nunca se espantarían. Otros lo convierten en un mártir fúnebre y triste.



D. H. Lawrence

Pocas veces se ponía triste; pero con mucha frecuencia se ponía furioso. Casi siempre estaba contento y de muy buen humor. Los fúnebres son, sobre todo, los críticos

No hubiera podido realizar su obra en los escasos 44 años que vivió si no hubiera poseído grandes reservas de energía.

Pero el público no recibió, entonces, lo que él podía darle.

Algunos le llamaron comunista. Otros, fascista. Ni unos ni otros acertaron. Esos conceptos eran demasiado estrechos para su actitud puramente humana.

Después lo llamaron degenerado. ¿Lo era?

“Pues los hombres pueden tolerar que exalten a otros sólo mientras pueden convencerse a sí mismos, absolutamente, de que son capaces de igualar lo que oyen decir que los otros han hecho. Cuando eso no es posible, surge la envidia y en seguida la incredulidad”.

Nunca dijeron que Lawrence fuera un escritor responsable; siempre un genio. Eso lo enfurecía. “Esa es mi etiqueta —un genio— y con eso me liquidan”.

Parece que a la gente le cuesta trabajo comprenderlo. Quizá porque estamos tan acostumbrados a recibir impresiones tan subjetivas e insensatas que nos hiere un impacto tan directo y brusco como el de la obra de Lawrence.

Una vez recibí una carta en la que me decía un señor: “Daría yo mi vida por usted, bien lo sabe”, “¡Qué frases!”, comentó Lawrence, burlándose, “nadie puede dar la vida por nadie; cada quien tiene que vivir su propia vida, y morir su propia muerte además”.

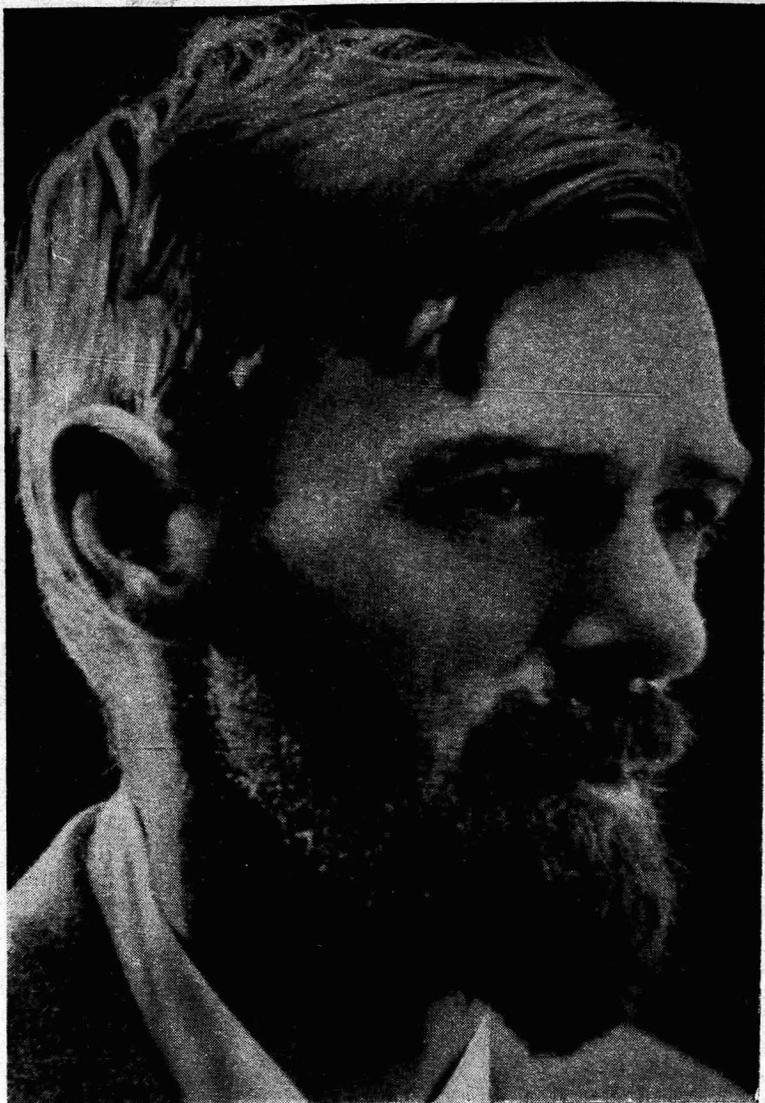
Cuando mi padre murió en Alemania, yo estaba en Inglaterra y lloré amargamente por los rincones de la casa de campo en que vivíamos. Lawrence me dijo: “¿Qué esperabas? ¿Que tu padre estuviera a tu disposición toda tu vida?” Me tomó por sorpresa y dejé de llorar.

Creo que el gran defecto de Lawrence era el cambiar rápidamente de humor y de tensión. Con la mayor facilidad se enfurecía. Altas y bajas de temperamento sin cesar. No se quedaba con nada, sino que todo era explotar, y eso no facilitaba las cosas.

Yo tenía mis malos ratos, pero sus reacciones me desarmaban siempre. ¡Cómo no íbamos a pelearnos! Su insistencia por cualquier nimiedad era exasperante. Cada nimiedad se convertía en un problema que había que solucionar a su manera. Nunca facilitaba las cosas. Siempre optaba por lo difícil y enredado.

Cuando lo conocí y decidí que había de casarse conmigo a toda costa, me pareció una verdadera locura, y lo era; yo tenía tres hijos, un marido, una posición, y era mayor que Lawrence. Y él no era nadie, y no tenía un centavo. Me arrancó de todo aquello, y aunque el cielo cayera sobre nuestras cabezas yo tenía que casarme con él. El cielo estuvo a punto de desplomarse. El precio que yo tenía que pagar era casi más de lo que podía permitirme.

Perder esos hijos, esos hijos a los que me había entregado era una pena que me hacía pedazos. Lawrence también se atormentaba. Estoy segura de que no de-



“En Lawrence habla el anhelo de conocer todo el universo”.

jaba de pensar: ¿tengo realmente el derecho de separarla de sus hijos? También pensaba en mi esposo. ¿Recuerdan el poema *Meeting on the Mountains* (*Encuentro en las montañas*) donde conoce a un campesino de ojos cafés?

Y ¿cómo describir la primera vez que estuvimos juntos? Simplemente tenía que suceder. Lo que otros encuentran de otras formas, la armonía con todo lo que vive y respira, la paz de paces, supera, de verdad, al entendimiento. Así fue entre nosotros, para que no se acabara nunca. El amor puede ser algo tan pequeño, tener tan poco significado, y puede ser algo grandioso. Parecía que todo valía la pena, hasta las trivialidades. Vivir con él era importante, y fue revistiéndose de magnificencia.

Después del primer impacto y de la sorpresa de estar juntos como si una gran ola nos hubiera elevado en su cresta para divisar nuevos horizontes, pensé: quizá el hombre con quien vivo sea un gran hombre. Ojalá que yo supiera en qué estriba la grandeza. Si la grandeza pudiera reconocerse a simple vista, no sería grandeza, porque lo que le da grandeza a un hombre es la singularidad.

No éramos sentimentales, ni teníamos nada que ver con Tristán e Isolda. No teníamos tiempo para hacer tragedias. El nuevo mundo de la libertad y del amor no nos permitía desviar la atención. Las raíces eran hondas y de allí brotaban sin cesar ideas e impulsos, uno tras otro. Yo me mantenía alerta todo el tiempo. No nos acercábamos a los que habían pasado por una experiencia dis-

tinta a la nuestra. Eso se convirtió en una barrera.

Nuestros pleitos eran muy violentos. Pero nunca por bajezas o mezquindades. Habíamos llegado a estar muy cerca uno de otro y por eso en nuestro contacto no había recelos ni defensas, ni evasivas.

A veces, esos pleitos eran muy desagradables. Un poco de consideración y de sentido común hubieran bastado, pero no recurrimos a eso. Nos tomábamos muy en serio. A veces decía yo algo con mala intención y él no lo notaba. Otras, decía algo inofensivo y él montaba en cólera. Pero con Lawrence ya no tenía absolutamente nada que fingir. Para él no existía la definición de una esposa. Yo era yo, y si a veces era desconcertante, pues así era, y ya.

¡Haberlo visto llegar a su fin me llena para siempre de satisfacción! Lo vi retornar a la tierra que amó. Eso era lo que yo había anhelado. Me hizo su esposa en el pleno sentido de la palabra y para colmo me dio a guardar nada menos que su esencia. Que yo hubiera muerto primero y él se hubiera quedado sin mí, no lo puedo concebir.

Murió incólume. Nunca perdió su obsesión por la vida. Nunca hizo nada que no quisiera y nada ni nadie pudo obligarlo a hacerlo. Nunca escribió ninguna palabra en la que no creyera al momento de escribirla. Nunca cedió a mezquindades. Si ha llegado a existir un hombre libre y orgulloso de sí mismo, ese ha sido Lawrence.

—*Books and Bookmen*, Londres, septiembre, 1960.

Traducción de José Luis Ibáñez.

CORRIENTE ALTERNA

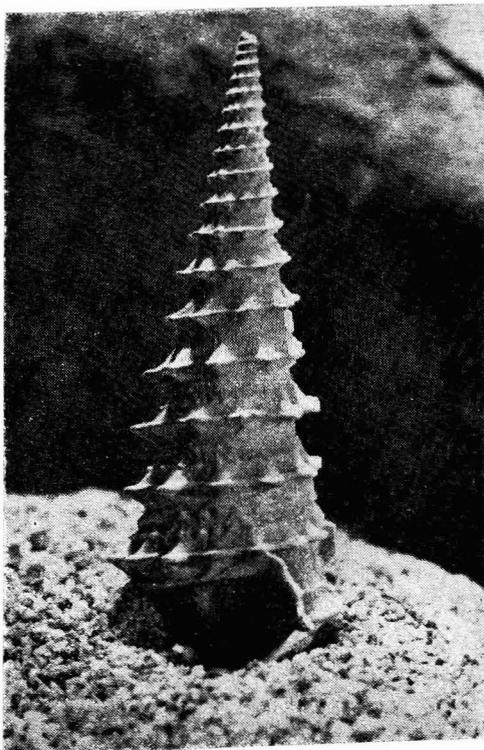
Por Octavio PAZ

LA OBRA DE Sade es una tentativa sin paralelo por aislar y definir ese principio único que es la fuente del erotismo y de la vida misma.* Empresa dudosa: si en verdad existe un principio, se presenta como una pluralidad hostil a toda unidad. Los hechos desafían a la comprensión no sólo por su extrañeza sino por su diversidad. Con una paciencia y una sangre fría que suscitan simultáneamente el horror y la admiración, Sade acumula ejemplo tras ejemplo. Cada caso, hasta el infinito, niega al que lo precede y al que lo sigue; lo que enciende a éste, deja indiferente a aquél. El erotismo no se deja reducir a principios; su reino es el de la singularidad irrepetible; escapa continuamente a la razón y constituye un dominio ondulante, regido por la excepción y el capricho. Esta dificultad no lo detiene: si es incomprensible no es inmensurable; si no podemos definirlo, podemos describirlo. Buscáramos una explicación, tendríamos una geografía o un catálogo. Tentativa no menos ilusoria: cada ejemplar es único y nuestra descripción está condenada a no terminar nunca. Una y otra vez Sade se lanza a la infinita tarea; apenas deja la pluma, debe tomarla de nuevo para añadir otro extravío, otro "capricho de la naturaleza". No hay especies, familias, géneros ni, acaso, individuos (ya que el hombre cambia y su deseo de hoy niega al de ayer). La clasificación degenera en enumeración. El efecto es parecido al del mareo. En dosis inmensas la heterogeneidad se vuelve uniformidad, confusión ininteligible. Al revés de sus lectores, Sade tiene la cabeza fuerte y resiste al vértigo: la pluralidad de gustos e inclinaciones es ya un principio.

Todos los actos eróticos son desvaríos, desarreglos; ninguna ley, material o moral, los determina. Son accidentes, productos fortuitos de combinaciones naturales. Su diversidad misma delata que carecen de significación moral. No podemos condenar unos y aprobar otros mientras no sepamos cual es su origen y a que finalidades sirven. La moral, las morales, nada nos dicen sobre el origen real de nuestras pasiones (lo que no les impide legislar sobre ellas, atrevimiento que debería haber bastado para desacreditarlas). Las pasiones varían de individuo a individuo; y más: son intercambiables. Una vale la otra. Las pasiones llamadas secretas lo son no porque sean menos fatales, esto es: menos naturales, que las normales. Para satisfacerse, no vacilan en violar las leyes públicas: son más violentas. Pero son más violentas porque son más naturales. Otro tanto sucede con los placeres crueles. Son los más antiguos, los más naturales: ¿no se les llama bestiales? La naturaleza es singular; es una fuente inagotable de fenómenos. La normalidad es una convención social no un hecho natural. Una convención que cambia con los siglos, los climas, las razas, las civilizaciones. Como muchos filósofos de su tiempo, Sade proclama una suerte de declaración de derechos de las pasiones. No nos propone, sin embargo, una democracia

igualitaria. Ciertamente, ninguna pasión vale, ninguna es mejor o peor, noble o baja; pero unas son más poderosas que otras. Las pasiones se distinguen entre sí por la violencia. Una pasión será tanto más enérgica cuanto más resistencias tenga que vencer. Las pasiones naturales son las más fuertes. Su otro nombre es destrucción.

Nada sabemos de nuestras pasiones, excepto que nacen con nosotros. Nuestros órganos las crean, cambian con los cambios de esos mismos órganos y mueren con ellos. Más poderosas que nuestro carácter, nuestros hábitos o nuestras ideas, ni siquiera son nuestras: no las poseemos, nos poseen. Son algo anterior a nosotros y que nos determina: nuestra naturaleza. Gustos, extravíos y caprichos tienen en ella un origen común. Instalar a la naturaleza en el lugar central que ocupaba el Dios cristiano o el Ser de los metafísicos, no es una idea de Sade sino de su siglo. Pero su concepción no es la corriente de su ópera. Su libertino no es el buen salvaje sino una fiera razonante. Nada más lejos del filósofo natural que el ogro filósofo de Sade. Para Rousseau el hombre natural vive en paz con una naturaleza también pacífica; si abandona su soledad, es para restaurar entre los hombres la inocencia original. El solitario de Sade se llama Minski, un ermitaño que se alimenta de carne humana. Su ferocidad es la de la naturaleza, en perpetua guerra con sus criaturas y consigo misma. Cuando uno de estos anacoretas deja su retiro y redacta constituciones para los hombres, el resultado no es *El Contrato Social* sino los estatutos de la *Sociedad de Amigos del Crimen*. Frente a la impostura de la moral natural, Sade no erige la quimera de una naturaleza moral.



"No es verdad que las cosas sean abstractas."
—Foto Stévan Célébonovic.

Si todo es natural, no hay sitio para la moral. ¿Lo hay para el hombre? Sade se hizo muchas veces esta pregunta. Aunque sus respuestas fueron contradictorias, nunca dudó que el hombre fuese un accidente de la naturaleza. Todo su sistema reposa en esta idea. Es el eje y, asimismo, el punto sensible, el nudo de la insoluble contradicción. A pesar de que sea "humillante para el orgullo humano verse rebajado al rango de los demás productos de la naturaleza, no hay diferencia alguna entre el hombre y los otros animales de la tierra".¹ Sade no ignora todo aquello que nos separa de los animales; señala que no se trata de diferencias esenciales. Las llamadas cualidades humanas son de orden natural, es decir, animal. La civilización misma es un artificio natural, por decirlo así, creado por unos cuantos para poder saciar mejor, a expensas de los otros, sus apetitos. Nuestras acciones no pesan, no tienen substancia moral alguna. Son ecos, reflejos, efectos de los procesos naturales. Ni siquiera son crímenes: "El crimen no tiene realidad alguna; mejor dicho, no existe la posibilidad del crimen porque no hay manera de ultrajar a la naturaleza".² Profanarla es una manera más de honrarla; con nuestros crímenes la naturaleza se elogia a sí misma. Y esto también es una ilusión de nuestra incurable vanidad: la naturaleza no sabe nada, no quiere saber nada de nosotros. Y nosotros nada podemos contra ella. Nuestros actos y nuestras abstenciones, lo que llamamos virtud y crimen, son imperceptibles movimientos de la materia.

La naturaleza no es sino unión, dispersión y reunión de elementos, perpetua combinación y separación de sustancias. No hay vida o muerte. Tampoco reposo. Sade imagina a la materia como un movimiento contradictorio, en expansión y contracción incesantes. La naturaleza se destruye a sí misma; al destruirse, se crea. Las consecuencias filosóficas y morales de esta idea son muy claras: según ocurrió cuando intentamos distinguir entre pasiones lícitas y prohibidas, desaparece la diferencia entre creación y destrucción. En realidad, ni siquiera es legítimo emplear estas palabras. Son nombres, pero nombres engañosos, con los que designamos algo que se nos escapa y que escapa a nuestras trampas verbales. Llamar creación al crecimiento del trigo y destrucción al granizo que lo diezma, puede ser cierto desde el punto de vista del labrador; sería un abuso, y un abuso ridículo, otorgar a esta modesta observación vigencia universal. La actitud filosófica es la contraria: si el hombre es un accidente, sus puntos de vista son accidentales. Vida y muerte son puntos de vista, fantasmagorías tan ilusorias como las categorías morales.

La supresión de la dualidad creación-destrucción, mejor dicho: su fusión en un movimiento que la abraza sin suprimirla, es algo más que una visión filosófica de la naturaleza. Heráclito, los estoicos, Lucrecio y otros muchos habían pensado lo mismo (para no hablar de chinos y aztecas). Nadie, sin embargo había aplicado con el rigor de Sade esta idea al mundo de las sensaciones. Placer y dolor son también nombres, no menos engañosos que los otros. Esta frase no es una mera variante de la moral estoica; en manos de Sade es una llave con la que abrirá puertas condenadas hace muchos siglos. Por una parte, mi placer se alimenta del dolor ajeno; por la otra, no contentos con gozar ante los padecimientos de los otros,

* Ver Corriente Alterna, núm. 10, vol. XIV, junio, 1960.



"Estamos rodeados de infinito". —Foto Phil Giegel.

mis sentidos exasperados quieren también sufrir. El cambio de signo (el bien es mal, la creación es destrucción) se opera con mayor precisión en el mundo sensual: el placer es dolor; el dolor, placer. Al tocar este tema, Sade se vuelve inagotable. Nada lo detiene, va del humor ogresco a los delirios del vampiro, de la mesa de operaciones al altar ensangrentado, de la cueva ciclópea al gabinete de los monstruos, del hielo a la explosión volcánica. Su poderosa imaginación multiplica las escenas y nos revela que las variaciones y combinaciones entre ambos polos son tan numerosas como la especie humana. La fama de autor monótono que tiene Sade se debe, tal vez, no sólo a la locuacidad filosofante de sus personajes sino a la abundancia de estas descripciones. Pero la monotonía deja de serlo si se vuelve obsesionante. Aunque Sade no es un autor agradable o, siquiera, divertido, las obsesiones, la obsesión, es su fuerte. (Sade y sus obsesiones, la obsesión de Sade, Sade nuestra obsesión.) Sus obsesiones no le impiden ver claro; se sirve de ellas como un enfermo de sus males; guiado por ellas avanza, o tiene la ilusión de que avanza, por un subterráneo que al final se revelará circular.

Placer y dolor son una pareja extraña y sus relaciones son paradójicas. A medida que crece y se hace más intenso el

placer, roza la zona del dolor. La intensidad de la sensación nos lleva al polo opuesto; una vez tocado ese extremo, se opera una suerte de reversión y la sensación cambia de signo. Las sensaciones son corrientes, vibraciones, *t e n s i o n e s*: grados de energía. Pero no es la fisiología sino la filosofía lo que le interesa. Su penetración psicológica, el descubrimiento de la interdependencia de placer y dolor, le sirve para asentar y completar su sistema. En un primer movimiento, anula las diferencias entre ambos: son nombres intercambiables, estados pasajeros del flúido vital. En seguida, destruidas las jerarquías tradicionales, erige una nueva arquitectura: el verdadero placer, el placer más fuerte, intenso y duradero, es dolor exasperado que, por su misma violencia, se transforma nuevamente en placer. Sade reconoce sin pestañear que se trata de un placer inhumano, no sólo porque se logra a través del sufrimiento ajeno sino del propio. Practicarlo exige un temple sobrehumano. El filósofo libertino es duro con los otros y consigo mismo.

En la esfera de la sensualidad la intensidad representa el mismo papel que la violencia en el mundo moral y el movimiento en el material. Los placeres supremos y, digamos la palabra, los más valiosos, son los placeres crueles, aquellos que provocan el dolor y confunden en

un solo grito el gemido y el rugido. El monosílabo español ¡ay!, exclamación de pena pero también de gozo, expresa muy bien esta sensación: es la flecha verbal y el blanco en que se clava. Estamos más allá de la sensualidad, que es acuerdo con el mundo. Acariciar es recorrer una superficie, reconocer un volumen, aceptar al mundo como forma o darle otra forma: esculpirlo. Nuestra forma acepta las otras formas, se enlaza a ellas, forma un solo cuerpo con el mundo. Acariciar es reconciliarnos. Pero la mano tiene uñas; la boca, dientes. Los sentidos y sus órganos dejan de ser puentes; no nos enlazan a otros cuerpos, no nos conducen al mundo. Desgarran, cortan las ligaduras, rompen toda posibilidad de contacto. Ya no son órganos de comunicación sino de separación. Nos dejan solos. El lenguaje erótico sufre la misma destrucción. Las palabras no nos sirven para comunicarnos con el otro sino para abolirlo. Hay una excepción: si en la escena participan dos o más libertinos, las injurias que se intercambian no los degradan sino que los exaltan. Las palabras abyectas son depositarias del valor único: la violencia. El cambio es absoluto. Al mismo tiempo, es ilusorio. La intensidad se niega a sí misma; la sensación se desvanece; la descarga de la violencia, suprimido el obstáculo, se pierde en el vacío; la vibración del movimiento se confunde con la inmovilidad. Sade niega al lenguaje, a los sentidos y a las sensaciones. ¿Qué nos ofrece en cambio? Una negación. Más bien: una idea de la negación. A cambio de la vida, nos propone una filosofía.

La materia y sus incomprensibles pero todopoderosas transformaciones es el origen, la fuente y asimismo el arquetipo, el espejo universal. Con la misma insistencia con que los teólogos recurren a Dios, Sade invoca a la naturaleza: es el motor supremo, la causa de las causas. Una causa que se destruye a sí misma porque todo está en perpetuo cambio. Las sustancias se transforman en otras y otras, sin que podamos advertir un propósito o una dirección en esta incesante agitación. Aunque Sade no afirma que se trata de una actividad insensata, subraya que no tiene por objeto al hombre. Nada es necesario en la naturaleza, salvo el movimiento (lo que equivale a decir que nada posee significación por sí, excepto la contingencia natural). La imparcialidad de Sade es aparente. Una vez aceptado el principio de que todos los productos naturales son accidentes, efectos de los movimientos de la materia, introduce una nueva valoración. La naturaleza se mueve porque su estado permanente es el desarreglo, la agitación. Vive en perpetua irritación, en continuo desgarramiento. Todo es natural pero hay estados y momentos en que la naturaleza es más ella misma: los terremotos, las tormentas, los cataclismos. Sade no se entusiasma con frecuencia ante el espectáculo de la naturaleza; cuando se conmueve, estamos ante una tempestad eléctrica (Justine muere aniquilada por un rayo) o ante un volcán en erupción. Los volcanes lo fascinan. Ve en ellos la encarnación de su pensamiento: el titanismo, la desmesura de las proporciones; el aislamiento y la reconcentración del libertino; el calor y el frío inhumanos: la lava, más caliente que el semen y la sangre, las cenizas, las piedras heladas. Creación y destrucción se resuelven en violencia. Pero, vencidas las resistencias,

la violencia se disipa. Para evitar la degradación de la energía, la violencia necesita encarnar, convertirse en sustancia eternamente activa y siempre idéntica a sí misma. Por una vía inesperada, reaparece la metafísica: la violencia es el mal, la naturaleza es el mal.

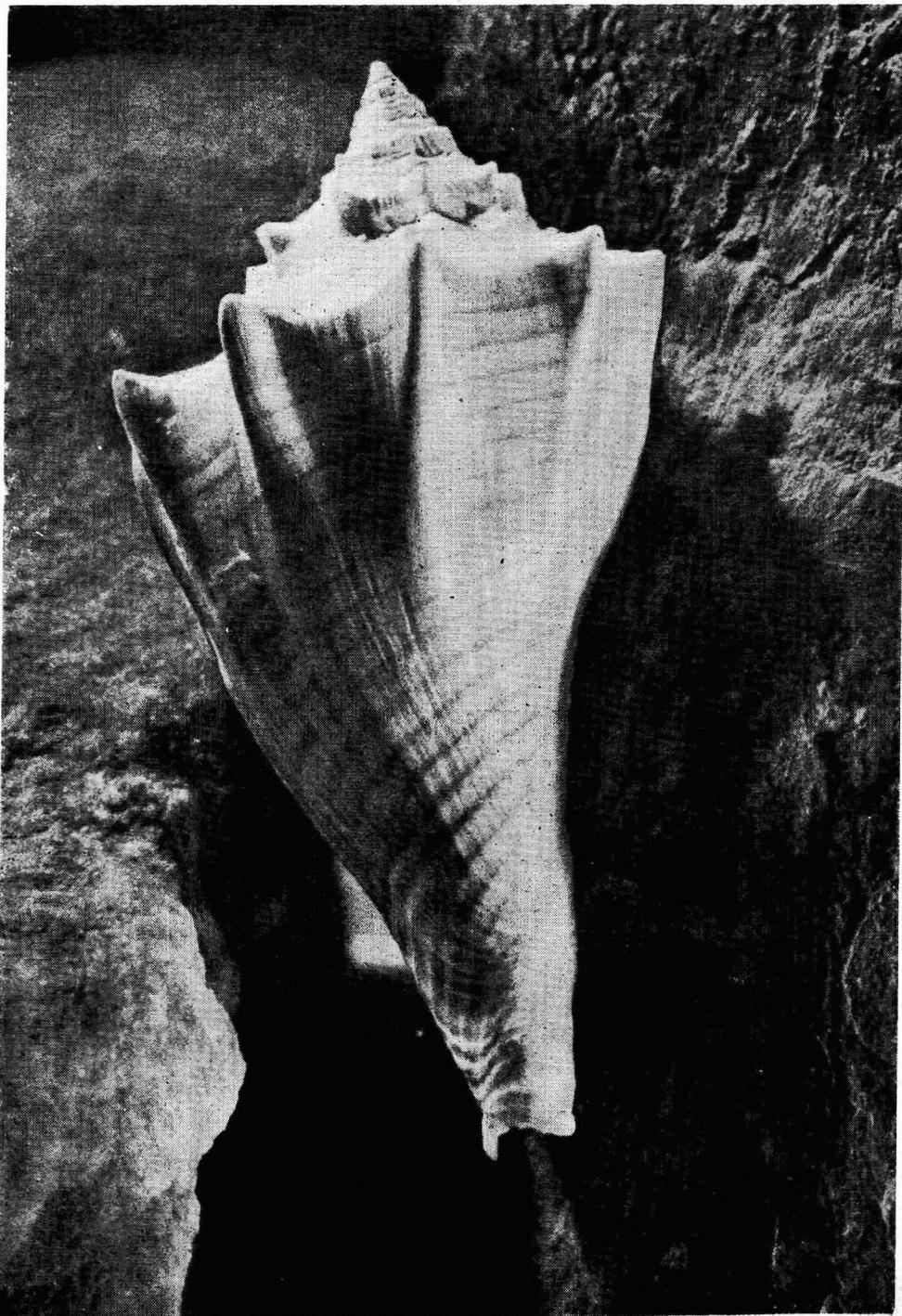
Uno de los personajes que arrojan más luz sobre ciertas zonas del espíritu de Sade es el Ministro Saint-Fond. Su sistema consiste en suponer que, efectivamente, Dios existe. Si el mal fuese efímero y accidental como el bien, no habría diferencia entre uno y otro. El mal no sólo es una realidad palpable: es una necesidad filosófica, una exigencia de la razón. El mal postula la existencia de un Dios infinitamente perverso. El bien ni siquiera es un accidente: es una imposibilidad ontológica. Después de la muerte nos espera un infierno eterno de "moléculas malfaisantes". En vano Juliette y Clairwil le oponen cien argumentos tirados del materialismo ateo de la época. Nada convence a Saint-Fond. Esta conversación es un diálogo que Sade sostiene consigo mismo. Por una vez, en lugar de utilizarla, sus obsesiones se enfrentan a su filosofía. Y la filosofía, Juliette, termina por retirarse: las ideas del Ministro son una locura pero la razón nada puede contra la locura. En suma, universo de moléculas perversas o movimiento furioso de la materia, la naturaleza es un modelo negativo. Si aceptamos las ideas de Saint-Fond, es el mal; si nos inclinamos por las de Juliette, es la destrucción. En uno y otro caso, es violencia homicida. Entronizarla, convertirla en nuestro modelo, es divinizar a un enemigo.

Con ideas semejantes no es fácil preocuparse por la suerte del hombre. Sin embargo, la obra de Sade no es nada más una larga invectiva contra la especie humana; también es una tentativa por despertarla y disipar los engaños que nublan su entendimiento. Por más singular que nos parezca su pensamiento y por más solitaria que sea su figura, Sade es un hombre y escribe para los hombres. Nada más natural en el hombre que odiar a sus semejantes; nada más natural que atribuir sus vicios y bajezas al pasado o al medio corrompido que lo rodea. Como su época, Sade cree que la civilización es el origen de nuestros males. Menos ingenuo que la mayoría de sus contemporáneos, no se hace ilusiones sobre la naturaleza humana; más encarnizado que ellos, critica no tanto a los vicios de la civilización como a ella misma. Sade acumula argumentos y sarcasmos con su desmesura habitual. En esa masa imponente se mezclan ideas propias y ajenas, el genio y el capricho, la erudición y el lugar común. Sus descripciones de las ideas religiosas y morales anticipan, en ciertos momentos, el tema del "hombre enajenado" de la filosofía moderna; otras veces prefigura a Freud. Todo esto pertenece a la historia de las ideas; prefiero detenerme en otro aspecto de su pensamiento: ¿qué nos propone en lugar de las locuras y patrañas de la civilización? La pregunta no es infundada. Crítica y utopía se dan la mano en el siglo XVIII; Sade no es una excepción y tiene ideas muy claras sobre lo que debería ser una sociedad racional.

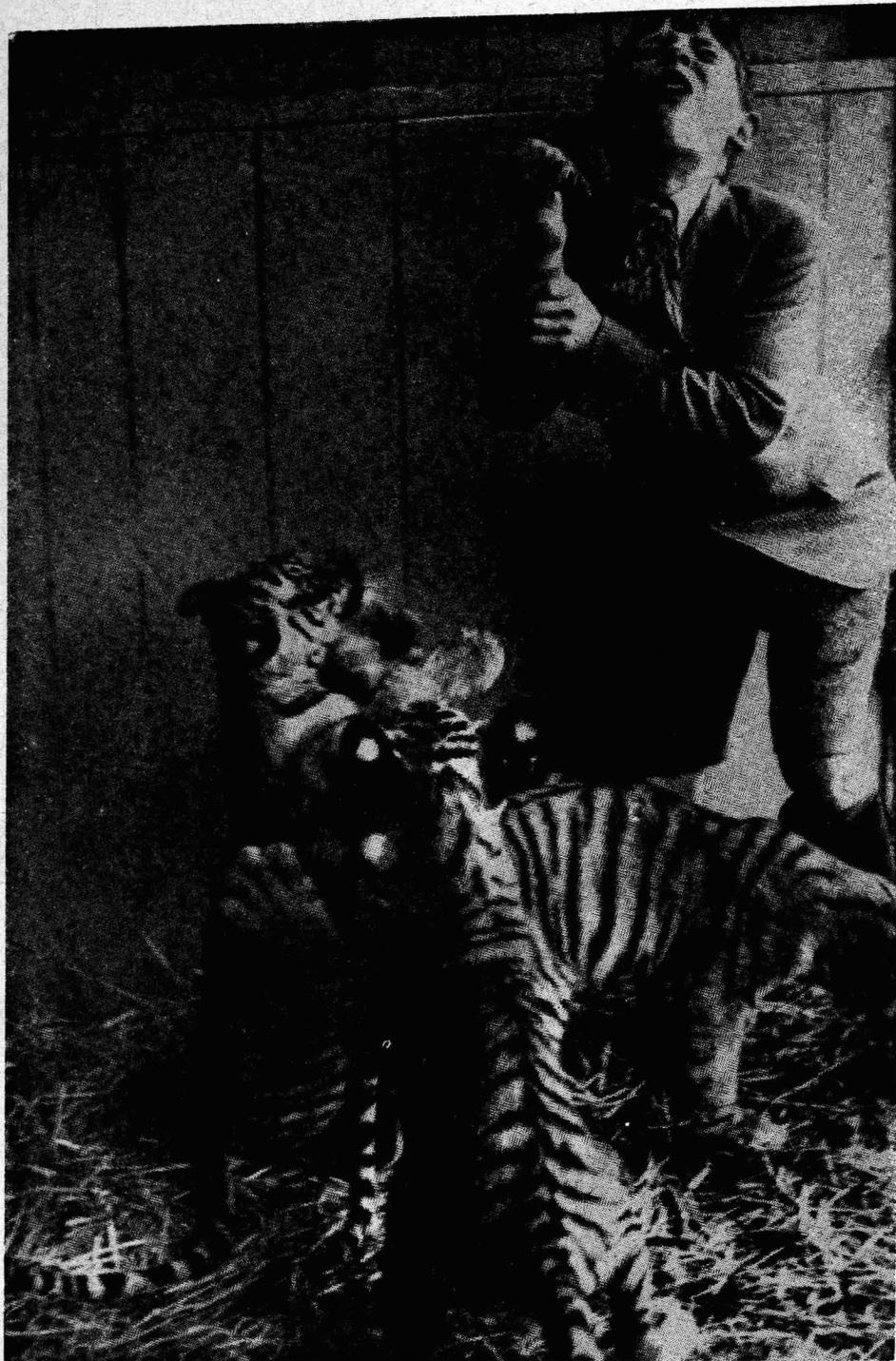
Las pasiones son naturales. Abolirlas es imposible; reprimirlas es mutilarnos o provocar estallidos más destructores. El hombre europeo es un enfermo porque es un medio-hombre. La civilización cristiana le ha chupado la sangre y los sesos.

Pensamos mal, vivimos mal; mejor dicho: desvariarnos y desvivimos. Nos gobiernan fieras disfrazadas de filántropos. Nuestra religión es una impostura en la que el miedo se alía a la ferocidad: un dios quimérico y un infierno que sería ridículo si no fuese una pesadilla en pleno día. Nuestras leyes consagran el crimen y la opresión: los privilegios, la propiedad, las cárceles, la pena de muerte. Si desaparecen leyes y religiones, sacerdotes, jueces y verdugos, el hombre podrá realizarse. Todo estaría permitido: el homicidio, el robo, el incesto, los placeres prohibidos y las pasiones malditas. Las naciones medran y se preservan por la guerra "et rien n'est moins moral que la guerre... Je demande comment on parviendra à démontrer que, dans un État immoral par ses obligations il soit essentiel que les individus soient *moraux*? Je dis plus: il est bon qu'ils ne le soient pas".³ Sade denuncia la inmoralidad del Estado pero no reprueba la de los individuos. Si pide

la abolición de la pena de muerte, reclama la consagración del asesinato. Propone, en suma, la substitución del crimen público (la civilización) por el crimen privado. Nada queda en pie, excepto un derecho, una propiedad, "le droit de propriété sur la jouissance". Ahora bien, ese derecho pone en peligro la libertad de los hombres; y no sólo su libertad sino su placer. Si mi derecho es soberano, "il devient égal que cette jouissance soit avantageuse ou nuisible à l'objet que doit s'y soumettre". La ciudad entera es un serrallo (y un matadero): todos los sexos y todas las edades me pertenecen. Pero Sade se apresura a "equilibrar la balanza": yo también debo someterme al deseo de los otros, por más bárbaro y cruel que sea. Sociedad de "leyes suaves" y pasiones fuertes. En un mundo así, no tardarían en formarse nuevas jerarquías; y otras castas, no menos hipócritas y crueles que las actuales, nos obligarían a venerar dioses tan fantásticos como los nuestros.



"La naturaleza es una fuente inagotable de fenómenos." —Foto Stévan Célébonovic.



"Caricias crueles." —Foto John Sadovy.

La sociedad de fieras filosóficas desembocaría en el despotismo teológico de un Saint-Fond, menos sistemático que Juliette pero más real. En otras obras Sade imagina soluciones intermedias: fundar pequeñas sectas de libertinos en el interior de la sociedad civilizada. ¿No es eso lo que ocurre ahora? *La Sociedad de Amigos del Crimen* no es ni una caricatura ni un retrato: es una estilización de nuestra realidad. Ninguna de estas reflexiones, sin embargo, toca el fondo del problema. La sociedad de Sade no es sólo una utopía irrealizable; es una imposibilidad filosófica: si todo está permitido nada está permitido.

La sociedad libertina es imposible; no lo es el libertino solitario. Aparece, quizá por primera vez en la época moderna, la figura del superhombre. Sade es más rico que Balzac o Stendhal en ejemplares de hombres de presa. Y más explícito que Nietzsche. Sus libertinos, a la inversa de los héroes románticos, no son atrayentes. Otro extremo: sobre estos príncipes del mal no reina un hombre sino una mujer.

El mal, para ser hermoso, debe ser absoluto y femenino: la belleza de Juliette se alía a la depravación moral más completa. Se ha dicho que la historia de Juliette es la de una iniciación; podría agregarse que es la de una ascensión. Para reinar, la mujer debe negarse a sí misma. Juliette encarna la filosofía, no el instinto; con ella no triunfan las pasiones sino el crimen. Pero las victorias de la filosofía son también ilusorias. La misma dialéctica que rige al pensamiento del libertino, dirige sus actos. La primera operación, el primer zarpazo, consiste en reducir la variedad a uniformidad. Lo que distingue a un ser de otro es su resistencia frente a mi deseo. Esta resistencia no es de orden físico sino psíquico. Además, no es voluntaria. Por más completo que sea nuestro dominio sobre el otro, hay siempre una zona infranqueable, una partícula inasible. El otro es inaccesible no porque sea impenetrable sino porque es infinito. Cada hombre recela un infinito. Nadie puede poseer del todo a otro porque nadie puede darse enteramente. La

entrega total sería la muerte total, negación tanto de la posesión como de la entrega. Pedimos todo y nos dan: nada. ¿Y vivos? Dos cuerpos que se enfrentan son dos conciencias que se reflejan. La transparencia erótica es engañosa: nos vemos en ella, nunca vemos al otro. Vencer la resistencia es abolir la transparencia, convertir la conciencia ajena en cuerpo opaco. No es suficiente: necesito que viva, necesito que goce y, sobre todo, que sufra. Contradicción insuperable: por una parte, el objeto erótico no debe tener existencia propia, pues apenas la tiene vuelve a ser conciencia inaccesible; por la otra, si extirpo esa conciencia, mi placer y mi conciencia, mi ser mismo, desaparecen. El libertino es un solitario que no puede prescindir de la presencia de los otros. Su soledad no consiste en la ausencia de los demás sino en que establece con ellos una relación negativa. Para que pueda realizarse esta relación paradójica, el objeto erótico debe gozar de una suerte de conciencia condicional.

No es verdad que las cosas sean abstractas. Nada más concreto que esta mesa, aquel árbol, esa montaña. Todas estas cosas se asientan en sí mismas, reposan en su propia realidad; se vuelven abstractas por obra de la voluntad que las utiliza o de la conciencia que las piensa. Al convertirse en instrumentos o en conceptos, abandonan su realidad: dejan de ser *estas* cosas pero no dejan de ser cosas. Los hombres, inclusive si lo desean, no pueden convertirse en utensilios sin al mismo tiempo dejar de ser hombres. No están asentados en sí mismos. El hombre no es una realidad, el hombre crea su realidad. Por eso la enajenación nunca es absoluta. Si lo fuese, habría desaparecido una gran parte de la especie humana. Aun en las situaciones extremas (esclavo o loco) el hombre no deja de ser enteramente hombre. Podemos manejar a los hombres como si fuesen animales, cosas o herramientas; no importa, hay una barrera insalvable: la palabra *como*. El libertino, por lo demás, no desea la desaparición de la conciencia ajena (y esto lo distingue de jefes, señores y propietarios). La concibe como una realidad negativa: ni existencia concreta ni instrumento abstracto. En el primer caso, la conciencia ajena me refleja pero no me deja verla, es invisible; en el segundo, deja de reflejarme, me vuelve invisible. La consecuencia de esta relación contradictoria es, como lo ha visto el agudo Paulhan, el masoquismo: Justine es Juliette.⁴ La contradicción, sin embargo, no desaparece. El libertino se pone en el lugar de su víctima y reproduce así la situación original: como objeto deja de reflejarse. Juliette no puede verse, se ha vuelto inasible e inaccesible, escapa continuamente de sí misma. Juliette y Justine son inseparables pero están condenadas a no conocerse nunca. Aunque el masoquismo es la respuesta psicológica al sadismo, no es una respuesta filosófica.

Para que desaparezca la antinomia "objeto erótico" (si es objeto, no es erótico; si es erótico, no es objeto) la víctima debe pasar continuamente de un estado a otro. Mejor dicho, el libertino debe inventar una situación que sea, simultáneamente, de absoluta dependencia y de infinita movilidad. El objeto erótico no es ni conciencia ni herramienta sino relación o, más exactamente, función: algo que carece de autonomía y que cam-

bia de acuerdo con los cambios de los términos que lo determinan. La víctima es una función del libertino, no tanto en el sentido fisiológico de la palabra como en el matemático. El objeto se ha vuelto signo, número, símbolo. Las cifras seducen a Sade. La fascinación consiste en que cada número finito esconde un infinito. Cada número contiene la totalidad de las cifras, la numeración entera. Las obsesiones de Sade adoptan formas matemáticas. Es inútil detenerse en sus multiplicaciones y divisiones, en su aritmética, en su geometría y en su álgebra rudimentaria. Gracias a los números y a los signos el universo vertiginoso de Sade parece alcanzar una suerte de realidad. Es más fácil pensar las formas de relación erótica que verlas. Las demostraciones son invisibles pero poseen cierta coherencia; en cambio, las minuciosas descripciones de Sade producen una sensación de absoluta irrealidad.

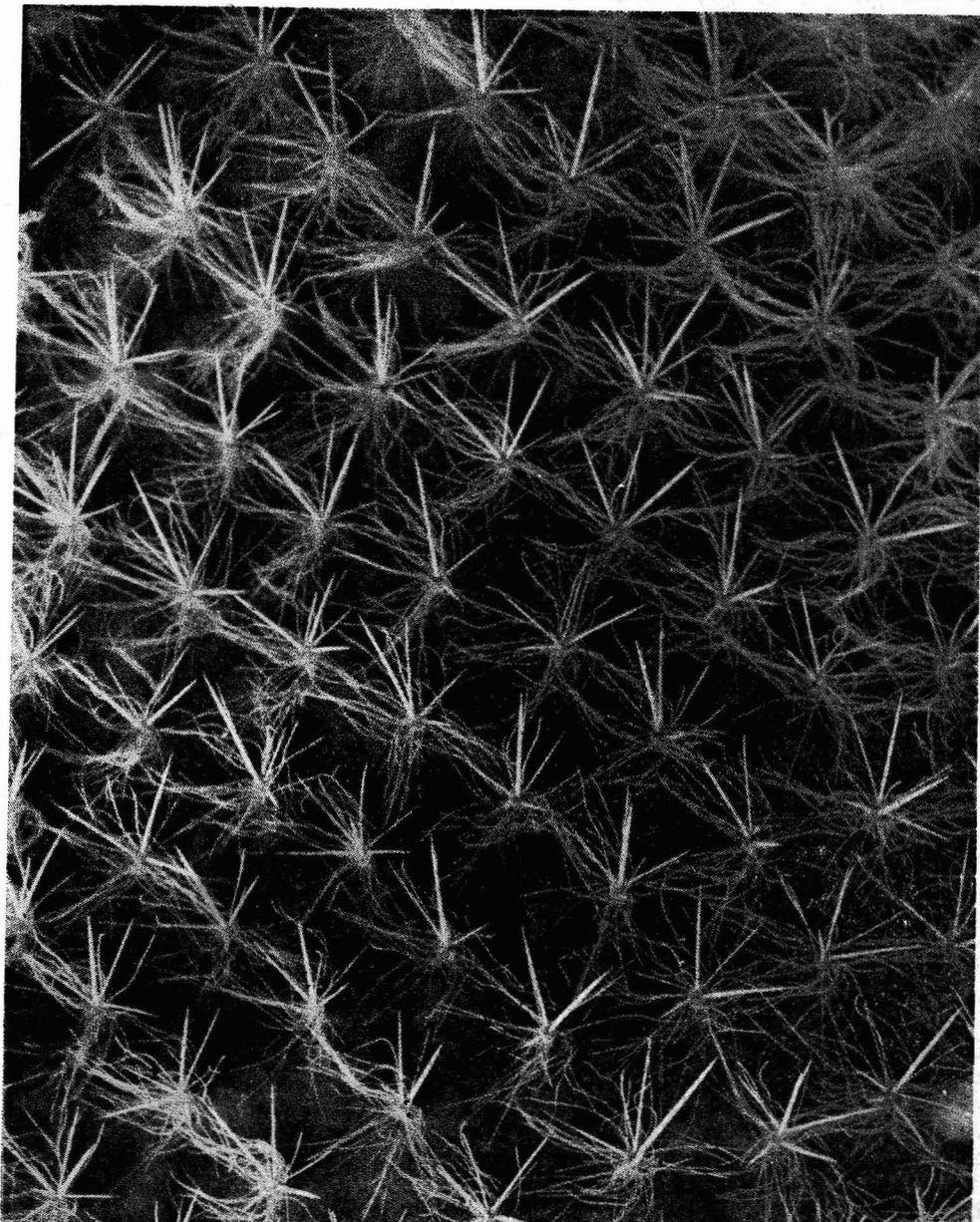
Cada objeto erótico es algo más que una cantidad y algo menos que una voluntad autónoma: es un signo variable. Combinaciones de signos, espectáculo de máscaras en el que cada participante representa magnitudes de sensaciones. La obra es una pantomima mecánica y su trama se reduce a las relaciones que unen o separan a los signos y a las mutaciones que se operan en ellos. La ceremonia erótica se vuelve un ballet filosófico o un sacrificio matemático. Teatro no de caracteres sino de situaciones o, más bien, de demostraciones. Teatro ritual que evoca, por una parte, los autos sacramentales de Calderón y, por la otra, los sacrificios humanos de los aztecas, poseídos por el mismo furor geométrico. Pero, a la inversa de aquel y éstos, teatro vacío, sin espectadores, sin divinidades y sin actores. El libertino desnuda a sus víctimas sólo para vestirlas con la camisa transparente de los números. Transparencia fatal: por ella se escapa nuevamente el otro, ya no como objeto opaco sino como abstracción inmortal. El libertino no puede deshacerse de sus víctimas porque los números son inmortales; podemos nulificar al 1 pero de su cadáver brota el 2 o el 1. El libertino está condenado a recorrer sin cesar la serie infinita de los números. Ni siquiera la muerte, el suicidio filosófico, le ofrece una salida: el cero no designa un número sino la ausencia de números. Como en la paradoja de Bertrand Russell, hay un momento para el libertino en que el conjunto de conjuntos es más pequeño que los conjuntos que contiene. Las victorias del filósofo libertino se evaporan como sus sensaciones y sus placeres. Al final de su peregrinación Juliette puede decir como el monje budista: todo es irreal.

Si la naturaleza en su movimiento circular se aniquila a sí misma; si el otro, número inmortal o víctima-verdugo, es siempre inaccesible e invisible; si el crimen se confunde con la necesidad; si, en fin, la negación se niega y la destrucción se destruye, ¿qué nos queda? Un más allá de los sistemas que sea una fortaleza contra la irrealidad de la realidad: una ultramoral, es decir, una moral que neutralice los contrarios, quieta en el movimiento, insensible en la sensación. Un más allá moral es el taoísmo; otro, el ascetismo yoga; otro más, el estoicismo. Nietzsche soñó con un espíritu templado en el nihilismo, un alma de regre-

so de todo y dispuesta a empezarlo todo. En el lúcido ensayo que ha dedicado a Sade, señala Maurice Blanchot que la apatía o ataraxia son los estados finales del libertino. Al principio, Juliette se deja arrastrar por su natural fogoso y pone demasiada pasión en el crimen. Sus protectores la reprenden y su amiga Clairwil le descubre que el verdadero libertino es impassible e indiferente: "tranquilidad, reposo en las pasiones, estoicismo que me permite hacerlo todo y sufrirlo todo sin emoción..." Los años de iniciación terminan con esta revelación desconcertante: el libertinaje no es una escuela de sensaciones y pasiones extremas sino la búsqueda de un estado más allá de las sensaciones. Sade nos propone una imposibilidad lógica o una paradoja mística: gozar en la insensibilidad. Lo primero es absurdo; lo segundo, como todo ascetismo místico, entraña un sacrificio. En realidad, se trata de una última y definitiva anulación, ahora del libertino, en aras de la destrucción. Entre el libertino y la negación universal, Sade no vacila: la insensibilidad suprime al libertino como tal pero lo perfecciona como herramienta de destrucción. Invulnerable e impenetrable, afilado como una navaja y preciso como un autómata, ya no es el filósofo ni el superhombre: es el grado de incandescencia a que puede llegar la energía destructora. El libertino desaparece.

Su anulación proclama la superioridad de la materia inanimada sobre la materia viva.

No creo que se haya reparado bastante en la predilección de Sade por la materia bruta. Una y otra vez afirma que la destrucción es el placer supremo, el placer natural por excelencia. Escribe miles de páginas para probarlo y su prodigiosa erudición (real o inventada: para el caso es lo mismo) lo provee con centenares de ejemplos. Pues bien, casi todos ellos se refieren a las costumbres antiguas y modernas de los hombres o a cataclismos y catástrofes naturales. Religiones sangrientas, pasiones bárbaras, ritos homicidas, todo el arsenal de la historia, la leyenda, los libros de viajes, las memorias y la observación médica. Y en el otro extremo: las erupciones, los terremotos, las tempestades. La sangre y el rayo, el semen y la lava. El mundo animal rico en ayuntamientos feroces y en caricias crueles, está relativamente ausente de sus descripciones y enumeraciones. Y no pienso únicamente en las costumbres de ciertos insectos, quizá poco conocidas en su tiempo, sino en los animales más cercanos al hombre, como los mamíferos. En las obras de Sade no se tortura a los animales y pocas veces se les emplea como agentes de placer. Abundan, en cambio, los artefactos y mecanismos de suplicio. Sabemos, por otra parte, que Sade era hom-



"La naturaleza se mueve porque su estado permanente es el desarreglo, la agitación."

—Foto Wolf Straché.



"El hombre europeo es un enfermo." —Foto Bill Brandt.

bre de maneras afables y dulces; su vida, a pesar de la dureza con que fue tratado, contiene más de una acción generosa, a veces en favor de aquellos mismos que lo habían perseguido. Esta suavidad de temperamento contrasta con su intransigencia en materia de opiniones. A medida que la erudición moderna nos da a conocer mejor las circunstancias de su existencia, resulta más enigmática su figura; sabemos más pero el misterio de su persona sigue intacto. La crueldad de Sade es de orden filosófico. No es una sensación, es una deducción. Esta es, acaso, la explicación de su actitud ante la naturaleza. Nuestra superioridad sobre los animales es demasiado manifiesta; el reino animal no humilla al hombre. La materia mineral está en el otro extremo, es inaccesible e impasible; nuestros sufrimientos no la apiadan; nuestros actos no la ultrajan. Está más allá de nosotros. Es filosofía petrificada: por eso es el verdadero modelo del libertino. Además, y sobre todo, es la forma primera y última que adopta la naturaleza. El mineral no sólo es radicalmente inhumano: es ausencia de vida biológica. Es la forma más concreta de la negación universal.

No es muy difícil ahora, un siglo y medio después, señalar los errores de Sade, sus confusiones, sus negligencias y sus sofismas. Por ejemplo: el hombre

natural no existe, el hombre no es un ser natural... (Pero quizá él fue uno de los primeros en sospecharlo: su hombre natural no es humano). Otro ejemplo: si el hombre es un accidente, es un accidente que tiene conciencia de sí y de su contingencia; la aberración de Sade, y de su época, consistió en hacer depender la contingencia humana de un supuesto determinismo natural... (Pero la nuestra consiste en hacer de la contingencia, la de cada uno y la de todos: la historia, un sistema). Podría continuar. O emprender el camino opuesto y sacar la cuenta de sus descubrimientos y anticipaciones. Son impresionantes. Más impresionante aún es la contemplación desde dentro de su sistema, de su prisión. Coherencia desolada, vertiginosa fortaleza. Sensación de agobio y total desamparo; estamos encerrados pero nuestra cárcel no tiene límites: nunca acabaremos de recorrer estas mazmorras y pasillos sin fin. Ningún muro nos aplasta sino el horror vacío. Estamos rodeados de infinito. Un infinito inmóvil, hecho de repeticiones infinitas. Una y otra vez las construcciones de Sade se derrumban. Nada exterior las derriba; el dinamitero es su propio pensamiento: Sade niega a Dios, a las morales, a las sociedades, al hombre, a la naturaleza. Se niega a sí mismo y desaparece tras de su gigantesca negación. El *No* de Sade es

tan grande como el *Sí* de San Agustín. En uno y otro no hay lugar para el principio adverso. El antimanicismo de Sade es absoluto: el bien no tiene substancia, es una simple ausencia de ser. El ser por excelencia es el mal. Pero escribir la palabra *ser* es afirmar algo, aludir a la suprema afirmación. Hay que invertir los términos: el mal es el no ser total. Pensamiento circular que se repite incansablemente y que, al repetirse, se destruye infinitamente. Su obra es la aniquilación de sí misma. El principio vital, la raíz generadora del erotismo, es la disolución universal. Disoluto: amante de la muerte. La palabra de Sade no termina en silencio porque el silencio que sucede al discurso es significativo: es lo indecible pero no es lo impensable. Ruido ininteligible de la palabra que se niega a sí misma; en él, más que oír, adivinamos el clamor de la naturaleza incoherente que se despeña desde el Principio.

París, enero de 1961.

¹ *La Philosophie dans le boudoir.*

² *Histoire de Juliette.*

³ *Français, encore un effort, si vous voulez être républicains,* en *La Philosophie dans le boudoir.*

⁴ Prefacio a *Justine ou Les infortunes de vertu.*

CIENCIA

¿SON CONDENABLES LOS EXPERIMENTOS DE BOLONIA? UNA APROXIMACIÓN MAS ALLÁ DE LOS PREJUICIOS

Por Juan José MORALES

POR LO VISTO, no se ha entendido el verdadero significado de los experimentos que, en Bolonia, realiza un grupo de sabios italianos para lograr la gestación fuera del cuerpo humano. Sobre esos investigadores cayeron, como era de esperarse, las críticas de carácter religioso. Pero no es esto lo más importante, pues es de sobra conocida la posición de la religión ante la ciencia. Lo importante es que incluso personas de pensamiento avanzado y por lo general exentas de prejuicios se unen al coro de condenaciones.

La crítica más común en labios de este tipo de personas puede resumirse así: "Es absurdo y grotesco tratar de crear niños en el laboratorio." Pero no es este el fin perseguido por los profesores Petrucci, de Paoli y Bernabero, autores del experimento. Ni ellos ni hombre de ciencia alguno —excepto si se trata de un nazi— han pensado alguna vez en convertir en realidad esa fantasía que Aldous Huxley pintó magistralmente en *Un mundo feliz*: la de laboratorios dedicados a la producción en serie de hombres preparados especialmente para el trabajo en las minas, la dirección de empresas, la creación científica o el arte, hombres fabricados de acuerdo con las necesidades de la industria o de la sociedad. Un hombre de ciencia es ante todo persona sensata y nada está más alejado de su mente que cosas como las que describía Huxley en ese libro que, por lo demás, no puede tomarse como una auténtica profecía sino como una crítica de la sociedad actual y de los resultados que podría tener el desarrollo de esta sociedad.

Tal vez cuando otro italiano, Lázaro Spallanzani, realizaba en el siglo XVIII sus famosos experimentos sobre inseminación artificial no faltó algún crítico que pintara el escandaloso cuadro de una sociedad futura en la que estaría abolida la fecundación natural y los niños serían simples productos de laboratorio, sin que en su creación interviniera el hombre más que de manera marginal. En nuestros días la inseminación artificial es cosa común y corriente y ¿qué ha sucedido? Ya no es simple curiosidad de laboratorio, no se fecundan solamente ranas y salamandras sino aun mujeres, pero la inseminación artificial no ha trastocado la vida del género humano. Sólo ha servido para mejorar el ganado y para resolver el problema de matrimonios sin hijos por la esterilidad del esposo.

La gestación en condiciones de laboratorio, repetimos, no tiene más propósito que el de reproducir en todas sus fases esos nueve meses decisivos para el ser humano que normalmente transcurren en el vientre de la madre; reproducirlos para estudiarlos, conocer mejor el proceso y de este conocimiento extraer las experiencias adecuadas para encarar con mejores armas un sinnúmero de problemas biológicos y fisiológicos.

Entre los problemas que se resolverían al conocer en todos sus detalles el proceso de gestación sobresalen los que siguen:

- El de las llamadas mutaciones espontáneas, provocadas por la acción del calor, los agentes químicos o los rayos cósmicos sobre los genes, unidades hereditarias de las que dependen las características del individuo. Durante la gestación los genes son afectados por esos factores, las más de las veces en forma negativa, y el resultado es que un porcentaje de niños —por lo menos el 2%— tienen defectos genéticos que en el curso de su desarrollo les producirán enfermedades o deformidades de diverso género.

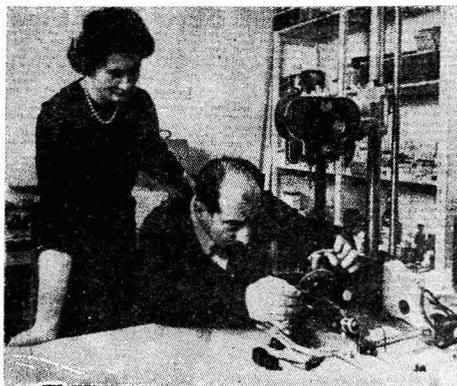
- Los problemas muy del siglo XX que se derivan del uso cada vez más generalizado de aparatos de rayos X y de sustancias radioactivas, cuyo efecto sobre las células reproductoras y sobre los fetos es generalmente dañina. ("Existen fundamentos —dice un estudio de la Academia Nacional de Ciencias de los Estados Unidos— para esperar que, con el tiempo, podamos controlar por lo menos una parte de las mutaciones espontáneas, así como también de las provocadas por la radiación." El primer paso para ello es, desde luego, conocer el proceso de la gestación y las diferentes maneras como el ser humano es afectado genéticamente por los procesos naturales o artificiales en los primeros meses de su existencia.)

- Los de la herencia. El niño hereda determinados caracteres de sus padres en la medida en que el gene que tiene esos caracteres domine sobre otro. Y no siempre se heredan las mejores características. En ocasiones el gene dominante es el que tiene las menos adecuadas.

- Algunos problemas del parto y el embarazo. Se podrá prever complicaciones de diverso tipo y evitar el nacimiento de niños muertos o deformes y los partos difíciles.

Estos y otros muchos problemas son los que se trata de resolver con los experimentos de Bolonia. No hay en ellos nada antinatural, nada monstruoso. Todo es perfectamente natural y está enderezado hacia el beneficio de la humanidad.

Pero aun aceptando esto, aun reconociendo que no se intenta establecer "fábricas de niños" ni cosa parecida, se presentan objeciones del tipo de "es criminal usar seres humanos vivientes, aunque se encuentren en las primeras etapas de su desarrollo, para experimentos de este tipo".



Petrucci y su asistente Laura de Paoli.

En verdad resulta un tanto repugnante pensar que un biólogo fecunde un óvulo, observe su desarrollo hasta cierto límite y luego fríamente dé muerte al feto si muestra señales de deformarse. Pero esta repugnancia está fundada hasta cierto punto en la misma clase de prejuicios de quienes, negándose a permitir la "profanación" de los cadáveres, detuvieron durante siglos el progreso de la anatomía. Para los hombres del siglo XI o XII era criminal, inmoral y anticristiano utilizar un cadáver para estudios anatómicos, era una irreverencia abrir la morada carnal del alma para extraerle las vísceras y estudiar la distribución de los órganos internos. Hoy nadie pondría semejante objeción a un estudiante de medicina. Del mismo modo, dentro de algún tiempo nadie pondrá tampoco objeciones a la gestación artificial.

Mirando las cosas fríamente, sin apasionamientos ni prejuicios morales o religiosos, esos fetos artificiales de los investigadores de Bolonia son simplemente animales de laboratorio. No son seres humanos concientes; están al nivel apenas de un conejillo de indias o de las salamandras de Spallanzani. Es difícil aceptar esta idea, pero el hombre de ciencia no puede renunciar al conocimiento de la naturaleza por prejuicios de ninguna índole. Además, ¿no está legalizado el aborto en muchos países? ¿Y no en otros se practica ilegalmente? Sin duda muchos de quienes sienten asco ante la sola idea de crear un feto dentro de una probeta y darle muerte después de tratarlo como simple material de laboratorio no tienen tantos prejuicios respecto del aborto, y quizá, llegado el caso, lo practicarían. Pero mientras el aborto es sólo la supresión de una vida, inútilmente, las experiencias de laboratorio tienen la utilidad innegable de dar a la ciencia nuevas y más eficaces armas para salvar vidas, para beneficiar al género humano.

Por último, se objeta: "Si los experimentos llegan a tener buen éxito y se logra que el óvulo se convierta en un niño normal, ¿qué será de este ser sin padres, de este huérfano antes de nacer?" No se sabe si los experimentos llegarán hasta ese grado, aunque no hay ninguna razón para que tal cosa no ocurra. En ese caso también habrá que ver las cosas fríamente: ese niño crecerá normalmente. ¿Por qué no? Bastará con ocultarle su origen para no crearle complejos y podrá tener una vida normal de hogar adoptado por su creador, que podría ser considerado su padre. Y aún si terminara en un orfanato no correría peor suerte que muchos huérfanos que perdieron a sus padres en guerras que se aceptan como cosa "natural" y no son condenadas con la misma energía que se emplea contra un experimento científico.

No deja de ser difícil aceptar todos estos puntos de vista. Por muy avanzado que sea el pensamiento humano hay siempre un residuo de prejuicios. Además, el experimento de Bolonia es algo tan trascendental que ha sacudido hasta sus cimientos la moral y la religión. Pero no queda más remedio que aceptar los hechos tal como son, por la sencilla razón de que no tienen nada de inmoral ni de inhumano y porque del sacrificio —si sacrificio puede llamarse— de unos fetos de laboratorio depende la existencia normal de esos dos niños de cada cien que podrán verse libres de taras genéticas y de esos millones de niños que no nacerán muertos.

DOCUMENTOS

EL RACISMO ES UNA NEUROSIS

Por Philippe BERNARD

• ¿Es el racismo una enfermedad mental? En algunas obras he buscado la respuesta a esta pregunta, utilizando los datos de la psiquiatría moderna. Primeramente en el psiquiatra Baruk y, en segundo término, en escritos de psicoanalistas que mucho han glosado sobre este problema. Como mis conocimientos al respecto son recientes, haré frecuentes alusiones a estas fuentes.

EL RACISMO, SÍNTOMA IMPORTANTE EN LOS DELIRIOS DE ENFERMEDADES MENTALES

BARUK ANALIZA esta primera afirmación en su *Tratado de psiquiatría moral y experimental* y describe múltiples casos de enfermedades mentales con delirios de fobias antisemitas. Evidentemente, son enfermos sometidos a tratamiento en hospitales franceses (Baruk fue internista en Charenton); pero supongo que si hubiera podido estudiar los delirios de pacientes en algunas clínicas de Estados Unidos, habría descubierto delirios contra los negros.

En los delirios de estos dementes, descubriremos algunos de los rasgos habituales característicos en el antisemita ordinario. Examinemos el caso X: paciente de 41 años afectado por una psicosis periódica con recientes accesos hipomaniacos, el enfermo parecía ser persona tranquila hasta que, repentinamente, una mañana fue presa de aguda excitación con delirios de odio antisemita; declaró abrigar un profundo resentimiento contra los judíos, se puso a proferir injurias —particularmente contra un judío a quien, hasta entonces, parecía respetar grandemente y, dominado por violenta cólera, reprochó a éste el llevar el nombre de varios profetas— nombre que ha quedado grabado con celebridad universal. “Estamos hartos —gritó— de gente a quien se admira desde hace siglos y que en todo tienen preponderancia (y he aquí uno de los temas más comunes del antisemitismo); además, Dios no existe. En lo sucesivo se adorará a la luna y al sol.”

En este caso, Baruk insiste en el papel particularmente claro de la envidia, no sólo de las personas sino de la doctrina religiosa en sí y, en una nota, añade: “Entre los delirios de persecución, los antisemitas, por la frecuencia y violencia que les son características, merecen lugar aparte; constituyen el ejemplo más revelador de los delirios de fobias y, tanto en el demente como en la vida social ordinaria, se presentan mecanismos típicos de odio y delirios de persecución; se trata, en realidad, del mecanismo del “chivo expiatorio”, un fenómeno por el que se transfieren a otras personas las taras internas y, en particular, el complejo de culpa y las torturas de la conciencia moral, sufrimientos ligados a veces con taras como el homosexualismo o, especialmente, con otras perversiones de tipo sádico.

Baruk cita también algunos ejemplos singularmente curiosos que demuestran

hasta qué punto, en estos casos, el orden biológico repercute en el psicológico. Se trata de las psicosis hiperfoliculínicas, es decir, de ciertos desórdenes de naturaleza hormonal que se producen en la mujer y cómo, con el exceso de secreción de esta hormona, se va originando un delirio antisemita. Baruk describe las formas que adoptan estos trastornos mentales hiperfoliculínicos: “Entre nuestras observaciones advertimos que se trataba de una excitación de odio, de hostilidad sistemática y agresiva. En dos de nuestros casos, el ataque se manifiesta por un verdadero odio antisemita del que más tarde se arrepintió la enferma.”



La legislatura de Louisiana ante el problema racial.

Así pues, entre ciertas desviaciones y perturbaciones —especialmente las de índole sexual— y los delirios de odio, existe una fuerte liga. Esta conclusión nos lleva a afirmar que frecuentemente el racismo es una de las formas en que se manifiestan los desórdenes del psiquismo.

¿SI TUVIESE USTED UNA HIJA,
CONSENTIRÍA EN QUE CASASE
CON UN NEGRO?

Los elementos de índole sexual influyen de manera importante en los prejuicios contra las víctimas del racismo. A este respecto consulté el tratado de Bastide, de gran interés y escrito, además, en un lenguaje accesible —lo que resulta sorprendente en un sociólogo. Bastide observa que, por regla general, entre los prejuicios que la raza blanca tiene respecto a los negros, los factores de carácter sexual son los más numerosos y virulentos: órganos sexuales masculinos más desarrollados, sexualidad femenina más licenciosa, humores, caracteres simiescos por los que el comercio sexual entre ambas razas parece tener ciertas analogías con prácticas de bestialidad.

La religión sigue esta corriente; así, confiere al erotismo, a la Venus negra,

un sabor de pecado o un horror del tabú violado. Igualmente es un hecho que los linchamientos o cierto tipo de alborotos populares, se deben frecuentemente a rumores de que algún negro ha violado a una blanca. Por regla general, se trata de rumores infundados. Si algún negro comete cualquier acto delictuoso, este solo hecho bastará para que inmediatamente la comunidad lo trasponga al terreno de lo sexual. Afirmese que un negro ha violado a una blanca y el castigo adquirirá caracteres particularmente simbólicos; fatalmente conducirá a la castración del presunto culpable.

Mannoni, en su obra sobre la psicología de la colonización, hace resaltar la importancia del elemento sexual en las relaciones raciales. A continuación cito sus afirmaciones: “Esta necesidad de encontrar en los monos antropoides, en Calibán, o en los negros y aun en los judíos, la figura mitológica del sátiro, alcanza en el alma humana aquel grado de profundidad en que el pensamiento es turbio y la excitación sexual queda extrañamente ligada a la agresividad y a una violencia cuyos móviles son poderosísimos. Dijimos que la explicación del fenómeno se encuentra, sobre todo, en tendencias reprimidas y sádicas, tendencias a la violación y al incesto; en el prójimo proyectamos la imagen de la falta que a la vez nos espanta y nos fascina.”

Además de citar el siguiente argumento de los racistas, Mannoni subraya su carácter revelador: “Y qué —responden los racistas— si tuviese usted una hija casadera ¿consentiría en que casase con un negro?” Muchas personas, a quienes aparentemente no podría acusarse de racismo, enmudecen ante estos argumentos y pierden el sentido crítico. Es que semejante argumento desciende hasta alcanzar sentimientos confusos precisamente incestuosos que producen en ellos la reacción racista como mecanismo de defensa.

En sí, el argumento es estúpido; parece indicar que no existe justo medio entre el racismo y cualquier promiscuidad. Pero quien lo esgrima de buena fe, no imagina, en su candidez, hasta qué grado está revelando los sentimientos reprimidos en los que se basan sus teorías racistas.

EL RACISMO, ESENCIALMENTE IRRACIONAL Y PATOLÓGICO

Quien estudie seriamente lo que hemos convenido en llamar “convicciones racistas” se percatará de que, lógicamente, éstas no tienen fundamento alguno; la mayor parte de los criterios rígidos que definen las razas objeto de ataques racistas son, además, contradictorios entre sí y carecen de apoyo en hechos comprobados. Esto se explica fácilmente si el racismo se basa no en la inteligencia, sino en aquellas partes más confusas del individuo, mal dominadas por personas que se encuentran al borde de afecciones mentales y que, si bien no están gravemente enfermas, sí son, por lo menos, débiles mentales.

No me parecen muy serias las explicaciones que dan, sobre este problema, algunos psicoanalistas. Como han estudiado especialmente el antisemitismo (por razones históricas Freud fue víctima personal del fascismo) explican las reacciones inconscientes y fundamentales de los antisemitas en virtud de dos aspectos aje-

nos o extraños al pueblo judío: como han matado a Cristo, han matado a Dios Padre (¡henos ante un típico complejo de Edipo!). Además, se trata de circuncisos —o sea el símbolo de la castración—. ¡Es el castigo del complejo de Edipo! Así pues, Freud, y, entre sus seguidores, algunos psicoanalistas declaran: para el gentil, el judío es la ilustración del complejo de Edipo y del castigo que ha merecido. Un hombre ha hecho lo que él no se atreve a hacer: matar a su padre pero en castigo, ha sido castrado, sanción ésta a la que se teme más que a ninguna otra. Por lo tanto, respecto a este hombre, abriga sentimientos malsanos que constituyen la base del antisemitismo.

El análisis de Baruk nos permite actuar más segura e idóneamente y de manera positiva, sin tener que aguardar a que múltiples observaciones determinen cuánto hay de verdadero y cuánto de falso en esta teoría.

Para Baruk, los delirios raciales clasificados como especies de los delirios de odio pueden ser provocados por diversos

accidentes. Él los ha observado en dementes cuya enfermedad tiene orígenes diversos: traumatismos craneanos, hiperfoliculnia, consecuencias de largas evoluciones tuberculosas, saturaciones alcohólicas, o cualquier otra alteración de esta índole.

ODIOS PASIVOS

Pero, según Baruk, estos delirios de odio se han extendido en su forma pasiva. En efecto, las fobias activas son tan visibles que la persona afectada por ellas termina su vida en un manicomio o como redactor en jefe de algún panfletillo antisemita. Pero además, existen fobias pasivas mucho menos notables que hacen presa fácil de los débiles mentales y que también florecen merced a hábiles maniobras de sujetos inductores afectados por fobias activas — aunque creo que resulta ocioso seguir precisando detalles.

Estas fobias pasivas son más frecuentes y temibles en una sociedad de seres normales que en instituciones para dementes. Siempre habrá descontentos para atizar el

fuego; su acción puede organizarse y lograr una atención considerable. Y una larga excitativa acaba por sugestionar a los sujetos indemnes.

Por último, estos odios pasivos entrañan frecuentemente una causa temible: el interés. Por motivos diversos, se ataca a aquellos a quienes se desea suceder. En otros casos, el odio es uno de tantos procedimientos para llegar a dominar; según las máximas de Marco Aurelio, sirve para dividir.

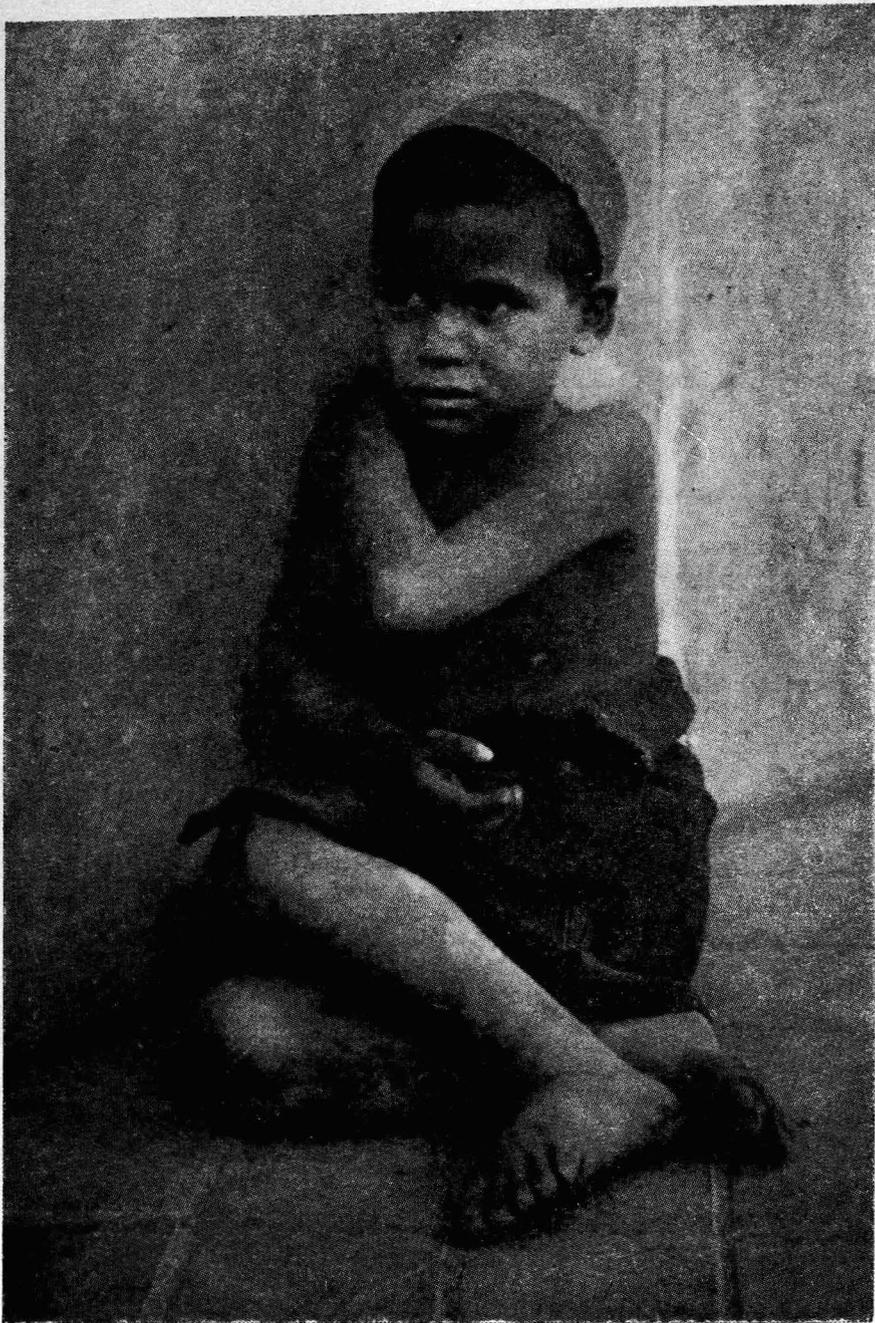
EL RACISMO, REACCIÓN DE ESTADOS ANGUSTIOSOS

En primer término, el racismo se encarna contra una minoría y manifiestamente deriva de la teoría del “chivo expiatorio”; se trata, por ejemplo, del antisemitismo de algunos países europeos.

Se cree que estas minorías son responsables de una situación que se estima desastrosa. De hecho, en estas minorías se transfiere y así descarga el peso de estados angustiosos que pueden ser perfec-



“El racismo se encarna contra una minoría.”



"Se les cree responsables de una situación desastrosa..."

tamente legítimos. Indiscutiblemente fue el caso de la clase media alemana que, a partir de 1925, se sintió totalmente aniquilada.

En seguida tenemos aquel tipo de racismo que se encarniza contra las mayorías; tal es el que impera en las "colonias"; los colonos temen verse forzados a elegir un día entre "equipaje y ataúd", para expresarlo en términos usuales. Fácil resulta, pues, comprender la angustia de esta población que, aunque dominante es, empero, minoritaria.

El común denominador, que es además fundamental, estriba en esta reacción angustiosa que provoca, como cualquier otra reacción de angustia, reacciones neuróticas.

EL RACIOCINIO, ANTÍDOTO INSUFICIENTE

Estas consideraciones permiten pensar que no basta la lucha que se libre en los campos del conocimiento y de la racionalización; claro que ésta es indispensable porque querría yo no creer que la mayoría de mis contemporáneos son débiles mentales; pero este método no basta, sin embargo, para vencer el racismo.

Aunque las actividades que ha emprendido la O.N.U. son de máxima seriedad, se circunscriben tan sólo a este campo. Este organismo ha publicado gran número de folletos extraordinariamente bien he-

chos, cuyo propósito consiste en aniquilar las fuerzas del racismo. No obstante, esta acción puede influir únicamente en personas equilibradas y por ello dudo que logre cambiar la opinión de cierto número de imbéciles que conozco, suponiendo que éstos se tomen la molestia de leer las obras de la O.N.U. (lo cual me sorprendería).

Para impedir que se dañe a personas mal equilibradas — desde los débiles, en quienes se puede influir fácilmente, hasta los activos, verdaderos dementes no siempre internados, es menester ejercer otro tipo de acción.

EL BACILO DEL RACISMO

Con claridad describe Baruk el peligro que representan ciertos sujetos afectados por delirios de odio: en ningún otro sector se ve alterada su inteligencia sino que, por lo contrario, durante mucho tiempo se muestran seductores para conseguir sus fines.

Así, cita el caso de un personaje que progresivamente cautiva a sus amigos, mediante los que logra ingresar en una dependencia; luego, a sus superiores, quienes le permiten alcanzar una situación importante, aunque modesta en apariencia. Y de esta manera llega a conocer todos los secretos del medio en que se encuentra, pero repentinamente estalla su delirio de

odio y hace insoportable la vida de todos sus colegas y logra aterrorizar, con sus calumnias, a iguales y superiores, hasta el día en que tiene que internarse.

Sin duda alguna estos enfermos que, debiendo estarlo, no han sido internados en un sanatorio, son peligrosísimos por la capacidad que en sí llevan de provocar, de manera brutal, llamaradas de racismo en ciertos pueblos que se encuentran en estado febril o crítico. Por esta razón, Baruk los compara con bacilos.

NO DEBE TRANSIGIRSE CON LOS RACISTAS

Baruk aconseja que deben tomarse poderosísimas medidas de profilaxia en contra del racismo, sin concesión alguna e inmediatamente: "la atmósfera que les rodea afecta extraordinariamente a las personas expuestas a que en ellas se desarrollen delirios de soberbia o de extorsión. Si se les deja en libertad de acción, si al principio se les dan muestras de debilidad, si no se reprimen sus más íntimas tentativas de extorsión, pronto se verá en ellos el rápido desarrollo de manifestaciones gigantescas capaces de trastornar y destruir moralmente el ambiente en que viven. Estas personas están dotadas de un temible potencial explosivo capaz de dinamitar cuanto encuentran a su paso; por otra parte esta carga llega aún a destruir a las personas que la padecen, en medio de las ruinas que ha acumulado; este potencial, pues, se neutraliza alzando una barrera de vigilancia en el medio en que tiende a desarrollarse, pero estallaría violenta e incoerciblemente si no existiese semejante freno.

Con demasiada frecuencia se desconoce el peligro en sus inicios, porque el verdadero carácter de estos individuos se disimula y no se manifiesta sino cuando son amos de la situación. Tímidos, pusilánimes y ansiosos cuando tienen que contenerse, si se les permite apoderarse de la fuerza, actúan con audacia ilimitada y entonces aterrorizan al mundo que les rodea.

Por último, un error, desgraciadamente muy extendido, consiste en tratar de apaciguar a estos seres haciendo concesiones, esperando alcanzar, de esta manera, una paz duradera. Pero es éste el medio más seguro de precipitar las catástrofes. Cualquier concesión, cualquier favor que se les otorgue, es un violento latigazo que fustiga su orgullo y pone en juego el temible mecanismo de dominación que llevan en sí.

Es preciso, pues, actuar sin condescendencias, sin condescendencias, y sobre todo, sin aquilatar por largo tiempo pros y contras. En suma, creo que se combate con máxima eficacia en contra del racismo si se lucha en contra de los factores que provocan estados de angustia en determinado medio social. Es evidente que el antisemitismo no habría adoptado las formas que lo caracterizaron en Alemania, si las clases medias de este país no hubiesen tenido las causas de inquietud que fueron consecuencia de la evolución económica de Alemania entre 1920 y 1933. Por ello, al luchar en favor de una justicia social más equitativa, automática y simultáneamente se lucha en contra del racismo.

• Tomado de *Après-Demain*. París, mayo-junio 1960.

(Traducción de Raúl Ortiz y Ortiz.)

ARTES PLASTICAS

EL ARTE DEL PERÚ

Por Carlos VALDÉS

EN EL Museo de la Ciudad Universitaria se exhiben los tesoros artísticos del Perú, sin que ello signifique solidaridad ni simpatía con ciertas actitudes políticas. Por primera vez en México se puede apreciar un conjunto tan variado y rico de arte peruano de todos los tiempos, desde las épocas más remotas hasta nuestros días. La exposición se divide en cuatro secciones: arte prehispánico, arte colonial, arte popular y arte moderno.

Al arte prehispánico y al popular corresponden las características más singulares y auténticas. A través del arte de estos dos periodos se puede observar una línea ininterrumpida de originalidad y un alto nivel artístico. El arte colonial, aunque bajo el influjo de modelos estéticos importados de la metrópoli española y de otras naciones europeas, también presenta huellas del espíritu autóctono de los artesanos encargados de realizar las obras.

Aunque el arte moderno conscientemente buscaba romper vínculos con lo extranjero (la influencia europeizante que sufrió el arte colonial) y pretendía expresar algo propio, la búsqueda resulta poco afortunada. Muy raras muestras escapan de ser "reflejos de reflejos". Quizá el temor a una infección (como sucede en el campo de la patología) sea el más seguro medio de contraerla, y el único modo para superar una influencia sea asimilarla, dominándola mediante el estudio.

En cambio, como decíamos, el arte de la época colonial frecuentemente resolvió el problema de las influencias impuestas y casi insuperables. El indígena supo imprimir ciertos caracteres prehispánicos a las formas españolas impuestas como modelos.

En el terreno del arte popular los artesanos indígenas realizaron un verdadero "mestizaje": mezclaron sus técnicas propias con las españolas.

Los artesanos populares no sufren inhibiciones (quizá porque sus obras están destinadas a su mismo pueblo) y pueden desarrollar libremente sus dotes creadoras, que en ocasiones alcanzan niveles sorprendentes, sobre todo en la cerámica. A los más geniales artistas europeos no les avergonzaría firmar algunas de estas piezas.

El arte prehispánico de Perú se distingue por su extraordinaria riqueza y la variedad de técnicas y materiales empleados. El artesano dominaba el oficio a la perfección, sabía aprovechar los materiales de la región con sabiduría pocas veces igualada. A estos artesanos construir objetos les resultaba tan natural como respirar; su arte era espontáneo y afortunado, nacía con la naturalidad que la rama brota del árbol. La mayoría del arte estaba destinado al culto de los muertos y a otros usos religiosos; sin embargo la religiosidad no deformaba ni volvía rígidas

las ejecuciones de los artesanos. Sus obras respiraban gracia, y sus diseños parecían dulcificados por un optimismo casi infantil. Esto se acentúa más al compararse con la severa arquitectura de los templos indígenas.

Desde épocas muy antiguas los indígenas peruanos trabajaron los metales, en especial el oro, la plata y el cobre. Desde el punto de vista meramente técnico sus realizaciones demuestran una prodigiosa habilidad y variedad: martillado, laminado, repujado, incrustado, soldado, fundido, "unido". En algunas piezas los artesanos hicieron alarde de destreza al combinar diferentes técnicas. Frecuentemente se empleaban metales preciosos; pero no se piense que el valor de estas piezas dependía sólo de los materiales utilizados; los artífices peruanos encontraron la técnica adecuada para cada uno de sus materiales, y el efecto artístico era muy pocas veces igualado en otras regiones.

No es posible describir con palabras la admiración que produce el aprovechamiento genial que lograron los artesanos indígenas, dando a cada material la forma y el color precisos para conseguir un máximo de expresión: podría decirse que sus obras "hablan" el mismo lenguaje espontáneo e incomparablemente bello de las formas naturales. Las obras del arte peruano indígena se admiran por su falta de esfuerzos mentales y carencia de intelectualizaciones. Los símbolos surgen mágicamente del espíritu primitivo, y no hay una línea divisoria entre "representación", "símbolo" y "realidad"; en cambio el arte moderno para crear símbolos tropieza a cada paso, y sus fórmulas intelectuales no son capaces de encontrar eco en la sensibilidad de las mayorías.

La cerámica del Perú no desmerece ante la orfebrería. Se distingue por sus temas múltiples, su variedad de formas y colorido, sus diseños son muy ricos a pesar de que la repetición rítmica constituye una parte inseparable de su composición.

Otra de las artesanías que con más éxito se cultivó en el Perú prehispánico fue la del tejido. Se emplearon hilos de algodón, de lana, y fibras de agave. Para teñir las telas se usaron tintes vegetales, minerales y animales, de los que se obtuvieron una extensa gama de tonos. Las técnicas para los acabados fueron numerosas, los diseños de gran belleza y refinamiento reproducían formas animales, vegetales y humanas, en las que la fantasía de los indígenas se desbordaba.

Durante la colonia se utilizó el talento indígena en la ejecución de obras de arte escultóricas y pictóricas, y aunque los modelos eran españoles, con frecuencia aparecen manifestaciones del espíritu nativo. Obras de arte y de paciencia son los altares, retablos, púlpitos, sillerías y otras piezas de ebanistería, en los que el es-

píritu indígena, dentro de la complicada línea barroca, encontró cierta libertad de expresión y hasta alguna identificación. También se distinguieron por su belleza la platería y la tapicería coloniales.

Pero en donde se manifiesta el verdadero "mestizaje" artístico es en el arte popular peruano, producto de una mezcla de técnicas artesanales españolas e indígenas que fue evolucionando a través de los siglos hasta adquirir una fisonomía propia. Los centros de arte popular se localizan en muy diversas regiones del país y se especializan en textiles, alfarería, platería, talabartería, ebanistería etcétera. Merecen mención especial las esculturas en piedra de Huamanga (es-



Arte colonial peruano

pecie de alabastro corriente), las "iglesias" de barro cocido y pintado que provienen de Ayacucho, los "toros" de Pucará, y otras piezas con las que se podría formar una lista interminable, y que manifiestan la gran imaginación y refinamiento del espíritu creativo popular que ha venido desarrollándose a través de muchas generaciones.



Arte popular peruano

MUSICA

EN TORNO A UNA SEMBLANZA DE VON KARAJAN

Por Jesús BAL Y GAY

HACE POCO más de un mes, Winthrop Sargeant publicó en *The New Yorker* una semblanza de Herbert von Karajan, el director de orquesta más famoso de cuantos andan hoy por el mundo. Es un trabajo magnífico por la ponderación y la vivacidad con que expone ante el lector los rasgos más característicos de ese músico austriaco. Y su lectura mueve a meditaciones que trascienden el limitado marco de la técnica directorial.

Contra lo que suele acaecer con los grandes artistas, en la figura de von Karajan no se dan rasgos contradictorios: es de una pieza y siempre consecuente consigo mismo, movido exclusivamente por la ambición, una ambición insondable, violenta y tenaz. Ambición, según el Diccionario de la Academia, significa "pasión por conseguir poder, honras, dignidades o fama". Pero *ambitio* —la palabra de que deriva— significaba para los latinos el acto de rodear o cercar, y aun en castellano se dice *ambiciosa* "de la hiedra y plantas que, como ella, se abrazan con tenacidad a los árboles u objetos por los que trepan", según el mencionado Diccionario. De la semblanza que Sargeant hace de von Karajan se desprende que la ambición de éste responde plenamente a todas esas acepciones del vocablo. No se trata sólo de una ambición equiparable a la codicia del toro que se lanza noblemente, rectilíneamente sobre el engaño, sino que es también astuto rodeo o cerco de lo codiciado, cuando las circunstancias impiden el ataque de frente.

Hay ambiciones que, por su misma nobleza, derivada de la naturaleza de lo ambicionado, excluyen toda táctica que no sea la noble derechura: la de la perfección artística, por ejemplo. Para lograr una partitura o una ejecución perfecta de nada sirven los trucos, ni los rodeos ni las marrullerías. No hay más armas, en ese plano, que la valía y el esfuerzo. Ambicionar la realización de un trabajo perfecto no es ni una debilidad humana —y, por tanto, excusable— ni mucho menos un sentimiento vituperable: es un deber, nada menos que todo un deber, cuya asunción y desempeño ennoblecen al hombre. Por eso es posible la modestia en el artista ambicioso de perfección.

Pero lo malo es que la perfección de la propia obra se puede ambicionar no por la perfección misma, sino por soberbia y como instrumento de poder. Por una especie de alquimia degradante o de signo negativo, el oro del amor a la perfección se convierte en la escoria de la concupiscencia. Para saber si eso ocurre en la conciencia de un determinado artista no hace falta ser un linco, basta con observar su conducta en el ámbito social, cómo se comporta con sus colegas, cómo ambiciona o no ambiciona otras cosas además de la perfección del propio oficio.

En eso von Karajan es más claro que el agua. Con su innegable talento y eficiente técnica de director, no se contenta con lograr perfecciones en un ámbito artístico reducido, Viena o Berlín, digamos,

Europa, el mundo entero parecen estrechos para su ambición. "Von Karajan no es un director de orquesta, es un *cártel* internacional", dicen algunos europeos, según Sargeant, y con razón, ya que en este momento es el director de orquesta y director artístico de la Ópera de Viena, el principal director de la Filarmónica de la misma ciudad, el "dictador absoluto" de la Filarmónica de Berlín, el director favorito de La Scala de Milán y el amo de la *Philharmonia* de Londres, "orquesta —dice Sargeant— creada especialmente para él y cortada a su medida". Y todavía el año pasado dirigió el Festival de Salzburgo, dirección que habría continuado en sus manos de no haberse peleado con el consejo directivo de aquella entidad.

A pesar de lo que afirman sus admiradores, no puede uno dejar de sentir cierto escepticismo en cuanto a la perfección de muchas de las ejecuciones que se ofrecen bajo su batuta. ¿Cómo puede este hombre tener tiempo para atender a tantos compromisos y para concentrarse lo necesario en el estudio de las partituras y, por si todo eso fuera poco, para entregarse —según afirma la leyenda que en torno suyo se ha creado— a extensas lec-



turas e intensa vida deportiva? Y adviértase que no se trata de un director de orquesta que se limita a sus más estrictas funciones profesionales, sino que en la ópera interviene dictatorialmente como director de escena y, en general, dondequiera que actúe invade esferas que están más allá del pódium. Hay, pues, motivos para pensar que su ambición de poder es más fuerte que su ambición de perfección. Y eso, unido a su tremenda seguridad en sí mismo, contribuye a presentárnoslo como un auténtico dictador.

Si el complejo de inferioridad es una rémora para el individuo, el de superioridad es una zancadilla. Quienes padecen este último se ven obligados constantemente a recurrir a infinidad de tretas para ocultar o desfigurar sus inevitables traspies. La primera, la más fácil y más barata, es la arrogancia. Von Karajan parece emplearla a fondo. Su falta de respeto a las convenciones sociales, sus descortesías para con personas merecedoras de todo respeto, su indumentaria caprichosa, todo en su conducta denuncia una arrogancia premeditada. Winthrop Sargeant menciona su costumbre de ir de compras sin di-

nero ni más talonario de cheques que la frase "Soy von Karajan". Y menciona también algunos chistes que los vieneses no fascinados por el divo han inventado acerca de la arrogancia de éste. Uno de ellos: von Karajan toma un taxi y el chofer le pregunta que adónde quiere ir, a lo que el interpelado contesta: "No importa, me necesitan en todas partes". Otro, todavía más fuerte, cuenta que un hombre trata de entrar en el cielo, pero San Pedro no se lo permite porque ya no hay sitio; mas al descubrir que se trata de un psiquiatra, rectifica y le dice: "Eso ya es otra cosa. Pase usted. Lo necesitamos. Dios ha estado sufriendo de delirio de grandeza: ¡Se cree que es von Karajan!"

La arrogancia descarada, espectacular alcanza su máxima eficiencia cuando se cuenta con un aparato publicitario capaz de recogerla y difundirla. Entonces —si el que la muestra es una figura interesante— se forma toda una leyenda, más, todo un mito. Tal es el caso de von Karajan. Muchos de los que van a escucharlo por primera vez se encuentran previamente sugestionados por lo que de él han oído y están dispuestos a admitir que se trata de un superhombre o de un semi-dió. Aun en esta época, que nos parece tan materialista, el público guarda en lo más recóndito del alma una viva apetencia por lo maravilloso y está dispuesto a entregarse al hechizo de toda personalidad que se salga, o parezca salirse, de lo corriente. En eso no hemos variado mucho con respecto al Romanticismo. Entre von Karajan y Paganini hay menos diferencia de la que pudiera imaginarse lógicamente. El melómano de 1830 creía que el violinista italiano tenía pacto con el diablo; el de 1961 cree que el director austriaco es un superhombre. A fin de cuentas, todo es uno y lo mismo.

Y tan fascinado se halla el aficionado de hoy por la personalidad de este director, que no se acuerda, o no quiere acordarse, de ciertas cosas que sucedieron no hace muchos años. Era el año de 1935; von Karajan aspiraba a la dirección de la Ópera de Aquisgrán, y para conseguirla no tuvo inconveniente en afiliarse al partido nazi. Que lo hizo con pleno conocimiento de la política criminal que habían puesto en práctica Hitler y sus secuaces lo demuestra la frase con que mucho después explicó aquella decisión suya: "Habría cometido cualquier crimen por lograr aquel puesto", es decir, que sabía que el ingreso en el partido nazi era una acción vituperable, excepto, por supuesto, para quienes, como él, practican la moral del oportunismo. Y así pudo convertirse al poco tiempo, ya en Berlín y en plena guerra, en el director de orquesta favorito de la Alemania hitlerista, merced a una total adhesión a los principios y métodos del partido oficial. Mucho se habló de la conducta indigna, en ese sentido, de Furtwängler; pero éste, siquiera, mostró algún rasgo de sentido moral al tratar de proteger a los judíos que formaban parte de su orquesta, lo que le valió temporadas de amenazadora frialdad en las esferas gubernamentales. Von Karajan, en cambio, vivió un ininterrumpido idilio con sus jefes políticos. Ello significa que su espina dorsal, que tan rígida gusta de mostrar ahora en todas partes, es en realidad capaz de flexibilidades ofídicas.

El caso plantea por enésima vez el problema de la moralidad del artista y de la relación que pueda existir entre éste y

la política. Winthrop Sargeant viene a ello con una cierta indiferencia o, más bien, con un interés nada más que académico, en el que quizá haya unas gotas de ironía. La gente, viene a decir, muestra la romántica tendencia a creer que el artista ha de tener necesariamente más de idealista que el carnicero, el panadero o el científico constructor de proyectiles, y que su grandeza artística está en proporción directa a su integridad moral. A mi juicio, el artista, por grande que sea, no es en esencia diferente de cualquier otro hombre, y no hay por qué exigirle ni más ni menos integridad moral que al panadero o al carnicero. Pero la fama, la notoriedad lo convierte, quiera que no, en un ciudadano con más responsabilidad moral que el modesto comerciante o el oscuro hombre de laboratorio. Su conducta, según sea recta o torcida, noble o abyecta, constituirá todo un ejemplo o todo un escándalo para el prójimo. ¡Tremenda responsabilidad la suya!

Por otra parte, no siempre es exigible ni conveniente la intransigencia del artista para con un régimen político malo. En primer lugar, nadie tiene derecho a exigir de nadie que se convierta en héroe o en mártir. Además, el artista que se encuentra atrapado de pronto por un movimiento político criminal puede ser espiritualmente más útil a sus compatriotas cultivando entre ellos su arte que empujando una resistencia suicida o expatriándose. Bastante tiene el pueblo con sufrir una dictadura, para que todavía sus artistas le nieguen los puros y elevados goces que sólo ellos pueden proporcionarle.

Pero una cosa es que el artista se encuentre de pronto en la boca del lobo y otra que vaya conscientemente a meterse en ella para sacar provecho personal. En eso la conducta de von Karajan no deja lugar a dudas: nadie le obligaba, salvo su ambición, a ingresar en el partido nazi. Y lo hizo con escarnio no sólo de los principios morales más elementales, sino también de la doctrina nazi, ya que, por lo visto, no creía en ella. Un hombre, pues, sin escrúpulos.

Y en ese plano su figura es un escándalo. Pero también lo es la lenidad con que el público de hoy juzga aquel su pasado inmediato. Disculpar éste, u olvidarlo, es indicio de las graves dolencias morales que aquejan a una parte de la humanidad. Y quizá sea uno de los frutos podridos o venenosos que la especialización extremada nos está ofreciendo. Parece como si, con tal de gozar de una interpretación musical magnífica, estuviésemos dispuestos a cerrar los ojos ante la vida y milagros del intérprete, a no ser los que puedan prestarle una aureola de superhombre. "¿Es éste el mejor director, o el mejor escritor, o el mejor físico del mundo? Con eso basta, y en lo demás que haga lo que quiera." Tal parece ser la actitud del hombre contemporáneo, que exige especialistas extremados en todo, y él mismo es, en cada momento, también un especialista a su manera —ahora nada más que empleado o profesionalista, ahora nada más que oyente de música, ahora nada más que espectador teatral, ahora nada más que beneficiario de un invento científico—, es decir, una persona que nunca está plenamente integrada, incapaz de vivir la inextricable interdependencia de las actividades y valores espirituales.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

BALANCE DE 1960

EVIDENTEMENTE, resulta ya un poco tardío hacer una recapitulación del cine que pudimos ver durante 1960. Pero, como quiera que en lo que va del año, hasta el momento de escribir estas notas, no ha habido ningún estreno digno de comentario, quizás interese al lector la clasificación que me propongo hacer.

En 1960 se estrenaron 455 películas. De ellas, merecieron verse, cuando mucho, treinta y seis. Ya sé que no sirve de nada lamentarse, pero, ¡qué bueno hubiera sido que, en lugar de alguno de los 419 churros o cuasi-churros restantes hubiéramos tenido la oportunidad de ver siquiera un film del italiano Antonioni o del japonés Mizoguchi, realizadores admirados en casi todo el mundo... y desconocidos en México! Y no vale decir que sus films no garantizan una buena taquilla, porque, de los 419 mencionados, más de la mitad duraron en exhibición una semana y gracias.

Hablemos, pues, de las treinta y seis películas que no nos hicieron salir del cine con ganas de quemar vivo a nadie. Según mi opinión, cinco de ellas merecen las cuatro estrellas que se destinan, al uso de los *Cahiers du Cinéma*, y del *Tiro al blanco*, de *México en la Cultura*, a las obras maestras. Son las siguientes:

1. *Hiroshima, mi amor*, de Alain Resnais. (Francia)
2. *Sombras del mal (Touch of evil)*, de Orson Welles. (EE. UU.)
3. *Deseo y destrucción (Blind date)*, de Joseph Losey. (Inglaterra).
4. *Anatomía de un asesinato*, de Otto Preminger. (EE. UU.)
5. *El sueño de una noche de verano*, de Jiri Trnka. (Checoslovaquia).

En segundo lugar, cabe anotar dos films que merecen tres estrellas... y media, si se permite la aberración. Es decir: que poco les falta para ser obras maestras, si es que no lo son:

6. *El tigre de Bengala y La tumba india*, de Fritz Lang. (Alemania).
7. *Su pecado fue jugar (Heller in pink tight)*, de George Cukor. (EE. UU.)

Y después, los que se hacen acreedores a las tres estrellas destinadas a los films excelentes:

8. *Los cuatrocientos golpes*, de François Truffaut. (Francia).
9. *La balada del soldado*, de Grigori Chujrai. (URSS).
10. *De repente en el verano*, de Joseph L. Mankiewicz. (EE. UU.)
11. *Los siete samuráis*, de Akira Kurosawa. (Japón).
12. *La fortaleza escondida*, de Akira Kurosawa. (Japón).
13. *La invención destructiva*, de Karel Zeman. (Checoslovaquia).
14. *Capitán Búfalo (Sargeant Rutledge)*, de John Ford. (EE. UU.)
15. *La guerra y la paz*, de King Vidor. (Italia, EE. UU.)

16. *Los desconocidos de siempre (I soliti ignoti)*, de Mario Monicelli. (Italia).

Siguen los films de dos estrellas y media. Es decir, los que considero algo más que simplemente buenos:

17. *Río salvaje*, de Elia Kazan. (EE. UU.)
18. *El fin del rey del crimen (Rise and fall of Legs Diamond)*, de Budd Boetticher. (EE. UU.)
19. *Pather Panchali*, de Satyajit Ray. (India).
20. *El destino de un hombre*, de Serguei Bondarchuk. (URSS).
21. *Otra vez con amor (Once more with feeling)*, de Stanley Donen. (EE. UU.)
22. *Los maleantes (I magliari)*, de Francesco Rosi. (Italia).
23. *Reto al destino (Odds against out)*, de Robert Wise. (EE. UU.)
24. *Risas y más risas*, montaje de Robert Youngston. (EE. UU.)
25. *El kimono escarlata*, de Samuel Fuller. (EE. UU.)
26. *Amores de verano (Une fille pour l'été)*, de Eduard Molinaro. (Francia).
27. *La vida por delante*, de Fernando Fernán Gómez. (España).

Y, por último, los films buenos o, cuando menos, aceptables. Los primeros merecen dos estrellas y son:

28. *Nunca en domingo*, de Jules Dassin. (Grecia).
29. *Problemas de alcoba (Pillow talk)*, de Michael Gordon. (EE. UU.)
30. *La adorable pecadora (Let us make love)*, de George Cukor. (EE. UU.)

Los segundos, una estrella y media, y son:

31. *Amoríos en Florencia*, de Valerio Zurlini. (Italia).
32. *El amor se paga (L'amore in città)*, de Zavattini y otros. (Italia).
33. *Pasión prohibida (Look back in anger)*, de Tony Richardson. (Inglaterra).
34. *Almas en subasta (Room at the top)*, de Jack Clayton. (Inglaterra).
35. *La herencia de la carne (House from the hill)*, de Vincente Minnelli. (EE. UU.)

En cuanto al film número treinta y seis... no lo he visto. Pero, por lo que he oído y leído, *Hijos y amantes*, la película norteamericana del inglés Jack Cardiff, quizá merezca figurar en un buen lugar de la clasificación anterior. (No he visto tampoco otros films estrenados en 1960, naturalmente, pero creo que el de Cardiff es el único importante.)

También vale la pena anotar las decepciones del año, que no son pocas. Es decir, los films de directores habitualmente dignos de confianza y que, sin embargo, merecen una sola estrella o el infamante punto negro: *La muerte en este jardín*

y *Los ambiciosos*, de Luis Buñuel; *Salomón y la reina de Saba*, de King Vidor; *Furia en las montañas*, de Robert Aldrich; *La venganza y Sonatas*, de Juan Antonio Bardem; *Lo que no se perdona* (*The unforgiven*), de John Huston; *Pánico mudo* (*City of fear*), de Irving Lerner; *Esa clase de mujer* y *El hombre de la piel de víbora* (*The fugitive kind*), de Sidney Lumet; *Un hombre sin suerte* (*A hole in the head*), de Frank Capra; *Cinco mujeres marcadas*, de Martin Ritt y *En mi casa mando yo* (*Hobson's choice*) de David Lean.

Finalmente, las películas que tuvieron cierto éxito entre el público culto y que, según mi opinión, no merecen ni siquiera una estrella: son *El puente*, de Bernard Wicki y *La hora final* (*On the beach*) y *Herederás el viento*, de Stanley Kramer.

No se incluyen en el balance las pelí-

culas exhibidas en la III Reseña, a menos que hayan sido estrenadas o pre-estrenadas en las salas comerciales.

Al hacer la anterior recapitulación, no he creído necesario explicar el porqué del lugar dado a cada film, puesto que la mayoría de ellos han sido comentados en anteriores números de *Universidad de México*. De cualquier forma, el lector queda en libertad de dar rienda suelta a la indignación que tal suerte de clasificaciones suele provocar. Y pasemos a hacer la crítica de algunos films recientemente (?) estrenados.

LOS MALEANTES (*I magliari*), película italiana de Francesco Rosi. Arg.: Cecchi D'Amico, Patroni Griffi y F. Rosi. Foto: Gianni di Venanzo. Int.: Alberto Sodi, Renato Salvatori, Belinda Lee. Producida en 1959, y

LOS DESCONOCIDOS DE SIEMPRE (*I soliti ignoti*), película italiana de Mario Monicelli. Arg.: M. Monicelli, Age, Scarpelli y Cecchi D'Amico. Foto: Gianni di Venanzo. Int.: Vittorio Gassman, Renato Salvatori, Rossana Rory, Memmo Carotenuto, Carla Gravina, Claudia Cardinale, Marcello Mastroianni, Toto. Producida en 1958.

En las últimas semanas de 1960 se estrenaron, ante un público reducidísimo, dos films italianos que vinieron a confirmar lo que la Reseña ya nos dejó ver: en la patria del neorrealismo se está haciendo un gran cine. En conjunto, quizá el mejor cine del mundo.

Sin embargo, ese cine no se hace bajo el signo del neorrealismo. Es decir: el neorrealismo fue, seguramente, una etapa necesaria, pero hoy parece ya claramente superada. La sombra patriarcal de Zavattini no cubre, como antaño, la obra de los mejores realizadores italianos. Estos agradecen, de seguro, todo lo que el buen viejo Cesare hizo en su tiempo, pero, por lo visto, no están dispuestos a regirse por la colección de lugares comunes y de vaguedades que componen la médula "teórica" del neorrealismo.

El buen cine no depende de la subordinación de todos los realizadores de talento a un modo general de hacer películas. El buen cine, en todo caso, no es sino la suma de los modos diversos y hasta opuestos de cada uno de sus realizadores. Esa diversidad resulta mil veces preferible al unanimismo, aunque éste se justifique con fórmulas nobles, prestigiosas y bien intencionadas.

Hoy, el cine italiano es la suma de los "grandes" (Antonioni, Fellini, Visconti, Rossellini, De Sica), y los componentes de una nueva generación arrolladora (Monicelli, Bolognini, Marselli, Vanzini, Rosi, Zurlini). Justo es mencionar también a Vittorio Cottafavi, realizador de films "con ropa antigua", es decir, de ese cine épico a base de romanos, cartagineses, princesas orientales, etcétera, que parece tener en el director de *La rebelión de los gladiadores* a su primer cultivador digno de ser tomado en consideración.

Es evidente que cada uno de estos cineastas se ciñe a su propia concepción de lo que es el cine y, por lo tanto, no puede hablarse de acuerdos *a priori*. Pero, *a posteriori*, el crítico puede encontrar (y ésa es una de sus misiones) elementos comunes en la obra de todos ellos que le conduzcan a la caracterización del cine de un país. En tal sentido, los films de Rosi y Monicelli objeto de este comentario presentan, al igual que los de Fellini, Visconti, etcétera, exhibidos en la Reseña, un común afán por sustraer al cine de sus limitaciones genéricas, o, dicho de otra forma, por liberarlo de sus convenciones dramáticas.

No puede decirse que *I magliari* sea un film simplemente psicológico, ni humorístico, ni trágico, ni social. (Lo mismo pasaba, muy claramente, con *Il bel' Antonio*, de Mauro Bolognini). Y no es que el realizador busque esa "sabia mezcla de los ingredientes cómicos y trágicos" cara a los amantes del melodrama. En principio, se trata de seguir los pasos de unos personajes a través de un medio determinado con la intención manifiesta de revelarnos su naturaleza psíquica y social. Pero la revelación no dependerá del artificio dramático, sino de la simple constatación de unos hechos ajenos, aparentemente, a la voluntad del autor. En *I magliari* las cosas suceden con la fluidez de



La mejor película de 1960: *Hiroshima, mi amor* de Alain Resnais



Capitán Búfalo: "poesía épica."

la vida misma. Todo parece imprevisto. Se prescinde de esa suerte de actitud moralizadora que condena a los personajes, en el cine dramático tradicional, a vivir las incidencias necesarias para *demonstrar algo*. La demostración será un resultado y no una condición previa. Es decir: el juicio moral se establecerá a partir del examen de la realidad y no el examen de la realidad a partir del juicio moral. En definitiva, el cine italiano actual, con films como *I magliari*, tiende a superar los viejos vicios maniqueos, esquemáticos, de un arte demasiado joven.

Pero importa constatar cómo esa nueva actitud afecta a la forma misma del cine y a la concepción misma del argumento cinematográfico. Por su desdén a las viejas concepciones narrativas heredadas del teatro, la obra de Rosi podrá parecer dispersa. En realidad, el cineasta busca una nueva forma de unidad que depende, sobre todo, del estilo, de la presencia constante y característica de un punto de vista. Eso hace que films como *Rocco*, *La dolce vita* o *Era notte a Roma* tengan una unidad absoluta, más allá de las contingencias de una trama. Rosi no alcanza ese perfecto dominio de su obra; no está constantemente en su película como lo están Fellini, Visconti o Rosellini en las suyas. Cuestión de oficio. *I magliari* es, pese a ello, un film de aciertos formidables. Y un film que, como los de sus compatriotas mencionados, se caracteriza por un interés esencial en el ser humano.

Las aventuras de un grupo de italianos viviendo en tierra extraña, tratando de abrirse paso en la Alemania Occidental, dan al realizador la posibilidad de estudiar las reacciones del hombre desarraigado, reacciones pocas veces examinadas con seriedad por el cine. El film recuerda, en muchos aspectos, a lo mejor de Visconti. La dirección de actores es excelente: La misma Belinda Lee, aparentemente tan falta de recursos se convierte en una nueva sacerdotisa del *amour fou*.

El film de Monnicelli, *I soliti ignoti*, es una especie de *Rififi* al revés. Pero no sería justo considerarlo como una simple parodia, pese a la gran inteligencia que el realizador revela en la acumulación de notaciones satíricas. En realidad, se trata también de *descubrirnos* al ser humano. Pero si en la temática del cine tradicional ese descubrimiento suele efectuarse reflejando la capacidad del héroe de hacer frente con éxito a su destino, los personajes de Monnicelli se descubren, al contrario, por su torpeza. Ello no supone una voluntad de "rebajar" al ser humano. Todo lo contrario: la incapacidad puede resultar conmovedora e incluso, emocionante. Los héroes casi científicos del *Rififi* de Dassin y los pobres diablos de Monnicelli pertenecen a una misma raza, y la única diferencia que existe entre unos y otros es la de una mayor o menor eficacia técnica absolutamente secundaria desde un punto de vista afectivo y, por lo tanto, humano. El mismo Monnicelli en un film posterior, *La gran guerra* (exhibido en la II Reseña) llevará a sus últimas consecuencias esa identificación entre el héroe y el pobre hombre. Lo que importa, sobre todo, es que el hombre sepa dar cara a su destino, aunque sea con la mayor torpeza del mundo.

De Monnicelli es dado esperar películas sorprendentes. Lamento, de verdad, no haber entendido en su momento *La gran guerra*: Los desconocidos de siempre me han dado la seguridad de estar frente a un excelente realizador.

CAPITAN BÚFALO (*Sargeant Rutledge*), película norteamericana de John Ford. Argumento: James Warner Bellah y Willis Goldbeck. Foto (technicolor): Bert Glennon. Intérpretes: Jeffrey Hunter, Constance Towers, Billie Burke, Woody Strode. Producida en 1960 (W. B.).

La inteligencia del aficionado al cine se manifiesta, sin duda, en su admiración por la obra de un Ingmar Bergman, de un Bresson o de un Resnais. Pero hay una suerte de amor *total* por el cine, amor un tanto irreflexivo e irracional por el que, como consecuencia lógica, se puede aborrecer un número enorme de películas, y que, sin embargo, obliga a quien lo tiene a encontrar bellezas que la simple inteligencia nunca descubriría en la obra de veteranos insignes como Fritz Lang, King Vidor, Howard Hawks o John Ford.

Porque Ford no tiene nada que ver con la inteligencia "común y corriente". Sus films son siempre primarios y elementales en el trazo de los personajes y las situaciones. Representa un problema serio para el crítico explicar por qué demonios se brinca del asiento ante la simple aparición de los clásicos soldados de caballería de Ford y por qué se siguen sus movimientos con una atención anhelante, descubriendo en cada gesto una formidable poesía épica.

En su magnífico estudio sobre Ford, Jean Mitry nos habla de las constantes temáticas en la obra del autor de *La diligencia*, así como de las implicaciones morales que de ellas es posible sustraer. En

Ford, por ejemplo, es clásico el tema de un grupo humano que se enfrenta a un enemigo intangible. Eso lo volvemos a ver en la mejor secuencia de *Capitán Búfalo*. Pero con ello no queda explicado por qué cuando Ford desarrolla ese tema hace una gran película y cuando lo desarrolla, un digamos, Richard Thorpe, sale un churro. La diferencia no está en la actitud moral de uno y otro, puesto que ambos tienen al respecto ideas primarias. Incluso, cuando Ford se siente moralista, es capaz de hacer films baratísimos.

En Ford hay una nobleza elemental que le hace muchas veces ser sincero aún sin proponérselo. Es evidente que el antirracismo de *Capitán Búfalo* es muy equivocado si nos ceñimos a la anécdota. Puede decirse que, a la vez que se pretende restituir la dignidad humana del negro, se sigue dando la típica imagen del piel roja cruel y salvaje, etcétera. Pero eso, en el fondo, carece de importancia. El auténtico antirracismo de Ford, que precisamente por auténtico no necesita de argumentación ni del concurso de una trama favorable, se manifiesta en la sencillez con que provee al héroe negro del film de las cualidades humanas más apreciadas por el realizador. Es decir: el sargento negro Rutledge pasa, con toda naturalidad, a formar parte de la galería de hombrones nobles, buenos camaradas, grandes y fuertes (y, de seguro, buenos bebedores) por los que John Ford ha sentido siempre ternura. Sin duda, porque él mismo es uno de ellos.

TEATRO

Por José Luis IBÁÑEZ

EL TÍO VANYA

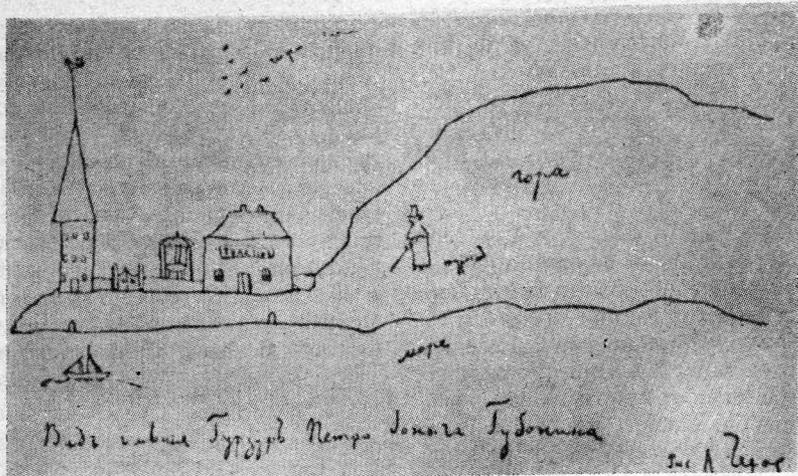
LA PRODUCCIÓN que el Instituto Mexicano del Seguro Social ha logrado con esta obra de Chéjov es, desgraciadamente, menos plausible que costosa. En ella hemos visto los esfuerzos de un conjunto de actores por penetrar en el espíritu chejoviano y reflejarlo fielmente; una dirección empeñada (sobre todo) en dar a las secuencias de la obra su lentitud adecuada, y una escenografía que contradice al texto en gran parte y que es el error más intencionado de la representación. Debido a Julio Prieto, el escenario en que *El tío Vanya* queda enmarcado no corresponde a lo que se dice de él en el diálogo. "Una especie de laberinto, con veintiséis enormes habitaciones donde todos se desperdigan" se convierte en la sugerencia de una agradable, simpática y recogida casa de campo. Y el desorden que allí existe, que es una de las bases de la pieza, y que los personajes no cesan de comentar, se transformó en limpieza y arreglo. Julio Prieto pasó por alto esas alusiones y ya en franca rebeldía (de acuerdo en esto con la dirección de Ignacio Retes y José Solé) utiliza el disco giratorio para darle al escenario un movimiento superfluo (cuando a capricho muda la acción de interior a exterior o viceversa), o contradictorio (cuando entre el primero y segundo actos de la pieza rompe la ilusión de que han transcurrido

los días). Por un capricho, disloca las figuras chejovianas.

La dirección de escena, muy esforzada por ser fiel al ritmo chejoviano, se permite, en cambio, algunas libertades con el texto. Además de colaborar con el escenógrafo en el cambio de lugar de ciertas escenas, reduce otras sin justificación aceptable. (Rendir homenaje a un autor es prueba de respeto y admiración por él. Mutilarlo para rendirle homenaje, nos parece una contradicción vergonzosa.)

Por otra parte, la dirección no consigue definir que antes de levantarse el telón, en esa casa de veintiséis enormes habitaciones, "la vida se ha salido de quicio".

Un viejo profesor ha llegado de la ciudad con su joven esposa para instalarse en la propiedad que los familiares de su primera esposa habitan en el campo. La presencia de este matrimonio en el lugar, lo trastorna todo. Por ellos, las comidas se sirven a otras horas; los criados tienen que dejar de comer y de hacer muchas cosas; la hija y el cuñado del profesor descuidan sus trabajos; "todos los que trabajaban y se afanaban creando algo" tienen que abandonar sus tareas y dedicarse, durante todo el verano, a cuidar los achaques del viejo profesor, y a vigilar la comodidad de su esposa. Los dos huéspedes llegan a contagiar su ociosidad a quienes viven en la casa. Esta es la si-



Un dibujo de Chéjov

tuación palpable que prevalece al levantarse el telón de *El tío Vanya*, y que la dirección ignora hasta los momentos en que el propio Vanya (el cuñado del profesor Serebriakov) le confiesa a Elena (la joven esposa) que se ha enamorado de ella. Por este error, la estructura de la obra se tambalea peligrosamente, obligando a que la acción dramática sea nula durante los veinte primeros minutos de la obra, y a que las escenas que anteceden a la entrada de Elena parezcan solamente una larga y fatigosa presentación de personajes. Más adelante, la dirección empieza a encontrar un punto de armonía con el texto: la lentitud. Pero mientras tanto, descuida y deja mal conectadas las relaciones fundamentales entre algunos personajes (el conflicto capital entre Vanya y Serebriakov se hace evidente hasta el tercer acto; poca importancia se le concede a Sonia mientras no habla); o convierte en meras siluetas a Serebriakov (que resulta un viejo quejoso, antipático, malhumorado, superficialmente dibujado) y a los criados (que son tristes y buenos, nada más).

El clímax de la acción, marca el punto en que los directores empiezan a reflejar de manera convincente lo que ha pasado en esa casa, y la situación desesperada en que se encuentran todos los personajes. Antes de llegar a ese punto, confun-

den el motivo de la obra y lo dejan semi-oculto a los ojos del espectador. Lo descubren demasiado tarde.

Vanya y Astrov, en otro tiempo llenos de vigor, de fe, de optimismo (y de talento, quizá), vegetan en un triste rincón del campo ruso. Ellos han ido perdiendo o sacrificando sus fuerzas y su juventud, mientras el profesor Serebriakov disfruta, en la ciudad, de una celebridad inmerecida y de un bienestar que poco o nada le ha costado. Vanya lo admira. Para Vanya, Serebriakov es una especie de ídolo al que gustoso le entrega el fruto de su trabajo en la finca para que pueda vivir cómodamente. Es así como Serebriakov goza de todos los privilegios y beneficios sin haber aportado nada para merecerlos. Hasta la juventud y la belleza de Elena, su segunda esposa, le han llegado como regalo; mientras Vanya y Astrov sienten, con rigor, cómo la vida les ha negado todo.

Esa terrible e injusta situación es el verdadero móvil de la obra de Chéjov y, precisamente, la que Retes y Solé no han hecho evidente con su dirección en el momento oportuno. Por eso *El tío Vanya* que vimos en el Teatro Xola pierde, a ratos, su verdadera intensidad. Concentrada la dirección en las pasiones que Elena despierta en Vanya y en su amigo Astrov (pasiones ciertas, pero que son una circunstancia más, y no el móvil), convierte a Serebriakov en un estorbo para los personajes y para la pieza en sí, hasta que el siniestro catedrático llega a tener una intervención directa en el tercer acto, cuando anuncia que quiere vender la casa. A esta indignante proposición, Vanya responde con las siguientes palabras: "Ahora, cuando soy viejo, me quieren echar de aquí. He administrado esta propiedad durante veinticinco años. De ti recibía un sueldo de quinientos rublos al año. Hace veinticinco años que vivo en estas cuatro paredes, como topo. Todas nuestras ideas y nuestros sentimientos eran para ti. De día, hablábamos de ti, de tus trabajos; nos enorgullecíamos de ti; venerábamos tu nombre. Eras para nosotros un ser de orden superior." ¡De ahí que Vanya saque un revólver y sienta el impulso de matarlo! Nada más justificado y motivado dentro de la pieza, pero no dentro de la dirección a que nos referimos, que nos trae los disparos del tío Vanya como una sorpresa, como un súbito ataque de locura. En suma, la dirección despoja a Vanya de su verdadera tragedia, al concederle mayor importancia a sus amores frustrados, que a sus acusaciones en contra de Serebriakov: "Nos has engañado. ¡No me callaré! ¡Por ti

he perdido mi vida! ¡No he vivido! ¡No he vivido! ¡Debido a ti he exterminado, he aniquilado los mejores años de mi vida! ¡Eres mi peor enemigo! ¡La vida está perdida!" Allí debieron haber convergido todos los elementos de la pieza.

Los actores de esta representación se someten eficazmente a la lentitud y a la sobriedad que la obra supone (excepción notable: Rafael Estrada, quien merece renglón aparte). Todos reflejan de manera convincente la tristeza que predomina en el lugar. Hipnotizados por ella, sin embargo, ignoran rasgos, reacciones, actitudes, que pudieran llevarlos a una importante composición; pero aun sin llegar a ella, el conjunto desempeña discreta y eficazmente su cometido. José Gálvez es un Vanya sin transición, como Judy Ponte es una Sonia sufrida de principio a fin. Con esto queremos señalar que la derrota final de Vanya y el sentimiento de vergüenza que lo invade en el último momento, son menos notorios porque Gálvez se presenta con ellos desde la primera aparición; y que en la Sonia de Judy Ponte solamente hay ternura, fealdad y melancolía. Rafael Llamas (no muy seguro de sus parlamentos) es, sin duda, el que más complicaciones intuyó en cuanto a su personaje, pero el espectador es más testigo de una búsqueda de Astrov, que de su efectivo encuentro. Erna Marta Baumann luce muy bella y muy joven, naturalmente sin el menor esfuerzo. Junto con la repetición de sus líneas y sus movimientos obedientes a la dirección, es lo único que aporta. José Carlos Ruiz, como Teleguín, es el más triste de todos y el que menos debió serlo exteriormente. Teleguín es un valioso punto de contraste dentro de la pieza, que los directores y el actor perdieron de vista. Lola Tinoco, como la criada Marina, adopta debidamente las actitudes adecuadas a sus intervenciones. Una irresponsabilidad de los directores constituye la inclusión de Elisa Asperó en el reparto. La señora Asperó no hace más que desplegar ineptitudes y hacer pasar un mal rato al espectador cada vez que abre la boca.

Por último, el más destacado del conjunto es Rafael Estrada, en el papel de Serebriakov, que no sabe reflejar de su personaje más que lo que tiene de quejoso y malhumorado, y que aun eso lo refleja de manera deplorable, con recursos de mal gusto, y sobre todo, con una estridencia difícil de olvidar. Su intervención es bochornosa, desagradable, equivocada, censurable y definitivamente indignante, por el grave perjuicio que causa a la pieza, primero, y al conjunto de la representación.



Chéjov por él mismo



LIBROS

ARTURO SOUTO ALABARCE, *La plaga del crisantemo*. Imprenta Universitaria. México, 1960. 91 pp.

LA PLAGA DEL CRISANTEMO, primer libro de ficción de Arturo Souto Alabarce, reúne siete breves textos: *El candil*, *Coyote 13*, *El pinto*, *Tenebrario*, *In memoriam*, *No escondas tu cara* y el que da nombre al volumen. Si exceptuamos *In memoriam*, transcripción de una mínima anécdota, las demás narraciones poseen como denominador común la avidez de "signos, de símbolos, de profecías, de martirios, de pasiones, de milagros", una inquietud vital que no solamente provoca el instante álgido en que son sorprendidos los personajes sino que pone en juego la realidad concreta, puebla de mitos el problemático mundo en que se desarrollan las historias, interesa el universo entero dislocando constelaciones y conmocionando un orden superior. En todas ellas está presente la figuración del mal, constante enemigo del hombre, que a veces toma disfraz de leyenda y otras de enfermedad, de plaga, de pecado; ese enemigo es la causa de perturbaciones morales que el autor simboliza en atmósferas cargadas de alta tensión, en acciones que no esconden una preocupación religiosa que llega, a veces, a la tentación apocalíptica. El enemigo, sin embargo, es la encarnación de la pureza: obstáculo para alcanzar a Dios, se convierte en Dios; negación de la vida, es la razón absoluta de la existencia. Gracias a él, los seres viven y encuentran una respuesta a su tránsito temporal: sin la persecución del coyote 13, la vida del vaquero Juan perdería todo sentido; sin la enfermedad en el cuerpo, el pinto no conocería el sufrimiento que lo conduce a la soledad, que lo lleva a crear un mundo nuevo, a parecerse a Dios.

Escritas en diversas épocas y bajo muy distintos estados de ánimo, estas historias están concebidas en lenguaje claro, limpio, en ocasiones muy hermoso; prosa que prefiere la simplicidad glacial o el tono evangélico antes que el ritmo impaciente y el fuego de las palabras. Lo que en ellas acontece refleja una tónica contemporánea, se mueve dentro de la esencia de la aventura espiritual de nuestros días. No son otros los problemas que inquietan a Mauriac, a Melville, a Montherlant; problemas que Arturo Souto experimenta y trasmite con una particular concepción y que pueden resumirse, en último extremo, en la raíz fundamental de toda su temática: el logro de la Gracia.

En esta colección sobresalen dos cuentos mayores: *Coyote 13* y *El pinto*. En el primero se relata la cacería del último coyote de un rebaño, del atávico, "natural" enemigo del vaquero. La persecución y el encuentro se realizan "en la línea sangrienta del crepúsculo", perdido el sentido de la vida, mineralizada la piel mientras "lo demás, el cielo, la llanura, la soledad" se reduce a "una interrogante angustiosa y amenazadora". Pero exterminado el enemigo volvería el silencio, empezaría la muerte. Sin el coyote sagrado, intocable, el vaquero no existe porque él es el coyote. En *El pinto*, un enfermo de ese mal conoce la soledad que no tocan los hombres; después, entre ellos, tiene que experimentar el sufrimiento agresivo para descubrirse en el mar, para purificarse y dar nombre y vida a un mundo inventado por él, creado por él, lleno de la Gracia.

Conocido por estudios críticos (recuérdense sus prólogos a las ediciones universitarias de una selección de cuentos de Poe y de *Madame Bovary*) Arturo Souto nos ofrece ahora una buena muestra de su talento creador. Más que señalar las fallas y las deficiencias importa dejar constancia de lo que anuncia, de lo que presagia *La plaga del crisantemo*.

J. V. M.

HERMANN MELVILLE, *Moby Dick* (traducción de Guillermo Guerrero Espinosa, Hugo E. Ricart y Alejandro Rosal); prólogo de Carlos Fuentes. U.N.A.M., Nuestros Clásicos. México, 1960.

REDESCUBIERTA después de un largo olvido, *Moby Dick* es una gran novela contemporánea. No poco se ha dicho sobre lo múltiple de su significado y de su valor literario; en su excelente prólogo así lo señala Carlos Fuentes al afirmar que es "la más extraordinaria obra creada por la literatura norteamericana del siglo XIX". Todos los elementos que forman la aventura del hombre de nuestros días se hayan presentes en esta hermosa, terrible novela. Fuera del orden común, *Moby Dick* es, junto con los de Dostoyevski, Conrad y Faulkner, uno de los textos más vivientes, al que más deben los mayores nombres de la literatura de nuestro siglo.

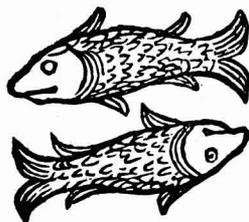
Moby Dick es fundamentalmente una obra simbólica de la condición humana, la representación del puritanismo norteamericano en lucha contra el mal. En la loca persecución de la ballena blanca, Mel-

ville enjuicia el sentido de la vida y los cimientos de la realidad. La providencia, la dignidad, lo absurdo del inestable escenario que habita el hombre, la responsabilidad, el fariseísmo, la sed de eternidad y la soledad metafísica (todos aquellos asuntos que preocupan a sensibilidades contemporáneas diversas), se encuentran claramente expuestos aquí con cien años de adelanto.

En su prólogo Carlos Fuentes analiza los conflictos que mueven la gran aventura del capitán Ahab, "el viaje de la venganza y del odio", "el sentimiento místico y salvaje" de la destrucción que lleva implícita, como única forma de realizarse, el propio aniquilamiento. Incurriendo en la abundancia de las imágenes, no siempre felices, que forman parte íntima de su estilo, Fuentes señala aquellos que se salvan en la solidaridad democrática del mundo de los que se encierran en el individualismo farisaico y aséptico. La tragedia se carga de todo el puritanismo que, con excepción de Melville y Poe, restringía la literatura norteamericana hasta fechas no muy lejanas. Y en la liberación de ese estrecho mundo, en la incursión por un vasto escenario, en el microcosmos que resulta la nave, en el clima invadido de premoniciones, Carlos Fuentes centra al capitán Ahab, héroe de nuestro tiempo, lleno de aliento mesiánico y totalmente entregado al absurdo. Desde este punto emprende una cuidadosa disección del ser norteamericano: "Ahab es gnóstico, maniqueo y puritano: es el concentrado de la vertiente individualista y antiorgánica de la modernidad. Ahab se llama Calvino y Locke; se llamará Hitler y MacCarthy" (y Stalin). Mesías que tiene por destino acabar con el mal, resulta imagen viva de Dios, es Dios, norteamericano de conciencia pura, prometeico ingenuo que ataca en la ballena blanca su propia enfermedad, su lacra, su pecado. Al afirmarse en la destrucción de su reflejo, Ahab se identifica a sí mismo, se enamora de su verdad y, matando a Ahab, asegura su existencia. Pueblo elegido y sin fracasos, autonombrado protector del futuro universal, Estados Unidos resucita y resume en la actitud "yo soy el bien, los malos son los otros", la buena conciencia que rige la política que vivimos, la canción *optimista* por la cual tenemos voz sin asomo de sospechas.

La inclusión de *Moby Dick* dentro de la serie "Nuestros Clásicos" es uno de los mayores aciertos de la editorial universitaria. Grande es la tentación de señalar extensamente la importancia de esta edición mexicana de la "gran épica democrática" de Melville, enriquecida por el texto de Carlos Fuentes, uno de nuestros escritores con mayor conciencia del momento.

J. V. M.



SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

RECORDACIÓN DE GIDE. El 19 de febrero de 1951 murió en París André Gide. Habría que investigar si es solamente un respetable autor de biblioteca o si tiene un mensaje para la época actual, se preguntó Marc Beigdeber, al poco tiempo de su muerte. Responder a ese dilema no es el objeto de la recordación. Si redujéramos a unas fugaces líneas la obra, el fervor cotidiano de André Gide, sus cuarenta o cincuenta trabajos principales, afrentaríamos la memoria de un hombre a quien es justo desagrar. Del más noble estilista de la prosa francesa en nuestro siglo pocos son los que se abstienen de hablar. Su gloria, apagada hace mucho, dejó rescoldos que amonedaron símbolos: Gide es hoy, para quien lo desconoce, sólo el defensor de la homosexualidad, el apologista del acto gratuito, la muestra de un espíritu ya sepultado desde la otra posguerra. Hay algo en André Gide que impide la simpatía del lector, es de aquellos autores que pueden disgustar al público, a los críticos, sin detrimento de su calidad. Quizá su despiadada lucidez, su insobornable fidelidad a sí mismo (a sus creencias y a sus apatencias), quizá el peso de tantos años de prejuicios y mentiras, que enturbian todo acercamiento a su expresión. El inmolador que escribió un dramático y complejo *Journal*, el crítico literario que deja admirables páginas acerca de Dostoievski y de Montaigne, el narrador de *La porte étroite*, *Les caves du Vatican*, *La symphonie pastorale*, *Les faux monnayeurs*, el perfecto *Thésée* y sobre todo de *Si le grain ne meurt*, clásica muestra de autobiografía y narración, es también el poeta —amigo de Mallarmé, de Oscar Wilde, de Pierre Louÿs—, poeta al que le estorba la “poesía” y tiene que saltar los límites del verso, como en *Les nourritures terrestres*, y es el dramaturgo, nada ejemplar, de *Le roi Candaule*, *Saül*, *Oedipe*, la parte menos apta de su inmenso talento.

Hay que leer a Gide, no condenarlo ni exaltarlo. (“No amemos ni odiemos sin pleno conocimiento de causa. De lo que más se sufre es de ser odiado por aquellos a quienes se ama, y que deberían amarnos, nos amarían si tan solo consintieran en conocernos.” *Diario*, 5 de marzo de 1932.)

No es otro el homenaje: conocer a Gide, comprender la tragedia de su soledad, de su grandeza y de su amor (el terrible conflicto con Madeleine, su esposa, se halla presente en casi todos sus libros y detallado en *Et nunc manet in te*). No parece “un respetable autor de bibliotecas” el Gide que a los 77 años pudo creer que los únicos seres que podrían salvar al mundo eran los rebeldes. “Sin ellos todo habría acabado, nuestra civilización, la cultura que amamos y que dio una justificación a nuestro paso sobre la tierra. Los rebeldes son la sal del mundo y responden por Dios”... “Somos aquel que para alumbrarse en su camino se guía por la antorcha que lleva él mismo.” Aquí, en la conciencia de que cada uno es responsable, se encuentra la única posibilidad de salvación.

LA TENTACIÓN DE LA DESESPERACIÓN. En México se ha puesto de moda censurar la censura. Lejos de ser un deporte o un moderado ejercicio de la destrucción o la elocuencia, esa protesta inútil contra las autoridades cinematográficas es razonable y necesaria. Acaso en México no volverá a exhibirse íntegramente *La dolce vita*, estrenada fugazmente como para atenuar una Reseña en la que proliferaron los lazarillos y los monstruos sagrados. Acaso no veremos nunca en las salas de exhibición *Rocco y sus hermanos* ni las películas de Antonioni ni tantos otros films que el gran inquisidor considera deshonestos, subversivos, tendenciosos, disolventes. En cambio, basta examinar el periódico de hoy para ver cuáles son las películas que congregan multitudes y son un nuevo asalto a la razón. En sus secuencias no hay escenas “atrevidas” y se reza a la Virgen y matan con entusiasmo indios o japoneses. Una película tal vez decorosa, que al menos está basada en una gran novela, *La sombra del caudillo*, sigue “enlatada” porque a los ojos del tribunal aparece como lesiva a la dignidad mexicana y a las instituciones revolucionarias. ¡Estos sean tus dioses, oh Israel!

CARTA DE ITALIA. En *Negro sobre blanco*, boletín de la Editorial Losada, Darío Puccini presenta el panorama de la temporada literaria italiana en 1959 y 1960; hace el balance de la producción y nombra las ideas, corrientes y fuerzas polémicas que impulsaron a los escritores de su país durante ese período. *Nuovi argomenti*, la revista de Alberto Moravia y Alberto Carocci, hizo 9 preguntas sobre la novela. Respondieron Giorgio Basani, Italo Calvino, Carlo Cassola, Eugenio Montale, Elsa Morante, el propio Moravia, Pier Paolo Pasolini, Guido Piovene, Sergio Solmi y Elemire Zolla. Protagonistas y espectadores, desarrollaron un examen de conciencia alrededor de algunos temas que ha planteado la crítica europea: crisis de la novela, novela ensayística (como *Der Mann ohne Eigenschaften* del redescubierto Robert Musil, 1880-1942) o novela de representación pura (Ernest Hemingway); la nueva escuela narrativa francesa (Butor, Robbe-Grillet) y las posibilidades que encarna esta tendencia; proclividad de la novela moderna a desarrollarse en primera persona, en contradicción con la novela del XIX objetiva e impersonal; realismo socialista, problema del lenguaje en la narración, novela y dialecto, presente y porvenir de la novela histórica.

La experiencia de la novela en formas dialectales la han vivido Gadda (*Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*) y Pasolini (*Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*). El casi extinto género de recreación histórica ha vuelto a vivir, ha recobrado su vigencia con *Il gattopardo*, el póstumo best-seller de Tommasi di Lampedusa.

Los dos premios mayores, el Stregga y el Viareggio, se otorgaron respectivamente a Carlo Cassola por *La ragazza di Bubbe*,

considerado por Puccini el libro más hermoso que se publicó en Italia durante 1960, y a G. B. Angioletti por una serie de evocaciones de grandes personalidades europeas, premiando, más que un título, una noble carrera literaria y una digna figura de escritor.

Asimismo, apareció *La scialo* de Vasco Pratolini (segundo volumen de la trilogía *Una storia italiana*, que inició Metello ya traducido al castellano) y el tercer relato fantástico de Calvino: *Il cavaliere inesistente*, del que informamos en su oportunidad. Algunos libros inéditos de escritores muertos: el denso y profundo *Último* diario de Corrado Alvaro y una novela inconclusa, *Mastrangelina*; los *Racconti* completos de Cesare Pavese, el gran narrador piomontés que ha inspirado una singular biografía, *Il vizio assurdo*, escrita por David Lojolo.

EL CINE Y BERTOLT BRECHT. El número de *Cahiers du Cinéma*, la discutida y desigual revista de crítica cinematográfica, correspondiente a diciembre de 1960, está dedicado a Bertolt Brecht, uno de los más importantes renovadores de la expresión escénica contemporánea, creador de una nueva concepción épica de la obra teatral y de un sistema interpretativo que ya se emplea en muchos teatros del mundo e influye en los más avanzados artistas de nuestra época.

Por vez primera en la historia de esta publicación, la totalidad de su contenido se refiere a un hombre de teatro. Brecht escribió el argumento de algunas películas, a menudo basadas en sus propias obras dramáticas: *La ópera de cuatro centavos*, dirigida por O. W. Pabst; *El señor Puntilla y su criado*, realización de Alberto Cavalcanti. Asimismo, intervino en la adaptación de algunos films: *Los verdugos también mueren* de Fritz Lang, *Arco de triunfo* y *Kühle wampe* de Slatan Dudow.

La escuela de actuación y escenificación que dejó Brecht ha empezado a notarse en los nuevos realizadores. *Cahiers* reproduce un guión de Brecht, algunas de sus consideraciones *Sobre el sistema cinematográfico*. Entre los textos que dan forma a este homenaje se publican *El ojo del maestro*, un admirable artículo de Joseph Losey (autor de *Chance Meeting* o *Deseo y destrucción*) y un ensayo en el cual Bertrand Dort aboga *Por una crítica brechtiana del cine*; piensa, como Bazin, que *Monsieur Verdoux* puede ser considerado, sin abusar del lenguaje, como un film que sigue ejemplarmente las ideas y las creencias de Brecht; y encuentra alguna similitud entre la producción dramática de aquél y las nuevas películas de Antonioni, desconocidas en México merced al celo de nuestros censores. Incan-sable, Dort halla el eco de Brecht en *Zazie dans le métro* de Louis Malle, y en *Las bonnes femmes* de Claude Chabrol, acaso los más notables realizadores de la *nouvelle vague*. Finalmente, Louis Marcotelles habla de la actualidad del gran dramaturgo, de su huella en un arte que en muchos aspectos se opone al teatro.

Discurso del doctor Ignacio Chávez

(Pronunciado durante la ceremonia en que rindió protesta como Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, el día 13 de febrero de 1961)

Honorable Junta de Gobierno
Señores miembros del Patronato
Señores miembros del Consejo Universitario
Funcionarios, maestros y alumnos de la Universidad Nacional Autónoma
Señoras y señores:

QUIERO que mis primeras palabras sean de agradecimiento a la Honorable Junta de Gobierno, por el honor que me ha conferido al designarme Rector de nuestra Universidad y, muy particularmente, al señor Presidente en turno, por las palabras generosas de bienvenida con que me acoge y con las que me presenta ante la Universidad y la Nación. Son palabras que me llegan muy hondo.

Estoy consciente de lo que significa mi nombramiento; de lo que vale como un honor y de lo que pesa como una responsabilidad, que abrumba. No habrá de turbarme la vanidad para hacer que yo mire sólo lo primero. La vida me ha enseñado cómo a menudo caen sobre los hombres tareas superiores a sus fuerzas; pero me ha enseñado también que nada exalta tanto la voluntad y la energía de un hombre como el deseo de hacerse digno de la misión que le confiaron. Por eso he aceptado el cargo, con espíritu de humildad, pero también con impulso de audacia. No en la actitud del que escala una situación de éxito, sino en la de quien se inclina ante un deber que le impone su país.

En otras condiciones, a esto se hubieran limitado mis palabras; a esto y a mi promesa formal, con valor de juramento, de consagrarme lealmente, cabalmente a las tareas del Rectorado, en actitud de entrega y de fervor. Pero hoy no creo que deba limitarme a eso. Han soplado hace poco rachas de huracán sobre nuestra Universidad; a resultas de ellas, es natural que la población universitaria desee oír algo más que las palabras de cortesía y de promesa de consagración. Por eso, apartándome de la costumbre, quiero añadir algunas que expliquen mis propósitos —no mi programa— al frente de la Universidad. No son éstos el momento ni la ocasión para ahondar en problemas puramente académicos. Ello vendrá pronto, dentro de algunos días, al iniciarse las actividades del nuevo año lectivo. Que ahora me baste con exponer mis móviles y con fijar mis metas en relación con la Universidad.

Bien sabemos que la Universidad en su función educadora no tiene sólo una finalidad sino muchas; pero ella rebasa todos los fines únicos: el saber, la cultura, la formación profesional y la orientación filosófica misma. Los rebasa todos porque los incluye todos. Su meta es más alta, es la de formar un hombre en su integridad y en su aspiración.

Para alcanzar ese objetivo final en que se funden los otros, debe, al mismo tiempo, alcanzar los objetivos par-

ciales, los del saber, los de la cultura y los de la profesión. La Universidad no puede, no debe fallar en ninguno, so pena de lanzar hombres de espíritu mutilado y profesionistas torpes o impreparados.

Por eso importa que revisemos nuestras normas de enseñanza y de educación, buscando respuestas nuevas para las grandes preguntas de nuestro tiempo.

En materia profesional necesitamos formar hombres de hoy, con la ciencia y la técnica de hoy y no con la de ayer. Firmes en sus bases, ricos de doctrina y seguros de su técnica, capaces de adaptarse a los cambios rápidos de la ciencia de nuestro tiempo. Hombres que entiendan que más importante que el saber en sí, es conocer el camino de acrecentarlo y de rectificarlo. Hombres que salgan a la vida con la capacidad de asumir bien su función profesional y no de simularla. Hombres que siendo servidores eficaces del país, sean capaces de convertirse mañana en sus dirigentes.

En materia cultural necesitamos depurar y elevar nuestros estudios del bachillerato y después todas las disciplinas que dan reciedumbre intelectual y moral. Huir del simple aprendizaje sin crítica y sin valoración. Convencernos de que la cultura, como dice Lagneau, no es sólo un saber, sino un saber aprender, un saber juzgar, un saber resolver. Necesitamos, además, si su cultura ha de ser genuina, formar juventudes que se preocupen de los problemas de su tiempo y de su medio; que no se sientan ajenos a los del hombre de todas las latitudes, sino, al contrario, ciudadanos del mundo.

En materia de investigación necesitamos fomentar el espíritu inquieto del que busca y avanza; del que no se conforma con las verdades hechas, sino que intenta encontrar las suyas. Convencernos de que no hay enseñanza que se renueve sin investigación que la fecunde; de que no hay Universidad que lo sea si sólo es repetidora de doctrinas ajenas y no creadora de nuevas verdades.

Para que todo esto sea posible, la Universidad debe revisar su estructura y comenzar por crear una conciencia colectiva de que necesitamos renovarnos. Primero un llamado de alarma. Que cada quien ocupe su puesto con la conciencia lúcida de su papel. Que el maestro enseñe y que oriente de verdad; que el alumno estudie y madure de verdad; que el funcionario guíe y coordine de verdad; todos con la misma convicción, movidos por el mismo impulso; todos poseídos de la misma mística.

Tenemos frente a nosotros problemas capaces de empañar el optimismo. El mayor de ellos, el que está en la raíz misma de los otros, es el de la sobrepoblación escolar. Treinta y cinco mil alumnos que se aprietan dentro de las aulas y los laboratorios de esta Ciudad Universitaria y veinticinco mil que se están preparando afuera, en nues-

tras Escuelas Preparatorias, para venir mañana. Ese torrente humano de sesenta mil jóvenes que se vierte sobre la Universidad, lo compromete todo, lo ahoga todo. Si no encontramos la fórmula, mañana serán ochenta mil, serán cien mil. Bien está que como mexicanos no podamos dolernos sino, al contrario, regocijarnos de este aumento en el número de los que alcanzan grados superiores de la educación; pero como universitarios, como educadores, no podemos menos que mirar con dura preocupación, casi con espanto, la plétora que nos ahoga y que amenaza transformar la educación individual en una educación de masas, impersonal, tecnicada, anti-humana.

Como frutos viciados de esta situación están la deserción escolar, que alcanza cifras enormes; el descenso en el nivel medio de la cultura, que alarma y está también el relajamiento de las normas morales de la conducta.

Necesitamos atacar todo eso. Inútil decir que no existen panaceas. Inútil, sobre todo, insistir en que estos problemas rebasan la capacidad de un hombre. Si hemos de encontrar soluciones orgánicas ha de ser con la cooperación de todos, con el esfuerzo de todos, con el sacrificio de todos.

Por eso pido la ayuda de toda la Universidad. En resolver estos problemas nos va la vida académica y con ella nos va el futuro del país. Confío en que a partir de hoy cesen las divisiones y se apaguen las rencillas. Que no haya odios, igual que no habrá represalias por pugnas ideológicas. El odio y la venganza no sirven para construir nada alto ni duradero, como no sea un pedestal para Caín.

Pero hay algo en que es preciso insistir. En igual grado que el afianzamiento académico, importa asegurar el del sentido ético. No puede admitirse una educación verdadera sin una sólida vertebración moral. Tanto como el amor a la sabiduría, la dignidad en la conducta y la rectitud en la acción deben inspirar la vida universitaria.

Hay quienes piensan que no es posible gobernar la Universidad sin emplear prácticas viciosas que facilitan el dominio. Rechazo categóricamente esa afirmación. Yo es-

toy seguro de que todos los universitarios auténticos me ayudarán a demostrarlo. Viviremos una vida limpia y decorosa, sin recurrir jamás a prácticas que sean ajenas a la dignidad.

Viviremos también una vida libre. Libre el pensamiento y libre la discusión científica. Como expresión final de esta filosofía, libre la cátedra. Si Universidad es universalidad, aquí deben fluir todas las corrientes del pensamiento y someterse a estudio y a crítica todas las ideas. El sitio del Maestro le asegura el derecho y aun el deber de someter al análisis todas las doctrinas. Sólo hay un límite para este derecho, el de no convertir el sitio de maestro en tribuna al servicio de intereses extraños, ajenos al interés científico y sólo inspirados en afán de proselitismo.

Señores Universitarios: vengo a entregarme a la tarea que se me ha confiado; a entregarme a ella lealmente, cabalmente, con fervor de alucinado. No ofrezco un camino fácil, marchando del brazo de la complacencia y de la promesa demagógica. Por eso es posible que la incompreensión o el egoísmo de unos cuantos levanten obstáculos en el camino y aun provoquen movimientos de subversión. Que el espíritu universitario esté alerta, para hacer oír su voz de condena. Frente al grito iracundo de los que se rebelan, no debe haber el silencio de quienes lo reprueban. El silencio no se oye y sólo sirve para que la duda planee sobre el silencio.

En vez de amigos que compartan la responsabilidad de esta hora, he buscado colaboradores. Son y serán todos ellos ejemplos vivos de lo mejor que la Universidad produce, tanto por su capacidad como por su rectitud y por su espíritu de sacrificio.

Vengo solo, sin compromiso con nadie; responsable solamente ante mi conciencia, ante la Universidad y ante el país. Llego con todas mis limitaciones como hombre; pero pronto a entregarlo todo, lo que soy y lo que he sido, lo que formó mi vida hasta hoy. Todo eso, que es poco, pero que es todo para mí, es lo que pongo al servicio de la Universidad.