

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

JUNIO 1965

WILLIAM STYRON: LAS MEMORIAS
DE MACARTHUR

EL TOTALITARISMO NO ES
IRREVERSIBLE

LA ARQUITECTURA Y SU CRÍTICA



Volumen XIX, Número 10

México, junio de 1965

Ejemplar: \$ 3.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Redacción:

Alberto Dallal

Juan García Ponce

Juan Vicente Melo

José Emilio Pacheco

Carlos Valdés

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

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso

México 1, D. F.

Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00

Suscripción anual „ 30.00

Extranjero Dls. 5.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DÍAS *Jaime García Terrés*

UN MORALISTA IMPLACABLE *Emir Rodríguez Monegal*

LAS MEMORIAS DE MACARTHUR *William Styron*

POESÍA BELGA CONTEMPORÁNEA

EL TOTALITARISMO NO ES IRREVERSIBLE *Ricardo Gullón*

LA ARQUITECTURA Y SU CRÍTICA *Alberto Dallal*

EL HOMBRECITO Y SU RABO *Ana Mairena*

BEAUFORD-DELANEY *James Baldwin*

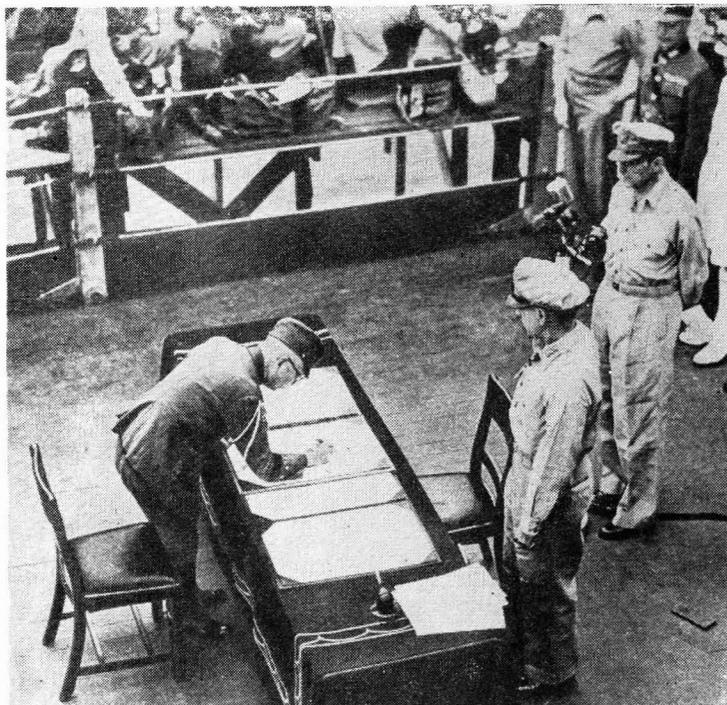
EL CINE *José de la Colina*

TEATRO *Inés Arredondo*

LOS LIBROS ABIERTOS *Inés Arredondo*

SOBRE LA MISMA TIERRA *Carlos Valdés, José de la Colina*

DIBUJOS *Iliana Fuentes*



Ver las memorias de MacArthur

La feria de los días

I
¿Cómo andará este sufrido mundo cuando vean la luz los renglones presentes? En el momento de escribirlos el mundo no anda por los caminos que uno desearía, ni atiende los llamados de la razón. Viva aún



la hoguera vietnemesa, precipítase un nuevo caos en la República Dominicana. En nombre de la libertad, la nación más poderosa del Continente adopta medidas que contrarían el sentir de los demás pueblos americanos; medidas que no prometen conducir a una solución decorosa, y que el gobierno de México es el primero en lamentar.

II
La historia contemporánea marcha con una rapidez no muy compati-

ble con el ritmo, necesariamente flemático, de una publicación mensual. La inoportunidad amenaza nuestros comentarios, cual perpetua espada de Damocles.

III
Sin embargo, por veloces que sean los pasos de la historia, no es probable que cambien dentro de un futuro próximo las generales condiciones tormentosas en las cuales se desenvuelve el presente.

IV
La República Dominicana, en especial, parece hallarse condenada a un desorden insuperable. Trágica ha sido su existencia desde hace medio siglo, y trágico se muestra, por ahora, su destino.

V
En las páginas del erudito libro en que Arthur S. Link describe *La política de los Estados Unidos en América Latina*, se narra cómo, cincuenta y tantos años atrás, cierto gobernante norteamericano, dudoso de la madurez política de sus vecinos, supuso "que era su responsa-

bilidad y su privilegio enseñar a tales vecinos iletrados a escribir buenas constituciones y a elegir jefes prudentes, aun cuando el empeño pudiera implicar la negación parcial o total de la soberanía de los así ayudados".



VI
Dicho gobernante era un convencido demócrata. Con todo, "ni el conocimiento de los asuntos del Caribe ni la prudencia en el trato con los pequeños cuasi protectorados eran virtudes distintivas" de su administración. "No vaciló en adoptar decisiones vitales, pero usualmente actuó sin el beneficio de la ecuanimidad..."

VII
No proseguiré evocando los desasosiegos y errores del presidente Wilson. Quien se interese puede consultar el propio libro citado, o cualquier otro semejante. Baste recordar que el fruto de aquellos tortuosos y audaces procedimientos intervencionistas en la República Dominicana fue la demasiado larga tiranía del generalísimo Trujillo.

— J. G. T.



Un moralista implacable

Las ficciones de Carlos Martínez Moreno

Por Emir RODRÍGUEZ MONEGAL

I. EL ESCÁNDALO Y LA CENSURA

Abundan en la literatura hispanoamericana los escritores de una primera novela juvenil, un libro de versos adolescentes, una pieza de teatro que llama la atención por la precocidad del autor, por su audacia; abundan menos, en cambio, los autores maduros, de obra sostenida y en permanente desarrollo, de crecimiento profundo. Por eso mismo, resulta tan singular el caso del escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno, que durante muchos años escribe pocos cuentos y se resiste a publicarlos, que vacila en recogerlos en volumen (su primer libro se publica cuando ya tiene cuarenta y tres años), que rehúye las formas más socorridas de la publicidad literaria. Hasta que, de golpe, escribe una novela titulada *El paredón*, que obtiene el *accesit* en un concurso literario organizado en España y que se convierte al ser publicada en uno de los best-sellers del mercado rioplatense. Entonces la crítica montevideana acusa de "existista" al autor, subraya el carácter sensacionalista del título, improvisa teorías sociológico-literarias para demostrar sus errores de enfoque. De un día para otro, este escritor que parecía rehuir toda popularidad y cortejaba (como Valéry) la oscuridad, se encuentra instalado en el centro de una controversia literaria que es muy poco común en un ambiente de aguas falsamente mansas.

Las confusiones provocadas por el éxito de *El paredón* son múltiples. Para algunos de sus lectores y críticos, sólo importa la parte de la novela que se refiere al viaje del protagonista a Cuba en 1958-59, su participación como espectador en el juicio de Sosa Blanco, sus opiniones sobre la primera hora de la Revolución. Desde este punto de vista, la obra ha sido censurada por la prensa de derecha (a la que horroriza el mero título y la imagen del Che Guevara en la portada) y por la prensa comunizante, que no encuentra bastante ortodoxa la visión del protagonista ni acepta sus reservas intelectuales y legales. Pero también la novela ha sido leída por tirios y troyanos como un retrato al vitriolo del Uruguay de hoy (toda la primera parte transcurre en los días subsiguientes a la derrota electoral del Partido Colorado), como una denuncia de su vacío legalismo, de sus infinitas componendas electorales, de su quietismo, del desarraigo de la minoría intelectual. Por eso, *El paredón* ha disgustado tanto a los blancos como a los colorados, a ciertos intelectuales (que se vieron cruelmente retratados en algunos pasajes satíricos), como a otros que ni siquiera fueron considerados por el autor como dignos de ataque. También la obra ha sido leída y discutida como autobiografía disimulada, ya que es obvio que el autor se basa en experiencias personales: como el protagonista, Martínez Moreno viene de una familia colorada, ha ejercido sostenidamente el periodismo, ha visitado Bolivia en horas inmediatas al triunfo revolucionario y asistió en Cuba al proceso de Sosa Blanco. Quienes han querido ver en *El paredón* una obra confesional y hasta en clave, no han tenido reparos en señalar la semejanza de algunos personajes con seres reales. La pequeña chismografía local se ha esmerado en poner nombres, sin considerar muchas veces que Martínez Moreno (como Proust) suele utilizar fragmentos de la realidad para sus intencionadas caricaturas, pero sin la pretensión de ofrecer retratos completos.

Aunque por otros motivos, también *La otra mitad*, segunda novela de Martínez Moreno, parece destinada al escándalo. Aceptada por la editorial Seix-Barral, esta novela (que no tiene contenido político alguno) se ha estrellado contra las arbitrariedades de la censura española. Como presenta la historia de una pareja adulterina y concluye con la muerte de la protagonista a manos del marido, en lo que tal vez sea un pacto suicida, la censura franquista ha creído oportuno rechazar dos veces la novela. Por más que los editores españoles han insistido, la decisión parece definitiva. Es posible que intervengan otros motivos que los puramente morales, ya que la misma censura ha permitido otras veces la circulación, así sea parcialmente mutilada, de novelas españolas tan notables y escandalosas como *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, en que se

describe un aborto practicado a una muchacha que ha sido violada y embarazada por su padre, en uno de esos barrios espermáticos que encierran como un cinturón de miseria a la capital de España. Sea como sea, la nacionalidad de Martínez Moreno y ciertos desaires que el Consejo Departamental de Montevideo hizo públicamente al anterior embajador de España en el Uruguay (personaje muy poco diplomático, si los hay), tal vez expliquen la enconada decisión de la censura española. Es curioso, de todos modos, que este escritor que parece tan poco interesado en la publicidad y el escándalo alcance, algo tardíamente, un destino tan notorio.

La controversia en torno de *El paredón* no ha facilitado la lectura del libro ni la valoración del autor, como tampoco facilitarán la lectura de *La otra mitad* los antecedentes de sus escaramuzas con la censura española. Todo esto contribuye a entorpecer y despistar el conocimiento de un escritor que tiene otras dimensiones y merece otros análisis. Por eso mismo, me parece tan necesario reconsiderar ahora, y antes de que prosperen demasiado las confusiones, la obra ya publicada de Carlos Martínez Moreno, desde un punto de vista estrictamente literario y crítico. La experiencia puede ayudar a situar en su verdadero contexto una obra y un autor que cuentan hoy entre lo más singular de la narrativa hispanoamericana.

II. PERSPECTIVA DE DOS DÉCADAS

Pocos narradores uruguayos han tenido un proceso de maduración tan lento y tan firme como Martínez Moreno (nacido en 1917). Aunque escribe desde 1940, y tal vez antes, su primer libro de cuentos es de 1960. Ha ganado premios en concursos de cuentos organizados por varias revistas hispánicas (*Mundo Uruguayo*, 1944; *Número*, 1956; *Life en Español*, 1960) y un *accesit* en uno de novelas (*Editorial Seix-Barral*, 1961). Sin embargo, ha demorado en dar a conocer su producción y hasta la fecha cuenta con sólo tres delgados volúmenes, que totalizan apenas dieciséis narraciones (*Los días por vivir*, 1960; *Cordelia*, 1961; *Los aborígenes*, 1964), una novela edita (*El paredón*, 1963). Una segunda novela de próxima publicación (*La otra mitad*). Por eso durante mucho tiempo se pudo creer y afirmar que Martínez Moreno no era un auténtico narrador. Unos veinticinco cuentos reconocidos y publicados en varias revistas literarias a lo largo de veinte años es muy escasa producción, sobre todo si se tiene en cuenta que los primeros (*Fuegos artificiales*, *Aquí donde estamos*, *La vía muerta*, *Aquella casa*) son realmente fragmentos de una narración semiautobiográfica que el autor parece haber abandonado al utilizar algunas de esas páginas para completar su primera novela.

Sin embargo, la escasez de esta producción no es sino su aspecto más externo. Es una escasez deliberada (en algún lado Martínez Moreno habla de su "*deslánguido antipublicitarismo*"); es una escasez perseguida; es la reacción natural de quien ha padecido, como crítico teatral y literario, la inflación local de valores de todo medio pequeño y que se ha impuesto personalmente un canon de rigor intelectual y estilístico muy severo. Pero es, además, una escasez en cuanto al número y no en cuanto a la calidad de sus relatos. Por el contrario, es tal la densidad de muchos de ellos (*Los sueños buscan el mayor peligro*; *La última morada*; *Cordelia*; *Los aborígenes*) que se puede afirmar que esos cuentos son realmente novelas comprimidas por un método de forzada deshidratación emocional. Un narrador menos tenso y exigente habría escrito novelones con los temas que subyacen en esos intensos relatos.

En los veinte años que van de *Fuegos artificiales* (1940) a *Los aborígenes* (1960) se produce una maduración profunda en el hombre y en el escritor. En 1940, Martínez Moreno tiene veintitrés años y poco mundo; su visión intelectual, su sentido interior del rigor estilístico, su ambición, son exactamente los mismos de hoy, pero su experiencia humana es relativamente pequeña, está reducida a la familia, a una infancia idílica, a los estudios universitarios (es abogado), al conocimiento del limitado mundo periodístico, teatral y literario del Río de la Plata.

Los años convierten a ese moroso evocador de la magia soterrada detrás de cada vivencia infantil, en un narrador que ha vivido, que ha recorrido mundo, que ha sido sacudido directamente por la violencia de la revolución boliviana y que ha asistido, como testigo, al fervor de la primera hora del triunfo revolucionario de Cuba, que ha podido comparar la imagen verdadera y personal de Europa con esas visiones entrevistas en el tantalizador mundo de los libros. Sin renunciar al rigor y a la lucidez, Martínez Moreno ha dejado liberar y ha podido trascender en sus narraciones de estos últimos cinco o siete años, las fuerzas más oscuras y primarias de su capacidad de narrar, ha sabido distender el estilo (bastante acalambado en los primeros ejercicios), se está permitiendo tocar ahora todos los temas del repertorio novelesco. Su visión total ha madurado.

Hace ya unos cuatro años, intenté un estudio general de las ficciones de Carlos Martínez Moreno para la revista *Número*. Sólo tenía entonces cuatro relatos autobiográficos, dos cuentos publicados con su firma, algunos seudónimos (que eruditos del futuro habrán de excavar de las páginas de un semanario montevideano) y un puñado de cuentos inéditos. Sobre la base de los seis primeros, aunque teniendo implícitamente en cuenta los demás, analicé algo morosamente el mundo y el estilo de Martínez Moreno. También anticipé entonces la convicción de que este narrador era (ya en 1951) el mejor, el más denso, el más maduro, el más hábil, de la nueva promoción uruguaya. Los diez años largos transcurridos desde entonces han confirmado, a mi juicio, este vaticinio y lo han enriquecido notablemente.

Un repertorio de anécdotas

Aunque sus ficciones no se caracterizan por la invención anecdótica, puede resultar ilustrativo considerar rápidamente en qué se centra cada uno de los cuentos publicados en volumen. En *Los días por vivir* hay seis que se ordenan así:

—*Los sueños buscan el mayor peligro* (el más antiguo) es la confesión de un hombre, aún joven, que repasa su vida, salteándose algunos episodios pero enlazando firmemente los más significativos, para alcanzar la clave de su frustración, de su mediocridad, de su fracaso frente al Bien, tal vez ante Dios;

—*Los días escolares* articula en una serie de anécdotas, aparentemente aisladas, una evocación del relator que culmina con el reencuentro con un compañero de clase, ruina borracha y lacrimógena;

—*La última morada* desarrolla los esfuerzos, al cabo estériles, de un hijo inconsolable por construir un mausoleo digno de la memoria de su madre, y los esfuerzos paralelos de su mujer para usufructuar los beneficios inmediatos de ese homenaje;

—*El lazo en la aldaba* confronta en el filo de la Navidad a una madre abandonada y despreciada por sus hijas, duras e implacables, en un cuadro que tiene toda la ferocidad subterránea del infierno familiar;

—*El salto del tigre* explicita un caso de donjuanismo en que el seductor aparece realmente como presa de mujeres mucho más audaces y letales que él;

—*El simulacro* es un relato novecentista en que se detalla la trampa en la que cae un hombre creyendo ser autor de un



"La corrupción europea trasplantada y envilecida por el coloniaje mental"

engaño y resultando ser la víctima; como en los anteriores cuentos la pluralidad de puntos de vista constituye uno de los motivos básicos de la narración.

En el volumen titulado *Cordelia* se recogen tres cuentos:

—*Cordelia* (el más largo, prácticamente una nouvelle) contrasta el mentido dolor de un padre cuya hija ha muerto en un accidente de aviación con la autenticidad y pureza de la imagen de esa hija, para conseguir revelar así la soledad y tragedia verdadera de ese grotesco, involuntario Lear;

—*El invitado* detalla en torno de la figura del perfecto anfitrión, una serie de calamidades que ocurren la vez que es invitado a cenar por uno de sus habituales invitados;

—*La pareja del Museo del Prado* ofrece dos versiones contradictorias e inconciliables de las relaciones de una pareja, a cargo de cada uno de los cónyuges, estableciendo así de este modo el tema de la duplicidad básica de todo vínculo matrimonial.

En el volumen de *Los aborígenes* se recogen siete relatos:

—*Los aborígenes* presenta a un diplomático suramericano que evoca su carrera profesional, de revolucionario, de marido, de amante, en las fastuosas ruinas de un jardín romano; los valores vitales del Viejo y Nuevo Mundo aparecen sutilmente contrastados (como en algunas novelas de Henry James) a través de un montaje de recuerdos que revela la maestría alcanzada actualmente por el narrador;

—*Paloma* es la viñeta acre, sórdida, de un colomófilo, fanático y fanatizado, que para ganar una carrera no vacila en sacrificar a su pieza favorita; parece la transcripción en clave más metafórica del tema de *Cordelia*;

—*El careo* (cuento que ha merecido ya el honor de ser antologado) se basa en las experiencias criminales del autor como defensor de oficio para presentar el cuadro sórdido de un hombre que ha matado al hijo de su concubina;

—*El ciclo del señor Philidor*, transcurre en un asilo de alienados y oscila peligrosamente entre la lucidez y la locura, entre la narración realista y la fantástica;

—*Tenencia alterna*, que también deriva de la experiencia legal del autor, muestra la disputa de una pareja dispuesta a divorciarse pero continuando más allá de la separación la rivalidad y el rencor; aunque el tema está tratado muy breve y cómicamente, tiene algunos puntos absurdos de contacto con *What Maisie Knew*, de James;

—*El violoncello* hace evocar, junto a la tumba de un hombre ilustre, en el homenaje celebrado para conmemorar el primer mes de su fallecimiento, una estampa múltiple y contradictoria del personaje, presidida por la figura ominosa de la viuda; es un brillante ejercicio literario en que Martínez Moreno utiliza algunas técnicas del Nouveau Roman, como el relato en el equívoco *ustedes* (que presupone un coro de testigos del que se separa el narrador como si fuera el corifeo);

—*La fortuna de Óscar Gómez* hace funcionar también la experiencia forense del autor bajo la forma de una historia de delincentes completamente contada en dos tiempos y con alternancia de narración directa, relato en primera persona, y monólogo interior; el clima de este cuento hace recordar un poco las ficciones de Juan Carlos Onetti.

Más que la anécdota interesa a Martínez Moreno en estas colecciones de cuentos la situación existencial en que aparecen enclavadas sus creaturas. Son las suyas, sobre todo, narraciones de *personaje*, exploraciones de almas, búsqueda del significado plural y contradictorio, siempre contrapuntístico de la existencia humana. Esa imagen está revestida muchas veces de la más negra ironía y hasta crueldad, pero la ironía o crueldad son sólo máscaras. En el centro de este narrador hay un moralista implacable y desgarrado.

La técnica como medio

En sus primeros relatos, Martínez Moreno revelaba una saludable comezón estilística que nacía del vigor verbal, pero también pagaba tributo a la moda faulkneriana que por aquella época (hablo de 1940 y tantos) ya hacía estragos en el Río de la Plata. Eran los años en que se había descubierto *Santuario* (publicada casi anónimamente en una colección de "Hechos Sociales" de la *Espasa Calpe*, Madrid, 1934, en la versión de Lino Novás Calvo); los años en que Jorge Luis Borges traducía en Buenos Aires *Las palmeras salvajes* (Editorial Sudamericana, 1940); en que Juan Carlos Onetti escribía *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941), y *Para esta Noche* (1943, la más faulkneriana); en que el propio Martínez Moreno (asistido y completado por Alsina Thevenet y por mí) traducía palabra por palabra *A Rose for Emily* y la publicábamos en *Marcha* (1945). A pesar de obvias diferencias, Faulkner, Borges, Onetti eran

entonces maestros de una extremada exigencia verbal; practicaban un sentido de la narración en que la cadencia y el ritmo de las palabras, la elección pausada de adjetivos, la tensión interior de cada frase, cuenta casi tanto como el suceso que se quiere explorar.

A medida que Martínez Moreno ha ido madurando como narrador, el rigor estilístico ha empezado a parecer sólo un medio de comunicación más que un fin en sí mismo. En *Los sueños buscan el mayor peligro*, en *La última morada*, en *Cordelia*, sobrevive aún esa exigencia de estilo que hacía tan trabajosa la lectura de muchos fragmentos autobiográficos de la primera hora. Pero al mismo tiempo que practicaba esas planas de una futura creación mayor, Martínez Moreno se dejaba ir en relatos que tenían menos tensión estilística, aunque no deponían la lucidez y la exigencia interna. Me refiero sobre todo a textos como *Los días escolares* (hábil montaje de varios temas dispersos), como *El careo*, como *El paredón*. Un Martínez Moreno más apasionado por la materia misma que está contando que por la técnica, asoma ya en estas páginas; un Martínez Moreno que está empezando a descubrir su propia capacidad expresiva a través de ejercicios de digitación que en su hora representaron el necesario tributo a algunos maestros.

Tal vez sea en *Los aborígenes* donde se integra en forma más feliz el rigor estructural externo de sus narraciones cortas más ambiciosas, con cierta fluidez narrativa, cierto dejarse ir, que es esencial para el logro de una narración de ciertas proporciones, como *El paredón* o como la novela inédita *La otra mitad*. Sin ánimo exhaustivo, conviene examinar ahora con algún detalle la orquestación de temas y motivos en aquella narración ejemplar.

Comienza con la presentación del personaje principal: Primitivo Cortés, 62 años, embajador de una república suramericana no identificada, en un jardín de Roma. El personaje medita sobre un recorte de diario que informa sobre otro golpe revolucionario en su patria, golpe dominado (según el periódico) por el general Lafuente. El recorte lo retrotrae a la época en que conoció al general cuando sólo era teniente; evoca el atentado revolucionario ocurrido cerca de una mina y que costó la vida de algunos y destruyó la cara de la mujer de Primitivo. En este *racconto* se insertan libremente otros que completan la imagen del pasado: un alocado intento de suicidio de Lafuente borracho (que recuerda un episodio paralelo de *La guerra y la paz*); el recuerdo de una amante, Encarnación, que es como el abrazo carnal del país en tanto que la mujer propia es sólo una obligación, la parte negativa del ser americano; el recuerdo de otra amante, Ilse, que representa en plena América la corrupción europea trasplantada y envilecida por el coloniable mental, el aislamiento e incomunicación de las élites.



"Una experiencia moral"

Ya están planteados en esta primera parte (que abarca tres apretados capitulillos) los temas básicos de la *nouvelle*: el contraste entre el pasado y el presente, entre la América revolucionaria y la Europa culta y obsequiosa (simbolizada en la narración por el jardín ilustre y por la figura del criado Massimi), entre la pureza ideal de la juventud de Primitivo Cortés y su blanda aceptación fatal de la corrupción. A partir de aquí, el escenario cambia y la meditación se concentra hacia su fin. En el salón de luz tamizada de su residencia en Roma, donde Primitivo trabaja, donde despacha correspondencia, donde yacen los originales inconclusos de un libro precisamente titulado *Los aborígenes*, ocurre el último y más largo de los capítulos. Otros temas irán a completar la meditación del personaje ahora oscurecida por la noticia de que en vez de dominar la revolución, el general fue víctima de ella. En un diálogo con uno de sus subordinados, se muestra la otra cara de la corrupción de las embajadas. Luego, en una confrontación con su mujer, Primitivo Cortés llega hasta la comprensión de que ha sonado la hora para los hombres de su especie. Hay en América ya los atisbos de un mundo realmente nuevo.

Poco a poco, el protagonista ha vislumbrado que la realidad viva de su país (de América) no está en esos militares como Lafuente que se hacen generales y dictadores, ni en esos doctores (como él) que se hacen diplomáticos, sino en los revolucionarios que son capaces de violar la máscara de imitación europea para desnudar el verdadero rostro sangrante e inédito de América. Por eso, las varias mujeres que evoca Primitivo en su meditación representan de algún modo el contraste entre esos dos mundos que coexisten en América: Encarnación es la verdadera matriz americana que el protagonista abandona; Ilse la falsa versión europea que también lo disgusta. En la faz rehecha de su mujer, en ese rostro reconstruido por la cirugía estética de los Estados Unidos, se encuentra el símbolo de esa superficie estirada sobre las verdaderas facciones americanas. Al no poder vivir sino en un mundo ajeno (Europa) y con una mujer enmascarada (la América europeizante), Primitivo Cortés reconoce su condición final de desarraigado.

En la habilísima integración de símbolos, anécdota y mensaje, este cuento revela la maestría de Carlos Martínez Moreno. Si el narrador dijera las cosas tan explícitamente como se han dicho aquí el cuento no existiría sino como panfleto. Pero al dejar que las situaciones y los personajes revistan de carne concreta esas intuiciones de la realidad americana, Martínez Moreno ha logrado hacer reales a sus personajes y su conflicto, al tiempo que ha demostrado en cifra elocuente la problemática condición del ser americano.

Aunque el cuento se basa en un hecho real, ocurrido a un político y diplomático paraguayo, no constituye la transcripción de una anécdota histórica. Incluso podría apuntarse que en la meditación inicial contra las ruinas de Roma tal vez haya alguna reminiscencia de la figura de Eduardo Acevedo Díaz, que fue ministro uruguayo en aquella ciudad durante algunos años. Queda de él un curioso testimonio sobre esas mismas ruinas en que se contrasta su elaborada actitud cultural con la del dramaturgo Florencio Sánchez, más intuitivo. Como el diplomático y narrador uruguayo, este Primitivo Cortés del cuento también abandonó de algún modo su patria para convertirse en un contemplativo desterrado en Europa. Pero estas semejanzas anecdóticas son secundarias. Es fácil comprender que Martínez Moreno no quiso trazar ningún retrato particular y evitó, por eso mismo, hasta la localización del país, componiendo su imagen con fragmentos de distintas realidades americanas. Su propósito es otro. A la manera de Henry James, el narrador uruguayo ha levantado un suceso de la realidad y lo ha sabido investir de profundo significado alegórico. Aquí se revela su madurez narrativa y no meramente técnica.

Cuentos de inocencia y experiencia

Desde el primero de los cuentos que recogen sus volúmenes (*Los sueños buscan mayor peligro*, 1957) hasta el más reciente (*Tenencia alterna*, 1964), una doble visión se manifiesta en todos los relatos: el mundo de la infancia, paraíso perdido irremediablemente, se opone con toda violencia al mundo adulto.

Ese contraste es el asunto explícito de *Los sueños buscan el mayor peligro* que orchestra lujosamente los temas de infancia y madurez, pero es también el motivo subterráneo de *La última morada*, en que la madre muerta y mancillada en el recuerdo equivale a la infancia perdida; en *Los días escolares* en que se contrasta la figura del viejo compañero de escuela, ahora borracho lloroso, con lo que fue; en *El lazo de la aldaba* en que la vieja tía, lisiada, obscenamente es vista no sólo por la piedad culpable del sobrino sino también por la agresiva indiferencia de las hijas, ahora madres también; en *Cordelia* donde la pureza



"Una visión de la América revolucionaria"

de la hija sirve para contrastar mejor la prostitución afectiva del protagonista; incluso en *Los aborígenes* en que la experiencia original de América que tiene Primitivo Cortés, se opone en su pureza convulsiva a la larga cadena de concesiones que significará luego el puesto diplomático en Roma. También aparece en *Tenencia alterna*, en que los hijos que no tiene la pareja en trámite de divorcio, aparecen grotescamente sustituidos por un par de gatos.

La visión de la infancia no es, sin embargo, totalmente pura. En la infancia están también la simulación, la violencia, la muerte, como anécdotas de esa otra corrupción fatal que es la vida. Tal vez el cuadro más aterrador esté dado en *Los días escolares*, con la sentimentalina literaria de *Corazón*, de D'Amicis, opuesta acremente a la figura de ese lisiado que descubre a los niños una primera estafa, de ese maestro masoquista que ofrece obscenamente su tetilla a la clase. Porque si bien la infancia es paraíso perdido, en el paraíso infantil no faltan el Mal, la serpiente, la promesa de una segura corrupción. Sin embargo, la infancia es en estos cuentos algo más que el símbolo de una inocencia perdida. Es también (y sobre todo) el repertorio simbólico de la vida entera. En cifra, la infancia ofrece todo el acaecer posterior. En ella están implícitos los días por vivir y que no han sido vividos aún. En la infancia de los cuentos de Martínez Moreno la muerte aparece incrustada como omega del ser.

Cuando el relato se instala únicamente en la hora adulta, el personaje principal vuelve de algún modo a la infancia para rescatar (como el protagonista de *Los sueños buscan el mayor peligro*) a través de un episodio olvidado, la clave de una vida deshecha. No es casual que muchos de estos cuentos consistan en una serie muy articulada de *racconti* que a partir de una situación final permite ir develando hacia atrás los signos del destino. Como el protagonista de *Los aborígenes*, muchos personajes de Martínez Moreno vuelcan su mirada en el pasado para descubrir allí la cifra de su mundo actual. Ese pasado no tiene que ser forzosamente la infancia. Basta que ofrezca algún sustituto adecuado de ella, como esa inocencia anormal en que vive el impotente protagonista de *La última morada*, o esa experiencia idílica de Primitivo Cortés con Encarnación en *Los aborígenes*, o esas palomas mensajeras que adiestra maníaticamente el protagonista de *Paloma*. La infancia es un estado de alma.

El mundo adulto, por el contrario, se releva en estos cuentos como el mundo del compromiso y la conciliación cómplice, del acuerdo tácito o explícito, de la irresistible componenda con los bienes más desvalorizados de la vida. Casi todos los personajes ceden y aceptan esa versión inferior de sí mismos que la

vida les impone: en *Los sueños buscan el mayor peligro* es la infelicidad conyugal, la frustración minuciosa, el fracaso de alguna rebeldía; en *La última morada* es el adulterio de la mujer, la caricatura del mausoleo materno; en *Los aborígenes* es el soborno que permite al protagonista seguir atado a una mujer a la que lo une sólo el sentimiento de culpa. El mundo adulto es la corrupción.

El ojo con la lágrima seca

A pesar de la notable diferencia anecdótica que hay entre los distintos cuentos de Martínez Moreno, es posible indicar motivos recurrentes que emergen aquí y allá y que componen una imaginaria personal. No me refiero, es claro, a ciertas costumbres del narrador que revelan su gusto por la poesía y la literatura, su afición a cierto tipo de retruécano literario (hay excelentes ejemplos en *La última morada*, en *El salto del tigre*, en *Los aborígenes*) sino a una deliberada insistencia en algunos temas o motivos narrativos.

Uno de los más importantes es el de la creación de un personaje. En *Los sueños buscan el mayor peligro* está completamente explicitado. El protagonista evoca a un personaje inventado por él cuando niño y que le servía para hostilizar la seriedad, la distancia, la inaccesibilidad de otro muchacho algo mayor; por medio de ese personaje (esa máscara) podía liberar zonas intactas de su personalidad. Pero el tema tan pirandelliano del personaje aparece bajo distintas formas. Los borrachos que pueblan estos relatos (en *Los sueños* hay uno; otro sirve para cerrar *Los días escolares*; aparece un tercero, aunque atenuado, en *Cordelia*), las mujeres sacrificadas a esos borrachos o a otros familiares (como la patética protagonista de *El lazo en la aldaba*) son los personajes más obvios, las máscaras más cotidianas de ese abandono de la lucidez y la responsabilidad que implica crearse un sustituto: una persona, en el sentido latino del término.

Pero también hay casos más sutiles narrativamente. En *El salto del tigre* aparece el simulador erótico, el Don Juan profesional que esconde su incapacidad de amor, su impotencia erótica, bajo la azarosa acumulación de conquistas; en *El invitado* aparece el anfitrión profesional que disimula su dificultad de comunicación, su horrible soledad, bajo la máscara del perfecto huésped; en *La última morada* aparece el hijo dominado que levanta un ridículo mausoleo a su madre y permite que ese monumento sea aprovechado por la esposa dominante y adúltera, caricatura edípica de la madre; en *Cordelia* aparece el padre irredimible, el simulador ausente; en *Los aborígenes* es el joven doctor idealista que se convierte en diplomático muy bien rentado. Cada uno asume un personaje.

Otras veces, la asunción del personaje está más íntimamente imbricada con la trama misma del relato, como pasa en *El simulacro*, en que toda la situación presupone la fabricación deliberada de una muerte. En *Los aborígenes*, la máscara plástica de carne que recubre la verdadera faz de la mujer del protagonista representa el personaje ya materialmente encarnado. En todos estos cuentos asoma en forma oblicua la vocación teatral de Martínez Moreno, que parecía haber tenido expansión hasta ahora únicamente en el ejercicio de la crítica dramática.

Cada vez que Martínez Moreno hunde su mirada en alguna de sus creaturas es para descubrir la mentira, la simulación, la componenda con la vida. Pero esa mirada del narrador no se detiene aquí. Es sintomático que una de las imágenes más significativas de sus narraciones es la del ojo que mira, que buena parte de su técnica narrativa se base en la presentación desde distintos ángulos (distintos puntos de vista) de la misma situación anecdótica. Donde la imagen del ojo (que subyace esta técnica perspectivista) resulta explicitada en forma más cabal en *Los sueños buscan el mayor peligro*, tal vez su cuento más cargado de claves. Allí se detalla el ojo del burrito apaleado que encuentra su contrapeso en el ojo de la madera en la que alguien dibuja una lágrima que de algún modo mendiga compasión. Ambos ojos sugieren de un modo sutil la mirada de Dios, que todo lo ve aunque quizás no lo perdona todo. Otro símbolo parecido aparece en el *Lazo en la aldaba*: esa mirilla de la puerta que separa sólidamente a la madre de sus hijas y que actúa también como ojo de Dios.

Presente como símbolo concreto o sólo implícito en la técnica perspectivista del punto de vista, siempre hay en estas narraciones una mirada que observa, que juzga, que se duele, en *Los días escolares* está la mirada del niño borracho; en *Cordelia*, la mirada ausente y amorosa de la hija; en *La última morada* la mirada implícita de la madre. Cuando esa mirada no está asumida por un personaje concreto, aparece muchas veces sobreentendida en el relator que contempla su vida, como en *Los*

sueños buscan el peligro y en *Los aborígenes*. De todos modos, siempre planea sobre estos cuentos la mirada última del autor.

El horror del mundo

La interpretación más superficial quiere que el mundo de Martínez Moreno sea un mundo deliberadamente negro, que su mirada de narrador sea la de un sádico que se complace en detallar la miseria de sus creaturas. Hay comentarios críticos que subrayan estos rasgos. Más que un juicio sobre estas ficciones son una confesión sobre quienes los firman. La verdad es precisamente otra. Se explicita en Martínez Moreno una verdadera angustia existencial, un horror a la muerte, un asco desesperado contra toda señal de ablandamiento, de entrega, de concesión. La lucidez, el rigor, la implacable exigencia moral, son manifestaciones extremas de un alma en llaga viva.

La serena ferocidad de su ataque sólo obedece a ese horror visceral. Lejos de mirar desde lo alto a sus creaturas para condenarlas con una imaginaria superioridad intelectual, Martínez Moreno se libera en sus ficciones de los terrores del diario vivir. Al pintar al borracho, a la adúltera, a la vieja corrompida, al padre desaprensivo, el narrador vive catárticamente estas experiencias de horror que se niega en la vida cotidiana. Participa en ellas por delegación, bebe el cáliz hasta la hez, se purifica. Es tan evidente esta purificación que provocan sobre todo sus primeros cuentos, que en los últimos (a partir de *El simulacro*, 1959) la visión se ha dulcificado sin perder rigor y agudeza. Porque al madurar, al asumir sin el dolor infantil o adolescente la experiencia adulta, Martínez Moreno ha podido abandonar muchos de los fantasmas que lo atenaceaban. Sus últimas ficciones (sobre todo *El paredón* y *La otra mitad*) permiten el ingreso a un mundo en que no faltan el horror y la corrupción pero que está compuesto de algo más que de horror.

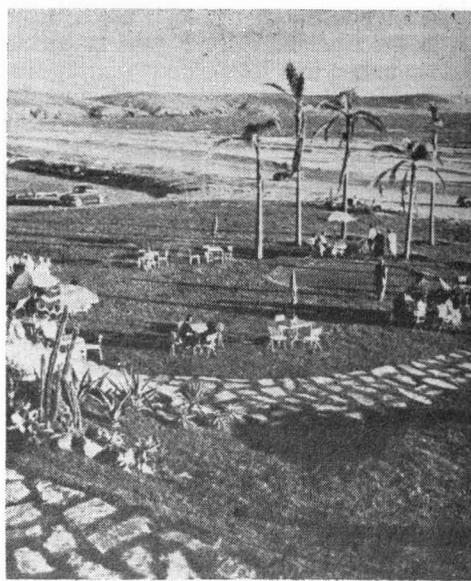
Es éste un mundo relativamente nuevo para Martínez Moreno, un mundo en que la realidad completa de la experiencia adulta compensa largamente los terrores prolongados de la infancia y la adolescencia. Es un mundo que busca su equilibrio no en la mera lucidez intelectual de *Los sueños buscan el mayor peligro* o en el feroz distanciamiento de *La última morada* sino en la participación cordial que ya emerge completa aunque tergiversada en *Los aborígenes*. El narrador es capaz ahora de invocar los fantasmas y exorcizarlos desde una madura aceptación. Pasados sus cuarenta años, Martínez Moreno parece haber asumido el mundo y estar en condiciones de novelarlo. Su primera narración larga, *El paredón*, así habrá de demostrarlo.

III. UNA DOBLE TOMA DE CONCIENCIA

El paredón es la historia de una experiencia moral. El protagonista, Julio Calodoro, descubre a través de un par de peripecias la precariedad de las instituciones uruguayas y de su vida misma, practica una suerte de autoanagnórisis, vive con honda vivencia interior el contraste de dos mundos, Uruguay y Cuba, termina por elegir un destino, pero si la novela entera está centrada profundamente en esa doble experiencia, por su forma de ordenar el relato y por el material periodístico que acarrea (desde el título mismo), *El paredón* puede parecer únicamente la crónica de un viaje a Cuba con previsible retorno. Así lo han entendido muchos lectores y críticos, así seguirá siendo entendida y leída. No hay nada más fácil que equivocarse sobre una obra estrictamente coetánea. Pero una segunda o una tercera lectura puede ayudar a poner las cosas en su sitio.

El punto de partida

Aunque sólo en dos capítulos la novela asume la primera persona del protagonista, toda ella está escrita (con alguna pequeña excepción) desde la perspectiva única de Julio Calodoro. El personaje es un periodista uruguayo, cuarentón, de aficiones literarias aunque sus obras sólo están todavía en la etapa de proyecto, de tradición familiar colorada (de ahí el retruécano, algo fácil, sobre su nombre) y con unas claras pero no urgentes aspiraciones a enfrentar la realidad del país. La novela arranca del día mismo en que, después de 94 años de gobierno colorado, el Partido Blanco asume el poder. Para Calodoro es también una conmoción pero sobre todo lo es por el efecto que tiene esta derrota sobre su padre, médico colorado de vieja estirpe tradicional. Para éste es el fin del mundo. No comprende que ese fin ya se acercaba, que aun en el plano meramente institucional hacía ya mucho que los blancos también gobernaban el país. Pero no es el padre (al que Calodoro



Martínez Moreno: "el juicio del Uruguay abstracto de una avida clase media"

adora) sino el hijo el que habrá de trazar el balance de esta derrota inesperada pero inevitable. Todo el Uruguay civilista y liberal, el Uruguay de abogados que discuten públicamente en los editoriales de los diarios y en las Cámaras los académicos problemas legales, mientras realizan la verdadera política de poder en los conciliábulos de clubes, en la compra del voto, en los acomodos demagógicos; todo el Uruguay abstracto de una ávida clase media, es enjuiciado por una larga meditación de Calodoro, que vaga por las calles de Montevideo, evoca episodios de infancia, se enfrenta con intelectuales más o menos desarraigados, encuentra a un vital traficante del mercado negro y termina por reintegrarse (él también) a esa vida acolchada de perpetuo adolescente que es el ideal secreto de todo uruguayo.

Una invitación a Cuba sacará a Calodoro de ese mundo abstracto (cuyas únicas relaciones hondas son con el padre y con una mujer maternal que él no se decide a convertir en esposa) y lo enfrentará al caos vital, a la vida gritada y sangrienta de la Revolución. En Cuba la vida y la muerte tienen otro valor y signo; las académicas discusiones intelectuales siguen practicándose allí (al fin y al cabo todos descendemos de la retórica española) pero ahora tienen un fondo tropical de violencia, de crímenes, de ejecuciones sumarias. El paredón uruguayo era abstracto y sin sangre: estaba hecho de editoriales virulentos, de anatemas impresos, de generosa tinta de imprenta; el paredón cubano es rojo. El juicio de Sosa Blanco, que orquesta todos estos temas y ofrece el contrapunto de un espectáculo descomunal a la manera del circo romano, permite a Calodoro medir (aunque sólo como espectador) la diferencia entre un mundo que se consume en su quietismo y abstracción, y un mundo que camina aunque sea arrastrado por el mero instinto vital. Allí en Cuba, Calodoro conoce también a una mujer, de la misma clase de las uruguayas que Calodoro ha tenido y que representa (en medio de la agitación y la muerte real) otro refugio materno. Este episodio romántico es el menos convincente de toda la novela.

Cuando Calodoro regresa, las quietas aguas uruguayas se vuelven a cerrar sobre él. El padre está condenado a muerte por el cáncer (otro paredón); Matilde, la mujer con que Calodoro vive, lo acoge otra vez en su amplio seno; la posibilidad de un casamiento aparece, sin embargo, en el horizonte como una forma más de volver a las filas, al orden. Una carta de Cuba, en que otro uruguayo, Valtierra, describe en los términos más horriblemente eficaces el ajusticiamiento de un esbirro de Batista contra un auténtico paredón de sangre, trae a Calodoro la última estampa de ese mundo tropical. Pero él tal vez ya ha elegido.

Varios círculos concéntricos

La realidad tiene varias capas aunque todas se presentan simultáneamente en indestructible unidad. Como la realidad, esta novela puede ser leída sólo en esa capa superficial de peripecia exterior y puede llegarse a concluir que la elección final de Calodoro es el quietismo de la democracia liberal uruguayana, la abstracción de un país cuyas hermosas fórmulas legales han acabado por desfondarse. Ésa es una lectura posible pero no la más recomendable. El libro funciona también en otros niveles. Lo más importante está dicho siempre en una forma simbólica que exige una comprensión más afinada.

Esa toma de conciencia del protagonista atraviesa varios

círculos concéntricos. En el más externo está la peripecia de las elecciones uruguayas, la rápida visita a Cuba durante la Operación Verdad, el retorno a la patria. Pero como sucede a menudo, seguimos haciendo gestos y diciendo palabras superadas cuando ya interiormente hemos cambiado; no hemos encontrado aún las expresiones para el cambio pero nuestras vivencias interiores ya son otras. Eso le pasa a Calodoro. En la superficie inefectual de sí mismo habla como periodista, ve el mundo bajo especie editorial, distribuye premios y castigos, reconoce las estructuras económicas o el fracaso del civilismo uruguayo, se encrespa con ciertos desprecios legales del régimen revolucionario y hasta satiriza con sus sarcasmos a los falsos intelectuales suramericanos hipnotizados por un París o Londres de pacotilla. En ese nivel el libro es periodístico, y tal vez sea sólo en éste, el nivel en que se comunica (a favor o en contra) con la mayoría de sus lectores.

Pero hay otra toma de conciencia más profunda en la novela. Desde la primera a la última página, Calodoro se enfrenta con un viejo e ineludible agonista: la muerte, esa misma muerte que aparece tan obsesivamente en los cuentos de Martínez Moreno. Pocos libros se han escrito hoy que estén más impregnados de la presencia de la muerte: es la muerte de un régimen en el Uruguay y la muerte de los esbirros de otro en Cuba; es la muerte del padre y la muerte de las botellas o la muerte del soldado o la muerte del vecino en los recuerdos infantiles de Julio; es la muerte tropical evocada por la larga teoría de testigos en el juicio de Sosa Blanco o la muerte indigna contra el paredón en la carta final; es la muerte que araña, pero no anula, la conciencia de Calodoro cuando viaja en avión o la muerte obscenamente desplegada en la carpeta de asesinatos del batistato, con que son obsequiados a su llegada a Cuba los periodistas de la Operación Verdad: la muerte en el Uruguay y la muerte en Cuba y la muerte en Bolivia, también evocada por Calodoro en sus recuerdos. La Muerte es la experiencia central de esa toma de conciencia agónica del personaje y del autor.

Un narrador barroco

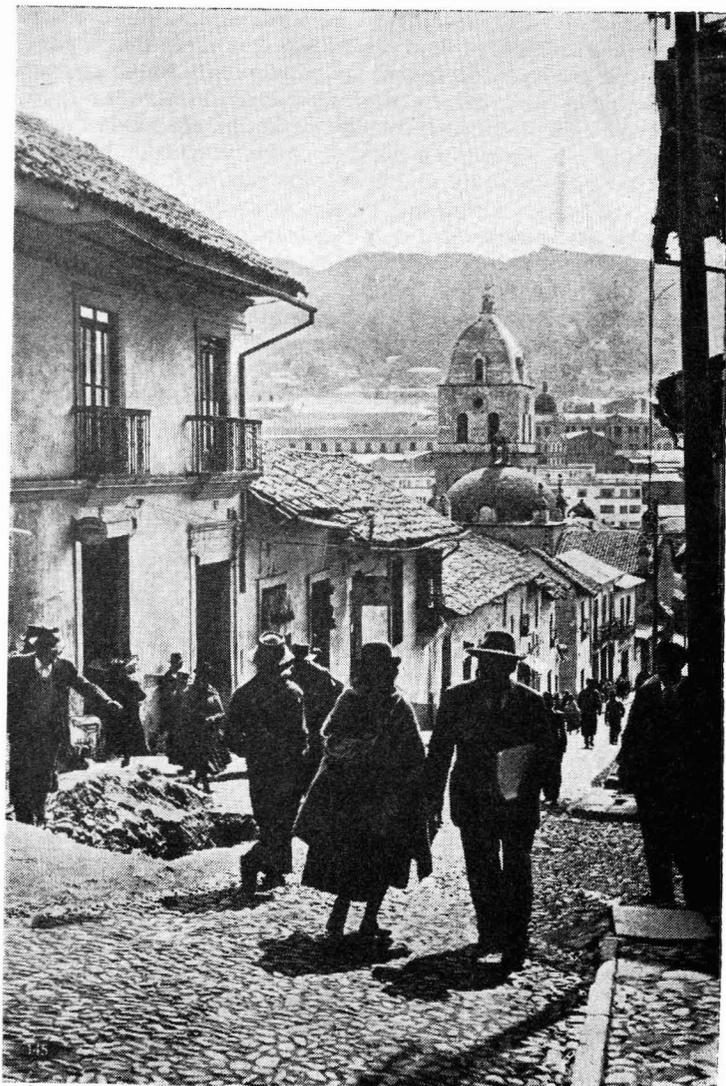
Muchos críticos han hablado de estilo periodístico y han descubierto que la novela es como un diario del autor que corre desde diciembre 1958 a febrero 1959. Es cierto, pero sólo en la superficie. La novela ocurre entera y simultáneamente en la conciencia de Julio Calodoro y para esa conciencia todos los tiempos son uno, y en todos los tiempos la Muerte está instalada en el mismo centro. Desde el punto de vista de la acción exterior hay una línea ininterrumpida que corre de noviembre a febrero, pero sobre esa línea, la conciencia de Calodoro está yendo y viniendo, buscando afiebradamente claves en su pasado, sus pasados, para iluminar la realidad presente. Los recuerdos de infancia en Melo, los recuerdos de adolescencia en Montevideo, los recuerdos de juventud en la bohemia más o menos literaria, los recuerdos de Bolivia, aparecen y reaparecen continuamente en medio de esa acción aparentemente lineal y directa. Se superponen a ella, la enriquecen y la multiplican, la abruma de significados, le dan espesor y trascendencia. Esos recuerdos están convocados siempre por una situación actual que de algún modo encuentra su resonancia en algún momento del pasado. Pero ese lugar donde todo realmente ocurre es la conciencia angustiada del protagonista.

De ahí el estilo castigado, la adjetivación inesperada, el deleite en la descripción. Porque para la conciencia del protagonista todo apunta a una sola experiencia: la Muerte; todo se convierte en metáfora de muerte. Ese estilo que alguien calificó de barroco, sólo en el sentido superficial de recargado (oh, manes del benemérito y cegato Menéndez Pelayo), es barroco en el sentido más hondo de estar en permanente lidia con la Muerte. Porque el Barroco no sólo significa los ejercicios en el arte de la injuria que practicaban culteranos y conceptistas (*en una de lavar cayó caldera*, decían para burlarse del *Polifemo*), sino que es también Cervantes y Shakespeare, Quevedo y Racine, Góngora y San Juan de la Cruz. Es decir: la búsqueda apasionada, comprometida, hondamente angustiada de la única experiencia que siempre esconde en su centro (como el carozo la fruta jugosa) ese espectáculo complejo, caótico y absurdo que se llama mundo.

Un barroco de esencias, pues, enquistado luminosamente en una narración que parece ocuparse sólo de materias periodísticas. Ya Mario Benedetti apuntó (en una crónica de *La Mañana*, Montevideo, mayo 16-17, 1963) algunos de los contrapuntos temáticos que se permite Martínez Moreno en esta novela supuestamente lineal. Podrían indicarse otros. No sólo el sacrificio infantil de las botellas anticipa la ejecución del esbirro de Batista al final, o la fiesta de intelectuales uruguayos (presidida por el también agónico Menárquez) encuentran su equilibrio en la de los mar'cas y lesbianas del desarraigo cubano, sino que hasta el mismo título de la novela, ese paredón que parece a algunos un título tan exitista, está utilizado dentro del libro en múltiples y coincidentes significados: es el paredón de las ejecuciones sumarias en Cuba, pero es también el paredón de aislamiento que las agencias internacionales levantan en torno de la isla, y es asimismo el paredón contra el que se estrellan los colorados el día de las elecciones de 1958, pero es sobre todo el paredón de la Muerte propia contra el que está recostado cada ser desde el día mismo de su nacimiento. Vivir es aprender a morir, decían los antiguos filósofos.

El parricidio simbólico

La Muerte está en el centro de esta novela; la angustia de la Muerte impregna cada página, las alusiones a la Muerte multiplican como espejos el fervor de sus metáforas, y sin



"Bajo la máscara europea, yace el verdadero rostro de Hispanoamérica"

embargo (sin embargo) esta novela describe una experiencia de vida. Porque si en 1958 muere el Uruguay civilista y liberal, otro Uruguay nace; si muere la Cuba de Batista, otra Cuba nace; si muere el padre, Calodoro vive, cuando el protagonista parece decidido a convertir su relación irregular con Matilde en relación legítima está asumiendo al fin su hombría. La muerte del padre (que la novela anuncia aunque no describe) marca el fin de la infancia. Hasta ese momento, Calodoro (como el Uruguay batllista) ha vivido bajo la cálida sombra del padre. Los 94 años de gobierno colorado son simbólicamente la apoteosis del paternalismo de José Battle y Ordóñez, cuya larga sombra siguió dirigiendo los destinos del país mucho después de que la carne misma de Battle fue enterrada en 1929. La derrota de 1958, como las experiencias complementarias para el protagonista de la Revolución boliviana (en 1952) y de Cuba (en 1958-59) son precisamente esos acontecimientos exteriores que iluminan el significado de una experiencia interior. Muere el padre, muere el paternalismo, muere el civilismo. El protagonista que se había mantenido al margen de la verdadera vida, que era un espectador (un periodista), que no tenía siquiera mujer propia sino prestada, que no creaba libros sino proyectos de libros, que no tenía amigos sino una galería de desarraigados, parece asumir al fin la responsabilidad de su vida, de su país, de su destino. Elige.

Lo que elige no es tal vez (como se ha dicho y escrito) el quietismo. Hay que volver al último párrafo, después de que Calodoro ha leído la carta de Valtierra sobre el ajusticiamiento de un esbirro de Batista y después de haberse instalado cómodamente otra vez en las manos maternas de Matilde:

"Julio vuelve a dejar los papeles sobre la mesa. Torna a mirarlos, y dice:

"¿Viste el post-sriptum? Con el sobrante de pesos cubanos que me dejaste en el aeropuerto te compré una 'Percolator' estupenda: hace té, café, chocolate y creo hasta sopas. Tu mujer se quedará encantada."

"En ese caso, dice Matilde, halagada de que la llamen 'tu mujer', la frase cambia: Viva lo que tendremos.

"—Viva lo que tendremos, cuando la perspectiva se refiere, claro está, a cosas materiales; adquiera un auto a su sola firma, hágase propietario en cómodas cuotas, compre un traje hoy y empiece a pagarlo en septiembre, etc.

"—Sin embargo, en definitiva, lo único cierto que tendremos somos nosotros mismos.

"Y al ver la cara de Julio y con gesto de no obligarlo ('tu mujer'):

"—Cada uno para sí; yo me tendré, tú te tendrás.

"—O al revés: yo te tendré, tú me tendrás.

"—¿Es una propuesta? Bueno, así afeitado, y oliendo a Yardley...

"La mira, la considera una vez más. La mujer estable, el pan con manteca. 'Es la francesita electoral —se dice para sí— O me caso con ella o todo sigue como está'".

"Y la verdad que, a menudo, ya antes del viaje, había pensado que sería preferible que se casaran. Y otras veces —le pasa ahora un brazo por la cintura desnuda— ¿deberá concederle que está un poco más flaca? — le ha parecido mejor el extremo quietista de la alternativa: que todo siga como está."

Otras veces le ha parecido mejor el extremo quietista de la alternativa. Pero ahora tal vez no. La elección de Calodoro — que el narrador presenta con todos los beneficios de la ambigüedad, es la elección del compromiso. Con el padre condenado a muerte, el hijo debe al fin asumir su responsabilidad, tomar a la mujer (la madre) y hacerla completamente suya. No es necesario acudir al doctor Freud para comprender este parricidio simbólico. Es (además) el parricidio necesario, o todo sigue como está. La toma de conciencia de Calodoro equivale a toma de conciencia del país entero. Por eso, esta novela periodística y barroca, esta novela apurada y al mismo tiempo morosa, esta novela hecha de grandes titulares y de complejissimas introspecciones, esta novela irregular, que tiene a la Muerte en el centro mismo de su laberinto, es una novela de vida. Vivir es aprender a morir, es claro, pero esto no implica negarse a vivir sino aprender a vivir más plenamente. Cuando Calodoro enlaza esa cintura desnuda de la mujer, de la vida, parece estar empezando a elegir, al fin.

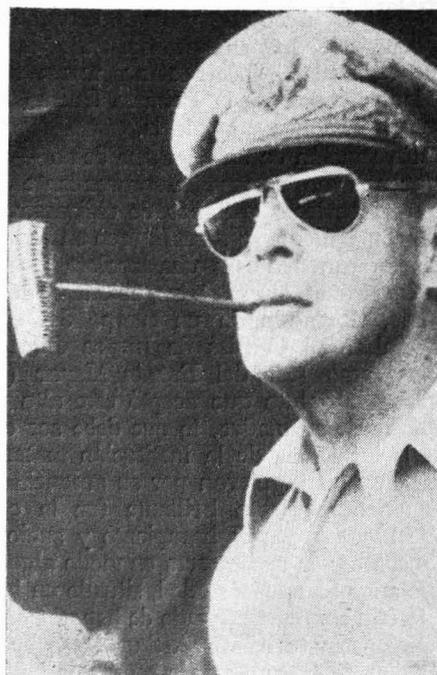
Nota bibliográfica

Hasta la fecha Carlos Martínez Moreno ha publicado los siguientes cuatro libros:

- Los días por vivir* (Montevideo, Ediciones Asir, 1960, 118 pp.);
- Cordelia* (Montevideo, Editorial Alfa, 1961, 78 pp.);
- El paredón* (Barcelona, Editorial Seix-Barral, 1963, 286 pp.);
- Los aborígenes* (Montevideo, Editorial Alfa, 1964, 158 pp.).

Las memorias de MacArthur

Por William STYRON



Estas memorias de Douglas MacArthur, general del ejército de los Estados Unidos, resultan admirables si no por otra razón, por constituir, de un modo perfecto, la única autobiografía de un gran hombre desprovisto casi totalmente de dudas. No se producen aquí las búsquedas espirituales, los momentos desesperados, los días de inquietud, los arranques melancólicos que se registran en las vidas de aun los más serenos entre los hombres heroicos. Hasta donde uno puede saber, el único ataque de desesperación de MacArthur sucedió cuando tenía 19 años y era alumno de nuevo ingreso en West Point. Se investigaba un incidente de las novatadas y una de las víctimas había sido el joven Douglas. Al pedirle los nombres de los compañeros de años superiores involucrados, cayó, naturalmente, en un estado de angustia, que se agravaba hasta el desquiciamiento por la presencia en West Point de su madre, quien le había enseñado reglas severas sobre el chisme y la mentira. Esta misma dama (que procedía de una vieja familia de Virginia y que vivió largas temporadas con el General, incluso después de cumplir éste los cincuenta años de edad) le envió el siguiente poema durante una suspensión de las investigaciones:

*¿Sabes tú que de mi alma tu alma es parte tal
que en mi corazón eres las fibras y la esencia?
Ningún otro, hijo mío, me causa tantas penas
ni nadie como tú me complace y celebra.
Con su oprobio, recuérdalo, el mundo estará presto
si oscurecen tu nombre la sombra o la vergüenza.
Mas la verdad es una para el hijo y la madre
y el mundo, a través tuyo, me ha de juzgar con creces
Sea tu deber entonces (si deber te resulta)
obligar a este mundo a rendirte homenaje.
Al ganar tú su juicio, de mí dirán sin duda:
"Segó lo que sembraba ¡Este hombre era su hijo!"*

"Supe en ese momento lo que debía hacer", añade MacArthur, "Pasara lo que pasara yo no sería un delator".

Esta última observación es sumamente característica. Porque dos de los rasgos más sorprendentes y evidentes de este libro son la confianza serena, no maculada por la diaria incertidumbre que aflige a la mayoría de los humanos y el estilo que en principio puede considerarse como una "limitación juvenil". Al recordar los periodos angustiosos vividos por tantos norteamericanos durante la Segunda Guerra Mundial, resulta sorprendente el tono marcadamente insípido e insulso y la honradez viril y torpe (que recordamos como peculiaridad sobresaliente en las aventuras de Tom Swift) expresada con prosa muy ardua. Uno se pregunta por el paradero del MacArthur grandilocuente, el MacArthur que, a través de la retórica, se esforzó en transformar la árida monotonía de la vida militar norteamericana para convertirla en un mito tan rico y tan variado como el de los caballeros medioevales. Ese ideal lo expresó en 1935, en el discurso a los veteranos de su propia División Arcoiris de la Primera Guerra Mundial:

"Se han desvanecido el color y las voces de aquellos días antiguos; se han ido con luz trémula en medio de los sueños de las cosas que fueron. Su recuerdo es ahora la tierra en donde brotan flores de belleza increíble y colores variados,

lavadas por las lágrimas y cuidadas y llevadas a su total lozanía por las sonrisas del ayer... arrogantes, con el oído ansioso escuchamos las hechiceras melodías del tiempo ido... Juventud... fuerza... aspiraciones... abarcadas por un vasto vendaval... los fanales centelleantes atraviesan insondables profundidades... movimientos... intensidad... los tenues clarines tocan la Diana... los lejanos tambores reclaman mi presencia... la persistencia de la fusilería... y las cruces blancas inmóviles, silenciosas."

Esto es subliteratura, pero al menos posee cierto ritmo apasionado, en tanto que la mayor parte de la autobiografía, cuando no es infantil en el tono, se expresa en ese deslucido estilo eisenhoweriano tan auspiciado por las dirigencias de las grandes corporaciones, y que muy bien puede provenir de los últimos años de MacArthur en Remington Rand. * De cualquier forma, con frecuencia se debe librar una batalla para continuar la lectura.

Dicho sea de paso, la cita anterior fue tomada de *El General y el Presidente* (1950), el libro de Richard H. Rovere y Arthur M. Schlesinger no tan admirado cuanto imparcial. Para *Reminiscences* como para la *Vida de Washington* de Parson Weems, un curso de lectura suplementaria es esencial, y el trabajo de Rovere y Schlesinger, aunque dedicado en lo fundamental a la última (o coreana) etapa de MacArthur, es, dentro de una abundante bibliografía, el más informativo. Al examinar los 17 años que MacArthur vivió fuera de los Estados Unidos, antes de ser llamado a Corea en 1951, Rovere y Schlesinger concluyen considerando a MacArthur como "nuestro más grande expatriado militar; su participación en la rebeldía contra nuestra sociedad civilizada llegó a extremos no conocidos por Henry James o Henry Miller, y posiblemente simbolizó mejor que nadie al norteamericano sin nostalgia hogareña". El término clave es "sin nostalgia hogareña" y desde luego, la autobiografía de MacArthur apoya con creces los argumentos de Rovere y Schlesinger. Para intentar comprender a MacArthur, hay que recordar el total dominio sobre su vida del Ejército y del concepto de soldado profesional. Desde su nacimiento, el Ejército se convirtió en su hogar, su único hogar.

Nacido en 1880, MacArthur era hijo de un joven oficial de Wisconsin, ambicioso y con mucho talento, un veterano de la Unión casado con una mujer sureña cuyos hermanos habían combatido bajo el mando de Robert E. Lee. Por consiguiente, la atmósfera familiar vivió siempre bajo una regocijada preocupación por las tradiciones militares y sus logros pasados y presentes. En un momento dado, el padre de MacArthur, Arthur MacArthur, se convirtió en el oficial de más alto rango en el Ejército y así, la niñez de MacArthur transcurrió casi enteramente en puestos militares, sobre todo en el Suroeste. Después, West Point (su carrera allí fue notable; MacArthur no habla de la naturaleza exacta de su educación, pero en ese tiempo debió ser parroquial en extremo) y de allí, un ascenso asombrosamente rápido. A los 38 años, MacArthur es brigadier gene-

* O quizás sea la influencia del General Courtney Whitney, el biógrafo de MacArthur. Aunque MacArthur alega haber "escrito este libro con mi propia mano" se ha efectuado un suave plagio del servil libro de Whitney, *MacArthur: His Rendezvous with History* (1956).

ral, el más joven comandante de división de las Fuerzas Expedicionarias Norteamericanas. Su hoja de servicios en Francia fue en verdad espectacular y nunca se ha puesto en duda su valor personal; de la Primera Guerra retornó agobiado por las condecoraciones y la gloria.

En función de una persona de su —llamémosle con cautela— egocentrismo, no resulta sorprendente que los siguientes quince años, laboriosos y llenos de obligaciones, carezcan de sabor y por consiguiente se transfiguren en *Reminiscences* bajo la forma de literatura tediosa; una incolora gira de trabajo como superintendente en West Point, el mando de una brigada en las Filipinas, el mando de un cuerpo del ejército en Baltimore, la dirección del Comité de Juegos Olímpicos. Incluso sus cinco años como Jefe del Estado Mayor (MacArthur escribe con aplomo absoluto que aceptó este alto puesto solamente a instancias de su madre, lo que debe ser el más pavoroso ejemplo de la influencia de la institución maternal en el destino de un país) se distinguieron por su ausencia evidente de atractivos y el único momento brillante fue la celebrada escaramuza en Washington con el harapiento y sucio Ejército de los Bonos. Lo cual no es una guerra en modo alguno. Se entiende entonces que a los 55 años de edad, situado en la más alta cúspide que el Ejército concede, cargado de honores excesivos y candidato a un retiro prematuro, MacArthur fuese poseído por la nostalgia de los días de guerra, aguda como una herida abierta, y se entiende también que durante el primer periodo presidencial de Roosevelt —cuando, de cualquier modo, los militares se habían vuelto *dec'assé*— MacArthur sintiese la necesidad de manifestar, en su discurso a la División Arcoiris, un deseo vehemente, frustrado y sin esperanza, un “oído ansioso” por “lejanos tambores que reclaman mi presencia, la persistencia de la fusilería, las cruces blancas inmóviles, silenciosas”. Se había resignado, seis años antes del desastre en Pearl Harbor, a convertirse en el principal consejero militar de las Filipinas.

Si bien es imposible compartir la nostalgia de MacArthur por la guerra y aceptar su apasionada identificación con el mundo del soldado, al mismo tiempo es fácil entender tal nostalgia a la luz de estos 55 años. Quienquiera que haya vivido cierto tiempo como un extraño entre militares de profesión, en especial oficiales, gradualmente adquiere la conciencia de algo muy opuesto a cualquiera de las creencias comúnmente aceptadas sobre esta vida; y es el hecho de que la mayor parte de estos hombres, lejos de corresponder al lugar común liberal del superpatriota, carecen totalmente de patriotismo. No son antipatriotas, simplemente no entienden o no les importa el significado del patriotismo. En su mayoría, han sido moldeados dentro del microcosmos del Servicio —el Ejército, la Armada, los Cuerpos de la Marina, lo que sea— y están ligados espiritualmente a un Servicio, no a un país y el homenaje que rinden a la Vieja Gloria de Norteamérica lo podrían rendir ante cualquier bandera. Un verdadero militar es un mercenario (el calificativo no es innoble por necesidad, pero ciertamente el papel de MacArthur en las Filipinas, para todos los propósitos y consideraciones, fue el de un soldado mercenario) y encuentra su único hogar en el mundo de la soldadesca. Por eso MacArthur, sin lealtad alguna para con su tierra natal, pudo convertirse en el arquetipo mismo de un expatriado, hostil a Norteamérica, incapaz de entenderla. Por eso también, durante la Segunda Guerra Mundial y después, en forma desastrosa en Corea, encontró tan fácil desafiar la autoridad civil: ¿Qué sabían del Servicio esos Secretarios del Ejército y esos Presidentes remilgados —después de todo simples norteamericanos—? ¿Qué sabían del Servicio que los trascendía a todos?

Si embargo, si se quiere entender la nostalgia por la guerra que determina estos años de rompimiento con Norteamérica, se deben aceptar sus características ardientes e histriónicas. Sólo una vez en su carrera dirigió MacArthur un cuerpo militar de la insignificancia de una compañía —en cierta medida es casi ridícula la idea de MacArthur, ya presente en su niñez, de mandar siempre, por lo menos, una división— y esto ayuda a explicar su actitud tan romántica hacia el lado gris y monótono de la vida militar y su habitual condescendencia en las noticias que proporciona sobre las tropas. MacArthur era un militarista genuino, mas como todos los de su simiente era un romántico sin esperanza, desprovisto casi totalmente de humor; su desgracia fue chocar tantas veces con esa corriente del carácter norteamericano, obstinada, torcida, realista y cómica. En muchos sentidos, los norteamericanos han sido un pueblo sediento de sangre, pero salvo en espasmos insólitos de violencia, nunca han sido militaristas y se debe tomar en cuenta tan significativa distinción al contemplar la carrera de MacArthur. Para él la vida militar puede simbolizarse por “fanales atravesando las profundidades insondables... tenues clarines tocando la diana”, mas para muchos, si no es que para la mayoría de sus compatrio-

tas es otra cosa aparte: es la diana. Es manuales de entrenamientos y caminatas de 30 kilómetros, lectura atónita de tácticas de pelotón y campos y el uso de la mochila Lister, montañas de papeleo administrativo, limpieza compulsiva y barracas hediondas en Missouri y Texas, privación sexual, ejercicios sobre el asfalto hirviente y ensordecedoras prácticas de tiro al fusil, tedio cotidiano de una ferocidad sin paralelo, comida espantosa, mala paga, gente ignorante y una demanda ritual de abyecciones, casi única por las calidades de humillación que trae consigo. El mundo que emociona a MacArthur, conmociona y horroriza a la mayoría de sus compatriotas.

Al principio de su narración, MacArthur señala cómo el trabajo cuidadoso le permitió obtener las más altas calificaciones estudiantiles y concluye: “Fue una lección que nunca olvidaré. La preparación es la llave para la victoria y el éxito.” En 1939, en unas declaraciones no citadas en el libro, él afirmaba, complaciente, de las Filipinas: “Se piensa, en mi opinión erróneamente, que el Japón codicia estas islas. Los exponentes de tal teoría fallan por completo en su comprensión de la lógica mental de los japoneses.” Pero ahora es evidente que la inadecuada preparación de parte de MacArthur fue un factor determinante en la catástrofe de las Filipinas, inmediatamente después de Pearl Harbor y que el fracaso del General, al no poder llevar a cabo ciertos planes cruciales para conseguir refuerzos, condujo sin remedio a la derrota en Bataán. MacArthur, por supuesto, no se demora en estos puntos y se queja y culpa a la Marina, a algo llamado “Washington” y a algo aún más nebuloso, “mis detractores”, un grupo que se deja ver con frecuencia cada vez mayor en las páginas del libro. Sin embargo, hay un pasaje fortificante en la sección Bataán-Corregidor del libro: es la descripción de la partida de MacArthur en el bote PT del muelle de la isla, en medio de una devastación increíble:

“La situación desesperada me mostraba sólo una masa negra de catástrofes. A través de las ruinas y los escombros, mis ojos buscaron *Topside*, donde aún gruñían y rugían los pesados cañones desafiantes. En lo alto, al mando estaba mi viejo compañero de clases, Paul Bunker. 40 años habían transcurrido desde que Bunker fue seleccionado dos veces como All-American por Walter Camp. Podía cerrar los ojos y ver de nuevo esa cabeza rubia correr, precipitarse, embestir; 90 kilos de poder irresistible. Podía casi oír la voz estridente del quarterback Charles Daly ladrando: —Bunker, atrás...”

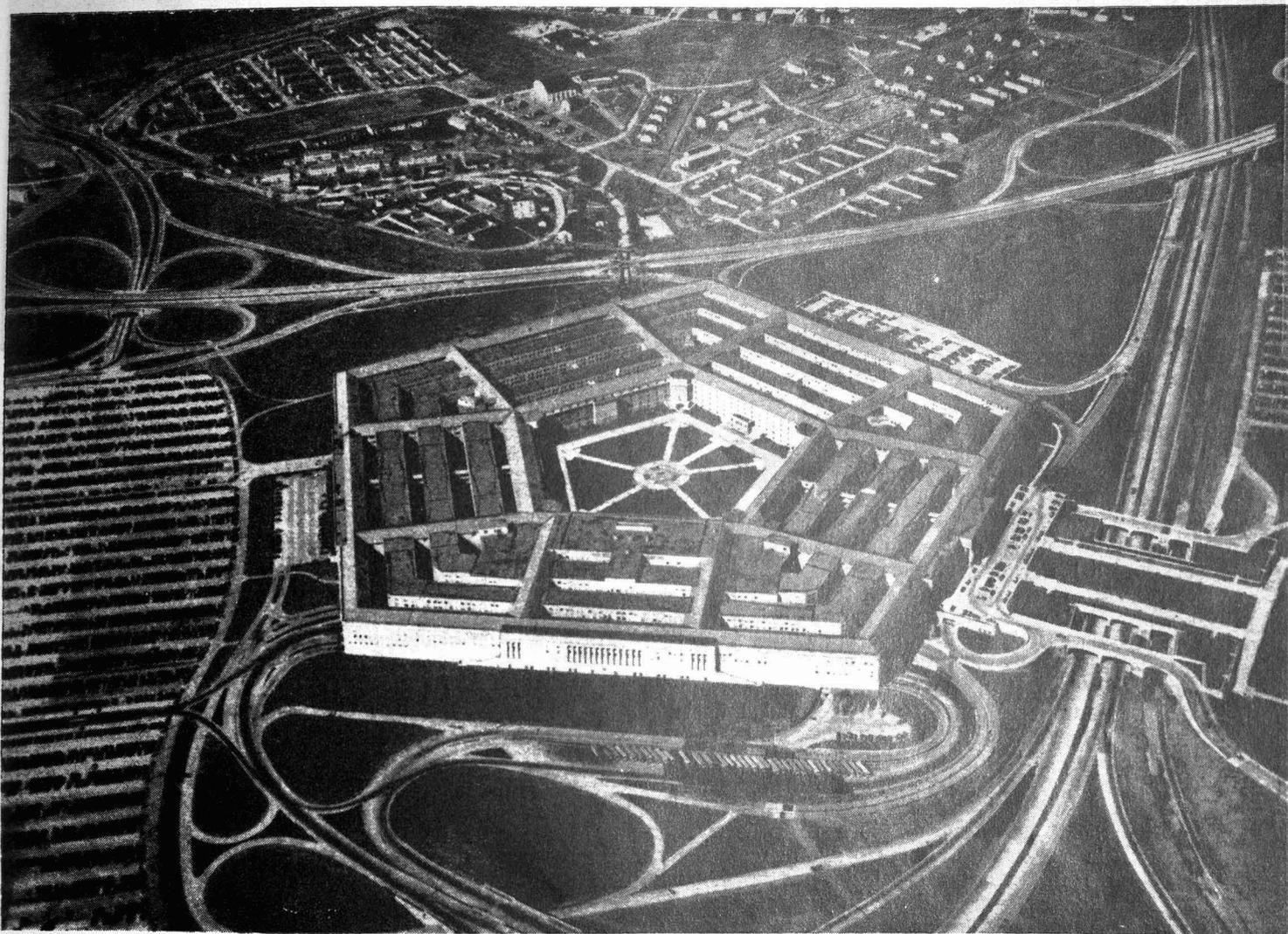
A partir de este momento se acentúan las protestas de MacArthur contra la censura. Se exasperó cuando “Washington” le prohibió dar información pública sobre la Marcha de la Muerte en Bataán y reflexiona sobre el incidente: “Aquí se iniciaba la siniestra tesis de ‘las noticias manejadas’ por los hombres en el poder.” Esta declaración la hacía quien no podía ignorar el conocimiento público de un hecho: su propia dirección de la agencia de noticias más estrechamente controlada de la guerra, una organización tan férreamente dedicada a glorificar a MacArthur que un corresponsal la calificó como “la censura más rígida y peligrosa en la historia de Norteamérica”. (“Si usted captura Buna”, le dijo una vez MacArthur al General Eichelberg durante la campaña de Nueva Guinea, “le otorgaré la Cruz del Servicio Distinguido y lo recomendaré para una alta distinción británica”. Luego añadió: “También permitiré que los periódicos publiquen su nombre.”) Sin embargo, la mayoría de los generales y aun numerosos almirantes, respetaban enormemente el sentido estratégico de MacArthur y su retirada de las Filipinas a Australia por la ruta de Nueva Guinea, sigue siendo una brillante hazaña. Quizás sea injusto quejarse de que la descripción de estas operaciones —situadas entre sus triunfos genuinos— resulte abstracta, distante, descuidada en su efecto total. Sería absurdo esperar que un militar de la posición de MacArthur hubiese permanecido mucho tiempo en las líneas del frente (aunque, durante la guerra, comunicados del Cuartel General de MacArthur, condujeron equivocadamente a tal creencia a muchos lectores de periódicos) y por tanto, su relato no puede saturarse del humo de la batalla y del sentimiento y movimiento de las tropas; mas es precisamente tal ausencia de elementos narrativos, lo que intensifica el tedio de la lectura cuando el General ha alcanzado ese nivel del mando a la vez olímpico y “global”. Así MacArthur escribe: “El 2 de enero de 1943, cayó Buna, cayó Sanananda y terminó la campaña de los papúes.” Esa es la única alusión del General a Sanananda, una batalla horrible y amarga, cuyo nombre desconocen la mayoría de los norteamericanos y que causó tantas muertes como la sangrienta y bastante más célebre batalla de los marinos en Tarawa. Se ocurre otra razón para un olvido tan caballeresco, pero es menos agradable. Sucede que tanto en el

libro, como en los despachos de tiempos de guerra, MacArthur se preocupó por minimizar su propia pérdida de hombres.

El hábito de MacArthur de felicitarse a sí mismo recorre su rítmico camino por estas páginas en un bullicio de medallas, decoraciones, lisonjas de los subordinados y mensajes de adulación de los jefes de estado y alcanza su punto máximo en la reconquista de las Filipinas, cuando se advierte con claridad la victoria inminente. Desde luego, ningún otro líder militar moderno mereció tantas manifestaciones de admiración ni vio su vida tan integrada por el amor recibido y otorgado graciosamente y por la vanidad extrema; en comparación, la autobiografía del almirante Halsey, que bajo ningún motivo se permite la alabanza inmodesta, parece producto de un anémico deseo de autodenigrarse. Ya cuando MacArthur llegó a Manila, la urgencia de comentar el carisma de su propia presencia física se había vuelto tan obsesiva y su narcisismo tan irremisible, que el efecto de

en el intento de oscurecer la patética realidad. Al protestar contra un relato similar de la "liberación" de otro campo de prisioneros en Manila, Bilibid, un sobreviviente, escribió hace poco una carta a la revista *Life* —donde se publicó inicialmente parte de este trabajo— y afirmó lisa y llanamente que el relato del General era mentira. Afirma que los prisioneros fueron liberados y llevados a otra parte; luego "en una maniobra sin nombre", regresados a la prisión donde MacArthur se les unió pronto con su séquito de periodistas. Allí no se produjo una agradecida explosión de bienvenida, sólo "bamboleantes hileras de hombres esqueléticos, terriblemente fatigados, de pie en un pético silencio".

El mando de MacArthur en el Sureste del Pacífico fue una de las puntas de un doble asalto al Japón; la otra la constituyeron las fuerzas navales del Almirante Nimitz en el Pacífico Central. Al principio de la guerra, MacArthur se opuso resuel-



El Pentágono — "Desde su nacimiento, el ejército se convirtió en su hogar, su único hogar"

sus descripciones es de algún modo vagamente sexual, como si el General sedujera al lector y lo convirtiese en colaborador de un acto onanista. Describe, por ejemplo, su primera visita al infame campo de prisión de Santo Tomás:

"Cuando llegué, los presos famélicos y afligidos, prorrumpieron en gritos de excitación. Entré al edificio y de inmediato fui arrojado de espaldas a la pared por miles de seres poseídos por una intensa carga emocional. Parecían, con sus harapos sucios y sus rostros surcados por las lágrimas, estar usando sus últimas fuerzas para llegar a mí y aferrar mi mano. Un hombre me ciñó con los brazos y reclinó su cabeza sobre mi pecho y lloró sin vergüenza. Una mujer, que debió haber sido hermosa, con muchos trabajos alzó a su hijo por encima de las cabezas de la multitud y me pidió que lo tocara... Fui besado, fui estrechado por miles de brazos..."

Este pasaje resulta muy ofensivo puesto que fue escrito desde la ventajosa condición de las meditaciones sazonadas, y deja ver con claridad una imagen dominante: no el sufrimiento lastimero sino el hombre que se confunde e identifica con Jesucristo. Pero después el mismo pasaje nos merece un calificativo impublicable cuando nos enteramos de que es el fruto casi seguro de la fantasía característica de MacArthur

tamente a esta división del poder y odió a la Marina con pasión decidida; luego, ¡sorpresa agradable!, he aquí que no obstante reclamar el triunfo absoluto en el Pacífico sin ayuda alguna, el General nos conmueve al ofrecer alabanzas a quienes las merecen y al pagar tributo a Halsey y Kinkaid y a hombres de la Fuerza Aérea como Kenney e incluso el Mayor Bong, quienes tanto contribuyeron al éxito de sus propias operaciones. Resulta muy prusiano el generoso respeto de MacArthur para los triunfos de otros militares. También es innegable la hazaña brillante de las guerrillas agresivas de MacArthur al avanzar con rapidez hacia las Filipinas a través de Nueva Guinea e islas adyacentes.

Una suerte de exaltado frenesí se apodera de MacArthur al ser el dictador absoluto en un Japón conquistado. Por fin libre de "Washington", MacArthur sufre en Tokio una metamorfosis benigna. Autoritario, severamente aislado, es capaz con todo de desplegar comprensión enorme, tacto y una magnanimidad hasta entonces oculta (manifestada, por ejemplo, en su firme resistencia a los gritos de Norteamérica y sus aliados que pedían el tratamiento de criminal de guerra para el Emperador Hirohito). Un testigo tan de fiar como el Embajador Edwin O. Reischauer ha rendido su tributo de admiración al trabajo democrático de MacArthur y, en forma similar, Roger Baldwin de la Unión Norteamericana de Libertades Civiles,



"Es innegable la hazaña del avance hacia las Filipinas a través de Nueva Guinea"

regresó de Japón conmovido por las reformas en materia de derechos constitucionales, leyes laborales y emancipación de las mujeres. Sin embargo, Reischauer y Baldwin coinciden en señalar que MacArthur permaneció en el puesto más allá de lo debido y Baldwin, además, afirma que en problemas tan capitales como la sindicalización de los trabajadores del gobierno, el General apoyó a los sectores ultraderechistas.

El vasto recuento macarthuriano de su trabajo en Japón es, típicamente, prometeico y sin conceder errores o imperfecciones; una de las fallas del General es que tan pronto como empieza a ganarse a los lectores con una especie de encanto tosco, se delata y se pierde a sí mismo con un súbito espasmo de fariseísmo. Por eso, no obstante su magnanimidad hacia el Emperador, se mostró despiadado con el General Homma, la "Besia de Bataán", el responsable aparente de la Marcha de la Muerte. En su excelente libro *But Not in Shame*, John Toland aporta evidencias suficientes para considerar que MacArthur sólo intentaba destruir a su viejo enemigo de las Filipinas, razón por la cual arregló un juicio que ni remotamente puede considerarse una muestra cabal de justicia. Homma, aparte de ser un hombre de gran dignidad y generosidad personales, no estaba enterado de las atrocidades ocurridas en un sitio tan alejado de su centro de operaciones. Nuestro héroe debió saber esto y pese a todo, al revivir el juicio donde ordenó la ejecución perentoria de Homma, lanza una declaración que aun en el nivel de MacArthur resulta afectada e insufrible:

"El proceso demostró que el acusado carecía de la firmeza básica de carácter y de la fortaleza moral esencial en los oficiales encargados del alto mando de las fuerzas militares de un país. Ninguna nación puede con libertad depositar su honor marcial en líderes incapaces de mantener el código universal que distingue entre aquellas cosas que están bien y aquellas cosas que están mal."

En 1951, al ser removido por el Presidente Truman de su mando en Corea, MacArthur recibió la mayor bienvenida que registra la historia del afecto y el cariño norteamericanos. Con orgullo, el General recuerda este hecho en *Reminiscences*, aunque quizá en el último momento una modestia anómala le impida consignar lo ya dicho y escrito sobre su figura: "el más grande maestro viviente del idioma inglés" (esto corre a cuenta del Dr. Norman Vincent Peale), "el más grande hombre entre los vivos", "el hombre más grande desde Cristo", "el hombre más grande que el mundo haya conocido". A todo esto debe añadirse el mayor elogio jamás recibido por norteamericano alguno (al menos dentro de las paredes del Congreso), cuando al concluir MacArthur su famoso discurso a la Nación, el representante Dewey Short de Misouri, un egresado de Harvard y Oxford, afirmó: "Hemos escuchado aquí la voz de

Dios, a Dios encarnado." (Después revisó su declaración en el *Congressional Record* y la dejó así: "Una excelente representación de Dios encarnado.") MacArthur había errado trágicamente en Corea, al no prepararse adecuadamente para resistir la agresión china —como no se preparó tampoco en las Filipinas contra los japoneses— y sin embargo su plan terrífico para llevar la guerra al territorio chino, fue aplaudido en uno de esos raros orgasmos militares, por grandes contingentes de norteamericanos. Al respecto, la explicación de un experto inglés, Geoffrey Barradough, es muy convincente.

"Al margen del juicio que merezcan las acciones de MacArthur, es evidente que tuvo un lugar destacado en los intereses de Norteamérica. Se puede entender, en la tensa situación internacional de 1950, que Truman y sus consejeros hallaran difícil el reconocer, ante la faz del mundo, el papel imperial de los Estados Unidos en Asia, determinado por un vasto proceso histórico y que ahora pretendían defender. MacArthur no se preocupó mayormente por las apariencias. Su actitud, al menos, eliminó las hipocresías."

Y fue "Washington", esta vez bajo la forma de Harry Truman y el Pentágono, al prever que MacArthur "nos envolvería en la guerra inoportuna, en el lugar indebido, con el enemigo no deseado, en el tiempo inconveniente" quien nos dio la oportunidad de nuestra salvación.

A pesar de sus nobles protestas, es evidente la codicia bélica de MacArthur. Aunque un extraño para nuestra civilización, en los últimos días su lejanía quizá no era tan acentuada y eso nos permite comprender con facilidad sus sentimientos y sus anhelos y entender a quienes compartían sus anhelos. Al final de su carrera, declaró una y otra vez su amor por la paz y su odio vehemente ante la idea de la guerra. Sin embargo, en West Point pronunció un discurso supuestamente extemporáneo. Y la vieja nostalgia invade el final de ese discurso, que, registrado en la última página del libro, resulta tal vez impropio de un amante de la paz, pero que ya no es sorprendente; hemos oído esas palabras antes:

"Se aproximan las sombras a mi lado. Aquí está ya el crepúsculo. Se han desvanecido el color y las voces de aquellos días antiguos; se han ido con luz trémula en medio de los sueños de las cosas que fueron. Su recuerdo tiene ahora una belleza insólita, lavada por las lágrimas y cuidada y llevada a su florecimiento por las sonrisas del ayer. Atendí en vano, con el oído ansioso, esperando las hechiceras melodías de tenues clarines tocando la diana, de lejanos tambores reclamando mi presencia... el fragor de los cañones..."

—Traducción de Carlos Monsiváis

Poesía belga contemporánea

ACHILLE CHAVÉE

La vida es un pájaro que propaga su vuelo
en sus totales consecuencias
en el ala de todos los mañanas

Es inútil contar las horas
soy de un tiempo que no tiene edad
que no deja lugar a la avaricia

¿A quién debo dar mi beso de silencio?

PAUL FÉVRIER

HUMANO

Libre de decir
Y diciendo
Libre de vivir
Libre de morir

La piedra
Fundamenta el camino
Y la alondra
La cima del verano

PHILIPPE JONES

CARGA

Tu marcha se confía al suelo con serenidad, segura de su
acuerdo desde ese peso nuevo. ¡Milagro de verte tocando
tu plenitud, maravilla de ser cómplice, de vivir con las
ventanas abiertas!

Somos, en verdad, semejantes a todos y todo no obstante
se renueva. Era la felicidad de ser simple, ese don mutual
inmensurable. ¡He aquí la recompensa que madura y que
se mueve ya!

JACQUES LACOMBLEZ

para Hans Meyer Petersen

En los claros panteístas, los emblemas fulgurantes estallan
por una refundición de los mitos. La espada que remolinea
en la fiesta roja de su propio renacimiento refleja en el
espejo de yunque el próximo entorpecimiento de los dioses
condenados.

El Adolescente marcado por el sol púrpuro forja los des-
tinos previstos en las runas de la luz primitiva.

En la espera de su misma caída, el dragón de la sangre
prepara el desencadenamiento iniciático de los signos en
alta investidura de Mujer. La libertad aparece escarlata
en el peñasco del Amor.

Las colinas del sacrificio se estremecen con el canto de las
armaduras, la raza prometida de esperanza se prepara a la
hoguera, y el fuego, patrón del oro y del río, se hace roedor
del cielo para salvar al hombre.

HENRI MICHAUX

LA RETRASADA

No puede más, no se mete en nada, alguien.

Algo constriñe a alguien.

Sol, o luna, o selvas, o bien rebaños, muchedumbres o
ciudades, alguien no ama a sus compañeros de viajes. No
ha elegido, no reconoce, no le gusta.

La princesa de marea baja ha rendido sus garras; ya no
tiene el coraje de comprender; no le da gana de tener razón.

... No resiste más. Las vigas tiemblan y eres tú. Negro
 está el cielo y eres tú. Se rompe el vaso y eres tú.
 Han perdido el secreto de los hombres.
 Representan la pieza "en extranjero". Un paje dice "Beh"
 y un carnero le presenta una bandeja. ¡Fatiga! ¡Fatiga! ¡Frío
 por todas partes!
 ¡Oh! fagots de mis doce años, ¿dónde crepitáis vosotros
 ahora?

ANDRÉ MIGUEL

EL DESLUMBRAMIENTO

Infinita primavera, tú te inclinas.
 Tu tallo de lilas,
 Turbantes de mistral,
 Sabiduría del aire en los dedos del futuro
 Misterio gigante.
 El blanco deslumbramiento de los cerezos anda a lo largo
 (de un canal de riego)

FRANZ MOREAU

ITACA (1953)

Para mi madre

Mi madre que me amaba
 mi madre donde tenía calor
 y no sabía
 qué poco ruido hace un cuchillo
 Una sola palabra que esperaba
 Una sola palabra Soy feliz
 Una sola palabra
 No soy feliz

HÉLENE PRIGOGINE

AMOR

Tu cuerpo es mi transparencia.

GÉO SOETENS

olor de mi infancia
 me aproximo a mí mismo
 la tierra me desprende
 gozo de ver este árbol puro
 la selva ha perdido sus hombres
 basta vivir una palabra
 para borrar la muerte

FERNAND VERHESEN

ESPAÑA

En esta soledad, ella emerge de un soplo. El polvo que la
 espera no se ha posado aún. ¿Esperaremos juntos el ponerse
 del día? No tengo qué ofrecer, no teniendo qué dar. Sólo
 el penetrable silencio de un instante; sólo el azar de una
 mirada más allá del relámpago. Que sobrevenga esta tregua
 en la usura y oír sobre la gran superficie del aire planear
 nuestras manos desnudas.

El totalitarismo no es irreversible

Por Ricardo GULLÓN

TRANSFORMACIÓN Y DUALIDAD

Las peores sospechas quedaron confirmadas cuando al despertar, una mañana, Gregorio Samsa se encontró convertido en gigantesca cucaracha cuya presencia perturba y asquea a cuantos la padecen. Ni los más próximos soportan la idea de esa cristalización en la animalidad rampante, pestífera. Antes que la muerte, destruirán al hombre-insecto la soledad y el asco de sus familiares.

Y lo que Kafka sabía y novelaba (en *La metamorfosis*) con cruda precisión, algunos científicos lo presumían y trataban de comunicarlo con otro léxico y desde diferente perspectiva. La dualidad de la persona es, por definición, un mal, una enfermedad cuya curación debía intentarse administrando los remedios adecuados, por heroicos y extremos que parecieran. Junto al pesimismo de la novela, el optimismo de la clínica. La ciencia podrá matar a la cucaracha, especialmente si el tratamiento se aplica cuando el inmundo animal empieza a dar señales de vida, antes que la posesión y la transformación sean totales.

Las iglesias tenían experiencias y ritos, reminiscencias mágicas, para liberar de la garra diabólica a las víctimas. Exorcismos de resultado incierto y, en última instancia, la hoguera. Si Juana de Arco persiste en oír voces sobrenaturales, el obispo Cauchon, para ensordecirla a los ecos perversos, la entregará a las llamas (y esa entrega será un acto de amor). El psiquiatra no llegará tan lejos, pero abocado a la escisión, a la emergencia de otro ser bajo la persona conocida, identificable, tomará partido, y con el tono y el rigor del infalible, dictaminará cuál es el verdadero y cuál el suplantador, quién tiene derecho a vivir y quién debe ser aplastado. Técnicas benévolas, la confesión en el diván, el consejo susurrado, serán punto de partida para la purgación; después vendrán las drogas, las terapéuticas de choque. Por la persuasión tal vez, por la química acaso, o, más rudamente, por la descarga desintegradora se intentará alejar y si es posible aniquilar al animal que engorda en nosotros, al parásito cuya proliferación aterra.

¿Justamente a ése? Averiguada la posibilidad de alterar los elementos constitutivos del ser y de acosar hasta silenciarle, si no pulverizarle, al doble que desde el espejo nos intimida, quedó demostrado que era posible manipular ese mismo ser y moldearlo según el deseo o la conveniencia del manipulador. El negocio y la política se beneficiaron de la situación, y el trasnochado concepto de la enseñanza como objetiva y neutral transmisión de saberes, fue sustituido por enérgicas y cada vez más sutiles técnicas de sugestión y convicción. El periodista y el comisario no son como ayer fueron: graduados de Universidad, donde cursaron psicología aplicada, se especializan en el método de transformación intensiva de una realidad en otra, comúnmente llamado ahora "lavado de cerebro". Sólo los rezagados o los sádicos acudirán todavía a la violencia: el hombre de Madison Avenue, elegante y cultivado, manejará a las víctimas desde dentro y utilizando los gentiles medios que la sociedad de masas pone a su disposición las vaciará y condicionará, dejándolas en disponibilidad de aceptar las ideas que desde fuera les serán instiladas para llenar el vacío.

Así, las oscuras premoniciones de Narciso, las presencias del doble, la sombra obsesionante o perdida, la presión del otro, las infinitas parábolas de la diversidad desembocaron fatalmente en la constatación de que si "el uno" podía ser suplantado por "el otro", o éste destruido por aquél, es porque ninguno de los dos, ninguno de los eventuales *yos* tenía verdadera consistencia; ninguno era esencia de un ser cuya sustancia se identificara con la vida que vivía, con el contenido de las horas; por lo tanto este contenido podía dejar de ser personal, en el sentido de deseado, pues los deseos y cuanto los produce podrían prefabricarse e insertarse luego en una voluntad huera, como al muñeco se adapta el resorte que le moverá y hará hablar según dicte la máquina.

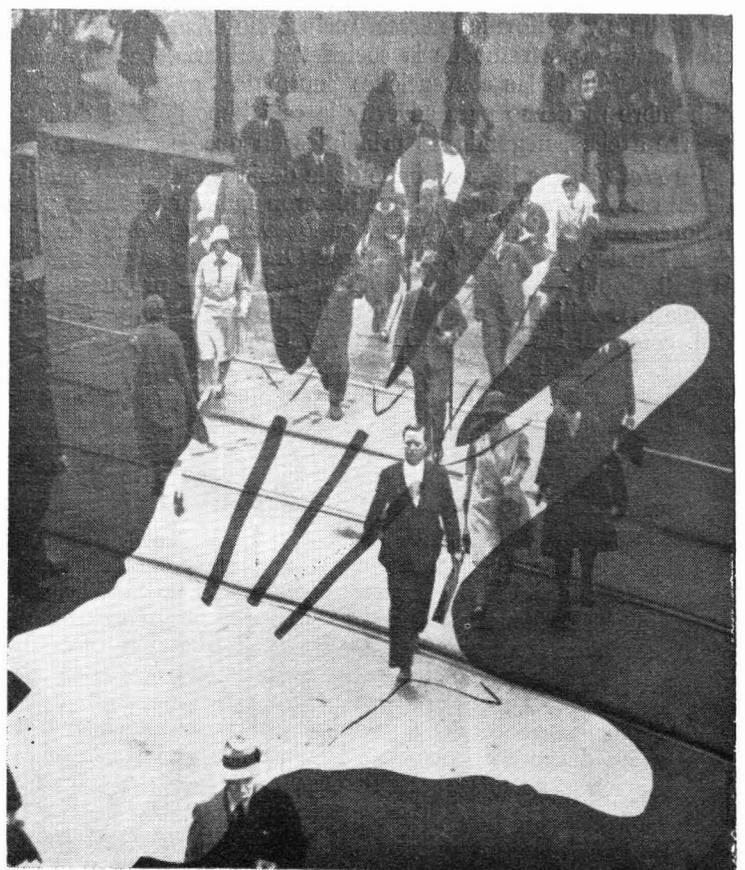
EL HOMBRE NUEVO

Gracias a una utilización intensiva de la retórica, a una combinación sagaz de magia y psicología, los expertos colmaron el vacío y pusieron en el lugar del "uno" y en el del "otro", en

el desierto de la personalidad inexistente, imágenes capaces de alucinar a quien, cuando se mire en el espejo ya sabrá reconocerse, viendo reflejado al vecino, al amigo, al indiferente del autobús, al taquillero del cinematógrafo. El otro y el uno, el prójimo, el cercano y el distante inexistiendo idéntica vida vicaria, admitiendo como razón de Estado al asesinato, como diosa a la prostituta, como verdad a la mentira, como justicia a su negación... Y sobre ese mar de falacias, sobre ese adormecedor vaivén de espejismos y distorsiones, pavesas de lo que fue o, más bien, de lo que pudo ser.

La conciencia de que "yo soy otro", y ese otro mera posibilidad, avivó la tentación de negar al ser humano, someténdole a ruines designios. El poeta y el novelista, el sacerdote y el psiquiatra despejaron el camino para el negociante y el político. El nuevo villano es tan distinto del tradicional que algunos son incapaces de reconocerle: sonriente, bien parecido, de gentiles maneras, manosea las conciencias sin dejar huellas: no se oyen quejas, no salpica la sangre, no hay látigo ni silla eléctrica. El paciente, ni padece ni se queja; dulcemente anestesiado, espera que la revelación le haga participar en la verdad y en la vida. ¡Cuánto desprecio sonriente, cuánta negación del hombre como individuo, en el manipulador, mientras sugiere a la víctima lo que debe pensar —o comprar— y ésta ingiere dócilmente vitaminas ideológicas a través del televisor o el magazine!

En nombre de la sociología y de la moral, para el buen ajuste del ente social, "el otro" será destruido con "el uno", puesto que ninguno de ellos tiene genuina consistencia y casi ni existencia. Algún optimista, como Mary McCarthy, afirmará que "cada cual debe *hacer* su propio yo", y aún añadirá: "es absolutamente inútil buscarlo, pues no se le encontrará, mas en algún sentido es posible forjarlo. No quiero decir hacerlo como una máscara, al modo de Yeats, pero en definitiva uno trata de hacer y de escoger el yo que necesita". No hay, me parece, otra respuesta: es la de Cervantes y Kierkegaard, la de Hoffman y Dostoyevski, la de Henry James y Unamuno: la identidad sólo la consigue quien la desea; quien, teniendo conciencia de las sombras y las duplicaciones, se empeña en orientarse y "encontrarse". Y para encontrar un alma es preciso primero crearla con esfuerzo y vigilancia, engendrarla de uno mismo, entre caídas y sueños, imaginaciones y renunciamientos. ¿Quién,



"Exorcismos de resultado incierto"

sino el intelectual, propondrá el ejemplo de una realización personal? Frente al dirigismo basado en la negación de la personalidad, escoja cada cual, como dice Miss McCarthy, "el yo que necesita".

Una mente profética, el novelista ruso Eugenio Zamiatin, describió en *Nosotros* (1920) el hombre nuevo, el hombre que puede crear la sociedad contemporánea cuando, o junto con otras circunstancias, sobreviene una congelación de la crítica, la retirada del intelectual y el abandono de las posiciones desde donde se puede defender el derecho del hombre a ser según su exigencia íntima lo postula. La incitación a forjarse es la incitación a pensar, y quien la fomenta corre el riesgo de ser acusado y condenado como corruptor por el periodista y por el comisario. Si abandonando las variaciones sobre la desesperación, en cuyo ejercicio se complace porque le hace sentirse superior y diferente, el intelectual se decidiera a merecer esa acusación y a luchar por salvarse en la creación de un yo capaz de servicio y de verdad, quizá la sociedad de masas, la sociedad teleguiada, podría aún volver a ser una sociedad humana.

LA DESINTEGRACIÓN TOTALITARIA

Quien deja de comunicar, deja de ser. El hábito de refugiarse en el silencio parece complementario de la natural soledad de la creación, pero no lo es; la palabra que madura en el aislamiento sólo es eficaz cuando es escuchada, entendida y asimilada o repudiada en el diálogo. La palabra no dicha hace de la esfinge estatua, y el intelectual de nuestro tiempo vive en permanente riesgo de convertirse en piedra. ¿Sería esta pétrea inmovilidad el "otro" yo a que el orgullo le conduciría? En el pasado, el hombre intentó salvarse aceptando el martirio, buscando en la muerte una forma invulnerable, un ser irrevocable. Saulo hecho Pablo, Marianita Pineda en su celda, Miguel Servet subiendo a la hoguera llegaron a ser para siempre como antes habían sido en potencia. El mártir y el héroe se constituyen en el martirio y el heroísmo: el golpe de dados abolió (para ellos) el azar, y los fijó definitivamente en lo que son.

Nosotros, en cuanto lectura del porvenir en el presente que lo prefigura, es un ejercicio de lúcida y grave fuerza de convicción. Zamiatin fue el primero en mostrar el revés de la trama, en revelar la textura sobre la cual alguien bordaba el jeroglífico de la época, la exigencia de conformidad total y la supresión del individuo, a quien se niega hasta el derecho a ser desgraciado. Infelicidad equivale a desequilibrio, supone un desacuerdo con la sociedad, y es indirecta moción de censura contra ella. El pesimista condena, en su pesimismo, las esperanzas de la sociedad, y no debe sorprenderle que ésta contraataque tratándole como enemigo, como al profanador y envenenador de la euforia colectiva. Los rebeldes de Zamiatin son los últimos representantes de la voluntad personal, del individuo empeñado en ser distinto y conforme se desea. Incluso sin dramatizar la situación hasta el extremo de la sociedad totalitaria, basta pensar en la presión de las convenciones "normales" gravitantes sobre el hombre moderno para advertir la casi imposibilidad de sustraerse a ellas, negando los principios en que se sustentan.

En *Nosotros* se llega al límite de la desintegración. El mundo de esta novela es análogo al que hicieron familiares ficciones posteriores más difundidas (pienso en *Brave New World*, de Aldous Huxley, y en *1984*, de George Orwell, prolongaciones de la anti-utopía —según la llamó Irving Howe— propuesta por Zamiatin). Allí está cruelmente reflejado el futuro, y la realidad, como en las obras de Huxley y Orwell, es espantosa pesadilla. La entronización del totalitarismo conduce fatalmente, por el desarrollo natural de las fuerzas que lo rigen, a la aniquilación del ser humano, del yo, incapaz de existir en un mundo de cristal, donde los edificios tienen paredes de vidrio porque no hay intimidad que recatar, ni convivencia que preservar; ni amor, ni amistad. La soledad se padece marchando en las filas de la muchedumbre uniformada.

La palabra "ser", en cuanto describe el vivir para sí, pierde sentido; el individuo se disuelve, literalmente se diluye, en la comunidad. El hombre carece de nombre: un número basta (como en Auschwitz, más tarde), y la significación simbólica del hecho es transparente. El protagonista de *Nosotros* es D-503, ingeniero constructor del *Integral*, avión, cohete o máquina destinado a la conquista del espacio; él mismo es quien redacta las notas o diario que componen la novela. En el acorde inicial se insinúa la clave de la melodía: "procuraré —dice— apuntar sólo las cosas que veo, las que pienso o, para ser más exacto, las cosas que *nosotros* pensamos. Sí; 'nosotros' es exactamente lo que quiero decir, y *Nosotros*, por lo tanto, será el título de estas notas". El ver, el pensar, el existir, en cualquier forma,

están condenados, y el lector asistirá estremecido y fascinado a la culminación del proceso destructivo que allí se refiere. Chaplin ha mostrado, con la plasticidad de la imagen cinematográfica, el acoso del hombre por la sociedad mecanizante, pero su incurable romanticismo le consentía imaginar como posible una soledad en que el vencido se alimentara de sueños. Zamiatin, implacable, hace vivir al personaje en un Estado Único donde tal refugio es impensable: una pequeña operación en el lóbulo frontal del cerebro curará al hombre de fantasías y suprimirá "el dolorido sentir".

La libertad de ser "uno" no tiene sentido en el Estado Único: se es "uno de . . .", uno en la masa indiferenciada e indiferente cuyas actividades se regulan con estricta rigidez, someténdola a tan cabal castración imaginativa que cuando a tres hombres-números se les somete a experimento, dejándoles un mes de libertad, incapaces de resistirla, se suicidan, tras reiterar durante varios días, inútilmente, los gestos rutinarios de sus ocupaciones habituales. Desconectados de la masa, no pueden soportar la amputación; como miembros separados del cuerpo a que pertenecen, se agitan algún tiempo simulando los movimientos de la costumbre y en seguida perecen.

Reglas minuciosas establecen en el nuevo Estado la seguridad del ciudadano, a quien las paredes de cristal harán sentir que vive en comunidad (además de facilitar la tarea de los encargados de velar por la felicidad colectiva). Si es imposible *ver* los pensamientos, pues los cráneos siguen siendo opacos, no lo es regularlos y afectar de múltiples maneras su curso, sometiendo el cerebro a incesante presión adoctrinadora. Soñar es acto individual, algo que se hace a solas; por lo tanto, enfermedad mental. Cuanto permita al yo tener iniciativa y vigencia es morboso o criminal, o ambas cosas a la vez.

LA ENFERMEDAD Y SU TERAPÉUTICA

D-503 se siente enfermo, y el mal es de los graves: una regresión a la dolencia individualista llamada amor. En el Estado Único, presidido por un omnisciente Bienhechor, cuanto se refiere al sexo está burocráticamente regulado: el médico prescribe en cada caso la frecuencia del intercambio y mediante registro en centros especializados obtiene cada número los boletos necesarios para legalizar la intimidad con un número del sexo contrario, a quien, para fines higiénicos, deberá inscribir al suyo. El amor es impensable, pues supondría un sentimiento, un compromiso interior con el yo que se niega y un cambio ilegal en la significación de la persona. Así lo advierte el protagonista al reconocer los primeros estímulos: "Temía quedarme solo conmigo mismo o, para ser más exacto, con aquel extraño nuevo yo que por alguna curiosa coincidencia tenía mi propio número, D-503". Otro personaje, el poeta R-13, ambiguo "enemigo del pueblo", según mostrarán acontecimientos posteriores, recuerda humorísticamente al preocupado técnico las ventajas de la nivelación y de integrar en la masa —igualándolos— al cretino y al genio: "la integración desde el cero al infinito, desde los imbéciles hasta Shakespeare", eliminando de paso dudas y preguntas. La fiesta nacional del Estado conmemora el triunfo en la guerra de los Doscientos años; se celebra "la victoria de *todos* sobre *uno*, de la *suma* sobre el *individuo*". ¿Cómo podría consentirse la reviviscencia del uno en el amor, la nueva fulguración del tú y el yo en diálogos que fueron proscritos al entronizar el "nosotros"?

Con la enfermedad vuelven los signos reveladores: odio, celos, insomnio, inquietudes. Los capaces de amor también lo son de rebeldía, y la conspiración crece espontáneamente, condenada de antemano al fracaso. El nuevo "yo" del enamorado va teniendo de día mejor conciencia de su ser y de su situación: "Me convertí en una materia semejante al cristal y vi dentro de mí mismo. En mí había dos yos. Uno, el antiguo D-503, Número D-503, y el otro. . . Antes, este otro, de vez en cuando mostraba sus garras peludas, nada más; ahora todo él salía de su concha. Estaba rompiendo la cáscara, y en un momento. . ." El diálogo entre ambos "yos" continúa, y el creciente antagonismo, la paulatina toma de posesión o reconquista del antiguo "nosotros", del antiguo "parte de nosotros", por el ego personal del enamorado.

Ni siquiera falta la clásica escena de la confrontación en el espejo: "Tenía firme fe en mí; creía saberlo todo sobre mí, pero entonces. . . ¡Miré al espejo y, por primera vez en mi vida, sí, por primera vez en mi vida vi clara, precisa conscientemente y con sorpresa; me vi a mí mismo como 'otro'! Yo soy 'él'. Ceñudo, cejas negras, rectas; entre ellas, como una cicatriz, una arruga vertical (¿estaba allí esta arruga, antes?). Ojos gris-acero rodeados por la sombra de una noche sin sueño. Y detrás



"hará imposible la aparición del 'otro'"

de este acero... Ya entiendo: nunca supe antes lo que había tras él. Desde allí (¡este 'allí' es muy pronto tan cercano y tan infinitamente distante!) me miro a mí mismo —al 'otro'. Y sé con seguridad que 'él', con sus cejas rectas es un extraño a quien encuentro por primera vez. El verdadero yo no es 'él.' Incluso en el acondicionado paraíso de la "utopía" futurista, la escena del reconocimiento ocurre como el primer día, cuando Narciso encontró en la fuente el extraño hermano que al verle se sorprendía.

Y de un paraíso se trata en la novela, de una reversión al momento precedente a la voluntad adánica de conocer, del retorno a lo indiferenciado. El poeta R-13 lo explica con irónica seriedad: "En el paraíso había dos personas y se las dio a escoger entre felicidad sin libertad o libertad sin felicidad. Sin términos medios. *Tertium non datur*. Ellos, los muy locos, escogieron la libertad". El Nuevo Estado, más sabio y más prudente, ha devuelto a los hombres la felicidad, rectificando el desafío de Adán, y D-503 vive apaciblemente su existencia mecánica hasta conocer al número femenino I-330, de quien se enamora. El amor le hace olvidar que ella como él son cifras en la suma total y no seres autónomos, semejantes a los del abolido ayer. Descubrir bajo el mecanicismo de la unidad el latido de un "yo" extraño que pudiera ser él mismo, le trastorna, y otro sentimiento caduco, la angustia, le acosa, obligándole a preguntarse, como tantos atormentados se preguntaron en otros tiempos: ¿Quién soy yo? ¿Si al menos supiera quién es "el otro"!

El amor brujo suscita la aparición del yo sumergido, y por el amor y el odio el protagonista de *Nosotros* empieza a vivir la vida anacrónica del individuo. ¡Qué atraso! y, algunos dirían, ¡qué regresión! Los celos, la sensación de ser compartido y de compartir la mujer con otros, la anticuada idea del engaño, llevarán a D-503 a las fronteras del delirio, y allí el ser colectivo, el ser como parte de la totalidad reaccionará y destruirá al yo que insidiosamente había llegado a poseerle. Por celos delatará la conspiración de los insumisos y, operado voluntariamente para eliminar del cerebro cualquier veleidad individualista, asiste como espectador curioso, indiferente, a la tortura de la amada y de los amigos a quienes denunció.

En el mundo de mañana, el vacío hará imposible la aparición del "otro". Si no hay yo, tampoco podrá haber reflejo suyo. La abdicación de la personalidad en manos de conductistas y vigilantes; la entrega total al omnisciente y todopoderoso, convertirá en realidad el "nosotros", la uniformidad en el hueso, la coincidencia en la nada de la automatización y la mecánica. ¿Novela? ¿Imaginación? ¿Utopía o utopía-al-revés? "El Führer nunca nos dejará caer en manos de los rusos. Antes, nos gaseará", decía la refugiada de Königsberg en enero de 1945 (H. Arendt: *Eichmann in Jerusalem*, p. 98). Las presiones de la sociedad contemporánea y las técnicas puestas en juego para acelerar la transformación permitirán extraer al ser humano su sustancia y sustituir el alma por un engranaje de estímulos y respuestas igual al que hará funcionar los organismos de quienes fueron sus semejantes y en lo sucesivo serán sus idénticos, anónimas partículas de un organismo colectivo, sin corazón y sin cerebro.

Aunque tal sea la desolada conclusión literal de *Nosotros* (más blanda en la versión de Huxley, más truculenta en la de Orwell), dados los términos en que Zamiatin plantea el problema tal vez es lícita una módica dosis de esperanza. El regimiento, el pulverizado ingeniero, y hasta los instrumentos del Bienhechor pueden ceder, y ceden, contra toda presión y previsión, a la vida ilógica del sentimiento, a la atracción de la naturaleza, pájaro y rama, en la proliferación de que la ciudad se defiende rodeándose de una muralla de cristal. Los habitantes del Estado Único sentirán alguna vez la tentación de vivir, la magia del mundo indisciplinado, la atracción del caos, y por caminos soterrados y oscuros, querrán salir a la otra luz. Y si la encuentran es porque un anhelo instintivo las impulsa hacia ella. Una muchacha, violando las leyes sobre fecundación y reproducción, quiere ser madre, y lo es. Para evitar su condena y ejecución, los rebeldes la guían al mundo indisciplinado y salvaje, más allá de la muralla, donde puede sentirse grávida y dar a luz el hijo. Éste, engendrado por D-503, vivirá en un lugar diferente, "primitivo", donde la existencia es todavía insegura y personal y el sufrimiento posible; en un mundo donde crecerá el árbol y rondará la serpiente para incitar al Adán de mañana a preferir la libertad en el peligro, la personalidad en la tiniebla. La lección es, en última instancia, una lección de optimismo. Bajo lo escrito, en la filigrana del papel inscribió Zamiatin esta consoladora profecía: el totalitarismo no es irreversible.



"allí está cruelmente reflejado el futuro"

La arquitectura y su crítica

Por Alberto DALLAL

Durante muchos años la crítica ha reflejado el fenómeno que se conoce como "crisis de la arquitectura moderna". El problema, después de varias décadas de polémica inútil, ha dado por resultado la ausencia del material teórico que, en parte, disipe las dudas y confusiones a las que se han llegado con respecto a la verdadera naturaleza y a la auténtica capacidad de expresión de la arquitectura de nuestro tiempo. Naturalmente, no es lícito hacer que la responsabilidad de esta falla recaiga sólo en la crítica. La arquitectura es un arte cuyas formas de expresión pueden y deben enriquecerse día a día por medio de la asimilación combinada y constante de nuevos procedimientos constructivos y nuevos conceptos que se refieren tanto a la vida del hombre como a las tendencias estéticas de la época. Sin embargo, se ha dejado en manos del creador la doble tarea de realizar las obras y de establecer los juicios teóricos relativos a ellas, hecho inusitado y negativo si se considera que, ante la incontrolable explosión de los "ismos", el crítico no creador se ha limitado a repetir algunas frases-clave con respecto a obras e ideas notables o significativas. Algunas palabras como "funcionalismo", "nuevo academismo" o "arquitectura internacional" han pasado a formar parte de la terminología teórica sin que nadie, hasta ahora, pueda justificar con plenitud de qué manera abandonaron su categoría de vocabulario de reseña. Asimismo, en algunos casos, sin el examen del desarrollo general de las artes durante los últimos cien años, se ha subrayado la influencia de obras arquitectónicas de importancia local o efímera. En estas circunstancias, la crítica no ha hecho ningún esfuerzo por aclarar la situación; por el contrario, ante la aparición simultánea de innumerables tendencias, ha querido convertir cada una de las obras arquitectónicas en un hallazgo trascendental, en la respuesta acertada al problema de la crisis, alejándose cada vez más de toda posibilidad de orden aclaratorio y de toda síntesis teórica.

Cuando se trata de establecer un límite preciso entre la producción arquitectónica del pasado y las tendencias teóricas y prácticas que dieron por resultado la aparición de una nueva arquitectura, continuamente se plantean dos dudas fundamentales. La primera se refiere a las causas del surgimiento de esta nueva arquitectura y la segunda tiene relación con la fecha (cuya exactitud sería simbólica) o con la época desde la cual ya es posible hablar de su existencia. Ninguna de estas cuestiones suscita problemas ontológicos. Nadie puede dudar ya de un afán renovador en la creación arquitectónica contemporánea, fuerza que hasta nuestros días parece no haber encontrado aún su cauce propicio. La mirada más superficial a las construcciones que están a nuestro alrededor nos ofrece pruebas concluyentes, innegables de esa nueva manera de construir la morada del hombre, manera que posee cualidades y características, formas, técnicas y conceptos que le son propios y que la distinguen de lo que antes se hacía en arquitectura, aunque estas expresiones no se definan claramente como una tendencia, un estilo. Por otra parte, si vivimos en una ciudad más o menos antigua, más o menos grande, ciertamente tenemos la oportunidad de comparar los edificios "modernos" con las construcciones que, con toda evidencia, podemos situar dentro de los marcos de una arquitectura "anterior a la nuestra".

Por mucho tiempo se creyó, con renovados bríos, que la arquitectura podía permanecer al margen de los idearios estéticos que aparecen, logran vigencia y desaparecen a lo largo de la historia. Al arquitecto sólo se le otorgaba categoría de artista si su obra llegaba a trascender más allá de los límites de su país y de su época o, en el último de los casos, si las fuentes a las que obedecía su ingenio se identificaban con las corrientes que establecían otros aspectos del arte (pintura, escultura, etcétera). Como es natural, los genios del clasicismo griego y romano y los grandes arquitectos y artistas del Renacimiento permanecieron alejados de este singular desprecio, no así los anónimos constructores de las iglesias románicas y góticas, de las fortalezas, palacios y ciudades medievales, construcciones que surgían gracias al trabajo colectivo; en el mismo caso se hallan algunos constructores no faltos de originalidad y talento, cuyos nombres sólo a últimas fechas comienzan a salir de la oscuridad. ¿A qué se debe esta falta de gloria o de reconocimiento? En primer lugar, a la esencia misma de la creación arquitectónica. Desde su aparición sobre la faz de la tierra,

el hombre sintió la necesidad de construirse una morada, un resguardo, y sólo después de haber desarrollado su cultura, su capacidad creativa y la técnica de los procedimientos constructivos, pudo impregnar de habilidad artística aquella función primordial y útil que las mismas circunstancias naturales lo obligaban a llevar a cabo. A pesar del alto grado de civilización alcanzado por el hombre, no ha desaparecido el criterio de que, por constituir una necesidad, un ejercicio ineludible, en la construcción de la morada del hombre no interviene la habilidad artística consciente y plena y de que, por tal razón, las actividades del arquitecto carecen de importancia artística.

En segundo término, este mismo criterio se ha reflejado en la actitud de las personas que tienen o han tenido bajo su responsabilidad la organización y la planificación del proceso constructivo de edificios y ciudades. No es sino hasta muy recientemente, debido a la especialización, que se ha reconocido al arquitecto como artista o profesionista autónomo, poseedor de un oficio de técnicas propias y poseedor, asimismo, de tradiciones que sólo a él pertenecen y que ningún representante de otras ramas del arte tiene derecho a disputarle. Esto significa que la arquitectura ha logrado, a través de años y siglos de desarrollo técnico, preparar a sus propios creadores, artistas en el más amplio sentido de la palabra y con la significación moderna del término. Por tanto, resulta absurda la posición general de la crítica al negar el sitio preponderante que merecen los creadores autónomos de la arquitectura, aquellos artistas que, sin adherirse a las corrientes estéticas de la época, realizaron una obra original, no pretenciosa. Asimismo, ¿cómo no llegar a la conclusión de que existe una crisis si se espera, ilógica y desesperadamente, que cada arquitecto sea el renovador de toda la arquitectura actual?

Es preciso observar, sin embargo, que la independencia de la arquitectura como arte no implica la alteración de su naturaleza esencial, o sea del conjunto de cualidades que la hacen aparecer en la realidad como arquitectura y no como otro tipo de arte. A pesar de los valores que recientemente ha adquirido la crítica y la teoría del arte, a pesar de cierta ampliación de funciones que ha hecho posible el surgimiento de la arquitectura monumental y del diseño urbano y a pesar de nuevas necesidades que los grupos humanos tienen obligación de satisfacer, la arquitectura no ha podido romper (y estamos convencidos de que jamás podrá hacerlo) sus vínculos con los procedimientos exclusivamente técnicos, ni con los logros y descubrimientos de la ciencia, vínculos que, por otra parte, hacen que la arquitectura se defina como "arte impuro" y que son más estrechos e importantes que los que guardan otras artes con la ciencia. Es decir, las fallas y lagunas técnicas y científicas que en el ámbito de otras artes (pintura, música, etcétera) pueden ser suplidas por la fantasía o la sensibilidad, en el plano de la arquitectura no sólo pueden llegar a constituir carencias fundamentales, sino ausencias que no permiten siquiera la aparición objetiva de la obra, su nacimiento real. Son estas características de la obra arquitectónica (integración técnico-científica-artística) las que han situado al arquitecto en un punto intermedio entre el lugar que ocupa el artista creador y el técnico especializado. Sin embargo, este tipo de selección no corresponde a las labores desempeñadas por el arquitecto. Si hemos de prestar atención a la misma cantidad de elementos artísticos y científicos que intervienen en la actividad arquitectónica, el arquitecto quedaría situado en la misma posición que el artesano, cuestión que Gropius y su Bauhaus supieron resolver con todo acierto al probar la existencia de un creador (el arquitecto o diseñador) que, guardando una actitud artesanal ante la obra, tiene bajo su servicio una herramienta perfeccionada: la máquina. La definición, en esta forma, vendría a ser más adecuada. Expresaría, sin temor a caer en contradicciones, los objetivos que persiguen obras como la de Henri Labrouste (Biblioteca de Santa Genoveva, París, 1843-1850) o la de Félix Candela (numerosos edificios en la ciudad de México), cuyos medios de expresión están ligados estrechamente a la técnica constructiva.

Aún hablando en términos de la más simple definición de arquitectura, es obvio que la transformación de la arquitectura antigua en arquitectura moderna no implica cambios de tipo exclusivamente cronológico, sino también cambios de tipo so-

cial íntimamente relacionados con la trascendental "finalidad práctica", razón de ser de la arquitectura. Las fábricas, las estaciones, los rascacielos y los hangares substituyen a los palacios, las fortalezas y las catedrales (para mencionar solamente edificios monumentales). La representación y la expresión artística no quedan anuladas, sino que adquieren un nuevo valor formal que equivale a la realización, al través de medios que le son propios, de una serie de conceptos e ideales estéticos particulares, de la misma manera que una gran novela contemporánea no tiene por qué negar las cualidades de las más significativas novelas del pasado para habilitar su grandeza.

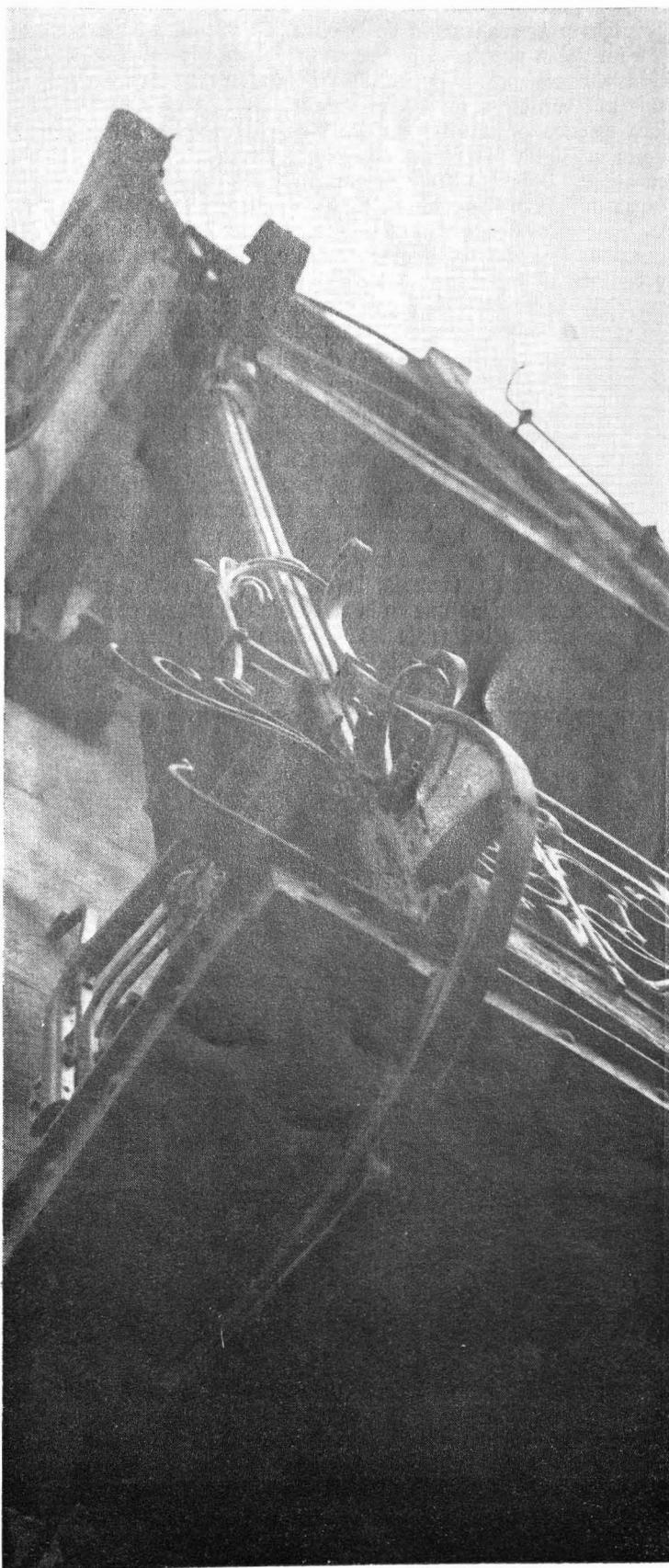
La aparición de la arquitectura moderna no puede substraerse de la descripción de los hechos fundamentales que la suscitaron, así como tampoco podemos explicar su surgimiento sólo con enumerar las ideas y los conceptos más en boga durante la época. Es decir, como todos los fenómenos históricos, la arquitectura moderna participa de esa interrelación de hechos objetivos y subjetivos que explican, en toda su complejidad, el origen de las transformaciones históricas. La arquitectura moderna aparece, durante la segunda mitad del siglo XIX, al conjugarse una serie de circunstancias reales y un conjunto de circunstancias "intelectuales" o teóricas. Es en esta época cuando se comienzan a aplicar los nuevos materiales —hierro, cristal, cemento, aluminio— en la construcción de los edificios. Asimismo, durante estos años se busca aplicar nuevos procedimientos técnicos que culminan en experimentos posteriores y que sintetizan las búsquedas de investigadores anteriores. Sin embargo, estos dos factores no hubieran bastado para hacer que la arquitectura cambiara su tendencia. Es necesario mencionar el aspecto social, o sea, las transformaciones que se llevaban a cabo en las relaciones económicas y en la organización de los grupos humanos. La política mundial, en este sentido, puede constituir un signo revelador. Los problemas que se suscitan entre dos países ya no mantienen un desarrollo exclusivamente local, sino que, como transitando a través de un cable eléctrico, las desavenencias adquieren nivel internacional. En la misma forma, las ideas estéticas y las búsquedas teóricas no permanecen dentro de los límites específicos de una intelectualidad o *élite* determinadas, sino que se expanden hasta abarcar los medios culturales más representativos de la época. No sólo los estilos artísticos entran en crisis; el mismo fenómeno se deja sentir en los procedimientos de la crítica artística y de las formas usadas por la misma.

Salir de los límites que le impone la crítica de la época parece ser una tendencia espontánea y constante de la creación artística. Muchos han creído hallar las causas de esta propensión a la inconformidad en la naturaleza misma de la especie humana, al observar que de manera sistemática, tras el auge de un género o de un estilo, florece un nuevo movimiento que equivale, en uno o varios aspectos, a la superación y a la negación del anterior. Sin embargo, el surgimiento de la obra de los artistas inconformes, a los que se les acaba por reconocer el mérito de ser renovadores cuando la calidad de sus producciones lo exige, no puede ser analizado y considerado en la misma forma en la que se reconoce, por ejemplo, el desenvolvimiento de los cambios económico-sociales, fenómenos cuyo transcurrir a lo largo de la historia deja huellas enormes, inborrables, que a la larga permiten descubrir, facilitando las tareas de la investigación y la crítica modernas, no sólo causas, sino también efectos y leyes. Por el contrario, el arte implica, por la esencia misma de su ejercicio, la fantasía; en su devenir, las predicciones sobre la aparición y el desarrollo de las obras de arte no pueden establecerse sin exponerlas al azar y a lo imprevisible y, asimismo, las causas de su origen pueden localizarse a veces en hechos fortuitos, casuales, intrascendentes o bien en los frutos de una o varias mentes fantasiosas que se atreven a oponerse a lo que ya antes había sido establecido en el plano del arte. Siempre ha sido más fácil descubrir el pasado que predecir el futuro. La inconformidad en el arte es una actitud que lleva en sí una imprecisa reproducción de elementos subjetivos que, aun proviniendo de una realidad localizable por la ciencia, constituyen una revelación y no un orden determinable, un "motor" para la sensibilidad y no una norma para establecer criterios definitivos.

El crítico dispone de una serie de elementos racionales que el artista manipula sólo como materia prima, como punto de partida de sus creaciones particulares o, en infinidad de casos, como "orden establecido" o *status quo* al que se opone su obra. Lo anterior explica por qué los razonamientos del artista se desplazan en sentido contrario al de los críticos y por qué la

crítica viene a ser una especie de fuente de conspiraciones artísticas.

Existe, sin embargo, un aspecto de la crítica de la arquitectura que revela características únicas, particulares, características que sólo podemos hallar en este arte y no en otros. Si la crítica de las artes plásticas requiere que los estilos y las tendencias, así como las escuelas e "ismos" que resultan de ellos, logren una situación estable que provenga del desarrollo más o menos profundo de sus técnicas y de la madurez relativa de sus formas tras la repetición, la crítica de la obra arquitectónica, su asimilación por el público y el resultado de sus conclusiones se llevan a cabo casi simultáneamente y el punto de partida de esta crítica está constituido por el uso que la gente comienza a hacer de los edificios. En la cotidiana identificación con los espacios y sus límites, los habitantes de las construcciones se preparan para conformar un criterio con respecto a ese arte impuro que es la arquitectura y cuya impureza se liga estrechamente al

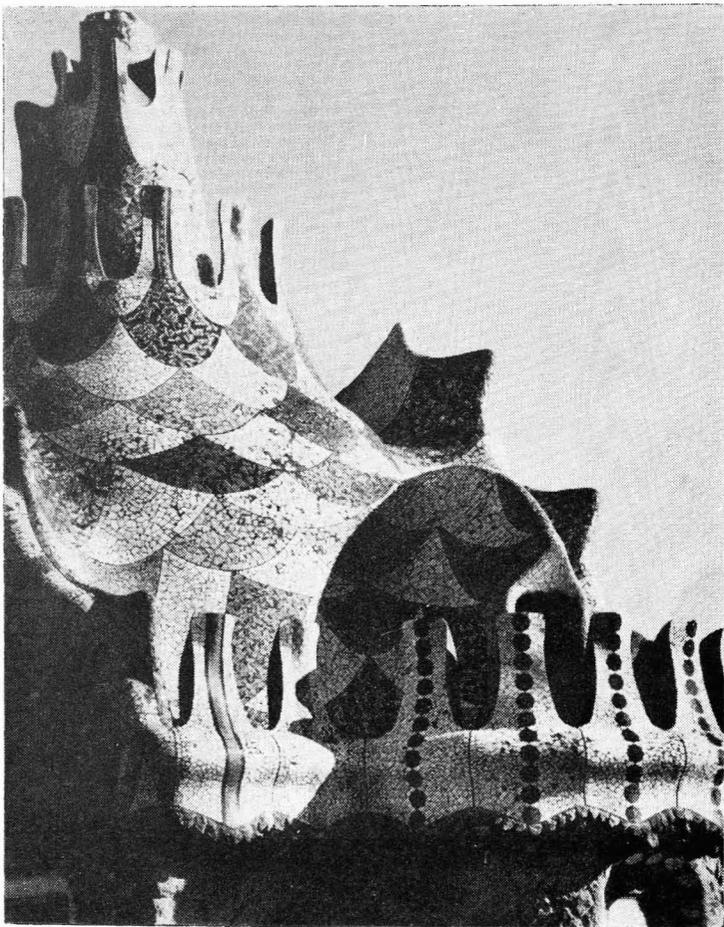


"cotidiana identificación con los espacios"

mal interpretado y en ocasiones mal intencionado concepto de "función".

La crítica de la obra arquitectónica se origina, pues, en el mismo *modus vivendi* de sus moradores, en la aptitud de los espacios, que el arquitecto ha limitado, para contener las funciones de los habitantes y, justo es decirlo, en el acervo o *background* cultural que posean dichos habitantes. Ya desde la elaboración del programa arquitectónico pueden aparecer las fallas que en la obra realizada suscitarán las reacciones desfavorables y las protestas del público; dicho programa constituye una verdadera síntesis de investigación, un auténtico análisis científico de las necesidades por satisfacer. La crítica procede a establecer sus juicios de valor (tomando en cuenta la similitud y la analogía que pueden existir entre diferentes programas arquitectónicos) desde el instante mismo en que por vez primera se abren las puertas de la construcción ya realizada. Por otra parte, la obra arquitectónica, además de estar obligada a contener los elementos materiales que satisfagan esas funciones, tiene como objetivo manifestar elementos de tipo espiritual que, por ningún motivo, pueden pasar desapercibidos para el arquitecto en el proyecto y la realización de la obra. El arquitecto tiene siempre un doble problema por resolver: el que le plantea la función y aquel que se refiere, partiendo del interior, a la vida cultural, subjetiva de los habitantes, reflejado ya sea en una idea estética o en un ideal de la representación. La paradoja de la consigna "la forma sigue a la función", que la obra de su autor Louis H. Sullivan curiosa y afortunadamente es incapaz de comprobar, radica en su obviedad y se manifiesta en las interrelaciones, constantes e ineludibles, de los dos problemas que hemos mencionado anteriormente, a saber, la idea estética y la función. La mayor parte de las grandes construcciones, a través de la historia de la arquitectura y sin la conciencia plena de sus creadores, han sido realizadas siguiendo esta fórmula.

Así pues, para investigar el origen y los antecedentes de lo que hemos llamado "arquitectura moderna", debemos erradicar el punto de vista parcial que mide la producción arquitectónica de buena parte del siglo XIX con respecto a los conceptos del "funcionalismo". A lo largo de toda la historia de la civilización, la arquitectura ha constituido un ejercicio inevitable. Los arquitectos del siglo XIX no tenían más remedio que satisfacer las necesidades que planteaban las formas de vida de aquella época y, en el plano estético, manipular los elementos que les dictaba su propia fantasía, la cultura y la crítica existentes. Las razones por las que en la actualidad destacan, por ejemplo, los proyectos urbanos de los utopistas (sobre todo el de Robert Owen, concebido en 1816) o la *Casa Roja* de Philip Webb



"un ejercicio inevitable"

(que combatía, siguiendo las ideas de William Morris, los resultados de la desorganización industrial y filosófica), son razones de tipo teórico, es decir, son las conclusiones a que ha llegado la investigación de los movimientos arquitectónicos y urbanísticos de la época. Para reconocer los méritos de estas obras se ha aplicado un criterio selectivo, han sido consideradas no sólo las obras mismas, sino también las actitudes de sus realizadores.

Es natural que en la crítica recayera la tarea de plantear la crisis "estilística" que ya existía a mediados del siglo XIX. Si bien muchos renovadores de la arquitectura no tuvieron en cuenta la aparición y difusión de nuevas ideas estéticas y se dieron a la tarea de experimentar y desarrollar *motu proprio* nuevos procedimientos técnicos, gran cantidad de las obras, como el *Crystal Palace* de Joseph Paxton (1852-1854), los *Halles des Machines* de Contamin y Dutert (1889) o la famosa torre Eiffel, significaron actitudes que, de manera implícita, se oponían a lo que hasta aquellos años se había logrado en arquitectura. Posteriormente sobrevendrá la inconformidad de manera más clara y definitiva: cuando las nuevas tendencias de la pintura expresen las búsquedas del *Salón des Indépendants*, del constructivismo ruso, del futurismo y de fenómenos tan importantes como el expresionismo, el purismo y el neoplasticismo, movimientos que no se limitarían a proyectar su influencia sólo en la pintura y la arquitectura, sino que penetrarían en los terrenos de la literatura, la música, la tipografía, la fotografía y el cinematógrafo. Las aportaciones técnicas, naturalmente, ampliarían el panorama de las posibles soluciones al problema de la función, pero llevarían el germen de formas estéticas que estuvieran más de acuerdo con la mentalidad organizada del hombre del nuevo siglo.

Aún antes de que consciente y sistemáticamente pudieran apreciarse los resultados de cada movimiento o tendencia, cambian ya las formas pictóricas y arquitectónicas; objetos y utensilios tan cerca de las costumbres cotidianas como sillas, camas, mesas y escritorios, simplificaban sus líneas y tendían a representar más auténticamente los servicios a los que estaban destinados. Así pues, no es extraño que se llevaran a cabo transformaciones en todos los medios con los que tradicionalmente había contado la expresión artística. En conceptos tales como "utilidad", "gusto", "preferencia", "valor económico", etcétera, también se dejó sentir la influencia de propósitos originales y de objetivos renovadores. La arquitectura, por las mismas razones (y aunque el encauzamiento de sus nuevas tendencias requiriera de cierto tiempo para establecer sus límites y sus consecuencias), también habría de asimilar la riqueza de las aportaciones, por lo que se hace necesario ubicar, con la mayor exactitud posible, el proceso de transformación que se operó en ella.

Hay movimientos que, sin formar una corriente definida, expresan los albores de un cambio de conceptos en la producción artística. Son, a la manera de los prólogos, presagios de lo que ha de venir y en ocasiones, aún sin poder deducir de ellos las características de corrientes posteriores más importantes, pueden ser analizadas las causas de su aparición para contemplar con claridad el panorama artístico de una época, para percibir las inquietudes que comienzan a tener influencia sobre la producción artística de un ambiente. Tal es el caso del movimiento conocido con el nombre de *Arts and Crafts*.

Algunos críticos han creído hallar en este movimiento una corriente estética poseedora de cualidades, obras e ideólogos particulares. Sin embargo, el papel desempeñado por el *Arts and Crafts* ha sufrido exageraciones y reconocimientos equivocados. Su influencia sobre lo que hoy llamamos arquitectura moderna es mínima. El malentendido parece tener su origen en una similitud de opiniones entre William Morris, creador de la "Arts and Crafts Exhibition Society" (1888), y Frank Lloyd Wright. En realidad es la trascendencia de la obra de este último la que confiere a la analogía el título de concepto definitivo. Escribía William Morris: "Debemos conocer a fondo la arquitectura gótica, entender qué ha sido y qué es: una magnífica manifestación del espíritu orgánico. Siguiendo esta tradición se afirma un principio estructural que desarrolla sus formas dentro del espíritu de la más estricta verdad, de acuerdo con las proyecciones del uso, del material y la técnica constructiva." Por su parte, Frank Lloyd Wright afirmaba en 1910 (prefacio a la edición Wasmuth): "En el arte y en la arquitectura de la vida moderna es necesario un renacimiento del espíritu gótico. Hallar el espíritu gótico significa algo muy distinto que usar las formas de la arquitectura gótica. Yo llamo a este espíritu, por el carácter orgánico de su forma, *espíritu gótico*, y porque ha sido realizado en esa arquitectura mejor que en cualquier otra. Por

ello creo que mis edificios han sido en su mayor parte concebidos y llevados a cabo dentro del espíritu gótico..."

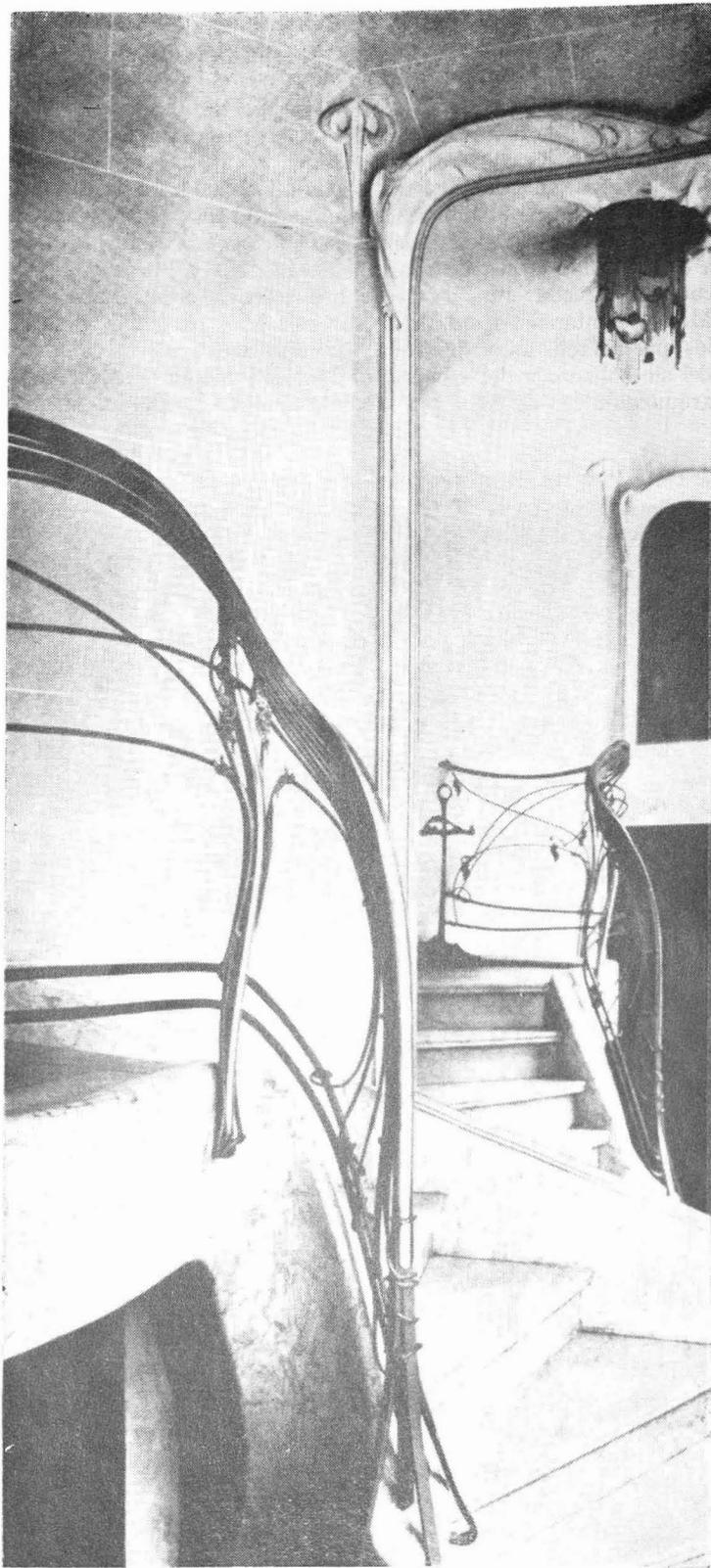
La proclama de Morris estaba muy lejos de las ideas emitidas por Frank Lloyd Wright. Mientras que el primero se preocupaba por una acción colectiva y general, por una búsqueda que en mucho guardaba semejanzas con la corriente neoclásica (es decir, con la revisión de manifestaciones antiguas para adaptarlas a las ideas y a las técnicas modernas), Frank Lloyd Wright se refería a un proceso de creación que poseyera las características orgánicas de los procedimientos constructivos del periodo gótico. Morris pugnaba (de ahí el carácter anti-histórico de sus juicios) por reemprender el camino de lo artesanal, pero como arma en contra del naciente maquinismo. Frank Lloyd Wright hablaba en términos más subjetivos, manifestaba preferencias por el estilo gótico aclarando que no eran las formas góticas las que lo atraían. Por otro lado, Morris trataba de conseguir adeptos, mientras que Frank Lloyd Wright, amparándose en una obra ya genial por aquellos días, no hacía otra cosa que revelar un ideario personal, elaborado a través de esfuerzos y experiencias individuales y, según podemos apreciar en la actualidad, aisladas. Tiene razón Bruno Zevi al decir que el balance cultural del *Arts and Crafts* es "decisivamente positivo", pero los logros del movimiento no son apreciables sin el tamiz del *Bauhaus*, sin su correspondiente traducción al lenguaje de nuestra época, veloz y aerodinámica.

En la arquitectura contemporánea, la recta ha substituido a la línea curva. Llámesele "internacional" o "nuevo academismo", perdure o desaparezca, el estilo que impera hasta la fecha muestra especiales preferencias por la sobriedad y la regularidad de las líneas rectas. Aparece, una y otra vez, en fachadas y volúmenes, en perspectivas, proyectos y realizaciones. Las causas de este fenómeno son fáciles de descubrir: una era de producción en gran escala, una era de minimización sistemática de medios expresivos, una época de fabricación socializada y expansiva tiene, por fuerza, que buscar las formas más simples para manifestarse. La línea recta, prolongada hacia arriba, hacia abajo, hacia los lados, reduce los elementos de la composición y facilita el arreglo de los espacios, de igual manera que el hombre actual busca reducir los esfuerzos que implica el trabajo y hacer más fáciles todos los aspectos de la vida moderna.

Sin embargo, la búsqueda y la proliferación de la línea recta en el arte no son casuales. Significan, expresan un alejamiento de los medios de expresión que ofrece la naturaleza y presuponen un afán clásico de orden y unidad, un anhelo de razón, de ciencia. Es posible establecer una sola directriz con respecto a las obras de arte de Grecia y Roma, del Renacimiento y del Neoclásico. La esencia, el elemento estético de estos periodos sería la línea recta. (Cf: Francisco de la Maza, "Sobre arquitectura *Art-Nouveau*", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 26, México, 1957.)

Existe otra directriz que se apoya en la línea curva. Esta directriz se origina en el Gótico, toca el Barroco y llega, a fines del siglo XIX y principios del actual, hasta el *Art-Nouveau*. La línea curva, sustentadora de estos estilos, simboliza un acercamiento a la Naturaleza, un afán de significar siempre su presencia. Particularmente, el *Art-Nouveau* constituye un desarrollo de la fantasía a través de las formas que se expresan en la Naturaleza: tallos, flores, semillas, cuerpos humanos, insectos, árboles, músculos. Además, el surgimiento del *Art-Nouveau* hace pensar en una actitud radical y contundente: ruptura decisiva con los estilos conocidos hasta la última década del siglo XIX y enfrentamiento al ineludible industrialismo de este periodo; es decir, solución definitiva a la necesidad de usar los nuevos materiales: cemento armado, hierro, lámina.

Midiendo el *Art-Nouveau* con la tabla rasa del racionalismo arquitectónico, algunos críticos han sugerido su anti-historicidad. Cometan un grave error. Impresionados por la libertad expresiva y por la sorprendente fantasía del *Art-Nouveau* no toman en cuenta un hecho fundamental: la creación de técnicas y procedimientos constructivos que hasta la fecha no existían y, lo que es más importante, la combinación de los procesos de edificación con una singular capacidad interpretativa de las formas artísticas. Por otra parte, el talento de los creadores del *Art-Nouveau* no se satisfacía con la copia mecánica de las formas naturales, sino que, aprovechando las cualidades propias del material escogido, las adaptaban a la inspiración de su genio artístico. Las habilidades de un Horta, un Endell o un Guimard, arquitectos; de Powell, Ashbee o Knox, orfebres; de Ricketts, Houseman o Weiss, diseñadores de artes gráficas, no tenían relación, como se ha afirmado en ocasiones, con el estilo gótico, ya que este último fue un arte esencialmente religioso y el *Art-Nouveau* se desarrolló exclusivamente en el ámbito de lo civil.



"una singular capacidad interpretativa"

El *Art-Nouveau* adquirió varios nombres, según el lugar de su florecimiento. En Inglaterra se le denominó "modern style"; en Alemania, "Jugend still"; en Bélgica también se le llamó "coup de fouet"; en España fue bautizado con el apellido de su más grande representante: Gaudí y, además, con el nombre más genérico de "modernismo"; en Italia se le conoció como "stile Liberty" o "stile floreale". Todos estos países pretenden ser cuna del estilo, pero posiblemente son los belgas los únicos que pueden comprobar la supremacía.

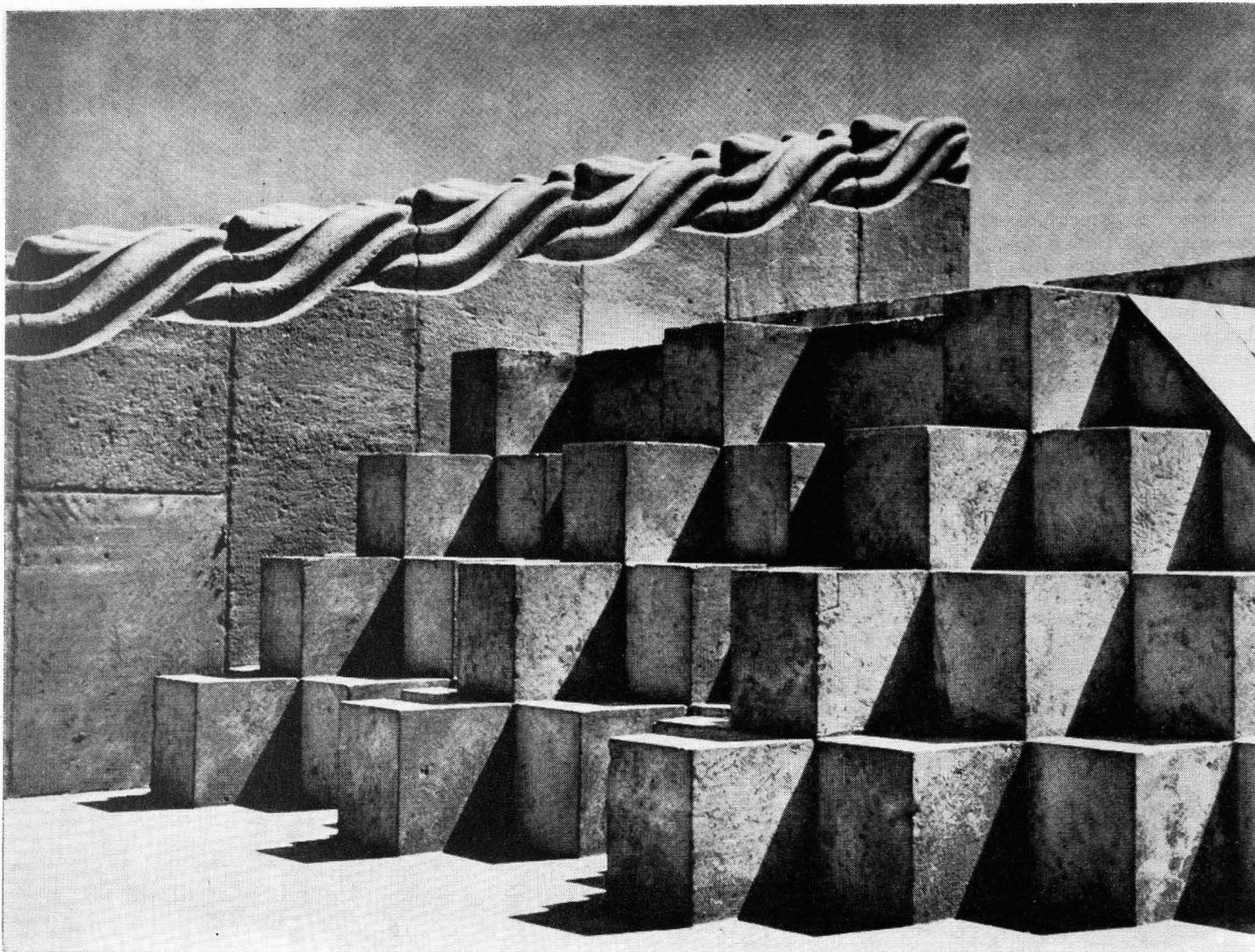
En 1893, Víctor Horta construye, en Bruselas, la casa Tassel. Discípulo de Alfonso Balat, Horta comienza a realizar obras que expresan una transformación en el uso de materiales como el cristal y el hierro y, además, un sentido revolucionario en el diseño: anulando de la planta el tradicional corredor, Horta arregla un vestíbulo octogonal del que parte una amplia escalera y el cual sirve de acceso a las demás partes de la casa. Este tipo de innovación subsistirá en muchos de sus edificios y combinará los cambios formales con los técnicos aplicando el hierro tanto en los sistemas constructivos como en los elementos de ornamentación. Sus realizaciones (Hotel Solvay, construido entre 1895 y 1900; Autrique, 1893; Winssinger, 1895-1896; la Casa del Pueblo, 1896-1899; el "Grand Bazar", 1903

y el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, 1922-1928) revelan un talento artístico poco común y una disposición sorprendente para idear procedimientos constructivos nuevos.

En España, Antonio Gaudí, uno de los arquitectos más geniales de toda la historia del arte, consigue eliminar los cánones históricos de la construcción y logra crear una arquitectura muy personal. La originalidad de Gaudí comienza a expresarse desde sus días de estudiante, cuando siente muy poca atracción por los cursos oficiales de la época. Su inconformismo lo lleva a asistir a las clases de filosofía de Llorens y Barba y a frecuentar las conferencias que sobre estética pronunciaba Pau Milá y Fontanals. Este último sostenía tesis parecidas a las de los pre-rafaelitas y pugnaba por una aceptación apasionada del simbolismo y del misterio de la Edad Media. En las obras arquitectónicas de Milá y Fontanals también puede descubrirse

del constructor. En esta obra Gaudí se libera por completo y definitivamente de la influencia de los estilos históricos y se acerca, sin restricciones, a la autenticidad de "lo biológico". La Casa Batlló (1905-1907), el Parque Güell y, sobre todo, la Casa Milá (1905-1910) representan no sólo el genio artístico de un hombre, sino también la culminación de un estilo importante, renovador, admirable.

El espíritu del *Art-Nouveau*, durante un periodo de más o menos cincuenta años, dominó todas las actividades del arte, aun las más comunes, las más populares. Además de expresarse en las casas, los edificios y los parques, las formas del *Art-Nouveau* comenzaron a llenar las páginas de los libros, los trajes, las joyas, los utensilios de la mesa y la cocina, las fotografías, los muebles y la pintura. En 1900 Héctor Guimard construye las entradas al *Metro* de París evocando formas or-



"eliminar los cánones históricos de la construcción"

la influencia del arte japonés, circunstancia que, en mucho, también habría de reflejarse en los métodos seguidos por Gaudí y por otros arquitectos contemporáneos. En 1878, poco después de haberse graduado, Gaudí proyecta y construye la Casa Vicens, en Barcelona, obra de inspiración islámica en la que se mezclan, mediante el juego acertado y fantasioso de las formas, elementos de piedra y ladrillo. Asimismo, la Casa Vicens contiene ya dos características fundamentales de la arquitectura de Gaudí: la aplicación de la luz indirecta en los interiores y la policromía lograda por medio de la cerámica, el mosaico y la pintura.

En la Cooperativa Mataró comienza a resolver problemas de tipo estructural mediante el uso de arcos parabólicos, elementos que perfeccionó en el "Palau Güell", construido entre 1885 y 1889. En 1883 se le comisionó para continuar los trabajos de la Iglesia de la Sagrada Familia, edificio de grandes proporciones cuyo diseño original se debía a Villar. El proyecto planteaba una concepción neo-gótica y aunque Gaudí abandonó la idea central, conservó algunas formas de este estilo, cuidando de que los detalles ornamentales hicieran resaltar la visión orgánica

gánicas y siguiendo la misma línea de inspiración *Art-Nouveau* con la que había creado, en 1898, su Castillo Beránger. Trabajos arquitectónicos como los de August Endell, en Munich; de Paul Hankar, en Bélgica; de Willem Kromhout, Sluyterman y Wolf, en los Países Bajos y de Otto Wagner en Viena, nos indican el desenvolvimiento de un estilo poseedor de signos propios, cuyo periodo de madurez es fácilmente localizable en las obras ya mencionadas y cuyos antecedentes, según indagaciones llevadas a cabo recientemente, se remontan a las visionarias imágenes creadas por el pintor-poeta William Blake, elogiadas por Dante Gabriel Rossetti. En la actualidad es posible descubrir detalles y toques *Art-Nouveau* en algunas obras que se consideraban salvadas de toda contaminación. Aún así, todavía hay muchos que se niegan a reconocer la autenticidad e independencia del *Art-Nouveau* como estilo artístico. Sin embargo, algún día pasará a ocupar el sitio importante que le corresponde dentro de la historia del arte; sucederá cuando la crítica defina sus cualidades y cuando se especifique su enorme influencia en las obras de dirección organicista que han surgido últimamente.

El hombrecito y su rabo

Por Ana MAIRENA

Dibujos de Iliana FUENTES

Aquel tranvía de las 6.40, llamado Primavera, se sacudía de izquierda a derecha como si malentendiese que su apuro era avanzar hacia el frente y en esto obraba como cualquier país de nuestra bendita América. Y llovía, llovía con la oblicua pertinacia de las tardes de agosto en la ciudad de México. Ya para llegar a la parada de la Plaza del Carmen, una faja de colores brillantes, verde, rojo, amarillo, heliotropo obispa de los gladiolos, los claveles y las dalias se embarró a las ventanillas de la izquierda como una ancha pincelada en la que la policromía no integró, antes bien cada color permaneció en soledad, orondo y puro y todo a causa de que el tranvía había disminuido su velocidad para parar. Los ojos de la mujer acometieron los colores del mercado de flores que huía y en seguida los elevó hacia las cúpulas bellísimas del viejo templo del Carmen que jugaban a desplazarse en ronda y ella las contempló con la melancolía hambrienta de una niña a la que han prohibido tomar parte en el juego. El tranvía paró en seco. La mujer apretó la gastada cartera contra el pecho turgente, pequeño y sin uso. Luchó por descender y una vez sobre la banqueta de protección hechó a correr cruzando por enfrente del propio tranvía. Un ríspido sonar de bocinazo y la mujer cayó de bruces a unos cuantos centímetros de una defensa delantera. El pesado tránsito de coches se paró de golpe sobre la anchísima avenida. Los peatones, brotando del asfalto, se apeñuscaron en torno de la mujer descendida. El conductor del Alfa Romeo desdobló el largo cuerpo, bajó del coche y se abrió camino hacia la mujer entre los murmullos hostiles de los curiosos. El policía de tránsito, que también había surgido como por ensalmo, lo sujetó de un brazo con el brutal impulso de quien caza a un delincuente largamente acechado. El hombre se sacudió de las garras oficiales y gritó: ¡Soy médico! — y amplió el círculo de cabezas a manotazos. Después se inclinó sobre la mujer y expertamente dio media vuelta al cuerpo y sujetó la cabeza. Los ojos de la mujer se abrieron.

—No lo creo, tú, el Grandote.

—El mismísimo, seis tres.

—Cinco cinco. Y ambos soltaron la risa bajo el velo de lluvia unidos, de pronto, por aquel santo y seña de conjurados. Defraudados los curiosos dieron media vuelta en redondo. Únicamente el policía permaneció impertérrito y hostil. No dejaría escapar su presa. Con manos avezadas el que se había llamado a sí mismo médico prosiguió palpando el cuerpo de la muchacha.

—¿Fue tu claxon el que me atropelló?

—Debe haber sido él. ¿Crees poder incorporarte? ¡Vamos!

—¿A dónde?

—Te llevaré en mi coche hasta aquella farmacia.

Usted no se mueve de aquí, rotito —intervino el policía.

—¿Por qué, mi Teniente? Tome las llaves de mi coche, acérquemelo a la gasolinera de la esquina y luego hablaremos usted y yo como dos buenos cuates. ¡Vamos! ¿Qué espera? Llévselo, ¿no escucha la tormenta de bocinazos que se le está echando encima?

Hombre y mujer se alejaron.

—No es necesario que vayamos a ninguna farmacia —dijo ella.

—Entonces sentémonos en aquella banca del jardín.

—¿Bajo la lluvia?

—¿Llueve? Pero, dime, ¿a dónde te dirigías con prisa tan alocada?

La mujer guardó silencio y sus ojos vieron en torno con ansiedad.

—Tengo prisa, mucha prisa.

—Yo te llevo.

—No.

(Siempre pensé que ella tenía los ojos más hermosos e inocentes del mundo. Su cutis sigue siendo de niña y los labios, sin afeite, voluntariosos y gordezuelos. Me gustaría besarlos en este instante. Una sola vez los besé. ¿Cuánto tiempo hace? ¿La habrá besado otro? No lo creo. A lo mejor va a quedarse con aquel único beso mío para toda la vida.)

Sin moverse de sitio, hombre y mujer se desgajaron uno del otro.

—¡Me marchó!

La rotunda declaración de ella impulsó ahora al hombre a un exasperado acercamiento.

—¡Paula Andaní!

—¡Luis Cerralvo!

—¿No habrás olvidado que te besé una vez y anduve tras de ti años y años?

—Luis Cerralvo... ¿No serás... el famoso?

—Lo soy y además Jefe de Servicio en el Hospital Central, a tus órdenes.

—Creador de esa nueva técnica quirúrgica para arterias y venas de injertos vivos *in situ*...

—Estás al corriente.

—Lo estoy; pero te confieso que nunca llegué a unir tu persona al nombre.

—Gracias, eso quiere decir...

—No quiere decir nada, tonto Grandote.

—Y tú, ¿qué haces, en cuál hospital trabajas?

—No trabajo.

—¿Cómo así? Tú, la formidable anatomopatóloga.

—Pues ya lo ves.

La mujer apretó la cartera raída contra el pecho. La pañoleta blanca que ocultara su pelo había resbalado hasta sus hombros. Los ojos del hombre acariciaron aquel pelo y, de pronto, la mujer se dio cuenta de ello y se apresuró a cubrir el más secreto de los secretos de una mujer: su pelo.

—¿Qué dijiste antes? No te entendí.

—Te estaba diciendo que hace año y medio que vendí todo lo vendible y de ello estamos comiendo mi madre y yo.

—¿Tu madre? Ah, sí, recuerdo, a causa de ella fue que abandonaste tu residencia en el hospital San Lucas de Chicago. Fue el año en el que yo pasé a la Clínica Leahy en Houston. ¿Cómo te echó de menos el gran Frisch!

—Y yo a él. Estoy segura que, de haber permanecido estos últimos siete años bajo sus órdenes, hubiese alcanzado mi meta mucho antes.

—¿Quieres decirme cuál sigue siendo tu meta? ¿No será...? ¿Tienes presente el que a mí también me tocó estar con el gran Herr Doktor Frisch en anatomía patológica durante mi servicio de rotación?

—¿Sí?

—Verás. Recuerdo una noche como ésta de agosto, pero infernalmente sofocante como todas las noches del mes de agosto en Chicago. No las habrás olvidado. Por esos días la morgue se convertía en un caldero indecoroso y los cadáveres, apenas sacados de sus gavetas refrigeradas, se nos calentaban entre las manos enguantadas hasta temer que su propia grasa fuera capaz de freírlos. Sí, el Herr Doktor tenía fe en ti, el buen viejo...

—¿Inexplicable para tu infatuación masculina, verdad?

—¿Cómo llamaste a aquello, cómo?

—Autoexéresis.

—¿Sabes que me reí en las propias barbas de Frisch? Aún me parece estar viendo sus ojillos chispeantes de un azul-porcelana y su cuerpo altísimo hecho un arco distendido. Y me reí, puedes creerme, no por cierto de la clara y entusiasta exposición que me hizo de tu famosa autoexéresis. No. Me reí de aquel inmundo manojito de colas de rata que me mostró, todas ellas limpiamente desprendidas de su raíz. Y más me reí cuando lo vi tomar, con sus manos enormes de simio rubio, una de las ratas jolinas de la jaula y me señaló el punto limpio y sin cicatriz del absurdo desprendimiento. Era imposible no reírse y entonces fue cuando con su voz gutural de alemán, mal adaptada al inglés, me ordenó secamente una maldita autopsia más para aquella misma noche. ¡Lo eché a perder todo!

Y todo volvió a perderse otra vez. La mujer se replegó sobre sí misma.

—¿A dónde te has ido? Soy yo, el Grandote, seis pies tres pulgadas de estatura.

—Cinco cinco —replicó maquinalmente la mujer.

—En marcha.

—Vé tú solo, te será más cómodo entrar en tratos con el policía.

—¿Me esperarás sin moverte? ¿A dónde vives?

—En una calle de lodo llamada de Ruysdael; un poco más abajo del viejo manicomio de La Castañeda.

—¿Número de teléfono?

—¡Optimista! 65-03-87, el de una miscelánea, "La Guadalupana", desde la cual suelen llamarme cuando les viene en gana. ¿Cuántas misceláneas calculas que lleven ese nombre en todos los barrios miserables de México?

—Muchas, lo que no has tenido presente es mi bien acreditada memoria para retener números. 65-03-87. ¿Correcto?

—Correcto.

La mujer lo vio alejarse tal como se había alejado ante los ojos el mercado de flores hacía un buen rato. Y en cuanto lo perdió de vista se echó a correr y se acurrucó tras de un seto. Desde allí observó poco después una vuelta completa, a vuelta de rueda, del Alfa Romeo. Otra más. ¿Daría una tercera? No la dio. Sujetando la prisa de sus piernas ella tomó, entonces, por la Calle de la Amargura. Ascendió ligeramente. Pasó frente a la Casa del Risco. Se detuvo en el zaguán. Tornó a avanzar. Una ligera vuelta a la izquierda y se detuvo en la contraesquina de la casa del Obispo de Madrid. Todavía unos pasos más y la casa roja y blanca se le mostró a su izquierda, como la inminencia más atrayente y temible. Sus ojos pasaron del farol colonial encendido al apenas un poco más adelante ex convento dominicano de San Jacinto, siglo XVI. Una acre tufarada de excrementos de toda clase de animales de pluma y pelo la indujo a entrar en la casa roja.

—Me avisaron ustedes por teléfono que ya había arribado mi tití.

—¡Ah, sí, el tití! Efectivamente, acaba de llegar de Holanda.

—¿Por qué de Holanda si proviene de Brasil?

—Debería saberlo, señorita. Holanda nos surte de cuanto animal nos solicitan. Pase, pase por aquí.

Paula vaciló. Pisó con tiento tras los talones del muchacho espigado que necesitaba urgentemente un corte de pelo. Olía mal. Chillaban las guacamayas y los cotorrones de cabezas gigantescas; se removían las grullas africanas de un negro-azul pavonado y corona ducal hecha de delgadísimas plumas enhiestas y puntadas en rojo vivo.

—Aquí lo tiene usted, señorita.

Paula entreabrió los párpados. Entre toda la alharaca de chillidos y graznidos, escuchó con desconfianza los breves y eléctricos del tití. Centró la mirada abajo, bien abajo. Se sintió satisfecha.

("Es un rabo grueso y largo, evidentemente prensil, quizá temible constrictor. Se encuentra erizado de rabia, debe sospechar que lo examino con ulteriores y pavorosas intenciones. Es grueso el rabo, lo es, por lo menos diez veces más en diámetro comparado con el miserable rabo de una rata. Será una bella hazaña desprendérselo limpiamente.")

Los ojos de Paula ahora abarcan, por entero, el cuerpo del animalito. La decepcionó. El tití no era más grande que una rata de campo. Pero repentinamente el tití se irguió frente a ella y, por un relámpago, fue todo un hombre. Y los ojos de la mujer se sintieron apresados por los ojos color canela del tití. El tití había adoptado la posición de un crucificado, los largos brazos abiertos y sujetos a los barrotes de la jaula. Dejó de chillar. Dejaron de chillar todos los animales. La vieja casa colonial ya no fue una caja de resonancia para la impotencia de los cautivos. Mujer y tití se miraron fascinados, sin poder dejar de verse.

—¿Se lo lleva?

—¡Oh, sí! ¿Cuánto?

Y la operación se efectuó con la rapidez y sigilo del trato de Judas. El tiempo lento del principio quedó atrás.

¡Mi hombrecito!

"Con seguridad mamá estará inquieta y deseando beber su última taza de café con leche y masticar su panecillo dulce. ¿Daré conmigo Luis Cerralvo? No, para este momento habrá ya olvidado nuestro encuentro. Es pequeño mi hombrecito. Me quedan pocos días, muy pocos, cincuenta y cinco en total. El dinero no podrá estirarse más. Con las ratas siempre me bastaron veintinueve. Deberé reforzar la dosis de mi Lysis 707, en proporción al diámetro de la cola. Es que no puedo fallar esta vez. No tengo más que un hombrecito y no podré tener más."

—¡Cómo has tardado, hija, no me guardas ninguna consideración!

—¡Mira, mamá, ya tengo conmigo a mi tití! ¿No es algo maravilloso!

—No me lo muestres. Ya sabes que odio mirar a tus bichos. Bastante tengo con pensar en que te refundirás en tu dichoso laboratorio y yo permaneceré en soledad y clavada en mi silla.

—¿Te acuerdas de Luis Cerralvo, mamá?

—Ya lo decía yo, algo traías al entrar. ¿Te encontraste con él?

—Me ha ofrecido trabajo y esta vez lo aceptaré, mamá. Fracase o triunfe, será mi último experimento. Te lo juro. No te sacrificaré más, mamá.

—Trabajo, trabajo. Deberías casarte con él. Pronto cumplirás treinta y dos años de edad y ya era tiempo de que tuviese yo entre mis brazos un hijo tuyo.

—¿Tú también me has perdido la fe, mamá?

—¡Qué fe ni qué monsergas! Yo soñé una vida muy distinta para ti.

—¿Sabes la hora que es, mamá? A acostarte.

—No te olvides de cambiar el agua y darles de comer a mis pececitos.

—Duerme, ahora mismo lo haré.

—Cámbiales el agua.

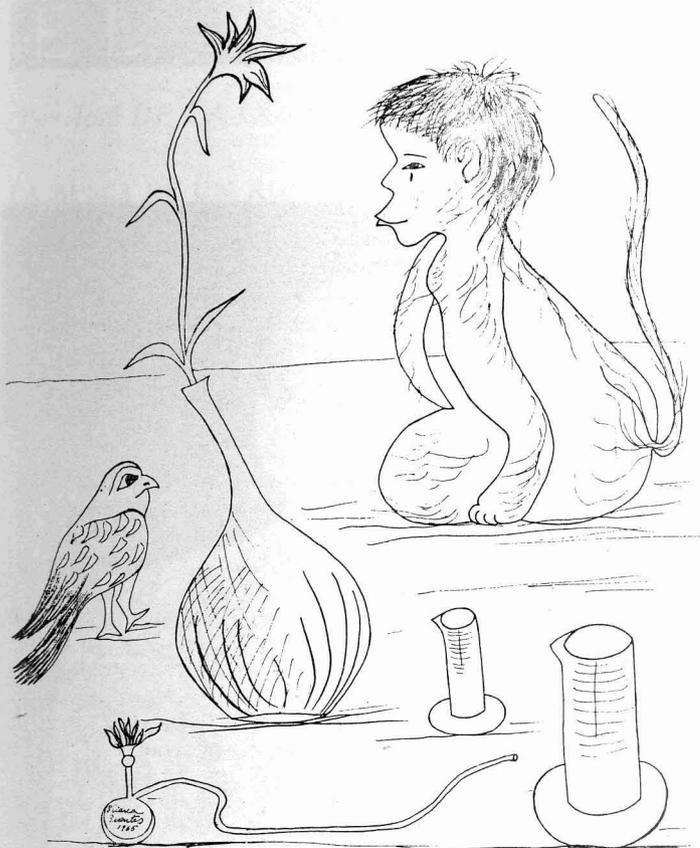
—Se las cambiaré.

Lujo de matraces, probetas y un microscopio binocular sobre la mesa de pino sin pintar. La pequeña habitación huele ya a tití, a pesar de ranuras y grietas por las que se cuele el aire. Mujer y tití se ven a los ojos. Una corriente de amor desconfiado los acerca y los repele.

—Ven, hombrecito, ven. Ya no es necesario que te coja con los guantes de cuero. ¿Ves mis manos desnudas y la puerta de tu prisión abierta? Me has costado más días de los que presumí y he tenido que reducir mis propias raciones de comida en tu honor. ¿Sabes que posees la más hermosa dentadura de hombre? Vamos, enreda ahora tu cola en mi cuello. Así, de esta manera valoro y comparo la fuerza constrictora de tu rabo. ¡Basta! Me has hecho temer, por un momento, que te proponías estrangularme y que iba a morir bajo tu quinta mano. Ya deberías estar habituado a los piquetes hipodérmicos. Ya está, no chilles, no lo haré más. Eres mi hombrecito. Ahora descansa tranquilo.

"Cincuenta días. No me vayas a dejar mal. No, hombrecito. En total, ¿qué es lo que te pido? Lo mismo que me han estado dando cientos de ratas, o sea, la sencilla ofrenda de sus rabos. ¿Conque has perdido todo tu pelo? Eso no me ocurrió con las ratas. Claro está, primito, que tú disfrutas de una categoría más elevada en la escala animal. Me gusta tu cuerpo desnudo. ¿Sabes que tienes un bello cuerpo de hombrecito-atleta? Los ollares de tu nariz se han estrechado. Puede decirse que has entrado en posesión de una verdadera nariz y que comienzas





a apropiarte un bello rostro de hombre inteligente. También nunca antes fueron más hermosos los mechones blancos de tus sienes. Y, d' me, ¿qué ha pasado con tu mandíbula? Luces ahora un mentón digno de un pequeño dictador. A ver, apriétame el cuello, hoy por hoy es el más lindo dogal al que puedo aspirar. ¡Vaya, lo siento por ti! Sí, vas perdiendo fuerza en tu quinta mano. ¿No estarás fingiendo? Sabes bien que no te lo perdonaría, no debes engañarme. De acuerdo, he hecho de ti un impotente; pero debes darte prisa en hacerme la ofrenda de tu miembro. Te lo diré. Creo que ha llegado el momento de participarte que más tarde provocaré en ti un sencillo descarrilamiento en el metabolismo interno de unas cuantas células tuyas. Te obligaré a producirme un lindo tumorcillo maligno. Incidentalmente quiero confiarte que no pienso emplear esporos. No tengo fe en su acción disolvente. De lo que me serviré es de aquello que está aguardando en aquella probeta. Lo he bautizado óbsidocortex. ¿No es un acierto? No me refiero al nombre; lo del nombre es lo de menos. Lo portentoso es lo que espero de su acción. Algo de lo más simple y natural. Se trata de que pueda lograr encapsular la aberrante disposición celular que, para entonces, yo te habré desencadenado. Y que esto la encapsule de manera inviolable, tanto, que no tendrás que hacer otra cosa que efectuar una nueva autoexéresis semejante a la que estoy esperando me hagas con tu rabo. ¿Entiendes...? Me harás brotar tu lindo tumorcillo como la más bella de las canicas o, por lo menos, lo levantarás hasta tu región subcutánea. Te garantizo que no te dolerá mucho, aunque me vea obligada a infligirte una ligera sajadura con el bisturí para facilitar su parto. No olvides que a los humanos nos gusta precipitar las soluciones.

—¿Qué hay, hija?

—Nada, todavía nada.

—Hoy era el día, ¿verdad?

—Lo era y eso que le di un margen mayor que a las ratas.

—No me menciones las ratas. Pero, hijita, no desesperes.

A lo mejor es todavía demasiado pronto para él.

—Gracias. Ya te refieres a él, como a él.

Esa noche Paula empujó la puertecilla de tejamanil sin la expectativa de los últimos días. Su mano derecha palpó la pared descascarillada hasta hallar el interruptor de luz. La luz se hizo. Fue una luz de trescientos watts. La luz que ella necesitaba para su trabajo.

—¡OH, NO!

Al verla entrar el tití se dio a examinarla con sus vivaces ojos color canela. Y, al instante, el tití se dio cuenta de que los ojos de ella eran los ojos de una mujer embellecidos por la víspera de un hombre. Y que esa víspera no era la suya. La cabecita del tití no se agitó esta vez con los movimientos nerviosos que le eran habituales. Todo lo contrario. La cabecita del tití adoptó la inmovilidad de una cabeza de hombre que advierte radicalmente cambiada a la amada y que, estupefacto y herido, comprueba que ese cambio es irreversible. Aún más,

que esto ocurre en el preciso instante supremo en el que él, por ella, se ha inmolido entero. Entonces el tití decide mostrarse a ella con todo el patetismo de un ser traicionado y yergue el cuerpo desnudo en posición de crucificado. Ahora el tití es todo él un reproche vivo e inclina la cabeza en la postrera y conmovedora inclinación de un ser agonizante. Poco después él mismo contempla desasido y sin interés lo mismo que la mujer se encuentra contemplando en éxtasis, esto es, la ofrenda a sus pies de antropoide pequeñito de su propio miembro.

—Perdóname, hombrecito. Admito que últimamente te he tenido bastante descuidado. Comprenderás que, con tantos preparativos, no iba a seguir dedicándote mis días y mis noches a que estabas acostumbrado. ¿Por qué me miras así, me encuentras bonita? Él también me encuentra bonita, me lo repite constantemente. Pero, descuida, de ninguna manera te olvidaré. A mi regreso, que será dentro de una semana, volveré a entregarme a ti. Recuerda que me tienes prometido un lindo tumorcillo maligno, un astrocitoma y que a ti te toca, gentilmente, hacérmelo brotar hasta tu región subcutánea. ¿Lo harás? Mira bien que éste es mi sueño entrevisto noches y noches por años y más años: un encapsulamiento de los omas, sí, de todo género de omas desprendidos de los organismos por una autoexéresis que los irá haciendo brotar por sí mismos y ascender hasta la superficie. ¿Te das cuenta de la importancia trascendental de mi propósito? Todo lo inútil, lo perjudicial, lo extraño y lo maligno a un cuerpo vivo levitando por sí solo en forma de uvas sueltas, de melocotones acortezados, de naranjas rugosas y todo ello sin ayuda de bisturí alguno; y lo que será mucho más importante, sin daño al aura de los órganos y tejidos afectados, sin que una sola célula maligna éntre a la circulación sanguínea. ¿Comprendes, comprendes? Y ahora te comunicaré algo que no te he dicho. Dentro de una hora escasa se efectuará la boda. ¡Mi boda! Ven, te concederé, por última vez, que te subas a mi hombro. Pero no vayas a estropearme el tocado de azahares. Te advierto que los azahares entretejidos a mi pelo no son para ser engullidos por ti; no importa lo apetezibles que te parezcan. Y ya no lamentos la pérdida de tu miembro. ¿No lo encuentras fabuloso? Al fin logré destilar tu oscuridad hasta crear de tu oscuridad, luz. La luz que ilumina a los míos hace milenios. Tu holocausto no tiene importancia y, sin embargo, ¡es tan definitivo para los míos! Además, ¿qué menos podías hacer en favor de tus hermanos, los hombres! ¡Oh, no, no lo entiendo! ¿Es que has hecho crecer, de nuevo, tu rabo? Cabalmente como el hombre que eres. ¡BASTA... TE HE DICHO QUE BASTA... ME AHOGAS... ME ESTÁS ESTRANGULANDO!

(NOTA ROJA A OCHO COLUMNAS)

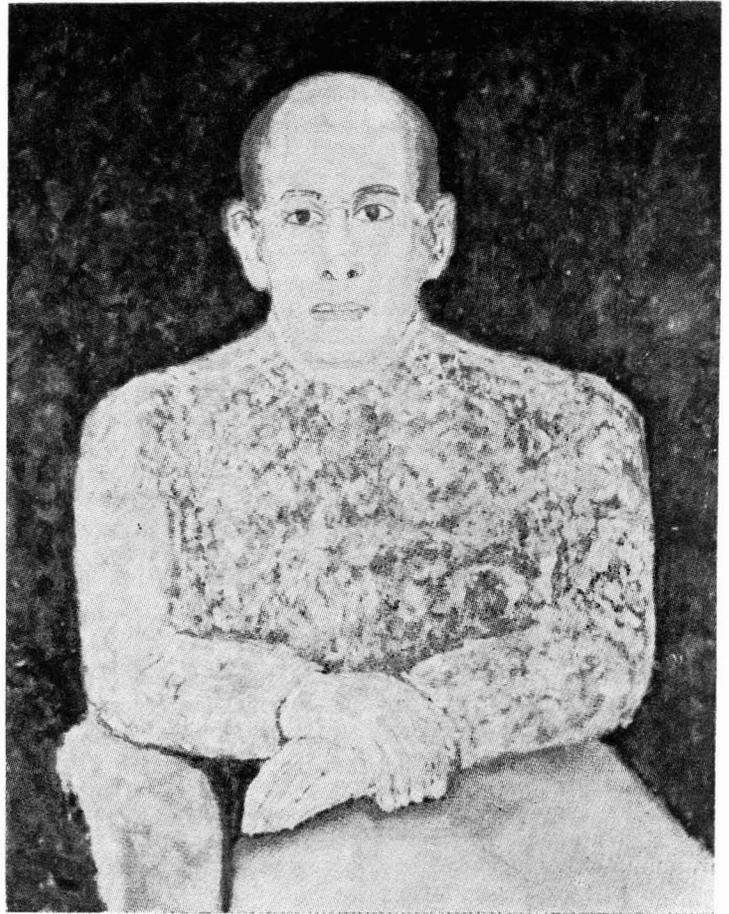
En sus declaraciones a la policía, el eminente doctor Cerralvo, notable cirujano del Hospital Central, se aferra a su primera versión de los hechos. Afirma que unos minutos antes de su boda con la señorita doctora Paula Andani encontró a su prometida estrangulada al pie de la jaula de un diminuto mono en el propio y modesto laboratorio de la víctima. No se halló antropoide alguno en la miserable y reducidísima habitación de azotea de la casa de la calle de Ruysdael. Ni tampoco ha sido posible encontrarlo en un sector muy amplio de la colonia Alfonso XIII, en la que está situada la vivienda. La joven doctora vestía al morir un hermoso traje de novia. (Ver fotografías en la página 12). Su cuerpo no muestra señales de violencia con excepción de una leve marca en su espigado cuello como la que podría haber producido una delgada cinta de seda usada para un estrangulamiento. Hemos efectuado una cuidadosa encuesta entre los expertos del Zoológico de Chapultepec y todos están de acuerdo en que es imposible que la cola de un tití, pues de un tití se trata, llegue a producir estrangulamiento a un ser humano. Y algo que tiene aún más desconcertados a los agentes policíacos: la madre de la señorita Andani, una infeliz anciana paralizada en su silla de ruedas, afirma categóricamente que el tití, a quien el doctor Cerralvo culpa del estrangulamiento feroz de su bella prometida, CARECÍA DE RABO. Parece ser que la señorita doctora, su hija, cuya especialización en medicina fue anatomopatología, se hallaba dedicada a hacer experimentos de extirpación de rabos en pequeños animales. Si no fuese tan dolorosa la irreparable pérdida de la joven investigadora, estaríamos tentados a tomar las palabras de la anciana como extravagancias propias de su chochez. Lo cierto es que todo acusa al doctor Cerralvo como autor de tan espantoso crimen, cuyos móviles se desconocen hasta el momento de escribir estas notas. No creemos que las declaraciones terminantes y a su favor de la madre de la víctima logren salvar al doctor Luis Cerralvo de una larga condena. Seguiremos informando.

Beauford-Delaney

Por James BALDWIN

Yo descubrí la luz a través de Beauford Delaney, la luz contenida en cada cosa, en cada superficie, en cada rostro. Hace muchos años, en medio de la pobreza y la incertidumbre, Beauford y yo solíamos caminar juntos por las calles de Nueva York. Entonces, como ahora, él estaba trabajando todo el tiempo o quizá sería más exacto decir que estaba *viendo* todo el tiempo y la realidad de su mirada hizo que yo empezara a ver también. Pero, en esa época, para decir la verdad lo que empecé a ver no eran sus cuadros; eso llegó después; lo que veía, antes que nada, era una hoja café sobre el asfalto negro, el aceite moviéndose como mercurio sobre el agua negra del desagüe, la hierba luchando por salir a través de una rajadura en la banquetta. Y porque estaba viéndolo con Beauford, porque Beauford me hacía verlo, los mismos colores sufrieron un cambio perturbador y saludable. La hoja café sobre el asfalto negro, por ejemplo, ¿qué colores tenía realmente? Mirar la hoja un largo rato, tratar de aprehenderla, era descubrir muchos colores en ella; y aunque el negro había sido descrito como la ausencia de luz, llegó a ser muy claro para mí que si esto fuera verdad nunca seríamos capaces de ver el color negro: la luz está atrapada en él y lucha por salir, de una manera muy parecida a la de la hierba que lucha por salir a través del cemento. Era humillante verse obligado a admitir que la luz caía del cielo, sobre todas las cosas, sobre todas las personas y que era siempre cambiante. Paradójicamente, esto significaba para mí que la memoria es una traidora y que la vida no contiene el pasado: la puesta de sol que uno vio ayer, la hoja que se quemaba y la lluvia que caía no han sido vistas realmente si uno no está preparado para verlos cada día.

Beauford existe, para su crédito eterno y para nuestra salud y nuestra esperanza. Quizás estoy tan impresionado por la luz de los cuadros de Beauford porque él viene de la oscuridad — como yo, como, en realidad, todos nosotros. Pero la oscuridad de los orígenes de Beauford, en Tennessee, hace muchos años, era en realidad una negro-azul de medianoche, opaca y lle-



"producto del amor"



"nueva confrontación con la realidad"

na de dolor. Y yo no sé, ni ninguno de nosotros lo sabrá nunca, qué clase de fuerza fue la que le permitió seguir un camino tan espléndido y obstinado. De todos modos, desde Tennessee, se trasladó finalmente a París (tengo la impresión de que caminó y se dejó llevar por la corriente) y durante un tiempo vivió en un suburbio de París: Clamart. Durante esa época empecé a ver los cuadros de Beauford de una nueva manera y también durante esa época los cuadros de Beauford pasaron por una impresionante metamorfosis que los condujo a la libertad. Sé que esto suena demasiado subjetivo, pero dejémoslo así, en verdad no es tan subjetivo como parece. En la casa de Beauford en Clamart había una ventana frente a la cual nos sentábamos a menudo — adentrada la noche, temprano en la mañana, a mediodía. Esta ventana daba a un jardín; o, mejor dicho, hubiera mirado hacia un jardín si no fuera porque las hojas y ramas de un enorme árbol se aplastaban directamente contra la ventana. Todo lo que uno veía desde esa ventana, entonces, se filtraba a través de esas hojas. Y esa ventana era una especie de universo, doloroso y gimiente cuando llovía, negro y amargo cuando estallaba el trueno, indeciso y delicado a la primera luz de la mañana y tan melancólico como un *blues* cuando desaparecía la última luz del sol. Y fue esa vida, esa luz, ese milagro lo que empecé a ver en los cuadros de Beauford y esa luz empezó a aparecer en mí a lo largo de todo el tiempo que nos habíamos conocido, aún más atrás, y esa luz tenía el poder de iluminar, inclusive de redimir y reconciliar y curar. Porque la obra de Beauford lleva a la mirada interior y a la exterior, directa e inexorablemente, a una nueva confrontación con la realidad. En ese momento uno empieza a comprender la naturaleza de su triunfo. Y la belleza de su triunfo, y la prueba de que es uno verdadero, es que él lo hace nuestro. Quizás no debería decir, tan directamente, lo que pienso: es un gran pintor, uno de los más grandes; pero creo que el gran arte sólo es posible como producto del amor y que Beauford es el más grande amante que ha tomado jamás un pincel.

—Traducción de Juan García Ponce

EL CINE

Por José DE LA COLINA

LA BUSCA DE UN ROSTRO

Aquella imagen ya legendaria de Luis Buñuel, el ojo cortado por la navaja de *Un chien andalou*, había dejado abierta al cine una nueva vía que nadie, salvo Buñuel mismo, parecía dispuesto a recorrer: la vía de la crueldad poética. Si es cierto que algunos films fantásticos, de horror, policíacos, etcétera, avanzaban indicios de esa tendencia latente —y habría que recordar, sobre todo, films casi desconocidos como *La hechicería a través de los siglos*, del danés Benjamin Christensen, o *Las cacerías del Conde Zaroff*, de los norteamericanos Schoedsack y Cooper—, la producción comercial la había hecho degenerar en fáciles efectos de viscosidad y hemoglobina, en trucos de *gran guignol* tan alejados del arte como el cabaret Catacumbas lo está de la Casa Usher. Hitchcock, tan celebrado siempre en su mecánica de escalofrío tras escalofrío, perdió la oportunidad de la obra maestra con *Los pájaros*, por su desmedida confianza en la sola técnica, que le impidió profundizar en un argumento que lo tenía todo casi ganado. Es evidente que el tema de la crueldad no puede ser tratado en el cine como una mera búsqueda de reacciones viscerales, y que sólo una actitud de distancia ante él le otorgará una real categoría artística. Distancia que ya Buñuel había adoptado al unir el plano del ojo cortado al de una nube que atraviesa la luna, es decir: haciendo una metáfora; y que Resnais lograba en *Noche y niebla* —hasta hoy su mejor obra— al convertir los intolerables documentos de los campos nazis de exterminio en motivos de una meditación. Esta necesaria distancia ante ciertos temas es una actitud moral que nunca comprenderán, por ejemplo, los irresponsables realizadores de *Mondo cane* y sucedáneos.

Las anteriores reflexiones las suscita un film que fue recientemente presentado en México con fortuna tan escasa que, después de una lánguida semana en el cine de estreno, ni siquiera ha aparecido en los circuitos de "segunda corrida". *Les yeux sans visage*, por una vez fielmente traducido como *Los ojos sin rostro*, es el segundo film de largo metraje de uno de los más inteligentes realizadores del cine francés, un cineasta intermedio entre la generación del *cinéma à papa* y la *nouvelle vague*, maestro en esa especialidad injustamente desdeñada del corto metraje, a la que ha dado, como Resnais y Chris Marker, algunos de sus títulos de nobleza. Georges Franju ha desplegado, de 1948 a 1958, en una serie de documentales o films de ensayo, una mirada sarcástica, un sentido de lo insólito en lo aparentemente cotidiano, que se hacían notar ya en *Le sang des bêtes* (1949), donde, a propósito de un matadero de reses, adelantaba alguna de las connotaciones de *Les yeux sans visage*: la violación de ese recipiente sellado, de ese sagrado vaso de sangre que es el cuerpo de un ser viviente. Acerca de otro de sus "documentales", el celebrado *Hôtel des invalides*

(1952), Ado Kyrou relata una imagen muy significativa del estilo Franju: el gesto de una muchacha que, en medio de objetos militares, armas homicidas, símbolos de guerra, se mira sonriente en el espejo de un periscopio de trinchera. Es lo insólito como una de las dimensiones de lo real, como una revelación de elementos contradictorios en lo real. "Soy realista por la fuerza de las cosas —ha dicho Franju—. Una imagen sobre una pantalla tiene una presencia inmediata. (...) El sueño, la poesía, lo insólito, deben emerger de la misma realidad. Todo el cine es documental, incluso el más poético." No es de extrañar que en otro de sus cortos metrajes Franju haya evocado la vida y la obra del primer realizador fantástico del cine francés —y escuetamente del cine—, *Le gran Méliés* (1952), aquel surrealista involuntario. Y aun en un film encargado por el *métro* de París logra Franju crear una atmósfera de fantástico cotidiano a través de una sencilla historia de amor infantil: *La première nuit* (1958), cuyas reiteraciones en el tiempo e imágenes obsesivas anuncian *Mariénbad*.

Les yeux sans visage se ha exhibido tardíamente en México, a los cinco años de su realización y después de otro largo metraje de Franju, *Thérèse Desquevroux* (1962), que no es ciertamente un film muy brillante y que hay que inscribir en la tradición del "cine de calidad" francés. Congratulémonos, de cualquier modo, de que un raro azar de la distribución comercial nos haya permitido conocer un film tan bello, tan moderno y a la vez tan clásico como *Les yeux sans visage*. Un film cuyos subterráneos destellos sobrepasan con mucho los prestigios del género en el que *a priori* estaría clasificado —el cine de misterio o de horror— para alcanzar esa fría belleza de un poema de Mallarmé, esa alucinación serena y armoniosa de un cuadro de Gustave Moureau. Y pienso, al hablar de las virtudes más notorias del film —frialdad, serenidad, armonía—, hasta qué punto esas virtudes pueden ser entendidas como defectos, cuando un crí-

tico inteligente como García Riera le reprocha a Franju el jugar "un juego demasiado premeditado, demasiado consciente". Reproche que se puede extender no sólo a Franju y al cine francés, sino a toda una literatura que prefiere regir por la inteligencia las construcciones del espíritu. El camino que sigue Franju es diferente, en efecto, al de un Murnau o un Lang, que como buenos artistas germanos parten de lo inconsciente y oscuro, pero es un camino igualmente válido, desde el momento en que *Los ojos sin rostro*, igual que *Nosferatu* o *La tumba india*, obtiene de nosotros la fascinación. Fascinación del ritual quirúrgico, con la inquietante belleza de los instrumentos de operación, brillantes, fríos, amenazadores en su muda referencia y su agresión implícita a nuestra frágil carne. Fascinación de ese rostro no visto, incesantemente recommenzado por nuestra imaginación, oculto bajo otro rostro falso y entregándonos la mirada de Edith Scob como el reflejo de un alma intacta a pesar de la corrupción carnal. Fascinación de una historia que progresa sorpresivamente, como un agua estancada que ha descubierto algún cauce inesperado por el que podrá fluir en lentos meandros. Fascinación, en fin, de una secreta afinidad entre los objetos que nos hace evocar la famosa poética maldororiana...

Desconozco la novela de la que Franju ha extraído su film —escrita por Jean Redon— y no sé hasta qué punto yacían en ella todas las apasionantes implicaciones de un tema tan hermoso como el de la busca de un rostro. Aquí estamos muy lejos de ese cine de horror elemental en el que la fealdad es la más obvia expresión de lo horrible o la belleza un indicio de ascendencia luciferina, concepciones que quedan adscritas a un maniqueísmo esquemático, elemental. La prueba de ello es que en ningún momento el espectador del film se siente obligado a condenar las actividades cruentas del doctor (Pierre Brasseur) y su amante cómplice (Alida Valli), porque sabe que lo que en realidad están buscando es algo más que unos centímetros cuadrados de epidermis facial: están buscando algo que para la muchacha significará nada menos que una identidad, una posibilidad de *ser*. Pues somos nuestro rostro, es nuestro rostro el que nos da en el espejo la constancia de nuestro *yo*, y por ello el penoso deambular de Edith Scob a través de una mansión cu-



"ese rostro no visto, incesantemente recommenzado"

vos espejos han sido cegados, y de la que ha sido abolida toda posibilidad de reflejo, resulta más terrorífico que todos los mecanismos del "mago del *suspense*", Alfred Hitchcock. ¿Estaba todo eso entendido así en la novela? Lo cierto es que Franju le da una evidencia visual, o dicho más precisamente, una evidencia física. Aunque el proceso creador de Franju quizá ha sido inverso: partir de la evidencia, de la presencia y realidad mismas de lo físico para llegar a la dimensión metafísica del film. Son, en efecto, la degradación y corrupción materiales de la carne las que destruyen en

la heroína toda posibilidad de tener un rostro, de ser lo que su rostro sea; de ahí el estremecimiento interior que nos produce esa serie de imágenes fijas que van mostrando el gradual fracaso del injerto facial. En última instancia veo aquí una sutil parábola sobre el artista. Ese rostro perfecto que el doctor intenta incansablemente dar a su hija es su obra, signo de su poder para crear la belleza, pero signo también de su trágica incapacidad para hacer absoluta la belleza, para hacerla eterna en el tiempo, y para impedir su erosión por los poderes de la muerte.

ría, hemos visto vivo por primera vez esa mañana.

Sin embargo, no deja de ser significativo que esta inicial sumisión al texto, este plegarse a él hasta conseguir palpar sus secretos más recónditos, este rigor para negarse apoyos al interpretarlo, para escoger la soledad hasta que la lucha se haya transformado en entendimiento, que esta encarnizada manera de servir a un texto, dé como resultado, aparte de la develación, una realidad nueva, diferente, una creación artística.

Porque seguramente que antes de José Luis Ibáñez, ha habido muchos que han intimado con el *Diálogo entre el amor y un viejo*, pero que han disfrutado a solas de su conocimiento. Lo extraordinario de que el *Diálogo* haya sido puesto en escena es que era necesario, para que su encanto poético pudiera pasar a nosotros, encontrar un lenguaje teatral que no abusara de él, ni le agregara ni le quitara nada; decir lo que dice Cota, con sus mismas palabras, sin falsear significados, pero creando artificialmente la luz con que esas palabras debían de ser entendidas. Arte, artificio que fuera sin embargo lo natural y necesario. Poner en tensión al texto hasta lograr ver su urdimbre última, pero sin despojarlo de sus riquezas. Hacer palpar ante nosotros una difícilísima esencia poética. Y José Luis Ibáñez lo logra de tal manera que cuando presenciamos la representación no nos damos cuenta de las dificultades del texto y nos entregamos por entero al encanto particularísimo que emana de él, y al juego limpio que se desarrolla en el escenario.

La intención de que recibamos la puesta en escena como un juego está dada ya en el aspecto circense de la escenografía y el vestuario, y es muy clara en el momento en que Carlos Fernández, para pasar de narrador a personificación del Viejo, no hace más que doblar el cuerpo y cambiar de expresión, sin ocultarnos para nada sus recursos de actor.

Es su actuación, sin duda, una de las mejores que hemos visto, y obedece totalmente a los propósitos de José Luis Ibáñez: no "viste" su personaje, sino que lo descubre, y nos descubre así mismo los medios de que se vale para construir-

TEATRO

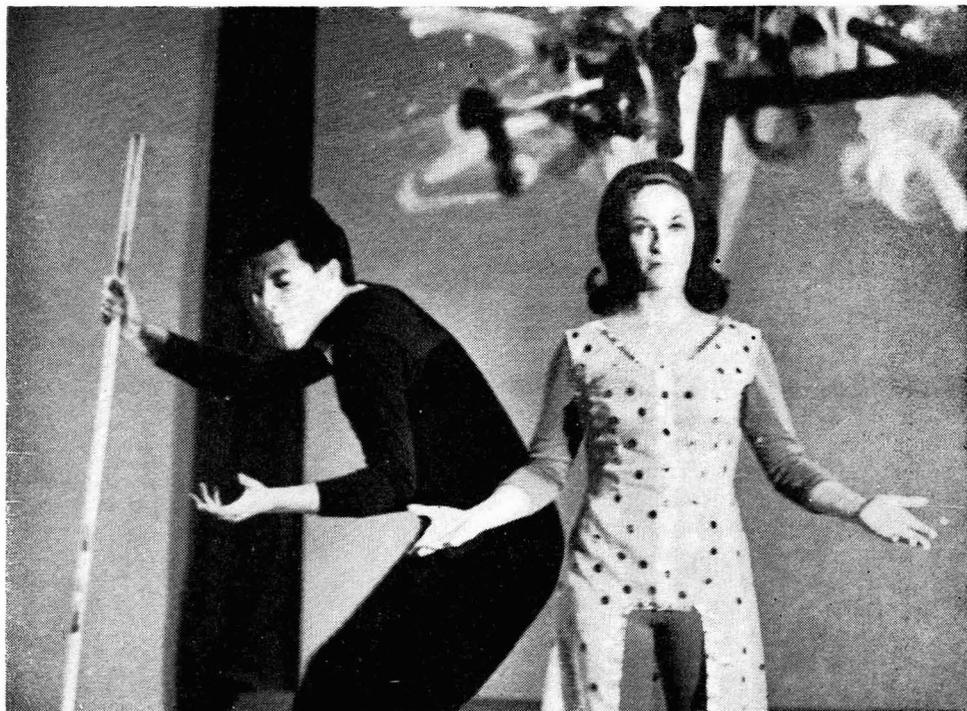
Por Inés ARREDONDO

DIALOGO ENTRE EL AMOR Y UN VIEJO

El tiempo, endurecido en formas arcaicas de la lengua, era lo primero que había que vencer. Esas formas añejas, precisamente por su sabor, y también a veces por su dificultad, nos alejaban del sentimiento con que fue escrito el texto y de la realidad que crea. Hace falta mucho más que leerlo con cuidado para llegar a su pulpa: un sexto sentido que guíe hacia el clima en que fue creado y lleve al sitio preciso —fuera de las circunstancias históricas— en el cual vuelva a nacer y pueda expresarse libremente, lo mismo hacia nuestra época que hacia el siglo en que nació.

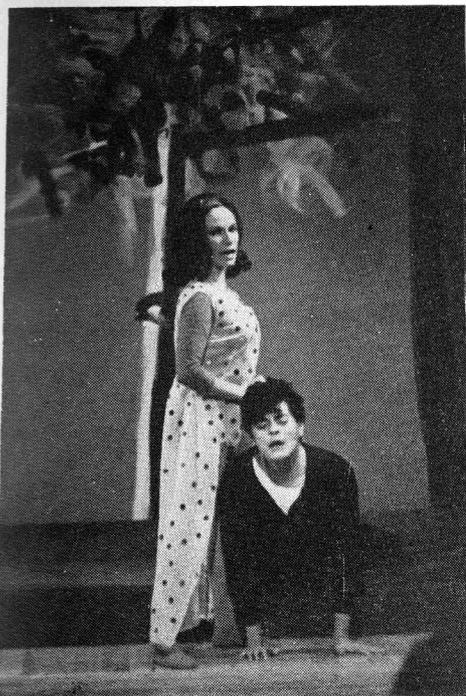
Liberar un texto antiguo no es lo mismo que interpretarlo, porque en la interpretación hay un apropiamiento que se reconoce obligado sólo a una pequeña parte de fidelidad, o llama fidelidad a echarle un barniz respetuoso a la obra para que quede mejor embalsamada. Por regla general el intérprete se contenta con "reconstruir" las circunstancias externas como un cimiento que le servirá para desarrollar sus sentimientos y hacer lucir sus propias facultades; la fidelidad se queda en la comprensión de la época, de la psicología de la obra y el autor, en la propiedad de escenografía y vestuario, y desde ahí se echa a volar el virtuosismo, mayor o menor, del intérprete. No es esto lo que vemos en la representación del *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, que se está dando en La Casa del Lago. Esta representación es obra de un director que a base de rigor desnuda un texto y lo fija, ante los espectadores, con otro tipo de comprensión, una inteligente y entrañable comprensión que puede prescindir de los apoyos históricos. El *Diálogo entre el amor y un viejo* está sacado del tiempo, arrancado a la historia de la literatura y puesto ante nosotros para que podamos juzgarlo, gozarlo y aceptarlo por sí mismo. Tenemos, al verlo, la certeza de que su autor no está siendo utilizado para la escena, sino que el texto y sus significados se han ido ablandando, haciendo transparentes a medida que las palabras abandonaban sus prestigios y volvían a ser lo que en el principio fueron: expresión.

Pero el proceso de esta develación no ha sido plácido, ni gratuito, ni casual; para conseguirla, José Luis Ibáñez ha empleado una sensibilidad agresiva de tan viva, se ha propuesto y permitido todas las posibilidades de entendimiento, y, a la par con el autor, en un intercambio difícil y riguroso, minuciosamente medido y contado, prolijamente disputado palabra por palabra, ha podido sentirse en la misma luz en que el texto fue escrito. A lo que los espectadores de La Casa del Lago asistimos los domingos es a la fiesta amistosa con que se celebra el entendimiento entre Rodrigo Cota y José Luis Ibáñez. Y ese entendimiento pasa a nosotros y nos parecen tan natural, que lo más frecuente es que los aplausos sirvan para agradecer la fiesta, es decir, el placer que proporciona la puesta en escena, cuando lo debido sería agradecer a José Luis Ibáñez que nos haya "presentado" a ese nuestro querido amigo Rodrigo Cota, tan joven, tan inteligente y de nuestro gusto, un conocido antiguo... a quien, la mayo-



"la luz con que esas palabras debían ser entendidas"

lo: intención, y un gran dominio de la voz y de todos y cada uno de los músculos de su cuerpo. Sabe actuar con todo el cuerpo, cualidad que tan pocos actores occidentales tienen, y que nos sorprende tanto, por ejemplo, en los actores japoneses cuando vemos que, fuera de la disciplina necesaria para que el cuerpo sea dócil a las intenciones razonadas del actor, puede tener un lenguaje propio, otro lenguaje que no depende de la palabra, sino que puede, incluso, estar en contra de ella. Una espalda es expresiva, o un brazo lo es, de un modo que no es *gesto*, que no parece que el cerebro le ha enviado la orden eléctrica, "estremécete", sino que se estremece porque siente miedo o sorpresa como espalda, como parte viva de un animal. Esta clase de expresividad corporal debe de ser mucho más difícil que la otra, la de la mímica europea. Carlos Fernández tiene sin duda la disciplina de ésta, y quizá como don natural, algo de la expresividad de aquélla, la viveza instintiva de movimientos necesaria para que no lo veamos ni mimico ni balletístico, sino un actor con lenguaje corporal. En todo momento es un joven que *no se disfraz*a de viejo, sino que hace una estiliza-



"vencido por lo que ama"

ción de una vejez singular, la de su personaje, de una manera tan perfecta que nos conmueve mucho más de lo que nos conmoviera el viejo mismo, porque no se deja trabar por las particularidades sino que va derechamente a la significación doble, y nos da al mismo tiempo la vejez como edad, como estado, y la vejez de una persona que vive la rebeldía, el engaño, el amor, el dolor y la nobleza. No hay ningún fácil patetismo en sus maneras, no rebaja jamás al Viejo a un estado de decrepitud humana aunque nos dé siempre su decadencia física. Lo mantiene en una dignidad poética que hace una virtud de su caída y una grandeza de su ridículo. No subraya, no explica, da un ritmo y una intensidad al movimiento y a las palabras, a las inflexiones de la voz, y con ello crea para nosotros la ilusión, totalmente artística, de ver a la vejez y al Viejo naturalmente unidos y presentes ante nuestros ojos.

Un solo plano tiene el Amor en esta

obra, aunque vaya de la dulzura a la crueldad, el plano de una existencia abstracta. Muy difícil es la parte de Beatriz Sheridan por esto, pero ella matiza su parte minuciosa y sabiamente, le da a su presencia el peso justo, hace aparecer ante nosotros, con sus ojos sin mirada y sus movimientos hieráticos, el sombrío misterio que mueve al Amor a tentar y vencer gratuitamente a una víctima que una vez sojuzgada ya no codicia.

La manera como está dicho el verso es un hallazgo de José Luis Ibáñez. Se sigue fielmente el ritmo, pero precisamente en el momento en que la versifi-

cación empieza a sonar monótona, fuerza una sinalefa o rompe un hiato, sin dejar de sustituirlos nunca con una pausa, un gesto, una respiración, de manera que la cadencia del verso sigue inalterable, pero el oído del auditorio no se siente cansado.

La escenografía de Vicente Rojo y la música incidental de Alicia Urreta están totalmente incorporadas y ayudan a crear este juego mágico en el que podemos ver cómo se desarrolla en la escena una larga metáfora sobre la miseria y la extraña grandeza del hombre, vencido por lo que ama y no comprende.

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Motolinía, Fray Toribio de Benavente. *Relaciones de la Nueva España* (Segunda edición). Introducción y selección de L. Nicolau d'Olwer. *Biblioteca del Estudiante Universitario*, No. 72. UNAM. México, 1964. 153 pp.

NOTICIA: Por segunda vez la *Biblioteca del Estudiante Universitario* edita, bajo el título de *Relaciones de la Nueva España*, lo que el prologuista mismo considera como una selección de la *Historia de los indios de la Nueva España*, de Motolinía. Si Nicolau d'Olwer, en el prólogo y la bibliografía acepta que el título de esta obra es *Historia de los indios de la Nueva España*, creo que el cambiarlo, sobre todo en una colección popular, no hace otra cosa que crear confusiones. A cambio tenemos un prólogo claro y escrito con conocimiento y amor.

Motolinía, uno de los doce primeros evangelizadores de la Nueva España, escribió dos obras dedicadas fundamentalmente a la historia religiosa de México; en ellas trata de los ritos y creencias de los indios precortesianos y de la manera cómo la religión de Cristo fue impuesta e incorporada al estilo religioso de los indígenas conquistados; crónica e historia están entrecjidas tanto en la *Historia de los indios de la Nueva España* como en los *Memoriales*, hay en ellas también descripciones de paisaje, de sucesidos, pero las dos obedecen al mismo esfuerzo por lograr una coherencia espiritual suficiente para cruzar por encima del abismo que separaba dos mundos. Motolinía intentó salvarlo por la fe y la caridad.

EXAMEN: Estas crónicas, aparentemente ingenuas, son obra de un hombre que se enfrentaba a problemas espirituales y prácticos totalmente nuevos. No es casual que nos relate, por ejemplo, el pasaje de los niños tlaxcaltecas, apenas catecúmenos, que lapidan a un sacerdote de Ometochtli revestido con las insignias del dios; los frailes le preguntan al que tiró la primera piedra "que cómo había hecho tal cosa y había muerto a un hombre". El muchacho respondió: "Que no habían ellos muerto hombre sino demonio; y que si no lo creían lo fuesen a ver". Si los monjes hubieran insistido en la naturaleza humana del tentador, de héroes hubiesen transformado a los niños en asesinos. De hecho lo eran para los frailes, pero sucedió que "con sólo este caso comenzaron

muchos indios a conocer los engaños y mentiras del demonio", es decir, que la muerte lo desenmascaró y lo venció. Y el poder vencer al demonio ¿no es ya un signo? Motolinía ve el extraño prodigio, y el conflicto moral no lo ensombrece, sino que acepta esas formas nuevas que su Dios va inventando para esos nuevos hijos diferentes, que van a Él por diferentes caminos porque no puede ser de otra manera.

Se abandona Motolinía a la fe y la caridad, repite sin cansancio y sin sorpresa que a los indios los formó Dios a su imagen y que están mejor dotados para el bien que los españoles, a quienes fustiga sin misericordia por su ambición y crueldad, pero a los que tampoco puede negar, en última instancia, el beneficio de los sacramentos (de ahí su disputa con Las Casas), porque la fe y la caridad deben alcanzar a todos, víctimas y victimarios tienen que caber en ellas: es la única manera de formar un todo dentro de la nueva situación que se está viviendo. Para él, la fe es una empujada fuerza de transformación. La fe *tiene* que transformar al mundo, es también acción, y por ella Fray Toribio de Benavente actúa con prodigalidad, sin asco ni fatiga: investiga los antiguos ritos y creencias indígenas; funda la ciudad de Puebla; pleitea con la Audiencia en favor de los indios; viaja constantemente, escribe, bautiza, ataca, consuela.

Si se equivocó o no, es hoy todavía materia de discusión. Y es justamente esa discusión que toma a Motolinía como figura y personaje y nos obliga a meternos en su tiempo y circunstancia, una de las más provechosas para alcanzar, aunque sea precariamente, una continuidad espiritual entre el México antiguo y moderno. Precisamente lo que Motolinía deseaba.

CALIFICACIÓN: Necesario.

—I.A.



SOBRE LA MISMA TIERRA

LOS VIAJES DE GOLDWATER

Barry Goldwater (¿se acuerdan de él?) no hace mucho realizaba una jira por Europa.

Si me hubieran elegido Presidente, dijo en París: "Rezará porque se produjera una provocación, para poder bombardear las instalaciones nucleares de China comunista." Les aconsejó a los dirigentes políticos del mundo "hacer algo antes de que sea demasiado tarde."

También contrató los servicios de un individuo llamado Bruno para que le tatuara en su mano izquierda la insignia de jefe honorario de los indios hopi.

Desde luego, Goldwater se sintió como en su casa en España, donde satisfizo la ambición de toda su vida: conocer a Franco. Afirmó: "es un hombre espléndido y un gran general." Los periodistas españoles, fascinados con "el hombre fuerte de Arizona" y su "dentadura completa", le preguntaron si era verdad que había calificado al régimen franquista como un modelo de gobierno.

"No aseguré exactamente eso. Creo en la democracia, y me gusta esta forma de gobierno; pero donde la gente no se encuentra preparada para tener un gobierno democrático, pienso que la dictadura es un buen sistema, y siento gran admiración por la obra del general Franco."

Dijo refiriéndose a los estudiantes: "Creo que nadie los controla en los Estados Unidos. Pienso que hay demasiados estudiantes que realizan manifestaciones. Cuando le pregunté al general Franco de las manifestaciones estudiantiles españolas, se rió y me dijo: 'Son uno de los síntomas de la juventud.' Y añadió que no me preocupara por ninguna posible influencia subversiva."

Después de hacer comentarios igualmente severos del comunismo, la coexistencia ("es imposible") y Vietnam ("el conflicto debería haber terminado hace doce años"), Goldwater partió hacia un rancho cercano con el propósito de torear un becerro.

(Datos tomados del periódico *The Observer*, Londres, 2 de mayo de 1965).

—C. V.

VEINTE AÑOS DESPUÉS

En un apasionante librito de 160 páginas, titulado *Reflexions pour 1985*, un grupo de estudiosos, dirigido por Pierre Guillaumat, conjetura sobre el futuro, en la medida en que el estado actual de las ciencias y las técnicas nos lo hacen previsible. El grupo 1985 nos da razones para creer, entre otras cosas, que en ese año no tan lejano: la vida será más larga, la fecundidad masculina podrá ser deliberada y rigurosamente controlada, los individuos tarados serán menos numerosos, la mortalidad por accidentes y por alcoholismo se multiplicará, el exceso de medicamentos (que ya nos amenaza en 1965) alcanzará proporciones alarmantes, hombres y mujeres serán "biológicamente aptos" para ejercer una actividad regular hasta los ochenta años (por lo cual surgirán actividades llamadas de "la tercera edad"), etcétera. Otras conclusiones más inquietantes surgen de este examen del futuro, como la de que

los papeles del hombre y la mujer tenderán a acercarse e incluso a confundirse, modificación que acarreará un desequilibrio de la pareja humana y tendrá, obviamente, repercusiones no desdenables sobre los niños. En los países desarrollados se acortará el tiempo de trabajo y la semana se reducirá a treinta horas. Escribir y leer vendrán progresivamente operaciones reservadas a los intelectuales, mientras "la masa", abandonando la cultura escrita, irá hacia la cultura oral o visual (radio, televisión, etcétera). En el dominio político, los autores permanecen significativamente mudos. Quizá la vida política de mañana (de un mañana no tan cercano como 1985, parece) esté prevista en una frase de Gorki: "La estética será la ética del porvenir."

—J. de la C.

LA REBELIÓN DE LAS MÁQUINAS

El problema que la automatización plantea a los Estados Unidos ha hecho que se escriban muchos millares de palabras, y aún más deberán escribirse.

La automatización se ha convertido en el concepto económico más discutido de nuestra época. Los empresarios la aman, los obreros la temen, el gobierno se irrita, investiga y se pregunta cómo resolver el problema.

La alternativa de la automatización es el suicidio económico. El nivel de vida de Norteamérica depende en absoluto de ella.

Para muchos observadores la automatización resulta una especie de monstruo deshumanizador. Las futuras promesas de prosperidad constituyen sólo una cara de la moneda; si el problema se relega al azar, se convertirá en un peligro. El gobierno federal afirma que la automatización deja sin empleo a unos 35 mil hombres cada semana, o sea, a 1.8 millones al año.

Las cifras ofrecen una idea del acelerado proceso de la modernización industrial: existen más de 20 mil cerebros electrónicos que se dedican a varios propósitos (lo que representa dos tercios de aumento en menos de dos años), y ya se han pedido 10,000 más a las grandes fábricas.

John Wilkinson, filósofo y científico del Centro de Estudios sobre Instituciones Democráticas, de Santa Bárbara, cree que la batalla se encuentra perdida. Las máquinas, no los hombres, afirma, son las que gobiernan, ya que nadie puede controlarlas; la nación se enfrenta a la "posibilidad de una inminente destrucción de todos los valores humanos." Wilkinson hace una proposición singular: "Quizá deberíamos fundar santuarios para los seres humanos, como hemos construido refugios para que sobrevivan los cóndores y las grullas."

La mayor parte de los norteamericanos rechazan estas teorías; sin embargo, deben enfrentarse al problema de que las industrias no pueden proveer todos los empleos que se requieren, y el gobierno debe desempeñar un papel más activo. Watson, uno de los directivos de la IBM, reconoce el dilema: "Me disgusta que el gobierno controle los negocios... pero (si se diera a elegir) entre un bajo nivel de empleos y un aumento del control gubernamental, la

mayor parte elegiría lo último, y con razón."

Otro directivo de la IBM informa: "Estamos en una época (y probablemente se convertirá en un periodo permanente) en que la principal característica del mundo será el cambio. En el pasado, nos hallábamos acostumbrados a lo permanente, a lo estable, a las carreras que duraban toda una vida; pero, si se observa el mundo actual, aun la permanencia de las instituciones está cambiando. Más y más gente tendrá dos, tres, y aun más carreras en el transcurso de su existencia, porque los cambios tecnológicos le imponen a la sociedad un ritmo de vida muy rápido."

(Datos tomados de la revista *Newsweek*, 25 de enero de 1965.)

—C. V.

LA CATEDRAL INCONCLUSA

El *art nouveau*, ese gran estilo tantas veces calumniado, ha vuelto a ocupar la atención de los arquitectos europeos cuando, recientemente, una asociación barcelonesa, la Junta de Obras del Templo de la Sagrada Familia, emitió un proyecto para concluir la construcción de la famosa obra de Gaudí. Los ecos de la opinión de algunos ciudadanos catalanes nos llegan a través de la revista *Destino* (6 de marzo de 1965). El arquitecto Luis María Arago apoya un artículo de José Pla y opina contundentemente: "... de haberse escuchado la voz de 'la sabiduría', el templo, como dice Pla, nunca hubiera sido encargado a Gaudí." Joan Paradell prefiere bajar al mundo concreto de la economía: pregunta cuánto costaría terminar la construcción del templo y a cuánto ascenden las posibilidades económicas de la Junta de Obras, y sostiene la hipótesis de que el terminar la obra inconclusa de Gaudí "exigirá alrededor de mil años". Otros opinadores son más apasionados. Así Pascual Bagiet Codorniu: "La gente sería, señor Director, ya sabe a qué atenerse en cuanto al tema de la Sagrada Familia. Hace ya tiempo que han optado entre la autoridad de unos nombres indiscutibles en el campo del arte, de la arquitectura y de la crítica —tales como Le Corbusier, Joan Miró, Bruno Zevi, Antonio Tapiés, etcétera— y la salvencia que pueden ofrecer Tomás Salvador, 'El Cruzado Español', los arquitectos que nos 'regalaron' edificios como el Instituto Nacional de Previsión y el Banco Vitalicio, el vociferante semanario *¿Qué pasa?* y otras gentes de análoga significación." En resumen, el señor Bagiet Codorniu piensa que las obras de "conclusión" son "un saqueo para la buena memoria del genial Gaudí y una vergüenza para Barcelona". También Ricardo Bofill rompe lanzas por el respeto a la catedral trunca: "¿Cómo se puede pensar que el señor Bonet Garí, arquitecto del Banco Vitalicio y del Instituto Nacional de Previsión, pueda entender, asimilar y continuar la obra de Gaudí?" Bofill considera que "continuar la Sagrada Familia sólo puede conseguir dar trabajo a las próximas generaciones que tendrán que destruirla para dejar exclusivamente la obra pura de este gran maestro." Al parecer los trabajos para terminar la construcción de la catedral han comenzado ya, y una obra única en la historia de la arquitectura se verá ultrajada —quizá para siempre?— por los fanáticos de "lo completo".

—J. de la C.