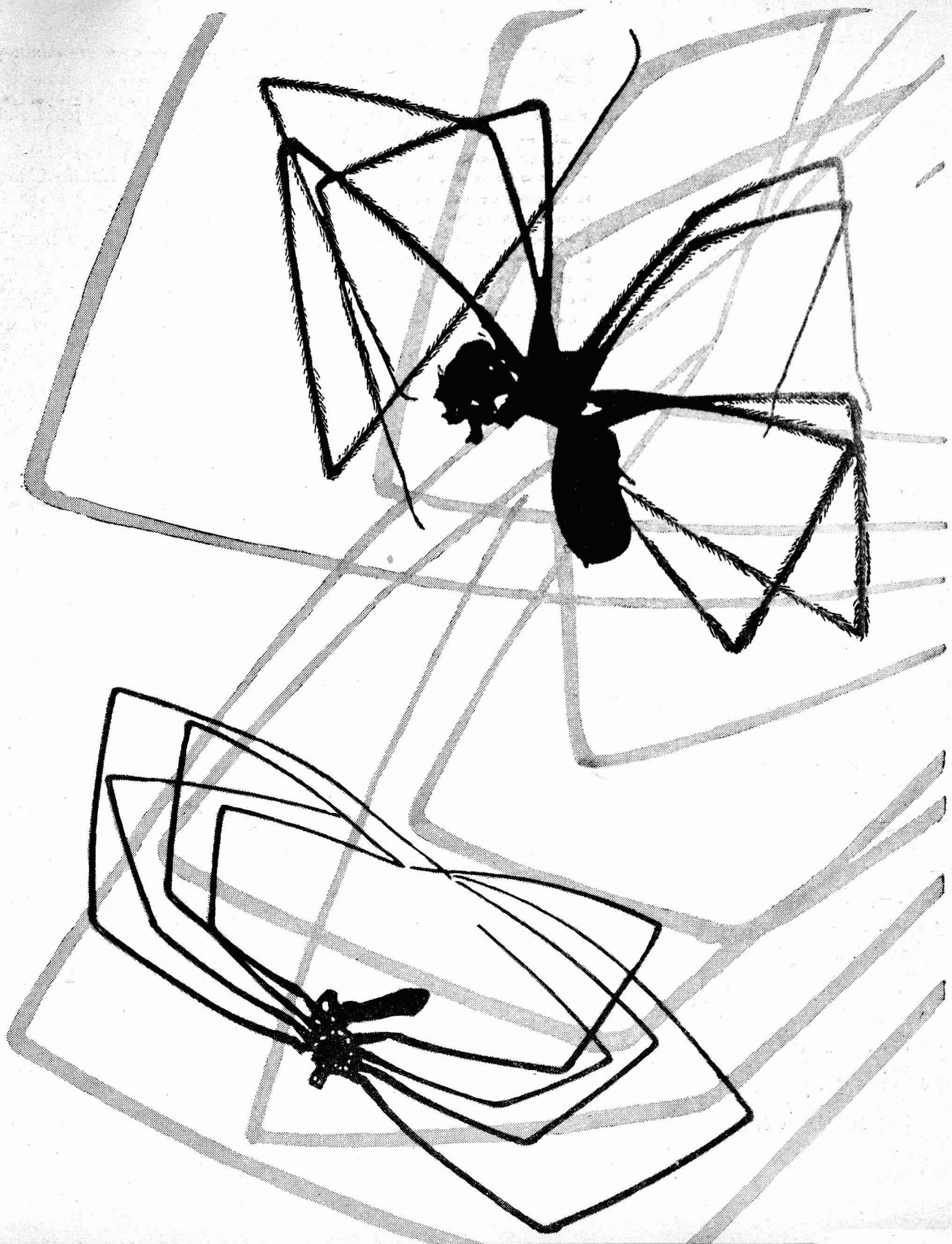


REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

JULIO 1962

- EL DRAMA DE LA IRRESPONSABILIDAD
- HEIDEGGER Y LA REALIDAD
- LOS INSECTOS PINTADOS POR SI MISMOS



Volumen XVI, Número 11

México, julio de 1962

Ejemplar \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICORector
*Doctor Ignacio Chávez*Secretario General:
Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
*Jaime García Terrés*Redacción:
Juan García Ponce
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco
*Carlos Valdés*La Revista no se hace responsable de
los originales que no hayan sido so-
licitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

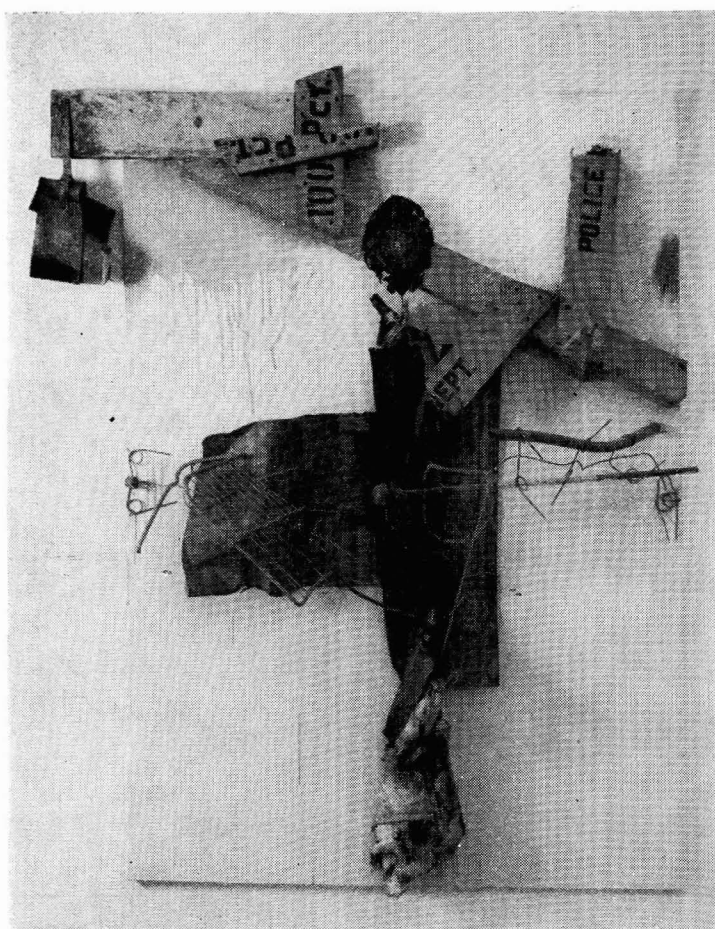
Torre de la Rectoría, 10º piso, Ciudad
Universitaria, México 20, D. F.Precio del ejemplar: \$ 2.00
Suscripción anual: " 20.00
Extranjero: Dls. 4.00Franquicia postal por acuerdo presi-
dencial del 10 de octubre de 1945,
publicado en el D. Of. del 28 de
noviembre del mismo año.

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA,
S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIA-
DOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FI-
NANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL
DE MÉXICO, S. A.Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

EL DRAMA DE LA IRRESPONSABILIDAD	<i>Jaime García Terrés</i>
VIDA DE XIMENA — REUNIÓN CON JORGE GAITÁN	<i>Sebastián Salazar Bondy</i>
LAS DELACIONES	<i>Jorge Gaitán Durán</i>
HABLEMOS DE HEIDEGGER	<i>Ricardo Guerra Tejada</i>
SANTELICES	<i>José Donoso</i>
EL MUNDO DE LOS INSECTOS	<i>Otto Hecht</i>
RAUSCHENBERG O LA GUERRA DE NUEVA YORK	<i>Alain Jouffroy</i>
MÚSICA	<i>Jesús Bal y Gay</i>
CINE	<i>Emilio García Riera</i>
TEATRO	<i>Jorge Ibargüengoitia</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Federico Álvarez, Carlos Valdés</i>
SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS	<i>José Emilio Pacheco</i>
DIBUJOS	<i>Arnold Belkin</i>



Ver Artes Plásticas

El drama de la irresponsabilidad

Esto es indudable: hace mucho tiempo que no se advertía en México la agresividad y la turbulencia que por ahora exhiben determinadas fuerzas de la extrema derecha.

Pero, cabe preguntarse si la actitud de los sectores denominados progresistas, ante tamaña amenaza a nuestras libertades, ha sido la más apropiada; si no se comparten aquí no pocos de los vicios que se atacan, y no se hace el juego a menudo a los mismos procedimientos y tendencias que se pretende rechazar.

Una elemental honradez exige que tratemos de dar franca respuesta a esas preguntas.

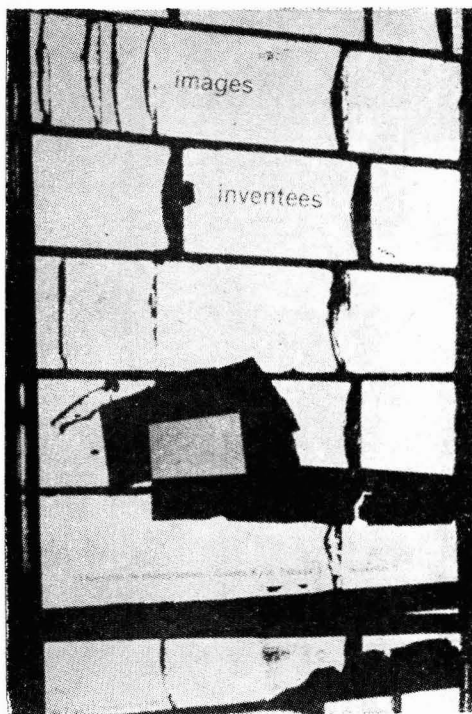
Por principio de cuentas reconozcamos que las generalizaciones absolutas resultarían no sólo difíciles, sino también injustas. Abundan los esfuerzos individuales en favor de una lucha noble y fecunda, empeñados en la renovación de un afán revolucionario que se había convertido, durante los años anteriores, en un mero expediente retórico.

Tampoco, no obstante, podemos pasar por alto las flaquezas del conjunto como tal. La ausencia de una acción común, orgánica y sistemática, inclusive en los terrenos en que ella se presentaría más viable. La sustitución de un análisis concreto y objetivo de la realidad, por una especie de lirismo verboso, casi siempre apoyado en fuentes inseguras y en apresuradas interpretaciones parciales o arbitrarias. El énfasis avasallador en los aspectos negativos de la lucha, con el olvido consiguiente de las metas positivas. La suposición maniquea de culpables únicos respecto a problemas cuya responsabilidad pesa sobre todos nosotros... He allí un puñado de ejemplos que me parecen evidentes, y que componen una nueva interrogación que resume las otras: ¿Hacia dónde vamos? ¿Hacia dónde queremos ir?

Lejos de buscarse la unidad, se ha fomentado sin cesar la división. Es natural que haya diferencias insuperables, peculiaridades irreductibles en los individuos y entre los diversos grupos. Pero ello no justifica tanta dispersión de las energías, ni el usual clamor contra los molinos de viento, ni semejante obsesión polémica

sobre motivos triviales e inconducentes. Jorge Gaitán Durán (recién muerto en la catástrofe aérea de *Point-à-Pitre*) solía recordar este párrafo de José Ortega y Gasset: "El escritor que propende a la polémica es que no tiene nada qué decir por su cuenta. Para mí ha llegado a ser esto una señal infalible. Me parecería un heroísmo inverosímil que un hombre repleto de nuevas ideas sobre las cosas en vez de exponer éstas se ocupase en combatir las ideas de los otros. La auténtica ofensiva intelectual es la expresión de nuevas doctrinas positivas."

Claro está que a últimas fechas se ha dado en despreciar al "intelectual". El que unas cuantas voces se hayan alzado,



dentro de la incipiente izquierda mexicana, en contra del ramplón que urdió la denuncia anti-intelectualista, no resta gravedad al síntoma. Declárese o no, pervive aún en nuestra política la aversión al "intelectual"; desdén que en ocasiones tiene como origen el resentimiento personal, pero que en el fondo deriva de un inconsciente rechazo de la inteligencia a secas.

La *Revista de la Universidad de México* no podía haber escapado a ese género de embestidas. "Tribuna del esnobismo", ha sido llamada por un conspicuo periodista de la izquierda, el cual prosiguió acusándola de "vaguedad y cierto género de elegancias intelectuales que ofenden con su aire de lujos del ocio la urgencia de racionalidad, de luz, que tiene este pue-

blo al que se le niegan todos los lujos." Y el mismo periodista, que entonces y después evadió el concretar los cargos alegando insuficiente espacio, lo tuvo sin embargo para imputar, sobre aquella pretendida base y sin mayor prueba ni congruencia, nada menos que una "represión incruenta" del Rector, en perjuicio de "la izquierda universitaria".

El incidente, que por lo demás me produjo menos indignación que tristeza, no valdría la pena de ser registrado en los presentes renglones si no demostrara el clima de irresponsabilidad que prevalece entre quienes mayor cordura y solidez moral están obligados a ejercer, y si la situación general no me preocupara y concerniera en grado sumo. Más lamentables todavía son los recientes sucesos en la Universidad, en donde varios grupos han decidido confundir la bandera de la izquierda, que tantos sentimos nuestra, con el constante recurso a la provocación anárquica y sin sentido, y con el demagógico y estéril quebranto de una disciplina sin la cual ningún centro de estudios puede sobrevivir.

Entretanto, las fuerzas regresivas se aprovechan del caos. ¡Y cómo no han de aprovecharse! El desorden que pretende la mal entendida izquierda lleva un agua cómplice y propicia al molino de los adversarios. La división y la desorientación acabarían, si subsisten, anulando toda defensa contra los enemigos de una libertad tan duramente conquistada por las generaciones anteriores y tan asediada, en la actualidad, por intereses ajenos a esta Casa y hostiles a cualquier progreso cultural. Para éstos, nada más bienvenido que la condena del intelectual y de sus ociosos lujos; nada más útil que el activo desconocimiento de la disciplina universitaria y de su almacén institucional, pues ello abre la puerta a su propia subversión facciosa.

Entretanto, finalmente, los fundamentales problemas de México continúan definidos a medias y sin abordar. La creación de una verdadera alternativa liberal progresista permanece aplazada... Y es que todos estamos demasiado ocupados peleando contra todos.

—J. G. T.

Vida de Ximena

I. Ojos, mundo

Ojos que devoraban nuestros ojos
los tuyos al llegar. Era febrero
y el sol rotundidad daba a la vida,
al bulto de la vida que ocupaba
todo el espacio del amor y todo
el tiempo en que tu amor sobrevenía.
Ojos eras, ávidos ojos eras
que al sol incorporaban en febrero:
mundo era el mundo ya y tú mirando
te devorabas sola el mundo entero.

II. Noches de vigilia

Alertas los oídos en la noche
auscultaban la sombra en que tu cuerpo
exhalaba su aliento, su vagido,
su arduo trabajo de absorber los días,
y un simple roce, una sutil caída
de hoja en el gran silencio de los sueños,
nos pusieron de pie, prestas las alas,
para ayudarte a remontar la vida.

III. Primera sonrisa

Tu sonrisa fundó un nuevo universo
sin horizonte en el hogar, recinto
donde un cielo de vidrio calcinaba
sus arreboles, sus cenizas, lejos.
Fue entonces ella el único espectáculo
que nada competía, ni la imagen
del aire, ni la luz, ni las estrellas,
ni tanto objeto extraño e indistinto
que al clarear de alegría ese estallido
se hizo parte fugaz de un infinito.

IV. Las palabras

Como alegre bandada tus palabras
(*uno*, geranios; *muchalagua*, el mar)
pajarearon el habla, hicieron trizas
con su verdad la faz de la mentira.
Tejiste en torno a ti un diccionario
simple como la trama de tu vida,
y aunque sus libres páginas un día
sean segadas por el golpe horrible
de las tristes gramáticas antiguas,
ya verás que al nombrar los imposibles
un poeta hallará tu voz perdida.

V. Fantasía

¿Para qué existen las jugueterías,
para qué inventos de hojalata y goma,
si basta un trozo de papel o un frasco,
un resto del azar de cada hora,
para alcanzar la altura de aquel astro
cuyo fuego llamamos fantasía?

VI. Mañana

Un día ella será como nosotros.
Es duro y necesario. Bajo el cielo
del Perú habrá justicia, no este oscuro
árbol de pena y de violencia. Un día
ella será. Será y le habré dejado,
no dinero, no gloria, no linaje,
sino el legado de una paz sin miedo
donde los dones de la patria sean
suyos, de todos. Lo prometo ahora
a Ximena, a los niños que en sus juegos
son de mañana en el presente incierto.

Reunión con Jorge Gaitán

*Bogotá preside su extensión de lluvias
como un pastor sus hoscas animales
y escucha campanas, secos goznes, ruido de cafés,
pero ya no la voz del viajero perdido,
el que se iba y retornaba desgredado con los brazos llenos de sol masculino,
moviendo las aspas del descontento en medio de la amenaza de muerte,
el que repartía noticias de un mundo nuevo
en las calles de la ciudad protegida por paraguas y rogativas,
el que contaba cómo al otro lado de las montañas
había ojos resplandecientes y frentes cristalinas
colmando de inocencia todas las culpas.*

*No sé si Bogotá lo llora, no sé
si en el Caribe ha habido un minuto de silencio,
no sé tampoco si París sabe que arrojó a la nada
a un hermano de nuestra muchedumbre,
y quiero ir a los lugares donde está la sangre del poeta,
sus palabras violentas y justas acerca de la vida,
sus rastros en el vino y la música ensordecedora,
sus jugosos racimos de amor abrumando las ramas populares,
sus cartas, sus rosas, sus paquetes, sus sueños,
para reunirlo con todos nosotros en la tierra genital de América
y al fin ponerlo en el gran canto que entonamos a la libertad.*

SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

[Lima, junio, 1962]

Poeta, ensayista, periodista, viajero constante, político, fundador de la revista *Mito* — una de las figuras, en suma, más respetadas de la Colombia intelectual, Jorge Gaitán Durán murió en la Isla de Guadalupe, al desplomarse el *jet* en que volvía de Europa. Acababa de publicar un libro, *Si mañana despierto*, lleno de presagios de la muerte. En una de sus páginas escribió: "No. Nunca será romántica la muerte, por más que nos esforcemos." *Mito*, la revista de que Gaitán Durán fue el principal creador y animador, ha sido —y esperamos que siga siendo— una de las publicaciones más vitales y más abiertas al diálogo contemporáneo. La *Revista de la Universidad de México* rinde un mínimo homenaje a Jorge Gaitán Durán —el amigo, el escritor— mediante este poema de Sebastián Salazar Bondy.

Las delaciones

Último poema de Jorge Gaitán Durán

El siguiente fue el último poema escrito en Bogotá, antes de su viaje a París, por Jorge Gaitán Durán, el escritor colombiano trágicamente fallecido en la Isla de Guadalupe. El poema "Las Delaciones" fue entregado por Gaitán Durán para la *Revista de la Universidad de los Andes*.

META: LA DELACIÓN DE TODA COHERENCIA SOBREHUMANA.

El padre levantó la mano hacia las estrellas y señaló a la única cubierta de signos, recordada todavía en los campos, anuncio de las sanguinarias excursiones que permite el verano, cuando el hombre de las ciudades desanuda sus feroces aprensiones. Funesta desde hace millones de años y escudriñada de galaxia en galaxia, hasta imponerle a los habitantes de astros remotísimos una deidad imaginaria y excesiva.

*Una rosa encarnada
arde en un patio de piedras blancas.
Los soles entran como abejas
en la enojada sombra de la casa.
Astro muerto la espada en el polvo
narra la guerra de los mil días.
¡Oh! primera derrota.
Un hombre abre los ojos.
Como un dios en ese fasto derribado.*

Viva en los pelajes de ámbar de los rebaños estaba la imagen maravillosa y pura de las nieves eternas. La apostura del héroe sublevaba a los renuentes hampones obsedidos por el infinito. (Iba sobre un caballo que parecía una nube blanca.) El chalán era el signo de sus santidades múltiples y contradictorias, sobre un fondo de cuatrería en donde hallaban inmortalidad. ¡Oh! tierra entre todas, abierta a las furtivas cabalgatas bajo la luna, sin más gloria que la violación, las armas y los robos siderales.

*Jinetes con guantes negros.
Sheriff omnipresencia
ojo en la palma de la mano.
Víbora número uno de los dioses.
Víbora enroscada en el zapato tibio
junto a la iglesia de tierra caliente.
El hombre ha atravesado el incendio
sin otra infancia que Cristo.*

¡Fama de tus antiguas aflicciones, ontología infame! ¿Qué perpetua fuga ante el vengador te llevaba de poblado en poblado, a través de páramos desiertos y bajo pájaros de mal agüero? Grande fue tu pasión maculada, desde el alba de la castración, cuando el mugido envolvía los vastos rebaños. Tu infancia es el esplendor del chalán, la veneración del cuatrero, mitología de tu muerte. Tú naciste en la madrugada de la frontera, de cuya niebla surge hasta hoy el edificio desteñido e inalcanzable del matadero.

*Delación de tu oficio de hombre.
Tema de tus terrores.
Ahora que envejeces como un bruto
borracho en el foro
ahora que te revuelcas entre excrementos
y comes tierra y restos
vestido de harapos
¿te crees todavía un Dios?*

Te llamaban el más bello, el más alto, el más puro. El Invisible. Solo las ropas negras llenaban tu espacio de hombre. Te bastaba desnudarte para perder tu sitio entre los hombres. Quedaba tu mano impresa en el cielo.

Los iniciados seguían minuciosamente, hora a hora, durante años las técnicas místicas. La contemplación era en el instante más intenso del mediodía, cuando la reverberación se abatía sobre miles y miles de soles internos que nada explicaban. Todos los ángeles habían desaparecido. También los santos, los padres de la Iglesia, los patriarcas. Quedaba una vasta y flageladora claridad. La ciudad en medio de ese súbito Dios. El sueño estaba proscrito.

Su natural perversidad le impedía aceptar a ese Dios único y justiciero. Definitivamente se sublevaba contra Cristo; pero al entrar a la ciudad aterrada por la cuarentena, sólo Cristo salió a recibirlo, con talante de juez, de rey, de Dios del Antiguo Testamento. Terrible fue ese encuentro con su rechazo del Eterno.

PRIMERAS CONCLUSIONES: Suplantación de Dios por la palabra, indagación del Verbo por medio del crimen. En otra patria, y bajo otro firmamento, estudiaremos debidamente los fastos de la carroña.

SEGUNDAS CONCLUSIONES

*Grandes nobles ilustres virtudes
prostitutas de la ciudad de Dios
nocheras del verano intenso.
¡Cuán más alabado tu delito!
¡Oh! delator de la inocencia
niño de teta de los mitos.*

No intentéis nunca las grandes palabras. Entremos por la puerta furtiva al reino de lo finito, pasión sospechosa, y reneguemos de voces que apenas sugieren un cuidado de eternidad. Apliquémonos a tus límites, ¡oh! cuerpo, hasta el poder imaginario del chalán de mirada feroz que ronda por la comarca, en busca de sexo o sangre y sin desprecio de la muerte.

La mitología les daba gloria carnal a los dioses. Los amantes adúlteros, envueltos en transparente espuma ante los inmortales de ojo rápido, no sospechaban que tal era su vulnerable perennidad. Pegados para siempre, trabajados por los grandes calores y otras servidumbres, soportan aún en la entraña a las aves rapaces, espléndidas de iniquidad. En sus gusaneras medran el alto estío y todos los fermentos de la corrupción. Todavía es tiempo de soberbia.

Discurso y farsa del delator

La posibilidad de una astrología: he aquí nuestra tarea presente. Obreros de un cielo enemigo, nuestra delación es un vano esfuerzo hacia lo inteligible. Entre el paraíso y el infierno somos el acto que los dioses no han querido. Si hay una coherencia sobrehumana nada impide probar esa indigencia del ser que pretendemos cubrir con el fasto imaginario. Que haya un Dios no es nuestro asunto. Nadie tiene por qué intentar un deber imposible. Un falaz amor es propio de lo eterno y a la criatura queda la vil muerte de Cristo.

Rígidos en estos y en otros lugares comunes, interpretemos arteramente las estrellas. Para nuestro placer, descubramos los dioses que el cristiano merezca. Allí estarán, torpes y serios, despreciados por todos, presidiendo los actos del gobierno, los ritos de la Iglesia, las ceremonias de las casas de tolerancia. Ante su mirada vacía se inclinarán los dignatarios de cultos diversos, restos de una pasión insatisfecha y negada en el palacio de justicia a la vista de los asombrados circunstantes. Descubramos también los fueros del delincuente y la gloria del condenado a perpetuidad. Si debemos necesariamente escoger entre el hampa metafísica de las religiones y el hampa mítica de las ciudades, sin vacilar prefiramos al asesino de manos delicadas que mata sin hacer sufrir a su víctima. ¿Qué otro oficiante rechaza con tanto desprecio el matrimonio de conveniencia con el firmamento?

Abyectos son los jueces, a nuestro parecer; pero a nadie pretendemos imponer una opinión partidaria. Que cada cual indique sus virtudes: el caso no será fallado tan pronto, ni el juicio decidido en la horca. Otras apelaciones vendrán, en el momento oportuno, para que el procedimiento se prolongue, hasta que nadie sepa quién es el demandante y quién el demandado. ¿No habéis dicho siempre que la justicia es eterna? No es éste el instante de rectificar los conceptos establecidos, ni de poner en duda la vigencia de las costumbres. Por nuestra parte, no es esa nuestra jurisdicción, ni nos sentimos obligados por dioses que no hemos levantado hasta el cielo. Nuestra obediencia es otra y tan diferente de la vuestra como un amor de otro amor. Ninguna pasión humana es discutible.

[Tomado de *El Espectador* (Bogotá)]

Hablemos de Heidegger

Por Ricardo GUERRA TEJADA

En el pensamiento de Heidegger es necesario distinguir no propiamente etapas diversas, sino interpretaciones distintas, tanto las que en cierta manera eran apoyadas por el propio Heidegger, como, y sobre todo, las interpretaciones hechas desde fuera de su filosofía, en Francia, en España y en nuestros países. Quizá la interpretación más conocida y que tuvo más éxito durante muchos años fue la de los existencialistas, en particular los franceses: Sartre y Merleau Ponty, que consideraron a Heidegger como un pensador que ocupaba un lugar importante, pero sólo un lugar, dentro de la gran corriente fenomenológico-existencialista; en rigor esto es sumamente discutible y el propio Heidegger ha manifestado en múltiples ocasiones su inconformidad.

Vamos a tratar de hacer una exposición de su filosofía, en la que intentaremos mostrar: cómo y por qué no puede situarse dentro del existencialismo; cómo y por qué para Heidegger el verdadero problema de la filosofía es el problema de la ontología, el problema del ser; y cómo de ninguna manera puede seguirse de ahí una concepción del ser o de la realidad que se apoye, en último término, en la existencia humana. Es contra esto contra lo que Heidegger se pronuncia en forma clara. Veremos cuál es la crítica que hace a estas concepciones que considera subjetivistas.

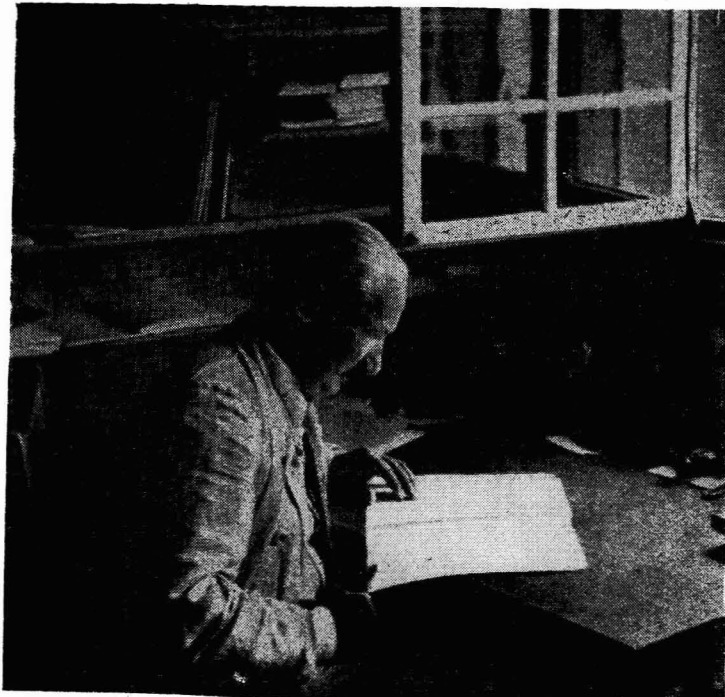
Habría mucho que decir acerca de Heidegger. En una época llegó incluso a ingresar en el partido nacional socialista alemán. De aquí han surgido una serie de ataques que pretenden destruir su obra filosófica a nombre de este compromiso político concreto; en rigor hay que desligar una cosa de la otra. En Heidegger no hay ningún elemento teórico que permita justificar al nazismo. Podríamos explicar su conducta por una serie de consideraciones históricas y sociales acerca de la manera de ser de los alemanes y, en particular, de sus intelectuales. Lo que sí nos parece negativo es que las críticas hechas, tanto desde el punto de vista marxista como desde el punto de vista escolástico, son en su mayor parte no sólo injustas sino que se apoyan en una ignorancia o incomprensión absolutas de la filosofía de Heidegger. (En particular, por ejemplo, la exposición que hace Lukács en su libro *El asalto a la razón*, y lo mismo podríamos decir de la mayor parte de las críticas a Heidegger en el sentido de que su filosofía es una filosofía nihilista, pesimista, que niega al hombre, etcétera.)

En el caso de Heidegger, lo que es absolutamente indiscutible es que se trata si no de la gran figura, sí de una de las grandes figuras de la filosofía desde la muerte de Nietzsche. Para muchos, Heidegger es el gran filósofo de nuestro tiempo, pero esto no quiere decir que su filosofía sea la filosofía de nuestro tiempo; en alguna ocasión decía Sartre que la filosofía de nuestro tiempo es el marxismo, que las demás filosofías sólo ocupan un cierto lugar en el nivel de la ideología. No vamos a discutir ahora esta concepción, solamente debemos indicar que así como el existencialismo de Sartre ha intentado un diálogo con el marxismo y trata de llegar a una serie de acuerdos con él, así también Heidegger ha dicho que el marxismo representa la única concepción profunda de la historia, la única concepción que se acerca a una verdadera captación de la historia y de lo social, y esto para él sería una aproximación al verdadero problema ontológico de nuestro tiempo.

Lo que ha propuesto Heidegger en una forma verdaderamente decisiva son preguntas, cuestiones, problemas y quizá su gran aportación y significación consistan en volver al sentido problemático de la filosofía. Toda la historia de la metafísica de Occidente es sometida a una crítica absolutamente rigurosa; se trata de superar esta metafísica, pues para Heidegger la única posibilidad del hombre de nuestro tiempo, y además su posibilidad esencial, consiste en elevarse a un nuevo tipo de filosofía del cual lo único que quizá podríamos decir, hasta ahora, es que ha logrado plantear las grandes cuestiones filosóficas en otros términos, desde otras perspectivas, mucho más radicales que las de la metafísica tradicional.

¿Cuál es la idea heideggeriana de la filosofía? Para Heidegger la metafísica tradicional no se ocupa *del ser*, sino *de los entes*; el verdadero problema de la filosofía, nos dice, es el ocuparse con el problema del *ser*; lo que nuevamente debe hacer la filosofía en nuestro tiempo es plantear con máxima radicalidad esta cuestión del *ser*. La comprensión del *ser* sería lo propio y peculiar de la filosofía, pero esto no es de ninguna manera algo necesariamente teórico que deba estar o esté ya formulado en conceptos; para Heidegger hay una comprensión pre-ontológica o pre-conceptual del *ser* que aparece en todo hombre. En la vida diaria, en sus relaciones inmediatas con las cosas, hay una referencia al *ser* que se da en la existencia concreta del hombre y que permite explicitar esta visión pre-conceptual y lograr así una verdadera concepción filosófica del *ser*. Es esta comprensión del *ser*, esta relación con el *ser*, lo que constituye la determinación última del hombre; su caracterización esencial se logra mucho más en esta dirección —dice Heidegger— que en las viejas concepciones, por ejemplo en la idea del hombre como animal racional o como imagen de Dios, pues son de segundo grado. La filosofía es por tanto este movimiento hacia el *ser*, y aquí aparece ya algo que distingue la filosofía de Heidegger de la existencialista: no es que el hombre constituya el sentido y la significación del *ser*, sino que ocurre todo lo contrario: es el *ser* el que se manifiesta en el hombre; el hombre para Heidegger no es otra cosa que el receptor de esta revelación o de este mensaje que viene del *ser*.

Ahora bien, la filosofía así entendida no es, de ninguna manera, algo exclusivo de un grupo o un sector de hombres, ni siquiera de los filósofos profesionales; la filosofía es —como decía Nietzsche— algo de todos y de ninguno, algo que forma parte esencial de la realidad humana, y esto es lo que hace que la actividad filosófica sea para Heidegger mucho más profunda que cualquiera otra actividad. El hombre, por el mero hecho de ser, tiene ya esta comprensión de su ser y de los demás entes y esto es lo que abre el camino de la filosofía. El hombre en la vida diaria se relaciona con una serie de objetos, con una serie de entes —diría Heidegger—, ya que *ente* no es más que la multiplicidad o la pluralidad de cosas finitas; es todo aquello que está ante nosotros, todo aquello que vemos, todo aquello que captamos, con lo que nos relacionamos de una manera u otra, etcétera. Los entes no sólo constituyen nuestra relación inmediata, sino que podríamos decir que el hombre está perdido en los entes, el hombre no ve más allá de los entes, el hombre se pierde en una serie de



Heidegger en su mesa de trabajo

* Conferencia pronunciada el 18 de mayo de 1962, en la Casa del Lago, dentro del ciclo "Clásicos del Siglo XX".

relaciones o explicitaciones incluso científicas de las cosas que lo rodean, y cree que eso es suficiente; se piensa seguro dentro de un mundo en el cual las cosas reciben una ordenación de acuerdo con ciertos conceptos, con ciertos intereses, con cierta concepción del mundo. Ahora bien, de pronto en esta vida del hombre puede aparecer algo extraño: surgen una serie de obstáculos, una serie de estados de ánimo que transforman esta situación de seguridad en algo complicado, misterioso, que se patentiza en la muerte, o la angustia o el aburrimiento, etcétera. La muerte, por ejemplo, es una de estas revelaciones que aparecen en la vida y que permiten justamente al hombre darse cuenta de que hay algo que *no es ente*; la muerte, ya desde la antigüedad griega, era algo que se excluía de la realidad óntica, de la realidad de los entes; es más, en un sentido práctico, podríamos decir que el hombre está constantemente escondiendo la muerte. A la muerte —dice Heidegger— la expulsamos de las ciudades y la trasladamos a los cementerios, y en esto mismo se ve el afán de esconderla. La muerte no es otra cosa que esta revelación de algo que *no es ente*, es decir: el hombre, en su misma tranquilidad diaria, descubre sin cesar que hay algo *no-ente*, algo que *no es ente* y que se relaciona de manera directa y profunda con él; que lo afecta a pesar de todos los esfuerzos que hace por olvidarlo o por esconderlo. Hay una serie de situaciones que nos revelan esta posibilidad de algo que *no es ente*; ahora bien, partiendo de aquí, el hombre pretende ir más allá de su relación inmediata y directa con las cosas, con los entes, y realizar aquello que constituye su *ser* o su esencia propia, es decir, la comprensión del *ser*; el hombre quiere justamente elevarse a algo que está más allá de los entes concretos, particulares e inmediatos que lo rodean, y esto no es otra cosa que el *ser*.

¿Qué es el *ser*? Por lo pronto y frente a esta particularidad o multiplicidad de los entes, el *ser* será simplemente la totalidad, el *ser* es este todo de los entes, ya desde la filosofía griega. La filosofía como preocupación por el *ser* no es por tanto un acto arbitrario, no es siquiera el resultado de una elección libre bien fundada o de un afán de saber, la filosofía es algo mucho más radical, es justamente la entrega —dice Heidegger— del hombre a la realidad cósmica, a aquella que estando más allá de los entes los constituye y los explica, incluyendo dentro de los entes al hombre mismo.

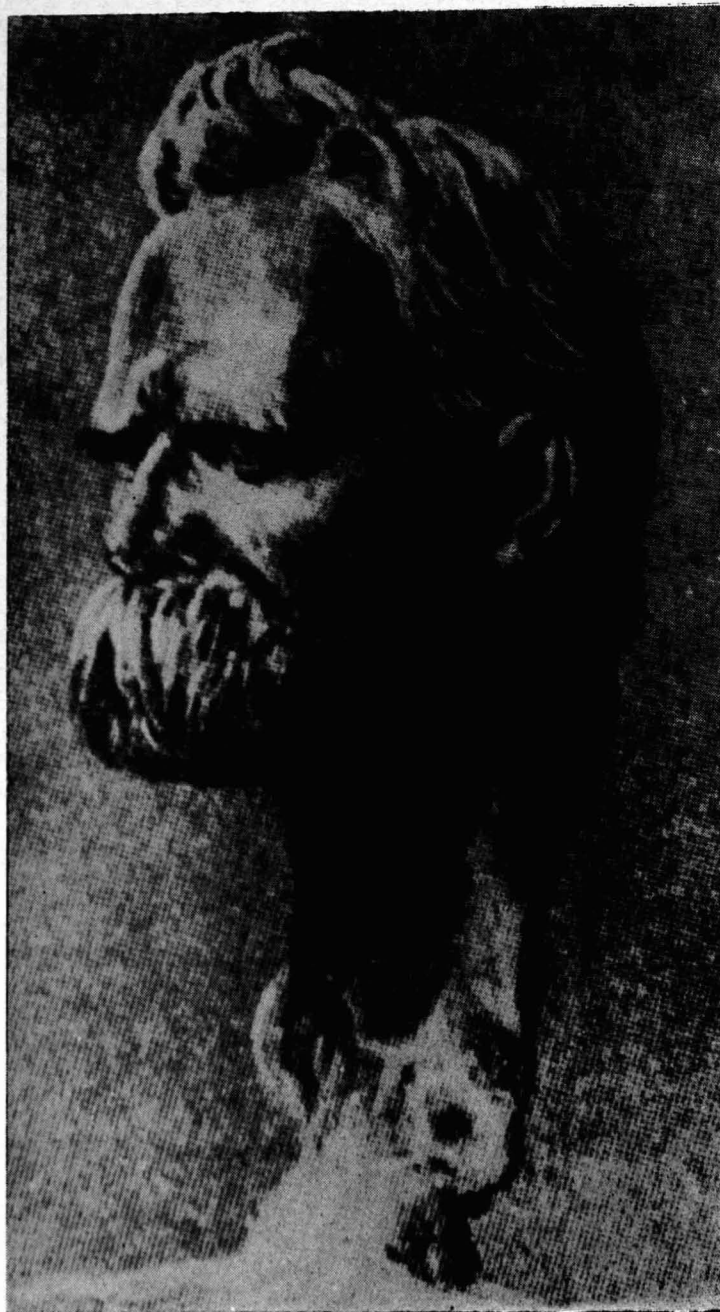
La filosofía no es más que la necesidad esencial del hombre de comprender lo particular, de comprender a los entes individuales, de comprender la particularidad de los entes a partir de esta totalidad, a partir del *ser*. Ahora bien, ¿por qué esto constituye algo originario? Por la sencilla razón de que, para Heidegger, la historia entera de la metafísica de Occidente podría definirse como *un olvido de esta cuestión del ser*. La historia entera de Occidente está determinada en su plano más profundo, que es el filosófico, por el olvido de la cuestión del *ser*; pero ¿cómo puede afirmarse esto si ya desde Platón y desde los presocráticos encontramos que constantemente se habla del *ser* y se pregunta por el *ser*, por el *ser* en cuanto tal, por el *ser* supremo? En rigor, cuando la filosofía tradicional, cuando la metafísica, habla del *ser* —dice Heidegger— cree que habla del *ser*, pero en realidad habla de un ente, habla de los entes o habla del ente supremo; habla del ente más elevado, de Dios, en la metafísica escolástica, y en la metafísica moderna considera, en las formas distintas del idealismo, que el ente más elevado o el ente privilegiado es el hombre, pero en ambos casos se confunde el *ser* con el ente, y esto es lo que caracteriza a la historia de la metafísica occidental y explica que el problema del *ser* se nos presente como olvido del *ser*. Antes de ocuparnos de esta cuestión del *ser* y del ente, nos referiremos a la forma como puede llegar a plantearse esta cuestión; es importante, porque de aquí han surgido las interpretaciones existencialistas y es aquí donde veremos cómo Heidegger se opone de manera clara y definida a ellas.

En general, en las historias de la filosofía ha llegado a ser una costumbre hablar, más que de filosofía, de las biografías de los filósofos; se pretende explicar a las filosofías como formas de expresión, como exteriorizaciones de actitudes originarias del hombre; se dice que la filosofía tiene su raíz en el hombre y, por lo tanto, para comprender una filosofía hay que explicar al hombre. Se olvida únicamente —dice Heidegger— que para poder explicar a la filosofía a partir del hombre sería necesario previamente tener una concepción filosófica rigurosa del hombre, y esto es lo que nunca se lleva al cabo en todas estas interpretaciones. Ni en los intentos de explicarla sociológica o psicológicamente, ni en el existencialismo, puede llegarse a una verdadera comprensión de la filosofía a partir de la existencia, porque no se ha establecido previamente una idea rigurosa de la existencia. Para Heidegger esta idea rigurosa de la existencia humana supone la compre-



Heidegger en el campo

hensión del *ser*, el desarrollo de la ontología, pues sólo a partir de una concepción ontológica del hombre podría pensarse la existencia humana, y esto es lo que no se toma en cuenta en estas doctrinas. El hombre se encuentra en una situación peculiar y esto posibilita el surgimiento del existencialismo; del hombre no podemos decir que no conozca el *ser* de los entes, pero tampoco podemos decir que lo conozca; el *ser* es algo que el hombre da ya por supuesto; es algo que comprende en todos y cada uno de sus actos, en la manera como ve o capta las distintas cosas. Ahora bien, esto que ya se comprende, no es de ninguna manera claro, pues por un lado el hombre está entregado a los entes y por otro se aleja de ellos en esta comprensión. ¿Cómo resolver este problema? Para el existencialismo la clave consistía (Sartre y Merleau Ponty) en realizar un análisis riguroso de la existencia humana, y a partir de allí encontrar el fundamento, tanto de los problemas concretos del hombre como de los grandes problemas de la ontología; el punto de partida era la existencia, y la existencia significa libertad y conciencia en situación. Pero para Heidegger, cuando se proclama la libertad como esencia del hombre, el problema del *ser* adquiere un aspecto unilateral, porque partiendo de la conciencia, partiendo de la libertad, nunca se llegará a comprender realmente el *ser en-sí* de las cosas, es decir: si se parte de la libertad y de la conciencia, no se llegará al *ser objetivo*, o se llegará siempre al través de esta conciencia, se llegará desde una perspectiva idealista, y nunca se podrá lograr una comprensión total, realmente auténtica, del *ser* en sus múltiples aspectos. Pero lo contrario también es criticado por Heidegger, pues no se puede simplemente oponer al idealismo o al existencialismo una concepción materialista ingenua de la realidad; si se parte de la relación inmediata del hombre con la naturaleza, del hombre como producto de la naturaleza, se suprimirá entonces la *distancia* entre el hombre y las cosas, lo que es también una condición esencial para comprender o para plantear siquiera el problema del *ser*. No sólo el existencialismo, sino toda concepción que pretenda partir de la situación privilegiada de la existencia humana representa un olvido de la cuestión fundamental y, sobre todo, constituye un acto filosóficamente arbitrario que no tiene ninguna base. Generalmente y tanto en las ciencias como en las filosofías, encontramos intentos —dice Heidegger— de establecer una jerarquía en el mundo. Partiendo de los diversos grados de conciencia se dice, por ejemplo, que en nuestro mundo hay una jerarquía que va desde la materia inanimada, pasando por el reino vegetal y el animal, hasta llegar a lo más alto de la creación que sería el hombre, el espíritu. ¿Cuál es la base para sostener esto? El atribuir al hombre esta importancia universal no es más que el resultado de la soberbia y del orgullo humanos, pero carece totalmente de fundamento filosófico; no hay ningún criterio que nos permita afirmar que un ente como el hombre posee un grado mayor de *ser* que los demás; podremos decir, si se quiere, que el hombre tiene más cualidades que los animales y que los vegetales; podremos decir que posee razón, que posee una serie de atributos que lo distinguen; pero desde el punto de vista del *ser*,



Federico Nietzsche

desde el punto de vista ontológico estricto, no podemos afirmar que el hombre *es* más *ser* que una mesa.

Es evidente, por lo tanto, que se trata de una alteración arbitraria de la realidad. Se coloca a un ente en un lugar privilegiado, y si se trata del hombre, es antropomorfismo o subjetivismo, lo que caracteriza a las diversas formas del existencialismo que para Heidegger constituyen además una de las manifestaciones últimas de la metafísica tradicional. Cuando se pretende partir de la existencia humana como lo hace el existencialismo, no se ha superado en lo más mínimo la concepción metafísica que olvida el problema del *ser* y se ocupa de los entes. ¿Cómo podemos entonces llegar a plantear esta cuestión del *ser* y del ente? La metafísica occidental se ocupa del ente creyendo que se ocupa del *ser*; esto resulta fácilmente comprensible por la estructura misma de la realidad humana; el hombre y el pensamiento, la filosofía, deben comenzar a partir de aquello que está ahí, a partir de lo dado. El hombre se encuentra en medio de los entes, y es él mismo un ente; está rodeado de cosas naturales, de productos culturales; aparece como una realidad concreta al igual que todas las otras; tiene una relación con los entes, y al mismo tiempo puede elevarse más allá y alcanzar una cierta comprensión de la *nada* o del *ser*. Lo que caracteriza al hombre es tener una cierta comprensión de su *ser* y del *ser* de los demás entes; el hombre existe en la medida en que se mueve en esta comprensión del *ser*. Lo más definitivo y evidente para comprenderlo parece ser esta relación con los entes, con las cosas. Y es por ello que confunde y olvida el verdadero problema; en la medida en que está totalmente rodeado de entes, y forma parte él mismo de este mundo de los entes y de la naturaleza, tiende a interpretar la realidad en función de conceptos derivados de estos entes; de ahí que la metafísica de Occidente

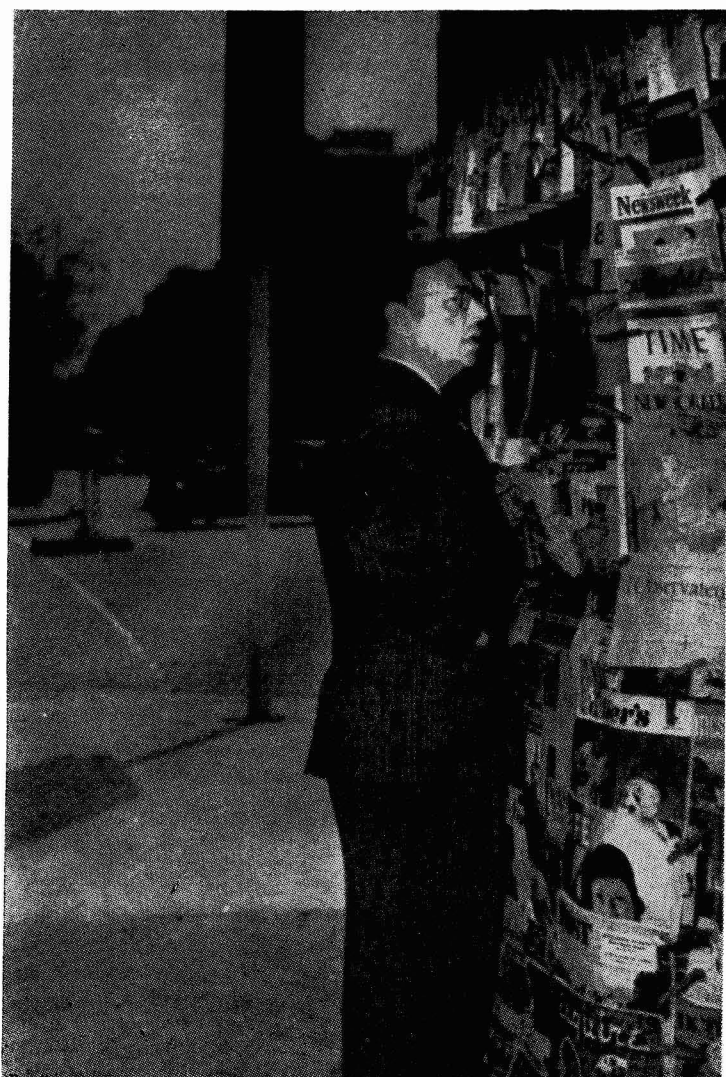
pueda dividirse en dos grandes concepciones: una concepción que podríamos calificar de teísta y una concepción panteísta; en ambos casos se trata de concebir la totalidad no como *ser* que incluye a los entes, no como *ser* que explica la estructura de los entes, sino como un *ente supremo*.

Desde Aristóteles y, sobre todo, desde la aparición del cristianismo, la concepción religiosa determina el carácter metafísico de la filosofía occidental. Se trata de explicar la totalidad de los entes partiendo de un *ente supremo*, y esto —dice Heidegger— no es de ninguna manera verdadera comprensión del *ser* sino, por el contrario, significa el *máximo* olvido del problema del *ser*, ya que se le confunde con un ente aun cuando éste sea el *ente supremo*. Partiendo de una concepción panteísta, el ente supremo será la naturaleza, la naturaleza en el sentido de la filosofía de Spinoza, por ejemplo. En cualquiera de los dos casos será un ente supremo lo que constituye el criterio último de explicación. En Hegel y en toda la metafísica occidental, lo mismo en la metafísica griega, que en la cristiana y que en la idealista, aparece esta concepción en una forma originaria y no es el resultado de un error subjetivo de los pensadores. El hombre no puede ser a la manera de los objetos, de las piedras, las plantas o el animal: sólo puede ser hombre. Ahora bien, ¿qué quiere decir esto? Ser hombre quiere decir comprender el *ser* y esta comprensión del *ser* se refiere tanto a nosotros mismos como a las demás cosas. Lo que ocurre en el caso de la metafísica occidental es que en lugar de comprender el *ser* o de formular esta comprensión del *ser*, se olvida esto y se explica todo a partir de un ente, de un ente supremo. De Dios se dice por ejemplo que no hay nada que lo limite; Dios, en la metafísica tradicional, significa la realidad de todo lo real; todas las cosas son imágenes o manifestaciones de Dios; nada hay fuera de Dios, salvo la nada misma; Dios crea todo de la nada; y en este concepto de Dios o a partir de él, se establece una jerarquía del universo en la cual todos los entes ocupan un cierto lugar que en último término depende, se dirige o se orienta hacia este ente supremo. La concepción teológica que aparece en toda la metafísica de Occidente explica así la realidad humana, y el hombre es entendido como criatura, el hombre es finito por ser criatura, es decir, por ocupar un lugar dentro de este mundo, dentro de este universo, concebido por Dios. Pero entre Dios y el hombre, en última instancia, no hay diferencia radical sino de grado; el hombre es imagen de Dios; el hombre es *ente*, pero Dios es también *ente* aun cuando sea el *ente supremo*; el hombre no puede enfrentarse ni al mundo ni a Dios como algo totalmente distinto; todas las cosas van hacia Dios, todas las cosas son imagen de Dios; es más, de acuerdo con la tradición religiosa cristiana, la figura de Cristo es justamente el puente entre el hombre y Dios, y esto explica dentro de la dogmática cristiana —dice Heidegger— por qué entre Dios y el hombre no hay en última instancia una diferencia de *ser*, pues se trata de *entes*. Cuando el hombre habla del *ente supremo*, ya sea de Dios o en las concepciones idealistas del hombre mismo como sujeto último, lo que hace es hipostasiar al *ser*, es decir, que transforma al *ser* en una realidad trascendente, lo constituye como un ente o lo proyecta en un *ente supremo* a partir del cual se explica todo lo que hay en el mundo, incluyendo al hombre y al mundo mismo, y esto es lo que hace imposible que el hombre desarrolle una verdadera ontología. Hay que superar la metafísica tratando de que se vuelva a plantear la cuestión radical, la cuestión del *ser*.

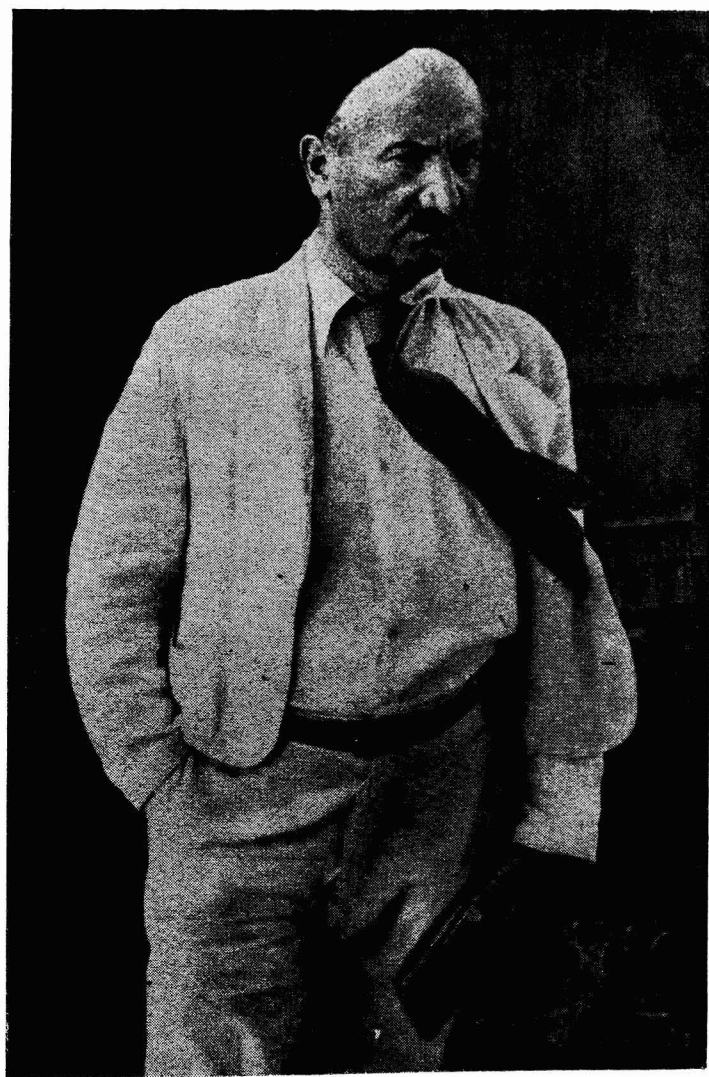
Precisemos un poco algunas de las ideas de Heidegger acerca del *ser* y del ente, para comprender mejor lo que significa su filosofía. Hablar del *ser*, incluso en la filosofía de Heidegger, resulta prácticamente imposible; el lenguaje —dice— no es simplemente un instrumento, el lenguaje no es simplemente el lenguaje diario; el lenguaje es la expresión del *ser* mismo del hombre, pero el *ser* mismo del hombre, desde Grecia, se ha expresado en la metafísica; es la metafísica de Occidente la que ha ido poco a poco constituyendo los conceptos que aparecen en el lenguaje, a tal grado que nuestro lenguaje es propiamente un lenguaje metafísico; de ahí que sea sumamente difícil pretender explicar algo en relación con el *ser*; sin embargo, hay ciertas ideas fundamentales que pueden señalarse, si bien en una forma todavía abstracta y general. Hay que rechazar la metafísica teísta o panteísta, y volver a la cuestión del *ser* como algo completamente distinto a la cuestión del ente supremo o de Dios; la pregunta por el *ser* no podrá nunca hallar una respuesta y ni siquiera un planteamiento correcto mientras proclame a un ente, cualquiera que sea, como la medida última; y al decir cualquiera que sea, alude Heidegger no sólo a la tradición que proclama al ente supremo, sino a la filosofía moderna o al existencialismo que proclaman al hombre como la medida de toda realidad o de todo *ser*; la

metafísica tradicional es metafísica dogmática, que eleva a absoluto algo que no es más que un ente entre los demás; en la metafísica dogmática se hipostasía el ser, se le confunde con el ente. Es necesario superar esto y tratar de comprender en una forma originaria el problema del *ser*. En rigor, la dificultad sería ahora la crítica al idealismo y, sobre todo, la crítica a la formulación del idealismo en el plano de la teoría del conocimiento. En las concepciones idealistas neokantianas por ejemplo, en ciertas formas del empirismo lógico, se afirma que sólo podemos establecer un criterio de realidad a partir del conocimiento científico. Se pretende que el criterio de verdad es la representación que el hombre tiene de las cosas, el criterio de verdad es el conocimiento que el hombre tiene. A los entes —dice Heidegger—, a las cosas, les es completamente indiferente ser conocidas o no. Para el hombre puede ser importante tener conciencia de sí, porque justamente su tipo de realidad consiste en este tener conciencia o comprender; pero para la realidad objetiva, no tiene la menor importancia el ser conocida o no; el saber, contra lo que cree toda la filosofía idealista moderna, no pasa de ser una relación externa con las cosas, el saber no es más que un accidente desde el punto de vista de la realidad; podríamos, por ejemplo, imaginar sin gran dificultad una naturaleza en que no hubiera criaturas con pensamiento, razón, representación, y esto según la historia natural lo sabemos claramente; el conocimiento, el hombre en tanto que fundamento del conocimiento, es un mero accidente. Podemos perfectamente pensar el ser sin que el hombre lo esté constituyendo, y en eso se ve también cuál es la diferencia con el existencialismo. El hombre conoce un sector mínimo de la realidad y pretende tener una comprensión de la totalidad; nunca el hombre ha llegado a percibir el universo, y sin embargo tiene esta comprensión o esta idea del universo; ningún mortal —dice Heidegger— ha lanzado una mirada al universo y comprobado que todas sus regiones existen o están ahí. Esto muestra hasta qué punto la soberbia humana se manifiesta en la filosofía moderna. El hombre, al constituirse como el ente privilegiado, pretende explicar todo a partir de sí mismo; olvida que, si acaso, conoce un sector mínimo de la realidad; que el conocimiento experimental, el conocimiento científico que tiene de los entes “ocupa en conjunto un mise-

nable rincón mal iluminado del universo”; en fin, podríamos recordar —como lo hace Heidegger— las palabras de Nietzsche: “En un rincón apartado dentro de innumerables sistemas solares hubo una vez un astro en el que unos discretos animales inventaron el conocimiento. Fue el momento más atrevido y falaz de la historia del mundo, mas fue sólo un momento; poco tiempo después el astro se petrificó y los discretos animales murieron sin remedio; tal podría ser la fábula, no sólo ilustrativa de cuán despreciable, oscura, huidiza, sin fin, ni plan, parece la historia del entendimiento humano dentro de la naturaleza; durante eternidades no hubo nada, pasado él (el hombre), nada pasará.” Se recuerda a Nietzsche para indicar hasta qué grado el hombre no es más que un ente dentro de la totalidad de los entes. Es ya tiempo de superar toda concepción subjetivista y antropomórfica del *ser*; el hombre tiene que asumir claramente su finitud, tiene que asumir su relación con el ser como lo único realmente originario y profundo de su realidad. La mayor parte del universo —decíamos— no llega nunca a ser dato de la experiencia humana; el conocimiento se nos aparece como una tarea ilimitada, infinita; el hombre tiene ante sí todo un futuro infinito para llegar a conocer, pero por principio la totalidad le es ajena. Hegel intentó, y en ese sentido en él culmina la historia de la metafísica teórica de Occidente, ofrecernos una interpretación del ser y no del ente. Si olvidamos ciertos aspectos en los que su filosofía se mantiene dentro de una concepción panteísta, y nos atenemos a las grandes aportaciones de la dialéctica hegeliana, encontramos —dice Heidegger— un intento quizá único y grandioso por descubrir el *ser* de los entes y por exponer el problema del *ser*. Y es en Hegel donde esto aparece, porque descubre que lo más radical y originario es el *aparecer*, el *movimiento*. El *ser* *aparece* en los entes y los constituye; los entes son manifestación o aparecer del *ser* y en este sentido el *ser* es aparecer, en el sentido profundo del movimiento que explica todo este aparecer de los entes individuales. Lo importante es que el movimiento en Hegel no es ya, como en Aristóteles y en toda la filosofía a partir de él, *movimiento de algo*, movimiento de una sustancia o movimiento de un accidente. En Hegel el *movimiento* es aquello donde se dan todas las cosas, el *aparecer* es aquello donde aparecen todas



Jean Paul Sartre — Existencialista



Martin Heidegger — No-existencialista



Martin Heidegger — "historia misma del ser"

las cosas, es decir, el movimiento no es característica o atributo de una sustancia, sino al contrario, los entes aparecen en el aparecer, en el movimiento, y ésta es quizá la concepción más radical del *ser* que se nos ofrece como la culminación y la superación de esta metafísica; el movimiento sería esta realidad última, sería el *ser*, sería aquello que explica a los entes incluyendo la naturaleza y el hombre. Ahora bien, para Heidegger esta explicación de Hegel no es suficiente en la medida en que no nos indica cómo se manifiesta este aparecer, es decir, cuál es, en última instancia, la explicación del aparecer si no es aparecer de otra cosa. En la dialéctica ontológica de Hegel —dice Heidegger— se esfuma el problema del universo. ¿Por qué se esfuma en la concepción de Hegel? Porque el movimiento, como no es movimiento de algo en el sentido de la tradición, sino que es el aparecer como la fuente última de todos los entes, se explica necesariamente como surgiendo y resolviéndose en el saber absoluto, en la idea absoluta; es por el saber por lo que el hombre alcanza finalmente este nivel radical del aparecer y del movimiento. Se constituye así una dialéctica cerrada, una dialéctica en la cual la Idea es el origen del *aparecer*, del *cambio*, del *movimiento*, y ésta es la mayor dificultad, porque se olvida que el *ser* no puede de ninguna manera cerrarse o entrar dentro de esta concepción cerrada de la Idea, dentro de un *sistema* perfectamente completo y acabado. La única concepción rigurosa del *ser*, la única *Idea* —aun cuando no se pueda determinar con precisión— del *ser* es aquella que podemos obtener si analizamos el concepto de *universo* y el concepto de *historicidad* en un sentido radical. Cuando el hombre logra elevarse de la consideración de los entes particulares a la totalidad, el hombre se abre, por decirlo así, al *ser*; el aparecer es aquello en lo que se realizan los entes, el campo o el lugar donde aparecen; este campo o lugar —dice Heidegger— es el *mundo* en el sentido del *universo* interpretado como el *espacio-tiempo del ser*, y esto es lo que no subrayó Hegel en su concepción dialéctica. El universo es lo infinito, es la más amplia región de todo aparecer, es el aparecer mismo, es el movimiento, es en último término aquello que condiciona y hace posible a todo ente, pero él mismo no es ente sino la totalidad de los entes. Sólo por medio de esta concepción del universo puede el hombre elevarse por encima de la metafísica tradicional, sólo por esta concepción

del universo como el *espacio-tiempo del ser*, dentro del cual se conciben y explican todos los espacios y todos los tiempos y todos los entes, se puede superar la metafísica e incluso la metafísica de Hegel donde —como ya indicábamos— el *mundo* (universo) permanece impensado. Las cosas *son* en el universo, en el aparecer, y el aparecer del universo no tiene la forma de los entes, no es una cosa más, es lo que no aparece sino en las cosas individuales. El universo es la región de todas las regiones, abarca e incluye todos los tiempos y todos los lugares; el espacio cósmico encierra todos los lugares, todas las cosas extensas; el tiempo cósmico todos los tiempos, duraciones y cambios de las cosas temporalizadas en él. El *espacio-tiempo del ser* es la región más omni-comprensiva de todo ser de los entes. El mundo, el universo, es lo que contiene a todos los entes, pero no hay que pensarlo nunca en el sentido de un ente más grande dentro del cual estuvieran los demás, sino como el *aparecer mismo de los entes*. Ahora bien, ¿qué concluir de aquí? Es en el problema de la *historia misma del ser*, de su manifestación o aparecer en los entes, como puede alcanzarse una comprensión adecuada. ¿Cuál es la importancia, cuál es la significación de esta filosofía? Se trata indiscutiblemente —como decíamos al principio— de una crítica radical de la metafísica de Occidente, que nos parece válida si reflexionamos en este problema central de la ontología; efectivamente, el intento que hace Heidegger es un intento de máxima radicalidad, es un intento por volver al origen mismo de la realidad y no sólo de la realidad del hombre, sino de la realidad en su totalidad, en el sentido de la preocupación ontológica fundamental por el *ser*. Es además un replanteamiento de los grandes problemas de la filosofía y representa la posibilidad de toda una serie de caminos de investigación, de una nueva forma de filosofía que no choca necesariamente con otras formas que encontramos en las historias de la filosofía, en nuestros días o en nuestro tiempo. "Frente a la tradición filosófica, el hombre debe tratar de descubrir una nueva actitud, debe tratar de plantear de nuevo estos grandes problemas de la ontología; por eso —dice Heidegger— es necesario intentar nueva y renovadamente la experiencia del pensar a partir del diálogo con la tradición del pensar y al mismo tiempo a partir de la inteligencia de la presente época del mundo. Así podría ser preparado un camino siguiendo el cual el misterio del *ser* podría otra vez e inmediatamente interpelar a los hombres."

Santelices

Por José DONOSO

Dibujos de Arnold BELKIN

—... porque usted comprenderá pues, Santelices, que si dejáramos que todos los pensionistas hicieran lo mismo que usted, nos quedaríamos en la calle. Sí, sí, ya sé lo que me va a decir y le encuentro toda la razón. ¿Cómo cree que le íbamos a negar permiso para clavar unos cuantos, si ha vivido con nosotros tres años y me imagino que ya no se irá más?

Era imposible comprender cómo don Eusebio hablaba tanto si los vencidos músculos de su boca desdentada parecían incapaces de producir otra cosa que débiles borbotones y pucheros. Santelices meditó que si él se dejaba tentar por las facilidades que la Bertita le daba para no usar su plancha de dientes —“Con confianza nomás, Santelices” le decía, o “Póngase cómodo, que aquí no hay niñas bonitas que pretender”—, su propia boca quedaría como la de don Eusebio en poco tiempo.

—Pero clavar veinticinco es demasiado.

—Veintitrés... —corrigió Santelices, trabándose en su lengua.

—Veinticinco, veintitrés, da lo mismo. Póngase en mi caso. ¿Cómo me dejarían el empapelado de la casa si a todos se les ocurriera clavar veinticinco cuadritos en su pieza? ¿Se da cuenta? Después nadie querría tomar las piezas. Usted sabe cómo es esta gente de fijada en pequeñeces, exigiendo... cuando le apuesto que antes de venir a vivir aquí no sabían lo que es un excusado de patente...

—Claro, pero no eran ni clavos...

—Clavos, tachuelas, qué sé yo, da lo mismo. Mire esa pared. Y esa otra. No quiero ni pensar en el boche que va a armar la Bertita cuando vea. ¿Y cuánto me va a costar empapelar de nuevo? Calcule. ¡Un platal! Y con lo sinvergüenzas para cobrar que se han puesto los empapeladores...

—Pero si el papel estaba malón ya pues...

—Hágame el favor de decirme, Santelices. ¿Qué le entró de repente por clavar todos esos monos tan feazos en la pared? ¿Y de dónde diablos sacó tantos? Francamente le diré que lo encuentro un poco raro... como cosa de loco. Y usted lo que menos tiene es de loco, pues, Santelices. El otro día nomás comentábamos con la Bertita que si todos los pensionistas que nos llegan fueran como usted, tan tranquilos y ordenados para sus cosas, este negocio sería un gusto en vez del calvario que es...

—Muy agradecido, pero...

—No tiene nada que agradecerme. No digo más que la pura verdad. Más que un pensionista usted es un familiar, casi un pariente se podría decir, sobre todo porque es una persona corriente en su trato, sin pretensiones, como uno. Y le voy a

decir una cosa en confianza, de hombre a hombre — no la repita por ahí después... mire que la Bertita, usted sabe...

—Cómo se le ocurre, don Eusebio...

El viejo bajó la voz.

—Si los cuadros fueran mujeres en traje de baño, o de esas con un poquitito de ropa interior de encaje negro que salen en esos calendarios tan bonitos que hay ahora, fíjese que yo lo comprendería. Qué quiere que le diga, lo comprendería. Viejo soy, pero usted me conoce y sabe que soy hartito joven de espíritu, alegre y todo. Y no le diría nada a la Bertita. Pero esto... si es muy raro pues, Santelices, no me venga a decir que no...

—No sé, pero...

—Y mire cómo dejó el empapelado... mire ese hoyo...

—Pero don Eusebio, si yo me pienso quedar con la pieza...

—... y ese otro. La tierra de la pared se está cayendo encima de la sábana que yo mismo le cambié la semana pasada. ¡Mire, por Dios! Antes que a mi pobre hijita le dé un ataque cuando vea, yo mismo voy a llamar a un empapelador para pedirle un presupuesto, y cueste lo que cueste, usted va a tener que correr con todos los gastos...

Y don Eusebio salió de la habitación, llevándose un puñado de estampas como prueba de la perversidad de su pensionista.

Santelices estaba atrasado para la oficina.

Generalmente se ponía los calcetines y las ligas, la camiseta y los calzoncillos, sentado encima de la cama. Cuando hacía mucho frío en la mañana se vestía casi entero sin destaparse, en el calorcito acumulado por las frazadas durante la noche. Faltaban dos minutos para la hora de entrada, que era a las 8:30. Sentado al borde del catre tiritaba sin saber qué hacer. Las ilustraciones y fotografías clavadas en la pared la noche anterior, que fue arrancando apresuradamente durante la retahíla de don Eusebio, se hallaban rajadas, arrugadas, revueltas con los pantalones de su piyama encima de las sábanas, agrias aún con el olor de su cuerpo.

Al subir a su dormitorio después de la partida de canasta de la noche anterior, supo que entonces lo iba a hacer. Esta intención se venía acumulando dentro de él desde tiempo atrás, porque al pasar frente a una ferretería la semana anterior había comprado un kilo de tachuelas sin saber para qué. Era demasiado difícil dormirse sintiendo que esos largos ojos amarillos, esas patas acolchadas, esos cuerpos suntuosos en el letargo caldeado de otros climas estaban prisioneros, planos en el último cajón de su cómoda. Era como si los hubiera oído dar alaridos



desde allí y no pudo resistirse a pesar de que eran cerca de las tres de la mañana.

Porque anoche, como si la Bertita hubiera adivinado que después de retirarse a su dormitorio él tenía intención de hacer algo de lo cual ella quedaba excluida, prolongó la canasta vuelta tras vuelta hasta una hora increíble. Santelices tenía sueño y protestó que debía ir a trabajar temprano al día siguiente. Más que sueño tenía una avidez por ir allá arriba a su cuarto, como otras noches cuando la Bertita se mostraba menos implacable con la hora, para abrir sus álbumes con recortes y fotografías, sus libros, sus carpetas con estampas, sus sobres llenos de ilustraciones, dibujos, datos y artículos. Como la Bertita sabía que a él la canasta habitual de después de comida, con ella, don Eusebio y un muerto, le gustaba a Santelices con locura, y que jamás abandonaba el juego si había cartas sobre la mesa, era fácil retenerlo prolongando la partida. No jugaban por dinero. Cada uno tenía una bolsita con porotos —unos porotos grandes, muy blancos, como de porcelana— que hacían las veces de dinero. Los sábados sacaban las cuentas. El que iba perdiendo invitaba a los otros dos al cine, a ver la película que ellos eligieran, y ella volvía a guardar las bolsitas.

Al final de esa noche Santelices estaba casi dormido. Le pesaban las cartas en la mano y los párpados sobre los ojos, hasta que al final, en la mesa del comedor de cielo alto, iluminado por una sola ampolleta lejana, no veía más que una ensalada de piñones, tréboles y corazones. A cada vuelta la Bertita lo sacaba de su sopor dándole un codazo.

—Ya pues, Santelices —le decía—. A usted le toca. La gracia de la canasta es que sea rápida, sobre todo si se juega con un muerto...

—Esta noche parece que fueran dos los muertos —se rió don Eusebio, soltando una carcajada tan enérgica que la plancha de dientes de Santelices se agitó como un pez rosado dentro del vaso en la mesa que trepidaba.

—Ya, papá —mandó la Bertita—. Parece que tuviera ocho años en vez de ochenta. No se ría más.

Al final Santelices revivió un poco, porque don Eusebio comenzó a inventar reglas nuevas para el juego, que lo favorecían. Al principio las dejó pasar porque estaba demasiado amodorrado para discutir, y su esperanza era que todo terminara pronto. Pero cuando don Eusebio aseguró descaradamente que en la canasta bien jugada se podía tomar el mazo con carta y comodín antes de bajarse, siempre que la carta fuera un as, la indignación despertó de golpe a Santelices.

—No es cierto —vociferó, agarrando la mano del viejo, estirada ya para apoderarse del mazo.

La Bertita se atragantó con la granadina que estaba tomando.

—¿Insinúa que mi papá está haciendo trampa?

—No se puede ni se puede ni se puede —chillaba Santelices—. Cuando yo veraneaba en las termas de Panimávida, conocí una señora que estuvo en Uruguay...

—¿Cuándo ha veraneado en termas usted? —le gritó el viejo con la mano todavía prisionera en la de Santelices.

—Deje a mi papá y por favor no sea farsante —le dijo la Bertita—. Usted sabe que no hay nada que me moleste más que la gente mentirosa, ah...

—Y después dice que yo soy el mentiroso —protestó don Eusebio—. Convidame un trago de granadina, hijita, mira que esta pelea me dio sed de algo dulce...

—No. Me queda muy poca.

—Te vas a hinchar. Es mucho tomarse media botella en una noche...

—No se puede llevar el mazo —insistió Santelices—. No se puede ni se puede, a mí no me hacen leso...

—¿Quién lo va a estar haciendo leso por unos cuantos porotos? —dijo don Eusebio.

—¿Y el cine no es nada? Hace cuatro domingos que estoy convidando yo.

—Bah, el cine, el cine...

—Esta canasta está una lata —dijo la Bertita—. Nunca me había aburrido tanto. Bueno, terminemos, me dio sueño. Mayoría de votos. ¿Usted qué dice, Santelices? ¿Que se puede o que no se puede tomar el mazo con as y comodín antes de bajarse?

—Que no se puede.

—Que no se puede, un voto. Yo voto que se puede. Un voto a favor y uno en contra. Y usted papá, ¿que se puede o que no se puede?

—Que no se puede —respondió el viejo, distraído porque estaba mirando codiciosamente la botella de granadina.

La Bertita, indignada con la confusión de su padre, que según ella la dejó en ridículo, revolvió de un manotazo todas las cartas sobre la mesa y se paró. Partió a dormir sin despedirse,

dejando que los hombres ordenaran las cartas para guardarlas. Pero no olvidó llevarse las bolsitas con porotos.

Subiendo la escalera hasta su dormitorio, Santelices iba pensando en que no le quedaban más que escasas cuatro horas de sueño antes de levantarse para ir a la oficina. Por un vidrio roto de la claraboya caía una gota insistente en una palangana. De las piezas del pasadizo oscuro salían los ronquidos de los pensionistas con los que don Eusebio y la Bertita no se mezclaban, concediéndole sólo a él el favor de su intimidad. La forma precisa y helada de la llave en su mano y el minúsculo ruido metálico al meterla en la cerradura lo despertaron un poco. Se puso su pijama. Con el llavero en la mano se dirigió a su cómoda y abrió el último cajón.

Le bastó volcar los sobres en su cama y extender algunas carpetas para que su cuarto se transformara. Nuevos olores, potentes y animales, vencieron los fatigados olores cotidianos. Se crearon ramas inmóviles, listas para temblar después del salto feroz. En lo más hondo de la vegetación los matorrales crujieron bajo el peso de patas sigilosas y el pasto se agitó con la astucia de los cuerpos que merodeaban. Las efusiones animales dejaron el aire impuro. Y la sombra verde y violeta, y la luz manchada se conmovieron con la peligrosa presencia de la belleza, con la amenaza que acecha desde la gracia y la fuerza.

Santelices sonrió. Esto la Bertita era incapaz de comprenderlo. Ya no importaban ni la hora ni el sueño ni la oficina: el tiempo había extendido sus límites en un abrazo generoso. Santelices lo sacó todo. Lo extendió encima de su cama, en el suelo, en la mesa, en la cómoda y en el tocador, y contemplándolas con lentitud y regodeo, buscó su kilo de tachuelas. Su colección era la mayor, la más hermosa del mundo. Aunque jamás la mostró ni habló de ella a nadie, le bastaba esta seguridad íntima para sentirse superior, firme, orgulloso frente a los demás que jamás llegarían a sospechar lo que él guardaba en el último cajón de su cómoda.

Con su primer sueldo de archivero, hacía muchos años, se dio el lujo de comprar una caja de chocolates adornada con una cinta celeste, en cuya tapa figuraba un mimoso cachorro de la especie doméstica jugando con un ovillo de lana. Después de comidos los bombones se resistió a botar la caja porque la encontraba muy bonita y la guardó. La tuvo guardada durante muchos años. A veces recordaba esa sonrisa que no era sonrisa, esa insinuación de peligro en la pata juguetona de uñas apenas descubiertas. Entonces sacaba la caja para mirarla. Con el tiempo la fue sacando más a menudo, hasta sentir que no le bastaba, que lo esencial que lo impulsó a guardarla estaba diluido, casi completamente ausente de ella. Una tarde que hojeaba números atrasados de revistas en una librería de viejo, descubrió un reportaje en colores que mostraba no la especie doméstica, sino otras maravillosamente distintas: las que viven en la selva y matan. Se acordó de su caja de bombones, y al enamorarse de lo que veía, la olvidó. Aquí, en las fotografías sensacionales que contemplaba con la nuca fría de emoción, la proximidad de la amenaza, la crueldad desnuda, parecían acrecentar la belleza, dotarla de eficacia agobiadora, hacerla hervir, flamear, cegar, hasta dejar sus manos transpiradas y sus párpados temblorosos. Compró golosamente la revista. Desde entonces comenzó a recorrer a menudo las librerías buscando algo, algo que prolongara esa emoción, que la ampliara, la multiplicara, y compraba todo lo que podía encontrar. A veces se tentaba con libros carísimos que lo dejaban desbancado durante varios meses. Más de una vez encargó al extranjero monografías en idiomas incomprensibles, pero hojeándolas, acariciándolas, le parecía que adquiriría algo, algo más.

A veces pasaban meses que en su vagar por las librerías no lograba encontrar nada. En la penumbra de su pieza, con sólo el globo azul de su velador encendido, miraba las estampas, buscaba su emoción extraviada entre las ilustraciones, que permanecían perversamente inanimadas, reducidas a papel y tinta de imprenta. Algo en él mismo, también, quedaba inanimado, la avidez de su búsqueda tullía su imaginación, porque el ansia de obtener ese algo justo crecía como una enredadera ennegecedora y paralizante, que no dejaba espacio más que para sí misma.

Fue una de esas tardes que la Bertita le dijo:

—Oiga, Santelices, ¿qué le tienen comida la color por ahí que anda tan raro?

Fue como si le hubiera arrebatado lo poco suyo que le quedaba.

En la oficina pretextó una enfermedad y se fue al zoológico. Pasó largo rato junto a las jaulas de las fieras. Las moscas zumbaban alrededor de sus fauces y sus excrementos fétidos. Las colas estaban sucias, las pieles raídas y opacas, las jaulas

eran desilusionantemente pequeñas. Cuando los cuidadores les echaron trozos de reses con unas horquetas largas, las fieras se lanzaron sobre las piltrafas sanguinolentas, haciendo crujir los huesos, gruñendo, echando una baba caliente al devorarlas. Santelices huyó. Eso era lo que quería pero no era eso. Durante el tiempo que siguió a su visita al zoológico, en sus bús-

quedas por las librerías, ya no se conformaba con las bellas estampas en que las fieras lucían su sonrisa triangular y su paseo sinuoso como una satisfactoria insinuación de la muerte. Sediento, buscaba escenas feroces donde la actualidad de las fauces humeantes estuvieran teñidas aún con el ardor de la sangre, o en las que el peso del animal dejara caer toda su brutalidad sobre la víctima espantada. El pecho de Santelices palpitaba junto con la víctima, y para salvarse del pánico pegaba sus ojos al agresor para identificarse con él.

Anoche había dado libertad a los más hermosos, a los príncipes, a sus preferidos. Los clavó sobre la cabecera de su catre, junto al tocador y al ropero de luna, y permaneció largo rato tendido en la cama con la luz velada, más que mirándolos, sintiéndolos adueñarse de su pieza. Se liberaron rumores peligrosos, que podían no ser más que una pata en un charco, una rama quebrada, o el repentino erguirse de orejas puntiagudas. Acudieron cuerpos de andar perfecto, guiños de ojos que al oscurecer fulguraban hasta quemar, olores, bocanadas de aire usado en pulmones poderosos, presencias, roces, calor de pieles tendidas sobre la elegancia de músculos precisos, toda una enervante invitación a participar en una vida candente, a exponerse a ser fauce y sangre, víctima y agresor.

Pero Santelices se quedó dormido.

Fue menos de una hora más tarde que don Eusebio golpeó su puerta, entrando sin esperar. Al encender la luz explicó que venía a pedirle el favor —que Santelices sin duda concedería dada la intimidad exclusiva que ellos le brindaban— de que se levantara temprano ese día, porque el calentador de agua de uno de los baños estaba malo y sería conveniente descongestionar lo más posible el otro a la hora en que los pensionistas salían para el trabajo. No alcanzó a terminar su explicación porque sus ojos se fijaron de pronto, su boca desdentada quedó abierta, y un segundo después del pasmo comenzó la retahíla, obligando a Santelices que arrancara todo eso de la pared inmediatamente.

Cuando el viejo salió, Santelices se demoró mucho en vestirse. No le importaba llegar tarde a la oficina ese día; al fin y al cabo en dieciséis años de trabajo jamás lo había hecho. Mientras bajaba en la punta de los pies, se le revolvió el estómago con la certeza de que la Bertita lo oiría salir. Volvió a su cuarto y se cambió los zapatos por otros de suela de goma, y volvió a bajar, más silenciosamente aún. No había luz en su pieza... ¿o sí? Se deslizó con la mayor suavidad que pudo frente a su puerta, pero oyó el grito esperado:

—¡Santelices!

Se detuvo con el sombrero en alto sobre su cabeza calva.

—¿Me hablaba, Bertita?

—No se me haga el leso, oiga. Venga para acá...

Santelices titubeó con la mano en la perilla antes de entrar, examinando dos moscas muertas, secas durante años, presas entre el visillo polvoriento y el vidrio. La Bertita estaba en cama todavía, incorporada en medio de lo que parecía un mar de almohadones gordos en la inmensa marquesa. Sobre la mesa del velador había una caja de polvos volcada, una peinetita con pelos enredados, pinches, bigudíes, horquillas. Junto a ella vigilaba don Eusebio, con una escoba en la mano y un trapo amarrado a la cabeza.

—¿Qué le parece poco lo que hay que hacer que se queda parado ahí como un idiota? —le gritó la Bertita, y el viejo salió a escape a suplir a la sirvienta despedida la semana anterior.

Cuando quedaron solos la Bertita bajó los ojos y comenzó a lloriquear. Las manos le temblaban sobre la colcha de raso azul. El pecho era como una gran comba que inflaba, inflaba. Las lágrimas se revenían en las amplias mejillas recién empolvadas: al ver esto, Santelices comprendió que la Bertita se había compuesto especialmente para esperarlo, y quiso salir de la habitación.

—¡Santelices! —oyó de nuevo.

La Bertita lo tenía preso en su mirada ahora seca.

—Es que...

—Quiere decirme, mire...

—Si yo no...

—...cómo es posible que después de todo lo que yo he hecho por usted...

Y comenzó a lloriquear de nuevo, diciendo:

—Todos esos monos mugrientos... usted me odia...

—Cómo puede decir...

—Sí, sí, me odia. Y yo que me porté como una madre con usted cuando lo operaron, haciéndole sus comiditas especiales, acompañándolo todo el tiempo para que no se aburriera solo, y acuérdesse que le cedí esta pieza, mi propia pieza y mi propia cama, para que estuviera más cómodo y se sanara bien. Usted es el colmo de lo malagradecido...





Santelices recordó con un escalofrío su convalecencia en el dormitorio de la Bertita, después de su operación de úlcera. Se había imaginado ese mes de reposo en cama con sueldo pagado y suplente en la oficina, como el paraíso mismo. ¡Todo el tiempo que tendría para examinar con tranquilidad continuada sus álbumes con recortes y fotografías! ¡Todo lo que podría llegar a leer sobre sus costumbres, sobre la distribución geográfica de las especies, sobre sus extraños habitats! Pero sin que él pudiera oponerse, la Bertita lo instaló en el piso bajo cuando él estaba todavía demasiado endeble, en su propio dormitorio para tenerlo más a mano, y se pasaba el día entero junto a él ahogándolo con sus cuidados, sin dejarlo solo ni un minuto en todo el día, entreteniéndolo, vigilándolo, viendo en su menor gesto un deseo inexistente, un significado que él no quería darle, un pedido de algo que no necesitaba. Allí arriba, en su propio dormitorio, los ojos brillaron ciegos y los cuerpos perfectos permanecieron planos en el cajón de su cómoda todo el mes entero aguardándolo. Porque la Bertita no le permitió regresar a su habitación hasta quedar enteramente satisfecha de la mejoría completa de Santelices.

—Pero si yo la aprecio tanto, pues, Bertita...

—¿Me aprecia, ah? —preguntó, dejando de llorar de pronto mientras agitaba las estampas traídas por don Eusebio—. ¿Ah sí, ah? ¿Y cree que por eso tiene derecho a romper toda la casa como se le antoje? Y estos monos asquerosos... Por eso es que se encerraba en su pieza — ahora sí que lo descubrí y ahora sí que ya no va a poder hacer ninguna de sus cosas raras sin que yo sepa, y esas cosas no pueden pasar en esta casa, porque pobres seremos, pero somos gente decente. ¡Mírenlo nomás, rompiéndole la casa a la gente decente! Usted quiere la breva pelada y en la boca, sí, eso es lo que quiere, igual que todos los hombres, que una la tonta se sacrifique por ellos y después hacen cosas raras y ni le dicen a una... y después la odian.

—Cómo se le ocurre, Bertita. Si yo la quiero mucho...

—No venga a hacer risa de mí porque soy una pobre solterona sola, que tengo que aguantar al inservible de mi papá que no es capaz ni de defenderme. Usted lo conoce ahora de viejo, cuando no le quedan muchos años de vida, pero viera cómo era antes, todo lo que nos hizo sufrir, por Dios. Un

inconsciente, como todos los hombres, como usted — egoísta, creído, cochino, porque estos monos, mírelos, no me venga con cuentos, son una pura cochinada. Y después jugando canasta con una como un santito, para pasarle gato por liebre... ¡cómo no! Creen que una es lesa. Voy a hacer estucar de nuevo toda su pieza y empapelarla con el papel más caro, y aunque me cueste un millón va a tener que pagar usted. Voy a ir al tiro a ver la mugre que dejó allá arriba y capaz que hasta me resfríe por culpa suya...

Al ver que el gran cuerpo de la Bertita se alzaba de un salto de entre las sábanas y los cojines, impudicamente vestido de un camión semitransparente que le había comprado a una señora de la pensión después de un viajecito, Santelices abrió la puerta y huyó. El olor a pieza encerrada, a polvos, a granadina pegajosa y rosada, a cuerpo flojo de virgen vieja, lo persiguió en la carrera de cuatro cuerdas hasta su oficina. Subió los cinco pisos corriendo porque el ascensor estaba descompuesto, entró sin saludar a nadie y se encerró en su oficina pidiendo que por ningún motivo lo molestaran, que no pidieran expedientes hasta el lunes, porque hoy debía revisar. Se paseó entre los anaqueles llenos de papelerías. En el alféizar de su ventana unas palomas picoteaban algo y de vez en cuando lo miraban. Se sentó en su escritorio y se volvió a parar. Desde la ventana miró el estrecho patio de luz cortado en dos por los rayos oblicuos, las nubes que se arrastraban en el cielo terso de la mañana allá arriba, y la muchacha rubia que jugaba en el fondo del patio, cinco pisos más abajo.

Esperó toda la mañana, no salió a almorzar y esperó encerrado toda la tarde. Lo miró todo una y otra vez, el cielo, los anaqueles, la muchacha que jugaba con un gato, tratando de no pensar, de alejar el momento de la llegada a su casa para encontrar que ahora no tenía nada...

Cuando Santelices salió del trabajo esa tarde, se fue a vagar por las calles y alrededor del zoológico, que ya estaba cerrado para el público. Dando una y otra vuelta cerca de las rejas se detenía bruscamente al distinguir entre la turbia multiplicidad de olores, los que le eran conocidos. Desde el encierro de las jaulas nocturnas le llegaban ruidos débiles que se fueron agotando. Pero como no tenía ganas de ver nada ni de oír nada, se fue en cuanto la noche se cerró bruscamente y siguió vagando por las calles. Comió un *sandwich* con salsa demasiado condimentada que lo hizo pensar en la posibilidad de otra úlcera. Después se metió a un cine rotativo y se quedó dormido en la butaca. Cuando salió, era cerca de la una de la mañana. Con seguridad en la pensión de la Bertita ya no quedaba nadie en pie. Sólo entonces se resolvió a regresar.

En el pasillo lo acogió un olor a papeles quemados, sobreimpuesto al olor de fritura de todos los viernes —pejerreyes falsos— pero sin lograr borrarlos. Había un silencio muy grande en el caserón, como si nadie, nunca, lo hubiera habitado. Llegó a su cuarto y se puso el pijama de franela a rayas. Durante un rato se dedicó a buscar con desgano sus estampas y recortes, sus álbumes y sobres, por los cajones, debajo de la cama, encima del ropero. Pero le dio frío y se acostó tiritando después de hacer unas buchadas con toda tranquilidad, porque sabía, estaba seguro antes de llegar, que la Bertita lo había destruido todo. Las había quemado. Durante el día en la oficina estuvo pasándoles revista en su mente para despedirse de ellas. ¿Qué más podía hacer? Cualquier protesta o reivindicación era imposible. Al evocar las estampas se veía a sí mismo como un niño muy chico y a la Bertita parada junto a él dando vuelta las páginas de los álbumes, señalándole las ilustraciones sin dejar que las tocara. Su presencia forzada junto al hechizo de las bestias fue aplastando las imágenes evocadas, desangrándolas, dejándolas reducidas al recuerdo de las circunstancias de la compra, al peso de los libros, a la dimensión variada de las fotografías brillantes, a papel, a cartulina, a colores de imprenta. La esencia de las fieras se resistió a acudir. Era como si Santelices hubiera ido quemando mentalmente cada una de las estampas en una llama que después se apagó.

Tomó la costumbre de levantarse al alba para evitar a la Bertita y a don Eusebio. Regresaba muy tarde a desplomarse agotado en su cama y dejar que un sueño pesante y sin imágenes se apoderara de él. Se alimentaba de *sandwich*, de maní, de caramelos, de modo que su digestión, siempre tan delicada, se descompuso. En la oficina era el mismo de siempre: cumplidor, decoroso, ordenado. Nadie notó ningún cambio. Como era una temporada de poco trabajo tenía tiempo de sobra para no hacer nada — para sentarse junto a la ventana y mirar el cielo, para darles migas a las palomas que acudían al alféizar, para escudriñar los techos de la ciudad por un costado abierto del patio, o para entretenerse observando a la muchacha ru-

bia que en el fondo del patio de luz, cinco pisos más abajo, parecía estar siempre ocupada en algo: lavando ropa, regando una mata apestada, jugando con el gato o peinando largamente sus cabellos.

A veces pasaba frente a casas que tenían pegado algún letrero que decía: "Se arriendan piezas con pensión." Entraba a examinar lo ofrecido figurándose que le sería posible cambiarse de casa. Conversaba un rato con la patrona que quedaba encantada con la respetabilidad tan clara de su posible pensionista, pero Santelices siempre terminaba encontrando algún defecto, la luz del baño, la escalera muy larga, el cielo del dormitorio descascarándose, para pretextar una negativa. Sin embargo no se engañaba: sabía que no era pretexto. Sabía que jamás se iría de la casa de la Bertita. Era demasiado difícil comenzar a fabricar una nueva relación con alguien, con cualquiera que fuese. La idea la dolía. Le causaba una aprensión muy definida. Además, ya tenía edad suficiente como para que fuera lícito prendarse de lo cómodo y pagar un alto precio por ello. Mal que mal, saber que todas las noches podía jugar unas manos de canasta sin sus dientes postizos, estar seguro de que nunca le faltaría un botón a sus camisas, que sus zapatos estarían limpios en la mañana, que se respetaban sus irregularidades estomacales, sus gustos, sus pequeñas manías, era algo tan sólido que sería una tragedia para él abandonarlo.

Pero todavía no lograba resolverse a regresar a la casa a una hora en que un encuentro lo obligaría a tomar posiciones definidas respecto a sus estampas perdidas. Al fin y al cabo era innegable que había estropeado la pared. Tenían derecho a represalias. Cada vez que se acercaba, sentía algo caliente que hozaba dentro de sus tripas... estaban quemadas. Pero prefería cualquier cosa antes de un enfrentamiento con la Bertita — no podía extender la mano para pedirle lo que era de él. Ganas de volver, sin embargo, de retomar el canon de su existencia ordenada, no podía decir que le faltaban. Meditaba estas cosas mientras numeraba expedientes o junto a la ventana de su oficina. En la ventana de enfrente habían pintado un letrero nuevo: LEIVA HERMANOS. ¿Quiénes serían? Allá abajo, en el fondo del patio de luz, la muchacha cosía. Era una lástima no poder verle la cara, que debía ser de un extraordinario embeleso al jugar con su gata — sabía que era gata porque había tenido cría y ahora eran cinco, tal vez seis los animalitos que circulaban alrededor de la muchacha, y ella les daba leche y les hacía mimos.

Fue tal vez el embeleso que le procuró el nacimiento de los gatitos que lo hizo olvidar sus temores. Esa tarde se dirigió derecho a su casa después del trabajo como si nada hubiera sucedido, con la intención de que su naturalidad borrara toda exigencia de su parte y anulara todo reproche de parte de la Bertita. Jamás había existido, tenía que implicar, un episodio desagradable entre ellos. Por lo demás, como iba a tener que entregar las armas tarde o temprano, más valía hacerlo ahora, antes que su digestión se resintiera definitivamente y que sus pies reventaran de tanto caminar por las calles.

Entró a la casa silbando. Se dio cuenta de que al oírlo la Bertita cortaba repentinamente el poderoso chorro de agua del baño para salir en su encuentro. Santelices subió la escalera sin mirarla, y desde el rellano se fijó en ella que lo miraba pasmada desde abajo secándose los brazos con una toalla.

—Ah, Bertita... —exclamó Santelices—. Buenas tardes...

Y siguió subiendo sin escuchar lo que la Bertita decía.

Al llegar a su cuarto se tendió en su cama sonriendo. Resultaba intensamente placentero este cuarto amplio aunque un poco oscuro, esta nueva vida sin siquiera el peligro del papel impreso, sin la atormentadora invitación que desde tantos años atrás él mismo venía extendiéndose día a día, noche a noche, sin participar más que de ecos alejados e inofensivos. Se había adormilado un poco cuando sintió un llamado muy suave en su puerta:

—¿Santelices?

—¿Bertita? Pase nomás...

Santelices sintió cómo su mano abandonaba bruscamente la perilla al oír su invitación.

—No, no gracias. No quiero molestarle. Usted tendrá sus cosas que hacer...

Santelices no respondió para ver qué sucedía. Después de unos segundos la Bertita siguió:

—...es para decirle que la comida va a estar lista como en un cuarto de hora, así que...

Hubo una pausa tentativa que Santelices no llenó.

—...hice de ese guiso de pollo que a usted le gusta tanto...

—¿Cuál? —preguntó él.

La mano ansiosa de la Bertita volvió a posarse en la perilla.

—Ése que vimos juntos ahora tiempo en una revista argen-

tina ¿se acuerda? y que para probarlo lo hice para el día de mi papá...

—Ah, bueno, en un ratito más bajo...

—Regio entonces, pero no se apure. En un cuarto de hora...

Le pareció que la Bertita permanecía junto a la puerta un minuto, no, un segundo más de la cuenta antes de regresar por el pasadizo tarareando algo. Aguardó un rato, se mojó la cara en el lavatorio, botó el agua en el balde floreado, se arregló la corbata y bajó.

El pollo estaba sabrosísimo. Había que confesar que la Bertita tenía muy buena mano para la cocina cuando se dignaba preparar algo. Pareció marearse con el halago de Santelices:

—Tiene mano de ángel, Bertita, mano de ángel. Feliz mortal el que pase la vida al lado suyo...

Se sirvió tres presas.

Pusieron la radio, el programa *Noches de España*, que don Eusebio celebró con un entusiasmo sospechosamente excesivo, como obedeciendo a una consigna. La Bertita lo miró severa y cuando el viejo se puso a contar chistes andaluces bastante subidos de color, la Bertita lo interrumpió para proponer una canasta. Todos celebraron la idea como brillantísima y sacaron los naipes. Las partidas de esa noche fueron amenas, risueñas, rápidas. Santelices ganó con facilidad sin que la Bertita ni don Eusebio protestaran.

—Mire, toque cómo está de llena su bolsita, Santelices. ¿Qué rico, no?

—¿Me la guarda usted, por favor?

—Claro, yo se la cuido...

Al finalizar la semana la bolsita de Santelices estaba repleta y las otras dos escuálidas. Don Eusebio parecía un poco picado de tener que invitar al cine ese domingo y habló poco, enfrascándose en la página hípica del diario hasta que su hija se la arrebató. Santelices eligió la película *Volcán de pasiones* como homenaje a la Bertita, que durante toda la semana estuvo hablando de las ganas que tenía de verla, porque la misma pensionista que le había vendido la camisa nylon de contrabando le contó que se trataba de una mujer preciosa que parecía mala pero que en el fondo era buena. Tanto mimaron a Santelices esa semana que se sintió con fuerzas para pedirle prestados a don Eusebio sus anteojos de larga vista, los que usaba para ir a las carreras antes de que la Bertita lo redimiera de ese vicio que tantas lágrimas le había costado. Santelices explicó que era para entretenerse mirando por la ventana de su oficina, en esa época de poco trabajo.

Los anteojos eran, en realidad, para mirar por la ventana. Específicamente para mirar a la muchacha que jugaba en el patio con los gatos todo el día, todos los días.

Cuando llegó a la oficina se fue derecho a la ventana, pero le costó encontrar el foco preciso. El ansia trababa sus manos y lo hacía pensar que siempre podía haber un foco mejor. Por fin quedó satisfecho. Era una muchacha de unos diecisiete años, de lacios cabellos rubios, delicada, con una fatal cifra de melancolía en el rostro que parecía decir que no pertenecía a nadie ni a nada. Santelices se conmovió. Alrededor de la muchacha juguetaban los ocho o nueve gatos overos, romanos, rojizos, hijos de la gata enorme que dormía en su falda. Santelices sintió un sobresalto al ver lo grande que era la gata. Examinó el patio con los anteojos.

Pero ¿no habría otro gato muy grande agazapado en la sombra de la artesa? Y ¿qué eran esas sombras que se movían detrás de las matas? A medida que avanzó la tarde Santelices vio que por encima de la tapia, desde los alféizares, y descolgándose de las ramas de un árbol que antes él no había notado, llegaron al patio varios gatos más, que la muchacha acariciaba sonriente. ¿Qué sucedía en ese patio cuando era de noche y todas las oficinas del edificio se cerraban? Sabido es que los félidos se tornan traicioneros en la noche, que algo les sucede, que les llena una ferocidad que se aplaca con el día. ¿Permanecía siempre allí la muchacha rodeada de los félidos indolentes?

Entre los mimos prolongados de su casa, le era fácil olvidar los sobresaltos que le proporcionaba la muchacha. Por lo demás, y éste era su secreto, si las delicadezas de la Bertita para con él llegaban a terminarse, como siempre y detrás de cada una de sus atenciones temía, quedaba siempre el consuelo de esa amistad a la distancia con la muchacha rubia que vivía en el patio de luz. Fue tanta la seguridad que la conciencia de esto le proporcionó, que una noche que supo que había charquicán de comida, Santelices dijo:

—No me gusta el charquicán, quiero pollo.

—Pollo dos veces por semana, ni que fuera corredor de la bolsa... mirenlo qué se cree... —respondió la Bertita.

—Sí, pero tengo ganas de comer pollo.

La Bertita se enojó:

—Oiga mire, se le está pasando el tejo de exigente, Santelices, todo porque sabe que nosotros a usted...



Algo se había ido descubriendo en los ojos de la Bertita, que de nuevo, después de estos meses, quedaron peligrosamente desnudos. Mientras se subía las mangas del delantal floreado no pestañeó ni una vez y después se sirvió un vaso enorme de granadina. Santelices dijo rápido, antes que la mirada extinguiera su osadía:

—Oiga Bertita, cuénteme una cosa. ¿No se acuerda de unos monitos míos, unos cuadritos que ahora tiempo puse en la pared de mi pieza y después no los pude encontrar? ¿No sabe qué se hicieron?

A la Bertita casi se le cayó el vaso de la mano. Sus ojos duros se disolvieron al esquivar la mirada de Santelices:

—Ay, por Dios que friega usted con sus monitos ¿no? Para qué se le ocurre hablar de eso ahora, cuando hace como dos meses? ¿No le da vergüenza de andar preocupado con jueguitos de chiquillo chico? Después de... bueno, de eso, estuve hablando con mi papá y como parece que usted piensa quedarse definitivamente con la pieza...

Él la venció diciendo:

—Mm, puede ser...

Los ojos de la Bertita se fijaron en él y ya no volvieron a abandonarlo:

—...así que decidimos que no valía la pena volver a empapelar ni cobrarle nada. No se preocupe...

—Claro, ustedes siempre tan dijes...

Esperó que la Bertita esbozara un suspiro de alivio para cortárselo insistiendo:

—Pero ¿y las estampas

—Ay pues, Santelices, por Dios déjese de leseras. Qué sé yo qué habrá hecho con ellas mi papá. Le digo que a él se las di. Claro que... no sé si a usted le va a parecer mal, pero fíjese que yo me quedé con una en colores pensando que a usted no le importaría y la puse en ese marquito de espejo azul que se le quedó a esa pensionista del 8 que se fue. ¿Quiere pasar a mi pieza a verla? Se ve un amor le diré ¿cómo se llama el animal? entre todas esas hojas tan grandes y esas flores raras. Fíjese que una vez vi una película...

Santelices salió sin despedirse.

Esa tarde se quedó en la oficina hasta que todos los demás se fueron. A medida que avanzaba la noche, en el ala de enfrente, una a una, se fueron apagando todas las luces hasta que el edificio de cemento adquirió una resonancia propia, de inmensa caja vacía. Una bocanada de aire cargada de insinuaciones espesas entró por la ventana abierta. Estaban sólo él y la muchacha incauta entre los gatos, cinco pisos más abajo. Las sombras se hundieron, cayendo bloque sobre bloque en el patio exiguo, iluminado por el fulgor de ojos verdes, dorados, rojos, parpadeantes. Santelices apenas divisaba las formas a que pertenecían con la ayuda del anteojo. Los animales eran docenas, que circulaban alrededor de la muchacha: ella no era más que una mancha pálida en medio de todos esos ojos que se encendían al mirarla codiciosos. Santelices le iba a gritar una advertencia inclinado por la ventana, pero enfrente, el vidrio de LEIVA HERMANOS se encendió de pronto, se abrió con un chirrido, y el desparpajo de una risa vulgar atravesó de parte a parte el silencio del edificio. Santelices buscó su sombrero en la penumbra y se fue.

Esa noche no llegó a comer a su casa. Al día siguiente, sin embargo, se fue derecho desde la oficina, buscó a la Bertita y le dijo que, como había encontrado otro lugar donde vivir, se pensaba cambiar al mes siguiente y ella podía disponer de la pieza para esa fecha.

—Pero Santelices ¿por qué? ¿Qué le hemos hecho? —balbuceó.

—Nada...

—Entonces, no entiendo...

—Es que una compañera de oficina, viuda de un oficial, me cede una pieza en su departamento, porque no tiene niños y el departamento es lindo, de lujo, viera qué moderno. Yo sería el único pensionista. Imagínese la comodidad, y sobre todo la señora es tan simpática. Hasta toca guitarra...

Lívida, la Bertita azeaba como si algo estuviera haciendo presión dentro de ella, llenándola hasta que estalló:

—Ustedes... siempre se van donde más calienta el sol, malagradecidos. Váyase, váyase si quiere... a mí ¿qué me importa? Malagradecido, después de como le hemos tratado en esta casa. ¿Qué me importa? Usted es un cochino, como todos los hombres, que no les interesa más que una cosa... Cochino, cochino...

A medida que repetía la palabra comenzó a gemir, a deshacerse, llorando desesperada. Un muro que se había alzado en Santelices le impidió conmoverse. No la odiaba, ni siquiera la quería mal, ni siquiera tenía planes para irse a otra pensión. Pero vio que esto era lo que desde hacía mucho tiempo quería



presenciar con sus propios ojos: la Bertita destrozada, llorando sin consuelo por causa suya. Antes que las olas de su propia compasión aumentaran y destruyeran el muro, salió de la pieza. Afuera, ya no le importaba nada, absolutamente nada. Se fue a acostar.

Se tendió en la cama sin desvestirse. Alguien roncaba en la habitación contigua. En el cuarto del frente despertó un niño y le dijo a su madre que quería pipí. Algunos rezagados entraban a sus habitaciones en la punta de los pies, despertando las viejas tablas dormidas del piso. Contempló los muros donde poco tiempo atrás campearon una noche sus bestias obedientes, destruidas por la Bertita. No le importaba nada porque la selva crecía dentro de él ahora, con sus rugidos y calores, con la efusión de la muerte y de la vida. Pero algo, algo sí le importaba, debía importarle. En el fondo de su imaginación, como en el fondo de un patio muy oscuro, fue apareciendo una mancha pálida que creció aterrada ante la amenaza que venía rondándola. Ella creía que eran sólo gatos, como el de la tapa de su caja de bombones con la cinta celeste. Pero no, él debía gritarle una advertencia para salvarla de ser devorada. No pudo dormir porque sentía la imploración de la muchacha dirigida a él, sólo a él. Se revolvió sobre su cama, vestido, sin lograr que los animales peligrosos quedaran exorcizados por sus esfuerzos. Se levantó, hizo unas buchadas porque tenía la boca amarga y se dispuso a salir. Bajó la escala sin importarle que sus pasos despertaran a la pensión entera. Tenía prisa. Al pasar frente a la pieza de la Bertita se encendió la luz y oyó:

—¿Santelices?

Se quedó parado sin responder.

—¡Santelices! ¿Adónde va a esta hora, por Diosito santo?

Después de unos segundos de silencio, respondió:

—Tengo que salir.

Al cerrar la puerta oyó un gemido como de animal que rajo la noche:

—¡Papá!

Afuera, el aire helado recortó su forma, separándolo en forma definitiva de todas las cosas. A pesar del frío tranquilo, sin viento ni humedad, se sacó el sombrero y sintió el aire acariciar su nuca y su calva, su frente y su cuello, apartándolo, salvándolo de toda preocupación que no fuera por la muchacha que iba a ser devorada.

Subió los cinco pisos de una carrera. Sin saber cómo, abrió puertas y más puertas hasta llegar a su oficina. En la oscuridad se allegó a la ventana y la abrió de par en par — enorme

ventana que descubrió sobre su cabeza toda la oscuridad de un cielo desteñido, en que la luna caliente, roja, de bordes impredecibles como un absceso, parecía que ya iba a estallar sobre las copas de los árboles gigantes. Ahogó un grito de horror: el patio era un viscoso vivero de fieras desde donde todos los ojos —amarillos, granates, dorados, verdes— lo miraban a él. Se llevó las manos a los oídos para que la marea de rugidos no destruyera sus tímpanos. ¿Dónde estaba la muchacha? ¿Dónde estaba su forma delicada en medio de esa vegetación caliente, de ese aire impuro? Más y más tigres de ojos iluminados saltaban desde la tapia al patio. Los ocelotes, los pumas hambrientos arañaban los jirones de oscuridad entre las hojas violeta. Las onzas destrozaban a los lince, las panteras se trepaban a los árboles que casi casi llegaban a la ventana desde donde Santelices escudriñaba ese patio en busca de la muchacha, que ya no veía. Todo crujía, rugía, trepidaba de insectos enloquecidos por el peligro en el aire venenoso y turbio de la selva. Desde una rama muy cercana un jaguar quiso morder la mano de Santelices, pero sólo se apoderó del anteojo de larga vista. Una pantera enfurecida, de multifacéticos ojos color brasa, rugió frente a su cara.

Santelices no tenía miedo. Había una necesidad, un imperativo que era como el reencuentro de su valor en un triunfo posible, la definición más rica y ambiciosa, pero la única por ser la más difícil. Las ramas se despejaron allá abajo, en el fondo más lejano. Santelices contuvo la respiración: era ella, sí, ella que le pedía que la rescatara de ese hervidero pavoroso. Animales cuyos nombres ignoraba se arrastraban trepándose por las ramas estremecidas y los pájaros agitaban sus plumajes de maravilla entre los helechos monstruosos. Con las manos empavorecidas espantaba a los bichos calientes de humedad que chocaban contra su rostro. Toda la noche era de ojos fulgurantes, arriba, en el cielo a través de las ramas gigantes que le ahogaban, y allá abajo, en la borrasca de fieras que se destruían mutuamente. El aire espeso de la noche iluminada apenas por una luna opaca —¿o era un sol desconocido?— venía cargado de aullidos presos en su densidad. Allá estaba la muchacha esperándolo, tal vez gemía, no podía oír su voz en medio del trueno de alaridos, rugidos, gritos, pero tenía que salvarla. Santelices se trepó al alféizar. Sí, allá abajo estaba. De un grito espantó a una fiera de la rama vecina, y para bajar por ella, dio un salto feroz para alcanzarla.

El mundo de los insectos

Por Otto HECHT *

Los insectos son el grupo de animales más abundante en especies; alrededor de 900 mil son las que hasta ahora se han descrito y denominado. La clase *Insecta* comprende un 80% del total de los animales conocidos. Debido a tal abundancia de especies, encontramos insectos adaptados a una gran variedad de condiciones de vida. Aun especies muy emparentadas frecuentemente se distinguen entre sí, más que por características morfológicas, por diferencias en su modo de vivir.

Considerando a los insectos en cuanto al tipo de su alimentación, podemos distinguir como en todos los animales, unos que son carnívoros, otros herbívoros y aún omnívoros; y dentro de este esquema es posible distinguir numerosos subgrupos; por ejemplo, entre los herbívoros hay devoradores de hojas, parásitos de frutos, chupadores de savia, barrenadores de tallos, los que comen madera y otros que devoran semillas; entre los carnívoros son notables los devoradores de cadáveres, hay los que atrapan presas vivas, los destructores de pelos y plumas y los chupadores de sangre.

Muchos insectos pueden nutrirse de una gran variedad de plantas o de animales, llamándose por ello insectos polífagos. Por ejemplo, las mangas de langostas pueden acabar con toda la muy variada vegetación verde de una comarca. En cambio otros, los insectos oligófagos se nutren de sólo algunas especies vegetales, que a veces pertenecen a un solo género o a una sola familia de plantas. La catarinita de la papa (*Leptinotarsa decemlineata*) es un ejemplo de los que se nutren sobre diferentes solanáceas. Otros más se nutren exclusivamente de una sola especie de plantas (insectos monófagos). Una escala semejante encontramos en los que viven como ectoparásitos chupadores de sangre. Las chinches pueden alimentarse de cualquier animal de sangre caliente. Las pulgas prefieren determinados huéspedes, y se habla por esto de la pulga del hombre, de la del gato, de la del perro y de las diversas pulgas de diferentes roedores. Pero sabemos por propia experiencia que las pulgas de nuestros animales caseros también pueden ocasionalmente atacarnos, y en la epidemiología el traspaso de las pulgas de las ratas al

hombre juega un papel muy importante, ya que estas pulgas (debido a su cambio de huésped) están en posibilidad de transmitir de los animales al hombre ciertos agentes causales de enfermedades, como es el caso de las bacterias de la Peste Bubónica o de las rickettsias del tifo murino. Un paso más adelante en la unión estrecha de huésped-parásito lo constituyen los piojos. En general, cada especie de mamífero tiene una especie determinada de piojo o solamente unas pocas. Los piojos del ganado vacuno o los de los cerdos no van sobre el hombre, y las tres especies propias de él, bajo condiciones naturales, no van a los animales.

No podemos extendernos sobre lo diverso de los lugares donde viven y reposan los insectos y sobre sus diferentes refugios; mencionaremos solamente el ambiente tan distinto donde viven algunos de ellos. Las larvas de algunos escarabajos, las llamadas "gallinas ciegas", viven exclusivamente dentro de la tierra, donde unas se nutren de estiércol o de otros detritus de origen vegetal, y otras que por alimentarse de raíces ocasionan grandes daños en almácigos y sembradíos. Muchos descortezadores de árboles y sus larvas viven en las estrechas galerías que excavan en la zona limítrofe entre corteza y madera; estas galerías presentan una configuración típica para cada especie. Las larvas de tricópteros que viven en los riachuelos construyen los tubos dentro de los cuales viven de una manera peculiar para cada especie, unas los revisten con piedritas de tamaño más o menos uniforme, otras con pedacitos iguales de tallos o ramitas de plantas, y otras más con la misma clase de conchitas de caracoles.

Las larvas de los mosquitos se desarrollan según la especie en muy distintos tipos de acumulaciones de agua, por ejemplo en ciénagas con determinada clase de vegetación, arrozales, entre los carrizos de las orillas de lagos, en charcos de agua de lluvia o formados por nieve derretida, en el agua de filtración en lechos pedregosos de ríos, en zanjas de cierto tipo, en agua acumulada en las huellas de las pisadas del ganado, en huecos de árboles o en el agua recolectada en las axilas de las hojas de Bromeliáceas, plantas epifitas muy frecuentes en los trópicos, en barriles con agua y hasta en los floreros de los panteones. Entre los mosquitos adultos hay "especies domésticas" que no sólo penetran a las casas o establos para picar a sus moradores, sino también para reposar largamente en los sitios oscuros de paredes y techos, mientras que digieren la sangre y desarrollan sus ovarios. Otros mosquitos prefieren reposar fuera de las casas, siempre en sitios resguardados, entre el zacate, en arbustos y matorrales, en los taludes de los ríos, al pie de los troncos de los grandes árboles en la selva, en huecos de árboles o de rocas, o viven, como muchos mosquitos selváticos en los trópicos, en las copas de los árboles más altos.

Los insectos ocupan ambientes característicos para cada especie, ya sea durante todo su ciclo evolutivo, o bien durante un estadio determinado de su desarrollo. Cualquier entomólogo podría hacer listas enormes de los *hábitat* de las numerosas especies. Queremos, sin embargo, preguntarnos: ¿Cómo se orientan los insectos dentro de su ambiente? ¿Qué estímulos los instigan a cambiar de lugar, y cuáles definen su conducta, por ejemplo durante la búsqueda de alimento o de un lugar apropiado para ovipositar?

La sensibilidad en las diferentes percepciones de los insectos en ocasiones supera por mucho a la nuestra y en otras es considerablemente menor. Ningún insecto puede recibir una imagen tan precisa de los objetos que le rodean o de un paisaje que se extiende a lo lejos, como la reciben los ojos humanos. La construcción completamente distinta de los ojos de los insectos nos explica esto. Sin embargo estos órganos, que están formados por un conjunto de unidades cuneiformes y angostas, llamadas omatidias, facilitan la percepción del movimiento, lo cual es importante en el caso de los insectos predadores, que reconocen a sus víctimas sólo cuando éstas se mueven. Además, la percepción de distintas intensidades de luz los posibilita para encontrar lugares o superficies más claras o más oscuras (fototaxis positiva o negativa). Muchos insectos también pueden distinguir ciertos colores, y aun la luz ultravioleta, invisible para el ojo humano.



"diferencias en el modo de vivir"

* De la Academia de la Investigación Científica de México.

El olfato de los insectos es a veces asombroso. Para ilustrar esto tomaremos como ejemplo el caso de las avispas parásitas de huevecillos o de larvas de otros insectos. La avispa hembra perfora con el ovíscapo el cuerpo de su presa y desliza en su interior un huevecillo, del cual posteriormente emerge la larva de la avispa, la cual se alimenta de las vísceras de su huésped. Cuando la presa se halla a la vista sobre una hoja, como las orugas de la mariposa blanca de la col, la avispa, que vuela de hoja en hoja, no tiene dificultad en localizarla. En cambio, cuando la presa se halla oculta, como en el caso de las larvas de *Sirex* que viven en los troncos de pinos, en una galería excavada a varios centímetros de profundidad en la madera, la avispa se halla delante de un problema que sólo puede superar gracias a lo extraordinario de su olfato. La hembra recorre el tronco del pino tamborileando con sus largas antenas, portadoras de numerosas células sensoriales, hasta que localiza la larva del *Sirex*; introduce entonces su ovíscapo a través de la corteza y de la madera y deposita su huevecillo en el cuerpo de la larva.

Las abejas generalmente visitan la misma clase de flores y se guían en gran parte por el olor peculiar de éstas. Una abeja que ha encontrado una cantidad satisfactoria de néctar en determinada clase de flores, vuela de una a otra para hacer acopio de miel y no toca otra clase de flor. Cuando ha vaciado su cosecha en las celdillas de los panales, la industriosa colectora regresa al mismo terreno para visitar de nuevo la misma especie de flores. Esta costumbre es ventajosa para las abejas, ya que debido a sus repetidas visitas aprenden a alcanzar con mayor rapidez la fuente de néctar oculta en el fondo de las flores. Para las plantas esta costumbre resulta ser de suma importancia ya que garantiza su polinización. Si una abeja visitara indistintamente diferentes especies de flores, mucho polen se llevaría inútilmente de una clase de flor a otra.

Al tratar de esta economía de trabajo no debemos olvidar que las abejas son insectos sociales que laboran en grupos. Cuando las abejas exploradoras han encontrado una fuente abundante de alimento, incitan a otras obreras a iniciar la recolección de néctar o de polen según el caso. En la comunidad de las abejas existe un "idioma" cuyos símbolos no están formados por sonidos sino por movimientos y figuras de baile que ejecutan sobre el panal las que a él regresan.

Por la determinada configuración de la danza y por otras características, así como por la mayor o menor intensidad de estos movimientos, las "danzantes" comunican a las otras abejas si la fuente de aprovisionamiento se encuentra cerca o lejos de la colmena. Además, por la dirección de la línea central de determinada figura del baile se indica en qué orientación debe emprenderse el vuelo de recolección. El olor de las flores adherido al cuerpo de las que han regresado indica a las que están listas para salir la clase de flores que deben visitar. Cuando las abejas encuentran una fuente de abastecimiento extraordinariamente rica facilitan aún más su localización marcándola con un olor peculiar producido por las glándulas de un órgano especial situado en la punta del abdomen y que al evaginarlo satura el aire con tal atrayente olor.

Si la producción de néctar es pobre no efectúan este marcado. Consecuentemente no guían a sus compañeros a sitios cuya escasa producción de néctar no vale la pena de explotar; presenciamos con esto un ejemplo más de la economía de trabajo en esta comunidad de insectos sociales.

Algunas sustancias aromáticas juegan un papel muy importante en la atracción de los sexos. En muchas especies de mariposas las hembras poseen en el extremo del abdomen un saco evaginable cuyas glándulas producen un olor que atrae a los machos desde lejos. Alrededor de una pequeña jaula que contenga a una de estas hembras puede congregarse gran número de machos, que han acudido a veces de distancias que varían de unos cientos de metros hasta más de un kilómetro. Si se coloca la hembra bajo una campana de vidrio los machos ignoran su presencia. Usando 500 mil hembras del gusano de seda se logró extraer y aislar el compuesto aromático de dicho órgano y conocer su estructura química (hexa-deca-dienol). Algo semejante se logró con la *Lymantria dispar*, mariposa cuyas orugas son una muy destructora plaga forestal en los Estados Unidos. El compuesto (acetoxi-hidroxi-hexadeceno) producido en las glándulas odoríferas de esta especie es fácil y económicamente sintetizado y es eficaz aun en diluciones infinitesimales: una diezmilmillonésima parte de un miligramo produce aún la respuesta de los machos. Actualmente se proyecta capturar todos los machos, aun de bosques extensos, en trampas provistas de esta sustancia o asperjar parte del follaje u otro sustrato con



"¿cómo se orientan los insectos dentro de su ambiente?"

insecticidas a los cuales se ha mezclado una ínfima cantidad de este atrayente, y privar así a la especie de toda posibilidad de reproducción.

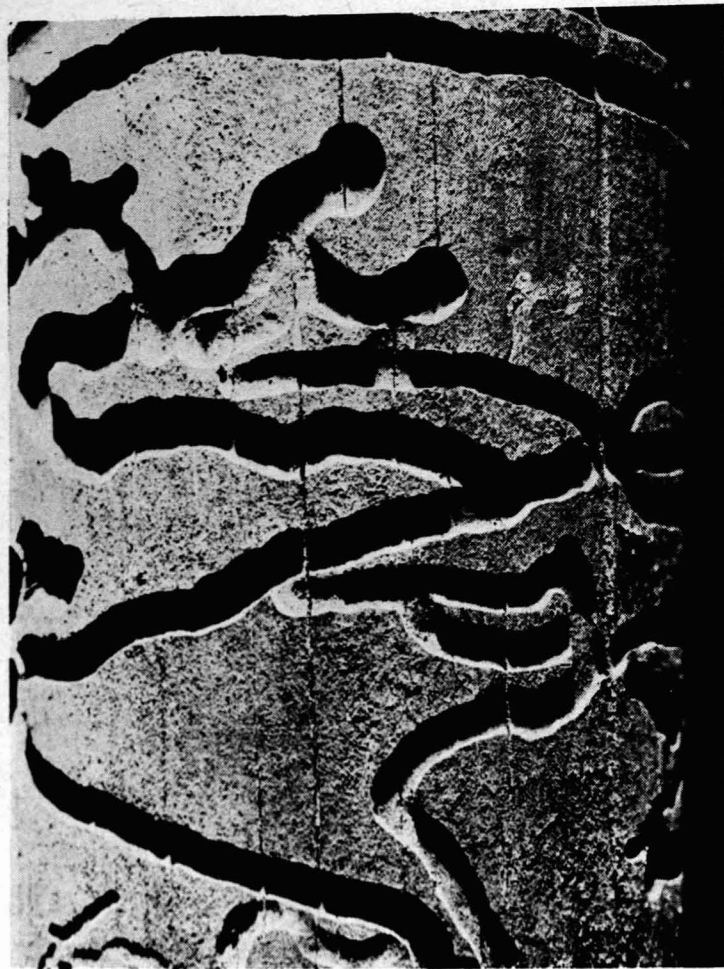
No siempre es fácil distinguir entre olfato y percepción gustatoria y ambos sentidos a menudo se reúnen bajo el término de percepción química. En general, el olfato se refiere a una percepción a distancia, mientras que la percepción gustatoria controla las cualidades de alimento por contacto. Los receptores gustatorios en su mayoría se encuentran localizados en las partes bucales, particularmente en los palpos labiales; en las abejas, avispas y hormigas se encuentran también sobre las antenas, y muchas mariposas y ciertas moscas los poseen en los artejos tarsales de las patas anteriores. Si se toca el tarso anterior de una de estas mariposas con un pincel mojado en una solución azucarada, se obtiene una respuesta de la espiritrompa, la cual se desenrolla como si fuese a chupar néctar.

La *Vanessa atalanta* o mariposa almirante responde a una solución de azúcar de 0.003%, mientras que la lengua humana percibe soluciones que al menos deben contener 0.4% de azúcar. El umbral de percepción para la sensación gustativa del hombre es en este caso 133 veces más alto que para dicha mariposa.

Una sustancia excitante para muchos insectos es el agua. Poseen la capacidad de percibir pequeñas diferencias en la humedad relativa del aire, lo cual les facilita la búsqueda de un ambiente óptimo a este respecto. No hay que olvidar que los insectos, en comparación con otros animales terrestres, son de un tamaño pequeño; y que por lo mismo son cuerpos que presentan una superficie muy grande en relación a su volumen. Consecuentemente estarían expuestos al peligro de una rápida desecación si no contaran con una protección especial contra la evaporación del agua. Para comprender mejor esto, debemos sólo recordar que las moscas domésticas pueden permanecer por mucho tiempo sobre el vidrio de una ventana soleada, mientras que una gota de agua del tamaño de la mosca puesta sobre este mismo lugar se evaporaría en muy poco tiempo.

Esta protección la proporciona la capa más externa de la cutícula o "piel" de los insectos, la *epicutícula*, que es una membrana de sólo unos milésimos de milímetro, constituida por ceras, y completamente impermeable al agua.

La capa media de la "piel" o *exocutícula* se forma por la inclusión de materiales duros en la *endocutícula* quitinosa. El mayor grosor de esta exocutícula impide que los rayos solares calienten excesivamente el cuerpo del insecto, lo cual haría más rápida su desecación. Aquellos insectos o larvas que viven en un medio muy húmedo tienen cutícula muy tenue, y cuando



"Los insectos ocupan ambientes característicos para cada especie"

se les saca de su ambiente al aire seco se encogen y mueren; por ejemplo sucede así en algunos termites y con las larvas que minan los tejidos vegetales jugosos.

Pero también otros insectos, no obstante su envoltura impermeable y su grueso caparazón cuticular, están expuestos al peligro de la desecación. Pierden agua debido a la evaporación a través del sistema respiratorio constituido por las tráqueas abundantemente ramificadas en todos los órganos y tejidos del



"otros se nutren exclusivamente de una sola especie"

cuerpo. Muchos insectos sin embargo pueden cerrar los estigmas que son las aberturas del sistema traqueal. Pero justamente cuando hace calor, todos los procesos de estos animales *poiquiloterms* se aceleran y el requerimiento de oxígeno es consecuentemente mayor, así que los estigmas deben permanecer abiertos.

La búsqueda de condiciones favorables de temperatura y humedad ambiental, y la permanencia dentro de éstas, es de gran importancia para la conservación de la vida de muchos insectos. Consecuentemente, en el análisis de los factores ambientales que rigen la conducta de los insectos, es de sumo interés la determinación de la temperatura predilecta y de la zona preferida de humedad. Esto se hace introduciendo un número suficiente de individuos en aparatos dentro de los cuales pueden distribuirse sobre diferentes partes de un gradiente de temperatura o humedad, o congregarse en lugares definidos de éste. Por supuesto que la elección de ciertas temperaturas y humedades también depende del estado fisiológico en que se encuentre el insecto. Individuos que acaban de beber agua, o que han ingerido alimentos ricos en este líquido, a veces se inclinan más a permanecer en un ambiente seco que aquellos cuyo contenido corporal de agua se encuentra disminuido.

Citaremos unos cuantos ejemplos de la conducta de insectos ante diferente humedad de aire. Muchas hormigas se agrupan en la parte más húmeda del gradiente de prueba, casi en la zona de aire saturado con vapor de agua. Los "gusanos de alambre", que son larvas de coleópteros elatéricos, cuya capa protectora de cera se lesiona por la acción abrasiva de partículas de tierra entre las cuales se arrastran, prefieren los lugares húmedos del suelo.

Los insectos que viven en las bodegas de granos almacenados, en productos alimenticios secos o en madera seca, como los gorgojos de cereales, el gusano del harina (la larva del pinacate, *Tenebrio molitor*), el *Ptinus tectus*, coleóptero que vive en la madera de construcción, o las larvas perforadoras de madera de muchos coleópteros, prefieren una atmósfera seca. El agua tan necesaria para la vida de estos insectos que viven en medios tan secos la pueden conseguir de dos modos: ya sea que devoren grandes cantidades de alimento y extraigan la cantidad de agua contenida en él como en el caso del pinacate *Tenebrio molitor*, o bien por oxidación de sustancias nutritivas, como en el caso de las larvas de la polilla de la lana y las del harina; la combustión de la grasa proporciona mayores cantidades de agua que la de carbohidratos o de proteínas.

La localización de un ambiente favorable con respecto a la humedad la efectúan la mayoría de los insectos no por un movimiento directo o *taxis*, sino por una *kinesis*: en un medio desfavorable, por ejemplo en aire seco o, en cambio, en aire demasiado húmedo, los animales se muestran inquietos y se mueven sin dirección determinada hasta que por una casualidad dan con un área favorable. En la mayoría de los insectos las células receptoras de la humedad probablemente están en las antenas; sin embargo poco es lo que se ha investigado a este respecto.

El calor es un factor muy importante para todos los insectos, ya que subsisten activamente dentro de ciertos límites de temperatura, y su ligación con ciertos lugares o *habitat* y también su distribución geográfica son definidos en alto grado por límites térmicos. La preponderancia del calor sobre las manifestaciones vitales de estos animales *poiquiloterms* nos hace suponer de antemano que los insectos tienen la capacidad de percibir diferencias de temperatura. No tenemos conocimientos satisfactorios acerca de la estructura y el funcionamiento de los órganos sensoriales cuticulares que actúan como termorreceptores. En cuanto a su ubicación, tenemos algunos datos que nos han proporcionado experimentos de amputación que han puesto de manifiesto la consecuente falta de respuestas normales a los estímulos térmicos. En las pocas especies estudiadas hasta el momento, los receptores se han encontrado localizados en muy diversas partes del cuerpo, sobre las antenas, los palpos labiales, la punta del abdomen, los artejos tarsales de las patas anteriores y los cercos que se proyectan desde el último segmento abdominal.

Si comparamos la sensación de calor de los insectos con la de los animales homeotermos o con nuestra percepción de temperaturas, debemos hacer hincapié en una diferencia fundamental. Nosotros sentimos un estímulo térmico como más caliente o más frío que la temperatura constante de nuestro cuerpo o la de nuestra piel, que varía sólo dentro de límites estrechos. A los insectos les falta tal medida de comparación para la estimación

de las temperaturas ambientales. Debe suponerse que su sistema nervioso central tiene la capacidad de percibir grados de temperatura sin referirlos a un punto térmico inherente al organismo.

Observamos frecuentemente que bajo condiciones naturales muchos insectos se congregan en lugares relativamente calientes, a menudo forman grandes aglomeraciones, por ejemplo ciertas chinches de plantas se colocan sobre hojas o piedras calentadas por el sol; las moscas domésticas y las moscas picadoras de los establos lo hacen sobre paredes soleadas; las cucarachas se esconden frecuentemente bajo la estufa en las cocinas o cerca del motor de los refrigeradores, y de noche algunos insectos pequeños encuentran un refugio agradable en las corolas de las flores, gracias al calor producido por la respiración del tejido vegetal. La exactitud con la cual los insectos eligen cierta zona térmica nos la muestra la aglomeración de moscas alrededor de un mechero Bunsen. Donde encuentran una temperatura de aproximadamente 40° C, los numerosos individuos que se congregan ahí forman un anillo. La zona completamente libre de moscas dentro de él nos indica que éstas no solamente son atraídas por el calor sino que evitan una zona de temperatura demasiado alta.

Pruebas que se hacen introduciendo diferentes especies en aparatos con un gradiente de temperaturas, muestran la temperatura predilecta en la cual se congregan los animales. Un ejemplo muy marcado nos lo ofrecen los piojos del cuerpo, los cuales, dentro de tal dispositivo, se aglomeran cerca de los 29° C de temperatura, que corresponde a la que hay entre la piel y la ropa. Se observó que los piojos se alejan de un enfermo de tifo cuando éste tiene fiebre muy alta, y caminan sobre el lado exterior de las cobijas, de donde fácilmente pueden pasar a las personas que cuidan del tifoso.

Si un tubo de metal en forma de U, en cuyo interior pasa una corriente de agua a 35° C, se acerca a un piojo a unos 2 centímetros de distancia, éste sigue al tubo cuando se mueve. En ensayos similares, utilizando chinches de cama o chinches holiconas (*Triatoma*), éstas, además de seguir el tubo, proyectan su trompa o proboscis hacia adelante en posición de picar. Colocando una mota de algodón caliente sobre la tela metálica de una jaula de moscas picadoras (*Stomoxys calcitrans*) éstas mueven su proboscis en dirección al algodón tratando de picar a través de las mallas. No solamente el calor ayuda a los insectos hematófagos a localizar a sus huéspedes y provoca la acción de picar; los estímulos químicos y a veces los visuales también tienen su importancia. Es bastante compleja la conducta de los mosquitos, pero debido a investigaciones recientes nos encontramos en posibilidad de explicar tentativamente las diferencias en atracción, no solamente entre distintas especies de animales huéspedes, sino también entre individuos de la misma especie. Personas con la piel fresca, clara y húmeda, atraen menos a los mosquitos que las de piel más caliente, oscura y seca. Las ropas

de color claro hacen a sus portadores menos atractivos para los mosquitos que los vestidos oscuros. Pero los factores más importantes que causan las diferencias individuales de atracción son ciertos olores corporales, cuya fuente está en la sangre; las sustancias atractivas se difunden desde los capilares a través de la piel. Recientemente se encontró que son ciertos aminoácidos, presentes en la sangre, particularmente la lisina y la alanina, y sobre todo la primera, los que ejercieron mayor atracción para los mosquitos (*Aedes aegypti*), esto además de la atracción por el bióxido de carbono, liberado por la respiración y cierta difusión percutánea. Otro autor hace responsable de la atracción a ciertos esteroides, principalmente sustancias estrógenas, existentes en la sangre.

Al principio de esta nota nos hemos referido muy brevemente a la percepción de la luz. Ya que hay mucho por referir sobre este problema y en particular sobre la percepción de diferentes grados de luminosidad, forma, color y movimiento, y sobre el papel que juegan los diversos estímulos visuales en la orientación de los insectos, preferimos tratar el tema en otro artículo.

Independientemente de los estímulos de que se trate y cuando contemplamos el panorama general de lo que significan para la vida de los animales, llegamos siempre a la misma consideración: cada especie animal proporciona un documento no solamente sobre la asombrosa multitud de especies que se han originado en el curso de la evolución, sino también sobre su adaptación a las más diversas condiciones de vida, y en qué manera las respuestas a los estímulos ambientales, a menudo específicas, facilitan el mantenimiento individual de la vida y la conservación de la especie. Consecuentemente, el estudio del mundo de los sentidos y de la conducta de los animales ha adquirido en los últimos decenios una importancia cada vez mayor dentro de la investigación zoológica.

Esperamos que un mejor conocimiento sobre la fisiología de la percepción, las respuestas a los estímulos y el comportamiento de los insectos, nos conduzcan además a la obtención de métodos prácticos para atrapar a los insectos nocivos mediante trampas ópticas o químicas, o bien mediante estímulos repulsivos, para mantenerlos lejos de donde puedan causar daños o molestias.

No es posible en un artículo como éste dar notas bibliográficas, ni siquiera mencionar los nombres de los numerosos investigadores a quienes debemos antiguos y nuevos conocimientos. Sin embargo, para los lectores más interesados queremos citar por lo menos algunas obras cuyo estudio puede familiarizarlos en mayor grado con los problemas y resultados de los cuales ofrecimos sólo una selección muy pequeña de ejemplos: W. von BÜDDENBROCK, *Vergleichende Physiologie, Band I: Sinnesphysiologie*. (Verlag Birkhäuser Basel, Suiza, 1952).—C. G. BUTLER, *The World of the Honey Bee*. (Collins London, 1954).—J. D. CATHY, *An Introduction to the Behaviour of Invertebrates*. (George Allen and Unwin Ltd. London, 1958).—K. von FRISCH, *Bees, Their Vision, Chemical Senses, and Language*. (Cornell University Press. Ithaca, N. Y., 1950.)



"algunas sustancias aromáticas juegan un papel muy importante en la atracción de los sexos."

ARTES PLÁSTICAS

Rauschenberg o la guerra de Nueva York

Por Alain JOUFFROY

Robert Rauschenberg es uno de los pintores norteamericanos que contribuyen más eficazmente a la vitalidad y a la expansión de la Escuela de Nueva York. La razón de ello es simple: después de Jackson Pollock y de Arshile Gorky, cuya muerte violenta ha dado a esta escuela la aureola del prestigio insustituible de la tragedia, los pintores de Nueva York tenían que escoger entre continuar la obra inaugurada de diferentes maneras por Gorky y por Pollock en el camino de la abstracción lírica —que los críticos norteamericanos han bautizado *Action Painting* y luego “expresionismo abstracto”—, o bien rebasar y poner otra vez en tela de juicio esta nueva forma de expresión plástica. Aquellos que, como Motherwell, de Kooning y Kline, habían vivido en el mismo plano que Gorky y Pollock la aventura fascinante de la creación de la Escuela de Nueva York, escogieron la primera solución; defendidos por la revista *Art News* y por su inteligente y dinámico director, Thomas B. Hess, estos fundadores de la pintura de acción y de expresión directa —que tienen en Hartung y en Soulages sus equivalentes europeos— se construyeron una fortaleza que parece todavía inexpugnable a algunos. La *Action Painting* es una conquista norteamericana, y son comerciantes y críticos norteamericanos los que han impuesto su jerarquía y reforzado sus bases. Pero esa consolidación sistemática de valores nuevos, si tuvo por primer resultado hacer que *se cotizara más alto* a los pintores que habían creado estos valores, tuvo la desventaja de frenar o desalentar la búsqueda.

Los jóvenes pintores norteamericanos se encuentran hoy en una situación algo semejante a la que, en Europa, sucedió al apogeo y al triunfo de los primeros cubistas: Picasso, Braque y Juan Gris. Como el cubismo, la *Action Painting* no es una solución eterna. El dadaísmo, el surrealismo, fueron con respecto a los primeros cubistas lo que son hoy, en el sector de la pintura norteamericana, las obras desconcertantes y provocadoras de Robert Rauschenberg, de Jasper Johns, de Claes Oldenburg (y de muchos otros) con respecto a las de los fundadores de la *New York School*. No hay, entre las dos generaciones, ruptura teórica declarada —los artistas norteamericanos no se enfrentan unos a otros según los mismos métodos que los artistas europeos—, sino una ruptura de hecho, que el análisis de las obras y de la orientación actual de las investigaciones permite poner de relieve.

Robert Rauschenberg es sin duda uno de los pintores que más claramente han cumplido esta ruptura. La meta de la *Action Painting* era la expresión directa por el gesto, o automatismo gestual, del que André Masson y Hans Hartung fueron los promotores europeos en 1924. Pero esa meta no podía bastar: Pollock en sus últimas obras, de Kooning en la serie de sus “Mujeres” lo han hecho comprender ellos mismos claramente. Sin duda el

color, el rastro de la brocha sobre la tela, la materia pictórica misma tienen su poder expresivo propio, como los *Fauves* lo habían mostrado. Pero entre ellos, sólo Pollock había sabido amplificar y orquestar las posibilidades de expresión gestual hasta el descubrimiento de una temática nueva: *One*, la gran pintura de Pollock y su obra maestra, hace coincidir completamente unas reglas (el *dripping*) y una visión. Con él se abría de par en par una ventana sobre el cosmos. Violencia y delicadeza extrema se equilibran en un mismo canto, donde el hormigueo de todas las “manchas” establecía una relación no causal nueva entre cada elemento del cuadro. Así, el indeterminismo producía, por primera vez en la historia del arte, una obra que escapaba en gran parte a las leyes antiguas de la pintura, y tendía a establecer otras nuevas.

El “gesto” de Kline y de Motherwell —aparte del talento innegable de estos pintores— se opone con menos claridad y menos autoridad al determinismo tradicional de la pintura. Se inscribe en la perspectiva de una cólera o de una ternura subjetivas, y no en la de una abertura a la totalidad. En es esto, a mi modo de ver, donde la pintura de Kline y la de Motherwell encuentran su límite. Pero es sobre todo en la falta de contenido dramático —de rebeldía, de protesta o de amor— donde reside su debilidad. Sin duda los cuadros blancos y negros de Kline (e incluso algunos de sus cuadros en color, donde curiosamente el blanco y el negro se afirman como no-colores) sobrepasan la frontera misteriosa de la decoración. Alcanzan incluso a veces el grado paroxístico en que la pintura se transforma en grito, pero este grito queda enclaustrado en un mundo sin comunicaciones, como el de un hombre que no parara de arrojarle contra los muros de su cárcel. Pero ¡cuántas repeticiones!, ¡cuánto pisoteo en el mismo lugar! El lenguaje que Kline se constituye no es más que una búsqueda de nuevas onomatopeyas. El grito repetido demasiado a menudo pierde su poder de choque y se convierte en hábito maniático, jadeo, sacudida. En el horizonte asoma la hidra de la monotonía. ¿Cómo librarse de ella?

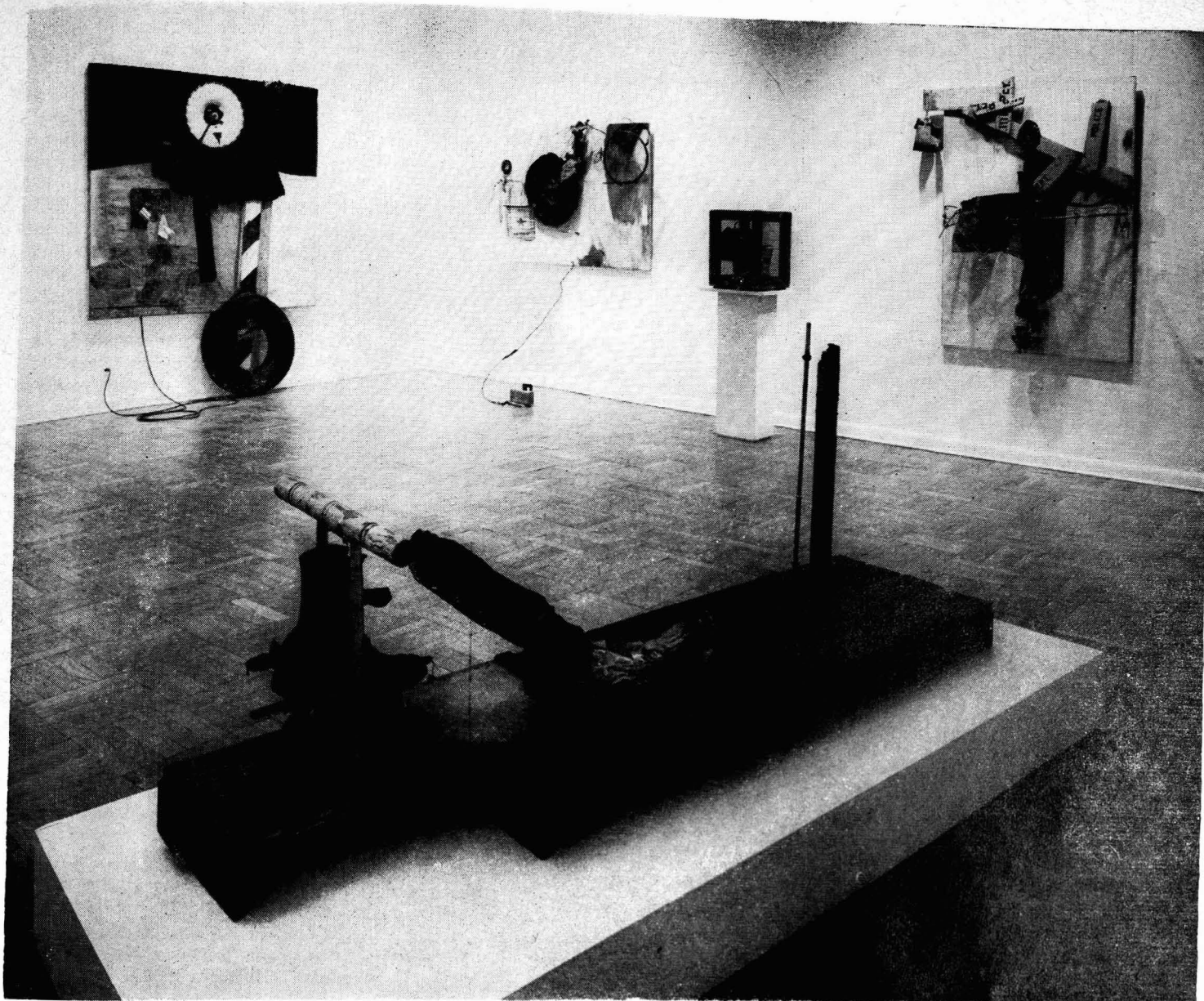
Así, Rauschenberg se enfrenta a los gigantes mudos de la pintura de sus predecesores. Lo que combate implícitamente, con su obra, es precisamente su mutismo (sus gritos son gritos de sordomudos). Es en este plan de batalla neoyorkino donde hay que situarlo en primer lugar. La *Action Painting*, el expresionismo son para él letra muerta, antorchas consumidas. Lo que propone es hacer cambiar de dirección a la pintura. La tentativa es tan ambiciosa como lo fue la de Kurt Schwitters, pero es más espectacular. Schwitters *rebasaba* en un sentido el cubismo —sin dejar de ser fiel a los datos cromáticos y a la construcción cubistas. Rauschenberg rebasa la *Action Painting*, y permanece fiel en apariencia a los datos cromáticos y a la construcción

de la *Action Painting*. Pero lo que está en juego, a nuestros ojos, parece más importante. La situación del pintor en un mundo regido por los comerciantes de pintura y por el gusto de la burguesía esteta y especulativa no es idéntica a la que conoció Schwitters. Los riesgos son más grandes.

No son tan grandes como podrían dearse. Debido a su integración en la sociedad burguesa, los pintores de vanguardia se han hecho solidarios de un mundo demasiado pesado. Pierden con ello mucho de su libertad. Pero los pintores (y esto los pone siempre en desventaja con relación a los poetas) han estado siempre ligados a su clientela, y sus obras llevan demasiado a menudo la huella de los caprichos y de los cambios de humor de esta última para que se pueda confundir exactamente la evolución de la pintura con el movimiento de la Historia. Lo cual no les impide en absoluto usar de astucia con ese monstruo caótico, hosco y aterrador, que es la sensibilidad burguesa. En Nueva York, más que en ningún otro sitio, los pintores me parecen condenados a la astucia, a la tergiversación, al compromiso, o en todo caso a jugar con los del lado del Capital. Pero es apasionante observar este juego, donde la autenticidad del artista (si es resistente) puede no desaparecer.

Para mí, Rauschenberg es ante todo un hombre que ha comprendido la *Action Painting*, y ha sacado de ello la lección más inteligente. En lugar de enfrentarse groseramente, o de volverle la espalda (reunirse con el grupo de los reaccionarios de la figuración, por ejemplo), ha sabido rodearla como a un gigantesco obstáculo, tomarle algunas de sus manías gestuales (la pincelada amplia y chorreante, la materia a veces caliza, a veces reluciente como el “ripolin”, el choque casual de los colores), y hacer surgir de ellas, como un verdadero prestidigitador, obras sorprendentes, que obligan al espectador a un cambio completo de actitud. En esto reside su genio de invención y la extrema habilidad de su empresa. Una inteligencia felina y femenina, unida a un imponente poder de ascensión, han contribuido seguramente a este éxito.

¿En qué consiste la originalidad de Rauschenberg? En Europa, pintores como Burri, Crippa, Tapies, Millares, hacen entrar también elementos “no pictóricos” en la composición de sus cuadros: pero lo hacen siempre en la perspectiva del gusto europeo, en la tradición de Schwitters. Crippa y Millares son quizá los dos únicos pintores que rompen deliberadamente con la tradición de la pintura de caballete: con un espíritu anárquico, hacen estallar la *imagen plana*, o bien tapan la ventana individual por la que al hombre europeo le gusta “asomarse” para contemplar el mundo. Rauschenberg, en cambio no “siente” la existencia de Schwitters detrás de él, ni la de Picabia. No conoce bien más que a Marcel Duchamp, que vive en Nueva York desde 1915, y que me dijo recientemente que Rauschenberg era uno de los escasos pintores de la nueva generación en los que reconocía un poco el espíritu que lo animaba a él mismo entre 1910 y 1913. Lo que equivale a decir que para Rauschenberg, lo que más cuenta es el instante presente, la apertura del



Rauschenberg es ante todo un hombre que ha comprendido la "Action Painting"

presente: el pasado no lo ahoga. Sólo superficialmente pueden relacionarse sus obras con el dadaísmo europeo: le dan la espalda inocentemente.¹ Lo que le atormenta mucho más es la situación presente de la pintura en Nueva York, y los medios de cambiar esta situación. Con Jasper Johns, puede decirse que lo hace a las mil maravillas. Pero no es fácil, y Nueva York esconde numerosos artistas de gran talento.

En lo que Rauschenberg se muestra más original es en el empleo magistral de los objetos. No los transforma nunca, sino que se limita a fijar sobre el lienzo los que tiene a mano, o los que recoge durante sus paseos en los inmensos y prodigiosos solares de Nueva York, desiertos melancólicos donde vienen a encallar en un mismo abandono los productos del lujo y de la miseria. Lejos de querer constituir un lenguaje precioso y poético con estos objetos, Rauschenberg les conserva siempre su carácter bruto, errante y anónimo. Ni bonitos ni feos; siguen siendo lo que son, como atacados de inanición por el tiempo. Es su estado de derelicción pura lo que les presta el mayor poder de sugestión.

¹ En una entrevista concedida al periódico *Arts* a propósito de su exposición parisina, Rauschenberg decía con justeza: "El dadaísmo quería excluir. Yo prefiero incluir."

Abandonados a *si mismos*, pierden en efecto su carácter funcional y se transforman en testigos absurdos de nuestro tiempo.

Marcel Duchamp se había atrevido el primero a exponer una rueda de bicicleta o un urinario como "obras de arte": se contentaba con firmarlas. Lo que le fascinaba era el carácter no estético de estos objetos, el hecho de que la mirada sólo se posaba distraídamente sobre ellos. Desde entonces, estos objetos y sus semejantes *han llegado a ser*, por el rodeo del humorismo, miembros de la gran familia de la estética moderna. Pero no hay ninguna probabilidad de que objetos como el urinario, el portabotellas o las ruedas de bicicleta puedan pretender alguna vez rivalizar realmente con las obras de arte. Se sitúan fuera de su círculo, y sólo por un rebote en la obra plástica de los pintores o de los escultores que los utilizan, se integran a un mismo *continuum* de expresión individual. Con Rauschenberg, el objeto adquiere un poder de expresión plástica autónomo, que se integra totalmente con el de la pintura propiamente dicha. Así la obra de Schwitters encuentra en la de Rauschenberg un desarrollo inesperado, sobre otras bases, según otros métodos y para otros fines. La pintura pura, que fue durante mucho

tiempo el ideal de los pintores modernos, ideal contra el que los dadaístas y los surrealistas construyeron lo esencial de su obra, es anonadada por Rauschenberg como lo fue por Schwitters, pero anonadada de una manera que me parece radical, definitiva: como si los objetos y su mundo, una vez reintroducidos en el contexto del arte, descargasen un golpe mortal sobre el idealismo impotente que preside a la elaboración de toda obra sin contenido.

Porque sin duda se trata de eso. La pintura pura ha muerto, y con ella toda una concepción del arte. La realidad aterradora del mundo es la más fuerte. Dominando esa realidad y plegándola a los caprichos soberanos de la expresión personal es como se puede aspirar a alguna eficacia. Reduciendo el mundo a una conjuración individual es como puede esperarse dominar lo que el mundo ha hecho del arte. Rauschenberg trastorna la situación de la pintura en Nueva York porque a partir de él es la "realidad" entera la que vuelve a abrirse al arte. Pero es de prever que se producirá una fuerte reacción; la guerra continúa. Es de temer que sea larga. La generación de Rauschenberg se agotará quizá en ella.

M U S I C A

Para una dicotomía de la música

Por Jesús BAL Y GAY

La música se nos aparece dividida en dos linajes o producida en dos planos perfectamente diferenciados. Pero no me refiero aquí a las consabidas divisiones de la música en *música pura* y *música de programa*, ni en *música clásica* y *música romántica*, ni, tampoco, en *música derivada del gesto* y *música derivada de la palabra*, sino a algo que parece afectar esencialmente al ser mismo de la obra musical. Hay obras que nos sacan de nosotros mismos y obras que, por el contrario, nos abren las más recónditas profundidades de nuestro yo; obras que *están ahí*, majestuosas e indiferentes a nuestros problemas y sentimientos, y obras que, llenas de *simpatía*, se meten en nuestro corazón de tal modo que parecen salir de él; obras, en fin que escuchamos con reverencia y obras que escuchamos con amor.

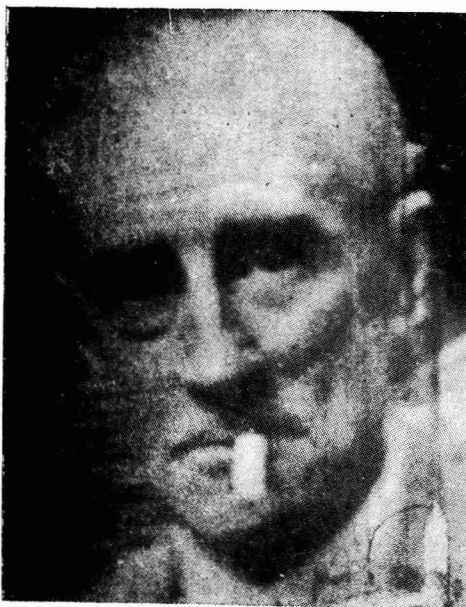
Esa dicotomía se da también en las artes plásticas. Romano Guardini la percibió agudamente desde su mirador de teólogo. Ante la pintura religiosa de todos los tiempos se pregunta si están en la misma línea, y no en planos diversos, el *Cristo* que hay en el ábside de la catedral de Monreale y el *Juez* de la Capilla Sixtina; la *Madona* de Torcello y la *Dolorosa* de Tiziano que está en el Prado; las figuras de los frisos de Sant'Apollinare in Classe y las de la *Disputa* de Rafael o las de *Todos los Santos* de Dürero. La evidente existencia de esos dos planos de la concepción plástica lleva a Guardini a distinguir —en teólogo, no en teórico del arte— entre lo que él denomina *Kultbild* (imagen de culto) y *Andachtsbild* (imagen de devoción o de piedad). Según él, la *imagen de culto* procede del ser y el gobierno de Dios; parece venir de la trascendencia; no tiene ninguna "psicología", sino realidad, esencialidad, poder; la impresión que produce es de índole suprahistórica; parece desprenderse de algo absoluto y eterno; el artista que la crea no es un "artista" en el sentido que solemos dar a esta palabra, ni "crea" en el que solemos dar a esta otra, sino que *sirve*; en fin, la *imagen de culto* eleva al hombre de su ámbito propio a otro que está por encima de él. Por el contrario, la *imagen de devoción* arranca de la vida interior del individuo —dice Guardini—, de su experiencia de la fe; parece proceder de la immanencia; el artista que la crea pretende representar lo que configura su fantasía, expresar lo que siente su corazón; en ella se percibe la personalidad de un hombre determinado; por ella nos elevamos, pero sin salirnos de nuestra propia línea.

Es curioso que ese análisis del arte religioso, aun despojado de su contenido teológico, pueda aplicarse a la realidad musical expuesta al comienzo de este artículo. Lo que dice Guardini de la *imagen de culto* sirve admirablemente para calificar, por ejemplo, una fuga de Bach, así como las cualidades que

descubre en la *imagen de devoción* parecen ser las mismas que percibimos en una sinfonía de Mozart, pongamos por caso. La fuga de Bach es típica de esa especie de música que escuchamos sin mezclarnos en ella y sin que ella se mezcle en nosotros, que tiene su ámbito propio en nuestra exterioridad, que está ahí para que la contemplemos y reveurenciemos. La sinfonía de Mozart, al contrario, representa la música que puede ser nuestra, y de hecho lo es, como alma de nuestra alma, música cuyo ámbito propio es nuestra interioridad, lugar donde parece completarse definitivamente. Así, pues, no creo muy aventurado establecer la distinción entre la música que podríamos denominar de



Schubert — "música de comunión"



Ravel — "menos efusivo"

contemplación y la *música de comunión* —en el sentido del *communio* latino—, una exterior a nosotros, otra interior; una objetiva, otra subjetiva.

Pero cabría una objeción: esa dicotomía la hacemos sobre un caudal musical de cuyo origen e intención primera no podemos estar muy seguros. ¿No será todo ello una especie de espejismo producido en el terreno de la estilística? La diferencia entre esos dos linajes de música es, desde luego, real; la ve cualquiera. Pero también son reales los espejismos: lo que no es real es el objeto que el espejismo nos hace ver. Guardini pone en su ensayo como ejemplos de *imagen de culto* obras muy anteriores a las que le sirven para ilustrar su concepto de *imagen de piedad*. La distinción que —siguiendo su dicotomía— hice entre *música de contemplación* y *música de comunión* la ilustré con Bach y Mozart respectivamente, es decir, con dos músicos entre los que, si no median siglos, sí median años de profunda revolución estilística. Ello pudiera indicar que donde vemos *imagen de culto* o *música de contemplación*, esto es, un fenómeno radicalmente óntico, no haya más que un estilo muy alejado de nuestra sensibilidad. Guardini no parece pensar que haya caído en esa trampa de la historia, pero no deja de reconocer la situación en el tiempo de los dos fenómenos que analiza. "Por lo que toca a la consecución histórica —dice—, sólo puede entenderse que el uno ha tenido su tiempo y, al fatigarse su impulso interior, se ha agotado como tarea objetiva y ha retrocedido, mientras que el otro empieza su tiempo, haciéndose operante en el interior del artista y llegando a ser visible en su conjunto como tarea." Y aún añade: "La historia parece mostrar que la *imagen de culto* corresponde a períodos primitivos —pensemos en el concepto de lo arcaico—, mientras que la *imagen de devoción* aparece en situaciones posteriores." Lo mismo sucede en la música. Veamos.

Si comparamos un motete de Perotino con uno de Victoria, el primero nos parecerá menos sensible, más duro y árido, que el segundo. Quizá lo despachemos poniéndole la etiqueta de "primitivo". Y de eso a calificarlo de "bárbaro" no habrá, en el fondo de nuestra conciencia, más que un paso, aunque, si sabemos algo de historia de la música y de la teoría musical de aquellos tiempos, nos abstendremos de aplicarle aquel calificativo y en su lugar pondremos el de "cerebral".

Comparemos ahora el mismo motete de Victoria con cualquier cantata de Bach: la obra de Victoria la encontraremos, en relación con la de Bach, tan árida, primitiva o cerebral, como el motete de Perotino en comparación con ella.

Pero sigamos avanzando historia adelante, y en el mismo caso estará, para nosotros, la música de Bach comparada con la de Mozart, la de éste comparada con la de Beethoven, y la de Beethoven comparada con la de los románticos, sea el que fuere. La música parece haber ido perdiendo aridez, primitivismo o intelectualismo a lo largo de los siglos o —vista en otra perspectiva— haber ido ganando cordialidad, sensibilidad, refinamiento y, en una palabra, humanidad. Pero ¿se trata de un proceso real

o no será más bien un espejismo nacido del mayor o menor grado de sintonización de nuestra sensibilidad —de la del hombre contemporáneo, quiero decir— con esas músicas, mayor cuanto más cerca de nosotros se hallan éstas? Los casos que acabo de mencionar parecen sugerir que de esas dos hipótesis, la segunda es la cierta.

Sin embargo, veamos qué sucede al cerrarse el romanticismo, es decir, al comenzar lo que podemos denominar nuestra época? ¿No se hace menos efusiva, menos cordial, más árida la música? Compárese, si no, la de Strauss o de Debussy con la de Wagner. Y el proceso que así se inicia continuará con Ravel, Stravinsky, Bartók y Webern —para no citar más que nombres especialmente representativos— y aun dentro de la producción de un mismo autor, Falla, por ejemplo. Así resulta, pues, que nos conmueve más una sinfonía de Schubert que una de Stravinsky, aunque ésta haya sido escrita en nuestro tiempo y aquélla hace ciento cuarenta años. La de Stravinsky es *música de contemplación* y la de Schubert *música de comunión*. Quiere ello decir que esas dos especies de música no se hallan situadas en el tiempo según un orden irreversible.

Es bastante extraño que Guardini, tan atento siempre a todas las manifestaciones del espíritu y tan radicalmente inserto en nuestro tiempo, examine como problemática la posibilidad de que el hombre actual vuelva a la *imagen de culto*. Parece no considerar dentro de esa jerarquía pinturas como, por ejemplo, algunas de Rouault o esculturas como algunas de Epstein. Por eso, al tratar de escrutar el futuro, ve como signos de ese retorno la actual tendencia a salir del subjetivismo de la Edad Moderna, el hecho de que la estructura sociológica se transforme de individualista en totalista, y el que nuestra vida espiritual parezca desplazar su centro de gravedad del problema al principio de la búsqueda a la construcción, de lo psicológico a lo óntico; pero no pasa de ver indicios, síntomas o augurios allí donde ya, si no me equivoco, se está dando el fenómeno.

Si no fuera por ciertas partituras contemporáneas, cabría dudar de la realidad óntica de lo que denomino *música de contemplación*. Pero gracias a ellas sabemos que esa realidad existe. Sus autores no sólo lo han demostrado con el mero hecho de crearlas, sino que, además, han confesado paladinamente su propósito deliberado de hacer una tal música. Así, pues, hay que pensar que la objetividad de ciertas obras de otros tiempos es una categoría real y no el resultado de un proceso de objetivación, cuyos agentes pudiesen ser la lejanía en el tiempo y la falta de familiaridad nuestra con su estilo. Aunque esto no quiere decir que el alejamiento progresivo de una *música de comunión, subjetiva o psicológica* —como el lector guste de denominarla—, no produzca en ella, para nosotros, una especie de poda o desnudamiento que la deje con el tronco o en los cueros vivos de lo óntico. Por eso quizá tengamos que admitir, dentro de la música objetiva o de *contemplación*, la que lo es *per se* y la que lo es *per accidens*, lo cual no invalida nuestra convicción acerca de su existencia.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

CIVILIZACIÓN (*Civilization*), película norteamericana de Thomas H. Ince. Argumento: C. Gardner Sullivan. Foto: Irving Willat. Intérpretes: Herhall Mayall, Howard Hickman, Charles French y Enid Markey. Producida en 1916 por Ince.

Thomas Harper Ince, padre del *western*, maestro de toda una generación de cineastas y formador, junto con Griffith y Mack Sennett, de la famosa compañía *Triangle*, es el realizador de una película que año tras año, por Semana Santa, vemos anunciada en los cines de barrio: *Civilización*. El Cine-Club del IFAL ha tenido hace poco el buen gusto de exhibirla y, gracias a ello, he podido verla dos veces sin temor a pulgas, desafoques, etcétera.

El film data de 1916, lo que quiere decir que es contemporáneo de las primeras grandes superproducciones de Griffith (*El nacimiento de una nación*, *Intolerancia*) a las que evidentemente trata de emular. Pero si en Griffith es notoria la búsqueda de un nuevo lenguaje a través del montaje y del empleo sistemático del *close-up*, Ince se ciñe aparentemente a la tradición del cine monumental primitivo por la que un film no era sino una sucesión de "cuadros plásticos animados". *Civilización* fue realizada en plena Primera Guerra Mundial con una intención religiosa y pacifista y, formalmente, está concebida en función de un propósito ejemplarizante. Cada cuadro, cada escena, intentará expresar una idea general, y así, pasamos de la imagen de un *pueblo feliz* a la del tirano que, llevado por su ambición, concibe planes bélicos. (En ese tirano, que lo es de "un país cualquiera", no resulta difícil reconocer al Kaiser). Después veremos entre otras cosas los horrores de la guerra, la destrucción de las familias por culpa de la leva, una batalla en pleno mar y la aparición de Cristo. Veremos cómo un Jesús, que obviamente conoce *La Divina Comedia*, guía al alma del Kaiser entre las ruinas y los desastres causados por el propio

tirano. Finalmente, asistiremos al arrepentimiento del mal hombre y a la firma de un tratado de paz "en condiciones honrosas".

Resultaría demasiado fácil y, por lo tanto, profundamente deshonesto, burlarse de todo ello. Es evidente que los propósitos de Ince, en primera instancia, no son sino los de hacer una especie de sermón protestante utilizando toda la fuerza de un arte popular. Y es curioso comprobar que ciertas convenciones temáticas del cine norteamericano —como la de representar siempre a la felicidad en un medio rural y como producto de una división artesanal del trabajo— se han mantenido prácticamente hasta nuestros días. Una cosa es el cine y otra muy particular el cine norteamericano, sin duda.

Para bien y para mal. Y el bien no es escaso. Si los cine-clubs tienen un poco la culpa de que no se pueda ver un film primitivo sin que uno sienta paralizadas las facultades críticas, es evidente que películas como las de Ince contribuyen a aclarar las cosas y a dejar a cada quien en su lugar. Ni la *Cabiria* de Pastrone ni ningún film europeo de la época dan fe de una virtud fundamental propia de los grandes realizadores norteamericanos: la eficacia.

Es el sentido de la eficacia lo que lleva a Ince a anticiparse en muchos casos a un Dreyer o a un Eisenstein en el logro de efectos formales que después habrán de identificarse con la idea del clasicismo cinematográfico. Ince consigue crear en nosotros la sensación de que cada uno de sus planes, cada una de sus escenas, sólo puede resolverse de una manera: la que él propone. Esa endemoniada habilidad debe casi todo al hábito de pensar que el cine no sirve para ilustrar ideas ya conocidas de antemano por la generalidad, sino que el cine es, por encima de todo, creador de ideas. De ahí que Ince parezca estar convencido de que él es el primero en denunciar los horrores de la guerra y el



"guía al alma del Kaiser"

primero en dar a esa denuncia la forma adecuada.

Naturalmente, puede hablarse en tal caso de ingenuidad y, en efecto, el cine norteamericano ha resultado siempre demasiado ingenuo para las personas "cultivadas". Pero es esa misma ingenuidad, ese partir de cero, lo que conduce al rigor, a la auténtica seriedad cinematográfica.

Ante un film como *Civilización* se plantea un problema para el espectador. El problema de ser a su vez honesto y de descubrir también por primera vez las cosas que se muestran. Vencida la primera resistencia interior, es decir, la tendencia a considerar lo que se ve como una simple ilustración de lugares comunes archisabidos, no es difícil acompañar a Ince en su horror ante los desastres de la guerra e, incluso, a participar de su interés por unos personajes sometidos a las más terribles torturas psicológicas y morales.

El Kaiser —o lo que sea— de *Civilización* no es mala persona. Lo que pasa es que no sabe porque no ha visto. Basta con que Jesús, convertido en un nuevo Virgilio, o sea, en una especie de realizador cinematográfico que muestra las cosas, le haga ver la tragedia que ha provocado, para que de inmediato cambie su manera de pensar. Sobre la base de la confianza en la fuerza persuasiva de los hechos mismos y partiendo de un afán de concreción y de eficacia, se edifica todo el cine norteamericano. Es así como se ha desarrollado un cine que casi siempre ha creído en sí mismo, que nunca ha desconocido sus propiedades específicas. Los grandes realizadores norteamericanos, desde Ince hasta Losey, desde Griffith hasta Ray, han tenido, por encima de todo, la preocupación de no engañar al público, de no protegerse en prestigios extra cinematográficos.

La proyección del film de Ince resulta, pues, oportunísima en estos tiempos en que un Albicocco (realizador de *La muchacha de los ojos de oro*) y otros manieristas de su calaña se dedican conscientes e impunemente a engañarse a sí mismos y a los demás. En el cine lo único original, lo único nuevo que puede haber es el hombre que hace la película, con su visión del mundo, su estilo propio. Y esa verdad archirrepetida merece enunciarse una vez más. *Civilización* será siempre una película nueva y original porque nos revela a un hombre, a Thomas Harper Ince. Si existe una vanguardia cinematográfica, es Ince quien sigue formando parte de ella y no Albicocco y compañía.

Finalmente, no estará de más decir algo, a guisa de anécdota, sobre la triste muerte de Ince. En los comienzos de los años 20, cuando Ince no dirigía ya personalmente sus películas sino que se concretaba a supervisar las de los demás, fue abatido a tiros por el magnate periodístico Hearst. Todo ocurrió durante un viaje de placer en yate. Hearst tenía entonces por amante a la pésima actriz —según dicen— Marion Davies, y sospechaba que ella le era infiel. En la noche creyó verla junto a un hombre y disparó sobre él. Lo curioso del caso es que Hearst supuso haber abatido a Charlie Chaplin, pero en realidad fue Ince la víctima de los celos del inspirador del *Ciudadano Kane*. Naturalmente, la muerte del realizador fue atribui-

da a un ataque al corazón, pero ha sido Kenneth Anger quien por primera vez ha publicado en su libro *Hollywood Babilonia* lo que todo el mundo sabía sin atreverse a decirlo en voz muy alta. Yo me concreto, como es lógico, a transcribir lo dicho por Anger. Y lo hago, no por el gusto del chisme (claro, claro),

sino porque la muerte de Ince, como casi la de todos los hombres de Hollywood, se me antoja sintomática y por lo tanto reveladora. Hearst fue quizá el hombre que mayor daño hizo al cine norteamericano, y el asesinato de un gran realizador no es sino un dato que ejemplifica tal hecho.

TEATRO

Libro de oro del teatro mexicano o la vida apasionada de don Marcelino Menéndez y Pelayo

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

A raíz de las recientes declaraciones de Carlos Solórzano en el *Ovacione*s de no me acuerdo qué fecha y de mi airada respuesta a las mismas, he ocupado mis ratos de ocio en una serie de meditaciones que podrían agruparse bajo el shakespeariano título de: *Are we, Mexican Playwrights, missing the chamberpot?*

Estas meditaciones, como las de toda persona adiestrada en la labor jesuítica, tienen como esquema primordial una pregunta íntima y su contestación, como por ejemplo:

1. Si yo no fuera Jorge Ibargüengoitia, ¿leería las obras de Jorge Ibargüengoitia?

Respuesta: Definitivamente no. Leería las de Mickey Spilane, el tratado de floricultura de la señora Mondragón, las obras completas del Marqués de Santa Cruz, y quizá hasta el diccionario de la Real Academia, pero no mis obras. ¿Por qué?

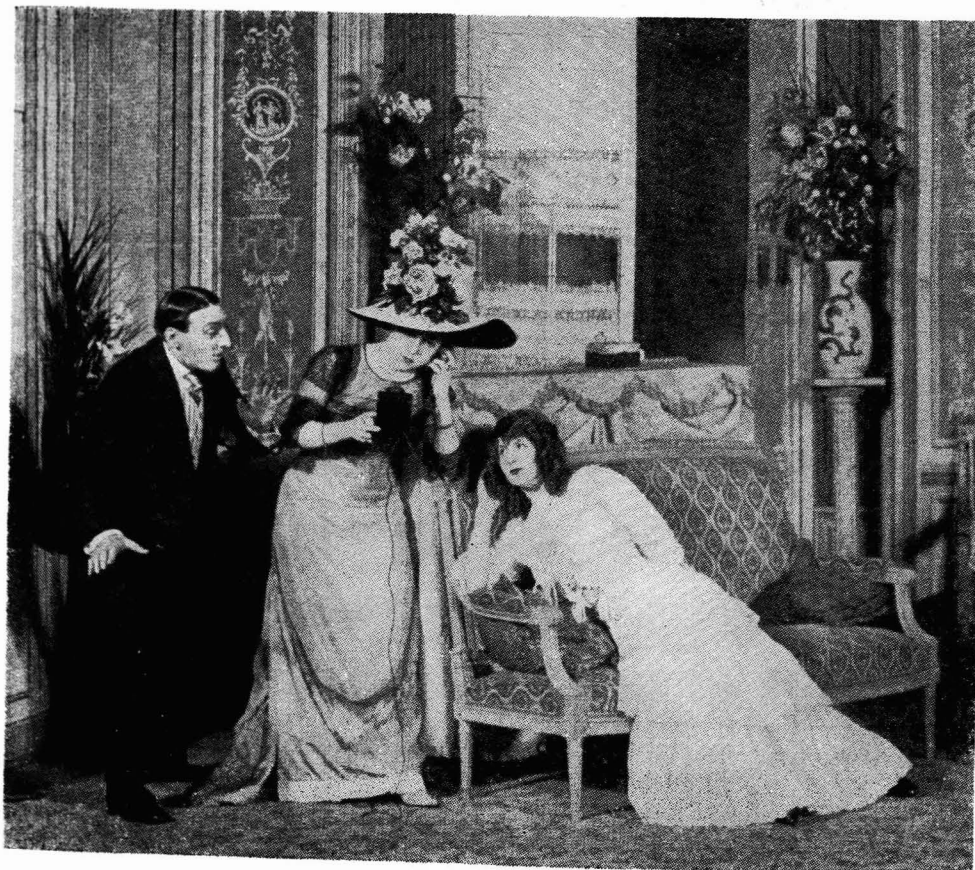
a) Porque están... α) inéditas; β) editadas en libros carísimos junto con otras

nueve que no me interesan; δ) publicadas en revistas agotadas, desaparecidas o no catalogadas.

b) Prefiero otras lecturas.

2. ¿Para qué las escribí?

Respuesta: Francamente no sé. [Debo confesar que a esta pregunta he dado diferentes respuestas conforme pasan los años y en mi rostro se van marcando las huellas de todos los vicios. En una época, de esto hace muchos años, contestaba (emulando a mis mayores) que escribía porque tenía necesidad de expresarme, y que para mí el teatro fue siempre el único medio de comunicación posible; lo cual es una de las grandes mentiras en la historia de la literatura, pues desde que tengo 5 años conozco varios medios de comunicación mucho más eficaces que el teatro. De cualquier manera, si escogí el teatro como medio de comunicación debí tener más cuidado con lo que decía, porque ahora encuentro que lo comunicado es a la técnica de co-



"La época de oro de la Unión Nacional de Autores"



"el personaje femenino era oligofrénico"

municarlo tan desproporcionado, como gastar 10 mil millones en alfabetizar al pueblo mexicano para que pueda leer a la *Doctora Corazón*. Después adopté otra actitud *più coraggiosa*: dije que escribía porque me daba la gana. Este paso de la necesidad de expresión al "porque me da la gana" corresponde, en la vida íntima del autor, al paso de las inhibiciones sexuales a la frustración absoluta. Pues bien, ahora digo que no sé por qué escribí catorce comedias. Apparently esta perplejidad la comparten muchas personas, como lo demuestra la frecuencia con que son estrenadas mis obras.]

3. Si escribí las comedias, ¿por qué no hago lo posible por que sean llevadas a la escena?

Respuesta: Porque cada vez que voy al teatro, le doy gracias a Dios de que no sea mía la obra que están montando. [Comentario: esta actitud proviene indiscutiblemente de un trauma (probablemente múltiple). En mi juventud escribí una obra llamada *Susana y los jóvenes*; esta obra fue elegida por la Unión Nacional de Autores para ser representada en la temporada de la misma. En aquella época, la Época de Oro de la Unión, había una temporada formal en la Sala Chopin, en donde se representaban obras de Basurto, de Solana y de no recuerdo qué otras celebridades, y otra temporada, no sé si de autores noveles o vergonzantes, en el Teatro Ródano. Usigli iba a dirigir *Susana y los jóvenes*. El día de la lectura, yo me senté en el piso atrás de un sofá, de donde me fueron a sacar para colocarme en un lugar de honor, junto a Usigli. Usigli leyó la obra, porque yo estaba aterrado. Asistieron Fernando Mendoza, Maricruz Olivier, María Teresa Rivas, Tony Carvajal, Tara Parra, Miguel Córcega y Héctor Gómez, y también Argentina Usigli. Argentina, haciendo gala de un compañerismo que nunca le agradeceré lo bastante, se rió cada vez que fue necesario; los demás permanecieron observándome como las Pirámides. Cuando terminó la lectura, Fernando Mendoza tuvo la amabilidad de hacerme algunas indicaciones acerca de los cambios que él consideraba necesarios para que la obra no fuera tan mala; María Teresa Rivas opinó que el personaje femenino era oligofrénico, porque ella, a la edad de Susana, ya había tenido no sé qué experiencias; pero lo

peor vino cuando Usigli me presentó a Maricruz Olivier... Esto es que tres meses antes de estos sucesos, estando en una fiesta con un vaso de cristal cortado lleno de cuba libre en una mano, me cayó una pesada trampa de madera en esa mano, de tal manera que el vaso de cristal cortado me hizo pedazos una arteria y salió un chorro de sangre con el que bañé a todos los invitados; me llevaron a la Cruz Roja, me cosieron, regresé a los tres días, me quitaron las puntadas, y como suele suceder en esos casos, me dejaron una; la herida, en vez de cicatrizar, desarrollaba una purulencia infecta, que tenía yo que extirpar de vez en cuando y bañar con agua oxigenada. Pues esto es que, precisamente la noche de la lectura, esta purulencia había alcanzado un grado de madurez extraordinario, y en el momento en que la eximia Maricruz estrechó mi poderosa diestra, explotó y salió en forma de un chisguete que fue a dar precisamente en el ojo de la actriz. Ella no dijo nada, pero no volvió a poner un pie en el teatro. Después vino una época de decepciones:

Usigli se fue a Dublín, la temporada de la Chopin se vino abajo, se acabó el dinero de la Unión, bajaron los sueldos, cambiaron los actores, una obra de Villaurrutia entró a salvar la situación (con el único resultado de que el déficit aumentó), etcétera. El caso es que en vez de estrenar en julio, estrenamos en octubre. Pero en fin, si éstas fueran las últimas molestias que me iba a causar la *Susana*, las daría de barato. Dos años después de estos sucesos, una compañía de jóvenes incautos montó la obra y me invitó a un coctel después del estreno; yo, incauto también, fui con mis amigos. ¡Dios mío, qué amargura! El padre de la joven (que por cierto era muy fea) que hacía la Susana, entró en escena abrupto con la mejor intención de llevarse a su hija, que estaba "prostituyéndose en las tablas". Luego, en 1959, me invitaron a Culiacán a presenciar el estreno de la misma obra. Yo no hubiera aceptado la invitación de no haber estado tan mal de dinero; pero cuando recibí los pasajes de avión, compré mi boleto en camión y me guardé como trescientos pesos. En Culiacán me instalaron en un hotel elegantísimo. El día del estreno, me puse mi mejor ropa, me fui caminando y llegué derritiéndome al teatro. Me sentaron entre el rector de la Universidad y el jefe de la Zona Militar, y luego salí a dar las gracias como si saliera de una ducha. De ahora en adelante, el que quiera poner la *Susana* que la ponga, pero por favor que no me invite.

4. ¿Qué consejos daría yo a los jóvenes dramaturgos?

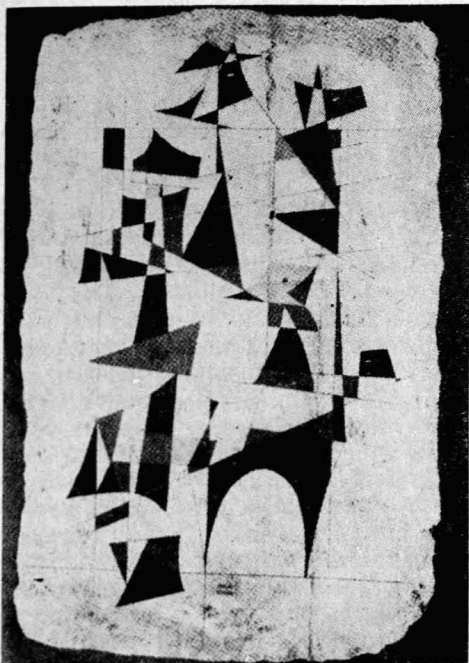
Respuesta: a) Nunca ir al teatro. b) Nunca ir al cine. c) Nunca encender el radio, ni la TV. d) No poner un pie en provincia. e) Quemar el Bernal Díaz. f) No tener trato con actores, directores, ni productores. g) Hacer un matrimonio ventajoso. h) Hablar poco. i) Escribir menos. j) Renunciar a toda ambición de llegar a ser secretario de Educación Pública, embajador de México en Guatemala o gerente de la CEIMSA. k) Nunca discutir con la Élite.

LOS LIBROS ABIERTOS

EXPLICIT: José Miranda, *España y Nueva España en la época de Felipe II*. UNAM (Instituto de Historia), México, 1962. 132 pp.

NOTICIA: Es éste el número 1 de una nueva serie de divulgación iniciada por el Departamento de Publicaciones del Instituto de Historia de la UNAM. Y es un buen comienzo. El estudio del doctor Miranda se publicó ya como prólogo de la monumental edición de las obras completas del protomédico de Felipe II, descubridor de la historia natural mexicana, Francisco Hernández. El Instituto de Historia consideró con buen acuerdo que este ensayo merecía mayor número de lectores que el que le depararía la voluminosa y carísima edición (excelente, por otra parte) de las obras del ilustre protomédico. El doctor José Miranda comenzó sus estudios historiográficos hace casi treinta años en el Centro de Estudios Históricos de Madrid. Es licenciado

y doctor en derecho y ciencias sociales, por la Universidad madrileña; amplió sus estudios en las Universidades de París, Berlín y Tübingen; publicó en España sus primeros trabajos históricos. Es becario de las instituciones Rockefeller y Guggenheim, investigador de primera categoría del Instituto de Historia y profesor de historiografía (siglo XVI y XVII) de la UNAM. Ha publicado numerosos estudios, monografías y artículos. Sus principales obras son: *El método de las ciencias políticas* (El Colegio de México, 1945), *Vitoria y los intereses de la conquista de América* (El Colegio de México, 1946), *Las ideas y las instituciones políticas de México 1521-1851* (UNAM, 1952), *Reformas y tendencias constitucionales recientes de la América Latina* (UNAM, 1957) y *El erasmista mexicano fray Alonso Cabello* (UNAM, 1958). Es una de las personas que mejor conocen el Archivo General de la Nación. Prueba de ello es su obra, en general, y ésta que, en particular, nos ocupa hoy.



EXAMEN: Después de un breve pero sustancioso y original preámbulo sobre las relaciones entre la burguesía y el absolutismo en los orígenes de la Edad Moderna y sobre la determinante importancia del equilibrio político europeo en esa época, el doctor Miranda divide su trabajo en dos partes que casi pueden considerarse de un modo independiente. La primera se refiere a España (la herencia de Felipe II, carácter del monarca, composición y organización del Estado, desarrollo y crisis de la economía y de la vida espiritual de la nación) y la segunda a la Nueva España (la sombra de Felipe II sobre el virreinato y los caracteres con que se fija la personalidad de la Colonia en la segunda mitad del siglo XVI). A nuestro juicio, la segunda mitad de este estudio es la que fundamenta su originalidad y su valor. Al referirse a España, el doctor Miranda tiene que trabajar sobre documentos de otros (Carande, Hamilton, Larraz) a pesar de lo cual su análisis de la bancarrota hacendaria, del desquiciamiento de la economía y de la crisis provocada por la Conquista de América es de una eficaz claridad y brevedad. Lo mismo podría decirse de su interpretación del espíritu español en el pináculo del siglo de oro.

Pero, repetimos, es la segunda parte la que ofrece la mayor significación y el provecho de esta obra. El doctor Miranda, documentado con gran solidez, señala las etapas del inicial desarrollo económico y político de la Colonia y sus factores condicionales. Reseña luego el rigor absolutista de los visitantes de Felipe II y, como contrapartida, la labor racionalista ordenada por el monarca (sus curiosísimas Ordenanzas de nuevos descubrimientos y poblaciones, sus encargos de que se levantaran mapas y relaciones geográficas, su interés en la dilucidación del pasado indígena, y la desigual labor de sus enviados científicos). En las 50 últimas páginas del libro se abre, con gran lucidez y consistencia, el abanico de circunstancias que fijan la personalidad de la Colonia: el descubrimiento de los yacimientos de plata, la benéfica extensión de la riqueza ganadera y el inicial imperio del maíz y del maguey, el monopolio y prohibicionismo metropolitanos en las relaciones comerciales con la Colonia y la consiguiente

petrificación de la industria y el comercio en Nueva España, la heterogeneidad étnica y la merma de la población indígena, el espíritu racista y clasista de la sociedad colonial y la evolución latifundista de la propiedad territorial. La parte final de su estudio la dedica el doctor Miranda a exponer interesantísimos datos y consideraciones sobre la relativa descentralización administrativa de la Colonia, las prerrogativas de los distintos estamentos sociales y demarcaciones geográficas (provincias, alcaldías, cabildos indígenas, corregimientos, etcétera), y el peculiarísimo desarrollo de una religión "que no calaba", con dogmas inasequibles a los indios, con una presencia anticatolizante de los vicios españoles; la desapostolización de la Iglesia, la división territorial de las órdenes, y la retracción y burocratización del aparato eclesiástico.

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—F. A.

EXPLICIT: *Cuentos de la montaña libanesa*. Imprenta Universitaria, México, 1962. 150 pp.

NOTICIA: Reúne varios cuentos de literatura libanesa contemporánea, la mayoría de los aquí escogidos suceden en el escenario de la montaña. Los cuentistas (Marún 'Abud, Miguel N'aima, Tufiq José 'Auad y Anis Fraiha) nativos de ella, procuran describir la vida y las costumbres de estos pueblos montañoses.

EXAMEN: En los relatos se aprecia un marcado interés por el folklore; pero en manos de escritores cultos el folklore libanés se transforma, y se convierte en una literatura que sin vacilaciones podría denominarse moderna. Los relatos no siempre alcanzan la misma calidad (sin embargo, todos ofrecen interés y belleza); y sólo algunos tienen valor universal. Quizá hubiera sido posible mejorar la selección, si no se hubiera buscado que determinados "tipos" montañoses quedaran debidamente representados.

A mi juicio, las preocupaciones sociológicas son casi siempre un estorbo en el terreno literario; sin embargo, al destacar ciertos aspectos sociales, el escritor hábil consigue valores artísticos. Estos cuentistas libaneses se proponen criticar la estructura social de los pueblos



libaneses y exaltar las virtudes del pueblo; mas la suya no es una afición científica, sino amor por sus compatriotas. Hasta los filisteos admiten que para que una obra pueda llamarse literaria, debe contener emoción. En estos escritores libaneses (a pesar de su costumbrismo) se advierte un interés por los sentimientos y las pasiones humanas y un auténtico dominio del oficio literario.

CALIFICACIÓN: Bueno.

—C. V.

EXPLICIT: Carlos Fuentes, *Aura*. Era. México, 1962. 60 pp.

NOTICIA: Carlos Fuentes, autor de un primer libro de cuentos —*Los días enmascarados*— que era una promesa, más tarde escribió una novela —*La región más transparente*— que a pesar de su éxito y de sus aciertos carecía de una verdadera estructura novelística y de unidad narrativa; luego publicó una segunda novela —*Las buenas conciencias*— ya mejor construida, pero menos interesante y ambiciosa; ahora escribió un cuento largo: *Aura*.

EXAMEN: Sin que yo tenga en cuenta los marbetes "realista" o "fantástico", me atrevo a afirmar que, a diferencia de sus novelas, Carlos Fuentes consigue en *Aura* plenamente lo que se propone: un relato de terror donde la fantasía se desboca, y las pasiones de los personajes son descritas con maestría. Indudablemente que Fuentes es un autor de talento; pero en sus novelas todavía se mostraba inseguro y todo parecía quedar en lo exterior, en lo anecdótico, en el simbolismo jalado de los cabellos. A veces la moda, el nacionalismo, la propaganda gastan mucha pólvora en los infiernos de los escritores que, por otra parte, no la necesitan; Carlos Fuentes con *Aura* ha demostrado estar por encima de sus admiradores que aplaudían lo menos admirable y lo frágil de su obra.

Un pequeño reparo: sobre los diálogos en francés (sin tomar en cuenta si están bien o mal escritos) cabe preguntar: ¿no basta un idioma para expresar cualquier clase de emociones?

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—C. V.

CORRESPONDENCIA

5 de julio de 1962

Señor director:

Primero que nada quiero agradecerle a usted mi "rejuvenecimiento" o salto atrás a mis ¡ay! añorados días estudiantiles. Sí, el "estudiante norteamericano" que aparece sentado "en diálogo" con Borges en la foto que publica *Universidad de México* en su número de junio, no es otro que Miguel Enguídanos, profesor de literatura española e hispanoamericana en la Universidad de Texas (estoy dictando cursos aquí en la de Wisconsin sólo durante el verano), escritor de alguna que otra piececilla de crítica y de algún exiguo librito. Estudiante de afición, de espíritu y de deseo... Por eso el que mi imagen pueda circular por ahí con ese pie, me halaga y me gusta. ¡Si yo, como su estampa gráfica, pudiera volver 16 años atrás!

Le agradezco también el buen despliegue que ha hecho usted de mis fotos de Borges. No soy fotógrafo profesional, ni siquiera aficionado de esos de concurso, pero tengo la honrilla de mi "violín de Ingres". Esas fotos se hicieron para consumo doméstico y de amigos, no para la publicidad... Pero, en fin, ni a usted ni al buen amigo que es Irby podría negarles el hacer uso de ellas con otros fines. No es necesario, en verdad, que ustedes mencionen el hecho de mi afición a la fotografía. Ni que me paguen por ellas, como, sin comerlo ni beberlo, me encuentro que han hecho el *New York Times* y el *Time Magazine*. Todo este lío de mis modestas fotos de aficionado apareciendo en revistas tan sonadas, como la suya y las dos gringas, me parece ya una pesadilla de cuento de Borges.

Ahora, sí que me voy a permitir dos palabras de reproche —con toda cordialidad y buena intención— sobre las vidriosas excusas que da usted en "La feria de los días": ¿Excusas para qué y para quién? ¿Qué pasa en esa mejicana república de las letras? ¿Qué sutiles inquisiciones interiores se están fabricando ahí ustedes? ¿Por qué enfrentarse al despreciable macarthismo —completamente falso en el caso de Borges, se lo aseguro— con otro de signo opuesto? Publicar esa entrevista, sin más, por amor a la libertad y a las buenas letras, está muy bien. Pero ponerle esas seis almohadillas para curarse en salud, y sobre todo para que no se sospeche que ustedes como buenos intelectuales "americanos" están firmemente al lado de causas más o menos barbas y hirsutas, me recuerda —e insisto en que se lo digo a usted con pena y afecto— viejas concesiones que había que hacer para sobrevivir en la España de Franco durante los años de 1939 a 1949. Yo no pude resistir aquello —las transigencias o contemporizaciones de los míos, de los que se decían intelectuales liberales— y me marché. No di ejemplo de valor, ya lo sé. No fui capaz de reventar en soledad, de una manera o de otra. Creo

que si para escribir, para trabajar, en Méjico se está ya haciendo necesario expresar por escrito adhesiones a una u otra causa, las cosas se están poniendo mal. (¿No hay ahí nadie que se atreva a decirlo?)

Borges no es macarthista. Si es algo es un liberal-conservador-spenceriano. Sí, ya lo sé: cosa tan antigua como ser caballero cruzado, o partidario de la Primera Internacional. Pero es así; y la cuestión es si hay o no que publicar excusas por presentar en su revista una entrevista interesante como es la de Irby. Todos sabemos que en Méjico para estar en la "línea" no se pueden firmar manifiestos contra Fidel Castro, y parece que Borges firmó uno. A Borges, además, le gustan los Estados Unidos y lo dice. ¡Graves pecados ambos! Borges condenado... Todos se olvidan ahora de que es éste el mismo Borges que se enfrentó al peronismo. Y nadie se ha parado a pensar que quizás haya firmado ese manifiesto por las mismas razones que antes le llevaron a repudiar al dictador argentino. Nadie entre ustedes parece concederle el beneficio de la duda... ¡Queda uno mejor llamándole macarthista que sencillamente tratando de explicarse lo que puede ser, si usted quiere, una posición equivocada, o un prejuicio de "oligarca" argentino que se afeita con máquina eléctrica todos los días! ¿Qué pasa en Méjico, Dios mío? ¿Qué pasa en el mundo? Sí, sí, me dirá usted que si aquí en los Estados Unidos, que si la vil campaña contra Castro, y demás... Para qué negar la avalancha de estupidez que nos rodea; pero por lo menos algunos nos atrevemos a decir que el "castrismo" es una desdicha, en gran y principalísima parte por la burricie con que los norteamericanos se comportaron frente a los que representaban las legítimas aspiraciones del pueblo cubano; claro que, por lo visto, esto no debe de tener ningún mérito, pues aquí la verdad es que no nos molestan a los disidentes. Además, ¿por qué mezclar la cebada con el trigo? Borges valdrá, o no valdrá, como *escritor*. Lo mismo que Ezra Pound, como usted dice muy bien. Pero yo creo que, de alguna manera, tenemos que luchar contra esos tiquisniquis y esas sutilezas... No puedo creer que usted dirija una revista literaria y cultural para "complacer" a todo el mundo. Si fuera así se diferenciaría usted muy poco del director de *TIME* o de los directores de los periódicos fidelistas. Perdóneme que le hable así: He seguido su obra y su labor en la revista. Me duele su claudicación.

Estaré aquí en Madison hasta el 10 de agosto, por si puedo servirle en algo. Después me tiene usted a su disposición en la University of Texas.

Reciba un saludo cordial de

MIGUEL ENGUÍDANOS
Universidad de Wisconsin.
Depto. de Español y Portugués.



"dos palabras de reproche"

En un reciente número de *L'Europa Letteraria* se publica la traducción de unos fragmentos de gran interés para el conocimiento de los otros caminos que sigue hoy la literatura soviética. Todo parece indicar que el "realismo socialista" pertenece a la historia. "El realismo puro es una abstracción" llaman los editores italianos a las páginas de Konstantin Fedin que vamos a glosar. "Fedin —dice una nota preliminar de la revista romana— es, junto con Mijail Sholójov, Leonid Leonov y Konstantin Paustovski, uno de los mayores escritores rusos vivos. Hace sesenta años nació en Saratov y comenzó su labor literaria en 1919. En 1920 conoce a Gorki en San Petersburgo. Al año siguiente Gorki lo lleva al grupo de los Hermanos Serapión. En su artículo *Éramos diferentes* Fedin ha descrito el clima de fuerza y vitalidad predominante en el grupo a que estuvo íntimamente ligado en su juventud. Los Hermanos Serapión intentaban renovar las tradiciones narrativas de Rusia, dar nueva fuerza a las concepciones estáticas, sobre el modelo de la novela occidental de aventuras, desde Stevenson, hasta Conan Doyle. Su lema fue '¡a Occidente!' Con parecido fervor de novedad fueron escritas las primeras novelas y narraciones de Fedin. *Las ciudades y los años* (1924) es una obra de fuerza épica y consumada habilidad técnica. Lo mismo puede decirse de su segunda novela, *Los hermanos* (1928), y los bellos relatos que escribió en ese tiempo. En sus obras de madurez —de *El rapto de Europa* (1934-35) a la trilogía de posguerra: *Primeras alegrías* (1945), *Un verano extraordinario* (1948), *Las hogueras* (1961)— se atenúan las búsquedas y los experimentos y se afirma la tendencia a la prosa lenta y vasta de una epopeya histórico-social, rica por su sereno equilibrio y su mantenida solidez. Konstantin Fedin, escritor de formación y cultura europeas, es al mismo tiempo profundamente ruso."

Como se sabe, Fedin dirige hoy la Unión de Escritores Soviéticos. Los fragmentos siguientes pertenecen a sus *Conversaciones literarias*, serie de charlas dirigidas a los jóvenes escritores. Acaso lo más notable de esta breve teoría narrativa sea el hecho de que la literatura comience a ser examinada, en la Unión Soviética, como un fin en sí misma, no por sus relaciones con ésta o con la otra política.

(*Tiempo natural y tiempo novelístico*) "Si se priva al arte de convencionalismo, se le priva de la propia esencia. Ya en la idea misma de transferir la vida a las páginas de un libro hay algo de irrealidad. Un fenómeno como el tiempo, aun en el realista más declarado, destruye totalmente la realidad que conocemos en la naturaleza. El tiempo natural no tiene nada en común con el tiempo novelístico — y esto vale para Tolstoi como para Chejov, para Balzac lo mismo que para Flaubert. La inverosimilitud en el arte es inevitable — y el narrador es tanto más artista en la medida que más se interesa por crear la ilusión de la verosimilitud. Esto parece claro si se compara, por ejemplo, la *refiguración* de la muerte en Tolstoi y en Balzac, considerada desde el punto de vista de la verosimilitud. ¿Qué cosa puede ser más absurda que los larguísimos discursos pronunciados en la agonía por los héroes de Balzac? ¿Qué silogismos salen de labios de la agonizante Madame Claas mientras amo-

nesta a su hija mayor y a su marido! Pero la ilusión de realidad de esta muerte ejerce su acción, y el lector *siente* la muerte de esa infeliz y cree en el *realismo* de Balzac. Bajo la pluma de Tolstoi, cada muerte se transforma en una obra maestra del realismo frente a las 'muertes' de los escritores franceses. No obstante, aun aquí se tiene siempre la ilusión de la verosimilitud. Por ejemplo, la muerte de Ana Karenina está llena de convencionalismo ilusorio que hace creer como realidad la *refiguración* artística. La única cosa que acerca el arte y la vida es el movimiento. Pero aun esta proximidad es de naturaleza convencional, porque el tiempo en la novela y el tiempo en la vida son incommensurables. Por tal motivo, no existe razón alguna que pueda o deba rehuir el convencionalismo. La naturaleza del arte es la ilusión; el realismo en estado puro es mera abstracción."

(*El modelo Chejov*) "He tomado *Los hermanos Karamazov* para comprender con mayor exactitud dónde está el punto más allá del cual se ingresa al terreno hipnótico de Dostoievski. En Dostoievski el ritmo está sugerido por el narrador que explica la novela. De allí que nos dejemos fascinar por este solo procedimiento. El desarrollo del relato se confía al propio 'yo'; el ritmo se organiza inmediatamente. El 'yo' (o el autor) trae consigo incisos, reservas, paréntesis de diversos tipos, porque, de modo abierto, relata en nombre propio por sus héroes — y de allí, a fin de que el conocimiento que tiene el autor de la vida secreta de sus héroes resulte verosímil, que no se pueda dejar de tener reservas, afirmar aquello que tú, autor, supones, crees, estás convencido, pero no del todo seguro, aunque se sospeche y, como se ve después, reciba una confirmación. Esta subjetividad del narrador determina decisivamente todo el ritmo.

"El relato más objetivo es la *refiguración*. Y ésta es la prosa ideal. Pero con la sola *refiguración* no se puede alcanzar soltura narrativa, y sin soltura no existe totalidad de acción sobre el lector. (Zambatin, por ejemplo, puro *refigurador*, no podría tener jamás un lector 'no esteta'. Su prosa es sorprendente sólo en un sentido experimental, de laboratorio; lo cual, naturalmente, no impide que sea tan útil como todo experimento.) Lo importante aquí es buscar la correlación del elemento *refigurativo* con el elemento narrativo, es decir, con el relato, que posea la mayor fuerza de acción y esté provisto de soltura. No el recitativo; tampoco el canto. Aquí el ritmo lo resuelve todo. Pero el 'yo' de Dostoievski-narrador es ya casi un canto, y en capítulos como la muerte de Zósimo es canto casi eclesiástico.

"Por eso debemos dominar el propio 'yo' y relatar convencionalmente lo que vemos, en una buena prosa objetiva, donde el conocimiento que el autor tiene de la vida secreta de sus héroes se transmita asimismo de modo secreto, oculto, supuesto — esto elimina la necesidad de excusarse ante el lector, de darle explicaciones y de hacer reservas.

"El modelo de equilibrio logrado entre *refiguración* y relato queda, para la prosa moderna, en Chejov. Pero no es fácil aproximarse al relato chejoviano y lograr después algo semejante."

(*La realidad agudizada*) "La verdad de la vida sólo puede darse en el arte mediante

la fantasía creadora. Si se entendiera la reproducción de la realidad en la literatura como una reproducción especular de los hechos, la literatura no sería más que una enumeración de los casos de la vida. Tal enumeración quedaría privada de sentido poco después, por todos los 'casos' que se acumularían sin agotar la plenitud de la vida. No sabemos con cuáles casos comenzar ni con cuáles concluir la reproducción de la realidad, porque no conocemos ni el 'principio' ni el 'fin' de la realidad misma.

"La observación o el estudio de la vida por parte del artista radica en el conocimiento del desarrollo, movimiento desigual lleno de internas contradicciones. El artista descubre la contradicción, la compara, busca los fenómenos dotados de una predominancia vital. Aquí está la base del trabajo del artista: en la selección de los sucesos, y aquí, en los primeros pasos del trabajo, se inserta la fantasía creadora. Los fenómenos dotados de vitalidad predominante están expuestos por el mundo psicológico del escritor. Pero tal expresión no se da aún íntegra y completa; es siempre contradictoria y rica en su intencionalidad. En algunos casos las contradicciones son profundas y están unidas; en otros son superficiales y fluctuantes. Existen, sin embargo, características generales de las varias tensiones intrínsecas contradictorias, como se desenvuelven en las psicologías humanas, y el escritor tiene el deber de individualizarlas.

"Así veo el proceso de tipificación de los fenómenos que conducen al artista a la encarnación de la realidad en la imagen. Se trata de un proceso creativo. Su resultado es la creación de imágenes, de aquellos cuadros imaginarios que casi se manifiestan como la quintaesencia de la realidad. El trabajo de la fantasía del artista es seguir el desarrollo lógico de la imagen. Lo cual quiere decir que la fantasía no debe destacar la imagen de la lógica de la vida, no debe transformar la imagen en una fantasmagoría. La fantasía no excluye la lógica; más bien, es tanto más ilimitada cuanto más penetrada por la lógica esté.

"Es imposible escribir una novela fantástica sin premisas científicas reales, establecidas por la experiencia. Si las tomamos como base, podremos caminar tras los razonamientos lógicos y entrar al mundo de la fantasía — y su fruto no será destacado por nuestros indiscutidos conocimientos concretos. Análogo será el trabajo de la fantasía en la llamada 'agudización' de las imágenes en una obra realista: el artista toma como base la realidad observada y estudiada, la *refigura* en tipos y, lógicamente, la desarrolla a un grado de claridad que por ser 'fantástico' llega a ser verídico. (Don Quijote —evidente producto de la fantasía— es, a un tiempo, realidad agudizada de la época del ocaso de la caballería.)

"La fantasía no es el único instrumento del escritor, pero es —a mi juicio— el más importante. La riqueza de las asociaciones, la solidez de las estructuras, la fuerza de los caracteres son procedimientos expresivos de gran eficacia. Todos estos procedimientos, al igual que muchos otros, son hijos de una sola madre cuyo nombre es la *fantasía del artista*. Sin fantasía no se es artista. Y sólo para el artista puede llegar a ser posible reproducir la vida en toda su verdad."