

REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD DE MEXICO**

ABRIL 1962

---

OCTAVIO PAZ PRESENTA  
EL ARTE MEXICANO EN PARIS

ARCHIBALD MACLEISH  
Y LA LIBERTAD

DIVAGACIONES SOBRE  
EL CHOCOLATE



Volumen XVI, Número 8

México, abril de 1962

Ejemplar \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

*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 solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

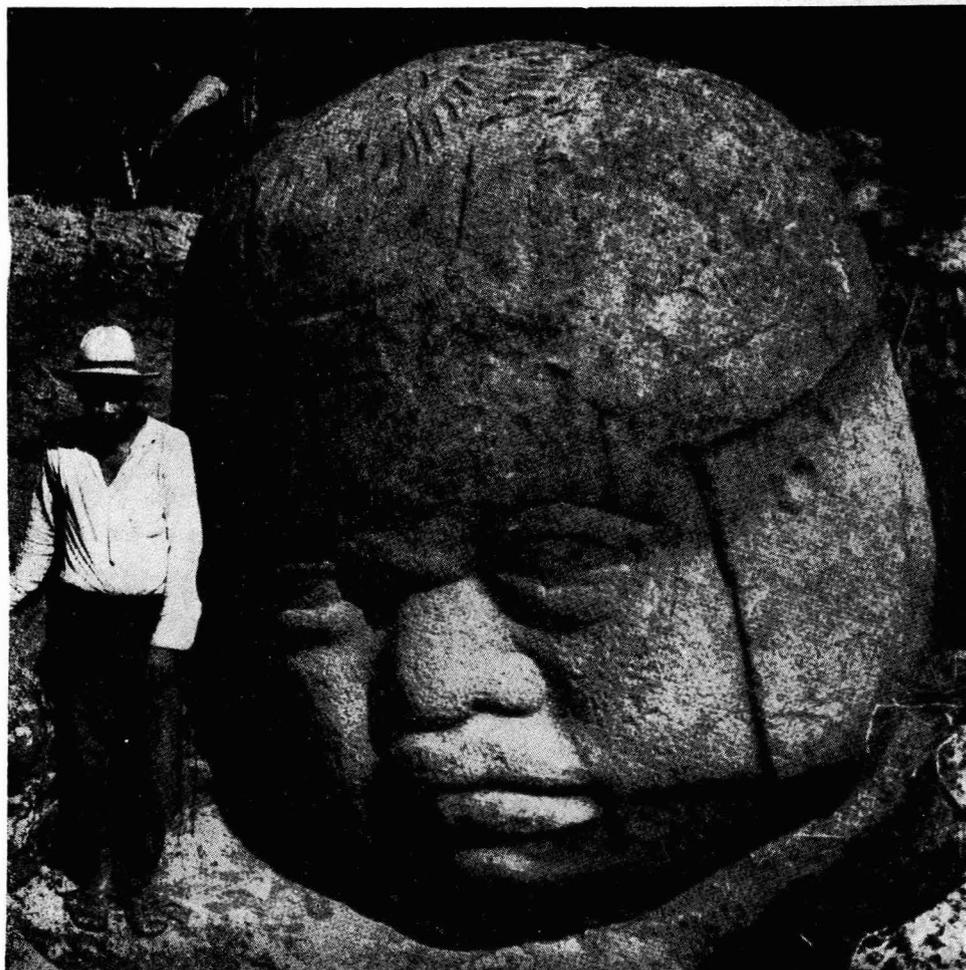
## PATROCINADORES

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

Esta revista  
no tiene agentes  
de suscripciones

## S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DÍAS	<i>Jaime García Terrés</i>
POEMAS	<i>Jaime Sabines</i>
HENRY MILLER	<i>Juan García Ponce</i>
LA OBRA DE MIS MANOS	<i>Carlos Valdés</i>
ELIXIR DE AMÉRICA	<i>María Rosa Lida</i>
DIÁLOGO CON ERNESTO SÁBATO	
CARTA DE PARÍS	<i>Manuel Tuñón de Lara</i>
ARTES PLÁSTICAS	<i>Octavio Paz</i>
MÚSICA	<i>Jesús Bal y Gay</i>
CINE	<i>Emilio García Riera</i>
TEATRO	<i>Juan García Ponce</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Federico Álvarez, Juan Vicente Melo, Isabel Fraire</i>
SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS	<i>José Emilio Pacheco</i>
DIBUJOS	<i>Sylvia Neuman</i>



*Cabeza monumental de La Venta (véase Artes plásticas)*

# La feria de los días

## DE CÓMO LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN ES UNA LIBERTAD PARA TODOS

### I

Los enemigos de la libertad de expresión —y por desgracia abundan en nuestro país más de lo que se supone— no vacilan en acudir a las peores triquiñuelas, ni se detienen ante ningún sofisma, en su tortuosa defensa de lo indefendible. Como no podrían abogar lisa y llanamente por una censura inquisitorial sin dejar de parecer enemigos de la democracia, recurren ahora a un argumento que se les antoja definitivo, prudente y acorde con la naturaleza liberal de nuestras instituciones. Este argumento se resume así: No merecen la libertad los adversarios de la libertad; un régimen democrático no puede permitirse el lujo suicida de otorgar el privilegio de la libre expresión a quienes sólo aprovecharían ésta para organizar la destrucción de la propia democracia.

### II

Lo primero que se ocurre es que semejante principio, al igual que tantos otros, admite las interpretaciones más dispares, y por ello abre la puerta de una engañosa legitimidad a cualquier tipo concebible de censura. El concepto mismo de libertad no goza en nuestro tiempo de una acepción única y universal. Con frecuencia advertimos que se acusa de enemigos de la democracia a sus más fervientes defensores. Y a su vez, quienes se pretenden en forma ostentosa servidores de la libertad resultan a menudo los peores verdugos del espíritu libre.

### III

Para no ir más lejos, ¿qué tiene de libre, aunque así se llame, cierta prensa encadenada a los intereses, minoritarios y absorbentes, que la gobiernan; limitada por la voluntad de los anunciantes principales que la sostienen; reducida en fin, por unos y otros, a la categoría de un escueto e inescrupuloso negocio? Y sin embargo, es ésta la tribuna a través de la cual se pregonan las mayores apologías de “la libertad”.

### IV

Pero, además, aclaremos que se trata de un argumento en sí inválido, por caduco y desprestigiado. Es bien recordar aquí el estudio relativo que, hace unos veintitrés años, escribió el poeta y ensayista estadounidense Archibald MacLeish, a la sazón consejero del presidente Roosevelt. El artículo en cuestión se titula, precisamente, “Libertad para acabar con la libertad”, y fue publicado en vísperas de la guerra contra el nazismo.

### V

Exclamaba entonces MacLeish, ante la urgencia represiva de algunos contemporáneos: ¡Parece mentira que sean los liberales “quienes manifiestan que la única manera de defender la mansa ternera del liberalismo... consiste en pegarle un tiro en la cabeza!” Y es que el famoso escritor norteamericano, *justamente por sus convicciones democráticas*, comprendía que, en una democracia, la garantía de la libre expresión no es un privilegio gratuito, que puede retirarse o establecerse a discreción, sino un derecho fundamental, inherente a la democracia misma.

### VI

MacLeish concedía que “los liberales nerviosos tienen razón al afirmar que los fascistas o los comunistas norteamericanos prohibirían, si llegaran al poder, la opinión de las opiniones distintas a las suyas. Lo han hecho en el extranjero y lo harían aquí”. Pero, en seguida, denunciaba el *non sequitur*. “Un derecho que es una de las bases de la clase de sociedad de que el Estado debe depender para poder existir no puede ser suprimido de ese modo... no se puede privar de él a un sector de la sociedad dejando en su disfrute a otro sector de dicha sociedad. Porque una de las características —observadas, habituales y realistas— de esa clase de derechos consiste en que, si han de existir, han de existir con carácter general y dentro de límites claramente delineados y universalmente aplicables. Se puede tener la seguridad de que si se empezara por reconocer el derecho a la libertad de expresión únicamente en quienes creen en ciertos principios y por negárselo a quienes creen en otros, se acabaría, tarde o temprano, negándose a todos. La esencia de ese derecho está en que debe hacerse efectivo contra las mayorías y en que debe proteger las opiniones más impopulares. Aun en el caso en que la excepción se halle expresada en términos de ese mismo derecho, hacer una excepción política es hacerlas todas.” Lo importante es que el derecho exista, igualmente asequible para todos; mientras no exista en esa forma, el Estado que basa en él su existencia tampoco podrá subsistir.

### VII

Y MacLeish agregaba todavía algo quizá más importante que los anteriores razonamientos jurídicos: “Si la democracia que se ha de defender es el *status quo* que las grandes compañías anónimas y los diarios reaccionarios llaman democracia cuando piden a gritos que se acuda a su defensa, la creencia sería poco firme y la voluntad débil. En cambio, si la democracia que se ha de defender es una democracia futura, una verdadera democracia que reconozca los fracasos de la actual y los corrija; si la democracia que se ha de defender consiste en la manera en que un hombre libre lucha por remediar los males que aquejan al libre, con objeto de crear un mundo de hombres libres, la voluntad para defender y proteger esa clase de democracia será lo suficientemente fuerte para vencer toda clase de obstáculos. Pero ello no se logra prohibiendo que se ataque a la democracia. Prohibir los ataques a la democracia es convertirla en *status quo* y congelarla de modo que sólo una pequeña minoría pueda creer en ella.”

—J. G. T.



# P o e m a s

---

1

Pasa el lunes y pasa el martes  
 y pasa el miércoles y el jueves y el viernes  
 y el sábado y el domingo,  
 y otra vez el lunes y el martes  
 y la gotera de los días sobre la cama donde se quiere dormir,  
 la estúpida gota del tiempo cayendo sobre el corazón aturdido,  
 la vida pasando como estas palabras:  
 lunes, martes, miércoles,  
 enero, febrero, diciembre, otro año, otro año, otra vida.  
 La vida yéndose sin sentido, entre la borrachera y la conciencia,  
 entre la lujuria y el remordimiento y el cansancio.

Encontrarse, de pronto, con las manos vacías,  
 con el corazón vacío,  
 con la memoria como una ventana hacia la oscuridad,  
 y preguntarse: ¿qué hice?, ¿qué fui?, ¿en dónde estuve?  
 Sombra perdida entre las sombras,  
 ¿cómo recuperarte, rehacerte, vida?

Nadie puede vivir de cara a la verdad  
 sin caer enfermo o dolerse hasta los huesos.  
 Porque la verdad es que somos débiles y miserables  
 y necesitamos amar, ampararnos, esperar, creer y afirmar.  
 No podemos vivir a la intemperie  
 en el solo minuto que nos es dado.

¡Qué hermosa palabra "Dios", larga  
 y útil al miedo, salvadora!  
 Aprendamos a cerrar los labios del corazón  
 cuando quiera decirla,  
 y enseñémosle a vivir en su sangre,  
 a revolcarse en su sangre limitada.

No hay más que esta ternura que siento hacia ti, engañado,  
 porque algún día vas a abrir los ojos  
 y mirarás tus ojos cerrados para siempre.  
 No hay más que esta ternura de mí mismo  
 que estoy abierto como un árbol,  
 plantado como un árbol, recorriéndolo todo.

He aquí la verdad: hacer las máscaras,  
 recitar las voces, elaborar los sueños.  
 Ponerse el rostro del enamorado,  
 la cara del que sufre,  
 la faz del que sonrío,  
 el día lunes, y el martes, y el mes de marzo  
 y el año de la solidaridad humana,  
 y comer a las horas lo mejor que se pueda,  
 y dormir y ayuntar,  
 y seguirse entrenando ocultamente para el evento final  
 del que no habrá testigos.

2

He aquí el patrimonio del desheredado:  
sus hijos, y la tarea diaria,  
y el pedazo de cama en que se acuestan  
con los ojos abiertos los sueños.  
¿Es posible?, ¿es posible vivir  
al margen del río sonoro de la vida?

3

En la boca del incendio arden mis días,  
la hojarasca que soy, la yerba seca.  
Siento mi alma como tierra quemada.

Ojos míos: no miren otra cosa que los fantasmas diarios.  
Boca mía: no digas más que el saludo, "buenas noches",  
y el tiempo, "qué hermosa tarde" o "cómo llueve".  
Manos y dedos míos: sigan apretando el escritorio,  
los billetes, la copa y los muslos.  
Planta de mi pie: hay que continuar sobre el camino hollado,  
al lado de los mismos automóviles, sobre las mismas hormigas.  
Corazón mío: dedícate a tu sangre, a mis pulmones.  
Y tú, querido estómago: digiere las cosas con que te acompaño.  
Rueda del molino: no somos extraños.  
Por ti, amada, odiada mía, me pondré a buscar los nombres más dulces  
y los iré enterrando en tu oído con mi lengua.  
Quiero llenarte la cabeza con esa espuma del mar.  
Yo no sirvo para otra cosa que los pájaros.  
Dios, árbol mío: déjame caer de ti como tu sombra.

4

La ola de Dios del mar de Dios azota.  
En la playa de Dios, clavado, hundido,  
hijo y padre de Dios, migaja suya,  
azotado y cansado y malherido.

Con cangrejos, con hijos, aturdido,  
dando tumbos la sangre calentada,  
de rodillas, inmóvil, desoído,  
desojado, sin ojos y sin nada.

# Henry Miller \*

Por Juan GARCÍA PONCE

"Un gran escritor es una manifestación completa del espíritu, y, como tal, debe ser tratado como una unificada totalidad", dice Nicolás Berdyaev en una de las primeras páginas de su libro dedicado a Dostoievski. Desde ese punto de vista me propongo yo ahora examinar la figura de Henry Miller. No sólo porque la idea de Berdyaev me parece singularmente apropiada para juzgar toda obra que consideremos importante, sino porque además, en el caso de Miller, es evidente que obra y autor están unidos de una manera total, se necesitan y se aclaran mutuamente, y para llegar al personaje Henry Miller —protagonista de todas sus novelas y relatos— es imposible ignorar al autor Henry Miller. Él mismo ha declarado que su producción en general —novelas, ensayos, cuentos, libros de viaje— son parte, capítulos unidos entre sí, de la única obra que se ha propuesto realizar: una gigantesca autobiografía, la historia de un "muchacho de Brooklyn que quería llegar a ser escritor". Naturalmente, en el camino de esa autobiografía, Miller se ha encontrado y ha tratado una serie de problemas que desbordan en apariencia los límites naturales de una obra de ese tipo; pero que en un sentido profundo son también parte de esa gran aventura que él retrata con absoluta fidelidad: la aventura de la vida.

Pero, antes de seguir adelante, quisiera detenerme un momento en el sentido de este ciclo de conferencias, "Clásicos del Siglo XX", dentro del cual debo justificar la presencia de Miller.

A primera vista, en el título hay ya una contradicción. Para la mayor parte de nosotros, *clásico* es una palabra que nos remite al pasado. Lo clásico es algo cuyo valor se ha comprobado con el paso del tiempo, algo remoto y casi un poco ajeno. Dentro de la literatura, los clásicos por antonomasia, podríamos decir, son los autores griegos, Dante, los franceses del siglo xvii, y los dramaturgos isabelinos y los españoles del Siglo de Oro, aunque en realidad sean románticos. Cuando queremos consagrar definitivamente a un autor decimos que ya "es un clásico". Y con esto implicamos que ya no es posible discutirlo o negarlo. Sus valores han quedado definitivamente establecidos, fijos. Por otra parte, en términos estéticos, el clasicismo es una manera de abordar la obra, exige a ésta la fidelidad a ciertos cánones, determina una posición frente a la realidad. Sin embargo, la mayor parte de los nombres que se han anunciado en este ciclo no entran en ninguna de estas dos posibles aproximaciones a "lo clásico". Desde un punto de vista puramente estético, algunos no son clásicos, sino románticos — Miller está entre ellos, desde luego. La partícula "del Siglo XX" anula ese alejamiento en el tiempo que en general puede convertir a un pensador o un artista en un clásico. ¿Qué vamos a entender, entonces, por clásicos del siglo xx? Yo creo que dentro de los propósitos del ciclo, clásicos serán los pensadores, los artistas, cuyas obras han servido de guía o han recogido y expresado con mayor claridad y fuerza las constantes que determinan la fisonomía moral y social de nuestro siglo. A ellos les debemos nuestro propio rostro o las más claras imágenes de él. Al examinarlos, al acercarnos a sus obras, vamos en busca de nosotros mismos, de nuestra propia expresión, aquella con la que nos verán en el futuro; por esto, más que por cualquier otra razón, son *nuestros* clásicos, nos pertenecen en la misma medida en que nosotros les pertenecemos a ellos. La importancia de la serie reside en esa particularidad: es una inmersión en nuestro propio yo, el más íntimo y verdadero.

Partiendo de esta aclaración necesaria, ¿qué es lo que justifica la inclusión de Henry Miller como un clásico del siglo xx? Como escritor, como artista, Miller se ha encontrado siempre en una situación contradictoria. Su primer libro, *Trópico de Cáncer*, fue publicado en 1934 en París, donde el autor vivía, cuando tenía ya 43 años. Lentamente, como siempre pasa con las obras primerizas, fue ganando la atención de la crítica. Autores de tan diversas tendencias como T. S. Eliot, Cendrars, George Orwell, Cyril Connolly, Herbert Read, lo consideraron una obra de indudable importancia y, al mismo tiempo, las autoridades aduanales de Inglaterra y Estados Uni-

dos declararon que era un libro pornográfico y prohibieron su entrada y circulación en los dos países. Desde entonces, ninguna de las seis novelas, parte de dos grandes trilogías que forman el núcleo central de la obra de Miller, ha podido ser vendida libremente en los países en cuyo idioma él escribe. Y uno de sus ensayos más importantes, *The World of Sex*, se encuentra en la misma situación. El año pasado, casi treinta años después de la primera edición de la obra, una casa editora de Nueva York intentó romper esta prohibición publicando *Trópico de Cáncer* dentro de Estados Unidos. Inmediatamente, varios Estados de la Unión prohibieron la entrada al libro en su territorio y los editores han tenido que responder ante los tribunales por su audacia. Esto a pesar de que Miller es desde 1958 miembro de la estricta Academia Americana de Artes y Letras, que lo recibió según la citación como "El veterano autor de muchos libros cuya originalidad y riqueza técnica están unidas a la variedad y la audacia de sus temas. Su temeridad de tratamiento y su intensa curiosidad con respecto al hombre y a la naturaleza no tienen rival en la literatura en prosa de nuestro tiempo."

Esta situación absurda, en la que se han visto, junto con Miller, autores contemporáneos tan notables como D. H. Lawrence y James Joyce, ha confundido a la crítica, y ha colocado a Miller en una posición extraña. Durante mucho tiempo, sólo ha sido leído en su país por una minoría selecta que podía comprar sus novelas en el extranjero, y por el público, reducido por la misma naturaleza del género, que se interesaba en los ensayos y libros de viaje, cuya circulación es permitida por la censura. Pero pornográficas o no, en tanto, las novelas han sido traducidas a casi todas las lenguas cultas. Desconocido en su país natal, Miller cuenta con un gran público en lugares tan dispares como Francia, Japón y Suecia. En Francia, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el intento de prohibir la circulación de *Sexus*, libro primero de la trilogía titulada *The Rosy Crucifixion*, provocó un verdadero escándalo. Se formó un "Comité de defensa de Henry Miller y la libertad de expresión", encabezado por Maurice Nadeau y con la participación de intelectuales tan destacados como André Gide, Sartre, Breton, Eluard, Camus y muchos más, y el proyecto de censura terminó en el más absoluto fracaso.

Por esas fechas, a ese público internacional se agregó también un nuevo tipo de lectores totalmente inesperado: los miembros del ejército americano. Esparcidos por todo el mundo, los jóvenes soldados empezaron a leer a Miller y, si para las autoridades su literatura era pornográfica, para la mayor parte de esos lectores ha resultado una cosa muy distinta. Antes de llegar a este punto volvamos atrás otra vez un momento.

Después de la publicación de *Trópico de Cáncer*, Henry Miller vivió en París cinco años más. Durante ese tiempo, publicó allí dos nuevas novelas: *Black Spring* y *Trópico de Capricornio*, un libro de ensayos, cuentos y comentarios diversos: *Max and the White Phagocytes*, y una serie de cartas intercambiadas con Michael Frankel sobre la figura de Hamlet, que en realidad desbordan ampliamente el tema. En 1939 se trasladó a Grecia, invitado por su amigo Lawrence Durrell, con la intención de permanecer allí un año, descansando. El curso de la Segunda Guerra Mundial lo obligó a regresar a los Estados Unidos contra su voluntad, al empezar 1940. Se establece en Nueva York, su ciudad natal, y ese mismo año redacta *El Coloso de Maroussi*, *The World of Sex*, dos relatos reunidos con el título general de *Quiet days in Clichy* y empieza *Sexus*. Durante 1941 y 1942 viaja por Estados Unidos y, tomando como base las impresiones de ese viaje, escribe *The Air-conditioned Nightmare* y *Remember to Remember*. Tres años después, ignorante por completo del destino de sus libros publicados en Europa, se establece definitivamente en California. Allí termina la redacción de *Sexus* y escribe sus demás libros, y desde ahí ha visto cómo su obra, a pesar de las prohibiciones, cobraba importancia poco a poco hasta convertirse en uno de los puntos claves de la literatura norteamericana contemporánea, una de las que tienen mayor influencia sobre las nuevas generaciones, y cómo, a pesar de la leyenda negra que lo rodea, para ellas su figura era considerada no la de un pornógrafo sino la de casi un profeta y, a veces, a pesar de sus protestas, la de un santo. Miles de lectores le escriben pidiéndole consejos, subrayando la importancia terapéutica de sus libros,

\* Conferencia leída en la Casa del Lago dentro del ciclo Clásicos del Siglo XX, el 4 de marzo de 1962.



Henry Miller con Alfred Perlés, autor de *My friend Henry Miller* y uno de los personajes principales de *Trópico de Cáncer*

descubriendo en ellos el sentido religioso que la crítica y los censores no habían querido ver.

Pero si Miller es considerado ahora por su público no sólo un gran escritor, sino una figura moral, cuya obra arroja luz sobre nuestro tiempo, es porque lo era desde el primer momento. Su estilo, su forma de abordar e interpretar la realidad no ha cambiado en nada. La sinceridad, la violencia, el salvaje lirismo de *Trópico de Cáncer* reaparece con la misma intensidad en *Nexus*, el último de sus libros, y esa intensidad, ese lirismo, son los que lo han convertido en el autor que es. Sólo el sentido de estos elementos es el que al fin se ha colocado en su verdadero lugar.

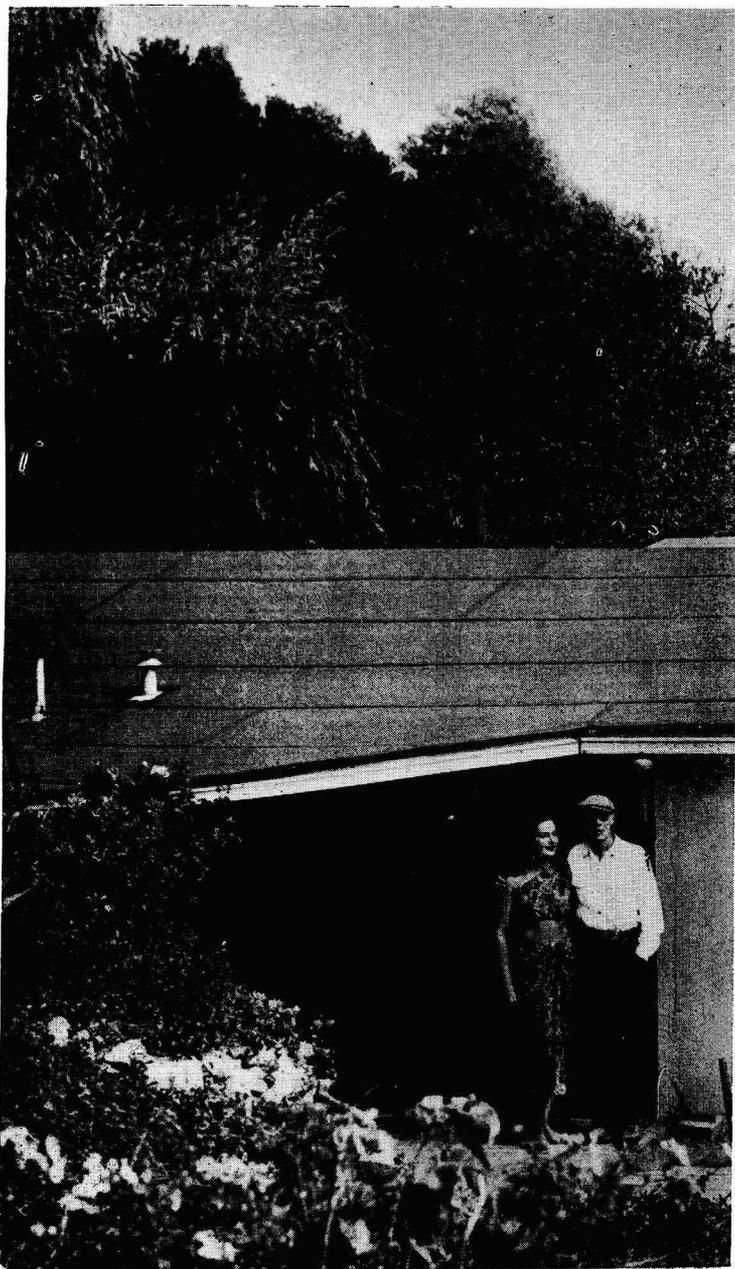
Lawrence Durrell, que ha dedicado varios ensayos a estudiar su obra y es uno de sus más fervientes admiradores, afirma que el lugar de Miller "estará entre esas torres anormales de la creación, como Whitman y Blake, que nos han dejado no sólo obras de arte, sino un cuerpo de ideas que explican e influyen todo un tipo de cultura". Es claro que esto ocurre con la mayor parte de los grandes artistas. Una generación casi completa de pensadores rusos posteriores a Dostoievsky se han dedicado a intentar construir un sistema teológico basado en su pensamiento. Pero no hay que olvidar que al artista no puede exigírsele un orden estricto de ideas. A él todas las contradicciones le están permitidas, porque su obra no se desarrolla en el campo del pensamiento estrictamente, sino en el del arte. Su búsqueda es esencialmente estética y sólo como consecuencia resulta también moral o filosófica. Él no intenta definir la realidad, sino crearla para producir una emoción.

Sin embargo es evidente que, en términos generales, dentro de esa libertad de acción que permite el arte, hay dos clases de artistas: los que aceptan la realidad que les ha tocado vivir y se limitan a recrearla, y los que intentan cambiar esa realidad, transformar el mundo. Henry Miller pertenece a este segundo grupo. Su obra es, en parte, una protesta terrible y apasionada contra las formas de vida que ha creado nuestra civilización. Pero Miller no sólo protesta, sino que además presenta soluciones, intenta mostrarnos el camino que puede llevar a una vida más completa, más verdadera y, por tanto, más feliz.

Miller ha escrito extensamente no sólo sobre sí mismo, en las novelas autobiográficas, sino también sobre su obra y la de los autores que le interesan en varios de sus múltiples ensayos. Estos comentarios, que podríamos considerar marginales si no fueran, como son en realidad, una aproximación al mismo tipo de problemas que trata en las novelas, sólo que vistos desde otro ángulo, crean una serie de puntos de referencia que resultan excelentes para aclarar su actitud.

En uno de esos ensayos, titulado *El Universo de la Muerte* y dedicado a estudiar las obras de Marcel Proust y James Joyce en relación con la de D. H. Lawrence, Miller empieza diciendo que "todo lo que ha ocurrido en literatura, desde Dostoievski, ha ocurrido del lado de la muerte". Las dos palabras claves en esa frase, "Dostoievski" y "muerte", son fundamentales dentro de la obra de Miller. Más que una influencia, Dostoievski es para él un ejemplo vivo; la luz que su obra arroja sobre la vida en el siglo XIX le es indispensable para establecer los antecedentes y los motivos que en gran parte configuran la del siglo XX. Por encima de la formidable lucha dialéctica que inevitablemente se establece en todas las novelas del autor ruso, Miller tiene siempre presente el sentido de los elementos que dan lugar a la lucha. Sólo que para él la batalla termina de una manera totalmente opuesta a la que Dostoievski hubiera deseado. En lugar de el Príncipe Mishkin y Aliosha Karamasov, triunfan Iván y Stavroguín. En las últimas páginas de *Los hermanos Karamasov*, Dostoievsky, como San Agustín,\* intenta dar solución al conflicto: la humanidad puede encontrar la paz cesando de luchar con la divinidad, con Dios, y aceptando una libertad no personal y absoluta, sino en relación directa con el sentido de la creación, dentro de ella. Miller supone que el hombre y la sociedad contemporáneos han escogido precisamente lo contrario: el camino elegido por el protagonista de la *Carta de un suicida*, que explica su acto como una "protesta contra la naturaleza". Por esto, el prototipo del hombre contemporáneo es un viviente Stavroguín; se ha cerrado el círculo y el hombre se ha encerrado definitivamente en sí mismo. Lo que agita todo ese mundo, en palabras de Romano Guardini, "es, en última instancia, la nada y sobre ella el desesperado vacío concentrado y encerrado en sí mismo que

\* Juan de Pegueroles: "Una triple afirmación llena todas las páginas de la obra agustiniana. La tesis: el hombre es todo hombre. La antítesis: Dios es toda plenitud. La síntesis: el hombre está hecho para descansar en Dios."



Henry Miller con Eve, su mujer, en Big Sur

es lo que suscita el horror". Stavroguín —sigue diciendo Guardini— "es el más desdichado de los hombres. Una enorme compasión nos sobrecoge al contemplarlo... Es el engañado por excelencia, engañado por él mismo. Es un ser enteramente desnudo; nada de grandioso hay en él..."

Menos ortodoxo en un sentido cristiano, e influido además en gran parte por el pensamiento psicoanalítico contemporáneo, Miller define esta situación, por lo pronto, como "el triunfo de la muerte". El hombre contemporáneo se ha rendido a las fuerzas de la muerte y su vida es ya nada más una anticipación de ella. Más adelante, al tratar de sus novelas, vamos a ver de qué manera esta idea se desarrolla dentro de una forma puramente artística y a qué conclusiones llega. Antes, veámosla en relación con los ensayos, que estudian a otros autores, y de una manera indirecta a Miller mismo.

En *El Universo de la Muerte*, la obra de Lawrence aparece como "el intento de escapar a esta muerte en vida", por esto, "a pesar de todo lo que pueda decirse contra él como artista o como hombre, seguirá siendo el más vivo, el más vitalizante entre los escritores recientes". En Proust y Joyce, en cambio —sigue diciendo Miller—, "no hay lucha. Ellos salieron, miraron alrededor y cayeron hacia atrás otra vez, dentro de la oscuridad de la que venían. Nacidos creadores, eligieron identificarse con el momento histórico".

Evidentemente, éste, más que un juicio literario, es un juicio moral. Al juzgar a tres autores que considera importantes como artistas, Miller no lo hace tomándolos como tales, sino como hombres. Para él, la importancia de sus obras no depende de su calidad puramente literaria, sino de la solución que ofrezcan a los problemas humanos. Lawrence resulta así más importante no porque su obra esté mejor realizada o sea más valiosa desde un punto de vista literario, sino porque intenta salirse de ese "universo de la muerte". "El problema del artista —dice Miller más adelante— no es cómo identificarse con la masa a su alrededor, porque en eso encuentra su verdadera muerte, sino cómo fecundar a esas masas con su muerte. En resumen, su casi imposible deber ahora es restaurar para esta edad antiheroica la nota trágica. Y esto sólo puede hacerse estableciendo una nueva relación con el mundo, examinando desde un nuevo punto el sentido de la muerte, sobre la cual todo arte está fundado, y reaccionando creativamente ante él".

El sentido de esta tarea está expuesto, probablemente con mayor claridad que en ningún otro pasaje de la obra de Miller, en un capítulo de *Sexus*. La cita es un poco larga; pero vale la pena hacerla. Allí, el personaje Henry Miller, trabajando todavía para la Western Union, antes de convertirse realmente en un escritor, pero pensando en serlo algún día, reflexiona acerca del arte en los siguientes términos: "El artista tiene algo en común con el héroe. Aunque funcionando en otro plano, él cree también que tiene soluciones que ofrecer. Entrega su vida para lograr triunfos imaginarios. Al final de cada gran experimento, sea realizado por un hombre de Estado, un poeta o un filósofo, los problemas de la vida presentan la misma enigmática configuración. Aquellos que tienen una historia, aquellos que han hecho historia, parecen solamente haber enfatizado con sus logros la eternidad de la lucha. Eventualmente, ellos desaparecen también, igual que los que no han hecho ningún esfuerzo, los que se han contentado simplemente con vivir y gozar. El creador (luchando con su medio) supuestamente experimenta un placer, que equilibra, si no sobrepasa, el dolor y la angustia que acompaña a la lucha por expresarse a sí mismo. Él vive en su obra, decimos. Pero esta única forma de vida varía según el individuo. Sólo en la medida en que a través de su obra se hace consciente de la vida, la vida abundante, puede decir que vive en su obra. Si no hay realización, no hay propósito ni adelanto al sustituir la vida imaginaria por la puramente aventurera de la realidad. Todo el que se eleve por encima de la actividad diaria lo hace no solamente con la esperanza de aumentar el campo de su experiencia, o incluso de enriquecerlo, sino más que nada de apresurarlo. Sólo en este sentido la lucha tiene significado. Acepta esta posición y la diferencia entre éxito y fracaso se borra. Esto es lo que todo gran artista llega a aprender en el camino: que el proceso en el que está envuelto tiene que ver con otra dimensión de la vida, que está permanentemente separado ¡y protegido! de la insidiosa muerte que parece triunfar sobre él. Adivina que el gran secreto nunca será encerrado, sino incorporado en su sustancia misma. Tiene que hacerse parte del misterio, vivir en él tanto como con él. La solución es aceptación." Un poco más adelante, sigue: "El mundo no tiene que ser puesto en orden; el mundo es orden encarnado... El gran placer del artista es llegar a darse cuenta de un orden más alto en las cosas, reconocer, mediante la espontánea manipulación de sus propios

impulsos, el parecido entre la que es llamada creación humana y la que es llamada creación divina."

Para Miller, entonces, el valor del arte reside en su capacidad de reconciliar al hombre con el mundo, hacerlo otra vez parte de él por elección propia. Algo totalmente opuesto a ese suicidio como protesta contra la naturaleza de que habla el personaje de Dostoievski. El sitio que ocupa Lawrence se debe a que supo ver esta solución en sus libros, aunque no llegó a hacerla suya. Sin embargo esta solución parece limitada por un impedimento grave: el hombre común no tiene lugar en ella. Miller es consciente de esta limitación y hace culpable a la sociedad. El curso de la historia demuestra que, desde hace poco más de medio siglo, el artista, en el sentido en que lo define Miller, no tiene lugar dentro de la sociedad. Las características de ésta le niegan precisamente la posibilidad de ejercer su función y lo excluyen de ella. En una sociedad enajenada, entregada a las fuerzas de la muerte —como dice Miller—, la expresión, que es una forma de realización, está prohibida. No es necesario buscar mucho para encontrar ejemplos: D. H. Lawrence, viajando de un lado a otro de la tierra, tratando de crear una comunidad ideal sin encontrar jamás respuesta, mientras sus obras eran perseguidas y se prohibía su difusión. Los poetas imaginistas rusos, Mayakovski, Bloch, eligiendo casi sin excepción la salida del suicidio, y ahora no como una protesta contra la naturaleza, sino contra una sociedad que negaba el acceso a ella. La interminable huida de Rimbaud, mucho antes, en busca de seguridad económica, y que Miller en su libro sobre el poeta francés considera simplemente resultado del "temor que todo artista conoce: que no es querido, que no tiene uso ni lugar en este mundo". Pero ya hemos visto que Miller considera que el artista no es valioso en sí mismo, sino por lo que puede darnos y, por otra parte, que no es el medio por que se llegue a esta conciencia lo que importa, sino el hecho de adquirirla. El arte, pues, no es la única manera, sino una de las maneras, y todos los hombres tendrían la so-



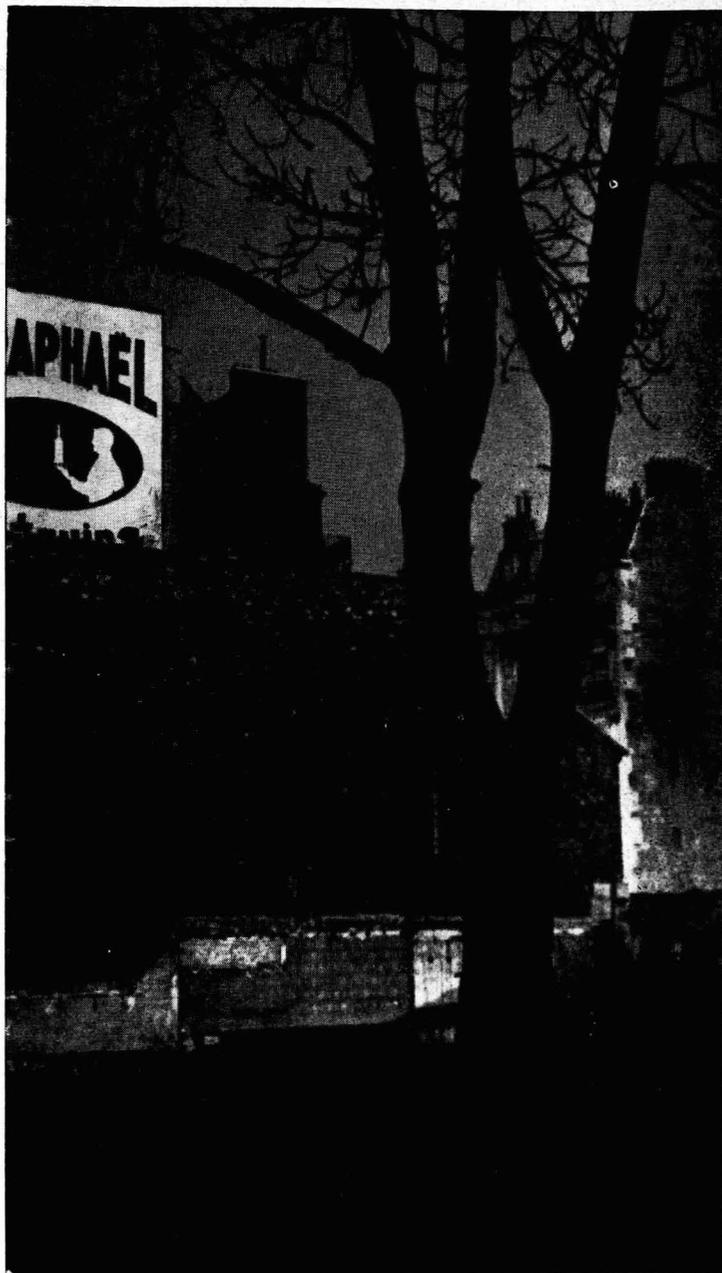
El París de Trópico de Cáncer y Primavera Negra visto por Brassai

lución al alcance de la mano — si no vivieran en una sociedad que la hace imposible.

Este convencimiento ha llevado a Miller a escribir varias obras en las que trata casi exclusivamente este conflicto. “Uno casi puede resumirlo todo como Lawrence, y decir que nuestros problemas son casi exclusivamente sociales. A pesar de todos los deslumbrantes cambios que hemos presenciado, el modelo social sigue siendo el mismo fundamentalmente”, dice en una carta. Pero a Miller la sociedad le interesa no como una entidad abstracta, sino en relación con el lugar del individuo dentro de ella. “La sociedad —dice en la misma carta— se ha vuelto cada vez más opresiva para el individuo, y como tú sabes, yo estoy interesado, como Dios, sólo en el individuo.” Corrupción del individuo y corrupción de la sociedad son resultados paralelos. Uno es el resultado del otro, y viceversa. El ensayo dedicado a Rimbaud, titulado significativamente *El tiempo de los asesinos*, es casi exclusivamente un estudio comparado del daño que las entidades sociales, familia, educación, religión, costumbres, le hicieron al poeta y al propio Miller. Estos elementos aparecen resumidos en la figura de la madre. Miller le pide al hombre, al artista, que se salga definitivamente del vientre materno, y entre al mundo concibiéndolo como un gran vientre en que se puede ser, sin sufrir la angustia que produce esta radical separación que nos sume en la soledad, experimentándose como parte de la creación. En ese estado, la necesidad de rebelarse desaparece, el hombre no está en lucha con el mundo, separado de él y sumido en soledad, sino que lo acepta y encuentra la paz en la reconciliación.

La misma idea, que ilustra el conflicto entre hombre, sociedad y naturaleza, determina la posición de Miller ante el concepto “pueblo”. Sus dos libros de viaje sobre Estados Unidos (*La pesadilla aireacondicionada* y *Acuérdate de recordar*) y *El Coloso de Maroussi*, dedicado a Grecia, junto con varios ensayos breves, tratan particularmente este tema. No es posible decir que Miller expone directamente, tal como voy a intentar hacerlo yo, la naturaleza del conflicto; ya he dicho que a un artista no es posible exigirle un orden estricto de pensamiento, pero es indudable que, al examinar sus reacciones ante la imagen que ofrecen Estados Unidos, Grecia y en algunas ocasiones Francia, éste aparece implícito con absoluta claridad.

Una de las características más claras en la obra de Miller es la absoluta reacción de rechazo que le produce su país. Elegir un título como *La pesadilla aireacondicionada* para resumir sus impresiones es en sí suficientemente expresivo. Con él, Miller quiere sugerir una ausencia casi total de vida, ésta se ha convertido en una pesadilla y, lo que es peor, una pesadilla en la que ni siquiera la atmósfera en la que se desarrolla es natural. Y el contenido del libro no desmerece del título. Las impresiones negativas, expuestas por otra parte con un lenguaje deslumbrante, se suceden ininterrumpidamente. Al final, con unas cuantas excepciones, el país aparece como un enorme territorio desprovisto por completo de vida, en el que deambulan, inconscientes de sí mismos, una serie de autómatas. El autor niega toda validez a las instituciones, las leyes, las costumbres y hasta a la comida. Pero su rechazo tiene una base muy sólida. En una nota biográfica, Miller afirma que, en principio, él es un “autor metafísico”. “El uso del drama y el incidente en mis obras —agrega— es sólo un recurso para llegar a algo más profundo.” Y es con esa mirada con la que examina a Estados Unidos. La base de su rechazo se encuentra en la imposibilidad de reconciliar la imagen de su pueblo con la idea metafísica y religiosa de lo que es el pueblo. Como para Dostoievski —según lo ha expresado Romano Guardini— para él, “el pueblo está en íntima conexión con los elementos del ser, ha nacido con la tierra, está sobre ella, trabaja en ella y vive de ella. El pueblo está enlazado en la estructura misma de la naturaleza, sumergido en las ondas de luz y del acontecer natural y siente tal vez, sin tener palabras para expresarlo, el todo en su unidad. Es el pueblo, a pesar de sus miserias y sus pecados, lo auténticamente humano y, a pesar de toda su posible bajeza, enjundioso y sano, porque tiene sus raíces en la estructura esencial del ser.” Naturalmente, en una sociedad mecanizada como la de Estados Unidos, todos estos conceptos, extraídos de una realidad que ya no existe en ellos, están totalmente olvidados, y la sociedad ha roto esta relación con el “ser” transformando a sus miembros en simples autómatas. Es contra esta realidad contra la que Miller reacciona. Para contrarrestarla, trató primero de enfrentar a ella las figuras de una serie de individuos que por su independencia, su rompimiento con esa sociedad, se alzaban frente a él como islas de esperanza para su país. El retrato de estas figuras, realizado para difundir su posición y su sabiduría, ocupa la mayor parte de *Acuérdate de recordar*, título igualmente significativo, con el que Miller pretendía ha-



“El inmenso mundo gris de París” (Quiet days in Clichy)

cer justicia a su país revelando también las cosas de valor que había encontrado durante su viaje.

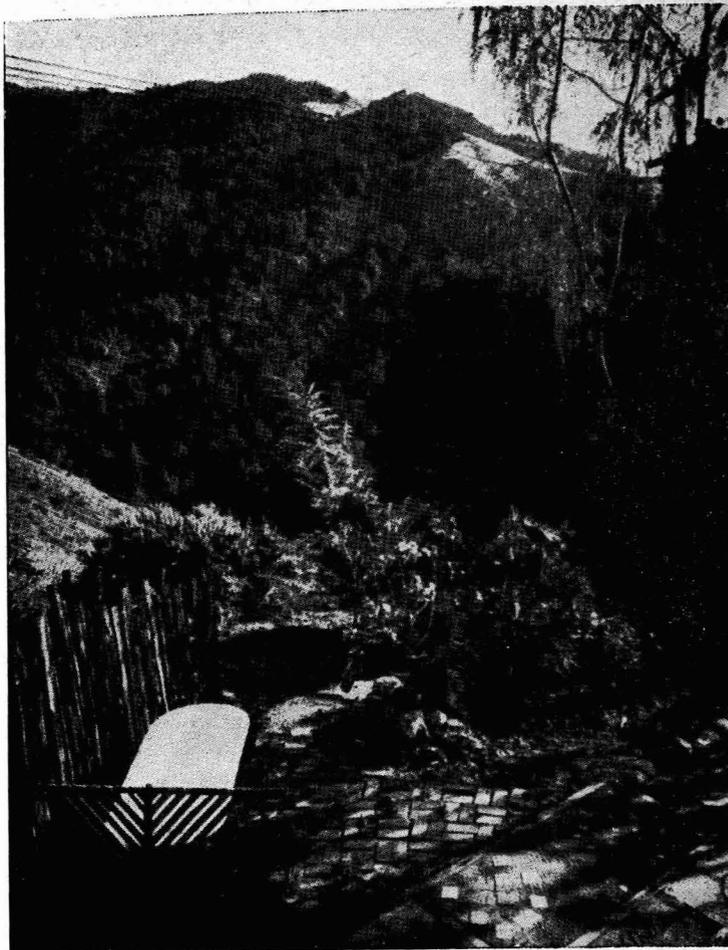
En esta misma dirección, el encendido elogio a Grecia que es en realidad *El Coloso de Maroussi* está determinado porque en ella Miller encuentra esa verdadera imagen del pueblo que falta en su país natal. El libro describe esencialmente cómo el hecho de encontrarse en un ambiente favorable, en el que el hombre no ha perdido su condición humana, lo lleva a encontrarse a sí mismo también. Libro lleno de nostalgia y de profunda simpatía, se opone violentamente a la imagen desesperada que nos entrega *La pesadilla aireacondicionada*.

Pero la respuesta definitiva de Miller en relación con el sistema social contemporáneo es tal vez *Big Sur* y *las naranjas de Jerónimo Bosch*. En este libro, el último que ha publicado fuera del ciclo de las novelas autobiográficas, Miller intenta crear la imagen real de uno de los más antiguos sueños románticos: el Paraíso recobrado. Simbolizado por las naranjas que Jerónimo Bosch utilizó para representar los deleites del Paraíso, Miller nos da cuenta de la existencia de un lugar que para él es el Paraíso otra vez. El libro relata simplemente una serie de anécdotas sobre el mismo Miller y los demás habitantes de Big Sur, pequeña colonia de artistas, gente que ha rechazado la vida de las ciudades, vagos y hasta francos neuróticos, situada en el extremo oriente de California, donde él vive desde hace más de quince años. En contacto con la tierra, con la naturaleza, establecida como la de una pequeña sociedad ideal, la vida en Big Sur, de acuerdo con el contenido del libro, no está en absoluto desprovista de problemas y conflictos, ni pretende desterrar el sufrimiento; pero en cambio sí está regida por la idea fundamental en el pensamiento de Miller: la aceptación. En el capítulo más intenso, Miller lleva esta idea hasta sus últimas consecuencias y demuestra su efectividad. Llevado por la compasión, admite en su casa a un visitante que trae consigo todos los defectos de la sociedad contemporánea, y que dentro de estos términos simboliza el mal, es el perso-

naje "stavroguiano" por excelencia. Durante unos meses, su presencia casi logra acabar con la felicidad de los demás; pero en lugar de actuar contra él, Miller lo deja simplemente en libertad y él termina abandonando voluntariamente Big Sur, cuya forma de vida le parece insostenible. El mal, así, no puede existir más que como contraposición al bien, y, cuando éste renuncia a la lucha, se destruye solo. Es esta bondad, podríamos decir que innata de la vida, tan pronto como se le acepta en toda su extensión, la que puede darnos la felicidad dentro de la sociedad ideal, una felicidad que no ignora el sufrimiento y el dolor, pero que nos reconcilia con ellos haciéndonos comprender su sentido.

George Orwell fue el primer comentarista que advirtió la importancia de esa teoría de la aceptación dentro de la obra de Miller. En *Dentro de la ballena*, un ensayo dedicado a examinar su obra, Orwell afirma que las novelas de Miller deben su tono y su novedad a ese sentimiento con que el autor se enfrenta a la realidad. Pero cuando Orwell redactó su ensayo, Miller sólo había publicado sus dos primeras novelas y el autor inglés, demasiado preocupado por una serie de consideraciones de orden puramente social y limitado forzosamente a estos dos primeros ejemplos del pensamiento del novelista, no pudo aclarar su significado de una manera definitiva. Para Orwell, la aceptación en una época como la nuestra, la época —para decirlo con sus propias palabras— de los "campos de concentración, cachiporras de goma, Hitler, Stalin, bombas, aviones, comida enlatada, ametralladoras, golpes de Estado, *slogans* publicitarios, máscaras de gas, submarinos, espías, provocadores, censura, prisiones secretas, aspirinas, películas de Hollywood y asesinatos políticos", implicaba una impasividad imposible; al final del ensayo expone el temor de que la obra de Miller degenerara en mera charlatanería. Sin embargo, en el curso de su examen, él mismo adelanta algunas de las razones que han impedido que esta predicción se hiciera realidad. Orwell relata que cuando conoció a Miller, en 1936, al pasar por París rumbo a España para ir a luchar en la guerra civil española, éste le dio a entender que esa actitud le parecía una tontería. Miller pensaba —dice Orwell— que "nuestra civilización estaba destinada a desaparecer y a ser reemplazada por algo tan diferente que nosotros a duras penas podríamos considerarlo humano, y que ese prospecto no le molestaba en lo absoluto". Tal vez la más clara y directa explicación de esa actitud, dentro de la obra de Miller, se encuentra en *El tiempo de los asesinos*. Al exaltar lo que él llama el "suicidio en vida" de Rimbaud, que considera la más convincente forma de protesta por el estado de la sociedad, dice que "cuando sentimos lástima por su suicidio, en realidad sentimos lástima por nosotros mismos, porque nos falta el coraje necesario para seguir su ejemplo. No podemos permitir muchas deserciones en las filas: nos desmoralizaríamos. Lo que queremos es más víctimas de la vida, para acompañarnos en nuestra miseria. Nos conocemos unos a otros muy bien, demasiado bien; nos despreciamos mutuamente. Pero seguimos teniendo la convencional cortesía de los gusanos. Tratamos de conservarla hasta cuando nos estamos exterminando uno a otro... Palabras conocidas ¿no es cierto? —agrega. Nos las han repetido Lawrence, Celine, Malaquais, y muchos otros. Pero aquellos que las usen serán denunciados como renegados, escapistas, ratas que abandonan el barco que se está hundiendo. (¡Como si las ratas no demostraran con esto una suprema inteligencia!) Y el barco se está hundiendo, no hay duda." Esto, en otras palabras, no es más que otra confesión de fe individualista. Miller rechaza la obligación de defender a una sociedad en la que no cree y para la que no piensa que puedan haber soluciones de un orden meramente político. Hemos realizado ya demasiadas pruebas sin ningún resultado. Para cambiar la sociedad lo que hay que cambiar primero es al hombre; las revoluciones deberían hacerse en un sentido inverso al que desean nuestros reformadores: de adentro hacia afuera, del hombre a la sociedad. Y este propósito es el que le ha dado sentido y continuidad a su obra. Miller se siente unido al mundo, a la tierra, como totalidad, no a la civilización, cualquiera que ésta sea.

Por otra parte, para él, la desaparición de esa civilización no es más que una consecuencia natural, el resultado de la separación del hombre de la naturaleza, de su empeño de oponerse a ese ritmo cósmico de que habla Lawrence. En el capítulo final de *Plexus*, Miller reproduce varias citas de Spengler y afirma que él, junto con Elie Faure y Dostoievski, fueron los escritores que más lo influyeron durante ese período, antes de empezar propiamente a escribir. Indudablemente la seguridad con que Miller afirmó ante Orwell que nuestra civilización estaba destinada a desaparecer, puede relacionarse con la lectura de *La decadencia de Occidente*. Detrás de todos los artistas contemporáneos podemos encontrar la figura de un gran



Tina de baño al aire libre en la casa de Miller en Big Sur

pensador reflejándose en su obra, y tal vez podemos decir que Spengler es para Miller lo que Schopenhauer y Nietzsche fueron para Mann, o Bergson para Proust; pero a su nombre habría que agregar otros muchos. Hemos nombrado ya a Dostoievski y Faure; al primero —como hemos visto— yo creo que Miller le debe casi por completo su concepción del estado espiritual del hombre contemporáneo; al segundo, tal vez, el sentido de la relación entre el arte y la vida. Entre los demás nombres de filósofos, artistas y sociólogos que aparecen en la obra de Miller es casi imposible hacer una selección que determine realmente cuáles son las verdaderas influencias. Durrell da preponderancia, en su ensayo, a Otto Rank, sugiriendo que la obra de Miller corresponde en cierta forma a la concepción del arte expuesta por Rank en *Arte y artistas*, y los nombres de Freud y Jung podrían agregarse a esta lista, dentro de la que Miller mismo colocaría probablemente a Whitman, Thoreau, Rabelais, Lao-tse y otros tan inesperados como Knut Hamsun y Herman Hesse. Pero todos los nombres posibles no nos llevarían a ninguna parte. Las novelas de Miller han sido relacionadas con las obras de Sade, Gill de Rais, Celine, Lawrence y hasta con las de Juan Jacobo Rousseau; su verdadera importancia, sin embargo, reside en la imagen de la vida contemporánea que nos entregan y en la efectividad con que el lenguaje, el tratamiento de caracteres y la forma elegida para desarrollar la acción, hacen comunicable esa imagen. Una frase de Jacob Boehme me parece la mejor introducción para empezar a examinar el sentido de la historia que esas novelas relatan: "Aquel que no muere antes de morir está perdido cuando muere."

A primera vista, *Tropico de Cáncer*, la novela con que Miller empieza su extenso ciclo de obras autobiográficas, es un libro profundamente negativo. El mismo narrador lo describe al principio así: "Éste no es un libro. Éste es un libelo, una calumnia, una deformación de carácter. Éste no es un libro en el sentido ordinario de la palabra. No, éste es un insulto prolongado, un escupitajo en la cara del Arte, una patada en el culo a Dios, al Hombre, al Destino, al Tiempo, al Amor, a la Belleza; a lo que ustedes quieran", y la acción sigue más o menos dentro del mismo tono durante las trescientas páginas siguientes. Una serie de vagos, borrachos, pseudoartistas, prostitutas, mujeres de mundo, refugiados rusos, comerciantes y turistas hindús, y toda clase de personajes estrambóticos, desfilan por ellas. El narrador recoge sus palabras, más que caracterizarlos los caricaturiza y cuenta su relación con ellos en términos que sólo pueden

ser calificados de feroces. Ningún asomo de piedad puede encontrarse en esas páginas delirantes; pero tampoco ningún reproche. Miller se limita a reproducir lo que ha sido su vida en París durante esos años y lo hace, a pesar de la sordidez del ambiente, "como el hombre más feliz de la tierra". Ni la falta de comida, ni la falta de un lugar donde dormir, ni las traiciones de sus amigos o sus amantes, son capaces de aminorar su exaltación. "Hoy me enorgullezco al decir que soy inhumano, que no pertenezco a los hombres ni a los gobiernos, que no tengo nada que ver con credos y principios. No tengo nada que ver con la crujiente maquinaria de la Humanidad: ¡pertenezco a la tierra!", dice en uno de los largos pasajes puramente líricos que pueblan el libro. Y un poco más adelante: "Puede ser que estemos condenados, que no haya esperanza para nosotros, para ninguno de nosotros, pero, si es así, ¡demos un último alarido de tormento que hiele la sangre, un chillido de desafío, un grito de guerra!... Bailemos los vivos, en el borde del cráter, una última danza expirante. ¡Pero una danza!" Son estos fragmentos en los que el autor habla de sí mismo los que poco a poco nos van dando la clave, y, al final del libro, el aparente negativismo se diluye en un gesto de aceptación. Reconciliado consigo mismo, el protagonista sale limpio de la destrucción, rechaza la oportunidad de volver a su país natal, y después de dar una vuelta por la ciudad, gozando con su belleza, se sienta sobre la hierba a contemplar el Sena. El libro termina con esta meditación: "Tan calladamente fluye el Sena que apenas se advierte su presencia. Está siempre allí, silencioso y disimulado, como una gran arteria que corre por el cuerpo humano. En la maravillosa paz que sentía en mí me pareció que había subido a la cima de una alta montaña; por un momento podía mirar en mi derredor, entender el significado del paisaje. Los seres humanos forman una fauna y una flora muy extrañas. De lejos parecen despreciables; de cerca pueden parecer feos y malignos. Más que nada necesitan estar rodeados de suficiente espacio; espacio aún más que tiempo. El sol se pone. Siento este río fluir a través de mí. Su pasado, su anciana tierra, el clima cambiante. Las colinas que lo ciñen mansamente; su curso está fijo."

El tono esencialmente místico y whitmanesco de este pasaje es muy claro; la aceptación que Miller predica —podríamos decir— es semejante a la de Whitman, indudablemente; pero su importancia dentro del ciclo de novelas se encuentra en lo que significa para el personaje Henry Miller, protagonista de él. A este protagonista uno de los personajes de *Sexus* le dice en una de las escenas más significativas del libro: "En todos sentidos debes seguir escribiendo. El arte puede transformar lo horrible en hermoso. Es mejor un libro monstruoso que una vida monstruosa. Si no mueres en el intento, tu trabajo puede convertirse en un ser humano, sociable y caritativo." *Trópico de Cáncer* y varias más entre las novelas de Miller, especialmente *Sexus*, son libros de ese tipo, libros monstruosos. "La verdad —como dice el mismo Miller— está ligada a la violencia. Es un sable desnudo, que corta limpiamente, de un lado a otro." Pero la verdad, también, libera. El artista recrea el mundo para recobrar la inocencia, ser libre otra vez. Así, *Trópico de Cáncer* es un libro cuyo tema principal es "el problema de la liberación personal". "Con su advenimiento —afirma Miller— un largo período de frustración y derrota llegó a su fin. (Cáncer) tiene esa salvadora cualidad del arte que tan a menudo distingue a los libros que rompen con el pasado. Me permitió cerrar la puerta del pasado y entrar otra vez a él por la puerta trasera." "El fuerte olor a sexo que impregna sus páginas es en realidad el aroma del nacimiento."

Toda la obra posterior de Miller está escrita por ese personaje que se ha liberado a sí mismo y ha roto con el pasado. Para comprender con claridad el sentido de las novelas es indispensable tener eso en cuenta. Ya sabemos que en ellas Miller cuenta su vida; pero el autor que narra esa vida no es la misma persona que la ha vivido. Ha pasado por esa muerte antes de la muerte de la que habla Boehme, una muerte que destruye al yo, cerrado en sí mismo, símbolo de la nada, vacío y helado, y da lugar al nacimiento del hombre, que ya no morirá porque se siente parte de la creación, que es eterna.

Así, en un orden cronológico, el primer libro de Miller es en realidad el último; cuenta la fase final de la historia que se ha propuesto narrar. Aunque su sentido no tiene mayor relación con *En busca del tiempo perdido*, si comparáramos la autobiografía de Miller con la obra de Proust tendríamos que decir que *Trópico de Cáncer* corresponde a *El tiempo recobrado*. El encuentro literario que Proust realiza en este libro y que es el que le va a dar sentido y significación a su obra, corresponde al proceso espiritual que se realiza en *Trópico de Cáncer* y que es también el que va a dar sentido y significado a la obra

de Miller. La pequeña muerte que conduce a la vida, como él la llama.

Gracias a esa pequeña muerte, Miller toma conciencia del significado de su pasado y se sumerge en él para revelarnos su verdadero sentido. Como Abelardo, de quien toma el epígrafe de *La historia de mis infortunios* para aclarar el contenido del *Trópico de Capricornio*, va a "escribir sobre los sufrimientos que han nacido de sus desgracias". Al hacerlo, igual que Dante, bajará al Infierno, pero sólo para ser conducido después al Paraíso y enseñarnos su luz.

*Black Spring*, su segunda novela, es una especie de preludeo a ese viaje. El narrador, indeciso todavía, va y viene continuamente del pasado al presente, estableciendo una especie de contrapunto entre su vida actual en París y su infancia y adolescencia en Nueva York. Los primeros conflictos psicológicos que rompen la continuidad de una infancia feliz y empiezan a configurar al hombre "stavroguiano", producto en parte de la hostilidad del medio social y de su misma incapacidad para sobreponerse a él, aparecen por primera vez en este libro, alcanzando su máxima expresión en el capítulo titulado "El taller del sastre", en el que el autor relata, con un desgarrado lirismo, su vida a los veinte años, cuando trabajaba como ayudante en la sastrería de su padre.

Después, con *Trópico de Capricornio*, Miller intenta abrir definitivamente las puertas del infierno. Descrita por su autor como "la transición a una fase más iluminante, que va de la conciencia de sí mismo a la conciencia del propósito", la novela es en realidad un largo y delirante monólogo, un gran fresco lírico, regido por el inconsciente vaivén de la memoria, que avanza y retrocede con absoluta libertad; pero que al hacerlo va creando el escenario mítico donde se va a desarrollar la pasión, el drama de muerte y resurrección, y la historia de amor que lo produce, que da lugar a las otras tres novelas. Sumido en el recuerdo, el narrador va introduciendo poco a poco a algunos de los personajes que van a tomar parte o van a ser testigos de ese drama, y al relatar su vida crea sobre todo un clima espiritual. El vacío, la ausencia de propósitos y sobre todo de conciencia del ser de la vida contemporánea aparece con aterradora claridad en la sección titulada "The land of fuck". El ritmo frío, metódico y machacante con el que una y otra vez son descritos una serie de encuentros sexuales, desprovistos por completo de ningún contacto verdadero, realizados de una manera mecánica, dentro de una completa separación entre cuerpo y espíritu, termina creando un mundo de autómatas insensibles que se limitan a seguir la forma de vida que les impone



Miller con sus dos hijos, Valentine y Tony

la civilización. Cuando la descripción de esa vida ha llegado a un grado de tensión insostenible, que culmina con el suicidio de uno de los personajes femeninos, amante del narrador, y de varios de sus amigos, aparece por primera vez el personaje clave en el mundo de Miller: Mona, la mujer cuyo amor provoca la crisis que va a salvarlo y de la que ya hemos tenido algunos pequeños vislumbres, sin sospechar su importancia, en *Trópico de Cáncer*. Sin embargo, con su entrada definitiva, después de que Miller la describe en términos exaltados y anticipa en cierta forma el sentido de su relación con ella, la novela termina. Unas páginas antes del final, Miller regresa al presente más o menos inmediato, y nos explica los motivos de esa imposibilidad de seguir adelante: "Me di cuenta de pronto de que nuestra vida en común había terminado. Me di cuenta de que el libro que estaba planeando era más que nada una tumba en la que iba a enterrarla ¡y con ella al yo que le había pertenecido a ella! Eso fue hace algún tiempo y desde entonces he estado tratando de escribir ese libro. ¿Por qué es tan difícil? ¿Por qué? Porque la idea de un 'final' me era intolerable."

Esta consideración nos obliga a detenernos sobre un aspecto de su obra que es imposible olvidar, y que nos ayudará a situar independientemente el valor y el sentido de *Capricornio*. Ya dijimos al principio que la obra de Miller tenía que ser considerada como una totalidad, y que sus ensayos y libros de viaje en cierta forma completaban la imagen de la aventura que se ha propuesto narrar. Por medio de ellos, podemos seguir la evolución del autor mientras va realizando su autobiografía, que se refiere casi exclusivamente al pasado, y esta evolución ha sido continua. Así, el Miller que escribe *Trópico de Capricornio* está en camino de serlo, pero no es todavía el Miller que escribe *Big Sur* y *las naranjas de Jerónimo Bosch*. Pero de acuerdo con su concepción del arte, cuyo sentido ya hemos examinado, el hecho de escribir el libro va a hacerle avanzar en ese camino. Por esto, a lo largo de *Capricornio*, junto a las descripciones de su vida de entonces, va sacando conclusiones sobre su sentido, que le ayudarán a liberarse por completo. De esta manera se establece una especie de proceso paralelo: por un lado el narrador va contando su vida y por otro, al hacerlo, va extrayendo su verdadero significado de acuerdo con lo que es y sabe en el momento de escribir. Las novelas se desarrollan, entonces, en el pasado y el presente al mismo tiempo. En *Trópico de Capricornio* el más importante de esos descubrimientos está expresado así: "El drama que el hombre de hoy está actuando por medio del sufrimiento no existe para mí. Todos mis Calvarios eran crucificaciones rosadas, en broma, seudotragedias..."

La novela queda al final como un interludio, un prólogo mediante el cual el autor se ha preparado y ha encontrado la clave para entrar de lleno al tratamiento directo del infierno, creando antes lo que podríamos llamar su imagen mítica. Pero en la creación de esa imagen ha encontrado una de sus ideas capitales: la inutilidad del sufrimiento. Aquí es donde Miller que —como hemos visto— ha llevado hasta sus últimas consecuencias el problema de la soledad metafísica que ejemplifican algunos personajes de Dostoievski, se separa de él y va más adelante todavía. El mundo de sus novelas no es un mundo cristiano. La redención por el dolor no tiene sentido en él. Es el mundo de la soledad absoluta y el vacío interior, un mundo que ha perdido definitivamente el contacto con la vida. El sufrimiento en él, como en el infierno cristiano, no tiene capacidad redentora y sólo existe como el único recurso que da conciencia de ser. "Había nacido libre de la necesidad de sufrir —dice Miller— y sin embargo no conocía otra manera de luchar para salir adelante que repetir el drama."

Este descubrimiento es el que determina el carácter, el tono y el sentido del segundo grupo de novelas, que, para mí, es la parte más importante de la extensa obra de Miller. El título general de la trilogía, *The Rosy Crucifixion* (que en español equivale a 'La crucifixión rosada, pálida, en broma') está tomado de la frase de *Trópico de Capricornio* que he citado antes y que anticipa admirablemente su contenido. Al encontrar este título, Miller se suma al grupo de los autores que han logrado encerrar casi el significado total de su obra al darle nombre. En busca del tiempo perdido, *Ulises*, *Doctor Faustus*, resumen de la misma manera el intento desesperado de Proust por encontrar la realidad de la vida en el arte, el viaje oscuro y misterioso hacia el mito que es para Joyce la existencia, la dolorosa obsesión de Mann respecto al origen demoníaco de la belleza. Obra casi tan extensa como la de Proust y tan laberíntica y rigurosamente intelectual como las de Joyce y Mann, *The Rosy Crucifixion* logra crear un retrato del hombre contemporáneo que encierra totalmente la concepción del mundo de Miller y es la más clara imagen de su pensamiento, pero

lo hace en términos puramente artísticos, mientras el autor cuenta simplemente una historia.

Hemos seguido ya a grandes rasgos la línea del pensamiento de Miller y hemos visto cómo sus tres primeras novelas le ayudaron a completar ese proceso de liberación que haría que, por medio del arte, el hombre "stavroguiano" desapareciera para dar lugar al nacimiento de un nuevo hombre, vivo en el verdadero sentido de la palabra, ligado a la tierra y que acepta su lugar en el mundo. Al regresar de Grecia, donde —según sus propias palabras— Miller logró romper definitivamente con el pasado, se siente capaz de empezar la gran obra. Su realización ha sido un sueño acariciado durante mucho tiempo. Ahora el "mañana, mañana..." con que termina *Trópico de Capricornio* ha llegado al fin. El autor empieza a escribir la novela que planeó doce años antes. Entonces, su intención no era otra que contar la historia de los años que vivió con June (su segunda esposa, que en las novelas es llamada Mara o Mona alternativamente), lo que le habían hecho a él, a su espíritu; pero ahora sabe también que lo que él le hizo a los otros no es menos horrible. Así, en la novela, no hay víctimas, todos los personajes están presos dentro del mismo engranaje y su condición los conduce inevitablemente a torturarse entre sí. Miller, que quería contar una historia de amor, cuenta en realidad una historia sobre la incapacidad de amar; porque el amor existe, pero sólo puede expresarse negativamente. Y la cuenta de la única manera que podía hacerlo para que el estilo correspondiera realmente a su clima espiritual y pudiera expresarlo: con un tono humorístico, cruel, desorbitado, que hace recordar muchas veces la "risa helada del infierno" de que habla Guardini, y también con el lenguaje más rico, preciso y sugestivo de la novelística americana en el siglo xx. Sin respetar el orden cronológico, adelantando la acción varios años cuando lo considera necesario, viajando una y otra vez del pasado al presente, sacando conclusiones que son producto de la perspectiva con que ahora ve los acontecimientos, incluyendo sueños y relatos marginales, Miller logra que la acción se salga por completo del tiempo y se convierta en un gran bloque total, cerrado en sí mismo, que crea, fijándola para siempre, fuera de la historia, dentro del terreno del arte nada más, la gran imagen mítica del hombre contemporáneo. Allí, incapaces de sentir, vemos cómo los personajes se torturan mutuamente y cómo sus sufrimientos no los redimen, sino simplemente los degradan. La imposibilidad del amor en esas condiciones está magníficamente expresada en una de las escenas de *Sexus*. Mona ha intentado suicidarse y Miller, que estaba engañándola con su primera mujer, se entera y regresa a su lado. Mientras la mira



"Babbitts coprolíticos fornicando en su soledad de hierro y concreto"



El Metro, fotografía de Brassai para Quiet days in Clichy

dormir, reflexiona sobre su relación y se da cuenta de que sólo si se hubiera muerto podría amarla como se había imaginado al conocerla. "La amaste una vez —se dice a sí mismo—, pero estabas tan contento al pensar que podías amar a alguien más que tú mismo, que la olvidaste casi inmediatamente. Sólo has estado observándote hacer el amor. Tú la llevaste a esto para poder sentir otra vez. Perderla sería encontrarla de nuevo." Esto es lo que pasa más adelante. Mona engaña a Miller — con una mujer. El infierno en que esta situación envuelve a los tres personajes marca el nudo principal de la historia. Miller recupera el amor; pero este amor está basado en el miedo de perder a la amada, y produce un sufrimiento que lo rebaja hasta una condición que ya casi no es humana. "Cuando una situación se hace tan mala que ninguna solución parece posible, sólo quedan el asesinato o el suicidio. O los dos. Al fallar éstos, uno se transforma en bufón", dice en *Nexus*. Y esto es lo que le pasa a él. La novela alcanza entonces una intensidad insuperable y el círculo se cierra definitivamente. Miller pasa por su "pequeña muerte" y renace para comprender que sus sufrimientos han sido inútiles porque eran producto de su manera absurda de entender la vida. Esta conclusión, sin embargo, ya no pertenece a la novela, sino a las obras anteriores — que ya hemos examinado.

Por la naturaleza misma de la historia que cuenta y del ambiente en que ésta se desarrolla, *The Rosy Crucifixion* es una novela que puede ser terriblemente desagradable. Durrell se ha referido a los personajes de *Sexus* como una serie de "Babbitts coprolíticos fornicando en su soledad de hierro y concreto", y es evidente que varias secciones de este libro se encuentran entre las más horripilantes de la literatura contemporánea y bastarían para justificar la acusación de pornógrafo que pesa sobre Miller, si no fuera porque al examinarlas dentro de la novela en general cobran un significado muy distinto. *The Rosy Crucifixion* ha sido concebida como una confesión total y absolutamente sincera de lo que para Miller, a través de su expe-

riencia personal, de lo que él mismo ha vivido, es la vida en el siglo xx. Su propósito, como el de todo el arte, es aclarar el sentido de esa vida y crear un testimonio de ella. La concepción negativa con respecto a esa vida del autor, el juicio que da sobre ella y la sinceridad con que expone ese juicio, determinan el carácter del libro, y éste indudablemente no puede ser positivo. Pero el libro como tal sí lo es. Lo es porque Miller tiene la capacidad artística necesaria para crear una serie de personajes, todo un mundo, extraordinariamente vivo, a través del cual el lector se ve a sí mismo y puede, guiado por la profunda mirada del autor, descubrir los motivos que provocan su propia insatisfacción e infelicidad. Así, los horrores descritos en *The Rosy Crucifixion* tienen un efecto totalmente catártico. Henry Miller, el protagonista de la novela, es un hombre como todos nosotros. Sus luchas, sus sufrimientos, sus amores, nos pertenecen. Al describirlos y encontrar la solución para sus problemas, Henry Miller, el escritor, nos entrega también la posible solución para los nuestros. Es una solución al alcance de todos y llena de una sabiduría antigua y profundamente consoladora. Pero para llegar a ella se necesita valor y voluntad de comprensión. El mismo valor y la misma voluntad de comprensión se necesitan también tal vez para apreciar debidamente la belleza artística que a través de sus llamas proyecta el infierno descrito en *The Rosy Crucifixion*. Pero si nos acercamos a ella con este estado de ánimo, aparte de la lección moral que encierra, su lectura nos brindará la oportunidad de entrar en contacto con una serie de personajes, de situaciones, de meditaciones y descubrimientos, capaces de proporcionarnos el placer que sólo puede encontrarse en el gran arte.

Al examinar el papel de Miller como Clásico del Siglo XX, he tratado de acentuar el carácter de su pensamiento; pero no debemos olvidar que, antes que nada, es un artista, y la importancia de su figura reside en ese hecho. Como artista, probablemente su mayor creación es él mismo, el personaje Henry Miller que vive en todos sus libros como símbolo del hombre moderno, tratando de evitar el dolor y de encontrar la paz, ingenuo y atormentado, con reflejos del Príncipe Mishkin unas veces, lleno de esa crueldad torpe del que cree que posee la verdad y les reprocha a los demás su forma de vida, y de Stavroguín otras, las más; pero junto a él, en el mundo del arte, otros muchos personajes de *Trópico de Cáncer*, *Trópico de Capricornio* y *The Rosy Crucifixion*, brillan a la misma altura. Mona, sobre todo, es sin lugar a dudas uno de los grandes personajes femeninos en la historia de la literatura. Miller, que afirma que nunca hubiera llegado a ser escritor sin ella, y que a su amor le debe el rompimiento que hizo posible que llegara a escribir, le ha agradecido ese don haciéndola vivir para siempre en las páginas de sus libros. Las descripciones que hace de ella en *Trópico de Capricornio* primero, y la manera como logra hacerla hablar, actuar, y vivir en una palabra, en *The Rosy Crucifixion*, sólo pueden compararse, en términos de creación literaria de un personaje, con los logros de Proust en *En busca del tiempo perdido* con respecto a Charlus, Albertine, Swan, la Duquesa de Guermantes. Mona encarna a la perfección el eterno femenino, y a lo largo de los libros el lector no puede menos que compartir los sentimientos que ligan al protagonista a ella. La naturaleza de estos sentimientos es la que llena de emoción las páginas de *Nexus*, cuando a pesar de los sufrimientos que le ha ocasionado la forma de amor que siente por ella, Miller se lamenta del fin de ese amor: "¡Qué gris, funesto, deplorable es el día en que el amante se da cuenta de pronto de que ya no está poseído, que se ha curado, por decirlo así, de su gran amor! Cuando se refiere a él, inclusive inconscientemente, como una locura. El sentimiento de alivio engendrado por ese despertar puede llevar a uno a creer con toda sinceridad que ha recobrado la libertad. ¡Pero a qué precio! ¡Qué pobre clase de libertad es ésa!", exclama entonces. Y este sentimiento es el que lo lleva a recobrar su figura a través del arte y da lugar a su obra. Al hacerlo —dice— iba a "crear la leyenda con la cual podría dar forma a la llave que me abriría su espíritu".

La leyenda ha sido creada. En ella, junto a la llave que abre el espíritu de Mona, encontramos también la que abre el de Miller y los demás protagonistas, Maude, Stacia, Kronsky, Mac Gregor, Curley, amigos y enemigos de sí mismos y del protagonista, que sufren del mismo desarraigo vital y con su vida aseguran la permanencia de Miller dentro del arte, un arte cuya enseñanza fundamental se haya perfectamente expresada en las palabras finales de *Plexus*: "El sufrimiento es innecesario... El árbol de la vida se mantiene vivo no por las lágrimas, sino por el conocimiento de que la libertad es real y eterna."

# La obra de mis manos

Por Carlos VALDÉS

Dibujos de Sylvia NEUMAN

Lo recuerdo, fue en la escuela, en la primaria, porque en mi pueblo no había otra. Mi padre me había regalado una navaja que tenía una hoja recia y brillante. Entonces me corrieron de la escuela por tajar el mesabanco en que me sentaba. El maestro no quiso entenderme, por más que traté de explicarle que yo no quería tajarlo, sino que quería hacer algo bonito.

No le conté nada a mi padre; pero le fueron con el chisme; él me quitó la navaja y me metió de aprendiz a una carpintería, a la única que había en el pueblo. Mi padre dijo que yo era muy cerrado, y que ya que no había podido prosperar con los libros, lo mejor sería que me fuera acostumbrando desde chico a algún trabajo, y no después me la pasara en el billar haciendo compañía a los vagos del pueblo.

Así fue que entré de aprendiz a una carpintería, y lo hice con buena voluntad porque la madera me gustaba retemucho, y le tenía una especie de cariño. Por eso desde antes de entrar a la carpintería, cuando todavía estaba en la escuela, yo le había estado neceando a mi padre para que me regalara una navaja para tajar madera. Cualquiera palo que me encontraba me ponía a tajarlo; pero no nomás porque sí, sino porque quería hacer cosas de madera.

Mi padre, viendo que me gustaba trabajar la madera, y viendo que me habían corrido de la escuela, pensó que lo mejor sería que yo entrara a una carpintería.

Y así fue. Primero aprendí a hacer sillas, camas y roperos. Fue todo lo que el maestro carpintero buenamente me pudo enseñar. De ahí para adelante yo aprendí por mi cuenta.

Recuerdo que cuando cumplí los quince años, ya era capaz de sacar un santo de un pedazo de madera. Al rato ya podía cumplir con cualquier trabajo que se me encomendara; pero más que nada me gustaba hacer ángeles y arcángeles con alas y todo.

La Virgen que está en la parroquia, y allí ha de estar si no la han quitado, es obra de mis manos. La hice más tarde; fue el año en que cayó la helada. Sucedió así: el señor párroco, que tenía noticia de mi habilidad, me encargó una Virgen para el altar mayor. Está de más decir que yo dije que sí. Como era un encargo muy importante, muy de mañana me fui al monte a escoger un árbol, y no paré hasta dar con uno que me gustaba. Yo deseaba tener buena madera; mi intención era trabajar a conciencia.

Y parece que así lo hice. Cuando terminé, el pueblo admiró mucho a la Virgen que yo había hecho con mis manos; aseguraban que ni en la ciudad se podía encontrar una imagen más bonita. Y no nomás eso, sino que también dijeron que la Virgen tenía las mismas facciones que Carmen la sobrina del párroco.

Eso decía la gente, y yo oía a sus decires.

Pensé que la cosa no podía terminar allí; la gente había comenzado a hablar, y yo no podía quedar mal con los de mi pueblo. Por eso mismo durante algún tiempo le anduve siguiendo los pasos a la muchacha, a la mentada Carmen. Una tarde me la encontré en la calle. Así suceden las cosas; yo no pensaba encontrármela esa vez; pero me la encontré, y le dije que la gente andaba diciendo esto y lo otro, pero que no era cierto; la verdad era que la Virgen se parecía a ella, y no ella a la Virgen.

Carmen me respondió que lo que yo decía era un pecado muy grande, y que hasta el cielo podía castigarme, pero que sin embargo a ella le gustaba que se lo hubiera dicho.

Como la tarde estaba ya pardeando, me animé a arrinconarla contra la pared, y a acariciarle los pechos y a besarla en la boca. Ella me dejó hacer; era sobrina del párroco y seguramente por eso mismo no era tan miedosa como las otras muchachas del pueblo, que apenas uno las miraba y se espantaban como los venados.

Pero después Carmen me dijo que no estaba bien, que ella era Hija de María, y que los chismosos comenzarían a hablar si nos veían juntos.

Le dije que sí, que ella tenía toda la razón: no había para qué darle que hablar a la gente; por eso nos vimos más tarde, como a las nueve de la noche y platicamos por la ventana de

su casa. Estaba muy oscuro; tal vez por eso me animé, y le dije la verdad: que la Virgen se parecía a ella, porque yo la había estado mirando a propósito desde hacía mucho tiempo. Cada vez que ella pasaba a mi lado, dando vueltas en el jardín, las tardes de serenata, la había mirado hasta aprenderme de memoria sus facciones.

No sé hasta dónde serviría esto para que Carmen correspondiera a mi amor; pero lo cierto es que se casó conmigo, y que me prefirió a los ricos que le hacían la ronda. Ni yo mismo lo podía creer.

Hice todas las diligencias, y nos casamos después de que se cumplió el plazo que nos puso su tío el párroco, porque así se acostumbra; quieren probar a los novios, para ver si uno de veras tiene ganas de casarse, o si el amor de uno es pura llamarada de petate, y el novio se cansa de esperar, y se arrepiente.

Mientras tanto, me puse a hacer los muebles; pensé que si las cosas habían de hacerse, pues habían de hacerse bien. Hice una cama, un ropero y unas sillas; todo lo hice lo mejor que pude, y creo que no me quedaron tan mal; o al menos cuando Carmen vio los muebles, dijo que estaban buenos, que sí le gustaban. (Quién sabe en realidad qué pensaría ella; con las mujeres nunca sabe uno a qué atenerse.) Esperamos a que terminara el plazo, al fin llegó el día, porque a cada santo se le llega su función.

Al principio del matrimonio todo iba más o menos bien. Carmen me resultó una mujer caprichosa y antojadiza, pero yo le cumplía sus gustos; pensaba que al fin y al cabo el dinero lo habían hecho para rodar, y que yo ganaba lo suficiente. Era cierto, los encargos no me faltaban; desde pueblos lejanos los curas venían a mi taller; mis santos por bonitos eran famosos en la región.

Pero eso no le bastaba a mi mujer. Unos cuantos buenos vestidos no iban a compensarla de la humillación de haberse casado con un pobre. Ella era bonita, y seguro le gustaba lucir y que la gente la mirara; me decía que nos fuéramos a vivir a una ciudad. Pero yo me hacía el sordo; pensaba que en las ciudades la gente no es muy devota, y que allá me escasearía el trabajo.

La gente empezó con sus decires; decían que la veían aquí y allá platicando con los hombres del pueblo, y aun con los forasteros, y que si no la cuidaba, un buen día se me iba a huir.

Fui con el señor párroco, y le platicué lo que la gente andaba diciendo de su sobrina. El señor párroco me dijo que él ya me había entregado a su sobrina, y que ahora la obligación era mía y no de él, que yo debía cuidar que el pecado no entrara por las puertas de mi casa, y que si acaso el pecado se me metía, la culpa sería mía y no de él, que él sabía cuáles eran sus compromisos y sus responsabilidades, y que por eso mismo me había dicho que sí cuando yo había ido a pedirle a Carmen, porque él lo que quería era no tener responsabilidades de faldas, y que si yo no hubiera llegado pronto a pedir su mano, él la hubiera mandado a un convento de monjas, porque para compromisos ya tenía el de su alma, y que por eso se había metido de cura, porque a él no le gustaban las responsabilidades de faldas.

Con estas palabras me despidió, y yo me retiré a mi casa sin ningún consuelo.

Carmen se salió con la suya; más bien dicho, me abandonó. La gente dijo que había huído con el hijo del presidente municipal; pero a mí no me importaba con quién se hubiera ido, lo que me dolía era que se hubiera ido sin decirme nada. Como si yo mereciera menos consideración que un perro; a veces alguien que sale a la calle, le dice al perro: "Ya volveré, cuida la puerta."

Carmen me abandonó, pues. Las malas lenguas decían que se había ido rumbo a la ciudad; y hasta algunos aseguraban que la habían visto huir con el hijo del presidente municipal. Yo no les preguntaba nada; pero ellos me daban noticias. Unos me contaban una cosa, y otros otra; unos que la habían visto irse en el tren, otros que en un camión de carga; de tantas cosas que me decían yo sentía que la cabeza me daba vueltas.

¿Por qué la gente andará metiéndose siempre en donde no la llaman? En aquellos días en mi casa había un entradero y un salidero de comadres. Unas hasta se ofrecieron a hacerme de comer mientras que regresaba la que se había ido; pero yo les preguntaba con muy buenos modos que si no tenían nada que hacer en sus casas, que si no tenían padres, maridos, hijos o hermanos, a quienes hacerles la comida.

Desde el día en que Carmen me abandonó, yo no volví a poner los pies en la iglesia. La gente dijo que me había vuelto ateo porque me había abandonado mi mujer; pero lo cierto es que yo no quería ver el retrato de Carmen en el altar. Si no rompí en pedazos a la Virgen fue porque la gente del rumbo es muy devota, y si la rompo me habría ido muy mal.

Otra cosa. Desde que me abandonó Carmen me entró una especie de coraje en contra de las imágenes bonitas. Sin que nadie me lo ordenara me puse a hacer un Cristo con los brazos y las piernas retorcidos, y lo pinté con los colores morados de la agonía. Entre más feo me quedaba, más contento me sentía yo.

Un señor que vino de la ciudad quiso comprarme el Cristo, pero no se lo vendí. Qué va; yo no quería desprenderme de mi trabajo; además tanto dolor no me lo podían pagar a ningún precio. Las gentes del pueblo llegaban a ver al Cristo, y nomás meneaban la cabeza; creo que hasta alguien me dio el pésame.

Yo trataba de explicarles que el Cristo era feo porque debía ser así, pues así lo habían puesto los pecados de los hombres, y que Cristo había muerto por nuestros pecados, y que para morir había tomado los pecados de todos los hombres, y que los pecados son feos. Pero las gentes no me entendían y nomás movían la cabeza.

No fue todo. Con una raíz grandota hice una mujer con las piernas abiertas; parecía que estaba en el trance de un mal parto, como si estuviera pariendo a la tristeza misma. Cuando la vieron, en el pueblo pensaron que me estaba volviendo loco. Sólo al señor de la ciudad, que quién sabe por qué todavía no se iba, le gustó lo que yo estaba haciendo. Pensé que a él también lo había abandonado su mujer. El forastero me dijo que estaba perdiendo mi tiempo en el pueblo, que debía irme para la ciudad, que allá sí ganaría montones de dinero. Pero tenía miedo de encontrarme con mi mujer. La ciudad es grande, dicen; pero si la mala suerte me tocaba, podía encontrarme con Carmen, y ¿qué le iba a decir?, eso de entrar en explicaciones es muy difícil. Uno se enreda con las palabras, y más le vale quedarse callado. Cuando el forastero se fue del pueblo, me sentí más solo. Yo nunca había sido muy platicador, y entonces la gente empezó a sacarme la vuelta; pensaban que estaba loco. Yo tuve la culpa; ¿a quién se le ocurre hacer una mujer tan horrible?

No me importó que en mi casa se acabara el ir y venir de las comadres, y que me dejaran solo; le entraba duro al trabajo, y el trabajo me consolaba. Eso de ir labrando la agonía de una mujer me divertía tanto como si le clavara alfileres al retrato de Carmen, como dicen que hacen las brujas para dañar a los cristianos.

Uno del pueblo que regresó de la ciudad me contó que la había visto a ella, a mi mujer, en una casa de la vida alegre, y que andaba muy pintada y con un vestido de color, muy ajustado. ¡Cómo se ve que en mi pueblo no faltan almas caritativas que luego luego traen las noticias!

Así pasaron los días, unos días se parecían a otros. Hasta que Carmen regresó cuando menos la esperaba. ¡Quién iba



a pensarlo! Carmen nomás se metió en la casa, y me dijo: "Ya vine." Parecía que sólo había salido momentos antes a comprar algo al tendajón de la esquina, pero entonces regresó muy flaca y descolorida, ya casi no se parecía a la Virgen. Llegando luego luego tomó una escoba y se puso a barrer, y dijo: "Qué sucio está esto." Yo no dije nada; no tenía ganas de ponerme a oír explicaciones; además, tanto descaro lo deja a uno sin qué decir. Yo no dije nada, pues; pero pensé que había regresado muy flaca y descolorida, y que ya casi no se parecía a la Virgen. "Debe ser por sus pecados", pensé.

Cuando Carmen vio a la mujer que yo estaba haciendo, me dijo que por esa figura nadie me iba a dar un centavo. Yo pensé contestarle que no era de encargo, que nomás la hacía para pasar el rato; pero pensé que las mujeres son muy cerradas, y yo no tenía ganas de pasar un coraje.

Yo veía a Carmen ir y venir de un lado a otro de la casa, cantando y barriendo como si nada hubiera pasado; sería porque era sobrina del señor párroco, y ella no era miedosa como las demás mujeres del pueblo. Pensé que si ella era tan desmemoriada, yo no tenía por qué estarme haciendo mala sangre con los recuerdos. Arrinconé la figura de la mujer, y me puse a trabajar en serio.

Otro día, muy de mañana, llegué a ver al señor párroco; me aparecí cuando estaba tomando su chocolate y su pan de huevo. Él ni siquiera por cortesía me invitó, pero cuando menos me recibió luego luego, y me dejó hablarle. Le platicué que su sobrina había vuelto, y que si no la iba a llamar para oírle en confesión, porque debía estar muy empecatada. Me respondió que a él no le gustaba confesar a las mujeres, porque siempre tienen una bola de pecados y tardan mucho en confesarlos, y que después había que regañarlas, y que no estaba en su carácter estar lidiando con mujeres, y que lo que debería hacer yo era mandar a Carmen a que lavara la ropa que traía puesta, con agua caliente y jabón, porque podía haber agarrado piojos blancos en las partes en donde había andado. Pero que no pensara en regresarle a Carmen, porque cuando uno se casa es para tomar su cruz para siempre.

Me dio la bendición, y me regresé a mi casa.

Días más tarde, el párroco, no sé si porque quería ayudarme pensando en lo mal que se había portado su sobrina, me encargó una Virgen para regalársela al obispo. Yo estaba falto de dinero, y trabajé con ahínco; Carmen necesitaba ropa; había regresado nomás con la que traía puesta, y para lavarla tenía que quedarse en cueros.

La nueva Virgen quedó tan bonita como las que había hecho en mis buenos tiempos, antes de que Carmen me abandonara. El obispo le escribió una carta al señor párroco. La carta era muy atenta; le daba las gracias por el regalo, y decía que era



una figura de muy buena hechura, y que hacía mucho que no veía una tan bonita.

Pasó el tiempo y volví a ser casi tan feliz como cuando recién casado, como cuando la viruta se amontonaba a mis pies y oía a Carmen cantando en la cocina, y yo pensaba: "Ya casi va a dar la una, no tarda en llamarme a comer."

Pero en este mundo no ha de ser todo felicidad. Otra vez comenzó la cosa. A Carmen le parecía poco todo lo que le compraba; diariamente me decía que fuéramos a la ciudad, aunque fuera a comprar ropa, que la del pueblo era muy ordinaria. A mí me daban ganas de decirle que para qué había vuelto, si en la ciudad tenía muy a la mano todo lo que le gustaba; pero yo me callaba. ¿Para qué iba a hacer un coraje sin chiste?

Me imagino que la gente tiene la culpa de sus tristezas, por no saber conformarse con lo que Dios le da; además, las amigas, las amigas que a un principio cuando llegó no querían arriarse, luego se fueron acercando al olor de la novedad, las amigas terminaron malaconsejando a Carmen. Yo no las oí, pero ya me figuro que le dirían: "¿Para qué te casaste con un pobre, si tú eras la muchacha más bonita del pueblo? El Pablo habría estado bueno para esposo de una de nosotras, que somos cualquier cosa, pero no para ti; tú eras, y sigues siendo, la muchacha más bonita del pueblo. Tú exígelo, si no se vuelve desobligado." Y las mujeres son muy creídas.

Yo maliciaba que no iba a durar mucho sin que volviera a irse para la ciudad. La vecina de la casa de al lado se encargaba de darme las malas nuevas: "Don Pablo, cuidela, que anda muy descompuesta; le anda echando ojo a todos los hombres del pueblo, y mayormente coquetea con los forasteros. Don Pablo de mis entrañas, cuidela, y sobre todo no deje de pegarle de vez en cuando, y entre más seguido mejor. Para qué es más que la verdad, cuando a las mujeres no nos pegan, nos creemos, les faltamos al respeto a los hombres, los creemos cobardes, y los miramos con desprecio como si fueran chanclas viejas. La Carmen la otra vez se fue porque usted no le arrimó a tiempo unos leñazos; si la deja medio muerta a palos, qué había de irse, ni pensar en ello."

Pero yo no necesitaba de avisos; ya le conocía la mirada inquieta y soñadora que había tenido la primera vez que se fue, una como nostalgia en los ojos, una como tristeza de cosas que no conocía. Esa vez ya no podía engañarme; uno conoce a su gente. En su manera nerviosa de cambiar una silla de un lugar a otro, yo sabía que el viaje no estaba lejos; sabía que ella estaba pensando en la ciudad, pero yo me hacía el desentendido.

Pero llegó un momento en que no pude más, y le dije: "Si te has de ir, vete de una buena vez; pero no vuelvas." Ella se hizo la sorda, y siguió barriendo el patio como si no hubiera oído nada. Tenía los labios apretados; se echaba de ver que no los quería despegar, y como no hay quien le quite sus ideas de la cabeza a una mujer, pues yo no insistí.

Pero pasó un día, y pasó otro, y ella no se iba. "Que se vaya, pero que se vaya de una vez", pensaba yo. Entonces lo que empezó a molestarme fue verla ir y venir por toda la casa, moviendo las sillas y golpeándolas de puros nervios. Quizá ella se daba cuenta de que yo la espiaba disimuladamente, pero ella hacía como que no se daba cuenta, y seguía yendo y viniendo por la casa; la mayoría de las veces entraba a un cuarto, y se quedaba sin saber qué hacer, porque en realidad sólo había entrado por entrar, y no porque tuviera algún quehacer.

Como decía antes, yo la espiaba disimuladamente. Una mañana amaneció más nerviosa que de costumbre, y yo pensé que había llegado el día, y que no pasaría la noche sin que ella se fuera. A eso de las tres de la tarde me dijo que iba al mandado. Yo le dije que sí; que estaba bueno. Ella salió con su canasta vacía debajo del brazo.

Apenas cerró la puerta de la calle, fui al cuarto en donde dormíamos y allí vi todas nuestras cosas: la cama, las sillas y el ropero que yo había hecho por puro cariño. Entonces sentí coraje, para qué es más que la verdad. Uno trabaja para nada; cuando uno menos espera, las ilusiones se le escapan de las manos, y la mujer, la que uno quiere, la que uno quiere porque es su mujer, un buen día se sale a la calle, dice que va a algún lado; pero son mentiras, y dice mentiras porque no piensa volver.

Abrí el ropero que yo había hecho con mis manos; allí en un rincón estaba un bulto de ropa liado con una sábana. El ropero estaba casi vacío; no vi ninguna ropa de Carmen, sólo aquel bulto. Yo cerré el ropero y me puse a esperarla.

Y me puse a esperarla, porque sabía que iba a volver; pensé que no iba a irse sin su ropa. Todo ese tiempo estuve piense y piense en el mesabanco en que me sentaba en la escuela; pensé que yo no lo había querido tajar, al menos no adrede; pero lo había hecho; yo quería hacer algo bonito, y traté de explicárselo al maestro, pero él no quiso o no pudo entenderme, por más que le dije. Es curioso; cómo se acuerda uno de semejantes cosas que ni vienen al caso, y se acuerda una y otra vez, aunque uno no quiera pensar y trate de espantar los malos pensamientos, pero los malos pensamientos le siguen dando vueltas por la cabeza.

Como lo había yo calculado, Carmen regresó. Apenas oí ruido en la puerta y fui a encontrarla. Llegué a tiempo para hacer lo que tenía pensado. Entrando ella, y yo que le echo dos vueltas de llave a la puerta del zaguán; después le dije que dejara el mandado en la cocina, o en lo que nosotros llamábamos cocina. Le dije que teníamos que hablar; pues hay un momento en que los hombres tienen que hablar, que no pueden estar viendo nomás suceder las cosas y quedarse callados.

Ella soltó la canasta, y las cosas que traía adentro rodaron por el suelo. Quizá vio en mi cara la determinación, y se asustó, y de puro susto se puso descolorida como la madera; pero le dije que no se asustara, que en ese momento no tenía pensado hacerle nada, que sólo íbamos a hablar.

Ella no me oyó, ni me respondió una palabra, pero se puso delante de mí, como si yo fuera un santo de la iglesia; entonces le dije que yo era el que los hacía, pero que no había que exagerar.

Después le dije que se levantara, y que me siguiera. Ella me obedeció, y la llevé al cuarto en donde estaban la cama, las sillas y el ropero; porque se puede decir que nomás teníamos dos cuartos; en uno dormíamos y en el otro estaba el taller en donde yo trabajaba.

Entramos en el cuarto, pues. Lo primero que hice fue abrir el ropero, y le enseñé el bulto de ropa, y le pregunté que qué significaba aquello. Como me lo esperaba, Carmen no me respondió, porque no tenía nada que responderme; allí estaba el bulto de ropa que hablaba muy clarito de sus malas intenciones.

Fue lo malo: entonces pensé que ella no tenía nada que decirme, y que yo tampoco tenía nada que decirle. No se me ocurrió otra cosa que sentarme encima de la cama.

Y estando yo allí sentado sobre la cama que había hecho con mis manos, pensé que la había hecho para nosotros, para que fuéramos felices, pero que no nos había servido de mucho; ni la cama, ni las sillas, ni el ropero nos habían dado la felicidad, y nada nos había servido de nada.

Estaba con estos pensamientos, cuando Carmen se arrodilló otra vez, como lo había hecho antes. Pero yo le dije que se levantara, que eso de nada podía servirle, y que ya nada podía servirnos a ninguno de los dos, porque si antes la bendición de su tío el párroco no nos había valido, en adelante nada podría salvarnos. Le dije que mejor viniera a sentarse junto a mí, en la cama.

Ella me obedeció, más bien por miedo que por gusto; pero el caso es que se sentó junto a mí, muy cerca, tan cerca que hasta podía sentir el calor de su carne en mi carne, abajo de la ropa. Entonces sentí el mismo deseo que la primera vez que me la encontré en la calle, y le acaricié los pechos y la besé en la boca.

Aquello me despertó los recuerdos, y los recuerdos un deseo más fuerte. Así que casi sin darme cuenta ya la estaba besando, acariciando y desabrochándole el vestido; pero yo pensaba: "Pablo, tú haces esto para que ella no se vaya; estás tratando de que ella no se vaya, pero después de todos modos se irá." Pero yo hice a un lado los pensamientos que me daban vueltas por la cabeza, y seguí besándola y acariciándola; una vez que había empezado no iba a detenerme. Al principio ella estaba tiesa como la madera, pero al rato se fue ablandando y se fue rindiendo.

Al fin se dejó caer de espaldas sobre la cama, y oí su respiración afanosa. Entonces pensé que ya no iba a irse, al menos no ese día, y si no iba a irse ese día, muy bien podría ser que no se fuera al día siguiente, ni ningún otro día de los que estaban por venir.

Después que hicimos lo que teníamos que hacer, ella y yo nos quedamos sin movernos. Yo sentía todo mi cuerpo lacio, y estuve descansando un buen rato, no sé por cuánto tiempo. Luego volví a abrazarla y a besarla, con el pensamiento de que



mientras la estuviera abrazando y besando ella no podría marcharse. Al rato oí nuevamente su respiración afanosa como la de las yeguas cuando huelen la hierba verde. Después de aquello, nos quedamos sin movernos, porque para entonces ni ella ni yo teníamos ganas de movernos. Yo no tenía ganas de levantarme para comer, ni de moverme para nada de aquella cama.

Así pasamos muchas horas, no sé cuántas; lo único que sé decir es que el cuarto se oscureció; entonces me sentí tranquilo. "Es de noche; ya no va a irse, al menos hoy no se fue", pensé.

Pero entonces ella, en ese mismo momento, me dijo al oído, tan quedo que apenas podía oírla: "No me gusta esa mujer que hiciste; no sé para qué la tienes guardada; deberías romperla, es muy fea y parece que nos va a hacer algún daño. No te lo había dicho antes, pero desde que llegué he estado pensando que esa mujer me va a hacer algún daño; tanto así que desde que regresé no he podido estar tranquila en esta casa."

Yo le dije que sí, que era una figura muy fea; y traté de explicarle que era la imagen del pecado; le dije que así debía ser: fea, porque el pecado es feo, y que a los pecadores se les echa de ver su maldad en la cara. Pero Carmen no quiso oírme, y siguió diciéndome que debería romperla, para que la figura de la mujer no fuera a hacernos algún daño.

Y me levanté descalzo, y así fui al otro cuarto. No prendí la vela, porque me sabía de memoria dónde estaba el hacha, y para lo que iba a hacer no necesitaba luz. Tomé el hacha con las dos manos, y entonces me sentí rabioso como si estuviera embrujado, como si el hacha me despertara todo lo malo que yo traía adentro. Y así enhierrado y furioso comencé a tirar hachazos a ciegas.

La oí quejarse. Yo le dije que podía gritar y quejarse, pero que de todas maneras se iba a quedar a hacerle compañía a la cama, a las sillas, y al ropero.

Sólo dejé de dar hachazos cuando me cansé, y sentí mi camisa empapada de sudor. Entonces a tuestas recogí los pedazos de madera que habían quedado regados por el suelo. Saqué todas las astillas al corral, hice un montón con ellas y les prendí fuego. Y viéndolas arder pensaba en las benditas ánimas del purgatorio que están quemándose y sufriendo para que sus feos pecados les sean perdonados, para luego poder salir tan bonitas como la Virgen que está en el altar mayor de la parroquia; si es que no la han quitado.

# Elixir de América \*

Por María Rosa LIDA

El amor, operante en el sol, las estrellas y no sé qué librería de la muy noble y muy docta ciudad de Boston, puso en manos fraternales un breve volumen que entre sus tapas, decoradas con los lirios de Florencia y las armas de los Médicis, encierra la esencia dulciamarga del mundo: un poema sobre el chocolate y una paráfrasis del Llanto de Jeremías. El autor, Tomás Strozzi, S.J.; el título, *Poemata uaria*; lugar, Nápoles; año, 1689. Y como basta a cada día su afán, dejemos por hoy al lloroso profeta, y brindemos al autor de *Minuta* el poema didáctico en tres libros *De mentis potu siue de cocolatis opificio*, añejo chocolate en jícara de hexámetros latinos.

Los poetas de la Antigüedad y del Renacimiento solían detenerse a evocar aquella Edad de Oro en que todo estaba hecho a gusto y medida del hombre. Nosotros, desconcertados lectores de 1955, ¿cómo no detenernos a admirar la Edad de Descartes, los siglos en que la poesía era el goce de lo previsible, del acuerdo entre lo que la mente esperaba y los bien medidos versos que ofrecían? Envidiable Tomás Strozzi, S.J., a quien bastaba anunciar *La bebida del espíritu o Confección del chocolate*, para ver ante sí —irreal, pero concretísimo, como el hijo esperado— su poema, por supuesto didascálico, por supuesto arrimado a las *Geórgicas*, por supuesto mechado de mitos sentimentales, por supuesto adornado de metamorfosis ovidianas.

Sí; encontramos todo lo que había de encontrar, y en la forma y lugar prescritos: la proposición con el asunto de cada canto, la dedicatoria a un magnate (vástago de los Médicis), atestada de lisonjas indecentes como sólo pueden escribirse en latín. Un obligado circunloquio mitológico-astronómico designa el Occidente, donde se sitúa la patria del cacao (p. 3):

A lo lejos el suelo mexicano,  
que dos mares guarnecen, se levanta  
erguido sobre el Istmo y descubriendo  
su campiña feraz, el seno curvo  
de su costa y las islas que lo cercan,  
cual muro de sus lindes apartadas,  
para tener a raya el oceano  
cuando cabalga en sus hinchadas olas.

Allí nace la planta llamada cacao o cacahuate ("deforme voz indígena, que mancha / con torpe son el italiano oído"). ¿Por qué nace allí? Lo explica el relato etiológico de rigor, no trasiego mecánico de la realidad nueva a los mitos antiguos, sino adaptación a mitos flamantes, pero inventados a la manera de los antiguos. Una vez dueños los tucos de Constantinopla —enseña el padre Strozzi— descuidan lamentablemente las residencias de Apolo (Parnaso, Pindo, etcétera), por lo que el damnificado convoca a las Musas y les comunica su resolución de sentar sus reales en el Nuevo Mundo, que bien pronto descubrirá Colón. Tras un vuelo transatlántico —las Musas lo comienzan un tanto azoradas, pero lo acaban cantando en coro—, llegan a México que, con su proverbial cortesía, les previene un fastuoso recibimiento por mar y tierra. Apolo lo reciproca extendiendo la carta puebla de la poesía mexicana y del chocolate (p. 16):

Destinada a mi trono es esta tierra;  
Júpiter me ha otorgado estos sombreros  
bosques, do gozarán de ocio divino  
mis poetas, traídos por Pegaso  
del más remoto límite europeo;  
Pegaso, que con ala voladora  
acerca mundo a mundo. Aquí, cuidadoso,  
un manantial hará brotar (nacido  
de un árbol: eternal será su seno),  
y su renombre vencerá las linfas  
de la fuente Castalia. Cuando beban  
de él los poetas, en ardor febeo  
se abrasarán por componer cantares  
lentos de inspiración, y del fecundo  
pecho, en raudales de palabras, toda  
arrojarán su desbordante vena.

Acto seguido, Apolo clava en tierra el asta con que había tras-pasado a la serpiente Pitón, y que echa hojas, flores y fruto,

\* El presente ensayo fue incluido en el *Libro Jubilar de Alfonso Reyes*, y a él se halla dedicado. Al considerar que merece una más amplia difusión, nos hemos permitido incluirlo en estas páginas.

convertida (primer hurto a las *Metamorfosis*) en *Theobroma cacao Linnaei*.<sup>1</sup> El segundo ocurre a propósito de la vainilla, compañera amantísima del cacao, que no es sino la ninfa Calíroo, "entre las hamadriades la más bella / y otrora amada de la casta Diana." Y el tercer elemento que integra la unidad del chocolate es el azúcar, con el Brasil por única sede, según explica otro laborioso mito (p. 29): el águila portadora de los rayos de Júpiter, en lugar de los rayos porta por esta vez de la vega andaluza una caña de azúcar y la deja caer en el confín brasileño. Al toparse el labrador español [sic] con el exuberante cañaveral, exclama gozoso:

De otro mundo lejano te ha sacado  
para delicia nuestra Dios. ¡Oh, salve  
del campo honor, del bípodo deleite!

El libro II se abre con solemne invocación a Minerva, creadora, entre otras artes, de la confección del chocolate. Pero antes de tocar el núcleo del poema, el autor recuerda el uso de la semilla de cacao como moneda, lo que le lleva a apostrofar a la gente mexicana, nacida bajo feliz constelación, ya que posee en su tierra el oro y lo desdeña (p. 33). Sigue (¿podía faltar?) la invectiva contra el oro —instaurador de la Edad de Hierro—, que a sus ecos de Horacio y Juvenal agrega alusiones más actuales a la simonía y a la venta de indulgencias. Y al fin llega el chocolate, minuciosamente preparado a la manera india, con harina de maíz, hierbas diversas y repetidos hervores.

Para situar en su ambiente el "néctar occidental", el padre Strozzi describe una danza india (p. 37), cuyos participantes visten brillantes plumajes de varias aves: papagayo, tláuthot, pipizton y ápodos (?) de pintada cola. Con honradez ejemplar el autor cita varias veces en sus notas la fuente de tanta etnología: el compendio que el médico italiano Nardo Recchi redactó en latín, por orden de Felipe II, de la grandiosa *Historia natural de México* de Francisco Hernández, en diecisiete volúmenes. Y nunca mereció más Felipe el dictado de Prudente, ya que el manuscrito único de la *Historia natural* pereció en el incendio del Escorial de 1671.<sup>2</sup> El padre Strozzi, no contento con mencionar a Francisco Hernández en las notas, alza ahora la voz para celebrarle en el texto con el mismo reverente fervor con que Lucrecio exalta a Epicuro (p. 39):

Por lugares amenos o extraviados  
llevó sus pasos silenciosos; todos  
los oscuros arcanos y misterios  
de la Naturaleza caló, y todo  
rastreo y pesó con esmerado juicio:  
hierbas ignotas de extranjería gleba;  
hojas, frutos, semillas de diversos  
árboles; cuanta fronda, cuanta grama  
México engendra en sus floridos prados.  
Y aún más: todas las fieras y las aves;  
su índole natural y sus costumbres;  
su plumaje o pelaje; las que andan  
por los fértiles campos o recorren  
de las casas aldeanas los corrales;  
o las que esconde indómita fiereza  
en las hondas cavernas de los bosques.  
Todo lo averiguó, todo dispuso  
en sus libros solícito, y ha tiempo  
lo transmitió a este mundo: largos siglos  
le admirará posteridad remota.

Después de Lucrecio, Virgilio. Porque está una tarde de verano el doctor Francisco Hernández meditando a la sombra de un árbol sobre los secretos del cacao cuando, tras la debida invocación, se le aparece Minerva en figura de ninfa napea (p. 40). Hernández la saluda y adora (Eneas dio la pauta: *Eneida*, I, 327 y ss.) y le expone su arduo dilema: puesto que su paladar rechaza el brebaje preparado por los indios ("jícara de cacao inficionadas / con papilla indigesta"), y Baco niega su don a las tierras mexicanas, ¿dónde encontrar el necesario estimulante? Minerva, deprecando modestamente los honores que le promete su suplicante (Venus dio la pauta: *Eneida*, I, 335 y ss.), dicta sus instrucciones y se aleja revelando su condición divina, mientras Hernández agradecido le rinde acatamiento (*Eneida*, I, 402 y ss.). Pero *Eneida* aparte, el doctor Hernández, no en vano hombre de ciencia, examina su visión y concluye, científica e inmodestamente, que es su propio trabajo cerebral y

no Palas Atenea quien le ha dictado la preciosa fórmula. No importa: divina o humana, la fórmula es preciosa y, alabado sea Dios, se difunde a la cultura occidental. La transmisora es Sevilla (p. 44):

que primero introduce en toda Europa  
cuanto fruto del bosque americano  
en su bajel aporta el navegante.

El récipe de Hernández exige cacao de Oaxaca, tostado en horno moderado, triturado sobre una losa de mármol, y mezclado con partes iguales de vainilla, dos tercios de azúcar, un sexto de canela, y una pizca de pimentón o, mejor, de nuez moscada o de ámbar. La ciudad de Florencia, hija de la diosa Flora (como el nombre lo indica) agrega aromas diversos: limón, jacinto, nardo, jazmín. Tras un año de espera —plazo más modesto y no menos proficuo que el horaciano— está listo para el consumo. En olla de barro derrítase a fuego lento una parte de chocolate y una de azúcar en seis de agua;<sup>3</sup> hervores y más hervores; aplicar el molinillo (fatigosa descripción) y batir hasta transformar la espesa mixtura en espuma leve, aire, espíritu (p. 51):

Ábrese, ansiosa de posar el labio  
en la humeante jícara, la boca,  
con lenta chupada saborea  
el tazón espumante. ¡Qué delicia  
la del licor, qué gusto, qué perfume!  
Oíd mi profecía, proclamadla  
vosotros, españoles, y creedla  
vos, franceses: no existe, no, ambrosía  
más grata a docto paladar ni apta  
más a indolente estómago difícil  
ni más que viva excite ánimo ocioso  
y estimule al aplauso y raudo baile.  
Mas no es razón vaciar de un solo trago  
la jícara colmada (cuyo hirviente  
licor también lo veda) ni es mi gusto.  
Pláceme echar en espumante néctar  
pedacitos de pan que leve fuego  
tostó, y morderlos blandos y empapados.

Ingrediente final para el perfecto chocolate: un buen amigo con quien tomarlo. Y de este ingrediente puede asegurarse lo que del azúcar y canela repite el insigne Ruperto de Nola, cocinero de los reyes aragoneses de Nápoles: nunca está en exceso ni daña la vianda.



"cura el asma y la tos, provoca el sueño"

Los últimos versos del libro II exponen dos métodos para obtener chocolate helado, cada cual con su respectivo aparato. Y por terso y fluido que sea habitualmente el latín del padre Strozzi, aquí se enreda y oscurece. Muy difícil es describir artilugios, y más comprenderlos una vez pasada su efímera boga. El lector que se solaza con los renos, los alces y los bisontes de la Selva Hercinia (*Comentarios a la guerra de las Galias*, VI, 26-28) se estrella contra la enrevesada ingeniería del puente sobre el Rin (IV, 17). De los versos de las *Geórgicas*, el limonero surge como árbol mágico de rara virtud (II, 126 y ss.), pero ¡qué trasudores, qué jadeos en el frustrado intento de poetizar la fabricación del arado! (I, 88 y ss.):

Toma un olmo del bosque y con esfuerzo  
no pequeño redúcele a la forma  
del curvo arado; de su base salga  
el timón (ocho pies de largo), y fija  
las dos cuñas de hierro a los costados. Etcétera.

¡Pobre Virgilio! Fuera de don Sem Tob ben Isaac ibn Arduziel de Carrión, prendado en amor didáctico de las tijeras,<sup>4</sup> no sé qué poeta haya podido incorporarse de veras a su verso los partos mecánicos del ingenio humano.

Apolo, padre de Esculapio, y cuatro representantes suyos de Nápoles reciben la adecuada invocación en el libro III, que trata de las virtudes medicinales del chocolate, tan numerosas que le han valido el nombre de "elixir de América" o "panacea de México" (p. 59):

#### *Americanum Elixir uel Mexiacam Panaceam*

Hoy que el crédito terapéutico del chocolate ha menguado, merece la pena catalogar las virtudes que le reconocían los esculapios del Seiscientos, siquiera sea para que envidiemos a sus pacientes:

1. El chocolate fortalece el estómago y estimula la digestión (siempre que no se lo tome *después* de la comida).

2. Bebido después de comer pescado, aumenta el valor nutritivo de éste<sup>5</sup> y ayuda a digerirlo: de ahí que sea inapreciable en Cuaresma.

3. Despeja la cabeza (porque en el microcosmos los vapores del estómago nublan el cerebro del mismo modo que en el macrocosmos las emanaciones terrenas entenebrecen el aire), y, por eso mismo, quita el sueño. Para estar en vela, hay que beber dos o tres tazas por hora.

4. Cura el asma y la tos y, si se lo bebe inmediatamente antes de acostarse, provoca sueño (lo cual no contradice lo anterior, según una embrolladísima explicación).

5. Obra como estimulante general excitando los vapores que el corazón irradia a todas las partes del cuerpo. Y debido a esta evidente virtud, el chocolate tiene su lugar en el cielo, según patentiza el caso de Santa Rosa de Lima (pp. 69 y ss.). Hállase ésta en cama, enferma y afiebrada, y no bien pide una taza de chocolate, cuando su Esposo baja a traérsela, en forma de peregrino. Todo es beber el chocolate

que manos celestiales revolvieron,  
y adormecerse a una los ardores  
perniciosos del alma y de la fiebre.

El lector que quiera cotejar estos versos con la versión oficial del chocolate de Santa Rosa en los *Acta Sanctorum, Augusti* (t. V, París-Roma, 1868, cap. xv, pp. 940 y ss.) echará de ver con cuánta habilidad ha convertido el padre Strozzi —omitiendo mucho, variando bastante y agregando un poco— en místico caso sobrenatural lo que no pasaba de ser un milagro bastante casero y de medio pelo.

A pesar de estos testimonios, divinos y humanos, cierto médico genovés pretende maliciosamente que el chocolate no es sino instrumento con que México se venga de la conquistadora española, ya que abrasa hígado, entrañas y medulas, vierte en ellas espíritu de lujuria y quebranta el ayuno, pues es alimento capaz de dar fuerza a un atleta. Digan, que de Dios dijeron: la ciencia y la experiencia han refutado tan bajas calumnias.

¿Es el chocolate bueno o malo para la hipocondría? Después de personificarla y describirla con los espeluznantes razgos con que Ovidio pinta al Hambre y la Envidia, después de explicar el nombre y de describir sus efectos psicofisiológicos (pp. 73 y ss.), el padre Strozzi advierte que las opiniones están divididas y las compendia en un debate entre tres ilustres médicos napolitanos. La esencia de la hipocondría es el excesivo calor —sostiene el primero—, y como la naturaleza del chocolate es también cálida, se infiere que el chocolate es nocivo. Concedo la conclusión y la proposición primera —replica uno de los



"el cacao no es alimento sino droga"

colegas—, pero niego la segunda: lo que sucede es que la hipocondría obstruye las vísceras, y la naturaleza fría del chocolate aumentaría la obstrucción. La naturaleza del cacao —opina el médico tercero— no es fría del todo; además, lo templan la vainilla, canela y azúcar, pero la hipocondría es tan multiforme que no hay regla segura para prescribir o proscribir el chocolate.

Un último problema: ¿el chocolate viola el ayuno? Gran variedad de opiniones que pueden sistematizarse así (pp. 85 y ss.):

1. a) Puesto que chocolate y azúcar restauran las fuerzas y aplacan el hambre, son alimentos. Ergo, violan el ayuno.  
b) Teniendo en cuenta dichas propiedades, un reciente decreto del papa limita a una taza (y no más) la ración de chocolate compatible con el ayuno.

2. Dada su naturaleza fría el cacao no es alimento sino droga; el azúcar tampoco tiene valor nutritivo (¡hm!). Ergo, el chocolate y el azúcar son condimentos o electuarios (no alimentos) y no quiebran el ayuno, a menos de ingerírselos como alimento y no como electuario.<sup>6</sup>

3. Como el vino y otras bebidas fermentadas, el chocolate estimula, pero no alimenta. Ergo, no quebranta el ayuno. Solución tan delicada como feliz, sino que el vulgo suspicaz ríe del subterfugio.

Y aquí termina el poema dando la fecha de su composición en sucesos militares coetáneos (p. 89):

Tal sobre el chocolate americano cantaba yo por pasatiempo, mientras Carlos, el victorioso lotaringio, la austríaca mesnada de Leopoldo del Istro en la ribera acaudillando, a Buda huella, y la corona injusta del opresor escita despedaza.

Es decir: en 1686, cuando Carlos de Lorena, al servicio de Leopoldo I de Austria, reconquista Budapest (a orillas del Danubio) del Sultán de Turquía. Terrible faena la de expresar hora o fecha durante los milenios en que el estilo florido era

obligatorio al principio y al fin del poema. Garcilaso echó mano de todo su coraje de maestro de campo cuando escribió:

Doce del mes de octubre,

pues, como anota escandalizado Herrera, "de otra suerte suelen descrevir los poetas el tiempo i años". Claro: ni "doce del mes de octubre" ni

a las cinco de la tarde,  
a las cinco en punto de la tarde.

El modo aprobado es el del mismo Herrera:

Ya en la doblada imagen espartana  
la coronada frente  
muestra la quinta vuelta el sol caliente.

O el de don Luis:

Era del año la estación florida  
en que el mentido robador de Europa  
—media luna las armas de su frente,  
y el sol todos los rayos de su pelo—,  
luciente honor del cielo,  
en campos de zafiro paze estrellas.

En rigor, contra esta moda, ya venerable en el Siglo de Augusto, reacciona Virgilio, abandonando la trillada mitología astronómica por la vida contemporánea: es lo que ha hecho el padre Strozzi.

Tal, en pleitohomenaje a don Alfonso (nombre de reyes), escribí, a la vera del Pacífico oceano, aunque nacida en la llanura del leonado Plata; a tiempo que Crujiente y Rajafarro, uno en Villalavante,<sup>7</sup> otro en Moscovia, empuñan el timón de Este y Oeste. ¡Así merezca yo, secuaz del mate —que es agua sola y solo olor de patria—,<sup>8</sup> el elixir de México, exquisito y denso, cual la tierra mexicana!

<sup>1</sup> Ramón del Valle-Inclán, *La tienda del herbolario*, ix: "Cacao en lengua del Anáhuac / es pan de dioses o Cacáhuac. // Y el nombre sabio sigue la broma, / cacao en lengua griega: theobroma."

<sup>2</sup> ¿Pereció o no pereció en el incendio del Escorial la *Historia natural* manuscrita de Francisco Hernández? Un paréntesis en la meditación ante las yerbas del tarahumara consigna: "(Nuestro Francisco Hernández / —el Plinio Mexicano de los Mil y Quinientos— / logró hasta mil doscientas plantas mágicas / de la farmacopea de los indios. / Sin ser un gran botánico, / don Felipe Segundo / supo gastar setenta mil ducados, / ¡para que luego aquel herbario único / se perdiera en la cñeria y en el polvo! / Porque el padre Moxó nos asegura / que no fue culpa del incendio / que en el siglo décimo séptimo / aconteció en el Escorial)."

<sup>3</sup> Malhaya quien echa a la porción un par de yemas so pretexto de cuajarla, pero en verdad para satisfacer la glotonería, rebajando el chocolate de su condición de electuario a la de alimento! (Sobre la diferencia, véase la nota 6).

<sup>4</sup> *Proverbios morales*, coplas 514 y ss.: "Quien buena ermandat / aprender la quisiese, / e buena amizdat / vsar sabor obiese, // syenpre meter debía / mientes en las tygeras, / e dellas aprenderia / muchas buenas maneras. // Que quando meto mientes, / cosas tan derecheras / non fallo entre las gentes / commo son las tyseras: // Parten al que las parte, / e non por se vengar / sy non con gran talante / que añ de se legar... // Quien mal rreçibió dellas, / él mesmo se lo busca, / que desu grado dellas / non buscarién mal nunca... // Yazen boca con boca / e manos sobre manos; / tan semejados nonca / non vy yo dos ermanos. // Tan gran amor obieron, / leal e verdadero, / que amas se çifieron / con vn solo çintero. // Por el destar en vno, / syenpre amas adós, / e fazer de dos vno, / fazen de vno dos."

<sup>5</sup> "Según afirma el español proverbio: / 'chocolate bebido tras pescado; / torna el pescado en carne succulenta.' A falta de este refrán, con el que no he podido dar, vaya este otro, presente en el *Vocabulario de refranes* del Maestro Correas: "El chocolate excelente, / para poderse beber, / tres cosas ha menester: / espeso, dulce y caliente."

<sup>6</sup> Caso previsto por Tomás de Aquino, *Summa theologica*, *Secunda secundae*, *quaestio cXLVII*, *articulus v*: "Electuaria etiam si aliquo modo nutriant, non tamen assumuntur ad nutrimentum, sed ad digestionem ciborum. Vnde nec soluunt ieiunium, sicut nec aliarum medicinarum assumptio, nisi forte quis in fraudem electuaria in magna quantitate assumat, per modum cibi." En Roma y septiembre 5 de 1663, don Nicolás Antonio, consuelo, arrimo y espejo de la bibliografía española, comunicaba las novedades intelectuales del día al cronista y genealogista (¿por qué no "geneólogo"?), don Juan Lucas Cortés (*Cartas* de don Nicolás Antonio... Las publica don Gregorio Mayáns i Siscar. León de Francia, 1732, pp. 10 y s.): "Sólo el Dotor Caldera..., se conserva sano: sobre cuyo libro en que discurrió de la bebida del Chocolate dándola por destructiva del ayuno Eclesiástico, ha salido un otro discurso no menos que del Señor Cardenal Brancaccio (un gran Cardenal) reconciliando a tal Chocolate con el ayuno: yo no le he visto: porque no he tenido lugar estos días de irsele a pedir: pero dícame que está bien escrito."

<sup>7</sup> Washington.

<sup>8</sup> Vizconde de Lascano Tegui, *Muchacho de San Tehno* (Buenos Aires, 1944). P. 63: "¡Perfume amargo de yerba / tuyo es el olor a patria!" P. 65: "el mate, / que es sólo perfume y agua".

## DOCUMENTOS

## Diálogo con Ernesto Sábato

—Ahora que su novela sobre héroes y tumbas acaba de salir, nos gustaría conversar un poco sobre el problema de la novela argentina y sobre ese tan debatido tema de la "realidad nacional" en nuestra literatura. Pero antes, díganos por qué transcurrió tanto tiempo entre El túnel y esta nueva novela; más de diez años...

—La primera edición castellana fue hecha por SUR en 1948. Han transcurrido, pues, trece años.

—Sabemos que en ese intervalo usted escribió muchas cosas que permanecieron inéditas. ¿Por qué?

—Porque no valía la pena publicarlas. Tengo sentido autocrítico y pienso que un hombre no puede escribir sino muy pocas novelas en su vida. Si es un escritor en serio, angustiado, tiene una sola obsesión que lo atormenta y de la que de alguna manera desea liberarse, expresándola. Pero no es una obsesión clara, ni para él mismo. Hace trece años traté de hacerlo en esa novela, con esos signos que a falta de algo mejor, de algo más sutil, empleamos los escritores para expresar intuiciones que acaso no sean decibles. A medida que pasó el tiempo, aquel primer boceto me pareció crecientemente insatisfactorio. Una y otra vez intenté manifestar aquella vehemente pero confusa obsesión, pero, desalentado, terminé siempre por destruir todo lo que escribía. Algunos amigos entrañables me instaron a que esta vez no hiciera lo mismo y Jacobo Muchnik me hizo firmar un contrato mucho antes, un año antes de estar la novela terminada. Por eso salió esta vez.

—¿Y las otras?

—No saldrán nunca. Además fueron destruidas. Quedan fragmentos, los menos malos. Pienso que cada escritor tiene una reserva de oro, como dicen los banqueros, y no debe emitir papel moneda.

—Pero hay escritores que escriben una novela por año. Hemos leído que Graham Greene escribe diariamente quinientas líneas.

—Allá él. Yo creo que hay que escribir cuando no damos más, cuando nos desespera eso que tenemos dentro y no sabemos lo que es, cuando la existencia se nos hace insostenible. No creo que se deba escribir como quien va a la oficina. Por otro lado ¿cuántos libros buenos ha escrito Greene? El poder y la gloria, El revés de la trama y algunos cuentos. Lo demás es papel moneda.

—Ya sabemos que usted es escritor, no político, pero podría ser interesante que nos dijera algo sobre la situación del escritor en la política, en la realidad nacional de hoy.

—En el sentido lato, todos somos animales políticos. Pero, es cierto, ni soy político en sentido estricto ni, rigurosamente hablando, veo claro en muchos problemas que hoy son fundamentales. Prefiero dejar eso para los especialistas en economía, en sociología, en historia. Me reprochan a menudo mis contradicciones, mis vacilaciones. Dicen que soy un típico ejemplar de escritor pequeño

burgués, con todas las vacilaciones de ese grupo social. Es probable. Así que prefiero hablar de lo que más creo conocer, la literatura. Mientras tanto, seguiré creyendo que en el mundo se necesita una revolución y que es necesario echar abajo esa sociedad caduca que tiene a Norteamérica como modelo, aunque tengamos grandes dudas de la del otro lado. Pero repito que en nada veo claro, quizá porque soy una persona llena de contradicciones interiores. Y creo que ésa es la causa por la que soy ante todo un escritor, un novelista, no un pensador ni político. En la novela, el hombre puede



Sábato — "un escritor serio, angustiado"

expresar todos los desgarramientos de su espíritu. Como decía Ibsen, "todos los personajes han salido de mi corazón". Allí, en esa dialéctica existencial, el creador puede expresar todo lo que de contradictorio vive en su alma, y por eso mismo las novelas pueden ser un testimonio tan rico y una pintura tan profunda de la realidad. Si en lugar de tener abstractos ensayos en favor y en contra de Rosas nos hubiesen quedado cuatro o cinco grandes novelas sobre aquel tiempo, "sabríamos" (digo entre comillas porque es algo más y algo menos que "saber": es saber, es sentir, es comprender, es intuir) lo que fue la época de Rosas y lo que fue el propio Rosas. Hoy en buena medida lo ignoramos y tendemos a reemplazar por esquemas lo que fue rico y carnal, humano y complejo.

—Dejemos, pues, la política y hablemos de literatura. Pero de literatura con respecto al país y al momento.

—Por supuesto. Es la única literatura eterna, la que tiene que ver con el momento y con la circunstancia. De la otra no vale la pena que nos ocupemos.

—Es decir que hay muchas clases de literatura.

—Naturalmente. Están los que escriben novelitas rosa o cine rosa para dactilógrafas o señoritas, los que escriben pensamientos policiales para gerentes can-

sados, los que hacen literatura-juego para pasar el rato o para rehuir la realidad que los rodea y que los posee (que siempre es áspera), los que escriben sobre sexo para ganar dinero, los que hacen literatura de propaganda (en favor del catolicismo, del comunismo o de la teosofía), etcétera. Queda lo que yo llamo gran literatura, la única que puede aspirar a la historia.

—¿Quiénes escriben esa literatura?

—Los que de otro modo no podrían soportar la existencia (y que a veces ni aun así la soportan, como Artaud o Pavese), los que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Son los testigos, es decir, los mártires de una época, de una sociedad. Son hombres que no escriben con facilidad sino con desgarramiento. Son individuos a contramano, terroristas, hombres fuera de la ley. Son los que en sus obras realizan algo así como el sueño colectivo, como los mitos. Pero, a diferencia del sueño, la obra de la ficción, después de un primer movimiento de profunda y enigmática sumersión en el yo, tiene un segundo movimiento que es de expresión, de vuelta hacia el mundo, de comunicación; momento por el cual se convierte en un intento de liberación (no sólo de su creador sino de sus lectores), de modo que además de su valor testimonial tiene un valor catártico, precisamente por expresar las ansiedades más entrañables y misteriosas del hombre de una época y un entorno. Que es la única forma de ser universal y eterno: expresando el hoy y aquí a través del examen de un solo corazón, el del creador. Ya que todos los personajes, si no son mera reproducción naturalista de personajes externos, salen de allí, son emanaciones contradictorias, hipóstasis del angustiado creador.

—Si eso es cierto, la gran literatura sería siempre una literatura puramente subjetiva.

—No, porque el hombre solo no existe. El yo existe por el tú, como diría Martin Buber. El yo solitario es una abstracción. El hombre que explora su propio corazón explora así el corazón de sus semejantes, y a la inversa: el conocimiento de nosotros mismos pasa por los demás. La gran paradoja existencial es que tanto más el hombre ahonda en su propia alma, tanto más podrá llegar a la universalidad.

—¿Quiere decir eso que una novela escrita aquí podría ser escrita en cualquier otro país del mundo?

—Tampoco. Porque así como el hombre solitario no existe, tampoco existe concretamente el hombre sin su contorno social y nacional. Si yo he nacido aquí y aquí he vivido y sufrido, todo lo que yo escriba, si es profundo, ha de ser forzosamente una expresión del momento y de la realidad en que vivo. ¿Cómo podría ser de otra manera? Hasta los sueños más descabellados que soñamos están tejidos, como se sabe, con materiales de vivencias reales. Y el novelista teje sus personajes con vivencias, también reales. Es en este sentido oscuro y profundo que todo gran escritor es nacional, aunque para ello no se vista de gaucho o de compadrito. Shakespeare es considerado como el más grande escritor nacional de Inglaterra, y sin embargo muchas de sus obras capitales, como Ju-

lio César o Hamlet, ni siquiera se desarrollaban en su país. Ni en su época. Nada de eso es necesario. Porque escriba sobre lo que escriba, sobre la época y la nación que sea, un escritor profundo no hará otra cosa que hacer vivir sus propias pasiones e ideas en aquellos remotos personajes. Por eso las únicas ficciones "históricas" son en cierto modo actuales.

—¿Cómo?

—Tome la obra de Larreta, por ejemplo. Esa obra generalmente encuadrada en cuero de Rusia y con los cantos dorados, tan difundida como regalo de casamiento o de cumpleaños, es un caso típico de lo que *no es* una novela histórica (me estoy refiriendo a *La gloria de don Ramiro*). Es un intento de revivir una época mediante el lenguaje, la escenografía, los trajes, la pompa y la arqueología. Pero así no se revive una época: a lo más se puede fundar un museo. Dejando de lado el esteticismo de esa novela y su lenguaje hinchado, hay un hecho definitivo: no es una novela histórica sino, simplemente, una novela hueca. Shakespeare procede al revés: al poner en César ideas y sentimientos que están al menos en germen en su propio espíritu, resulta un César viviente y por lo tanto verdadero. Así, dejando de lado el pequeño detalle de que Shakespeare tenía genio y Larreta no, la cosa tenía que funcionar para él, que se cuidaba bien poco de la fidelidad histórica, y tenía que fracasar en el caso del argentino, que al fin y al cabo no es más que un refinado excavador de tumbas.

—¿De modo que esa discusión sobre lo que debe ser una literatura nacional...?

—Es casi siempre una discusión ociosa y bizantina. Lo único que se le puede exigir a un escritor es que sea profundo. Y eso no se puede exigir, se es profundo o no, definitivamente. Como se tiene talento o no. Si es profundo, *ipso facto* es nacional, es actual, es universal, etcétera. Es ridículo, por lo demás, que el escritor argentino se *proponga* ser argentino. ¿Qué clase de argentino es, entonces? Cuando yo me levanto, cada día, al lavarme la cara y mirarme en el espejo, no me pregunto si soy argentino, o cómo debo proceder para ser argentino: simplemente lo soy, para bien y para mal. Es como si a un rengu o a un jorobado lo estuviesen fastidiando todos los días para que se comporte como un *verdadero* rengu o un *verdadero* jorobado. Déjelo tranquilo, caramba. Aunque intente disimularlo, y casi diría que sobre todo si intenta disimularlo, le saldrá la renguera o la joroba por algún lado. Es el caso de los escritores que en la Argentina son acusados de ser *européistas*, como Borges. Yo les pregunto si precisamente ese rasgo no es un rasgo típicamente argentino. Un europeo no es europeo. Es simplemente europeo.

—Precisamente, quería que nos dijese algo sobre el tan debatido problema de la influencia europea y de esa actitud muy generalizada aquí de estar de espaldas a nuestra realidad.

—Hay que tener cuidado con fáciles generalizaciones y con "marxismo" entre comillas, como el de algunos críticos que últimamente han salido a la palestra y que creen que Borges es el mero reflejo de una economía imperialista. Si las co-

sas del espíritu fuesen tan fáciles, Marx tendría que tener fatalmente mentalidad burguesa y el propio marxismo no existiría. Una cosa es que nuestra clase alta ha sido la cultivada y por lo tanto ha inyectado (o tratado de inyectar, que no es lo mismo) sus prejuicios de clase en la vida del arte, y otra muy distinta es que *fatalmente* nuestra literatura y nuestro arte deban ser tributarios de Europa o de los Estados Unidos por la misma causa que importamos heladeras o vivíamos de exportar ganado a Inglaterra. Esa trivialidad no es sociología ni estética ni nada: es simplemente una trivialidad. El arte, la creación literaria son, más que un reflejo, un *acto antagónico* de la realidad, en virtud de motivos muy parecidos a los que hacen que en los sueños el oficinista sea jefe de ejército o galán de cine. En una conversación con Gorki, creo, Lenin decía que hasta que apareció un conde llamado Tolstoi nadie había descubierto cabalmente el alma del muyik. Que expliquen esta paradoja esos sociólogos perentorios.

Aquí mismo, un escritor que se llamaba Hernández Pueyrredón escribió un drama más profundo sobre el gaucho. Esto en cuanto a la extracción social del artista y en cuanto a si la realidad social incide de cual o tal manera sobre su obra. En lo que a la formación cultural europea se refiere, me parece que ha llegado el momento que asumamos nuestra realidad espiritual con entereza y sin sentimientos de inferioridad. Hemos llegado a la madurez y uno de los rasgos de una nación madura es la de saber reconocer sus antecedentes sin resentimientos y sin rubor. Estoy hablando del Río de la Plata, no de México ni del Perú, donde el problema es más complejo porque hay una herencia cultural indígena de poderosa raigambre. Aquí se edificó la ciudad y la cultura sobre la nada, sobre una pampa recorrida por tribus semisalvajes y duras. Casi todo aquí nos llegó de Europa: desde el lenguaje y la religión (dos poderosísimos factores de la cultura) hasta la mayor parte de la sangre de sus pobladores. Acá hay un teórico de la realidad y la política argentina que nos acusa a la mayor parte de los escritores de escribir *a la europea*, de reconocer la influencia de escritores judíos como Kafka y Proust, rusos como Dostoievsky e ingleses como Joyce. ¿En nombre de qué hace esta crítica este precipitado señor? En nombre de una teoría que proviene del judío Marx, el alemán Hegel y el francés Saint-Simon. Si fuésemos consecuentes con esa clase de crítica habría que escribir sobre la caza del avestruz y en lenguaje pampa. Todo lo demás sería adventicio, cosmopolita, antinacional. Nuestra cultura proviene de Europa y no podemos evitarlo. Además ¿por qué evitarlo? ¿Con qué reemplazar aquella preciosa herencia? Lo que hagamos de original se hará con esa herencia o no se hará. No recuerdo quién decía que no leía nada para no perder su originalidad.

Si uno ha nacido para decir cosas originales no va a perder su originalidad leyendo libros o mandando en otras culturas. Y si no ha nacido para eso, tampoco perderá nada leyendo libros. Además, esto es nuevo, estamos en un Continente distinto y fuerte, todo se desarrolla con un sentido diferente. Tam-

bién Faulkner leyó a Joyce y Huxley, a Dostoievsky y a Proust. Hay páginas de *El ruido y el furor* que parecen tomadas íntegramente del *Ulises*.

¿Qué, quieren una originalidad absoluta? No existe. Ni en el arte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior. No hay pureza en nada humano. Los dioses griegos también eran híbridos y estaban "infectados" de religiones orientales y egipcias. Hay un fragmento de *El molino de Floss* en que una mujer se prueba un sombrero frente a un espejo: es Proust. Quiero decir el germen de Proust. Todo lo demás es desarrollo. Desarrollo genial, casi canceroso, pero desarrollo al fin. Lo mismo pasa con *Bartleby*, cuento de Melville, que prefigura a Kafka. Para qué vamos a hablar de nosotros: Sarmiento está "infectado" de Shakespeare, Fenimore Cooper, Chateaubriand, Lamartine, etcétera; pero a pesar de todo es capaz de asimilar todo ese material anterior y extranjero para darnos una gran novela. Ahora está de moda hablar de Arlt: todo él está moldeado por Alejandro Dumas, Eugenio Sue, Gorki, la picaresca española, Dostoievsky, etcétera. Para no hablar del lenguaje, formidable herencia cultural que no sólo no podemos sino que no debemos negar, pero que como toda herencia cultural, es enriquecida por los herederos de genio, y no es poco decir que el castellano que hoy se habla en el mundo tuvo su mayor empuje en el siglo XIX de los escritores americanos como Sarmiento y Martí, así como Rubén Darío fue el amo indiscutido a comienzos del siglo veinte.

—Acaba de mencionar usted a Roberto Arlt. ¿Qué piensa de él?

—Es un escritor importante aunque ahora se exagera en su favor como antes se exageró en contra. Y lo grave es que muchos lo elogian por lo que son sus defectos, no sus virtudes. Elogian su pintoresquismo, su lenguaje. Roberto Arlt es grande a pesar de eso. Es grande por la formidable tensión metafísica de los monólogos de Erdosain. *Los siete locos* está plagado de defectos, y no me refiero a los estilísticos que serían los menos graves. Me refiero a su retórica, a que está lleno de "literatura" entre comillas, plagado de personajes pretenciosos o falsos como el Astrólogo. Es grande a pesar de todo eso, no por eso. Pero así es el destino de la mayor parte de los creadores: cuando se termina por admirarlos, generalmente es por sus defectos.

—Habla usted de la tensión metafísica de los monólogos de Erdosain, y en numerosas oportunidades hemos leído esa palabra, *metafísica*, cuando usted se refiere a nuestra literatura importante. ¿La considera clave?

—Sí. Pero observe que hablo de la literatura del Río de la Plata, no de la Argentina en general. Yo considero que esta zona del mundo es una zona de fractura. Hay aquí una doble fractura, en el espacio y en el tiempo. En el tiempo, como integrantes de la cultura occidental que hoy hace crisis, estamos sufriendo un cataclismo, tenemos una primera fractura. Pero además estamos en los confines de esa civilización europea, de esa cultura: fractura en el espacio. Aquí, en Buenos Aires, no somos ni propiamente europeos ni propiamente americanos. Es así. No podemos comparar la

situación espiritual de un cuzqueño al de un hombre de Buenos Aires. Ellos tienen debajo los restos y hasta la herencia de una gran cultura indígena. Aquí no tenemos nada.

—¿Y esa doble quiebra se refleja en la literatura?

—Claro. En cualquier parte del mundo el hombre es transitorio y mortal. Pero un cuzqueño, como un romano, tiene detrás una herencia milenaria, tiene por decirlo así el respaldo de sus formidables monumentos de piedra. Aquí somos más transitorios, más mortales que en París o Roma. Ahora bien, si el problema metafísico central del hombre es la muerte, su finitud, hay que convenir que aquí el problema ha de ser más angustioso que en esas viejas civilizaciones. Buenos Aires parece un tembladeral: millones de inmigrantes se juntaron al azar, nada permaneció estable, ningún orden centenario rigió nuestra existencia y para colmo fue una especie de factoría por el desarrollo de nuestra realidad a impulsos del imperialismo extranjero. Así se formó un hombre inestable, problemático, triste, angustiado, que se lo ve en lo mejor de nuestra literatura, desde Hernández hasta Arlt, y hasta en ese suburbio de la literatura que es el tango: lo que prueba que no es cosa de intelectuales y mucho menos de cipayos, como diría el teórico que mencioné más arriba. Es cosa humana, profunda y dramáticamente humana. ¿De qué nos habla el tango? Los mejores, los más trascendentes, nos dicen que el mundo es un cambalache, que la vida se va y no vuelve, que el asfalto borró de una manotada el barrio que nos vio nacer y termina diciéndonos que quiere morir solitario, sin confesión y sin Dios, como abrazado a un rencor. Lejos pues de ser estos problemas metafísicos problemas importados son problemas tan profunda y entrañablemente argentinos como el tango *Que vachaché*.

—¿Cuáles serían entonces las novelas más representativas de nuestra realidad rioplatense?

—Sin duda aquellas que describen e indagan despiadadamente el núcleo profundo de nuestro carácter de hoy y aquí: nuestra tristeza, nuestro resentimiento, nuestra angustia, nuestro descontento, nuestra frustración, el vértigo ante esta especie de caos que es Buenos Aires y nuestro país. No son muchas cosas, como pudiera parecer a primera vista: son variaciones de un mismo y dramático sentimiento. Así, a pesar de ser inferior desde el punto de vista estrictamente literario, me parece más representativa la obra de Arlt que *Adam Buenos Ayres*, novela notable en muchos sentidos, con capítulos extraordinarios, pero que a pesar de eso no llega a ser grande porque en total es algo así como una gigantesca broma, aunque por momentos sea una broma de gran calidad poética. Y la palabra es exactamente la que corresponde a un magnífico representante de aquel grupo que hizo de la broma una de las claves de nuestra literatura. Pero, como dice algún personaje de Faulkner que ahora no recuerdo, nada de lo que se refiere a las pasiones, a la vida y a la muerte de los hombres puede ser motivo de juego ni de broma.

[Tomado de *El Escarabajo de Oro*, Buenos Aires, enero de 1962.]

# Carta de París

Por Manuel TUÑÓN DE LARA

La mañana del 15 de marzo, casi en los momentos en que iba a producirse un viraje histórico en la vida de Francia y de Argelia, sustituyendo el siempre ineficaz "diálogo" de las armas mortíferas por el auténtico diálogo de los corazones y los cerebros, esa mañana, digo, los recalitrantes del "diálogo de las pistolas" —fórmula falangista que ahora se eleva a las ametralladoras y cargas explosivas— asesinaban fríamente en los arrabales de Argel a uno de los primeros valores de la literatura argelina: Mulud Feraoun. Con él perecían, bajo las balas de los pistoleros fascistas de la OAS, cinco intelectuales más, "culpables" todos ellos de preferir la difusión de la cultura a la propagación del odio, animadores todos de los Centros Sociales creados en 1955 por Germaine Tillion, según las orientaciones de la UNESCO.

La trágica muerte de Feraoun ha sido uno de los acontecimientos que más ha sensibilizado a la opinión intelectual durante estas últimas semanas. Es verdad que los muertos en análogas condiciones se cuentan por centenares, pero la muerte de Feraoun significa, una vez más en la historia, la supresión ciega, despiadada, de alguien que simboliza los esfuerzos del hombre por superar la prehistoria zoológica, realizada por quienes no vacilan en exaltar los "valores" zoológicos con tal de perpetuar inconfesables privilegios. No es extraño que el paralelo entre Mulud Feraoun y Federico García Lorca haya sido establecido por varios periódicos y comentaristas parisienses. Yves Florenne en *Le Monde*, al escribir sobre "Poetas asesinados", no sólo traza el paralelo Lorca-Feraoun, sino que opone su fin trágico a los de Chenier y Brasillach. "Ni la igualdad en la muerte ni la vocación de cantar durante la vida —dice Yves Florenne— basta para justificar que se reúna en un mismo coro a Feraoun, Chenier, Lorca y Brasillach... Unos han muerto por la libertad, y otros contra ella. Ésa es toda la diferencia."

Nada más y nada menos. La valentía de Yves Florenne impide todo confusiónismo en un asunto donde en nombre de un sentimentalismo dudoso se suelen mezclar las víctimas de los tiranos y los troveros de éstos.

Ese mismo sentido tiene la imprecación dolorida de Jules Roy: "Los hombres que han matado a Mulud Feraoun o que se han alegrado de su muerte no pueden ya ser mis hermanos y yo no puedo ni conocerlos... Hubo un tiempo en que compartí con ellos los bienes de la tierra y del cielo, pero eso no se reproducirá jamás. No hemos salido del vientre de la misma madre."

El Comité Nacional de Escritores, que la semana pasada se había ya elevado contra las violencias de la OAS, ha difundido un comunicado en el que dice: "Un escritor kabyli de lengua francesa, que había probado por su obra la posibilidad de unir las dos tradiciones y las dos culturas, Mulud Feraoun, acaba de ser salvajemente asesinado con varios de

sus colegas franceses... El honor de Francia reside en el castigo de los culpables. Hay que impedir, cueste lo que cueste, que esta mancha de sangre permanezca como una hipoteca sobre la paz que vuelve a establecerse entre el país de Mulud Feraoun y el de Jean Prevost y Jacques Decour."\*

Mulud Feraoun había nacido en la Alta Kabylia en marzo de 1913. Hijo de un modesto *fellah*, Feraoun no hubiera sido más que un simple pastor, sin sus maestros, que le consiguieron una beca para seguir la carrera del magisterio. Como educador ha trabajado hasta su último día, primero erigiendo una escuela en el *bled*, luego en los Centros Sociales. Como escritor, obtuvo en 1953 el premio Populista por su novela *La tierra y la sangre*; en 1954 publicó *El hijo del pobre* (autobiográfica) y en 1957 *Los caminos que suben*. Sus textos sobre la Kabylia han sido utilizados frecuentemente en las escuelas. Feraoun, espíritu abierto, que ignoraba el odio y condenaba la violencia, fue gran amigo de Albert Camus, de Jules Roy, de Emmanuel Robles. Estos dos, que le han sobrevivido, escriben su honda pena y su cólera ante el crimen irreparable. Ya hemos citado unas frases del primero. Y el autor de *Montserrat* dice así: "Ante estos seis mártires, sólo deseo proclamar a voz en grito mi pena, insultar a esos asesinos innobles y más aún a quienes los armaron." Pero elevándose sobre el dolor inmediato, concluye con una afirmación que se refiere a los principios espirituales que están hoy en juego: "Las armas que han tirado sobre estos hombres justos siguen apuntando sobre todos nosotros, y no solamente sobre nuestras vidas sino sobre lo que vale más que nuestras vidas."

Por su parte, el Pen-Club, ha honrado solemnemente la memoria de Mulud Feraoun, en presencia de gran parte de sus miembros, de los delegados de los ministerios de Educación y de Bellas Artes y de los directores de las Editions du Seuil.

La irrupción violenta de los dramas nacionales en la vida de la cultura, ese trenzarse de la vida colectiva en los actos de la existencia cotidiana explica —y lo hemos dicho aquí más de una vez— el acantonamiento de un vanguardismo literario de pura forma en parcelas cada vez más restringidas. ¿Cómo, para no ir más lejos, podría yo hablarles ahora, sin solución de continuidad, de las vivencias de objetos en la novela moderna? Cuando la sangre salpica las paredes de los centros de cultura y mancha las páginas de los libros escolares, es que la cultura misma está en peligro. Y tan verdad es esto, que escritores cuya obra parece desentenderse de los imperativos socio-históricos de nuestro tiempo, adoptan en la vida cívica inequívocas posiciones que denotan su lucidez; ése es el caso, por ejemplo, de un Butor, de una Marguerite Duras, de una Geneviève Sarraute.

\* Escritores franceses asesinados por los nazis durante la Guerra Mundial.

## ARTES PLÁSTICAS

## Obras maestras de México en París \*

Por Octavio PAZ

No es extraño que en semejante circunstancia los libros que tienden a reinsertar lo novelable en una coyuntura histórica precisa, estén llamados a tener más resonancia. Ya habíamos hablado de los libros que preparaba Jean-Louis Bory; uno de ellos, *L'odeur de l'herbe*, acaba de salir y ya está logrando un apreciable éxito de crítica. Jumainville, aldea francesa, vive a su manera los años de la gran Revolución, del Directorio, del Consulado... Los nuevos propietarios que sustituyen a los señores de antaño, el alcalde astuto que juega las dos cartas (la revolucionaria y la de los realistas emigrados), los campesinos que discuten en la taberna de unos acontecimientos que penetran despacio en su aldea y mucho más lentamente en sus conciencias, las mujeres cuya cháchara en el lavadero y a la salida de misa es también como espejo cóncavo en que se reflejan los grandes hechos... Pasan los años, las cosechas suceden a las labores y las siembras a las cosechas; desaparecen los nobles y aparecen los nuevos ricos. Y el campesino, despacio, muy despacio, va tomando conciencia de los cambios, inmóvil él en el ritmo cíclico de las estaciones, de sus campos. Continúan viviendo —dice Bory— a la altura de la hierba. Algo así como los campesinos españoles de los que decía don Miguel de Unamuno que habían seguido curvados sobre la tierra de sol a sol sin enterarse de la "Gloriosa" de 1868 cuyo estruendo, anunciado por Prim, careció de onda sonora más allá de los últimos suburbios de las grandes ciudades. Con la diferencia —esencialísima— de que lo que ocurrió en Francia entre 1789 y 1794 transformó todas las relaciones humanas y económicas del campo francés.

El libro de Bory es una novela anclada en un momento histórico, pero los libros de historia dirigidos a un público extenso siguen su progresión ascendente. Por tratarse de un tema genuinamente americano, tratado con inteligencia y amenidad, es indispensable mencionar el libro de Alfred Métraux, *Los Incas*, publicado por las Editions du Seuil. No es tan sólo una descripción de los rasgos esenciales de la sociedad incaica y de su destrucción por los colonizadores (que hoy llamaríamos colonialistas), sino también un haz de ideas proyectado hacia el porvenir con una estimación muy digna de apreciar por los valores específicamente americanos.

Sobre el tema jamás agotado de la gran Revolución Francesa, se anuncia un libro importante de Albert Soboul que, al decir de quienes han leído el manuscrito, se integrará necesariamente en esa constelación de libros-clave para comprender el acontecimiento de orden ecuménico que se produjo en la Francia de fines del siglo XVIII: los de Michelet, Jaurés, Mathiez y Georges Lefebvre.

En fin, otro libro de historia, ésta muy reciente, es el de Alfred Grosser sobre *La Cuarta República y su política exterior*: serio, documentado, teniendo en cuenta la interpretación de la política exterior con la política a secas y sus principales órganos... Un libro que contará para conocer ciertos aspectos de la Francia contemporánea.

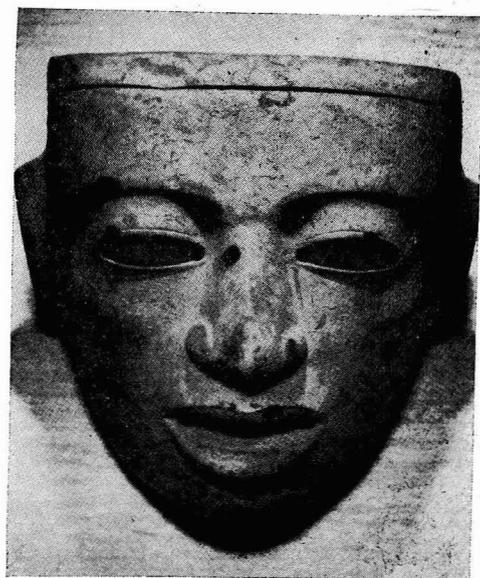
Hace unos veinticinco años Toynbee reducía a seis las civilizaciones realmente originales: la egipcia, la sumeria, la sónica, la minoana, la maya y la andina. Las cuatro primeras, o sus descendientes, pronto entraron en relación, al grado de que la historia de los tres Continentes en que nacieron (África, Europa y Asia) es una historia común. Sería inútil hacer un catálogo de lo que deben los hindúes a los griegos, los chinos a los hindúes, los europeos a los chinos. En cambio, la civilización "mesoamericana" (que Toynbee llama, con inexactitud, "maya") y la de los Andes, nacieron solas y solas crecieron. Separados del resto del mundo por dos océanos, aislados entre ellos por desiertos, montañas y selvas, sin disponer de ninguno de los animales domésticos de los otros Continentes, menos afortunados que Robinson, dueño de los despojos de su barco, los indios americanos tuvieron que inventarlo todo, desde la agricultura, el vestido y las armas, hasta la escritura, los dioses y la astronomía. Inclusive tuvieron que comenzar antes del comienzo: el maíz, base de su alimentación durante milenios, no es una planta silvestre sino un híbrido, producto del ingenio humano. Haber "inventado" el maíz es una hazaña más sorprendente que la construcción de sus pirámides o la creación de sus mitos y poemas. No es extraño que lo hayan divinizado. Si el destino del hombre es adorar a sus criaturas, nada más legítimo que hacer del maíz una divinidad. Y la maravilla mayor consiste en que, verdaderamente, es un dios comestible.

El maíz no sólo es la semilla de la vida: es el arquetipo de las creaciones humanas. Las figurillas femeninas de Tlatilco son representaciones simbólicas de los granos. Por eso, a veces, brotan dos caras sonrientes de un mismo cuerpo. En los relieves mayas se ve subir al joven dios del maíz, desde las profundidades subterráneas, por un árbol, una serpiente o una escalera de jade. Su crecimiento rige la sucesión de los ritos y el ritmo de las imágenes del poema; sus formas y colores inspiran todas las artes, desde las suntuarias hasta la escultura. Es el lugar de encuentro de las fuerzas naturales y sobrenaturales: está hecho de agua, tierra, sangre y sustancia divina. Tiene todos los colores; en su madurez es la deidad amarilla, como el sol.

\* Publicamos el texto original en español del artículo de Octavio Paz aparecido en el semanario francés *L'Express*, sobre la Exposición de Arte Mexicano en París. Octavio Paz nos dice: "Me parece necesario subrayar, para los lectores de la *Revista de la Universidad*, que el admirable conjunto presentado en el Petit-Palais es obra de la inteligencia, el gusto y la profunda comprensión estética de Fernando Gamboa y del reducido grupo de técnicos que trabajan con él desde hace varios años. En países como el nuestro, de poca memoria, es bueno recordar estas cosas."

Sería falso, sin embargo, reducir las concepciones religiosas de Mesoamérica a un mero culto agrícola. Los mayas, más atentos a la historia del cielo que a la de la tierra, crearon una astronomía al servicio de una religión que, a su manera, fue también una filosofía de la historia; en Teotihuacán se elaboró una teología dualista y un ascetismo espiritual; entre los toltecas encontramos un dios que se humaniza, reina entre los hombres, peca, se inmola voluntariamente y se transfigura en la estrella de la mañana; los huastecos tenían una diosa de la confesión que era asimismo la patrona del placer carnal... Nada más complejo que la religión de estos pueblos. Nada más preciso. Conciben al universo como movimiento. El mundo, en su origen, es dualidad. Gemelos que se enlazan o combaten, sus abrazos y separaciones engendran las cuatro direcciones del espacio, los cuatro colores, los cuatro paraísos, los cuatro dioses, los cuatro destinos. Cada hombre nace en una fecha que es también un dios, un punto del espacio, un destino. La cifra cuatro es la imagen del universo. En el centro, ombligo o sexo del cosmos, está el punto fijo, el cinco, sol del movimiento. Nada reposa, excepto el centro; todo regresa y todo recomienza. Los dioses nacen, crecen, envejecen, perecen, renacen. El hombre, la especie entera, es un fragmento de la realidad. Sobre sus hombros reposa la terrible carga de alimentar su movimiento. De ahí la necesidad de la penitencia, el sacrificio y la "guerra florida", doble terrestre de la guerra cósmica.

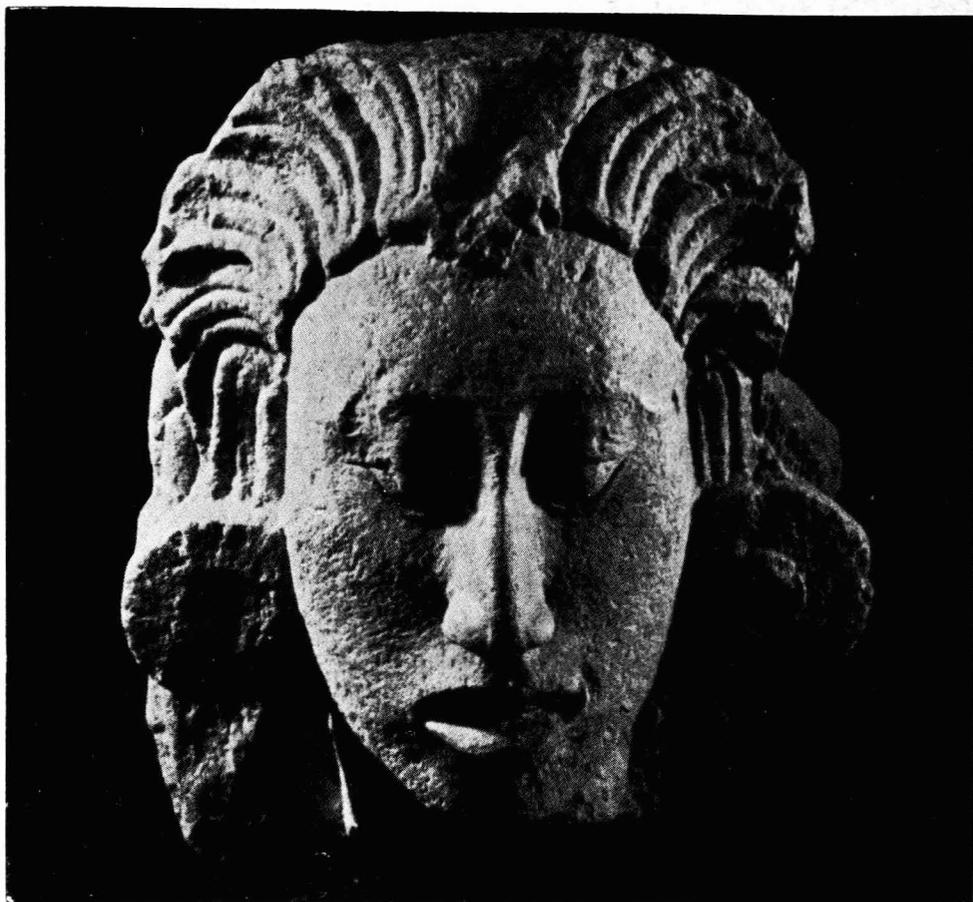
La representación más perfecta del movimiento circular del universo es el calendario. La sustancia de la realidad es el tiempo. Entre los mayas cada día es un dios, portador de una "carga de tiempo", fasto, nefasto o indiferente. Gracias a una ingeniosa combinación del calendario, imposible de explicar aquí, cada 260 años terminaba un ciclo y comenzaba otro (siempre en el día Ahau: dios sol). Trece divinidades regían sucesiva-



Máscara de Teotihuacán

mente los períodos de 20 años en que estaba dividido cada ciclo. Obsesionados con la idea del tiempo, los mayas querían saber de *dónde venía* cada fecha, para utilizar su "carga" benéfica o, si era adversa, neutralizarla por medio de ritos y sacrificios. El presente y el futuro eran el fatal resultado del pasado: no el de los hombres sino el de los astros. En una estela hay una inscripción que registra una fecha vertiginosa: 400 millones de años. Fue lo más lejos que llegaron en su exploración del pasado. La tentativa no era descabellada: les parecía la única manera de enfrentarse al presente y apoderarse del futuro. Esta inmensa investigación magicomatemática al fin se reveló estéril: el tiempo es insondable. Por más extraña que nos parezca la concepción del tiempo de los mayas, no deja de tener analogía con la nuestra. También para nosotros el tiempo se ha vuelto substancia impregnada de sentido; también nosotros queremos fabricar el futuro o, al menos, conjurarlo. Tiempo histórico o tiempo sagrado, filosofía de la historia o pensamiento cosmológico no son sino expresiones de una misma obsesión. La preocupación por el "fin del mundo" (o por el comienzo de otra era) es, quizá, lo que nos acerca a los antiguos mexicanos y nos hace ver con otros ojos sus creaciones. Ya no son, como hace un siglo, obras peregrinas, bárbaras o maravillosas. Son los signos de un destino. Imagen cifrada de la catástrofe, estas obras nos enseñan a mirar frente a frente las constelaciones y su movimiento. Pasamos del horror a la fascinación, de la fascinación a la contemplación. El arte vuelve a ser espejo del cosmos.

Un arte poseído por especulaciones de esta índole parecería estar condenado a ignorar la sonrisa y la sensualidad. Lo primero que nos sorprende, en el alba de esta civilización, es una serie de figurillas de muchachas, desnudas, danzantes y sonrientes. Inmersas en un presente dichoso, no les preocupa el movimiento de los astros sino la plenitud de un instante. Es notable también la abundancia de enanos y otros seres disformes. La misma sensualidad, y el mismo realismo ingenuo, se advierte en las figuras de la costa del Pacífico. Destaco a la llamada "doncella de Occidente", desnuda como sólo están desnudas las mujeres y las flores y, como ellas, entreabierta. La sangre y la risa no se someten a la tiranía de las estrellas. Con mayor mesura y elegancia, las terracotas de Jaina se inspiran también en la vida diaria: un dios joven surge entre los pétalos de una flor y sonríe; sonríen la matrona sentada y la muchacha arrodillada. Entre los totonacas la sonrisa maya se vuelve risa franca. Cada figurilla agita una sonaja de fertilidad; todos ríen y cada risa es distinta. No sabíamos, ahogados por los símbolos, que la vida fuese tan variada. Arte dichoso o triste pero que huye siempre de la solemnidad de la religión y de la política. Más que el realismo, la naturalidad; más que el símbolo, la fantasía. Arte simple que se prolonga hasta nuestros días: los artesanos contemporáneos son sus herederos directos. Aplastado por los dioses, los hombres o los sistemas, el pueblo mexicano repite desde hace siglos, con estas obras preciosas y frágiles, que la vida cotidiana es maravillosa.



Cabeza maya: El dios del maíz

En el otro extremo, el arte monumental: la cabeza "olmeca", el "atlante" de Tula, el Chac-Mool maya-tolteca, el monumento conmemorativo de la construcción del templo mayor de Tenochtitlán. La cabeza "olmeca" parece un sol decapitado. No es una escultura: es un gigantesco fruto de piedra caído del cielo. El "atlante", para mi gusto, provoca la sorpresa, no el asombro. Es grande sin grandeza. Tránsito del arte sagrado al oficial. Todo lo que se me ocurre decir es que mide cinco metros y pesa siete toneladas. El Chac-Mool, obra de la misma tradición, nos conduce de nuevo al arte propiamente dicho: hieratismo sin pesadez. Dentro de esta línea estética, una de las piezas más impresionantes es el monumento que erigieron los aztecas en 1507 para conmemorar la edificación del Gran Teocalli. El signo del "agua quemada" (lucha de los contrarios hasta su sangrante fusión) se despliega aquí con una plenitud y una ferocidad grandiosas. Imposible describirlo: no es un monumento sino un poema. Más que contemplarlo hay que leerlo: cada línea posee un significado, cada figura es un manojo de símbolos. Como en el arte "olmeca", no es escultura en piedra sino piedra-escultura.

Para el público francés la verdadera sorpresa reside en las obras huastecas y totonacas. \* Es la tradición más próxima a los "olmecas" y, para mí, la más pura. Una de las obras más hermosas de este grupo es la llamada "lápida" de Xólotl: el dios, estrella de la tarde, conduce al sol agonizante. A su lado, la estatua de la diosa del maíz se impone con la

\* Llamo "olmecas" y "totonacas" a ciertas obras, a sabiendas de que el primer término es incierto (hay unos olmecas históricos) y que se pone en tela de juicio que hayan sido los totonacas los creadores de la llamada "cultura de El Tajín". Otro término controvertido: "tolteca".

simplicidad todopoderosa de la presencia. Si la geometría inspira a las mejores esculturas huastecas, en el arte totonaca la línea posee una vibración que es la de la vida misma. Hachas, "yugos", "palmas", objetos rituales en piedra dura, todos admirables por la fantasía de sus símbolos y la nobleza de su hechura. Cada pieza se ofrece como un acertijo; apenas la contemplamos con atención se transforma en respuesta evidente: no había otra solución. Esas piedras están animadas, habitadas por un ánima. Al lado de las obras totonacas, habría que colocar al pectoral "olmeca"; en la sala maya, al vaso de ofrenda (la deidad solar sale entre las fauces del monstruo de la tierra y su tocado está hecho de aves y hombres, verdadera historia de la creación), a la cabeza del guerrero decapitado de la cripta de Palenque y al relieve del jugador de pelota; y en la sección azteca a la escultura de Quetzalcóatl-Ehécatl con la máscara bucal de pico de pato, a la de Xipe revestido con la piel de un adolescente y a la de Xochipilli, sentado sobre un trono de flores y mariposas... En estas obras, de origen, época y significado diversos, la escultura indígena se despliega como un abanico solar. Pero sería injusto olvidar, como ejemplos de geometría delirante, la máscara de turquesa (Teotihuacán) y la de jade (zapoteca) que representa al dios murciélagu. Artesanía preciosa e imaginación precisa: la orfebrería mixteca. El vaso de pulque en piedra verde, también mixteco, es otro objeto sorprendente: en sus paredes el artífice grabó un cráneo descarnado.

Todas estas obras representan apenas una porción de la herencia artística indígena. No he hablado de la pintura (el espectador puede ver una copia de los murales de Bonampak y varios códices) ni, naturalmente, de la arquitectura. No hay que olvidar, sin embargo, que estos pueblos fueron sobre todo ar-

quitectos. Muchas de las esculturas expuestas formaban parte de templos o palacios. Los museos, por otra parte, son engañosos: damos tres pasos y saltamos un milenio y cuatro dinastías. Esta circunstancia aumenta la sensación de pluralidad de estilos y direcciones. La civilización mesoamericana es una, pero ¿no se dispersa esa unidad en el arte de cada pueblo y, aún, de cada ciudad? Depende de lo que se entienda por arte. Durante tres mil años muchos grupos y naciones fundaron ciudades, destruyeron otras o asistieron a la destrucción de las suyas; crearon un estilo, copiaron el de otros, impusieron el suyo a los vencidos o trabajaron como artífices al servicio de sus vencedores. Aunque la pirámide trunca es común a todos los grandes centros, Teotihuacán, El Tajín y Tikal no se parecen entre sí. Por otra parte, todas estas obras poseen un inconfundible aire de familia. Un espíritu común las anima. No son las técnicas, por esencia impersonales, lo que distingue a una civilización de otra. Tampoco las formas artísticas, aunque ellas sean el lenguaje cifrado del espíritu de una civilización. La contemplación de las formas nos acerca a la comprensión del espíritu, pero ¿cómo definirlo, cómo encerrar a un hombre en una definición? La estética es tan falaz como la filosofía. Lo más que podemos hacer es aproximarnos a esas obras y contemplarlas. Veremos una danza sorprendente.

A la sucesión de los días en el año corresponde la aparición, la desaparición y la reaparición de los dioses enmascarados. El juego de pelota (parte esencial de todo conjunto religioso) es un arquetipo cósmico: los dioses juegan y ese juego, como todos, culmina en un sacrificio. La máscara del dios revela sus atributos y oculta su vacío. No hay nada detrás: el dios también es una invención del tiempo. Todo es una representación: la lluvia, el trueno, el rayo, la vida colectiva y la individual, el nacimiento de un niño y la construcción de un templo, la llegada de la primavera y la guerra ritual. La ciencia más alta, el saber sagrado (la cuenta y el peso de los días, el calendario y la astronomía) es un rito, un baile de enmascarados. Cada fecha es un nombre y cada nombre una máscara. ¿Qué hay detrás de cada máscara? Otra. Y sin embargo, aquél no fue un mundo de fantasmas. Las pasiones eran fuertes y terribles, la sensualidad estaba siempre despierta, el placer no era una abstracción, ni el amor, el odio o la cólera. Los mayas eran moderados, pero amaban el lujo; los huastecos libertinos, pero sus dioses eran los patronos del ascetismo. Pueblo realista e iluso, tenaz y apático, feroz y suave. Aunque casi siempre estas contradicciones desgarran a los hombres, hay una esfera en la que la lucha se convierte en danza, el caos en orden, el movimiento en ritmo. El arte (o las artes) de los antiguos mexicanos nos revela que para ellos la vida se resolvía en imagen danzante: los cuatro puntos cardinales que giran en torno a un sol de vida. Si el hombre no es el centro del universo, participa en la danza de los elementos. La muerte noble lo transforma en estrella. Volver a ser sol: destino de los mejores, sin excluir a los prisioneros inmolados en la piedra del sacrificio. Transfiguración: tal vez esta palabra concentra el sentido



*Tlazoltéotl, diosa azteca de la maternidad*

de su arte y el significado que otorgaban a la vida. Si queremos juzgarlos, usemos esta medida. Es la única que conocían.

Sólo una pequeña parte de la exposición del Petit Palais está dedicada al arte de la Nueva España y al del México moderno. Desdeñarlos sería un error. El arte de la época colonial posee un carácter propio. No es una mera variedad del español, aunque sus raíces estén en España. El arte del siglo XVIII mexicano es un capítulo aparte del barroco universal. Lo más característico y brillante es, quizá, la versión popular, espontánea y directa, de un estilo que en Europa fue más bien "cultista" y refinado. Interpretado por los artesanos mexicanos, el barroco se aligera de citas clásicas y se enriquece con hallazgos poéticos. Los frutos vuelven a ser frutos, los ángeles son adolescentes fabulosos, las vírgenes ríen o bailan. La erudición mitológica del barroco se transforma en fantasía popular. Una feria, una fiesta. Contra lo que generalmente se piensa, el arte de la Nueva España continúa, a su manera, el precolombino. No es una tra-

dición que se prolonga sino una sensibilidad que reaparece y, al adaptarse a las nuevas formas, las cambia. El puente entre los artistas contemporáneos y el barroco son los pintores populares del siglo pasado. Hacia 1920, durante la Revolución, los artistas mexicanos descubren su pasado y el presente del mundo. No es necesario hablar de Rufino Tamayo, gran pintor, bien conocido en Francia.\* En cambio, es indispensable destacar la presencia de un humilde grabador que es, al mismo tiempo, un gran artista: José Guadalupe Posada. Pero hay que citar, sobre todo, al gran creador anónimo, al pueblo que desde hace siglos no deja de sorprendernos con tantos objetos y juguetes prodigiosos. Esas obras, cuya utilidad es más bien dudosa, son una réplica viva a la fealdad del mundo moderno y sus eficaces artefactos. Y su fragilidad es una burla a nuestros museos y colecciones.

\* La limitación del espacio impidió una presentación más completa de la pintura contemporánea. Entre tantas ausencias yo lamento la de dos grandes solitarios: Carlos Mérida y Juan Soriano.

## M U S I C A

La siesta de un Fauno  
de Mallarmé a Debussy

Por Jesús BAL Y GAY

## I

La historia es muy curiosa: ni *La siesta de un Fauno*, de Mallarmé, ni el *Preludio a La siesta de un Fauno*, de Debussy, nacieron con el sentido que cada una de esas obras tiene hoy para nosotros. El poema de Mallarmé es, ciertamente, lo que su autor expresa en el subtítulo: una égloga. El preludio de Debussy es una obra sinfónica, con más o menos sugerencias literarias, y nada más. Y, sin embargo, el destino inicial de ambas fue el teatro.

*La siesta de un Fauno*, de Mallarmé, fue concebida y comenzada a elaborarse en las circunstancias más sorprendentes para quienes consideren —con razón— a su autor como uno de los líricos más puros que haya habido en la historia, y uno de los más escrupulosos y lentos también. En primer lugar, a principios del verano de 1865 abandona el poeta su *Herodías* y se pone a escribir lo que primero denominará *Improvisación de un Fauno* y poco después *Monólogo de un Fauno*. En carta a Henri Cazalis, escrita en Tournon, dice: "Este poema encierra una idea muy elevada y bella, pero los versos son terriblemente difíciles de hacer, pues lo hago absolutamente escénico, no posible en el teatro, pero que exige el teatro. Y al mismo tiempo quiero conservar toda la poesía de mis obras líricas, mi verso incluso, que adapto al drama... Tengo que añadir que espero presentarlo en agosto en el Théâtre Français." Más adelante insiste en lo mismo: "No puedes imaginarte —le escribe a Cazalis— cuán difícil es empeñarse en hacer el verso que quiero, muy nuevo y muy bello, aunque dramático (sobre todo más ritmado aún que el verso lírico, puesto que debe hechizar el oído en el teatro)." Los días del verano siguen corriendo y el poeta siente la angustia de no poder dar cima a su obra en el plazo propuesto. Ello es sumamente significativo, pues revela que la obra en gestación y su destino no son vagas fantasías de Mallarmé, sino, por el contrario, propósitos bien concretos y firmes.

La explicación de tan singular conducta —escribir pensando en la escena y hacerlo en un plazo perentorio— la dio Paul Valéry en una conferencia pronunciada en enero de 1933: "Banville quería a Mallarmé, se interesaba por su suerte, que era bastante triste. Al tiempo que buscaba cómo ser útil al joven poeta, se produjo un acontecimiento que derramó la esperanza por todo el mundillo parnasiano: el gran éxito del *Passant*, de François Coppée, representado por Agar y Sarah Bernhardt. Hacia la misma época, Banville, por su lado, daba algunas piezas a Constant Coquelin. Se le ocurrió que quizá su joven amigo Mallarmé, haciendo algunos sacrificios al gusto del público, podría escribir para Coquelin, que *debutaba* brillante-

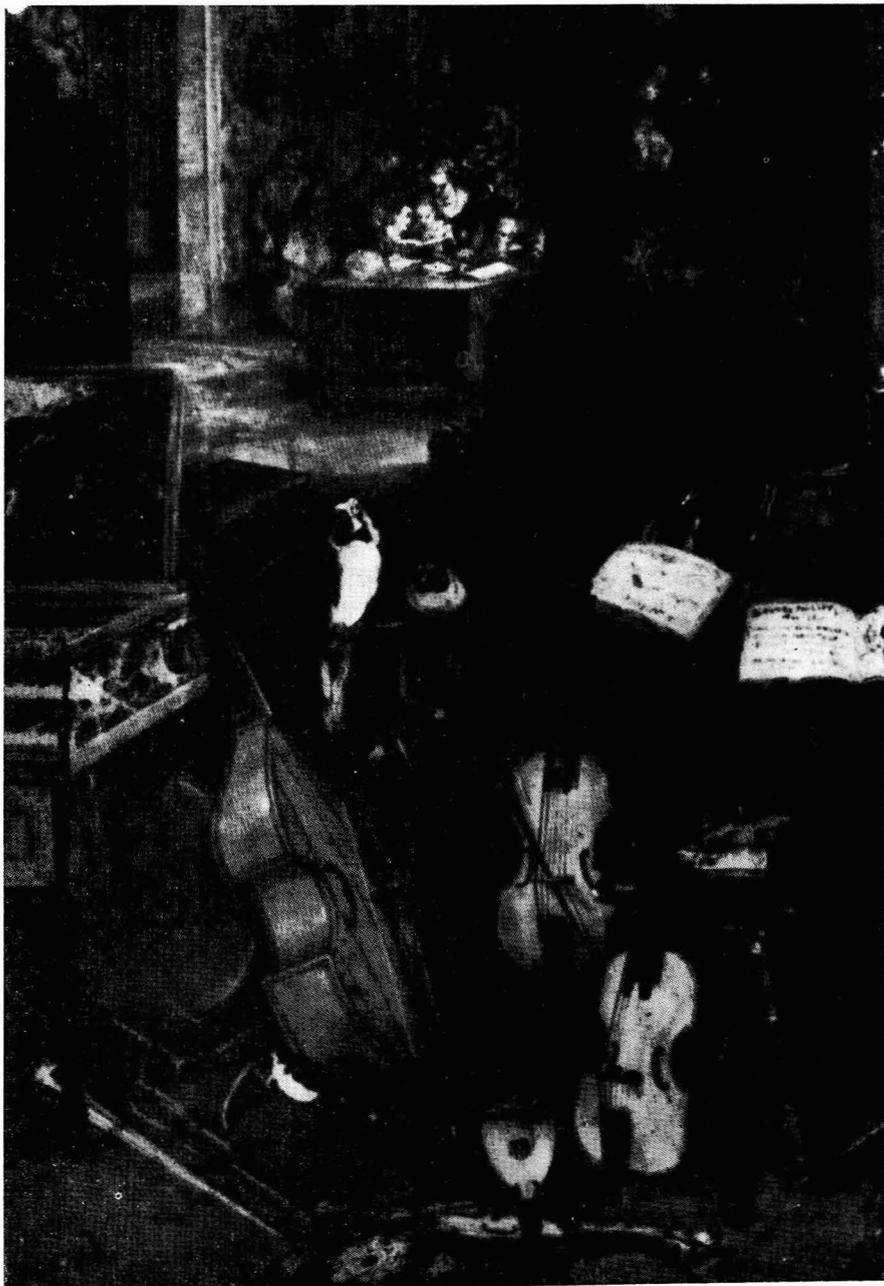
mente, una escena en verso cuyo éxito pudiese cambiar el destino del poeta. Mallarmé, sucumbiendo a la tentación, emprendió la composición de un poema a dos voces, que verosíblemente nunca se terminó."

Valéry, un íntimo de Mallarmé, no llegó a conocer aquel poema en vida de su autor, sino años después, cuando lo encontró un hijo de Chausson entre los papeles de su padre. Ello quiere decir que el poeta no gustaba de recordar aquel texto que tanto trabajo le había dado. Valéry afirma, por otra parte, que Mallarmé contaba a menudo que había escrito para Coquelin, pero sin aludir jamás a aquel texto. "Decía solamente que había imaginado un decorado de cañas, detrás de las cuales su Fauno representaría y declamaría el poema." ¿Qué poema? ¿El que hoy conocemos como *L'après-midi d'un Faune* o aquel otro

de cuyo nombre y texto no quería acordarse el poeta? Creo que en esto no cabe duda: el poeta daba a entender solamente que no había más *Fauno* que aquel que todos consideraban una obra maestra, con lo cual ocultaba un texto del que no se podía sentir orgulloso y al mismo tiempo ponía en evidencia a Coquelin, como si éste hubiera rechazado el magistral poema y no —como era la verdad— el *Monólogo* pergeñado en el verano de 1865.

Para quienes, desde la adolescencia, amamos y sabemos casi de memoria *L'après-midi d'un Faune*, el *Monologue d'un Faune* resulta una revelación un tanto desagradable. "Mientras que el texto conocido —dice Valéry— presenta una trama compleja y de las más sabias, el texto primitivo es obra simple, que no habría causado la menor emoción representada en el escenario del Odéon." Pero creo que eso se debe a la preocupación de Mallarmé por lograr una obra accesible para el público de teatro. Y que de ello se percató el poeta lo prueba, a mi entender, el hecho de que jamás haya publicado el *Monólogo*.

Parece ser que el primer proyecto no se limitaba solamente a ese *Monólogo*, sino que contenía un diálogo de las dos ninfas y un monólogo final, titulado *El despertar del Fauno*. Así se explica que Valéry haya hablado de "un poema



"una obra sinfónica con más o menos preocupaciones literarias"

a dos voces" —aunque no hay duda de que las voces serían tres, por lo menos—, cuando en el texto primitivo al que Valéry se refiere no hay más personaje que el Fauno.

La versión definitiva de *La siesta* se publicó en 1876. Pero un año antes había preparado Mallarmé una versión que difiere bastante de ella, para el *Troisième Parnasse Contemporain*, y que tituló *Improvisation d'un Faune*. Su forma indica que el autor había abandonado definitivamente toda intención escénica. Y en ella hay, si no conté mal, treinta y dos versos de la versión definitiva, mientras que de ésta hay solamente once en la primitiva (con perdón de Valéry, que asegura que hay sólo uno).

El *Monologue d'un Faune* está de tal manera pensado para la escena, que se da el caso de que un verso se halla roto por dos acotaciones. Mallarmé no quería dejar nada al azar en esa cuestión. La primera acotación va al frente de la obra: "UN FAUNO sentado deja que de uno y otro de sus brazos se escapen dos ninfas. Se levanta." Y luego todas las demás: "Respirando", "Dando una patada", "Invocando el decorado", "A grandes pasos", "Deteniéndose", "Al decorado", "Con la frente entre las manos", "Al decorado", "Se sienta", "Levantándose", "En pie", "Las manos juntas en el aire", "Como deteniendo con sus manos separadas un rayo imaginario", "Dejándose caer", "Tendido" y, finalmente, "Con un último gesto". Bastantes, para los ciento seis alejandrinos de que consta la obra. Y he aquí los iniciales:

*J'avais des nymphes! Est-ce un songe? Non: le clair*

*Rubis des seins levés embrase encore l'air  
Immobile et je bois les soupirs. Où sont-elles?*

¡Qué baja tensión poética la de esos versos, comparada con la de los primeros de *L'après-midi*:

*Ces nymphes, je les veux perpétuer.*

*Si clair,*

*Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air  
Assoupi de sommeils touffus.*

*Aimai-je un rêve?*

Y así siguen, cada cual a su manera, cada cual con su voltaje, las dos versiones, que, por otra parte, coinciden en lo esencial de la idea o argumento.

Seguramente que el lector se habrá fijado en que la rima de los dos primeros versos es la misma en una y otra versión. La cosa podría creerse fortuita. Pero la verdad es que se mantiene hasta el fin, con no muchas excepciones. Mallarmé no aprovechó —como ya hemos visto— más que once versos íntegros del *Monólogo* para *La siesta*; pero, en cambio, de la mayoría de los restantes se quedó con la última palabra, es decir, con la de la rima. ¿Porque esa palabra era la clave ideológica del verso respectivo o porque la distribución de la rima obedecía a un sentido musical que consideraba inalterable?

En fin, *La siesta de un fauno*, de Mallarmé, tal como él la publicó en 1876, la que el mundo conoce como una de sus obras maestras y uno de los más grandes monumentos de la poesía universal, tiene una forma y un espíritu que no permiten adivinar que en el momento de su concepción fuese poesía destinada a la escena.

## EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

### Sobre el cine negro

Para redactar el siguiente artículo, he partido del análisis de los siguientes films norteamericanos:

**CUANDO TERMINA EL CAMINO** (*Where the sidewalk ends*), de Otto Preminger. Argumento: Ben Hecht, sobre una novela de William L. Stuart. Foto: Joseph La Shelle. Música: Lionel Newman. Intérpretes: Dana Andrews, Gene Tierney, Gary Merrill, Karl Malden. Producida en 1950. (FOX, Otto Preminger.)

**SINIESTRA OBSESIÓN** (*Night and the city*), de Jules Dassin. Argumento: Jo Eisinger, sobre una novela de Gerald Keish. Foto: Max Greene. Música: Franz Waxman y Edward Powell. Intérpretes: Richard Widmark, Gene Tierney, Hugh Marlowe, Herbert Lom. Producida en 1950. (FOX, Samuel G. Engel.)

He tenido la oportunidad de presentar en un Cine-Club dos películas consideradas por lo general como pertenecientes a lo que se ha dado en llamar el *cine negro* norteamericano, que se cultivó intensamente en los años 1945 a 1950: Los tiempos de Humphrey Bogart, el eterno "fuera de la ley", amado siempre por la bella y conmovedora Lauren Bacall.

Este *cine negro*, género colindante al policiaco, nació en virtud de determinadas necesidades históricas. Toda postguerra provoca reacciones de feroz individualismo, reacciones cuyo valor subversivo se mide por una implícita acusación a la sociedad al haber admitido el asesinato *legal* en masa. Por encima de las necesarias concesiones anecdóticas,

el *cine negro* exalta al héroe *negativo* que rechaza a una sociedad culpable de crímenes mucho mayores que los que él mismo pueda cometer.

Pero al margen de las reflexiones más o menos sociológicas que pueda suscitar, o del examen de su conexión con una cierta literatura (Faulkner, Hammett), cabe constatar que el *cine negro* tuvo una gran importancia específicamente cinematográfica. En efecto: el cultivo sistemático del género representó para varios realizadores un medio para profundizar en la psicología de la violencia. Y no está de más recordar que la violencia como tema se beneficia con el tratamiento cinematográfico de un grado de realidad inalcanzable en cualquier otro arte. De tal manera, Howard Hawks, siempre en primera línea, Nicholas Ray (recuérdese *Viven de noche*), Jules Dassin y muchos otros probaron en el *cine negro* sus verdaderas posibilidades como cineastas.

Precisamente de Dassin es uno de los films presentados: *Siniestra obsesión*. Todos guardamos un excelente recuerdo de la que es considerada una de las obras más notables del género, *Fuerza bruta* (1947), y que fuera realizada por el mismo Dassin, director hoy lamentablemente perdido en aras de un europeísmo pintoresco. Por otra parte, quizá sea *Fuerza bruta* el film más violento dentro de su género y, por ello, el más ortodoxo y el que mejor pueda manejarse a guisa de ejemplo.

*Siniestra obsesión*, en cambio, si recoge toda la atmósfera del *cine negro* y se



Gene Tierney — "el amor trágico de los fuera de la ley"

desarrolla conforme a sus reglas, tiene como personaje central, no al típico héroe negativo, sino a un pícaro. Hay una gran diferencia entre el escéptico "fuera de la ley" y el Harry Fabian del film, interpretado por Richard Widmark, que aspira a llegar muy alto por los medios que sean. De nuevo podría establecerse un paralelo entre este personaje y los de una literatura característica, la de Dreiser y Upton Sinclair en este caso. Por lo demás, aunque Dassin sitúa la acción de su film en Londres, no por ello deja de reflejar estados de ánimo enteramente norteamericanos.

De nuevo es la violencia el tema fundamental del film. Una violencia que se expresa no sólo en las escenas de lucha física, sino en las relaciones siempre exasperadas, siempre a punto de estallar, que mantienen entre sí los personajes. Dassin hace corresponder a esa constante situación límite una forma brillante que abunda en ideas originales por lo que a la composición y al movimiento interno de cada imagen se refiere y en la que se advierte una clara influencia expresionista.

Sin embargo, la brillantez exterior encubre una esquematización de los personajes. No nos engañemos: esquematiza quien no sabe o no puede hacer otra cosa. Dassin fue, en realidad, el gran manierista del *cine negro*. En *Siniestra obsesión* el desarrollo de la trama no logra sino confirmar la idea que nos hayamos podido hacer de los personajes desde el principio. Dassin en ningún momento es capaz de profundizar en ellos y de descubrir ese trasfondo contradictorio que el estudio de todo ser humano revela. (Nicholas Ray lo ha demostrado con creces gracias, precisamente, al empleo sistemático de la situación límite y de la violencia como tema.) Me temo que el cine de Dassin resistirá muy mal el paso del tiempo. Se impone una nueva visión de *Fuerza bruta* para ratificar o rectificar tal impresión.

En cambio, la otra película presentada, *Cuando termina el camino* (*Where the sidewalk ends*), ha venido a confirmar el gran talento y el clasicismo de un realizador todavía insuficientemente estimado: Otto Preminger. En su película se da el salto de un género a otro, del film policiaco al *cine negro*, por la curiosa situación en que se ve el protagonista. Este personaje es un policía que por culpa de su afición a los métodos persuasivos violentos se ve convertido en un asesino, en un héroe negativo. Así, el film se transforma en el minucioso análisis de una crisis de conciencia. Preminger escruta las actitudes y el rostro impasible de Dana Andrews en busca de una revelación que nunca será completa, puesto que de esa búsqueda se desprende una idea de inagotabilidad, o sea, de riqueza psicológica. El personaje, en situación desesperada, siente por la maravillosa Gene Tierney (que en el otro film, el de Dassin, hace un papel insignificante) el amor trágico de los "fuera de la ley". En tales condiciones (y ésta es una de las características temáticas del *cine negro*) la pasión amorosa llevará la marca del desinterés, de la sinceridad total. Estamos a un paso del auténtico *amour fou*. Pero si el amante desesperado es siempre conmovedor, se comportará con la dignidad necesaria

para no despertar en nosotros una compasión que resultaría inmoral.

Preminger (que, de acuerdo con algo ya dicho, cree en la realidad y no como Dassin, en la imagen, según la célebre distinción de Andre Bazin) se concreta a seguir la aventura psicológica de su personaje comunicando a la forma el mismo ritmo de los hechos espirituales que se relatan. Si Dassin impone una forma entre sus personajes y nosotros, Preminger se empeña en darnos la mayor libertad para que sepamos de los suyos lo más que podamos. De ahí que los movimientos de cámara no parezcan cumplir otro cometido que el de ayudarnos a ver y de ahí que cada encuadre esté concebido de acuerdo con una noción de esencialidad.

Ésa es la clase de cine que puede aspirar legítimamente al clasicismo. Si el film de Preminger pasó desapercibido en su momento, ello no debe extrañarnos. Los clásicos lo son, precisamente, en función de una perspectiva temporal. La obra de Preminger, como las de Nicholas Ray, Howard Hawks o Fritz Lang, cineastas que también "creen en la realidad", está destinada a agigantarse con el tiempo, aun a costa de no ser apreciada en el primer momento. Es verdad que por el camino contrario, el del culto a la imagen, se puede llegar también al

clasicismo, siempre que se tenga el genio de un Eisenstein, un Welles o un Resnais. O sea, por un proceso de sublimación que haga legítimos ciertos procedimientos formales que, utilizados por cineastas comunes y corrientes, no revelan sino deshonestidad e impotencia. (O si no, remitámonos a las películas de Marguerite Duras *sin* Alain Resnais.)

He aquí, pues, que lo que no pretendía ser sino la reseña de dos films pertenecientes al *cine negro* se ha convertido impremeditadamente en una reflexión sobre el cine moderno. Todos los caminos conducen a Roma. Y creo que cualquier pretexto es bueno para insistir en que una crítica cinematográfica no cumplirá su verdadera función en tanto no se proponga revisar los juicios ya formulados, aunque ello nos obligue a bajar a algunos realizadores del pedestal en que nosotros mismos los pusimos.

Y es que, en definitiva, el *cine negro* sólo existe como fenómeno sociológico. Cinematográficamente hablando, existen un Preminger y un Dassin. No dejemos que las consideraciones marginales nos impidan juzgar lo único realmente enjuiciable: a los hombres que, a través del cine, tratan, consiguiéndolo o no (y ésta es la regla de oro de todo juicio), de establecer con nosotros una comunicación.

## TEATRO

### Llegada del Old Vic en forma de paloma

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

"The trouble with this play (*La Dame aux Camélias*) is that every old bitch wants to commit it."

—Lord Paperton

Esto no será una crítica, sino una confesión: yo detesto a Vivien Leigh. Destruyó mi vida. Me convirtió en lo que soy en vez de un hombre de provecho.

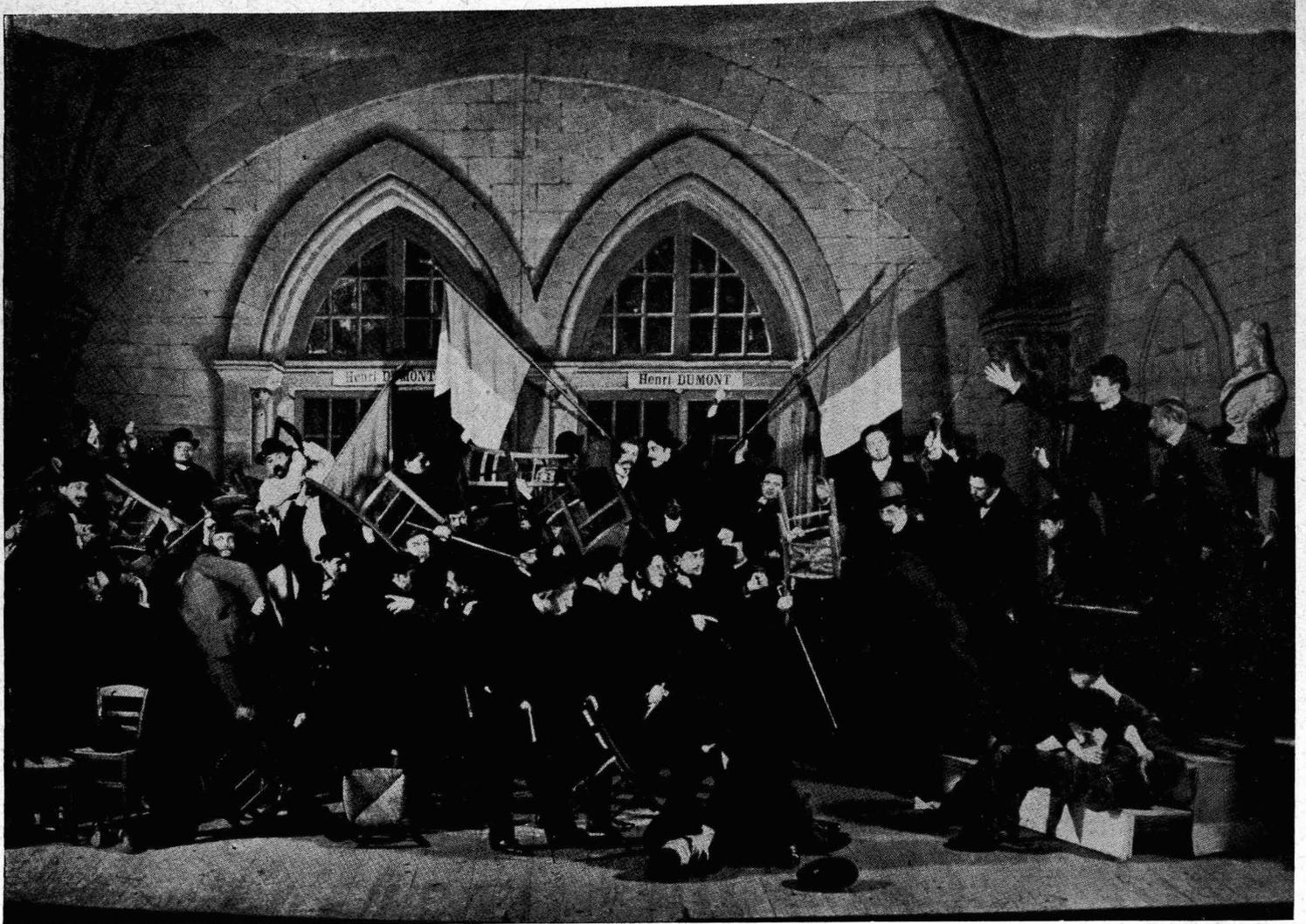


Actriz en proceso de encantamiento

Cuando apenas empezaba a desarrollarme, se me presentó, inigualable, bajo la forma de Scarlet O'Hara, la mujer que nunca supo qué quería, ni de quién, ni cómo, corriendo con un enorme vestido y enseñando los calzones, enamorando a un señor lánguido, cuyo único deseo positivo en la vida consistía en no verla más, asesinando a un soldado que después de todo no buscaba más que un rato de esparcimiento y, por último, celando, abandonando y deseando ardientemente al hombre que nunca entendió: el gran Rett Butler. Ésta es La Mujer, me dije, y allí empezaron mis desventuras.

Ahora, que no soy más que un anciano amargado, la veo y me dan ganas de partirla la cabeza a hachazos. Ella sigue incansable, decidida a llevar al cabo su propósito de envenenar el corazón de dos o tres generaciones. Junto a la obra de Dumas, la peor de Tennessee Williams es *Caperucita Roja*: un hombre se enamora de una mujer porque la ve escupiendo sangre y ella lo acepta con la intención de contagiarlo.

¿Por qué la compañía de repertorio más fuerte de Inglaterra tiene que venir a ponernos una pieza de segunda escrita por un francés inexperto hace cien años?



El autor (a la derecha) trata de calmar los ánimos de los invitados a una fiesta a la que nunca llegaron los miembros del Old Vic

La obra nunca dijo nada especial: véase, si no la escena entre Duval y Margarita: "La sociedad provinciana es muy exigente; por purificado que esté su amor hacia mi hijo, no verán en usted más que su pasado. La familia de mi presunto yerno se ha enterado de la relación de usted con Armando y me ha dado a entender que el matrimonio de mi hija no se llevará a cabo mientras dure esta situación. En el nombre de su amor por Armando, le pido que le conceda la felicidad a mi hija." ¿Alguien se convence con eso? Sólo Margarita Gautier.

Los doctores Kohler y Katz, entre sus numerosos e interesantes experimentos encaminados a valorar la mentalidad de los simios, incluyen el caso siguiente: "En el zoológico de Keningston estaban en la misma jaula dos orangutanes machos y una hembra; ésta, como suele ocurrir con las de su sexo, gustaba de conceder sus favores a uno de los orangutanes, dejando al otro como quien dice... en ayunas. Este último, que gozaba del espectáculo, pero no de la hembra, desarrolló todas las características propias de la neurastenia, hasta que acabó rompiéndose la cabeza contra las rejas de su prisión, en uno de sus frecuentes ataques de melancolía. Lo anterior demuestra de manera irrefutable que los orangutanes reaccionan de la misma manera que los humanos: las actividades sexuales ajenas les parecen insostenibles." Si hasta los doctores Kohler y Katz se han dado cuenta de los peligros que corre el que se expone a las veleidades ajenas, ¿por qué nadie ha prohibido *La dama de las camelias*? Al contrario, las grandes actrices se lanzan a poner la obra, absortas en su duelo

de a ver quién tose mejor y quién se cae con más elegancia en los brazos de Armando.

Pero dejemos a un lado la superficialidad y adentrémonos a la parte científica de mi estudio. Ante todo, los costos.

Un abono de segundo piso clase "B":	\$ 80.00
Cuatro botellas de tequila que tuve que llevar a cuatro fiestas a las que se suponía falsamente que iban a asistir los miembros de la compañía:	\$ 52.00
Cuatro noches pasadas en vela en espera del Old Vic:	(?)
Dos Gin & Tonic que tomé para que se me quitara la indignación:	\$ 23.00
Alka Seltzer:	\$ 00.35
Taxis:	\$ 43.00
<b>Total:</b>	<b>\$ 198.35</b>

Como puede verse, la verdad no se compra así nomás.

Conviene antes que dé una pequeña explicación. Yo no acostumbro entrevistar a las personas, especialmente a las que vienen de fuera; nunca sé qué preguntarles y no me importa nada lo que me contestan, pero esta vez pensé que sería oportuno contravenir mi hábito, pues no sé si porque los del Old Vic eran más simpáticos que los miembros de las otras compañías que han venido, o porque traían un figurón, el caso es que varias personas hicieron fiestas con el fin aparente de "agasajar a Vivien". No me invitaron a mí, por supuesto, pero yo de todas maneras me presenté puntualmente, noche tras noche, y presencié el desastre: no llegaron ni los

tramoyistas. Por fin, la quinta noche, cuando ya había yo perdido toda esperanza y cuando mis facultades físicas y mentales estaban muy deterioradas como resultado de cuatro desveladas seguidas, apareció la compañía *in toto minus Vivien*. Haciendo un acopio de las fuerzas que me quedaban, me levanté y empecé a preguntar: "¿Qué opinan en Inglaterra de México?" Después de un rato, llegué a la conclusión de que no opinan nada. No me desanimé; cambié de táctica: me acercaba a uno de los actores, lo empujaba a un rincón y allí, con cierto misterio, le preguntaba: "¿Qué opina usted del Old Vic?" "Es una buena compañía. Yo trabajo en ella." "¿Qué opina usted de Vivien Leigh?" "Well, this is strictly off the record, you know? bla bla bla." Todos estábamos de acuerdo. "¿Por qué montaron *La dama de las camelias*?" Nadie tuvo la menor idea. Órdenes superiores, parece. Empecé a sentir una gran amistad hacia estos jóvenes, cuya floración ha sido destruida también por Scarlet O'Hara & Co. Arrastrados por nuestra amargura y rencores comunes, platicando, platicando, descubrimos que el bufón canta una canción larguísima al final de *Noche de Epifanía*, cuando en realidad la obra ya ha terminado, sólo para dar tiempo a que Viola se ponga un vestido de mujer y salga a dar las gracias, como una tarántula, ocupando todo el foro.

Cuando llegué a mi casa, abrí el Shakespeare, y vi que al final de *Noche de Epifanía* el bufón canta una canción del tamaño del mundo. Quizá yo estoy equivocado y Vivien Leigh es una buena persona que no hace más que seguir las acotaciones.

## LOS LIBROS ABIERTOS

EXPLICIT: José F. Montesinos, *Fernán Caballero, ensayo de justificación*. El Colegio de México, 1961. 180 pp.

NOTICIA: José F. Montesinos, profesor de español en Berkeley, inteligente revisor de los valores literarios de los siglos de oro (*Estudios sobre Lope*, El Colegio de México, 1951), tiene hace tiempo, entre pecho y espalda, una ambiciosa historia de la novela española decimonónica. Publicó en 1955 una estupenda *Introducción* a este tema (Editorial Castalia, Valencia, 1955) y va desgranando ahora sus capítulos, convertidos en tomos sueltos. Completará así la *Historia* que él cree abortada, y será "mirífica" aunque él haga chanzas acerca de ello. Ya conocemos sus excelentes volúmenes sobre Alarcón (1955) y sobre Valera (1957). Ha publicado también *Costumbrismo y novela* (1960) que no conocemos todavía, y llegan ahora este estudio dedicado a Fernán Caballero y otro a Pereda (*Pereda o la novela idilio*, El Colegio de México, 1961) del que nos ocuparemos próximamente.

EXAMEN: Si no mediara —como suponemos— este intento del profesor Montesinos de ir construyendo, capítulo a capítulo, una monumental historia de la novela española del siglo XIX, la aparición de este tomo dedicado a Fernán Caballero causaría cierta estupefacción. ¿Quién soporta ahora la lectura completa de *La Gaviota*? ¿Dónde encontrar *La familia de Alameda*? Hasta su *Epistolario* se nos cae hoy de las manos. Pero mediando —repetimos— ese empeño de mayor aliento, forzoso era no dejar de lado a la indiscutible iniciadora de la novela "realista" en España, y definir su importancia *relativa* —es adjetivo del profesor Montesinos— y su interés histórico. Pero el subtítulo —*Ensayo de justificación*— mantenía la sensación inicial de sorpresa e instintiva resistencia: parecía un redescubrimiento y una revalorización que nos obligaría a desempolvar *La Gaviota*. No hay tal. El valioso estudio de Montesinos no modifica las coordenadas inmovibles de la obra de Fernán Caballero: folklorismo andaluz, mojigatería católica catequizante e insuficiente dominio del castellano y de la técnica novelística. Queda, por supuesto, el mérito palmario de doña Cecilia Böhl de Faber de haber sacado a la novela española de los "delirios folletinescos" y de haber fundamentado "el valor de la realidad española como materia novelesca"; pero no por sus ideas ni por el deficiente instrumento con que las expresó, sino por una innata naturalidad que dio frescura renovadora a sus mejores páginas. Las virtudes de Fernán Caballero, lejos de acentuarse, decrecen en el ensayo de Montesinos. Se adivina, incluso, que el autor hace un esfuerzo por vencer la distancia ideológica y literaria que le separa de la empeñosa novelista. A Montesinos le desarma el candor de doña Cecilia; no el candor de los temas sino el de la persona. La auténtica vocación literaria de Fernán Caballero, tan terca, tan apasionada, y, al mismo tiempo, tan modesta y de tan exiguos asideros, conmueve cier-

tamente. El crítico señala certeramente —y es observación que podría extenderse a todo el género— que el folklore actúa como parásito literario agotando y desorganizando la naciente novela; y que, coartado por la beatería de Fernán Caballero ("nada de verde ni de doble sentido", decía), aparece frío como una ruina de museo. Al lanzarse contra la novela folletinesca, Fernán hace una "novela contra la novela", contra el movimiento, la pasión, la intriga. Lo mejor de sus libros son "las irrupciones violentas de realidades indeseadas". ¿Dónde, pues, la *justificación* que pregona el título? El autor nos lo aclara: "La presente obrita, que hereda de su titular la calidad de ser crepuscular —crepúsculo matutino— e indecisa, se presenta a las claras como un ensayo provisional. Por el momento puede prestar algún servicio: poner un cierto orden en las ideas recibidas y aportar otras. Pero antes que de justificación, o más exactamente de interpretación, es un ensayo de aproximación al problema real." Yo diría más: es un ensayo muy valioso, perfectamente estructurado, definitivo en muchos aspectos, sobre una novelista a la que el crítico ha visto un poco desde fuera, sin solaz literario, con un interés impuesto a sí mismo.

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

— F. A.

EXPLICIT: Elena Poniatowska, *Palabras cruzadas*. Biblioteca Era. México, 1961. 327 pp.

NOTICIA: Su título podría indicar una colección de crucigramas o de juegos maliciosos; sus editores lo llaman, simplemente, crónicas; su autora afirma —a veces sólo sugiere— que el libro es, nada más, una serie de entrevistas antes dispersas en varias publicaciones, 18 diálogos con la mayor parte de los nombres prominentes de la vida mexicana (políticos, escritores, pintores, músicos, arqueólogos, horrorosísimas figuras de la lucha libre) y con algunos, más o menos notables, extranjeros, todos ellos expresando sus puntos de vista acerca de lo que les incumbe y de lo que se supondría que les es ajeno. Adivinanza, anecdotario y hasta testimonio, *Palabras cruzadas* enfrenta a don Alfonso Reyes con Wilulfo el Bello, a don Cesare Zavattini con Luis Buñuel, a don François Mauriac con Juan Rulfo, a don Pau Casals con Carlos Chávez, a don Carlos Pellicer con Alejo Carpentier, a don Alfonso Caso con Alvaro Mutis y tiene la virtud de provocar, en el ánimo del



lector, imaginarias disputas y contradictorias amistades (por ejemplo, entre los personajes secundarios que animan y sostienen los mundos de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros).

EXAMEN: Elogio y reproche, se ha insistido en calificar de "alegres" las travesuras de Elena Poniatowska con sus entrevistados. Sea lo uno o lo otro, lo cierto es que, burla burlando, la entrevistadora ha logrado obtener una clara visión de la grandeza y la miseria de nuestro sistema cultural y, a partir de ella, erigir un mundo mítico. Hay más de verdad en las supuestas travesuras o en las mentiras piadosas que Elena Poniatowska practica con sus personajes que en la investigación limpia y estéril de "serios" estudios, porque Elena Poniatowska, mitóloga, crea un mundo frente al que permanece, lógicamente, en estricta observancia sarcástica pero también en tácita complicidad. Independientemente de las clasificaciones y las calificaciones, del valor puramente literario de este libro, lo que me importa señalar en *Palabras cruzadas* es que, gracias a la creación —voluntaria o accidental— de ese mundo, tenemos en perpetua existencia oral, en síntesis verbal, en palabra, a muchos personajes que, por una razón u otra, no nos resultan indiferentes.

CALIFICACIÓN: Bueno.

—J. V. M.

EXPLICIT: Quinto Horacio Flaco, *Sátiras*. Introducción, versión y notas de Francisco Montes de Oca. Edición bilingüe. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana; UNAM, 1961.

NOTICIA: Las sátiras de Horacio, aparecidas por primera vez en 35 o 34 a. C., no son, en realidad, poesía, sino prosa versificada. En ellas, Horacio nos da un retrato de la sociedad del tiempo de Augusto.

EXAMEN: La publicación de las sátiras de Horacio en una nueva traducción es, desde todos puntos de vista, un acierto. Necesitamos más traducciones y reediciones de las obras clásicas que, por lo general, no se consiguen o se consiguen en versiones tan pobres que desencantan al lector.

Hay, desde luego, dos tipos de traducciones igualmente válidas y necesarias cuando se trata de una obra fundamental: la traducción creadora, que revive, aun a costa de apartarse ligeramente del original, la belleza del mismo, y la traducción que se apega escrupulosamente al significado exacto del original, a expensas, muchas veces, de la vitalidad del estilo. Este segundo tipo de traducciones son especialmente útiles para el estudiante consciente, que se sirve de ellas para sus trabajos e investigaciones, y para entrar en la lectura del original.

La traducción de Francisco Montes de Oca cae, a mi juicio, dentro del segundo grupo, a pesar de que su estilo es limpio y ameno. Pocas veces se puede apreciar en nuestro medio un trabajo tan serio y digno de respeto. La introducción es interesante y proporciona datos bibliográficos e históricos muy completos y fidedignos.

CALIFICACIÓN: Excelente.

I. F.

## SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

Se escribe siempre en previsión de ser leído. Es muy frecuente escribir para una sola persona, como Van Gogh a su hermano Theo, y a veces en tales cartas las ideas y sentimientos de los artistas se expresan de un modo más total que en sus obras literarias o en esos Diarios redactados en vista de una posible y más o menos rápida difusión, como en el caso de André Gide. Michel Butor (a quien debo las citas anteriores, tomadas de *La critica non è la dogana*, ensayo que es necesario no olvidar) señala también el caso límite, extremadamente raro, del autor que trabaja para sí mismo, para más tarde poder recapitular (*fare il punto, faire le point*) y que no tiene la menor intención de hacer leer a nadie lo que escribe: por ejemplo, Kafka en su *Diario*.

Tales acotaciones resultan oportunas cuando se examinan las cartas que se agregaron en fecha reciente a la correspondencia publicada de D. H. Lawrence. Una revista norteamericana ha incluido en pasados números fragmentos de esas cartas, y en *Arts* Eric de Boisherpin ha destacado los mejores párrafos. A treinta y dos años de su muerte, Lawrence no ha perdido actualidad, mejor dicho, vitalidad. En México, en días pasados, se hizo referencia al olvido de su obra poética, y uno de sus lectores fervorosos escribía: "D. H. Lawrence sufrió en vida y aún sufre después de muerto gruesas calumnias. Se dijo —y aún lo dicen fiscales de la época cuaternaria— que su obra ofrecía ejemplos perniciosos para la moralidad de sus lectores. Una de sus novelas, *El amante de Lady Chatterley*, fue proscrita en la comunidad británica de naciones. Otros países, culturalmente coloniales, siguieron su ejemplo. Sus malquerientes llevaron más lejos la intransigencia: acusaron al autor de disolvente, lo acosaron y lo convirtieron, en ciertos momentos de su vida, en un vagabundo. Tras de él se cerraron las puertas de la ciudad..." Dice así Boisherpin: "Cuando Galimard edita la traducción de dos obras de D. H. Lawrence (una colección de relatos, *Les filles de Pasteur*, y una novela prologada por François Mauriac, *Jack dans la Brousse*), una serie de cartas privadas y secretas, que habían permanecido inéditas hasta hoy, es revelada por una publicación americana que da largos extractos. Esta correspondencia abarca los veinticinco años más productivos del escritor y permite seguir la evolución de su pensamiento. Si en un principio Lawrence muestra un vivo humanismo, poco a poco se deja caer en el pesimismo más profundo. En una especie de carta-manifiesto, enviada a un amigo italiano, declara su horror por el orden en todos los campos y sobre todo en el dominio artístico: '¿Usted piensa realmente que los libros deben ser una especie de juguetes, contruidos con gracia, a golpes de observaciones y sensaciones, totalmente acabados y perfeccionados? Yo no lo creo así... No soporto el arte que se puede admirar, al que se puede volver. Un libro debe ser como un rebelde o un bandido o un hombre en la locura... El arte y sobre todo las novelas no son teatrinos en los que uno puede

sentarse y observar... He aquí lo que no son mis libros, ni lo serán jamás. El que me lee desciende a lo más profundo de la refriega. Si esto no le complace, si quiere un asiento mullido, ¡pues bien!, que lea cualquier cosa de otro.'"

Esta vehemencia se halla de nuevo en los juicios de Lawrence sobre los escritores que fueron sus contemporáneos: "Todos me aburren, estampados en carne y hueso. Son tan anticuados que resultan incapaces de dar ningún placer al que los lee. No me intereso por ellos, salvo por Thomas Hardy, que no es contemporáneo, y por el Conrad del principio, que a su vez se perdió en la lejanía."

Al estallar la Primera Guerra Mundial, Lawrence describe a un poeta escocés su apocalíptica visión del destino humano: "Creo que está próximo el fin: la guerra, una plaga, el fuego; sólo Dios sabe. Pero este fin se acerca: el principio del fin ha llegado y el proceso será rápido. Creo que el diluvio de acero destruirá el mundo; y no emergerá ningún monte Ararat. Es enorme la consumación de la muerte, del éxtasis sensual como



en *The rainbow*. Pero está también la muerte que es la cabalgata del Padre Gadarene hacia el abismo de la extinción. Y así es la guerra en Europa. Antes que consumirnos, preferimos extinguirnos. Así es, y no es mi culpa."

Algunos meses más tarde, pasando de la misantropía al entusiasmo, Lawrence imaginaba un mundo poblado de "superhombres" a la Bernard Shaw: "Esperemos un poco solamente y podremos desplazar las montañas e instalarlas en pleno mar. Debemos trastornar nuestro sistema de vida, centrado en las cosas exteriores —el dinero, la propiedad—, y establecer un sistema con base en los valores interiores. Terminará la guerra; los establos de Augias serán limpiados. No creo en la masa. La humanidad, el público, la horda todo lo destruirá. Sólo importan el pensamiento puro, la comprensión pura. ¡Oh, la esencia profunda del hombre, la comprensión! ¿No podemos salvarla para la humanidad? Hace falta. Esto requiere un alejamiento de la masa, un conjunto de pensamientos puros, protegidos de los atentados de la horda, pues son sagrados y propios. Pero antes hace falta una nueva tierra, un paraíso nuevo, sagrado como el misterio de la iniciación en la existencia pura. Hace falta, en fin, que sea totalmente privado e inviolado."

Después de esa crisis moral el desafecto de Lawrence por Europa va creciendo. Hacia 1915 sueña con emigrar a los Estados Unidos y confía su sueño a un amigo norteamericano: "Pienso que no hay para Inglaterra más porvenir que la decadencia y la caída. He aquí lo más espantoso e intolerable: haber nacido en una época decadente y en una civilización aniquilada. Europa es un nombre perdido como Nínive o Palenque. Sólo queda de Europa una serie de ruinas del pasado. Iré a América. Claro que no confío en la sabiduría del Tío Sam; pero si el arco-iris debe formarse, será sobre el Continente del oeste."

En 1922, Lawrence, desencantado, no puede soportar la civilización norteamericana y vuelve a Gran Bretaña. Su ideal poco a poco será más modesto, en la medida en que lo sabe inaccesible: es el viajero que no llega jamás: "Para mí, la tierra no es más que árboles y hierbas, sin la menor huella de trabajo humano. Sólo una liebre escuchando lo inaudible. Aquí está el Paraíso."

Las puertas de la ciudad se han abierto para Lawrence. En Inglaterra, *Lady Chatterley's lover* acaba de incluirse en Penguin Books, levantada la prohibición que por varias décadas pesó sobre la novela. Los años no disminuyeron tampoco las cualidades del prólogo escrito por André Malraux, el otro Malraux. Terminemos con sus mismas palabras: "Un mito no puede ser objeto de discusión: vive o no vive. No apela a nuestra razón, sino a nuestra complicidad; nos ataca en nuestros deseos, en nuestras experiencias embrionarias. Por eso, la ética, después de un siglo, se expresa voluntariamente por medio de la ficción. Profetizar sobre esto sería entregarse al inútil trabajo de profetizar sobre el mundo: los mitos no se desarrollan en la medida en que encauzan los sentimientos, pero sí en la medida en que los justifican..."