CORRIENTE ALTERNA

Por Octavio PAZ

ANTE EXPERIENCIAS como las relatadas por Michaux* nos volvemos a hacer la pregunta: ¿la farmacia substituye a la gracia, la visión poética es una reacción bioquímica? Coleridge atribuye al láudano la composición de Kubla-Khan; Michaux piensa que un estado de debilidad fisiológica —fiebre ligera, inflamación de las anginas— y un exceso en la dosis, bastaron para desencadenar el torrente. La relación entre los estados fisiológicos y los psíquicos no ofrece dudas. El ayuno, los ejercicios respiratorios, la flagelación, la inmovilidad prolongada, el confinamiento solitario en celdas y cavernas, la exposición en lo alto de columnas o montañas, el canto, la danza, los perfumes, la repetición durante horas de una palabra, son prácticas que trastornan nuestras funciones físicas y provocan la visión. Lo que llamamos espíritu parece depender de los cambios químicos y biológicos; pero también lo que llamamos materia se nos ha vuelto energía, tiempo, agujero, caída y, en fin, algo que ya no es medible. No es esto lo que me preocupa sino la fragilidad de nuestras concepciones morales frente a la embestida de la droga. Entre las numerosas observaciones de Michaux hay una que me obsesionó durante algún tiempo: la visión demoníaca fue posterior a la divina. Quizá se trata, como he insinuado antes, de una visión todavía dual, occidental. De todos modos, la mezcalina es singularmente desdeñosa de las ideas de bien y mal. Desdeñosa y generosa, pues otorga la visión sin pensar en los "méritos" del que la recibe. Una y otra vez Michaux habla de "infinito no merecido". Vale la pena detenerse en esta frase, dueña de una inequívoca resonancia. Muchos místicos y visionarios han dicho lo mismo.

En primer término: la alteración fisiológica no produce automáticamente las visiones; tampoco todas tienen el mismo carácter. Basta comparar, para escoger un ejemplo a la mano, las imágenes que los hongos mexicanos engendraron en Wasson con las de los profesores y estudiantes sometidos por el doctor Heim a una prueba análoga.[1] Así pues, la intervención de la psiquis individual es decisiva. Ya Baudelaire decía, recordando a de Quincey, que el opio producía sueños distintos en un carnicero y en un poeta. Pues bien; la acción de la droga resulta desconcertante precisamente en la esfera de la psiquis: el asesino puede tener visiones de ángel; el hombre recto, sueños infernales. La droga ignora la moral. Las visiones dependen de cierta sensibilidad (¿facultad?) psíquica que varía de individuo a individuo pero que no está en relación con la conducta o el valer personal. La droga mina todos los valores y trastorna radicalmente nuestras ideas acerca del bien y el mal, lo justo y lo injusto, lo permitido y lo prohibido. La droga es nihilista. Su acción es una burla a nuestra moral de premio y castigo. Esta idea —aunque me regocija— no deja de irritarme. En efecto, la droga introduce otra justicia, fundada en el azar o en circunstancias que no podemos determinar. Distribuye distraídamente algo que siempre se ha considerado como la recompensa de los santos, los sabios y los justos — el máximo bien que el hombre puede alcanzar sobre la tierra: la visión, el vislumbre de la perfecta armonía. Y con el mismo gesto con que otorga la paz espiritual a los indignos, regala infiernos a los inocentes. Si la farmacia substituye a Dios, hay que convenir en que se trata de una química perversa.

Nuestra perplejidad quizá desaparecería si, en lugar de pensar en un dios que obra como una droga, pensamos en una droga que obra como un dios. Quiero decir: si reemplazamos las nociones de azar, fatalidad y necesidad por las de gracia y libertad. La droga nos abre las puertas de "otro mundo". Si esta expresión tiene un sentido, significa que efectivamente ingresamos a un reino en donde no rigen las mismas leyes que en el nuestro. Ni las materiales ni las morales. ¿No sucede lo mismo con la experiencia mística? Todos los textos insisten en el carácter paradójico de la visión. La alteración de los principios lógicos, y, en general, de lo que se considera el "fundamento del pensar" (aquí es allá; hoy es ayer o mañana; el movimiento es inmovilidad; etc.), corresponden a un trastorno no menos profundo de las leyes morales: los pecadores se salvan; los ignorantes son los verdaderos sabios; la inocencia no está siempre entre las vírgenes sino en los burdeles; "el buen ladrón" es el compañero de Cristo; el idiota del pueblo confunde al teólogo arrogante; el salteador Chê es más puro que el virtuoso Confucio; Krisna empuja a Arjuna a la matanza... El teatro español, nutrido por las doctrinas católicas del libre albedrío y la gracia, ofrece constantes ejemplos de esta sorprendente dialéctica en la que el mal se cambia en bien, la perdición en salvación y la caída en ascenso. En suma, la experiencia mística culmina en la contemplación de "otro mundo" pero se inicia como una crítica de la realidad y de sus valores, esto es, como una abolición de este mundo. Las prácticas ascéticas corresponden a la fase crítica o negativa de la experiencia: humillan la razón, trastornan y exaltan los sentidos, provocan la insensibilidad de una parte para aumentar la sensibilidad de otra y, en fin, se esfuerzan por desintegrar la realidad. Otro tanto ocurre con la droga. Se trata de un equivalente, más pobre y mecánico, del ascetismo.

La operación de la droga se funda, como las manipulaciones de los ascetas, en una duda previa sobre la consistencia de la realidad que nos rodea. Su acción reposa sobre una meditación acerca de la verdad de este mundo. Ingiere drogas con ánimo de saber (el caso del vicioso es otro) aquél que no está seguro de que la realidad sea como la ven nuestros ojos y definen nuestros instrumentos. O aquél que sospecha la existencia de otra realidad. En una palabra, todos aquellos —sin excluir a los hombres de ciencia— que buscan más allá de las apariencias. Así pues, en la destrucción de la realidad cotidiana intervienen tanto los poderes de la droga como nuestra decisión de romper con este mundo e ir más allá. La injusticia e inmoralidad de la droga empiezan a revelarse más aparentes que reales. Su acción nos pareció injusta porque la juzgábamos con las pesas y medidas del mundo de las apariencias.

La acción de la droga equivale a una crítica de la realidad. Una crítica que es una devastación. Y su efecto más inmediato consiste en aligerarnos del peso de la realidad. La droga pone al ser en libertad, esto es, lo enfrenta a sí mismo, a sus fantasmas y a sus esperanzas —pero ya no en relación con esta o aquella circunstancia sino a la intemperie, en una suerte de vacío absoluto. Estamos en "otro mundo", sin pasado y sin porvenir: sin historia. Mejor dicho: estamos fuera del mundo. Nuestros actos tienen otra consistencia, otra gravedad. Los "méritos" y las "faltas" son otros y otra la balanza que los pesa. Cambio de signo: el más se vuelve menos, la negación es afirmación. A un tiempo lúcidos y arrobados, experimentamos simultáneamente la sensación de una infinita libertad y de una dependencia no menos infinita. Los textos mís-

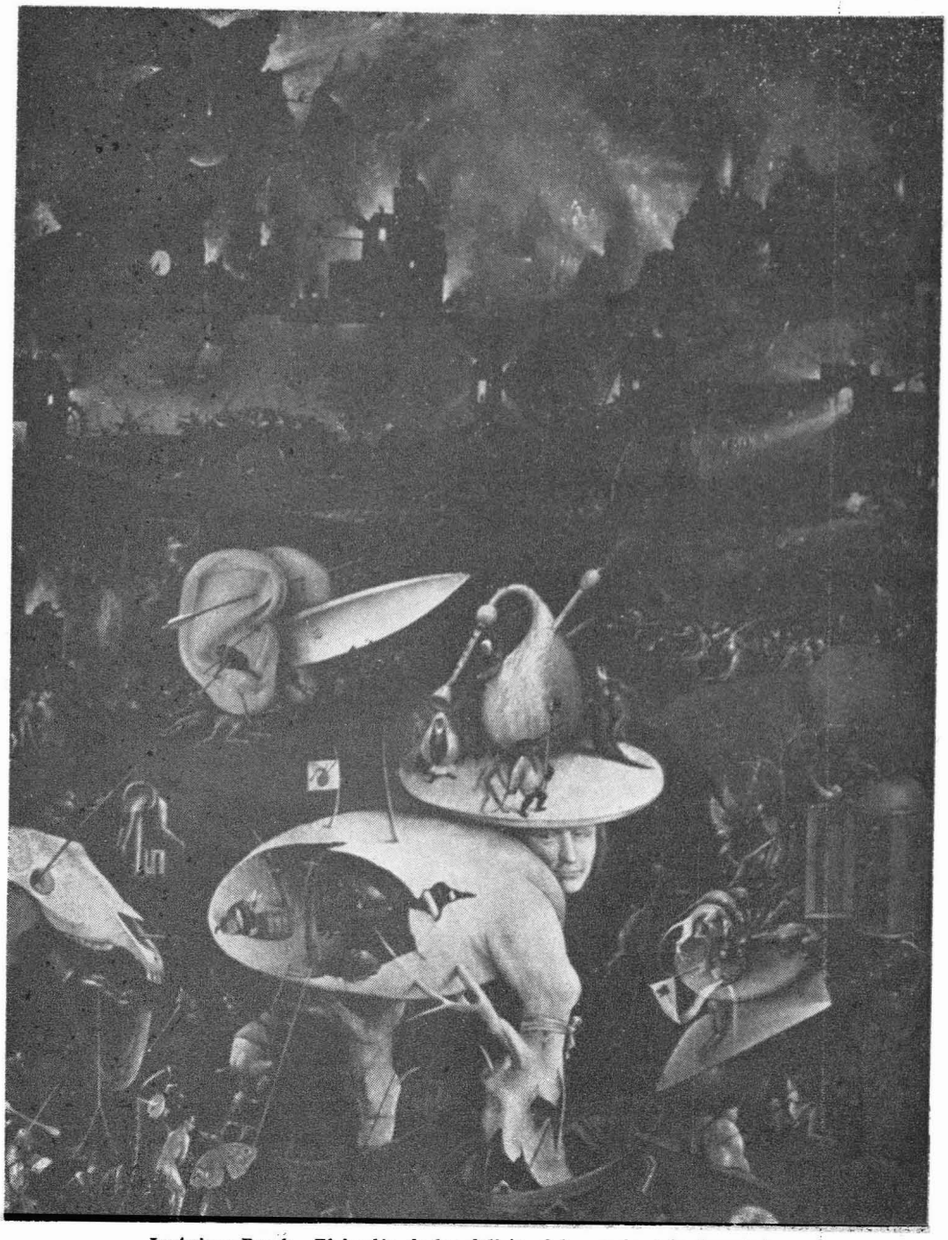
Henri Rousseau.—El sueño del paraíso

* Véase el número anterior de la revista de la Universidad de México.

ticos abundan en ejemplos de estados espirituales donde el frío y el calor, la exaltación y la calma, la reflexión y la beatitud, el vacío y la plenitud son una misma cosa. Los valores morales no escapan a esta metamorfosis. Las nociones de virtud, bondad, rectitud y otras semejantes adquieren un significado diverso y aun contrario al que tienen en el mundo de las duras relaciones entre los hombres. Las palabras mérito, premio, ventaja, honor, provecho, interés y otras análogas, heridas de muerte, se desangran y, literalmente, se volatilizan. Pérdida total de la gravedad: las virtudes verdaderas son de poco peso y se llaman abandono, desapego, confianza, entrega, desnudez. No el valer, sino el valor para internarse en lo desconocido. Desvalimiento: desasimiento. Ligereza: desinterés, desprendimiento. Fuera del "deber ser", el hombre contempla al ser. En esta constelación la palabra central es, quizá, inocencia: la "pureza del corazón" de los cristianos primitivos, el "pedazo de madera sin pulir" de los taoístas. Desaparición del yo y del nombre, aparición de otra realidad: ¿no es esto la gracia y, para el poeta, la inspiración? Pérdida del yo, no pérdida del ser. La experiencia nos enfrenta a nosotros mismos; pone en libertad al ser para que se manifieste — para que sea efectivamente lo que es. Sí, el asesino puede tener sueños de ángel. Cada uno tiene el infinito que se merece. Pero ese mérito no se mide con nuestras medidas.

* * *

EN LOS ENSAYOS *que ha dedicado a la mezcalina Aldous Huxley subraya que las visiones individuales corresponden casi siempre a ciertos arquetipos colectivos. Y así es: el mundo que describe Wasson en* Les Champignons Hallucinogènes du Mexique *recuerda inmediatamente las imágenes de mitos, poemas y pinturas: grandes paisajes fluviales, árboles, espesura verde y rojiza, tierra color de ámbar, todo bajo una luz ultraterrena. La sensación de movimiento —los largos ríos, el viento, el latido del sol— se funde a la de inmovilidad y reposo. A veces, al borde del agua centelleante, surge una mujer pensativa, aparición que le recuerda la escultura griega arcaica o ciertas estelas funerarias. Edad auroral, mundo de significaciones paradisíacas: ¿cómo no pensar en las imágenes del Génesis, en los cuentos árabes, en los mitos del Pacífico o del Asia Central, en el paraíso teotihuacano de Tláloc? Pero hay otra visión: desiertos, rocas, sed y jadeo, ojo-puñal del sol: el paisaje de la condenación, la "tierra gastada" de la leyenda del Graal. Infiernos transparentes, geometría de cristales impíos; infiernos circulares; infiernos abigarrados, pululación de formas y de monstruos, tentaciones de San Antonio, delirios de las pinturas tibetanas, aquelarres de Goya, copulaciones y coagulaciones hindúes, el grito congelado de Munch, las máscaras polinesias . . . Las imágenes son innumerables pero todas ellas —luz cegadora o tiniebla mineral, soledad o promiscuidad— revelan un universo sin salida. Peso, opresión, asfixia: infiernos. Gravedad, heterogeneidad, ensimismamiento: infiernos. No podemos salir de nosotros mismos, no podemos dejar de ser lo que somos, no podemos cambiar. Infierno:* petrificación. *La imagen celeste es visión de libertad: levitación, disolución del yo. La luz frente a la piedra.*



Jerónimo Bosch.—El jardín de las delicias del mundo (ala derecha)

Las imágenes del paraíso, dice Huxley, pueden reducirse a ciertos elementos, comunes a la experiencia "mezcaliniana" y al mito universal:[2] *tierra y agua, feracidad, verdor. Idea de abundancia (por oposición al mundo del trabajo); idea de jardín encantado: "todo es sensible"; pájaros, plantas y bestias hablan el mismo lenguaje. En el centro —núcleo de significaciones míticas— la pareja original. Huxley señala que la luz tiene una tonalidad particular: es una luz que no viene de ninguna parte, como si dijéramos, usando una vieja y exacta expresión, una luz* increada. *Y asimismo: creadora (el paisaje nace y crece bajo la lluvia luminosa) y conservadora (el jardín, lo visible, reposa en su pecho invisible). Me parece, sin embargo, que no es menos significativa la presencia del agua, arquetipo del paraíso prenatal, imagen del regreso a la edad primera, símbolo de la mujer y de sus poderes: calma, fertilidad, autoconocimiento y, también, pérdida, caída en la pérfida transparencia. En más de un pasaje Baudelaire se detiene ante esta visión: "aguas fugitivas, juegos de agua, cascadas armoniosas, el mar inmenso y azul, meciéndose, cantando, adormeciendo . . .". Y agrega: "el agua se tiende como una hechicera . . . No me atrevería a afirmar que la contemplación de este abismo límpido no es peligrosa para un espíritu amoroso del espacio y el cristal . . .".*[3] *Fragmento sorprendente si se piensa que el agua está asociada a la Gran Diosa de los mediterráneos, la hechicera pálida, la luna — Artemisa. El agua: el baño de Diana, la fuente fatal para Acteón y Sigfrido.*

No sé si Huxley haya reflexionado sobre la singular dialéctica de las imágenes luz, agua y piedra. La luz es fija, inmaterial, central. Fuego y hielo a un tiempo, encarna la objetividad y la eternidad. Es la mirada. Clara y serena, dibuja los contornos, delimita, distribuye el espacio en porciones simétricas. Es la justicia pero asimismo es la Idea, el arquetipo inscrito en un cielo sin nubes. El olvidado Herrera llama luz a su amada, a su Idea. Luz: amor a la esencia, reino de lo intemporal. El agua es difusa, huidiza, informe. Evoca al tiempo, al amor físico; es la marea —muerte y resurrección—, la entrada al mundo elemental. Todo se refleja en el agua, todo naufraga, todo renace. Es el cambio, el fluir del universo. La luz separa, el agua une. El paraíso, por lo visto, está regido por dos hermanas enemigas. Y en el centro, la piedra preciosa. Huxley recuerda que las puertas de los paraísos son de diamantes, rubíes, esmeraldas. Atravesado por la luz, el paisaje húmedo del primer día se transforma en una inmensa joya: sol de oro, luna de plata, árboles de jade. La luz hace del agua —esto es, de la vida y la sucesión temporal— una piedra preciosa. Mineraliza, eterniza al tiempo.

Lo fija en un resplandor imparcial y así lo desvive: congela su latido. Al mismo tiempo —una imagen es un venero de significaciones— la luz trasmuta a la piedra. Gracias a la luz la piedra opaca —cifra de la gravedad: caída y pesadumbre— accede a la transparencia y vivacidad del agua. La piedra centellea, parpadea, tiembla como una gota de agua o de sangre: está viva. Un minuto después, hipnotizada por el rayo celeste, se inmoviliza: ya es luz, tiempo detenido, mirada fija.

La piedra preciosa es un instante de equilibrio entre el agua y la luz. Dejada a su propia naturaleza es opacidad, inercia, existir bruto. Sueño sin sueños de la piedra. Apenas se vuelve luminosa y translúcida, cambia su índole moral. Su limpidez es engañosa como la del agua. El ópalo es una piedra nefasta; hay esmeraldas, diamantes hechizados; hay joyas malditas. No es extraña esta ambigüedad. La vida original no es ni buena ni mala: es vitalidad, apetito de ser. Al nivel de la vida elemental encontramos la misma *unidad que en la contemplación espiritual. Artemisa y su arco, Coatlicue y sus calaveras, diosas cubiertas de sangre, son la vida misma, el renacer y el remorir de las estaciones, el tiempo que se despliega y vuelve sobre sí. El paraíso de Rousseau es una selva encantada, poblada de bestias feroces, en donde reina una hechicera. El único intruso es el hombre* armado, *que divide y separa: la moral que rompe el pacto mágico entre la naturaleza y sus criaturas. La piedra preciosa participa de esta indiferencia vital. Nudo de significaciones contrarias, oscila entre el agua y la luz.*

* * *

André Pieyre de Mandiargues es uno de los tres o cuatro escritores en verdad originales —quiero decir: dueño de un lenguaje y de un mundo— que han aparecido en Francia después de la guerra. Su obra ilustra con sorprendente e involuntaria precisión lo que llamaríamos las metamorfosis de la piedra. Se trata de un verdadero "camino de perfección", erizado de pruebas y sacrificios, que la materia bruta recorre hasta volverse piedra preciosa, piedra solar. El universo de Mandiargues es un espacio mágico, hecho de oposiciones y correspondencias. Por eso no estoy seguro de que la palabra "cuentos" sea aplicable a sus escritos. Cierto, son relatos —y relatos que se cierran sobre sí mismos, como un cuento— pero su ritmo es el del poema, hecho de rimas, ecos, pausas. En ese mundo cerrado la palabra y su sombra, el hombre y su muerte, juegan una lenta partida que recuerda a las que mayas y aztecas celebraban en esos anfiteatros del antiguo México llamados "juegos de pelota". Aquel rito era la representación del combate entre el águila y el jaguar, el sur y el norte, la tierra y el cielo: no eran los hombres —aunque pagasen con su sangre— los que jugaban sino los dioses. En los relatos de Mandiargues tampoco juegan los hombres: el universo juega. Y se juega a sí mismo. Pero no busca la victoria —¿contra quién o para qué?— sino la iluminación. Las reglas de este juego son las mismas que rigen al movimiento de las imágenes entre sueño y vigilia; leyes incoherentes (en apariencia) y no por eso menos rigurosas.

La obra de Mandiargues es un teatro más hecho para ver que para oír, destinado a provocar en el espectador no tanto la adhesión como el asombro. Los paisajes, las arquitecturas, los objetos, todo, está dibujado con trazos netos y cortantes. Dibujo y escultura: los cuerpos, los vegetales, las criaturas y hasta las nubes poseen la consistencia del mármol y el jade. Mundo de luz y piedra; y no sólo por la abundancia de minerales sino porque todo lo que roza la mirada del poeta se inmoviliza en una suerte de hipnosis luminosa. Magia visual, reino de la mirada. Sólo que, a la inversa de Medusa, no convierte a la vida en piedra opaca: la ilumina, la vuelve transparente. Operación peligrosa pues casi siempre la muerte nos espera al fin de este camino de transparencias. La muerte o la iluminación: el más allá de la mirada, el instante en que la piedra preciosa vuelve a ser sol.

En el último libro de Mandiargues[4] hay tres "cuentos" que describen el carácter alternativamente nefasto y benéfico de la piedra. En el primero (Les Pierreuses) un maestro de escuela recoge, al pasear por las afueras de la ciudad, un guijarro de los llamados por los geólogos "geodas". (Rocas o piedras huecas, "tapizadas de una substancia generalmente cristalizada"). Impulsado por la curiosidad —Pandora y su caja funesta reaparece en muchos de los textos de Mandiargues— el profesor abre en dos la piedra como si fuese la concha de una ostra y, no sin sorpresa, ve surgir tres minúsculas muchachas. La mayor le explica, en latín de la decadencia, que ella y sus dos hermanas nacieron desnudas de la matriz de la Gran Madre y que desnudas volverán a ella; precipitadas en la geoda por un "sol negro", su libertad anuncia su muerte y la de su libertador porque, agrega, "son mortales las emanaciones de la piedra". Es inútil detenerse en la significación de cada uno de los elementos de esta fantasía: la geoda y su matriz de amatista, el sol negro, la alusión a la Gran Diosa mediterránea. Todo se ajusta a nuestra descripción de la piedra, cristalización del agua y sus poderes terribles.

En Le Diamant *la hija de un joyero israelita, al contemplar largamente un diamante perfecto —un "castillo de hielo"—, se desvanece; cuando recobra el conocimiento descubre que se encuentra en el interior de la piedra. El frío la amenaza con una segura congelación; pero el sol matinal penetra por una ventana y se posa sobre el diamante, que se transforma en un horno rojo. Sara resiste el calor sin pena, como si fuese una salamandra o, añade de Mandiargues, "como un pez en el agua". Un instante después se entrega a un hombre rojizo, de cabeza leonina. Bodas extrañas de la virgen judía y del espíritu solar, fecundación del agua por la luz. El sol se retira, vuelven los hielos, la joven se desmaya de nuevo y, al despertar, se da cuenta de que, "con el mismo misterio, con la misma naturalidad con que entró", ha salido de la piedra nupcial. Sara examina el diamante y advierte, única huella de su maravilloso encuentro, que una diminuta mancha rojiza altera su perfección. "Defecto" material que es, por otra parte, un estigma místico.*

En Le Diamant *la metamorfosis se cumple en sentido inverso al de* Les Pierreuses. *El "castillo de hielo" se abre como la geoda; en el interior de la piedra el profesor encuentra tres muchachas desnudas; en el del diamante Sara también está desnuda. El agua —la mujer desnuda— habita la piedra como una substancia cambiante, que da muerte o vida. La geoda es una matriz mineral: tocada por la luz, se vuelve tumba; el diamante, sometido a una acción parecida, se transforma en un horno alquímico. El fuego y el agua simbolizan la trasmutación. (Hay una expresión náhuatl que tiene el mismo sentido: "agua quemante"). Las prodigiosas metamorfosis de Sara —de virgen a salamandra, de salamandra a madre— corresponden a las transformaciones del diamante, que de objeto mercantil pasa a ser prenda de unión mística. Todo esto, con ser mucho, no es todo. En* Les Pierreuses *la curiosidad distraída no recibe más revelación que la de la muerte; en* Le Diamant *la confianza en lo desconocido —el* desprendimiento— *conduce a la unión con el principio solar. El profesor es un hombre razonable e incrédulo, que ni siquiera se maravilla ante la aparición de las diminutas y hermosas criaturas. (La única reflexión que se le ocurre es*

Francisco de Goya.—El sabat de las brujas

comprobar su ignorancia del latín de la baja época). Sara "se confía al poder de lo absurdo", acepta el misterio con naturalidad y se deja guiar por lo inesperado. Nada menos arbitrario que la muerte del profesor o la maternidad maravillosa de Sara. Pero no se trata de una coherencia lógica sino espiritual.

L'enfantillage *es la experiencia de lo que, para emplear el lenguaje de Mandiargues, podríamos llamar "la visión capital". Un hombre yace con una desconocida; mientras una parte de sí se adelanta hacia el momento de la descarga física, la otra retrocede hasta un recuerdo de infancia, el más remoto: el derrumbe de un carro de campesinos italianos en un despeñadero y la mano sarmentosa de su viaje aya tapándole los ojos. Esta imagen atroz se funde a la absorta contemplación de una perilla dorada de la cama, que el sol meridiano hace brillar en la penumbra caliente. La divagación se transforma en un delirio lúcido; el hombre avanza hacia el abismo llevado por la mano de la vieja (otra vez la Gran Diosa, la muerte y la Muerta) hasta que la esfera dorada y el rostro de la anciana se confunden. Durante un instante en verdad glorioso la visión doble se transforma en una sola evidencia literalmente deslumbrante: "¿Es al fin el Amor? Padre sol..." La materia ha recorrido el camino de la iniciación y ahora brilla como un astro desollado. La perilla de latón es un sol central. "Pureza reconquistada", dice de Mandiargues al referirse a esta revelación. ¿Es la muerte o la vida? La piedra, alternativamente opacidad y transparencia, agua y luz, alcanza al fin la incandescencia, el estado de fusión y desaparición de los contrarios.*

En el prólogo a un libro publicado poco después de la guerra,[5] *de Mandiargues dice que "la hora de la videncia es también la hora de la idiotez, los dos rostros absolutos de eso que a veces se llama misticismo...". Esta frase confirma que los poetas que con mayor abandono se confían al delirio son también los más lúcidos. El profesor de* Les Pierreuses *se pierde porque su saber se reduce a una serie de "conocimientos"; Sara se salva precisamente porque no tiene "conocimientos" sino confianza en la vida. En ambos casos se trata de una visión dual. La "visión capital" evoca ese instante en que el chorro de sangre del ajusticiado salta con maravillosa energía y frescura, como si afirmase simultáneamente la vida y la muerte. Pero* L'enfantillage *no es la visión del triunfo del elemento vital sobre el intelectual o de la coexistencia de los contrarios sino la de su aniquilación en una evidencia llameante. La hora, el instante, de la videncia: reconquista del no-saber.*

NOTAS

1 *Les champignons hallucinogènes du Mexique.*
2 El caso de Michaux parece desmentirlo. Pero se trata de una experiencia en otro nivel espiritual. En cambio, Wasson y otros coinciden con la idea de Huxley.
3 *Le Poëme du Haschisch.*
4 *Feu de braise,* París, 1959.
5 *Le Musée Noir,* 1946.

DOCUMENTOS

¿SE DIRIGE LA U.R.S.S. HACIA UNA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LITERARIA?

Por François FEJTO

A PESAR DE LAS SEVERAS tomas de posición doctrinales del último Congreso de escritores (mayo del 59) y las advertencias firmes aunque risueñas de Krushchev, la vida literaria soviética muestra una animación que no siempre respeta las normas caras a los ortodoxos. Es cierto que el mismo Constantino Fedin, que ha reemplazado a la cabeza de la Unión de los escritores soviéticos al malhumorado Surkov, es partidario de dar a la vida literaria este margen de libertad sin el cual se arriesgaría a volver a caer en el sombrío aburrimiento del jdanovismo que nadie quiere ya.

Fedin no es nada menos que un dogmático. Recordemos que comenzó su carrera en las letras bajo la égida de Gorki, como miembro del círculo de los *Hermanos Serapion,* que antes de la revolución había acogido a los escritores y poetas de tendencia "neorromántica". Incluso después de haberse afiliado al partido, conservó una cierta independencia de espíritu y un gusto indiscutible por la búsqueda artística. Sus grandes novelas: *Ciudades y años, Los hermanos, El rapto de Europa,* tratan, en un estilo muy honorable, de la situación y del papel de los intelectuales en la sociedad soviética. Aun ahora, trabaja en el último volumen de una trilogía en que sigue las diferentes etapas de la vida atormentada de un joven intelectual revolucionario entre 1910 y 1939.

ALGUNAS "SENTENCIAS" DE EHRENBURG

"Hemos leído muchas novelas sobre las hazañas de nuestros compatriotas pero muy pocas sobre los hombres que consumaron esas hazañas. Quiero decir hombres *y no* títeres, cuadros, *no* anuncios..."

"Prefiero juzgar la literatura a partir de la literatura y no a partir de la literatura sobre la literatura."

"Tengo horror a las etiquetas. Es difícil decir si los héroes de Tolstoi, de Stendhal o de Chejov son "positivos" o "negativos". ¿Quién ha visto alguna vez a un pintor utilizar blanco puro y negro puro?

"No es pensando, sino viviendo *como se escriben novelas. No basta observar: la experiencia vivida no podría ser reemplazada por ninguna 'palabra de orden creador'."*

¿Réplica matizada del *Doctor Zivago*? Quizás. Observamos la discreción de Fedin durante la campaña lanzada contra Pasternak. La persecución no es su oficio. Si se le escuchase, el *Doctor Zivago* —del que circulan actualmente varios centenares de ejemplares en Moscú y Leningrado— hubiera sido publicado hace ya tiempo. En fin, Fedin nunca ha ocultado su opinión: lo que importa en literatura, son las dotes del escritor, más que sus convicciones ideológicas.

Fedin.—*"nada menos que un dogmático"*

EHRENBURG, CAMPEÓN DEL LIBERALISMO

Ahora bien, esta opinión no es admitida aún por la crítica y la censura. Se encuentra en el centro de las discusiones que se persiguen, siguiendo el testimonio de la prensa, tanto en los círculos literarios como en las salas de redacción y en las universidades. Un poco por todas partes, los liberales[1] han ganado terreno estos últimos tiempos. Lo que tal vez sorprenda al Occidente es que uno de los más resueltos campeones del liberalismo intelectual sea nada menos que Ilya Ehrenburg, el mismo que conocemos fundamentalmente bajo el aspecto de embajador en el extranjero de la cultura oficial soviética. El viejo Ehrenburg parece haber vuelto a la inspiración juvenil y romántica del principio de su carrera. Uno de sus últimos artículos, consagrado a una poetisa muy poco conformista, Marina Zvétaeva, provocó un verdadero escándalo entre los "dogmáticos". Ehrenburg no vaciló en hablar de "la naturaleza mágica del arte", expresión incompatible con el vocabulario del realismo socialista, que está muy lejos de toda magia e irracionalidad.

En el mismo artículo, Ehrenburg hacía el elogio del género de "la confesión" que tan hermosa tradición tiene en la literatura rusa. Analizando la obra de Zvétaeva, proclamó que "un verdadero poeta, por la virtud misma de su inspiración, puede superar la discordancia en que se encuentra en relación con su época; puede vencer el aislamiento y, llevado por el encantamiento de su arte, crear una poesía visionaria".

[1] Somos nosotros quienes les damos ese nombre, ya que ellos —rehusando cualquier clasificación de la que se pudiera concluir la existencia de una organización—, se limitan a reclamar cierta autonomía para la expresión artística y la búsqueda de nuevas formas.