

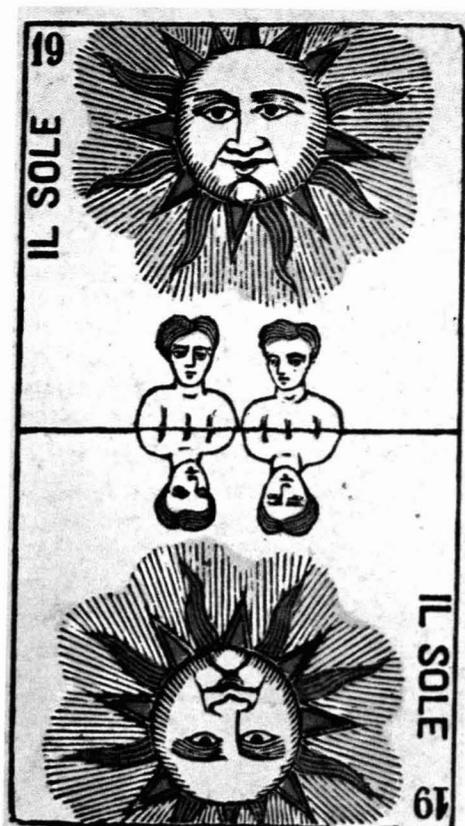
REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

FEBRERO 1965

AMOR, LENGUAJE, TRABAJO
Y JUEGO

8 1/2: MATERIAL PARA EL
PSICOANALISTA

POEMAS DE BLAS DE OTERO; TEXTOS
SOBRE T. S. ELIOT, MALRAUX, ETC.



Volumen XIX, Número 6
 México, febrero de 1965
 Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DÍAS	<i>Jaime García Terrés</i>
LA ERRANCIA ERÓTICA	<i>Kostas Axelos</i>
QUE TRATA DE ESPAÑA	<i>Blas de Otero</i>
LA DESESPERANZA	<i>Alvaro Mutis</i>
RAFAEL LANDIVAR Y EL SENTIMIENTO INTEGRADOR DE NUEVA ESPAÑA	<i>Saúl Sibirsky</i>
8½: DESOLACIÓN Y ENCUENTRO	<i>Guillermo Montaña Hernández</i>
¿QUIÉN VE A ARISTÓTELES?	<i>Augusto Monterroso</i>
RECUERDOS DE WILHELM LEHMBRUCK	<i>Paul Westheim</i>
CINE	<i>José de la Colina</i>
TEATRO	<i>Carlos Monsiváis</i>
T. S. ELIOT	<i>Juan García Ponce</i>
SOBRE LA MISMA TIERRA	<i>Alberto Dallal, Carlos Valdés</i>

UNIVERSIDAD NACIONAL
 AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:
Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:
Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
 DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés

Redacción:
Alberto Dallal
Juan García Ponce
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco
Carlos Valdés

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

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
 DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00
 Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso
 México 1, D. F.
 Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00
 Suscripción anual „ 30.00
 Extranjero Dls. 5.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
 no tiene agentes
 de suscripciones



T. S. Eliot

La feria de los días

I

Una casualidad ha puesto en mis manos el pequeño volumen que, con el título de *Europe-Amérique Latine*, publicó hace casi treinta años el Instituto de Cooperación



Intelectual, dependiente de la malograda Sociedad de Naciones. Librillo que recoge los frutos de un encuentro celebrado en Buenos Aires, en el curso del cual notorios escritores europeos e iberoamericanos trataron de dilucidar "las relaciones entre las culturas de Europa y América".

II

La lista de los participantes es sugestiva. He aquí algunos nombres: Enrique Díez Canedo, Georges Duhamel, W. J. Entwistle, Fidelino de Figueiredo, Pedro Henríquez Ureña, el conde de Keyserling, Emil Ludwig, Jacques Maritain, Afranio Peixoto, Louis Piérard, Alfonso Reyes, Carlos Reyles, Jules Romains, Francisco Romero, Baldomero Sanín Cano, Giuseppe Ungaretti, Stefan Zweig... En suma, un verdadero cocktail, del que uno hubiera esperado promisorias explosiones y revelaciones.

III

Lo curioso, no obstante, es que los textos y diálogos allí registrados parecen limitarse a confirmar que tal tipo de intercambios sobre temas abstractos ni ayer ni ahora han logrado arrojar mucha luz en las cuestiones centrales de nuestra vida.

IV

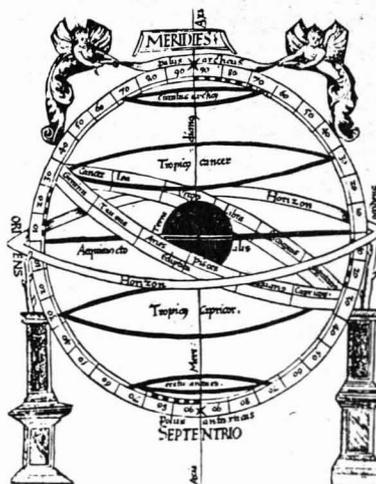
Sí, ocurren frases, exposiciones inteligentes. Pero tras la lectura nos quedamos tan perplejos como antes, en torno a la naturaleza y los caminos de la cultura iberoamericana.

V

Sí, las circunstancias han cambiado de entonces a hoy. En aquel tiempo, Europa era el gigante; la Gran Bretaña cifraba el poderío económico; Francia, la mayor influencia intelectual; el Nuevo Mundo alegaba su "decepción" respecto del Viejo. En nuestros días los Estados Unidos habrían concentrado los motivos de agravio y los puntos de contraste. Europa ha pasado a segundo plano en nuestro panorama; en cambio ha surgido una fuerza antes inédita: la de los países subdesarrollados, la de los territorios recién liberados de la colonización. Ningún escritor americano dejaría (o quizás exagero) de rozar a su modo los conflictos sociales de la época.

VI

Con todo, por lo visto, nuestras antiguas incertidumbres siguen siendo las mismas. Poco han variado nuestros balbuceos. Continuamos debatiéndonos en la misma búsqueda de



una identidad que fingimos haber asumido, pero que no hemos ni siquiera definido.

VII

Al menos (o tal vez vuelvo a pecar de optimista) hemos empezado a confiar más en las obras concretas y sustantivas que en el lirismo bienintencionado que por entonces exhibíamos. No sería éste, de resultar exacto, un mal augurio...

—J.G.T.



La errancia erótica

Por Kostas AXELOS

En el horizonte del Mundo abierto, horizonte del ser en devenir de la totalidad fragmentaria; a través del diálogo de la naturaleza y la historia (que no constituyen de ningún modo dos dominios), se despliega el poder —no autónomo— del amor, del erotismo, de la sexualidad. Ya sea que se comprenda al amor como *eros* más que como *agapé*, sin separarlo, sin embargo, de la amistad (*philia*), ya sea que se deje al *erotismo* en su indefinible ambigüedad, o que se entienda a la *sexualidad* como una fuerza tan vigorosa y tan vasta como la *libido*, es extraordinariamente difícil en todo caso aprehender la raíz unitaria de esos modos de ser al mismo tiempo que sus diferencias, porque su raíz unitaria es problemática. Ahora bien, mientras disequemos al ser humano en tres secciones: cuerpo, alma, espíritu, no lograremos captar la unidad original en el seno y a partir de la cual se dibujan las inevitables distinciones, las manifestaciones diferenciadas, las estructuras particulares. Desde Platón, este trinitarismo del ser humano no ha dejado de ser una luz —y un obstáculo— para la vida humana y para el pensamiento. Y más aún por estar sobredeterminado por el dualismo metafísico fundamental que nos rige todavía: el dualismo del alma y del cuerpo, del espíritu y de los sentidos, de la idea y de la realidad. Desde Platón, el problema del amor se encuentra en el centro de lo que nos preocupa: nostalgia y búsqueda, promesa de porvenir, tensión hacia, anhelo de elevación y de fusión. Los modos de ser amorosos, eróticos y sexuales tienen una raíz y una orientación unitarias. Sin embargo, un análisis fenomenológico riguroso y fino debería poder describir, tanto en su especificidad como en su horizonte común y universal, las situaciones del ser amoroso, las sacudidas de la sexualidad, los cintileos, las sustituciones y los artificios del erotismo, las contradicciones del amor, los misterios de la pasión. Todo amor tiende a ser “físico”, “afectivo” y “espiritual” a la vez. Un amor se agota más rápidamente cuanto menos rico es en componentes. El amor, aunque realidad total, no deja de tener sus dimensiones, y a menudo uno de los modos del amor, una dimensión, predomina sobre las otras, incluso allí donde todos los elementos coexisten oscuramente. Tal vez haya un instante —por fugitivo que sea— en cada encuentro, en que el todo del amor asoma a través de su cumplimiento fragmentario. El juego entre el todo y la parte es más total y más fragmentario de lo que suele pensarse: todo y parte pueden presentarse como intercambiables y permutarse.

Sin ser el todo del ser, el amor no es un fenómeno aislado. Es una de las potencias elementales de la totalidad (¿habrá que decir humana?), una de sus más altas posibilidades. Es uno de los cursos del mundo y uno de los rostros de todo lo que es, que engloba en su particularidad universal el mundo total, del que es un aspecto. El amor no es tampoco la única dimensión del ser humano, aunque contiene a su manera todas las otras. Lo erótico —como la política— se da a veces como la principal y la más global de las energías del ser humano y del mundo, engañándose así sobre su propio juego.

El amor es inseparable del lenguaje, del trabajo y del juego. Lenguaje, trabajo, juego y amor, en su entremezclamiento, constituyen lo que es y lo que deviene el mundo para el hombre. Los lazos más que estrechos que unen al amor con el lenguaje, el trabajo y el juego, se expresan también en el estilo y en el ritmo de la *producción* y de la *reproducción* del mundo humano y deberían dejarnos entrever el poder oculto y patente de la *técnica*.

Inseparable del *logos*, el amor lo es también de la *poiesis* y de la *praxis*. Su ser en devenir asalta al hombre y le impone acciones y pasiones. El amor no se deja situar sólo en el nivel humano, que tenemos ya tendencia a estrechar demasiado al interpretarlo antropológicamente. Su impulso propio es, en toda su violencia, cósmico, en toda la amplitud de su aspiración, metafísico, en toda su realidad, poético. El poder orgánico y natural de las fuerzas del amor y su organización histórica, social y cultural están (casi) indisolublemente ligadas. Nunca encontramos un amor simplemente natural, y nunca tenemos que vérnoslas con un amor desligado de toda naturalidad.

De costumbre, se inflige al amor una serie de modos de enfocarlo unilaterales o incluso multilaterales. Se clasifica el fenómeno fundamental bajo rúbricas particulares, para agotarlo mejor. Así se urde y se cumple la trama de los enfoques, muy útiles, que se dejan numerar fácilmente. En primer lugar el enfoque *zoológico*, y sobre él viene a insertarse el enfoque

biológico; a él se superponen los enfoques *antropológico* y *sociológico*; el enfoque *ético* y el enfoque *político* se sobrepasan y se ven sobrepasados por el enfoque *teológico* y *metafísico*. Al hacer pasar el fenómeno fundamental por la criba de todos esos métodos y perspectivas o de sus combinaciones sintéticas, comprimido en todos esos pequeños universos, ¿queda aún algo en suspenso? Sigue siendo cierto que así hemos perdido de vista tanto la realidad experimental como la significación del amor, que no nos damos cuenta de lo que es la búsqueda de una constante superación, el deseo de una plenitud orgiástica, la naturaleza profundamente contradictoria y ambivalente propios del amor, realidad vivida y soñada, tangible e imaginaria, abrumadora y fugaz, que se muestra tan rebelde a la meditación.

¿Qué sucede entonces en nuestra vida? No en nuestra vida biológica o afectiva, social o intelectual, sino en nuestra vida efectiva, la que vivimos y morimos, en nuestra existencia misma que, venida de lejos, va más lejos. Desde las curiosidades y las fantasías infantiles hasta las angustias y las iluminaciones de la adolescencia, desde las fijaciones y las aventuras de la edad llamada de la razón hasta las añoranzas y los fantasmas de la vejez, nos enfrentamos al problema del amor, *erramos* por los caminos del amor. Esperamos de él el milagro. Nos encontramos adentrados en esas vías amorosas donde ninguna frontera delimita con precisión la prosa y la poesía de la vida. La búsqueda romántica y las intrigas novelescas se mezclan estrechamente a las presiones realistas, a las necesidades de estabilización y a las situaciones sórdidas. Desde el principio hasta el fin, nunca comprendemos el amor —siempre multidimensional, polivalente y lleno de interrogantes. Es él quien nos comprende. Del mismo modo nos escapan los lazos que unen la proximidad y la distancia y nos ligan a ellas. No sabiendo muy bien ni lo que deseamos ni lo que obtenemos, no sintiendo lo que significa ese llamado del otro y esa esperanza de poder convertirse en otro y de ser en cierto modo el otro, no concibiendo lo que nos empuja a querer perpetuamente un más allá, no conseguimos entrar en contacto con el corazón del problema, no vemos claro en la constelación donde se unen paradójicamente el amor a uno mismo, el amor al otro y el amor al amor. Por eso los lazos secretos que envuelven la unidad y la multiplicidad no se nos hacen perceptibles. Para el hombre, las mujeres son encarnaciones de la mujer: virgen, madre, sustituto de la madre, esposa, amante, amiga, hermana, prostituta. ¿Qué son y qué llegarán a ser los hombres para la mujer? En cuanto al juego que anima la posibilidad, la contingencia y la necesidad, permanece enigmático para nosotros, y tendemos a pensar ingenuamente que ciertos amores no se realizan.

Sea como sea, la corriente nos lleva y hacemos todo lo que podemos para huir de nuestra insupportable soledad. La práctica y la ética, los problemas y la legislación de la vida erótica giran sobre el eje de la figura monogámica. Las fijaciones “monogámicas”, fugaces o duraderas, son por decirlo así, los moldes en que se vacía la vida erótica, cuando no *los* desborda. El “drama” que nos es dado vivir parece insoluble, mientras oponemos artificialmente las soluciones a las no-soluciones y las esencias a las apariencias (o incluso a las apariciones). La necesidad profunda de estabilidad, de continuidad y de concentración se encuentra contrabalanceada por la necesidad de renovación, de cambio, de metamorfosis. La problemática del amor no parece contar con una solución. Su continuidad y sus soluciones de continuidad, sus contradicciones y sus fallas, las insatisfacciones que le son inherentes y los sueños despiertos y exigentes no se dejan resolver y satisfacer ni en el plano de las presencias llamadas reales, ni por la fuga hacia lo imaginario y la representación. El hastío mortal proyecta su sombra sobre toda pareja constituida. El mundo corre el riesgo de apagarse a la luz de los cuatro ojos fijos y fijados. De modo opuesto, la permanente búsqueda de lo nuevo amenaza con ser agotadora, disolvente y enloquecedora, no sólo para la pareja, sino para cada individuo. Las fuerzas centrífugas y centrípetas tironean constantemente a los mortales. Algunos dirán que entre los extremos habría lugar para soluciones viables, y no carecerían del todo de razón. Entre todos los impulsos extremos hay mixtos y mixturas de los que está hecha la vida en general y la vida erótica en particular. De cualquier manera, el problema no se deja rehuir. Nosotros somos el problema y el

problema nos rebasa. Hay lucha constante entre la constancia y la inconstancia, el deseo de paz y la tentación de fulguración, el centrar y el descentrar. No podemos abandonar el deseo de afecto y de ternura, de estabilidad y de familiaridad, pero el *demonio* (o sea el *genio*) del descubrimiento y de la revelación, de lo desconocido y de lo inédito no quiere abandonarnos y nos sacude a pesar nuestro. El amor instalado en lo cotidiano está en peligro de hacerse opaco y aburrido; sin embargo, el peligro de una dispersión anodina y de un desparramamiento fútil no es menos grande. No está en nuestra mano pactar ni con unos ni con otros de estos poderes y no podemos vivir sin ellos. El amor-erotismo sexualidad, aunque único en su fuente y en su orientación, no cesa de comprender grados, variantes, niveles; los diferentes rostros del amor no se armonizan. Simpatía, amistad, colaboración en la edificación de una obra, deseo, estado amoroso, ternura y amor no coexisten tan pacíficamente. Constancia y confianza, fogosidad e ímpetu imponen sus alegrías y sus penas y permanecen sometidas al ritmo de la repetición y de la rotación, aun cuando no queramos captar el sentido del retorno —en el tiempo— de lo mismo. Poniendo remedio a la angustia y engendrando la angustia, el amor, en su verdad errática, es el aliado de la inquietud — incluso cuando aspira a la paz. Como ciertos pozos profundos, lo que llamamos, balbuceando, erotismo, es un pozo sin fondo.

La constitución y el mantenimiento de una pareja suponen grandísimas dificultades y pueden animar una obra apasionante que merece muchos sacrificios y exige una apertura constante, un esfuerzo sin reticencias y la aceptación, con generosidad, de cierta tristeza. Lo Uno y lo múltiple, el "aquí" y el "en otra parte", el apego y el desapego imponen cada uno sus exigencias. Lo posible quiere al mismo tiempo ser limitado, actualizarse pacíficamente, y florecer. No es sólo la insatisfacción erótica general —ligada a la insatisfacción de la vida privada y pública de los hombres y mujeres modernos, en los mundos de la existencia, del trabajo, de la política, de las palabras y de las relaciones humanas— la que actúa constantemente como corrosivo en la pareja. La pareja misma, la figura y la estructura de la monogamia, se ha hecho problemática. Ni los enamorados ni la pareja están nunca solos en el mundo; viven perpetuamente su propia crisis y la crisis del mundo, porque no están, en la alianza de su doble soledad, frente al mundo, sino en el mundo. El estilo de vida monogámico es indudablemente el estilo dominante; nada encima de todas las aguas, casi como un despojo; se impone en todas partes. Se admite generalmente que nada, al menos por ahora, podría sustituirlo. En el mundo de la cosificación, de la extrañeza, de la hostilidad y de la tecnoburocracia capital-socialista, la forma monogámica es incluso reforzada: los dos seres que se unen constituyen un foco de resistencia

y de ataque contra el medio ambiente. La pareja monogámica no se apoya en la permanencia del amor (más o menos pasional), sino en la permanencia de la ternura (que puede, de la mano del hábito, reforzarse cada vez más). La pareja realiza una especie de reconocimiento mutuo destinado a reconfortarla. Su ética es la de la ternura: esa ética sostiene y debilita a cada uno de los dos. La necesidad de afecto y de amistad, de reconocimiento y de continuidad, de recogimiento, de unidad y de búsqueda de un centro es mucho más fuerte de lo que suele confesarse. Llegamos así a este resultado aparentemente paradójico: que cada uno de los miembros de la pareja no puede vivir verdaderamente ni con ni sin el otro.

La monogamia de principio no debe ocultarnos lo que sucede en el interior de las parejas. Cada uno de los miembros la rompe cuando quiere y puede, de todas las maneras posibles, en la inmensa mayoría de los casos por el disimulo y el engaño y, casi siempre, en las brumas de la mala fe y de la conciencia sucia. Lo que sucede entre nosotros, a nuestro alrededor, debería chocarnos a todos: reina una extraordinaria, absolutamente extraordinaria y vulgar hipocresía, estupidez y fatuidad masculinas (entre los judíos, los cristianos, los burgueses, los positivistas, los socialistas, los intelectuales y los artistas). Los hombres oprimen a sus mujeres, las engañan y a su vez son engañados y dominados por ellas. Queriendo usar de su libertad, no reconocen la apertura de las mujeres. Los mecanismos sutiles de la homosexualidad, que entran en juego en los celos y en los contactos, conflictos e intercambios entre los seres, no son perceptibles para las almas tiránicas y obtusas. El ciclo infernal de la venganza y del resentimiento mantienen prisioneros a hombres y mujeres, en un universo de *despecho* y de *desprecio*. Cada uno esta celoso del otro, quiere apropiárselo, y cuanto más posesivo y celoso es, más engendra en el otro el deseo de engañarlo, y más sucumbe a su propio y oscuro deseo de ser *engañado*. El mundo de la propiedad privada y todos sus modos de ser, o mejor: de tener, pesa como una maldición sobre el amor (propio), la pareja y la familia, y los priva de una visión y de una vida más sinceras.

¿No podría haber otras perspectivas para las relaciones entre hombres y mujeres? Una perspectiva de libertad recíproca —asumida, distendida y consentida, ejercida con discernimiento, sin crispación ni histeria—, una perspectiva de libertad otorgada a los miembros de la pareja, ¿no podría ser viable? La pareja que se mantiene como pareja, mientras lo quiere y lo puede, ¿no podría vivir una monogamia poligámica y una monoandria poliándrica? Las relaciones excéntricas, cuando son más débiles que el núcleo, mantienen y refuerzan a la pareja. Si se muestran más fuertes —lo cual no es tan frecuente, pues una multitud de lazos mantiene a la pareja—, la hacen estallar y pueden conducir a la formación de una nueva pareja. En esta perspectiva, habría *posibilidad* para una serie de historias vividas en cuanto vida común de cierta duración. Nada se opondría a que la duración fuese "total" y, en cada historia o en una historia única, el juego de las fuerzas centrífugas y centrípetas se desplegaría libremente. Porque debemos también comprender y mantener a la pareja, y no hacer "inconscientemente" imposibles los desarrollos posibles de la misma o de otra historia, regocijándonos del no-desarrollo. Lo que sucedía y sucede de cierta manera, en la opresión y la mentira, la ceguera y la tontería, podría desarrollarse al aire libre y transformar la vida humana. El ejercicio de la libertad de que se trata no es un ejercicio de estilo: no está libre de esfuerzos y de sufrimientos, golpes y heridas, opciones y alternativas; puede, sin embargo, ser intentado y practicado, si sus propias dificultades son asumidas y si los dos compañeros no abandonan la simpatía que liga y el respeto recíproco, sin los cuales no tendrían motivo para vivir juntos. ¿Es impensable? ¿Es irrealizable? ¿Hay cosas justas en teoría e irrealizables en la práctica? ¿Habría otros caminos y otras actitudes que no logramos representarnos?

Naturalmente y socialmente, los hijos plantean un mundo de problemas específicos, a la vez intrínsecos y extrínsecos a la pareja. Realización de los padres y mediación de la negatividad, es también a través de ellos como la pareja se inscribe en el devenir. Parecen necesitar de un ambiente familiar estable —lo cual no significa: martirizador o martirizado. Parecen necesitar de una constelación afectuosa y afectiva que se mantenga— lo cual no significa: que deba sacrificarse por ellos. ¿Cuáles serían las repercusiones de la fluidificación de la pareja en los niños? ¿La familia social, la comunidad más vasta se hará cargo de lo que rebasa a la pequeña familia, a la comunidad cerrada? ¿El estilo de desarrollo de los niños no puede cambiar también? Nadie puede dar una respuesta esquemática a estas preguntas. A la nueva situación, a las nuevas vías del devenir, no dejarán de corresponder soluciones nuevas. No



La guivre-guenegote. Dibujo de Félix Labisse

serán enteramente satisfactorias, pero tampoco lo eran las antiguas.

Actualmente, se trataría de hacer surgir toda la problemática del amor. Sería tiempo de lograr llevar hasta el lenguaje la multidimensional dimensión erótica. ¿Para decirlo todo? Para decir en todo caso lo que habitualmente se calla. Para hacer estallar el universo asfixiante del engaño y de la escotomización. Se dice que el amor, el erotismo y la sexualidad no soportan una verbalización brutal y total. Podríamos, sin embargo, empezar a decir infinitamente más y respetar igualmente la dulzura y la fragmentación. Podríamos incluso aprender a manejar —dentro de la esfera de la mayor transparencia posible— ciertos sectores de sombra y de silencio, incluso de disimulo, pero reconociéndolo abiertamente. ¿Nos damos cuenta tan siquiera de que nunca todavía ha sido dicho —sin demasiados análisis científicos y sin demasiada literatura— lo que sucede antes, en el momento y después de un acto sexual?

¿Qué buscamos en y por el amor? Alcanzar el Ser a través de un ser (aunque ningún ser podría ser el todo y la apertura del ser), alcanzar la Totalidad a través de uno de sus fragmentos (que nunca la agotan, aunque la presentifiquen), alcanzar un momento de plenitud del Mundo (en un mundo particular), alcanzar lo universal en y por un individuo, alcanzar la comunicación en el diálogo (de ningún modo completo), alcanzar la salida extática: ser verdaderamente cesando de ser y, fuera de nosotros mismos, encontrarnos y perdernos. Se admite que el amor realiza la coincidencia de los opuestos. Pero no nos atrevemos a aprehender la coincidencia y no respetamos los opuestos. Deseamos lo que se ofrece y lo que se retira, y apenas conseguido lo uno soñamos con lo otro. Lo positivo nos remite a lo negativo, lo negativo a lo positivo. La búsqueda amorosa y erótica se presenta incluso menos como una búsqueda positiva de la felicidad y del placer —no está orientada hacia una plenitud compacta— que como un esfuerzo para suprimir una necesidad, una falta, un vacío. Lo que buscamos en el amor es la tensión hacia... El amor nos vuelve atentos. Coincide con cierta vección de la atención. Sin embargo, es el impulso mismo el que nos impulsa, infinitamente más que el ser el que nos atrae. El impulso es más fuerte que sus concretizaciones y sus fijaciones: es él el que nos pone en movimiento y nos hace amar el amor.

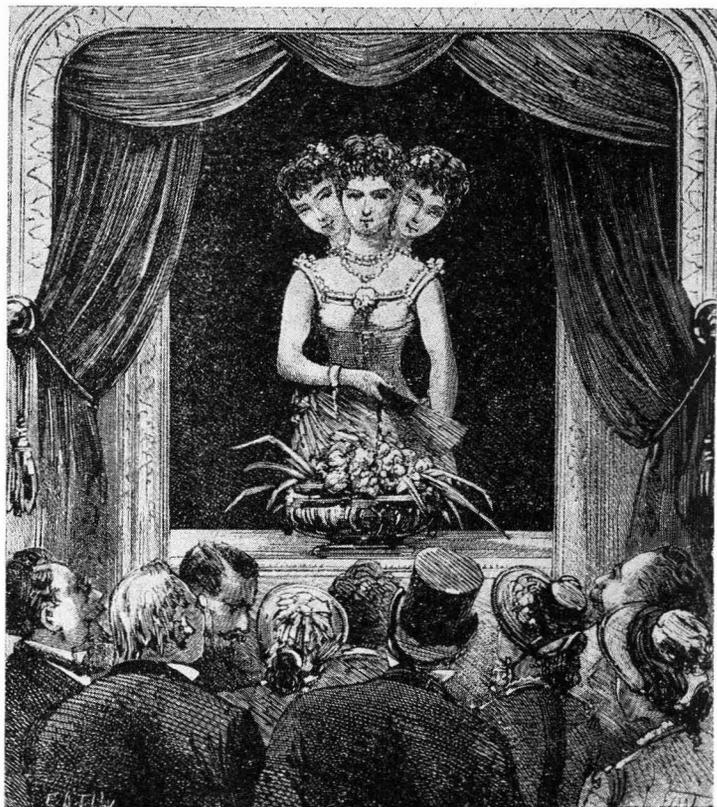
¿Qué amamos pues en el amor? Sin duda sospechamos, con Pascal, que amamos la *búsqueda* de las cosas más que a las "cosas", pero el amor de la búsqueda y la búsqueda del amor esconden todavía celosamente sus secretos. La embriaguez y la tristeza que marcan con su sello todo amor nos hacen entrever que tocamos en el amor los momentos mismos en que lo universal sucumbe a la miseria y resplandece a la luz de la individuación, puesto que universo e individuo son cada uno la máscara y el rostro del otro. Y nada es único, salvo el mundo abierto en cuanto horizonte supremo que delimita todos los mundos.

El impulso que anima al amor, al erotismo, a la sexualidad, implica decisivamente una necesidad de conocimiento (Adán conoció a Eva...), y de reconocimiento, de pérdida del conocimiento y de olvido. Se trata, con toda seguridad, en todos los modos de ser del amor, de poder comunicar (¿qué, exactamente?) y de hablar. Cuanta menos comunicación, inteligencia y convivencia reinan, menos puede desplegarse el amor. El eros es inseparable del logos. A la naturaleza profundamente lingüística del amor corresponden —desbordándola— su carácter globalmente poético. La fulguración erótica sacude de cabo a rabo la prosa de la vida cotidiana y no se deja medir con la vara de la duración cuantitativa. El encuentro de otro ser no conoce tan sólo los altibajos inevitables: sucede en el *tiempo*. Es con, en y "contra" el tiempo como todo amor y todo impulso cumplen lo que tienen que cumplir —sin fracasar ni lograrlo— y se quiebran. Pero los fenómenos del amor, como todos los fenómenos, no se manifiestan con una claridad perfecta, y el tiempo no es ni la sucesión de los instantes ni lo contrario de la eternidad. En toda historia de amor marcada por la intensidad, nos parece que el amor que vivimos y que perseguimos porque nos persigue es un juego que se reanuda, que se repite, un juego precedente, un prejuicio, y que está destinado a sobrevivir a todo. Es como si hubiésemos conocido ya lo que hemos de conocer y que sólo podemos conocer porque ya lo conocemos (de igual manera: no podemos conocerlo puesto que no lo conocemos ya), pues el juego se convierte en lo que fue, es y será. El lenguaje que habla en términos de predestinación y de reminiscencia, de repetición terrestre de un juego celeste, concede demasiado a la mitología y a la alegoría: su simbolismo secundario solidifica los símbolos. En realidad, todo

drama humano —piénsese en Fausto— desarrolla, en el transcurso de su errancia, en sus extremas consecuencias y en la mezcla inevitable de inconsecuencia, hasta en el epílogo si llega bastante lejos, lo que se ha representado ya en el preludeo, lo que el prólogo anticipador anunciaba. Ahora bien, mientras nos mantengamos en los límites de la concepción y de la experiencia vulgares del tiempo, seremos incapaces de oír sonar las horas del amor. La memoria y los recuerdos fugitivos o tenaces, fugitivos y tenaces, esperan que los exploremos y los utilicemos fértilmente, lo mismo que los presentimientos, los sentimientos y los resentimientos. Porque instante y duración se disfrazan detrás de máscaras mientras tengamos miedo de vivir y de meditar el ritmo del tiempo. El deseo profundo de lo que permanece y sigue siendo en el devenir espera ser comprendido en la profundidad de la temporalidad.

Construir una vida entre dos o una familia es una empresa que implica su propia grandeza, y el destino de un hogar puede constituir una aventura. La unión de dos seres puede, a través y a causa de las crisis que la atraviesan, vivir, en la duración temporal, no sólo el inevitable adelgazamiento del amor y el pequeño infierno conyugal, sino también un reforzamiento y una profundización. Y sin embargo, ¿es más verdadera la red de los brazos duraderos que un encuentro de breve duración, un contacto llamado instantáneo? ¿Una historia de amor extremadamente breve es menos verdadera que una larga vida en común? ¿La historia de un hogar y la historia de un corto acercamiento no se sitúan bajo el signo de la misma errancia fundamental?

Ninguna pareja tiene el poder de acallar la voz de la negatividad. El amor, por lo demás, debería poder instruirnos sobre las enormes debilidades de la voluntad y hacernos comprender lo que significa ese rebasamiento de la voluntad que el amor, en cuanto movimiento o en cuanto detención, realiza. En el mundo del amor y de todos los amores, la voluntad está vencida de antemano: cuanto más queremos una "cosa", más se escabulle. La conciencia de uno mismo es ilusoria. Los amores no marchan más que cuando nos llevan de la rienda; no cuando queremos echarlos a andar. Cada pareja, cualquiera que sea, incluye un tercer personaje, continuamente presente. El tercer ángulo del triángulo fundamental es la muerte. Con o sin amigo de la mujer, con o sin amiga del hombre, con o sin recuerdos abrumadores, paternos o maternos, con o sin niños, con o sin cara perspectiva de apertura, los dos miembros de cada pareja se enfrentan constantemente a un tercer poder: el poder de la ausencia, el devenir de la negatividad, la muerte. En el tiempo del amor, nos está deparado experimentar la muerte. Habitualmente, es sólo a través de la satisfacción como la negatividad entra en escena, y es sobre todo entonces cuando es más fecunda. Además, en cada fase de la vida de una pareja, siempre y necesariamente, alternativa o principalmente, uno de los dos compañeros es portador de la negatividad — uno de los dos no



La mujer de tres cabezas (Nature)

duerme en casa, real o imaginativamente. La pareja no sería ni siquiera pareja sin esta tensión centrífuga que la ata y la desata.

En nuestros días, en que el conformismo más chato, la restauración general de todo lo que fue puesto en tela de juicio y el reino de las instituciones no cesan de asfixiar las fuerzas vivas del ser humano —en el Oeste y en el Este, y no sólo las del hombre empujado del humanismo—, y en que, conjuntamente, se desarrolla un antifilisteísmo igualmente chato y mediocre, el juego de las fuerzas de la sexualidad, del erotismo y del amor es de extraordinario alcance. No es que no empiecen a formarse oasis eróticos en el desierto del nihilismo planetario. Hoy que la permanencia carcomida de las formas de vida “cristianas”, “burguesas” y “socialistas” empieza a ser visible y que podemos ya entrever la ceguera y la fundamental hipocresía de la ética sexual de las comunidades y de los grupos llamados revolucionarios, marxistas, freudianos, surrealistas, etcétera), la puesta en duda del amor —y la liberación de su problemática y de sus exigencias— puede estar llamada a desempeñar un papel importante. Se trata de abrirse a las fuerzas productivas del impulso erótico y de la decepción, a la permanente tentación y a la dentellada: aceptando, gracias al rebasamiento de la fijeza del placer y del sabor amargo del disgusto, las ocasiones y la dureza del destino deparado al hombre que avanza —a través de la profusión de artificios multiformes— hacia un despojo total. La alegría y la tristeza, en la medida en que todavía existen, tienen que cumplir un giro decisivo y nosotros tenemos que sobreponernos igualmente a la dialéctica del amor y del odio para comprender el núcleo energético del amor: el *acorde discordante*. Ahora bien, mientras permanecemos encarcelados en la creencia ingenua en las presencias físicas y nos desdoblamos en el mundo de las representaciones metafísicas, es decir, mientras la ecuación presencia-ausencia siga siendo muda para nosotros, seremos incapaces de “reinventar” el amor.

Siendo el mundo lo que es y transformándose en lo que puede y debe transformarse, ¿no podríamos, desde ahora mismo, reconocer que cada vez que en una mezcla de ardor y de desaliento dos seres logran encontrarse y amarse —lo cual significa también: acostarse juntos—, expresando así la fogosidad, la negatividad y la trascendencia, esto es positivo? Cada vez que dos seres se ponen a existir y a coexistir —aunque sólo fuese por un instante— puesto que su abrazo implica un abrazo de los cuerpos humanos y del mundo la *pregunta* puede surgir y abrir un horizonte. Cada vez que dos seres se abren y se penetran, rompen las convenciones opresivas de las estructuras y de las superestructuras, hacen volar en pedazos las palabras embusteras que se profieren en la grisura habitual. En los momentos mismos en que obedecemos a las voces subterráneas del devenir, poniéndonos a escuchar lo que pesa ominosamente sobre nuestro corazón, hacemos sitio a nuestra aspiración hacia un fulgor terrestre tanto como celeste, respetamos una interioridad pisoteada por el mundo empírico y por nosotros mismos, y miramos en los ojos al espejismo verdadero de una figura altiva de la que el tiempo se hará cargo.

Dejarse ser con otro ser del mundo —porque se expresa mal lo que sucede cuando se piensa y se dice que se hace el amor— abre posibilidades inéditas. La entrada, aun por un momento, en el mundo del sexo, que no es sólo el del sexo, puede permitir el despliegue de los poderes diurnos y sobre todo nocturnos, que de costumbre pisoteamos. Incluso cuando los que se acuestan juntos no saben quiénes son ni lo que hacen, están maduros para fuerzas fundamentales que los sobrepasan. Más aún: en las primerísimas miradas y contactos que asaltan a dos seres, cada uno de ellos reconociendo en el otro la proximidad y la distancia, se revela un mundo en el horizonte del Mundo —suceda lo que suceda después. En cada nuevo amor, el mundo vuelve a hacerse nuevo —extrañamente real y atrozmente irreal— y el asombro nos hace sensibles a lo que la monotonía recubría. La invasión del amor trasorna las atmósferas, hace llegar a los seres y a las cosas a cierta poética, los deja sucumbir ante el rayo cósmico y la violencia natural. Sin duda no concordamos bastante con la sospecha que nos hace entrever que el comienzo, que implica ya su fin, podría ser más “verdadero” que la verdad de la errancia que marcha necesariamente hacia su cumplimiento. Cuanto más nos dejamos asaltar por el amor y más directo y penetrante es el contacto, más se deja abrir la llaga, y más se convierte también el sexo en un equivalente del Ser, como él “nadador” y “nadado”.

La posición que dice: los humanos pueden y deben juntarse cada vez que les sea exigido imperiosamente —sin olvidar por ello que todo lo que se manifiesta se retira igualmente— puede parecer cuestionable; lo es en efecto, pero es sobre todo cuestionadora. Puede ser que cierto abandono de la libertad, ofre-



La aventura permanente (Félix Labisse)

cido y consentido como un don, y sin demasiadas represiones ni actos de sustitución, sea indispensable para el mantenimiento de lo que liga a dos seres, incluso si evitan formar una pareja cerrada, replegada sobre sí misma. ¿En qué tiempo? Es posible que una distinción más grande entre la historia principal y las historias secundarias y terciarias sea necesaria. ¿Pero no reclaman todos los planos su reconocimiento y sus satisfacciones? Pudiera ser que tengamos que experimentar la paciencia y la espera, sin creer que se pierde o que se gana tiempo. Sin duda no hay reglas generales, válidas para todo el mundo y para todos los momentos y las épocas de la vida. ¿Podríamos aprender a disciplinarnos mejor, practicar incluso cierta ascesis, a orientar nuestros sentidos y nuestros sentimientos, nuestros fantasmas y nuestros pensamientos? Quizá.

A igual distancia del moralismo que del amor planificado en marcos fijos, del anarquismo y de la práctica voluntaria o inconsciente de la simple lujuria, habría que reconocer que el surgimiento del amor que marcha hacia su cumplimiento arrastra la problemática del amor. Se trata de sacudir las vidas humanas hundidas en el reino gris de la medianía, normal y moral. Se trata, al mismo tiempo, de impedir la caída del amor en el imperio del asco y de la anodina facilidad. Sin duda el problema no tiene solución; la práctica de la disolución no constituye una solución. Sin duda hay todavía otras posibilidades —que todavía están ocultas para nosotros. Otros juegos son también posibles.

De todas formas, es necesario destrabar el poder del amor de toda traba opresiva y de todo engaño literario. No es sólo para los angustiados, los insatisfechos, los descontentos, los inadaptados, los desarraigados, para quienes la sexualidad constituye un nexo con el mundo. Para toda alma ardiente, el paso por la sexualidad hace posible un rebasamiento de la trivialidad, un acceso al éxtasis — en la plenitud (fragmentaria) tanto como en la quemadura (productiva). Incluso un encuentro erótico en una atmósfera de tibieza o de emboamiento, de rechazo o de imposibilidad, de insignificancia o de discordancia, contiene sus propios elementos reveladores y emite signos. Es obvio que la multiplicación de las pequeñas experiencias, de mala gana tanto para el corazón como para el cuerpo, la acumulación de los amoríos por imposibilidad de vivir una historia, es probablemente estéril. Si no ponemos una atención vigilante en la problemática del amor, estamos amenazados por la arritmia. Es que el erotismo se hace fácil, y ante todo un signo de ansiedad infecunda, de insatisfacción puramente neurótica, de avidez posesiva, una coartada y una huida, una práctica del desgaste, un mecanismo de repetición, un proceso suicida, una cómoda búsqueda de la muerte gris. El erotismo es un arma de doble filo.

Nuestra época, con su exangüe e insaciable curiosidad, se asoma a la vida apasionada de los grandes hombres. En lugar de comportarnos para con ellos como filisteos, habría que meditar el orden y el desorden de su existencia y de sus sueños, captar cómo y por qué no pudieron aceptar conformarse a la regla, sucumbiendo a su vez a las mentiras. Pensadores, poetas, artistas y hombres de acción deberían poder mostrarnos el problema del amor a la luz de su problema. El "Prólogo" de *Más allá del bien y del mal* —"Preludio a una filosofía del porvenir"— comienza por plantear esta pregunta nietzscheana: "Suponiendo que la verdad sea mujer, ¿no tendríamos fundamento para suponer que todos los filósofos, en la medida en que fueron dogmáticos, no saben nada de mujeres? ¿Que la horrosa seriedad, la torpeza impropia que han desplegado hasta ahora para conquistar la verdad eran medios de lo más tosco y de lo más inadecuado para conquistar a una mujeruca?" Tanto el individuo como la sociedad reconocen oscuramente la existencia de cierta problemática del amor, aun cuando la restrinjan y la vuelvan trivial. Podría parecer que la libertad sexual es individual y socialmente insostenible, ya que cada hombre y cada comunidad reaccionan ante el miedo a la libertad, ante la nada en la que se creen sumidos por las exigencias de un ser en devenir que no se deja fijar. Ah, sin duda, puesto que todo debe ser liberado, el amor debe serlo también. No debe quedarse atrás. Pero ¿por qué no avanza?

Desde el siglo XIX se ha desencadenado toda una serie de movimientos convergentes con un centro común que se remonta más lejos. Estos movimientos de liberación, de rompimiento de los marcos, estos procesos del mundo existente, aunque aspiran demasiado apresuradamente a una positividad nueva e instituyen demasiado a menudo nuevas tiranías, desencadenan sin embargo las fuerzas liberadoras de la negatividad y de la trascendencia, rompen un poco las reglas de un juego que ya no puede jugarse.

La exigencia de la *liberación económica* pone en el orden del día el desarrollo integral de las fuerzas productivas y su gestión por los trabajadores emancipados. La exigencia de la *liberación política* plantea el problema de las estructuras estatales y de la enorme máquina burocrática y administrativa. La exigencia de la *liberación de los pueblos colonizados* empuja a los hombres y a los pueblos sometidos a inscribir su propia historia en la Historia. La exigencia de la liberación con respecto a autoridades *teológicas y religiosas* hace surgir un conjunto de preguntas, todavía insuficientemente aclaradas. La liberación de las formas "y" de los contenidos *poéticos, plásticos y literarios* prosigue su camino, sin saber hacia dónde se dirige. La liberación con respecto al *esquema racionalista y científico de tipo analítico y cerrado* empieza a ser fecundo. La exigencia de la *liberación de la mujer*, de su emancipación económica, jurídica, política, ética y cultural, aun cuando conduce a menudo a la inversión del antiguo estado de los seres, sin romperlo, abre a la mujer para el dominio de la conciencia de sí misma y de la técnica, y la hace tropezar en su marcha conquistadora. ¿Qué sucede con la *liberación erótica*? La exigencia de la liberación del eros ha surgido ya, se han hecho ya tentativas teóricas y prácticas. Sin hablar de ciertas visiones y de ciertos esbozos de realización, basta considerar lo que sucedió en la Rusia soviética. En los primeros años de la revolución, la familia, o sea el matrimonio y la herencia, fue abolida en provecho de las uniones libres, contraídas y rotas libremente. Marxismo y psicoanálisis debían cooperar en la liberación erótica. La experiencia se malogró. ¿Era un fracaso, o es que las fuerzas de la restauración triunfaban? ¿Condujo el amor libre a una excesiva anarquía? En resumen, se restableció el matrimonio, las dificultades para el divorcio, un nuevo derecho de sucesión — y la purificación indispensable. La familia, el estado de fortuna, la herencia, el Estado y la hipocresía habían sido restaurados. Cuando Lenin formuló su versión de la tan vulgar y materialista teoría del vaso de agua —del mismo modo que no nos gusta beber en un vaso que ha servido a otros, así una mujer que se ha acostado con otros hombres asquea al hombre limpio— el giro estaba ya hecho en la práctica. La limpieza —y la propiedad¹ se pusieron a reinar con toda su suciedad. El orden social y moral está en auge en todas partes.

¿Es preciso concluir una vez más que todas las sociedades y todos los grupos reprimen la sexualidad, canalizándola según sus propios fines? ¿Que la "libertad" es intolerable e inconfesable tanto para los individuos como para la sociedad? ¿Puede permitirse una sociedad otra cosa que el eros institucionalizado? La crisis de las instituciones es bastante evidente, y su crítica —nunca bastante fundamental— rezuma por todas partes. Deberíamos sin embargo reconocer que las instituciones, las antiguas, las nuevas y las que creamos, aunque vacías y vaciadas,

¹ Juego de palabras intraducible: *propreté*: "limpieza"; *propriété*: "propiedad".

poseen siempre su razón de ser. No basta con denunciar el conformismo y la restauración; hay que desmontar su mecanismo profundo y sutil, tener en cuenta su necesidad, captar su parte de verdad. Los *Principios de filosofía del derecho* del viejo Hegel, que provocaron las críticas fulminantes del joven Marx, nos rigen todavía, y no logramos meditar su unidad contradictoria (a la cual pertenece la crítica de Marx). La sociedad civil va de la institución de la familia al Estado. La verdad de la cosa pública impone sus necesidades. ¿Puede alguna vez ser unitaria con los estremecimientos de la vida privada? Hegel, el "conservador", era igualmente filisteo y sacrificaba a la contradicción: adoraba a su mujer y se acostaba también con el ama de llaves. Hegel, el burgués, y Marx, el socialista, esposos y padres de familia libres de toda sospecha, tenían también, además de sus hijos morales y sociales, hijos "naturales". La erótica —como la política— implica la mala fe y la falsa conciencia; vela lo que es y lo que hace. Para que fuese de otro modo, habría sido necesario que el hombre y la humanidad tomaran un camino infinitamente más rudo y arduo. ¿Lo pueden, lo quieren? La marcha hacia la socialización, el curso mismo de la historia humana, moviliza al eros universal para que éste aglomere a los humanos en comunidades cada vez más vastas, hasta la formación de una total unidad colectiva y planetaria. Este proceso violenta al eros individual, le pone diques, lo organiza. A las fuerzas fulgurantes les toca luchar contra su opresor. En una época que rinde pleitesía tan estúpidamente a la manía y a la ilusión de la desmistificación, sería tentador saludar toda tentativa que revelase escandalosamente los secretos y las maquinaciones eróticas del grupo.

Además, tanto el amor como el erotismo y la sexualidad parecen ajustarse bastante bien al curso del mundo existente y en devenir. Forman parte de él. Porque ¿cómo se manifiestan hoy el rostro "celeste" y el rostro "corriente" del eros? La época de la tecnicidad mundanizada trastorna de cabo a rabo los resortes eróticos (¿sobre todo en Occidente?). Se habla muchísimo de sexualidad. Se la fabrica, se la distribuye, se la consume, se la vuelve a fabricar. Se la estudia científicamente, bajo todos sus aspectos. Se quiere cavar su lecho, tratarla terapéuticamente, encontrarle una solución social. Todo lo que es y lo que se produce supone un coeficiente erótico —femenino más que masculino. Las niñas, las muchachas, los jóvenes —¿hay que recordar que no tenemos absolutamente ningún estilo de vida que proponer a las muchachas y a los jóvenes?—, los hombres y las mujeres luchan frenéticamente, y con mucho hastío, para participar en la fiesta y en el carnaval, en el mundo de la voluntad y de la representación. El artificio nos domina a todos. Sin duda, el juego y el combate del amor implicaban siempre —y no pueden dejar de implicar— cierta teatralidad, una dimensión de comedia. La "verdadera vida" quizá no ha sido nunca una vida que pretenda hacerse pasar por real. Sin embargo, otras posibilidades se ofrecen ahora a la errancia que la comedia humana prosigue.

¿Hombres y mujeres están un poco fuera de fase, no saben ya muy bien a qué atenerse? ¿Sobre todo los hombres? ¿Sobre todo las mujeres? En todo caso, la parte femenina y la parte masculina del universo humano se agitan. Sin embargo sólo los eunucos o las mujeres sin ninguna abertura podrían no sentir lo que sucede. Son los poderes de la representación y de la imaginación inauténticas las que, en efecto, están desencadenadas. Quien se lanza, casi a galope tendido, a una carrera errante, es el "pseudo"-erotismo. Este erotismo no conoce ni siquiera la errancia fundamental, ya que está desprovisto de todo alcance. La expansión del erotismo artificial y mecánico, cosificado y masturbatorio, centrado en la subjetividad más bajamente psicológica y, por consiguiente, en las objetivaciones más áridas, la expansión del erotismo de los sueños tontos y de las desabridas ensoñaciones, oprime toda verdadera presencia del eros y se cierra al enigma de la ausencia. La pseudoliberación erótica, tanto en la vida llamada real como en la imaginación baldada, no hace sino anonadar el amor y la sexualidad. Lo mismo el amor institucionalizado y esclerótico que el amor falsamente liberado matan todo impulso amoroso, erótico, sexual. Una ola de asexualidad efectiva se propaga. La cascada de erotismo fabricado y tecnicista corre parejas con el puritanismo y el moralismo más insípidos. Por todas partes se hace cuestión del amor y en ninguna parte el amor entra en cuestión. Los talentos eróticos antiguos se mueren y no se desarrollan nuevos talentos. Los extraordinarios estimulantes de todas clases parecen incapaces de poner y mantener en movimiento a hombres y mujeres que no caminan ni se tienden sino que reptan. ¿Cómo romper el bloqueo de las palabras y los gestos de amor? Habría que osar. ¿Muere el amor con los dioses? ¿La naturaleza se retira al hacerse objeto de la técnica? ¿La vida erótica sucumbe ante la multiplicación frenética de las impresiones y de las expresiones? ¿La vida por intermediarios, la participación en

la magia por interpósita persona ha derrotado a lo que suele llamarse —sin saber muy bien de qué se habla— vida? La época de la rebelión de las masas, de la violación de las multitudes solitarias y de la socialización en masa y burocráticamente, ¿cómo se cierra y se abre al amor? En el corazón de una época sin alma, en que la insatisfacción está destinada a crecer, gracias precisamente a las multiformes e informes satisfacciones, pues satisfacción e insatisfacción crecen proporcionalmente, ¿cómo puede perseguir el amor su imposibilidad necesaria? ¿La universalización, la generalización, la socialización del amor no permitirán ya la eclosión del amor — fuera de algunos casos excepcionales? ¿Cierta muerte del amor nos abrirá perspectivas humanas nuevas y nos dará otro gusto para el amor de la muerte?

La desexualización y la pérdida del amor por su insípida realización no están más que en su primera fase. Tienen mucho camino por delante. No es el allanamiento de las dificultades, la pretendida facilidad, la ruina de las antiguas prohibiciones las que conducen a esta situación. Desdichado poder el del eros



La rose-pleurs (Dibujo de Félix Labisse)

si su fuerza actuante no pudiese desplegarse más que para rodear el obstáculo. Eros parece perder el poder interno que aspira a manifestarse: se hace superficial, exterior, intercambiable, se ahoga en la multiplicidad irritante e insignificante de las diminutas excitaciones y de las diminutas saciedades. Los que hablan de la caída del amor-erotismo-sexualidad en la insignificancia están todavía lejos de ver su caída en la impotencia y la frigidez — psicósomáticas y globales. Los pasos que el amor moderno da —en el encadenamiento de la supresión, del rebasamiento y de la universalización— son sin duda pasos necesarios. Las nuevas metamorfosis del amor lo liberan de las antiguas mentiras y de los disimulos, hacen visibles las taras del pasado y sustituyen los errores antiguos por errores nuevos.

En el mundo de las realidades y de los problemas sexuales, eróticos y amorosos se desarrolla en nuestros días toda una cadena de fenómenos encadenados y encadenantes, de los que se intenta sacar lecciones para el porvenir. Los límites del naturalismo primitivo, antiguo, campesino, feudal y burgués retroceden, y en los terrenos conquistados se implantan las banderas conquistadoras del tecnicismo y de la ideología.

Asistimos y contribuimos al proceso de la masculinización de la mujer. Abandonando su naturaleza antigua y milenaria, naturaleza informada por la sociedad histórica y la cultura, la mujer se emancipa y se viriliza. ¿Será la mujer —¿cósmicamente?— más inteligente que el hombre? El mundo de hoy presenta esta apariencia. ¿La mujer llegará a pensar? La mujer está a la vez del lado de la permanencia y se inscribe más fácilmente en el devenir. Aliada de la naturaleza, la mujer maneja al mismo tiempo la técnica y se deja manejar por ella sin dema-

siados escrúpulos. ¿Es, llega a ser el sexo más cíclico, más plástico, más resistente, más fuerte? Es ella quien escoge al hombre, lo mantiene o lo deja. En casi todas las parejas, es ahora la mujer la que domina. Por supuesto, la dialéctica del amo y del esclavo es reversible y las victorias conducen a una pérdida. La mujer está bien preparada para volar en el espacio intersideral. Pionera del nihilismo, quiere todo y el Todo, en tanto que nada y Nonada. Conjuntamente, el hombre se feminiza, y el mundo entero de las apariencias y de las apariciones se feminiza también. La figura de la mujer, el rostro femenino ejercían y siguen ejerciendo un poderoso encanto; atraen irresistiblemente; pero ahora hacen más que eso: ponen su señal y su imagen en todas partes. El sexo del mundo, si así puede decirse, se hace femenino; su abertura lo engulle todo y posee una prominencia penetrante. El hombre vacila: ya no es el hombre sino la mitad masculina del universo; ya no es la mediación mayor entre la mujer y el mundo. La antigua lucha de los sexos entra en un nuevo periodo; lo que resultará de esta doble metamorfosis no es previsible. ¿Cuál será en lo sucesivo el acorde discordante entre el hombre y la mujer? ¿Habrá una radical negación de la negación? ¿Por qué, en el transcurso del devenir que nos arrastra, toda aprehensión de las relaciones actuales entre los hombres y las mujeres toma el aspecto de una descripción fragmentaria de un desastre? Reconociendo que ni el hombre ni la mujer poseen el falo, ¿no podríamos abrirnos a un nuevo estilo de amor y de pareja en que hombre y mujer se encontrarían y se reconocerían?

A falta de respuestas que bloqueen la pregunta, podemos tratar de aprender y volver a aprender. Meditando "sobre" la vida y viviendo nuestras meditaciones. Nos aparece entonces que la esencia ontológica del ser humano —del hombre tanto como de la mujer— es histórica, siendo así que la naturaleza humana que existe de veras no existe sino en la historia de los hombres y del mundo. Nos toca tomar conciencia de lo que la humanidad sabía desde hace mucho tiempo: que la constitución del ser humano supone una radical bisexualidad y que cada uno tiene su parte de *animus* y de *anima*. El problema de la fusión de las dos mitades —¿simétricas?— ha de plantearse de nuevo, para el ser humano, para cada sexo tomado separadamente y para el encuentro —armonioso y combativo— de los hombres y de las mujeres. Tenemos que explorar los modos y las significaciones de la juntura de la mitad masculina y la mitad femenina en el seno de cada ser humano y en el nivel de las relaciones entre los dos sexos. Estas mitades se buscan en la no-transparencia diurna y en los relámpagos de la aventura nocturna. Estamos ya casi listos a dejar tras de nosotros las ingenuidades y las esquematizaciones que oponen la actividad masculina a la pasividad femenina, a no fijar la esencia del macho y la de la hembra. La relación que cada uno mantiene con su propio ser y con el ser del otro sexo se hace así turbia y turbadora, y la perturbación no puede sino acrecentarse en los dos fragmentos de la totalidad humana. Sería necesario despejar también un terreno que permita plantear de nuevo el problema de la homosexualidad.

No obstante, toda esta problemática está en la obligación de permanecer abierta. Porque, a fin de cuentas, si es que hay un fin de las cuentas, ¿nos encaminamos hacia la instauración del hermafroditismo y del andrógino, o sea hacia un estado bisexual, o hacia un estado asexual, una comunidad sin sexos, o hacia el reino de seres neutros, más o menos asexuados, o hacia un matriarcado generalizado en que todos los seres tenderían a hacerse "ginecoides"? Por supuesto, todos estos "estados" serían de un tipo nuevo. Al plantear brutalmente la cuestión radical, llegamos también a preguntarnos: ¿no podría tratarse, ya desde ahora, de una marcha hacia un rebasamiento radical de la sexualidad?

Profundo y vacilante pensador de la técnica, audaz y tímido anunciador del mundo por venir, Marx asocia más que estrechamente trabajo y sexualidad, producción y reproducción de la vida. Según él, "la división del trabajo no era originariamente sino la división del trabajo en el acto sexual" (*Id. All.*, t. iv de las *Oeuvres philosophiques*, ed. Molitor, p. 170). Y como es sabido, el fundador del marxismo preconiza la supresión del trabajo y de la división del trabajo tales como han existido. ¿Entonces?

Alejándose de toda teoría beata o sofisticada sobre la sexualidad, Freud, en el umbral de la muerte, pronuncia palabras graves. En su escrito *Malestar de la civilización*, el fundador del psicoanálisis describe las represiones sociales y culturales que padece la sexualidad e insiste en el hecho de que "la estructura económica de la sociedad ejerce igualmente su influencia sobre la parte de libertad sexual que pueda subsistir" (in *Revue Française de Psychanalyse*, núm. 4, 1934, p. 730). Pensando que la civilización occidental-europea —que abarca el planeta entero— ha alcanzado un punto culminante en esta desnaturalización que



Harpia (Grabado sobre madera de Aldrovandi)

restringe mortalmente la sexualidad, Freud esboza el cuadro de la vida erótica normal, o más bien de las prohibiciones eróticas normativas, de los hombres civilizados, aunque sacrifica demasiado al subjetivismo y al objetivismo. "La elección de un objeto por un individuo llegado a la madurez sexual estará limitada al sexo opuesto, la mayoría de las satisfacciones extragenitales estarán prohibidas en tanto que perversiones. Todas esas prohibiciones manifiestan la exigencia de una vida sexual idéntica para todos" (*ibid.*). Desembocamos así en esa situación en que "lo que permanece libre y escapa a esta proscripción, es decir el amor heterosexual y genital, cae bajo nuevas limitaciones impuestas por la legitimidad y la monogamia. La civilización de hoy da a entender claramente que admite las relaciones sexuales con la única condición de que tengan por base la unión indisoluble y contraída de una vez por todas, de un hombre y de una mujer; que no tolera la sexualidad en tanto que fuente autónoma de placer y no está dispuesta a admitirla más que a título de agente de multiplicación que nada hasta ahora ha podido sustituir" (*ibid.*, p. 731). Freud sabe reconocer igualmente que "sólo los débiles han podido acomodarse a una tan amplia ingerencia en su libertad sexual" (*ibid.*). Pero cuando Freud rebasa sus propios límites es cuando sabe ver que "la vida sexual del ser civilizado se encuentra a pesar de todo gravemente lesionada; da la impresión a veces de una función en estado de involución" (*ibid.*). Y, dando todavía un paso más, poniendo en cuestión la posibilidad misma de la satisfacción completa, puesto que nuestra resistencia a la sexualidad se encuentra con la resistencia de la sexualidad misma, Freud escribe con serenidad: "Se cree a veces discernir que la presión civilizadora no sería la única que estaría en tela de juicio; algo que atañe a la esencia de la función misma acaso rehúsa concedernos plena satisfacción y nos constriñe a seguir otras vías. Es quizá un error; es difícil decidirlo" (*ibid.*, p. 731-2).

En tercer lugar, citaremos a Heidegger. En sus *Ensayos y conferencias*, y más precisamente en el ensayo titulado *Rebasamiento de la metafísica*, Heidegger, que no es el fundador del existencialismo, ve y prevé que "puesto que el hombre es la más importante de las materias primas, se puede dar por descontado que un día, sobre la base de las investigaciones químicas contemporáneas, se edificarán fábricas para la producción artificial de esa materia humana" (ed. francesa Gallimard, 1958, p. 110). Y, puesto que "la posibilidad de dirigir y de planear según las necesidades la producción de seres vivos machos y hembras" existe ya, Heidegger nos invita a "no seguir evadiéndonos, por mojigatería caduca, tras distinciones que ya no existen" (*ibid.*).

Nos toca ahora a nosotros meditar las vías que tomamos y que se abren productivamente y destructivamente a los hombres, a las mujeres y a los niños del porvenir, al amor y a los hogares de la vida del porvenir.

Tal vez nos encaminamos hacia otro tipo de vida erótica. De todas formas, ¿no hay que morir para la vida a fin de poder renacer? Tal vez empecemos a experimentar el secreto del amor-erotismo-sexualidad a través de una onto-erotología negativa en que plenitud y vacío no se distinguen ya según los cri-

terios de una realidad o de una idealidad abrumadoramente positivas. Tal vez, más allá de la moral pagana, judeo-cristiana y burguesa, más allá de la moral socialista (heredera de la ética cristiana y de la ética burguesa), el amor errático vuela sobre nosotros de otra manera. Aprehendiendo la fijeza como una modalidad de la errancia, y no identificando la errancia con el vagabundeo, ¿no podríamos dejarnos agarrar por la errancia fundamental del modo de ser erótico del mundo? El amor persigue una imposibilidad necesaria. A nosotros pues nos toca aprender a jugar el juego al que no podemos sustraernos. Viviendo y superando el mundo de la posesión y de la enajenación, de la conquista y de la sumisión, de la conservación y del de la destrucción, del entusiasmo y de la desolación, aprendiendo poco a poco a escrutar los enigmas del comienzo y del fin, de la reanudación y de la rotación — sin olvidar que hay umbrales. Cuando hayamos sobrepasado la obsesión de la apropiación posesiva que nos hace creer que se "tiene" a aquellos o aquellas a quienes no se ama y que no se tiene a aquellos o aquellas a quienes se "ama", habremos dado un primer paso. Cuando estemos un poco más armonizados con el devenir de la negatividad, no separando artificialmente el fuego de sus cenizas, habremos dado un segundo paso. Cuando recordemos que el Eros es lo que liga a los seres y a las cosas del Mundo, combatiendo los poderes adversos con los que está ligado más que dialécticamente, y cuando instauremos —ya ahora y anticipándonos— relaciones de una camaradería más honda y más estremecida —¿en qué términos podría hablarse todavía de amistad sin mentir?— entre los hombres y las mujeres que somos y en que nos convertimos, habremos dado un tercer paso.

Puede que efectivamente el amor-erotismo-sexualidad esté pasando él también por una muda. Gracias a la superación del paganismo (que ignoraba las exigencias de la subjetividad y del devenir histórico), del judeo-cristianismo (con sus prohibiciones espiritualistas) y de la concepción moderna del ciclo infernal subjetividad-objetividad (es decir del psicologismo y del sociologismo individualistas o colectivistas). Si la metafísica dualista que opone lo empírico a lo trascendente y a lo trascendental, si el trinitarismo de lo físico (corporal), de lo psíquico (afectivo) y de lo intelectual (o espiritual), si la creencia ingenua en los remedios únicamente sociales, sociológicos y socialistas se dejan superar, podría abrirse entonces efectivamente otra era del amor. Habría que llegar también a la superación más que ontológica, es decir problemática, y productivamente "naciente", del juicio copulativo y del juicio de inherencia, del poder fijo de la cópula y de la unilateralidad de las relaciones, así como a la superación de la univocidad de la copulación y de la figura detenida de la pareja. Si el *hay* y el *es* dejaran de apabullarnos, si el *no hay* y el *no es*, no nos apareciesen como una simple privación, si cada uno dejase de ser un "yo" que es o no es en el amor —¿no lo ha sido nunca, o lo ha sido alguna vez?—, podríamos ya echar a andar hacia el horizonte que nos espera. El lenguaje que hablamos tendría que mudar también, para decir y nombrar más abiertamente lo que interpela, dejando que lo no-dicho participe también en el juego.

¿Está excluido que lleguemos a superar a la vez las *diferencias* separadoras y el reino de la *indiferencia*, potencias inseparables que marcan a las parejas constituidas y a las uniones libres, a los encuentros y a las experiencias, duraderas o pasajeras, vividas o soñadas? Podría ser que los humanos, distinguiendo demasiado y no suficiente, no se hayan abierto bastante a la errancia erótica en el curso de la cual construimos nuestras casas y seguimos nuestro camino. Pero, como lo dice y lo predice el poeta, llamando todavía eternidad a lo que inscribe en el ritmo total de la temporalidad:

Es extraño sin duda no habitar ya la tierra,
no seguir ya costumbres apenas recién aprendidas,
no dar ni a rosas ni a cosas, cada una una promesa,
el significado del porvenir humano;
no ser ya lo que se era en la infinita angustia de las manos,
abandonar hasta el propio nombre como un juguete roto.
Extraño no anhelar ya los deseos. Extraño
ver lo que estaba ligado flotando desunido en el espacio.
El estar muerto está lleno de pena,
y hay tanto que recobrar para sentir poco a poco
una parcela de eternidad. Pero los vivos cometen todos
el error de hacer distinciones demasiado violentas.
Los ángeles (se dice) no saben a menudo si pasan
entre vivos o entre muertos. La eterna corriente
a través de los dos reinos arrastra a todas las edades
consigo, sin pausa, y en los dos domina sus voces.

“Que trata de España”

CRÓNICA DE UNA JUVENTUD

(En un homenaje a Vicente Aleixandre)

Pasó sin darme cuenta. Como un viento
en la noche. (Y yo seguí dormido.)
Oh grave juventud. (Tan grave ha sido,
que murió antes de su nacimiento.)

¿Quién dirá que te vio, y en qué momento
en campo de batalla convertido
el ibero solar? Ay! en el nido
de antaño oí silbar
las balas. (Y ordené el fusilamiento

de mis años sumisos.) Desperté
tarde. Me lavé (el alma); en fin, bajé
a la calle. (Llevaba un ataúd

al hombro. Lo arrojé.) Me junté al hombre,
y abrí de par en par la vida, en nombre
de la imperecedera juventud.

CANTAN MULTIPLICANDO

AHORA que está lloviendo, yo bien quisiera, niñas
del mundo entero, explicaros por qué llueve unas veces
y otras veces y otras hace sol en las viñas
y mira cómo ríen y beben en el río los peces.

Explicaros la tabla de salvación de los ríos,
las estrellas, los hombres, la inmensa mar y mira
la luna cómo mueve su plateado tiovivo
en tanto que el sol ríe y la tierra gime y gira, gira . . .

Cuando estén secas las fuentes y las pálidas flores
desmayen en el aire sin un ay tan siquiera,
leves, mojadas, melodiosas almas de perfume y colores
que para mí y la inmensa mayoría de mis versos quisiera;

cuando manyés que a tu lado se pone la lluvia a llover y llover,
yo bien quisiera, niñas del mundo entero, tímidamente taparos
con unas pocas palabras que acaso descosió un día una mala mujer,
pero mira cómo ruedan y se inclinan a mi favor los aros . . .

AVANZANDO

DORMIR
para olvidar
España,
tradicional
desgraciada,
oh tierra ruidosa
en armas y desdicha,
ruedo
de la infortuna,
de pronto
un golpe

en medio del pecho,
 tu ciega
 sabiduría popular
 donde apoyo y remozo mi palabra,
 habla
 también
 Espronceda,
 Cabarrús,
 Félix de Azara,
 Jovellanos,
 Cadalso,
 Cienfuegos,
 despierta
 patria mía,
 avanzando, cayendo, y avanzando.

CUANDO DIGO

CUANDO digo esperanza digo es cierto.
 Cuando hablo del alba hablo del día.
 Cuando pronuncio sombra, velaría
 las letras de mi patria, como a un muerto.

Cuando escribo aire libre, cielo abierto,
 traduzco libertad (hipocresía
 política), traduzco economía
 en castellano, en plata, en oro injerto.

Cuando digo a la inmensa mayoría
 digo luego, mañana nos veremos.
 Hoy me enseñan a andar y ver y oír.

Y ellos ven, oyen la palabra mía
 andar sobre sus pasos. Llegaremos.
 Es todo cuanto tengo que decir.

*(Di, ¿por qué acequia escondida,
 agua, vienes hasta mí...? A. M.)*

FIGÚRATE una fuente
 en un valle verde, balbuceando
 siempre lo mismo, siempre
 diferente, frases
 fugitivas, corrientes,
 es un espejo que anda,
 una verdad que parece
 mentira que no la escuchen
 los que de verdad entienden
 de fuentes de poesía
 y de palabras corrientes...

La desesperanza

Por *Álvaro MUTIS*

"El conocimiento de un ser es un sentimiento negativo; el sentimiento positivo, la realidad, es la angustia de ser siempre un extraño para la persona a quien amamos. Pero ¿se ama alguna vez?"

"El tiempo hace desaparecer a veces esta angustia, el tiempo solamente. No se conoce jamás a un ser, pero uno cesa a veces de sentir que lo ignora... Conocer por la inteligencia es la vana tentación de no hacer caso del tiempo."

"El verdadero fondo del hombre es la angustia, la conciencia de su propia fatalidad; de allí nacen todos los temores, incluyendo también el de la muerte... pero el opio nos libera de esto y allí está su sentido..."

André Malraux — *La condición humana*

Para situar el término dentro de un común denominador a fin de que hablemos de una y la misma cosa, me parece lo mejor establecer un ejemplo, resumir una situación de desesperanza, a mi manera de ver la más clásica, no tanto por ser la primera que en la literatura aparece con todas sus fecundas consecuencias, sino por tener esa simplicidad de trazo, esa parquedad de elementos que la acerca a ciertas tragedias de Sófocles. Me refiero a la aventura y muerte de Axel Heyst en la Isla de Samburán, tema de la obra de Joseph Conrad titulada, con amarga clarividencia, *Victoria*.

Alcanzada ya la cuarentena, Heyst se ha hecho cargo de la administración de un yacimiento carbonífero en la Isla de Samburán, perdida entre las mil que forman el archipiélago malayo. No alcanzó a intervenir propiamente en la explotación de la mina, pues la compañía propietaria de la misma entró en liquidación en Londres y Amsterdam y Heyst figuraba como Gerente en los trópicos, mientras se adelantaban interminables trámites burocráticos.

Hijo de un noble sueco de ideas liberales, había aprendido de su padre ese peligroso juego que consiste en eliminar con la razón aquellos motivos pascalianos que, nacidos del corazón, la mente no conoce. Con esta semilla adentro, deambuló por el archipiélago durante años, y de isla en isla, de puerto en puerto, fue forjando su rostro a la vez ausente e intenso, su amor a la soledad y una cierta curiosa propensión a la bondadosa justicia, no tanto por razones morales cuanto por algo que pudiéramos llamar "economía de sentimientos". Es tal vez como más fácilmente puede cumplirse ese destino de convivencia con el hombre que, sea en el nivel que fuere, siempre deja una amarga cicatriz, un cierto daño.

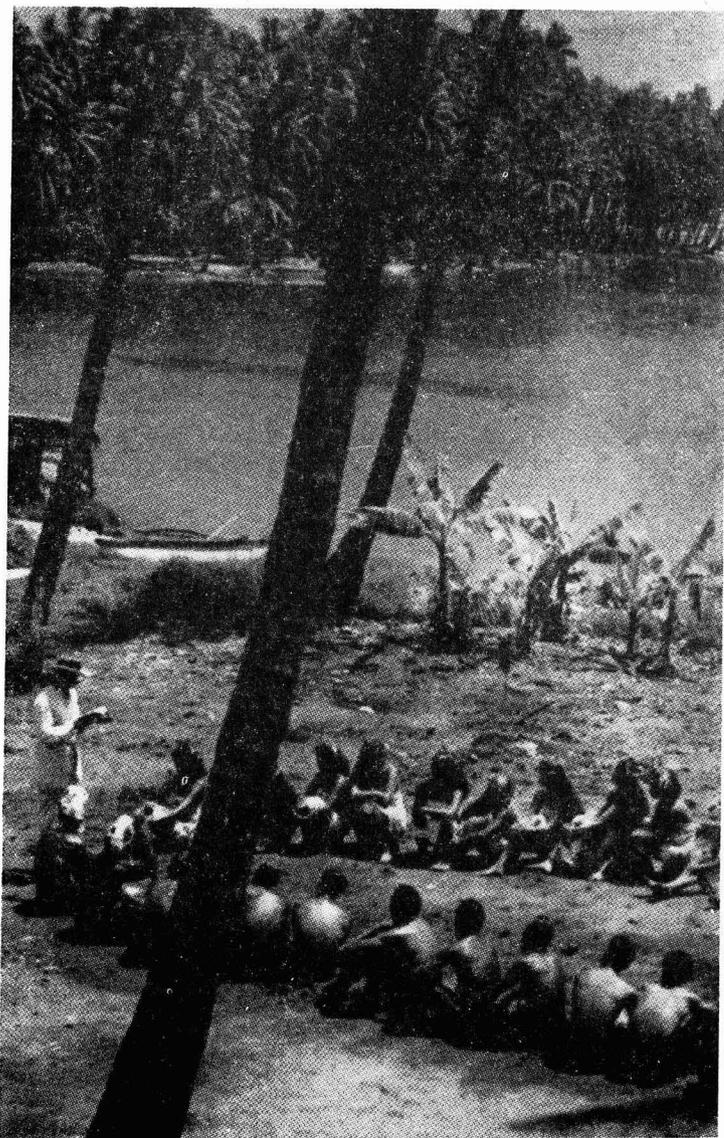
Va pues Heyst a recalar a Samburán y allí, en medio de las derruidas instalaciones de lo que fuera la mina de carbón, desembarcan a visitarlo de vez en cuando algunos amigos. Día y noche un volcán lanza al estrellado cielo de los trópicos el rojizo vaho de su erupción. En una de sus raras salidas de la Isla, conoce en un hotelucho de otro puerto una muchacha que toca en una de esas lamentables orquestas femeninas que tienen algo de último reducto de una mezquina decencia. Algo ve en la muchacha, una mezcla de feroz fidelidad y de generosa entrega, que lo impulsa a proponerle que lo acompañe a Samburán. Ella acepta y deja tras sí los celos irritados e irreconciliables de Schomberg, el administrador del hotel. Éste, para vengarse, envía al poco tiempo a Samburán a dos personajes que habían llegado a su hotel en busca de ingenuos que se dejasen timar con los naipes. Insinúa que Heyst esconde una inmensa fortuna. Y allí llegan los dos malhechores, uno de los cuales interesa especialmente por tener a mi juicio una cierta calidad de negativo de la imagen que nos hemos hecho de Heyst. Es quien a sí mismo se llama Mister Jones a secas, un tahúr de nervios helados y maneras finas que mata por cansancio y pasea por el trópico una tuberculosis que lo lleva lentamente a una muerte que él observa con indiferencia y tranquila lucidez. Desde el primer encuentro, Heyst comprende que la partida que va a jugarse es a muerte y trata de poner al margen a la muchacha que se apega a él con la trágica fidelidad de quien acepta y pide compartir hasta el último trozo del destino.

Por una especie de desenlace a lo Hamlet, todos mueren tras una larga noche de fintas y diálogos que, en el caso de Heyst y Mister Jones a secas, se llevan a cabo dentro de la más ordenada urbanidad y las más serenas maneras. Estos son, en escueto resumen, los hechos sobre los cuales flota, como una presen-

cia siempre evidente, la desesperanza. En efecto, desde el primer momento nos damos cuenta de que Heyst forma parte de esa dolorosa familia de los lúcidos que han desechado la acción, de los que, conociendo hasta sus más remotas y desastrosas consecuencias el resultado de intervenir en los hechos y pasiones de los hombres, se niegan a hacerlo, no se prestan al juego y dejan que el destino, o como quiera llamársele, juegue a su antojo bajo el sol implacable o las estrelladas noches sin término de los trópicos. Pero, no hay una pasividad búdica, un renunciamiento ascético a participar en la vida, por parte de los desesperanzados. Heyst ama, trabaja, charla interminablemente con sus amigos y se presta a todas las emboscadas del destino, porque sabe que no es negándose a hacerlo como se evitan los hechos que darán cuenta de su vida; sabe que sólo en la participación lúcida de los mismos, puede derivarse algo muy parecido a un sabor de existencia, a una constancia de ser, que hace posible el paso de las horas y los días sin volarse los sesos concienzudamente. De allí el desconcierto de Mr. Jones a secas, al verse frente a Heyst y comprender que se encuentra ante uno de su misma especie que ha escogido el otro extremo de la cuerda. Y que desde allí lo está observando serenamente y trata de descubrir, uno por uno, los tenues hilos que lo han traído hasta Samburán, hilos que comienzan a mover un presente que se precipita, constante y vertiginoso y en el cual se advierten las huellas del desastre.

Estamos ya en posibilidad de precisar y ordenar los signos que determinan la desesperanza y los elementos que la componen. Más adelante la veremos aparecer en ciertas zonas y bajo ciertas condiciones en las más diversas y disímiles zonas de la literatura contemporánea.

Primera condición de la desesperanza es la lucidez. Una y otra se complementan, se crean y afirman entre sí. A mayor



"deambuló por el archipiélago durante años"

lucidez mayor desesperanza y a mayor desesperanza mayor posibilidad de ser lúcido. A reserva, desde luego, de que esta lucidez no se aplique ingenuamente en provecho propio e inmediato, porque entonces se rompe la simbiosis, el hombre se engaña y se ilusiona, "espera" algo, y es cuando comienza a andar un oscuro camino de sueños y miserias.

Segunda condición de la desesperanza es su incomunicabilidad. Heyst será siempre, para los demás, el Hechizado, el Loco, el Solitario de Samburán. Ni su íntimo amigo Morrison, por quien sabemos toda la historia, comprenderá nunca el secreto mecanismo de su conducta, ni la razón soterrada de su destino. La desesperanza se intuye, se vive interiormente y se convierte en materia misma del ser, en substancia que colorea todas las manifestaciones, impulsos y actos de la persona, pero siempre será confundida por los otros con la indiferencia, la enajenación, o la simple locura.

Tercera característica del desesperanzado es su soledad. Soledad nacida por una parte de la incomunicación y, por otra, de la imposibilidad por parte de los demás de seguir a quien vive, ama, crea y goza, sin esperanza. Sólo algunas mujeres, por un cierto secreto y agudísimo instinto de la especie, aprenden a proteger y a amar a los desesperanzados. Esta soledad sirve de nuevo para ampliar el campo de la desesperanza, para permitir que en la lenta reflexión del solitario, la lucidez haga su trabajo, penetre cada vez más escondidas zonas, se instale y presida en los más recónditos aposentos.

Cuarta condición de la desesperanza es su estrecha y peculiar relación con la muerte. Si bien lo examinamos, el desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte, cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin. El desesperanzado no rechaza la muerte, antes bien detecta sus primeros signos y los va ordenando dentro de una cierta particular secuencia que conviene a una determinada armonía que él conoce desde siempre y que sólo a él le es dado percibir y recrear continuamente.

Por último —y aquí se presenta la ineficacia de la palabra que he escogido para nombrar esta charla— nuestro héroe no está reñido con la esperanza, lo que ésta tiene de breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probables y efímeras dichas, por el contrario, es así como sostiene —repito— las breves razones para seguir viviendo. Pero lo que define su condición sobre la tierra, es el rechazo de toda esperanza más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu. El desesperanzado no "espera" nada, no consiente en participar en nada que no esté circunscrito a la zona de sus asuntos más entrañables.

Tal vez desesperanza no sea la palabra para nombrar esta situación, en vano he buscado otra y queda al arbitrio de cada uno de ustedes escoger la que mejor se ajuste a las condiciones que acabo de enumerar.

Yo quisiera, antes de pasar revista a una galería de desesperanzados, leer unas páginas de un escritor francés olvidado por muchos años y ahora de nuevo apreciado por una generación que, al parecer, ve más lejos que quienes le dejaron morir con la altanera y mezquina indiferencia de jueces. Indiferencia por lo demás estéril, ya que tuvo como contrapartida la más definitiva y honda desesperanza de que yo tenga noticia. Se trata de Drieu la Rochelle, quien se suicidó en 1945 ante la imposibilidad y la inanidad de explicar nada, de comprender nada, de rescatar nada. Veintitrés años antes, en un libro de juventud titulado *La Suite Dans les Idées* —terrible y justo título a la luz de su fin— escribe el siguiente prólogo, en el que se enumeran con lucidez incuestionable las razones que lo mueven para entrar a la desesperanza. No tengo noticia, con excepción de la *Saison en Enfer* de Rimbaud, de un más hermoso acto de fe, de una más absoluta rendición de cuentas. Dice así:

"Tan lejos como puedo remontarme en la conciencia de mi vida, encuentro siempre el deseo de ser hombre.

He querido ser soldado, o sacerdote, tanto en el tiempo de la infancia como en el tiempo de la pureza.

Luego, el fuego del sexo comenzó a latir en mis entrañas; hice entonces voto de ser un amante inolvidable. Pero este voto se consumió en una ardiente rectitud: jamás mi mano tomó esa llama para tornarla en contra mía, de tal suerte que salí sin mancha de la adolescencia, y pude renovar mi impulso hacia el heroísmo o la santidad.

Durante un cierto tiempo me parece que a punto estuve de ser un guerrero, un atleta, un poeta.

Pero la mujer no podía ya excluirse de mi ser. Era uno de los estratos vitales que conformaban mi sombra de la que, de tiempo en tiempo, la pasión, gran destasadora, arrancaba de su tronco grandes trozos que blandía, escurriendo savia roja a pleno sol. A esto se mezclaron Dios, la tierra y la sangre; la ple-garia, la guerra y el amor. Nací de una prostituta y un soldado,



"vivir, actuar, vencer?"

pero un asceta marcó, desde mi más tierna infancia, una imborrable señal de ceniza sobre mi piel.

Sí, recuerdo este deseo de ser hombre, es decir, erguido, fuerte, el que golpea, el que ordena o el que asciende a la hoguera. Sin embargo, y desde entonces, permanezco sentado, el cuerpo lacio, soñando, imaginando y dejando que se pudra —debido a una muy precoz inclinación de mi destino— el germen de toda realización nacida de la fuerza.

Desde mi infancia me alejé de los hombres. Desde mi infancia descuidé mi cuerpo y transformaba el hervor agresivo de mi sangre en dulces brasas que alimentaban el fuego inofensivo de mi cerebro: las puertas del alma daban paso al miedo y a la timidez.

Y ahora, a los treinta años, veo que no soy un hombre, que nunca lo he sido. Al no cumplir mi deseo, he malogrado mi vida.

No soy hombre porque he dejado escapar de mí la fuerza y la destreza. No tengo aptitud para juego alguno ni para ninguna hazaña. Valga como ejemplo que no sé domar un potro, ni salvar un obstáculo, ni dar un salto mortal.

Sin embargo, sé, en lo profundo de mi instinto y a la vez de mi meditación sobre la naturaleza humana, que si el hombre no cuida de su cuerpo, comienza a dejar de serlo.

Y desgarrar mi conciencia la certeza de que el hombre no se conserva íntegro en mí.

Y tampoco soy hombre porque no soy un amante. Entre las mujeres he perdido a la que pudo haber sido mía; me lancé sobre el rebaño y gasté mi apetito. He agotado mis riñones y del toro que ayer era, hoy sólo resta el buey que dobla las rodillas para recibir sobre la nuca el golpe del mazo. Y en mis ojos sanguinolentos crece una vegetación ávida de visiones que nubla mi mirada.

Tampoco soy un hombre porque no soy un santo: soy incapaz de soledad y por ende de oración... no he tenido jamás la fuerza de retraerme en Dios.

Tampoco soy hombre porque no soy un poeta. Nunca pude cumplir en mí esta inmovilidad que logra que todos los aromas del mundo refluyan en el limo, destilando poco a poco sus esencias en una densa miel hecha de un renunciamento tajante y atroz.

He tenido miedo en la guerra y he tenido miedo en la paz.

No supe esperar una mujer y no me atreví a morir. Yo, que no soy ningún jefe entre los hombres, no me resuelvo a dejarlos. Adiós guerras, revoluciones y vastas soledades.

Hoy sólo puedo detenerme, harapiento, en la esquina de una calle malfamada y cantar esta ronca queja. No he escrito más que lamentos y pesar. Despliego mi flaqueza con perversa obscenidad. Y sin embargo, espero de la exhibición de mis miembros lastimosos y de mis carnes llagadas una limosna de asombro y de admiración. Con astucia transformo en fuerzas mi flaqueza. Ni guerrero, ni sacerdote, ni atleta, ni amante; sin soldados, sin altar, sin músculos, sin mujer, me he hecho escriba.

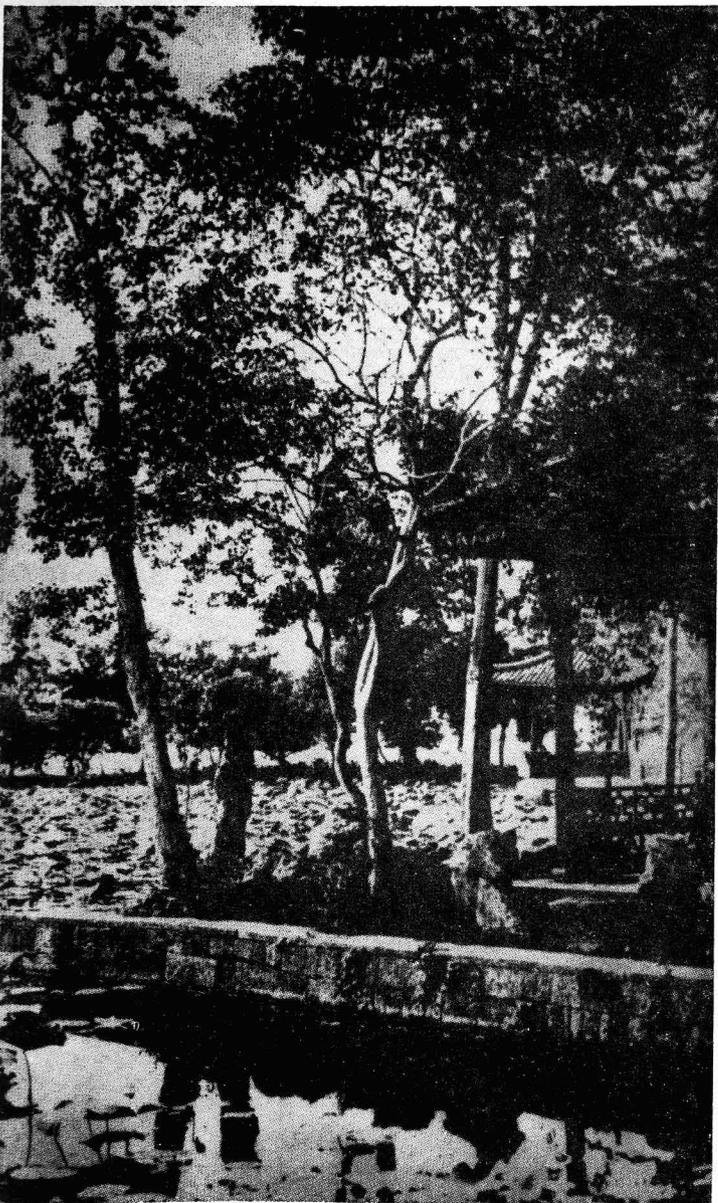
Pero en el orden de los escribas, me encuentro en lo más bajo de la jerarquía. No soy inventor ni de dramas ni de novelas. Encerrado en lo más estrecho de mí mismo, no sé sacar provecho de esos bellos personajes, resplandecientes de la vigorosa vida imaginaria, largamente conquistada en los días del autor, y animados por su propia sangre; personajes que transitan entre los hombres, en sus ciudades, alabados por la muchedumbre como los últimos dioses.

No. Por haber encerrado todo en mi entraña avara y vacilante, soy la caricatura de todo, en medio de lo que sólo es podredumbre.

Es la razón por la que el contenido de este libro se asemeja al zurrón de un mendigo. Es un amasijo de desechos desfigurados, en los que perdura un recuerdo irrisorio de todo lo que participa de la diversa fortuna de los hombres: una cabeza de ídolo olvidado, el fragmento de un encaje arrancado en la penumbra al paso de una mujer, un trozo de puñal y una moneda de oro de algún reino desdeñado por los exploradores.

Me entrego en cuerpo y alma a la histeria. Perezoso y las más veces enfangado en una calleja, me yergo de repente, meciedo mi cuerpo mancillado en una lúbrica danza, tal vez porque la silueta de un semejante se desliza por la esquina.

Oh caminante, oh lector, éste es mi último libro. Después de esto no escribiré más que novelas y desapareceré, ya que he comprendido que la última nobleza que me queda, estriba en desaparecer. No soy un hombre.



—El estanque de Chang
“la más lúcida autopsia de la desesperanza”

No sé si existan hombres en alguna parte, pero he de escribir grandes fábulas para que entre tú y yo, a la faz del mundo, pueda elevarse, a pesar de todo, la figura del hombre. Que no se diga que el hombre no ha existido.

En fin, he desahogado mi bilis, para ti mis vómitos.

He aquí, en caótico desorden, todo lo que tengo. Varias ideas oscuras manchan un puñado de hojas de papel. No tengo la fuerza para consumir todo esto en el fuego y, de un filtro de brujas hecho tinta, sangre, corazones de mujeres, sudores de angustia, tesoros, forjar un bello instrumento de metal, elegante y templado para traspasar tu corazón y brillar a la luz del sol.

He aquí las ideas reptantes de la melancolía. He aquí el resplandor de la impotencia. Un furor de amor destruido por la distracción, la repentina languidez y el deseo de largarme de paseo o de dormir.

Si tú supieras de qué ignorancias y de qué trucos se compone un libro. Pero en este libro sin afeites podrás descubrir mi tontería a la vuelta de una frase y mi esterilidad al final de una página.

Amo escribir, amo la belleza, pero por encima de todo amo a las mujeres y a los hombres. Pero para escribir necesito dejarlos un momento, lo cual es demasiado.

Pero apenas estoy con ellos empiezo a aburrirme y termino por creer que yo, el escriba, el inútil, el retórico gandul, este vanidoso sin consecuencia, no existe más de lo que tú existes y sin embargo toda nuestra existencia se halla en mí.

Por lo demás, siempre podrás decir que en este fárrago, no te has reconocido.”

Un contemporáneo de Drieu y en cierto sentido el hombre que hará pensar más en él a medida que más frecuentemos su obra, sobre todo sus novelas, llevará la desesperanza a los límites más absolutos, la hará el tema constante, la razón última de su obra. Hablo de André Malraux. Mientras no se llega a descubrir la soterrada corriente de desesperanza que atraviesa su obra, no se alcanza el verdadero sentido y el perdurable propósito que la anima. Hay un peligro en la obra novelística de Malraux, peligro en el que han caído, al criticarla, sus destructores comunistas y católicos. Es no encontrar en ella sino un elogio, una recreación de la aventura por la aventura. Nada más lejano al verdadero propósito del autor de *La condición humana*.

Las novelas de Malraux son la más inteligente, la más lúcida autopsia de la desesperanza; como también el más definitivo rechazo de la aventura como tal. El primer síntoma que nos sorprende, que llega a chocarnos en esta obra, es la extrema inteligencia de sus personajes.

En una nota al libro que sobre él escribió Gaetan Picón, Malraux, de su puño y letra, transcribe este diálogo con Gide:

G —No hay imbéciles en sus libros.

M —Yo no escribo para fastidiarme. Para idiotas, basta la vida.

G —Es que usted es todavía muy joven.”

Descubierto este factor esencial de la lucidez, empezamos a encontrar que el Perken en *La vía real*, Gissors en *La condición humana*, Hernández de *La esperanza*, Claude y Garine en *Los conquistadores*, son uno y mismo ser que, habiendo alcanzado el cero absoluto, habiéndose desvestido de todo ropaje, de toda máscara posible, maneja los hechos, se deja penetrar por ellos, los ve alejarse, cambiar, tornar con otro nombre, sin “esperar” nada de ellos, sin participar en su necio desorden.

Gaetan Picón lo anota con precisión en su libro. “Los primeros héroes de la obra —dice refiriéndose a la novelística de Malraux— no actúan para crear cosa alguna, sino únicamente para combatir, para no aceptar. Si Garine se une a la Revolución es porque ella es menos edificación que ruptura, porque —explica— “sus resultados son lejanos y siempre en transformación”.

“¿Vivir, actuar, vencer? Nada de eso. Sólo probarse a sí mismo que no ha rechazado la inevitable derrota, así sea en el momento fulgurante de una muerte con las armas en la mano. “Ser muerto —habla Malraux—, desaparecer, poco le importaba; no se sentía unido a sí mismo... Pero sí, aceptar, vivo, la vanidad de su existencia, como un cáncer, vivir con esa tibieza de muerte en la mano. Qué era esa necesidad de lo desconocido, esa provisional destrucción de las relaciones entre prisionero y amo, que aquellos que no la conocen llaman aventura, sino su propia defensa contra ésta?”

Y a este párrafo comenta Malraux, esta vez de su puño y letra al margen: “Esta palabra —aventura— gozó, hacia 1920, de un gran prestigio en los medios literarios; prestigio al cual se opusieron más tarde la cómica anexión por el comunismo

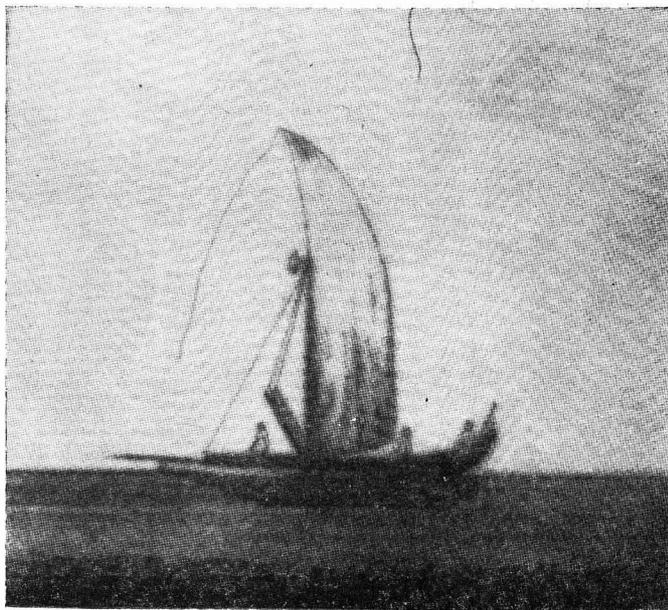
francés de las virtudes burguesas y la seria anexión del orden por el stalinismo.

“Es natural que el espíritu revolucionario no se muestre hostil al aventurero cuando éste es un aliado contra un enemigo común, pero sí lo sea cuando el aventurero es un adversario.

“El aventurero está evidentemente fuera de la ley; el error está en creer que lo sea únicamente de la ley escrita, de la convención. El aventurero se opone a la sociedad en la medida en que ésta es la forma de la vida, él se opone menos a sus convenciones racionales que a su naturaleza. El triunfo lo mata: Lenin no es un aventurero, tampoco lo es Napoleón. El equívoco tiene origen en Santa Helena. Tampoco lo hubiera sido Lawrence si hubiera aceptado gobernar Egipto (lo cual rechazó; pero sin duda no hubiera rechazado responsabilidad alguna en 1940). De la misma manera como el poeta substituye la relación de las palabras entre sí, con una nueva relación, el aventurero intenta substituir la relación de las cosas entre sí —las llamadas ‘leyes de la vida’— por una relación particular. La aventura comienza con el desarraigo, y a través del mismo el aventurero terminará loco, rey o solitario; la aventura es el realismo de lo feérico. De ahí el peso de Harray en el mito Rimbaud: se antoja (y en parte debió serlo) *Les Illuminations* de su vida. El riesgo no define la aventura: la legión está llena de antiguos aventureros, pero los legionarios sólo son soldados audaces.”

Sólo así concebida, puede la aventura ser aceptada por quien ya no “par delicatessen” sino “par lucidité” ha perdido su vida. Es por eso que en la obra de Malraux la acción toma un aspecto espectral, único e indefinible. Ella sólo toca a sus héroes en la medida en que éstos van usando, al frecuentarla, la vana servidumbre de sus sentidos, la secreta e inútil materia de la vida. Y es por eso también que la muerte les llega con una clara aura de tranquila certeza, sin sorpresa alguna, con la serenidad de quien sabe que también ella está en el juego y que a tiempo que forma parte del mismo, secretamente lo conforma y lo guía.

Vemos cómo los personajes de Malraux cumplen con dos condiciones de los desesperanzados: son lúcidos al grado sumo y como tales aceptan y se relacionan con la muerte. Ahora bien, para hallar las otras tres condiciones, bastaría recorrer dos o tres páginas de cualquiera de sus novelas, y nos saldrá al paso la presencia constante de ese doble fenómeno de soledad e incomunicación que hace de sus personajes un solo ser inconfundible. Ni el compañerismo en la aventura política de *Los conquistadores*, ni la experiencia del sexo cumplida como una intensa y fugaz llama de dicha y de dolor en *La vía real*, ni el sufrimiento físico y el erotismo en *La condición humana*, basta para arrancar a estos hombres del aislado y fervoroso cúmulo de sus cosas más secretas y esenciales. Y, sin embargo, no está ausente la esperanza en ninguna de estas obras, no en vano una de ellas la lleva por título. Es esa dolorosa esperanza de saber que, de rechazo en rechazo, de batalla en batalla y de abrazo en abrazo, podamos confirmar cada vez con mayor certeza y no sin cierta dicha inconfesada, nuestra ninguna misión ni sentido sobre la tierra, como no sea la constatación, a través del cuerpo, de un cierto existir inapelable, del cual somos conscientes y que nos proporciona, gratuitamente, esa “condición humana” en cuyo examen y exploración ha ganado



“ciertos aspectos del mundo tropical”

Malraux la categoría de uno de los pocos, si no el único auténtico clásico de nuestro tiempo.

Hemos citado tres ejemplos de desesperanza, diferentes entre sí en muchos conceptos. La desesperanza en Conrad, con una indudable raíz esclava, expuesta con un acento lírico y una tenue nostalgia romántica; la brutal y desgarrada de un lúcido intelectual francés que resolvió matarse antes de seguir fabricando razones maravillosamente lúcidas para encubrir ante los demás su fatal desesperanza y, finalmente, la de un novelista admirable y un pensador riguroso que eleva la desesperanza a categoría absoluta y la explica en los diversos planos de la acción, la revolución, el amor y la muerte.

Hay muchos más ejemplos, desde luego. Hay también la posibilidad —yo diría, la necesidad— de profundizar mucho más sobre el tema. Lo que estoy haciendo aquí es únicamente enunciarlo con evidente desorden, anotar su presencia en algunos ejemplos, a mi parecer los más evidentes y ricos. Pero haría falta que un verdadero profesional de la crítica, alguien que con la disciplina y formación filosóficas que a mí me faltan, se lanzara por el camino de ofrecernos una “Fenomenología de la desesperanza”. ¿No es éste un tema apasionante y actual como ninguno? Yo así lo creo. Sería interesante tratar de contestar algunos interrogantes tales como: ¿Hasta qué punto hay desesperanza en la obra de Camus? ¿Por qué no hay desesperanza en Hemingway? ¿Por qué la desesperanza es un fenómeno contemporáneo? ¿Cuáles son los nexos entre el Romanticismo y la desesperanza? ¿En qué proporción es auténtica, es decir valedera como experiencia, la desesperanza del Ulrich de Musil? ¿Por qué Malcolm Lowry es un clásico de la desesperanza?

Dejo estos interrogantes y los demás que ustedes quieran plantear, para quien con mejores títulos y más aptos instrumentos de los que yo disponga, desee trabajar en ellos.

Hemos querido dejar de lado así fuera un rápido recorrido en busca de la desesperanza en la poesía. Sería éste un tema para otra ocasión. Lo que sí no podemos pasar por alto es la mención del máximo poeta de la desesperanza, Fernando Pessoa. Basta la lectura de uno cualquiera de sus poemas, para conocer hasta dónde alcanzó su afanoso buceo por las más quietas y oscuras aguas de la desesperanza.

LISBON REVISITED

(1923)

(Versión de Francisco CERVANTES)

No; no quiero nada.

Ya dije que no quiero nada.

¡No me vengan con conclusiones!

La única conclusión es morir.

No me traigan estéticas.

¡No me hablen de moral!

No me muestren sistemas completos, ni me enumeren conquistas de las ciencias (¡De las ciencias, Dios mío, de las ciencias!) de las ciencias, de las artes, de la civilización moderna!

¿Qué mal les hice yo a todos los dioses?

Si tienen la verdad, ¡guárdensela!

Soy un técnico, pero tengo técnica sólo dentro de la técnica.

Aparte de eso estoy loco, con todo el derecho a estarlo.

¿Lo oyeron? ¡Con todo el derecho a estarlo!

¡No me den lata, por el amor de Dios!

¿Me querían casado, fútil, cotidiano y tributante?

¿Me querían lo contrario de esto, lo contrario de cualquier cosa?

Si fuese otra persona, les haría a todos su voluntad.

Así como soy, ténganme paciencia!

¡Váyanse al diablo sin mí!

o déjenme que me vaya solo al diablo!

¿Para qué habríamos de irnos juntos?

No se me prendan del brazo.

No me gusta que se me prendan del brazo.

Quiero estar solo.

¡Ya dije que estoy solo!

¡Ah, de manera que querían que sirviera de compañía!

Oh cielo azul —el mismo de mi infancia—
eterna verdad, vacía y perfecta!



“una vegetación enana”



“más bien pudiera ser el trópico”

Oh, suave Tajo, ancestral y mudo,
pequeña verdad donde el cielo se refleja
Nada me das, nada me quitas, nada eres de lo que yo me sintiera
(Oh pena, vista de nuevo, Lisboa, tan anterior a hoy)

¡Déjenme en paz! No me tardo, que yo nunca me tardo...
Y en tanto tardan el Abismo o el Silencio quiero quedarme solo!

Les propongo, finalmente, explorar un poco en lo que podríamos llamar “El meridiano de la desesperanza”. ¿Es por casualidad que *Victoria* de Conrad se desarrolla en los trópicos malayos? ¿Lo es también que igual escenario sea el de *La vía real* y *Los conquistadores* de Malraux? Yo creo que no. Hay, sin lugar a dudas, una relación directa entre la desesperanza y ciertos aspectos del mundo tropical y la forma como el hombre los experimenta. Y tan es así que, adelantándome un momento a lo que nos ocuparemos en breve, como ejemplo admirable, eficaz y que se ajusta con tanta fidelidad como Malraux o Conrad a las condiciones que hemos propuesto para definir y localizar la desesperanza, existe en Suramérica la obra de Gabriel García Márquez, el novelista colombiano que encontró en el húmedo y abrasador clima de Macondo y en la mansa fatalidad que devora a sus gentes, un inagotable motivo de desesperanza.

El trópico, más que un paisaje o un clima determinados, es una experiencia, una vivencia de la que darán testimonio para el resto de nuestra vida no solamente nuestros sentidos, sino también nuestro sistema de razonamiento y nuestra relación con el mundo y las gentes.

Lo primero que sorprende en el trópico es precisamente la falta de lo que comúnmente suele creerse que lo caracteriza: riqueza de colorido, feracidad voraz de la tierra, alegría y entusiasmo de sus gentes. Nada más ajeno al trópico que estos elementos que más pertenecen a lo que suele llamarse en Suramérica la tierra caliente formada en los tibios valles y laderas de los Andes y que nada tienen que ver con el verdadero trópico. Tampoco la selva tiene relación alguna, como no sea puramente geográfica y convencional, con lo que en verdad es el trópico. Una vegetación enana, esqueléticos arbustos y desnudas zarzas, lentos ríos lodosos, vastos esteros grises donde danzan las nubes de mosquitos un soñoliento zigzag, pueblos devorados por el polvo y la carcoma, gentes famélicas con los grandes ojos abiertos en una interior vigilancia de la marea de la fiebre palúdica que lima y desmorona todo vigor, toda energía posible; vastas noches húmedas señoreadas por todos los insectos que la más loca fantasía no hubiera imaginado, lechosas madrugadas cuando todo acto en el día que nos espera se antoja mezquino, gratuito, imposible, ajeno por entero al torpe veneno que embota la mente y confunde los sentidos en una insípida melaza. Este más bien pudiera ser el trópico. La isla de Samburán con su turbia erupción volcánica que todo lo mancilla, la maleza en donde yacen olvidados los grandes dioses que busca

Claude en la península Malaya y en donde la muerte alcanza a Perken con la voraz gangrena producida por un leve flechazo en una pierna; Hong-Kong, mugroso paraíso de las moscas en donde Garine hace —hay que hacer un énfasis especial en el peso del verbo *hacer* en este caso— la revolución y, Macondo, en donde un viejo coronel de las guerras civiles de Colombia espera en vano, espera con lúcida desesperanza, una carta que él sabe que no llegará nunca, pero cuya constante inminencia permite continuar la vida que hace muchos años perdiera todo posible sentido, toda probable esencia. Tales son los lugares en donde anida, en donde crece como un hongo sabio nacido de complicadas y hondas descomposiciones, la desesperanza. La semilla ha sido puesta mucho antes que estos seres llegaran al trópico, sería ingenuo pensar que ella pueda producirse en tan desolados lugares; la semilla viene de las grandes ciudades, de los usados caminos de una civilización milenaria, de los claustros de las viejas universidades, de los frescos ámbitos de las catedrales góticas, o de las empedradas y discretas calles de las capitales de la antigua colonia, en donde los generales con alma de notarios y los notarios enfermos del mal del siglo forjan interminables y retóricas guerras civiles. Pero es en el trópico en donde la desesperanza logra la más pura, la más rica, la más absoluta expresión de su desolada materia.

Me refería antes a la novela de García Márquez *El Coronel no tiene quién le escriba*, como otro de los modelos de la desesperanza. Yo creo que sobre este libro tendrán que volver cada día con mayor atención y frecuencia los críticos, porque en sus breves y escuetas páginas se desarrolla, otra vez con una limpidez clásica, la elemental y siempre renovada tragedia de un hombre con sus fantasmas más singulares y antiguos. Decíamos que el coronel no tiene en Macondo razón alguna que le sostenga para seguir viviendo distinta de esa carta que él sabe que no vendrá nunca, pero que le proporciona una rutina de actos simples, casi ceremoniales, en los que usa el tiempo con la desesperada avidez de los desesperanzados. Tiene también un gallo de pelea con el cual dice esperar grandes ganancias. Se engaña quien pueda pensar que el animal tiene importancia alguna para el Coronel. El gallo es un viejo símbolo para burlar a su asmática esposa anémica de hambre y de furia. Cada vez que habla del gallo, cada vez que sacrifica por él algunos mendrugos, adivinamos la sonrisa hierática del viejo luchador de las guerras civiles, sepultado en el polvoso e interminable verano de Macondo, el pueblito que “mana hacia el río como un absceso”, al igual que la ciudad de Crusoe. Si alguna vez un especialista avisado encuentra que esta búsqueda de la desesperanza en la literatura de los últimos cincuenta años vale la pena, y resuelve hacer una Antología de la Desesperanza, en ella deberá aparecer, junto a las páginas en donde Malraux relata la muerte de Perken o los diálogos de Gisors con Ferral, las dos últimas de la novela de García Márquez que rematan con la fecal exclamación escueta en donde se resumen, humildemente, las más altas conquistas de la desesperanza.

Rafael Landívar y el sentimiento integrador en Nueva España

Por Saúl SIBIRSKY

El poema *Rusticatio Mexicana* (Módena, 1781; edición aumentada, Bolonia, 1782) es una de las obras más extraordinarias de la rica literatura de los jesuitas expulsados de la Colonia durante la décima generación hispanoamericana. Le penetra una añoranza y cariño por la tierra mexicana que representa magníficamente el dolor propio y el de los compañeros religiosos de Landívar:

"Confieso que debería velar mis entrañas de enlutado peplo y derramar amargas lágrimas; pues mientras florezcan los prados y alumbren las estrellas, mi espíritu y mi pecho siempre serán presa de profundo dolor. Mas aunque estoy obligado a esconder la pena, es lícito al sufrimiento arrancar recatados suspiros del corazón. Mas ¿a qué conduce desahogarse con ellos? Ascenderé a la alta cumbre del Pindo escarpado y suplicante invocaré al inspirador de las musas; pues, a veces, el corazón dolorido ambiciona consuelo."¹

El poema es la mejor obra de los jesuitas expulsados. No es mera imitación de Virgilio sino una vívida descripción de la naturaleza mexicana, en la que la poesía llega frecuentemente a una depuración por la cual la imaginativa recreadora del desterrado crea cuadros descriptivos de admirable belleza y poesía; tiene pasajes en los que se acerca a la llamada poesía pura. Cronológicamente, Landívar se sitúa entre la *Grandeza Mexicana* de Balbuena y "El cultivo de la agricultura en la zona tórrida" de Andrés Bello; a ambos autores los supera en la compenetración con la naturaleza y por la amplitud del plan de la *Rusticatio Mexicana*. En cuanto al título del poema, Octaviano Valdés sugiere una traducción que es probablemente la más adecuada, *Por los campos de México*, y que refleja la añoranza y el enciclopedismo naturalista, el primitivismo y la compenetración con el sector rural de México:

"'Rusticatio', bien si significa hacer vida de agricultor, quiere decir también salir de la ciudad a solazarse en el campo, a veranear. El moderno 'turismo' —sin el sabor plebeyo que le ha dado la superficialidad andariega— se acerca bastante a esta segunda idea que expresa 'Rusticatio'. Landívar la usa no en el primer sentido sino con la amplitud de la segunda acepción. Por lo cual, a falta de un equivalente castellano que traduzca la idea cabal de 'Rusticatio', creo que el título: *Por los campos de México*, sugiere dicho significado con bastante aproximación."²

Lo que destaca de inmediato a la obra es la captación de la naturaleza mexicana. La descripción se circunscribe a la fauna y la flora; cada elemento surge magnificado por su belleza y atributos, y la naturaleza se desborda así por su riqueza y sus matices. Sirva de ejemplo la descripción del *centzontle*:

"Juega asimismo el *centzontle*, príncipe de las aves, desconocido en el Viejo Mundo, singular por la rareza de sus variados sonidos, el más elocuente, pues simula las voces del hombre, las de otras aves, el ladrido de los perros y hasta la melodía de quien acompaña un canto pulsando las cuerdas. A veces canta a compás, otras imita al milano devorador, o bien maúlla, o reproduce el toque vibrante del clarín, ladra festivo, llora, pía. Prisionero en la jaula se complace en revolotear cantando, en unir melodiosamente los días y las noches insomnes."³

Además, la tierra, sentida desde la pupila objetiva pero amorosa del escritor, se perfila como hogar del hombre y abastecedora de la humanidad. Se conforman así, en una mente americana, los contornos de un México elemental y puro, al que Landívar idealiza al no destacar las instituciones políticas y económicas que impedían la consecución de una vida perfecta:

"Embellecen también la pradera con la policromía de las flores, mezclando las violetas y caltas, los lirios y nardos, que prestan a la montaña el decoro de florido tapiz en su res-

pectiva estación. Solamente la reina de las flores entre zarzales emponzoñados, sus encendidos pétalos mantiene siempre rivales de la luz de cada día, hermoheando la pradera con el don incansable de su flor. Solicita la gente acude a las laderas meridionales a cosechar de los árboles los frutos que, la tierra ardorosa, fértil por su rica humedad produce con largueza, admirablemente cobijada de negra sombra. De este modo el indio recogía por su mano melones, ciruelas, cidras, nueces y otros frutos innumerables, y se enriquecía con el asiduo rendimiento de la pródiga tierra."⁴

El hombre se destaca magníficamente sobre el mundo natural; su trabajo cotidiano es una gesta heroica y diestra, que el poeta refleja en su obra por medio de un impresionismo que resalta hasta el mínimo detalle cada rasgo del hacedor de cultura:

"... corta a cuchillo las puntas de la madura caña, con las cuales prepara la verde pastura a los novillos cansados. Tronchan luego, repitiendo el corte, otro pedazo, y lo clavan en el suelo surcado, como anteriormente la semilla; pero no plantando derechas estas cañas, conforme se acostumbra hincar muchas veces los retoños en los huertos, sino tendidas en el campo... Agrupan después las puntas uniendo los cañutos cortados con otros. Así como el capitán forzado por el riesgo de la pelea dispone sus falanges bronceadas con admirable pericia, sagaz, las divide y aprieta en grupos de a tres."⁵

Uno de los aspectos más novedosos de *Por los campos de México* es la sociedad humana vista como mundo estable; un cierto primitivismo que describe solamente al sector campesino, rústico, mexicano. Es como si Landívar estuviera atendiendo a la realidad numérica y geográfica de la sociocultura que describe, y por ello solamente aparece dedicándose al hombre del campo, al indio trabajador de las tierras y al negro de los ingenios de azúcar. En ese sentido el poema, conjuntamente con la historia de Clavigero, es un jalón impercedero de las letras hispanoamericanas, en la constante del concepto de libertad. Por debajo de los patrones de la cultura conquistadora, a lo largo de los siglos coloniales, y también durante el siglo XIX, la inmensa mayoría de los mexicanos, enjuiciada según los objetivos y puntos de vista del sector poseedor, vivía la realidad de la lucha diaria por la subsistencia, dentro de un ambiente natural:

"La raza india, por el contrario, hecha a los rudos trabajos, ni palidece afeminada bajo las heladas lluvias, ni teme al sol cuando flamea su quemante antorcha. De aquí que, imperturbable, soporta todos los eventos temibles: la luna, el sol, la lluvia, el frío, el calor; y vigile sin descanso, noche y día, ahuyentando de los albeantes gusanos a los perniciosos enemigos. ¡Aprueba labor ciertamente, pero acreedora de crecida ganancia."⁶

Estos rasgos reflejan una realidad cultural que quizá explique parcialmente el por qué pensadores europeos no hayan querido considerar a la cultura de Hispanoamérica como representante adecuada de la cultura occidental. En este sentido, *Por los campos de México* da una respuesta a la queja de Leopoldo Zea:

"¿Cuál fue la respuesta del Occidente a este afán de occidentalización de Iberoamérica? La respuesta fue semejante a la que dio al mismo afán en Rusia y España: el rechazo absoluto... Los esfuerzos realizados por Iberoamérica por arrancarse de ese pasado que le situaba fuera de la marcha del progreso... no le fueron reconocidos. Iberoamérica siguió siendo tierra de barbarie a la que sólo el Occidente podía redimir sometiéndola."⁷

La exaltación de los detalles, la nobleza del habitante y la belleza y prodigalidad de la tierra integran un mundo idílico, combinación lírica de la evocación del desterrado y de sus esperanzas acerca del futuro de esa utópica tierra de promisión.

Landívar se anticipa a Andrés Bello, a la generación romántica argentina, a Rodó y a la pléyade de los pensadores de América Latina, y también les supera al ceñirse a la realidad humana de su sociocultura. Comienza desde las raíces y canta hasta a los juegos de gallos.⁸ Landívar da una lección de mexicanidad y se dirige constantemente a la juventud mexicana, y a la americana. Canta a la naturaleza de Hispanoamérica y a sus conglomerados humanos, embellecidos por sus cualidades internas y por la maravillosa naturaleza americana:

“La rica América, que extendida por regiones inconmensurables hacia el rumbo de la gélida Osa, prolonga sus tierras elevándose en cordilleras o en algún monte solitario en medio de la llanura . . . Pero sobre el campo, el río y las montañas, en medio del valle reina Tepic, cuyo nombre egregio vuela hasta los astros al favor de la fama. No se distingue por la suntuosidad de altivas moradas, ni se envanece de columnas talladas en mármol pario, ni de templos vetustos, deslumbrantes por donde quiera con el rutilar de las gemas. El pueblo, sin embargo, habita casas dignas de loa por su adorno mo-

el tratamiento científico de los metales que se extraían de las minas mexicanas,¹² y a los castores como si fueran una sociedad humana.¹³

En el preámbulo al lector revela que tiene conciencia de haber escrito de asuntos que no se habían tratado antes:

“Pero es de temerse todavía si no sudé en vano, sin haber satisfecho el deseo de los que, aun en asuntos por naturaleza difícilísimos, no quieren gastar ningún esfuerzo. Mas de consuelo sírvame lo que sobre esto contó Golmario Marsigliano: ‘Oh, cuán difícil es hallar vocablos y descubrir metros, en asuntos totalmente nuevos.’ Con frecuencia (ya desde ahora lo presiento), me faltarán las palabras y a menudo el ritmo se rebelará contra las voces.”¹⁴

El conocimiento y fomento del enciclopedismo natural fue adoptado tempranamente por los jesuitas. Es muy posible que el mensaje aleccionador a la juventud mexicana sea resultado no sólo del amor por México sino también de la idea de progreso de la Ilustración. Ambas cosas se integran, y del men-



“una vívida descripción de la naturaleza mexicana”

—José María Velasco

desto, y frecuenta templos embellecidos con las ofrendas constantes. Mas la naturaleza con un prodigio sin par suplió las piedras preciosas, el oro fugaz y el lujo de las casas.”⁹

Hay un oscuro deseo, por parte de Landívar, de encaminar a la juventud mexicana hacia el interior, para compenetrarse con su propia realidad nacional. Los últimos versos del poema resumen todos los motivos de *Por los campos de México* y se dirigen a la nueva generación. Es muy posible que Landívar estuviera aconsejando el conocimiento de las luces, del enciclopedismo natural, para que en la recorrida por las tierras propias se llegara a conocer al indio rural y se encontrara en él las raíces de la nacionalidad:

“Aquí tienes, juventud que floreces con el fervor de la primera edad, a quien la naturaleza concedió gozar un clima benigno, deleitar el oído con las aves y contemplar sus bandadas disparándose a través del espacio con sus alas policromas, y a quien vastamente el campo ofrece verde esplendor de balsámicos gramales, siempre deslumbrando de flores; aquí tienes los cantos con que me esforzaba en engañar las penas torcedoras y los ocios, a las orillas del impetuoso Reno. Aprende a estimar en mucho tus fértiles tierras, a explorar animosamente y a investigar con paciente mirada las riquezas del campo y los excelentes dones del cielo . . . Mas tú, que posees gran agudeza de entendimiento despojándote de las antiguas ideas, vístete ahora con las nuevas, y resuelto a descubrir sagazmente los arcanos de la naturaleza, ejercita en la búsqueda todas las energías de tu ingenio, y con gustoso trabajo descubre tus riquezas.”¹⁰

Es evidente en Landívar la cosmovisión de un hombre del siglo XVIII. Hasta se aprovecha del poema para aconsejar mejores métodos para el cultivo del azúcar;¹¹ pinta la heroica forja del minero, explayándose en la descripción minuciosa de sus métodos de trabajo y de los instrumentos usados. Describe

saje que es todo el poema, se desprende que México es la tierra de “la promesa”.

Landívar era guatemalteco, y dedica *Por los campos de México* a la ciudad de Guatemala. Sus palabras revelan su amor por ella y su añoranza:

Salve, patria querida, dulce Guatemala, salve . . .
Cosas, siempre para mí, todas ellas nutricias de patrio amor y alivio en la adversidad.¹⁵

Explica en el preámbulo que el poema se refiere en especial a los campos mexicanos, y que ha intitulado la obra *Rusticatio Mexicana* porque en Europa eran conocidos por ese nombre todos los territorios de la Nueva España, a pesar de sus diversidades.¹⁶ En la cosmovisión de Landívar, por tanto, el amor patrio por Guatemala y por México no se resienten en absoluto. Para nosotros, el poema en latín de Rafael Landívar representa un legado impercedero para La Promesa del Norte, de la que provenía, y para La Promesa del Sur.

¹ Rafael Landívar, *Por los campos de México*, versión española de Octaviano Valdés (México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1942), p. 8.

² Octaviano Valdés, en *Ibid.*, p. xxv.

³ Landívar, *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁵ *Ibid.*, pp. 110-111.

⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁷ Leopoldo Zea, *América en la conciencia de Europa* (México: Los Presentes, 1955), p. 158.

⁸ Landívar, *op. cit.*, p. 200.

⁹ *Ibid.*, pp. 212-213.

¹⁰ *Ibid.*, p. 215.

¹¹ *Ibid.*, pp. 115-116.

¹² *Ibid.*, pp. 103-104.

¹³ *Ibid.*, pp. 71-84.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 3-4.

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

8 1/2: desolación y encuentro

Por Guillermo MONTAÑO HERNÁNDEZ

8½ es una obra plástica, pero la abundancia que la psique de su protagonista ofrece en fantasías, recuerdos infantiles y sueños trasciende ampliamente sus valores artísticos y constituye un rico material para el psicoanalista.

Entre los propósitos de este ensayo, se encuentra la aclaración de una modalidad de pensamiento conceptual generalmente desconocida. Para esto, es necesario recordar una vez más que el psicoanálisis trata de comprender la conducta humana a través de factores inconscientes, y que una de las características del tratamiento estriba en que el terapeuta adopta ante su paciente una actitud receptiva, aunada a otra que solemos designar como "atención flotante". Ambas actitudes deben diferenciar, con la mayor claridad posible, los elementos psíquicos conscientes de aquellos otros que proceden de la zona inconsciente.

Una técnica semejante vamos a emplear con la película de Federico Fellini. Y los fenómenos inconscientes que suceden en el alma de Guido Anselmi aparecerán ante nosotros estrechamente relacionados entre sí, formando una serie lógica, de modo que tal vez podamos explicarnos, desde un punto de vista psicoanalítico, los motivos recurrentes y perturbadores que operan en este personaje durante una etapa crítica de su vida.

Está por demás advertir que a lo largo de este trabajo dejaremos de lado cualquier consideración de orden técnico o estético, ya que el comportamiento anímico de Anselmi es lo único que nos interesa.

A los cuarenta y tres años de edad, Guido Anselmi, director cinematográfico, ha emprendido su cura de reposo en una estación de aguas termales. En los minutos que preceden a un examen médico, y mientras reposa en su cama, el personaje se queda dormido. Sobreviene una pesadilla. Anselmi está en una situación desesperada, llena de rasgos inverosímiles: un embotellamiento de tránsito lo mantiene encerrado en su automóvil. Todos sus esfuerzos por salir del vehículo resultan inútiles. Atrapado, va llenándose de angustia hasta los límites del pánico. Mientras él se debate en una desesperación total, los seres que le rodean han quedado súbitamente inmóviles, como petrificados. Sólo una pareja erótica, formada por un viejo y una muchacha, sigue en movimiento: los dos se acarician con lascivia. De pronto, la sensación de pánico desaparece y Anselmi flota libre y como por ensalmo entre las nubes.

Pero lleva una cuerda atada al tobillo. Entonces nos damos cuenta de que el soñador se ha dividido en dos: mientras uno trata de seguir en el espacio, el otro Guido tira de él violentamente hacia la tierra, desde la orilla del mar. Un tercero interviene en la discordia. Es un hombre a caballo que surge de improviso y que se pone de parte del Guido terrestre: sin violencia alguna, y mediante una simple orden verbal, hace que el hombre del espacio, mágicamente libre, se desplome con un grito de espanto para hundirse en el mar. Guido despierta, gimiendo horrorizado, al salir de la pesadilla.

Naturalmente, esta secuencia no basta para intentar una interpretación del sueño, aunque podemos muy bien suponer que el padecimiento físico, y el examen médico a que Guido va a someterse, son factores importantes para desencadenarlo. Hemos descrito la pesadilla con todos sus detalles, con el propósito de abrir la "vía dorada" de los sueños que nos lleva hacia el inconsciente. De aquí en adelante, sólo describiremos los pasajes de la película que son esenciales para los fines de nuestra labor de esclarecimiento.

Volvamos a Guido. Cuando el examen concluye se dirige al espejo. Ve allí su rostro macilento y demacrado. Se sienta luego en una silla, meditabundo, tal vez bajo la influencia del sueño maléfico y de los tristes pensamientos que le sugiere la enfermedad. Más tarde, en los jardines del balneario, elabora una fantasía peculiar: los habitantes del establecimiento son todos ancianos decrepitos y su única actividad consiste en tomar el agua medicinal que allí se les ofrece. Su vestimenta, blanca y casi deportiva, sólo ofrece un detalle deprimente: los ancianos llevan corbata negra. Ante el grupo senil, destacada en el hueco luminoso de dos columnas arquitectónicas que sostienen un arco, aparece de pronto una mujer joven y bella (Claudia), que ofrece a Guido un vaso del agua milagrosa que toman los ancianos. Pero la voz malsanante de una de las empleadas del establecimiento derrumba la fantasía de Anselmi con un brusco impacto de realidad. Esta mujer vulgar y de toscos modales se halla en abierto contraste con los atributos ideales de la mujer fantaseada. De todos modos, Guido bebe

el agua de la salud, y poco después lo hallamos discutiendo, desalentado, en compañía del asesor técnico que ha ido a visitarlo, algunos aspectos filosóficos de la película que se propone dirigir una vez que termine su cura de reposo. Mientras dura la entrevista, se acerca a ellos un antiguo conocido de ambos, hombre cincuentón, sonriente y alegre. Lo acompaña su amante, que es joven y hermosa, pero el vestido negro y el sombrero de anchas alas, negro también, le dan un cierto aire taciturno y melancólico. Después de anular su matrimonio, el cincuentón piensa casarse con la muchacha de luto, que es compañera de escuela de su hija.

Aunque es poco todavía lo que sabemos acerca de Guido Anselmi, podemos ya sin embargo, atrever una explicación parcial e hipotética sobre el contenido latente de estas dos elaboraciones oníricas, la visión y la pesadilla. Un hombre maduro, al que sus padecimientos orgánicos obligan a recluírse en el sanatorio, se encuentra naturalmente amenazado y medroso. Esta línea de pensamiento nos lleva a la comprensión de que Guido está frente a un panorama de desolación y de fracaso. La dolencia física significa para él pérdida de juventud, de fortaleza, y por lo tanto implica la disminución de sus capacidades amorosas y sexuales. Por de pronto, esta hipótesis nos explica, siquiera en parte, la situación inicial de la pesadilla: el embotellamiento de tránsito primero, y la imposibilidad de salir del carro que le sigue, simbolizan para la víctima que ya no puede llevar adelante el género de vida que hasta entonces ha hecho. Es decir: Guido ya no puede participar activamente en la vida junto a los demás. La pareja lasciva (el viejo y la joven) que sigue en acción dentro de la inmovilidad general, está allí para hacerle más patente su impotencia y su fracaso. El aniquilamiento que esto representa, nos aclara hasta cierto punto la sensación de pánico que satura la primera parte del sueño. Aquí conviene establecer la correspondencia que hay entre esta situación onírica y la fantasía de la bella muchacha bajo el arco: Anselmi está entre el grupo de viejos que contemplan el fin de una vida placentera mientras beben vasos de agua medicinal y se preparan a pasar sus últimos días, que estarán ya vacíos de entusiasmo y amor.

Hemos visto que en la pesadilla, Anselmi se libra mágicamente de su encierro, mientras que en la fantasía idealiza a un personaje desagradable y real (la criada), de tal modo que una mujer joven y hermosa (Claudia) lo va a salvar de sus temores, de sus pérdidas y fracasos. La realidad, doblemente representada por la brusquedad de la sirvienta y por el encuentro con la pareja grotesca del amigo viejo y alegre, y la joven enlutada y melancólica, desmoronan su fantasía salvadora.

Por lo que toca a la segunda parte de la pesadilla (Guido, librado de su encierro hermético en el automóvil vuela por los aires), es necesario aclarar que ya sabemos quién es el personaje a caballo que mediante una orden verbal resuelve el estira y afloja entre los dos Guidos. Se trata nada menos que del asesor técnico que lo visita más tarde en el sanatorio. Este personaje representa el "sentido de realidad" del cineasta enfermo: su sola presencia basta para que el que anda "volando por las nubes" se precipite catastróficamente en el aniquilamiento del mar.

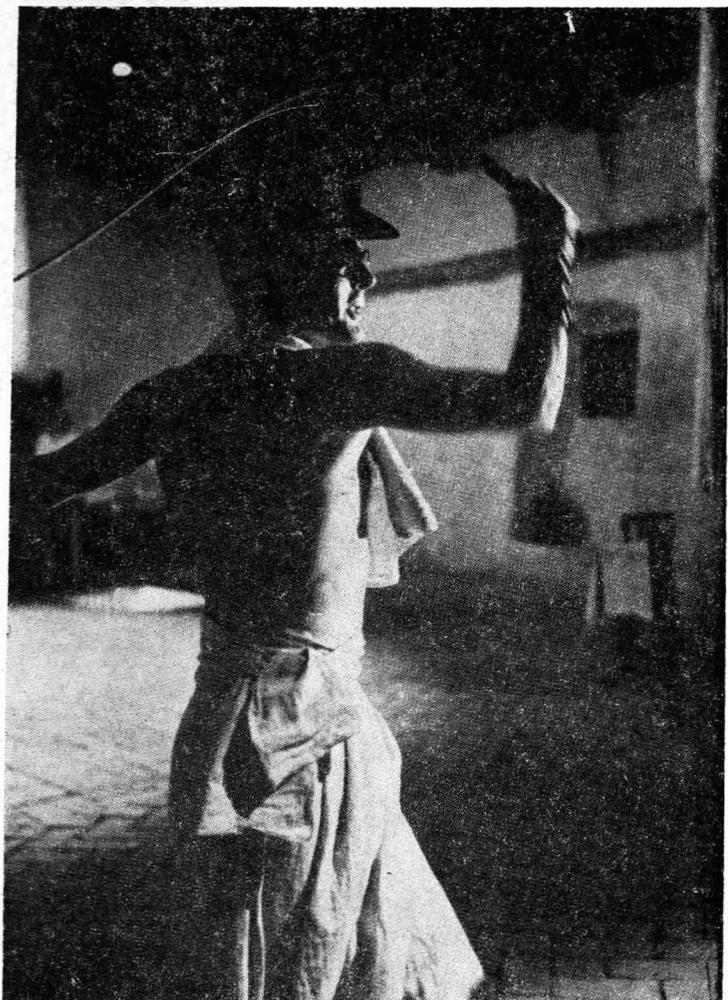
En el curso de la película —ya que no nos hemos propuesto seguirla en detalle—, vamos a destacar otro fragmento que conviene a nuestro análisis. Es aquella en que Guido va en busca de su amante. El encuentro se consuma, pero nos desconcierta la frialdad en que se realiza. No pasa de ser un hecho superficial y limitado a demostraciones convencionales de cariño y solicitud. De hecho, no hay participación. La mujer desea un acto de intimidad verdadera, pero Guido la elude, y en vez de entregarse y compartir, simplemente utiliza a su pareja.

Característicamente, como vamos a ver después, Guido no satisface sus necesidades y anhelos con una mujer real. Solamente en la fantasía se permite encontrarse con la mujer idealizada y única. La relación con la amante, según hemos visto, es del todo intrascendente, pero amortigua en cierto modo la angustia que lo invade. En ese punto, no debemos pasar por alto ciertas anomalías en la conducta del director cinematográfico. Antes de hacer el amor, Guido exige que la amante se maquille de manera ridícula y que acceda a ciertos caprichos pueriles. Finalmente, atenuados ya sus impulsos, se queda dormido y nuevamente sueña.



—Sandra Milo como la amante

“Antes de hacer el amor, Guido exige que la amante se maquille de una manera ridícula y que acceda a ciertos caprichos pueriles”



—Marcello Mastroianni como Guido

“El rey Salomón en su harem”

Ya no hay pánico, como en el sueño anterior. Pero el contenido nos revela otra vez un fondo de tensión y de angustia: vemos a Guido, adolescente, en el momento en que abandona el Seminario. Lo acompaña su padre, cabizbajo. (Al principio del sueño, se adivina la “sombra” de la madre.) El padre y el hijo sostienen un diálogo penoso acerca del “fracaso” vocacional, y el lugar en que se hallan tiene algo de cripta mortuoria. Curiosamente, Guido debe rendir cuentas de su desertión a los productores de la película que está dirigiendo, y no a las autoridades del Seminario. Aunque el escenario es ahora distinto, conserva sus características luctuosas: una especie de patio conventual o de cementerio. El diálogo prosigue hasta el momento en que el padre se despide para descender a su tumba. En este momento aparece la madre, disculpándose vagamente. Guido se le aproxima, para despedirse también de ella, pero el acto toma un giro sorprendente. Al tierno gesto del hijo, que la besa suavemente en las mejillas, la madre responde con erótica violencia y oprime con sus labios la boca del muchacho. La anomalía de la situación se resuelve cuando la madre se transforma súbitamente en la esposa de Guido.

Desde luego, la vigilia precedente puede explicarnos en parte el porqué de este sueño. Recordemos que Guido duerme en la cama de su amante. La relación sexual ha creado automáticamente dos triángulos amorosos, en los que uno de los ángulos está ausente: la esposa de Guido y el esposo de su amante. Esto sugiere que la muerte del padre, el beso ardiente de la madre-esposa, y la culpa expresada a través de todo el sueño (la salida del Seminario), se ligan en cierto modo a los triángulos amorosos establecidos en la vida real. Una interpretación más completa será posible en cuanto conozcamos mejor la vida de Guido Anselmi.

Para progresar en nuestro conocimiento anímico del héroe de $8\frac{1}{2}$ contamos con una nueva fantasía suya. Aquella del cabaret (en el balneario), donde lo vemos escuchando una vieja canción de los años veinte, cantada por una anciana. De golpe, el tiempo dulzón de la antigua melodía se transforma en un ritmo violento y sincopado de “twist”, y los ancianos que la bailaban son substituidos por una pareja anómala: la que forma el cincuentón alegre y la muchacha con quien va a casarse, y que ahora aparece alegre y vivaz, entregada al frenesí de la danza. Muy lejos por lo tanto, de Claudia, la mujer idealizada en la fantasía anterior. Ahora la idealización no se produce, pero vuelven a parecer los temas obsesivos de la decrepitud, del viejo grotesco y la joven, y el triángulo amoroso. (No olvidemos que el cincuentón es casado, como Guido.)

Aparece más tarde otro personaje, y su intervención nos proporciona nuevos materiales para adentrarnos en la psique del protagonista. Se trata de un mago, a quien Guido conoce hace tiempo, experto en fenómenos telepáticos. Guido se somete a un experimento y durante él surgen tres palabras o fonemas absurdos (ASA, NISI, MASA), que tuvieron un valor mágico en su niñez. Asociados a estas palabras, brotan los recuerdos que vamos a revisar.

El primer recuerdo nos pone frente a una situación idílica. Guido, en compañía de otros niños, disfruta las atenciones, dirigidas a él con preferencia, de una mujer cariñosa (su tía). Es de noche, y la escena transcurre en una amplia recámara. Asistida por otras personas igualmente solícitas, la tía otorga a Guido y a sus primos cuidados maternales. Después de bañarlos con vino tibio, los arroja en sus lechos, previamente calentados con braseros especiales. Bajo la protección de aquella mujer maravillosa, Guido es presa de un sentimiento de mágica omnipotencia. La magia, que sólo puede ser comprendida por los niños y las mentes primitivas, desarrolla entonces plenamente sus poderes. Una vez que los adultos se han ido, dejándolos en trance de dormir, los niños se incorporan en sus camas y pronuncian las palabras cabalísticas: ASA, NISI, MASA. Un personaje, cuyo retrato pende en una de las paredes, moverá entonces los ojos, señalando el lugar en que está escondido un tesoro.

Sin embargo, pronto se oscurece para Guido el paraíso de la infancia, y las experiencias del niño omnipotente y mágico se desdoblán en idilio y culpa, en euforia de encuentro y expiación penitente, en bienestar inefable y desolación profunda. Anselmi ha crecido y estudia en una escuela de jesuitas. En los albores de la pubertad aumenta en él un anhelo de unión con aquella mujer tierna y cariñosa (primer sustituto de la madre) que lo arropaba en mantas tibias después de bañarlo en vino. Pero ahora, la realidad le entrega un suplente materno completamente distinto: la Sarracena, una mujer repugnante y atractiva, seductora y diabólica. El encuentro con ella tiene lugar durante una escapatoria que Guido y otros compañeros suyos han hecho del colegio. La Sarracena realiza ante los niños, que le dan unas monedas a cambio, un baile tropical, saturado de sensualidad grotesca. Irresistiblemente atraído, Anselmi se



"el cincuentón y la muchacha, compañera de escuela de su hija"

pone a bailar junto a la mujer, en el momento en que sus guardianes, al advertir su fuga, se presentan en casa de la Sarracena.

Sorprendido infraganti, el muchacho es sometido a la vergüenza pública del tribunal escolar. Su madre misma, allí presente, se une a los jueces, lo condena y lo abandona.

La penitencia impuesta por la religión maniquea que juzga al niño, lo coloca en una situación confusa. Amar está prohibido. El amor es algo abyecto, y para salvarnos debemos renunciar a sus tentaciones. Pero Guido no puede dejar de amar, porque eso equivaldría a quedarse solo y desamparado. Frente a su duelo, no tiene más recurso que ir a buscar otra vez a la Sarracena. Y ante aquel ser grotesco, cae de rodillas, como Raskolnikof ante Sonia, con la ilusión mágica de que no todo está perdido absolutamente para él. Y niega así, aunque sólo sea por un instante, su realidad de abandono, de desamparo y soledad.

Retomemos ahora el segundo sueño de Guido, para aplicar a su esclarecimiento los nuevos datos que están a nuestro alcance. Anselmi es culpable con respecto a la religión (su salida del Seminario), culpable ante sus superiores (actitud de reprobación por parte de los productores de cine), y elemento de un triángulo amoroso donde el tercero excluido (su padre) muere solemnemente. Esta muerte se liga a un sentimiento de concupiscencia malsana que ha inundado a Guido de culpa (el baile procaz con Sarracena). Ahora, esta búsqueda de amor materno que se contamina de sensualidad, parece expresarse violentamente en el beso erótico que la señora Anselmi da a su hijo.

¿Qué hará Guido en adelante? Ante una pérdida de la que se sabe responsable por haber incurrido en el deseo concupiscente; ante el rechazo de su madre, erigida en juez; ante la desolación de creer que ha destruido el amor de aquellos a quienes ama, le queda un último recurso procedente de sus días infantiles, allá cuando la unión total con el ser amado, le confirió una omnipotencia mágica. Pues bien, ahora va a usar ese recurso para negar su pérdida, sustituyendo el objeto ausente por una criatura idealizada. No importa que el punto de partida sea en sí mismo repugnante, porque la omnipotencia mágica hará surgir de él al ser amado y perdido. De allí en adelante, una mujer cualquiera va a servir a sus propósitos. Todas serán objeto de amor, pero amarlas a todas es sólo amar parcialmente a cada una. Y si este amor parcial ahuyenta temporalmente el sentimiento de soledad, las euforias sucesivas son por eso mismo pasajeras. Así establece Guido, sin darse cuenta, la pauta amorosa que lo llevará a la ruina.

En uno de estos intervalos, la amante de Guido enferma, y

es incapaz de responder a sus exigencias. Desolado, Anselmi recurre a su esposa para buscar un paliativo a su angustia. No debe sorprendernos que la comunicación con ella sea también precaria y parcial. La esposa tiene cualidades opuestas: es leal y cariñosa, pero puede volverse fría y distante. El matrimonio, además, ha sido estéril durante veinte años. (En una ocasión, y mientras conversa con un cardenal, Guido hace un lapsus y afirma que tiene hijos. Pero se corrige inmediatamente.)

La esposa y la amante saben que Guido sólo las "utiliza", y expresan su sentimiento casi con las mismas palabras: "¿Por qué estás conmigo?", dice la amante. Y la esposa: "¿Para qué me llamaste?" Sin embargo, las dos no están muy justificadas en su queja, porque ellas también aunque de manera inconsciente, propician la actitud egoísta de Guido. Él parece darse cuenta, y la fantasía en que reúne a las rivales, no está del todo infundada. Las dos mujeres, sonrientes, se disponen a compartirlo pacíficamente. Satisfecho con este género de pensamientos, Anselmi se queda dormido y sueña.

Ésta es la pieza que faltaba en el rompecabezas: el Rey Salomón en su harem. Del frío invernal que hace en la calle, Guido Anselmi pasa a una estancia tibia y añorada, la misma en que lo bañaban con vino caliente antes de dormir. Pero ahora el lugar está lleno de mujeres hermosas: todas lo aman devotamente. Todas las mujeres, las que ha tenido, las que ha deseado, las vistas apenas de soslayo, están allí dispuestas a amarlo y a entregarse a él. Si alguna intenta rebelarse ante la promiscuidad y el egoísmo del sultán, recibirá su merecido. Armado con un látigo, Guido las castiga. Pero aun esta flagelación es amorosa: las mujeres se retuercen de placer. Cuando las odaliscas envejecen y dejan de interesarle, Guido las relega "amorosamente" y las pone en manos de aquellas mujeres que lo atendieron cuando niño.

El hueco amoroso que dejan las relegadas, van a llenarlo nuevas beldades. Los rasgos desagradables de cada una se desvanecen ante el poder de la magia omnipotente. Por ejemplo, la esposa real pierde su altivez y su frialdad, para recobrar los atributos de la mujer tierna y dulce que tantos cuidados le prodigó en su infancia. Hasta la Sarracena se ha transfigurado en una exótica nativa de los Mares del Sur. Todo es bello. Todo es paradisiaco. Nada hace falta. ¿Pero es realmente así? No. En el harem falta Claudia, la mujer idealizada que reúne todas las cualidades que Guido "busca" en un ser único y que en realidad están esparcidas en muchos objetos parciales. Finalmente, y para acabar con el espejismo de felicidad, las mujeres soñadas se rebelan y acusan a Guido de algo que él íntimamente reconoce: su impericia amorosa.

¿Por qué entonces la angustia de la primera pesadilla (el embotellamiento de tránsito), alcanza proporciones de pánico? ¿De dónde vienen las fantasías de senectud y de muerte? ¿Por qué todos los intentos de comunicación con seres queridos son saboteados por el silencio y las estridencias discordantes?

La respuesta es triple, como el número de preguntas que hemos apuntado, y que podrían reunirse en una sola. En primer lugar, la euforia que resulta de la negación de la realidad es deleznable, y al menor contacto con ella se desvanece sin dejar huellas de su existencia. En segundo, la pauta infantil que lo obliga a relacionarse con aspectos parciales de los seres amados, nunca permitirá a Guido la relación con el ser único, capaz de dar y recibir; nunca podrá establecer tampoco las normas de una mutua dependencia, que implican respeto y sacrificio, ya que en la unión amorosa, por más íntima y completa que sea, cada uno debe conservar su individualidad e independencia. Por eso la reparación parcial de sus pérdidas se ve tan fragmentada y es tan vulnerable en Guido, como la euforia que se basa en la negación de lo real y que luego lo deja perplejo y desolado. La pérdida de la juventud y la enfermedad lo llevan al pánico, porque lo privan del recurso de que antes se valía para buscar el amor en objetos múltiples y pasajeros. Finalmente, la división y la parcialidad externas tienen sus correspondientes internos. Es decir, la unidad y la armonía de su ser son mera apariencia ante los demás, de tal modo, que su propia psique corre el riesgo de verse desintegrada, al igual que sus estados de euforia. Y esta desintegración anímica cerrará el círculo vicioso y aumenta la incapacidad de Guido para establecer ligas profundas con los seres que ama.

Conviene recordar que tratamos de comprender el inconsciente de este personaje a partir de sus experiencias infantiles, que se sitúan, las primeras, entre los cinco y los diez años de edad. Al hacerlo, Guido Anselmi nos ofrece en verdad un triste espectáculo. Sin embargo, debemos aclarar que los recuerdos de este tipo, tienen en psicoanálisis la categoría de "encubridores", porque son generalmente una pantalla que oculta experiencias todavía más tempranas. Cuando logramos

trascender ese umbral, es posible explicarnos con claridad la magia, la omnipotencia, la fragmentación de los objetos de amor, y la dependencia absoluta de la mentalidad infantil a esos objetos. Dentro de los límites que hemos señalado a este ensayo, no cabe un desarrollo más amplio de la teoría psicoanalítica, pero lo que hemos apuntado basta para orientar al lector hacia los fines que apunta nuestro análisis.

La obra de Fellini nos ofrece todavía algunas secuencias valiosas para completar el enjuiciamiento de Guido, que a estas alturas, tiene una vaga conciencia de lo que ocurre en su espíritu. Sus esfuerzos, cada vez más desesperados tienden a expiar culpas y a reparar las pérdidas que él mismo ha propiciado. Entre los concurrentes a la estación de aguas termales se halla un príncipe de la Iglesia, un cardenal que accede a oír las cuitas del cinematografista. Pero la entrevista resulta vana; en vez de alivio y dirección espiritual, Guido sólo obtiene del dignatario unas palabras de Orígenes que lo precipitan nuevamente en las profundidades de su religiosidad maniquea.

Guido piensa entonces en la reparación de sus males mediante el mensaje optimista que contendrá su nueva película. En ella aparece un pequeño grupo de sobrevivientes, después de la guerra atómica que ha ocasionado la catástrofe del mundo. La desolación del grupo se asimila a la desolación del niño Guido, expulsado de su paraíso infantil. Los sobrevivientes, por lo tanto, quieren reparar sus pérdidas. Para lograrlo, deben negar. (Procedimiento favorito de Guido.) Negar que han sido ellos mismos los destructores, porque no fueron capaces de evitar la catástrofe. Al negar su participación en la obra maléfica, recobrarán la omnipotencia mágica: un navío cósmico los conducirá a un mundo mejor, donde podrán llevar una existencia idílica.

Lleno de esperanza, Guido se dispone a dirigir la película que difundirá su mensaje. Pero de pronto se da cuenta de que ese mensaje es trivial. Las situaciones de duelo se han repetido interminablemente a lo largo de su vida, y las soluciones eufóricas y optimistas, basadas en la negación, sólo le han ofrecido resultados transitorios. Ahora que se halla enfermo, su angustia va en aumento, pero por otra parte, al recluirlo y aislarlo en sí mismo, lo hace meditar, reflexionar profundamente. Al explorarse, Guido se descubre y comprende que su mensaje original no comunica nada. La esperanza no es valiosa en sí misma: sus postulados deben integrarse auténticamente en la realidad. Ha llegado al fin de la negación, Guido debe enfrentarse de una vez por todas a su soledad y a su duelo. Ese sí es un verdadero mensaje: la destructividad y la propiciación de nuestras pérdidas están en nosotros mismos y sólo enfrentándolas abiertamente podremos evitarlas. ¿Pero quién desea es-

cuchar un mensaje de abandono y de muerte? ¿Quiénes pueden enfrentarse fríamente a su propia agresividad? Claro que muy pocos. Guido lo sabe, ahora, cuando empieza a conocerse; siempre prefirió evadirse y negar sus duelos. El mensaje verdadero es importante, pero es muy poco probable que los demás lo reciban, porque cada quien, como Guido, tendría que renovar sufrimientos y culpas al enfrentarse a su propia desorganización espiritual.

A pesar de todo, Guido decide que la película transmita el mensaje verdadero. Por de pronto, retarda el envío del mensaje banal, pero los productores lo acosan y lo obligan a que termine la obra tal como ha sido planeada. Desesperado y sin salida, Anselmi acaba por confesar que la película no tiene ningún mensaje. Es más: él mismo no tiene nada que comunicar a nadie. La angustia de que fue presa en la primera pesadilla, lo invade ahora en la vigilia. Su enfermedad la acentúa.

La imposición de la realidad (representada por los productores), en contra de los intentos reparadores de Guido, perfila la disyuntiva con que finaliza 8½. Una de dos: o Guido se suicida, o sigue negando sus duelos con reparaciones parciales.

Pero esto no es todo. Poco a poco nos damos cuenta de que la obra optimista planeada originalmente por Guido no se reduce al simple relato de la catástrofe atómica y sus consecuencias: el "drama dentro del drama" acaba por absorberlo todo y se convierte en el medio adecuado para transmitir el mensaje valioso, al cual le daba muy pocas posibilidades de ser percibido el abrumado director cinematográfico. Así podemos encontrar nuevos planteamientos que deshacen la disyuntiva trágica que se ofrece a Guido. Debemos reconocer en él una entereza que no habíamos percibido antes, cuando era incapaz de enfrentarse a los obstáculos que sabotaban la organización que el espíritu requiere para establecer relaciones positivas con los seres amados. El reconocimiento lúcido de que tales obstáculos existen, le permite vislumbrar una salida y deshacerse de ellos. La magia y la omnipotencia infantiles, en cambio, cierran toda posibilidad de escape. Esta posibilidad de salvación es un atributo de la vida misma, porque a diferencia de lo que ocurre en el resto del universo, donde todo tiende a la quietud y a la muerte, la vida humana es activa y busca su conservación —aunque sea temporal—, de tal modo que el equilibrio y la organización tienden a preservarse.

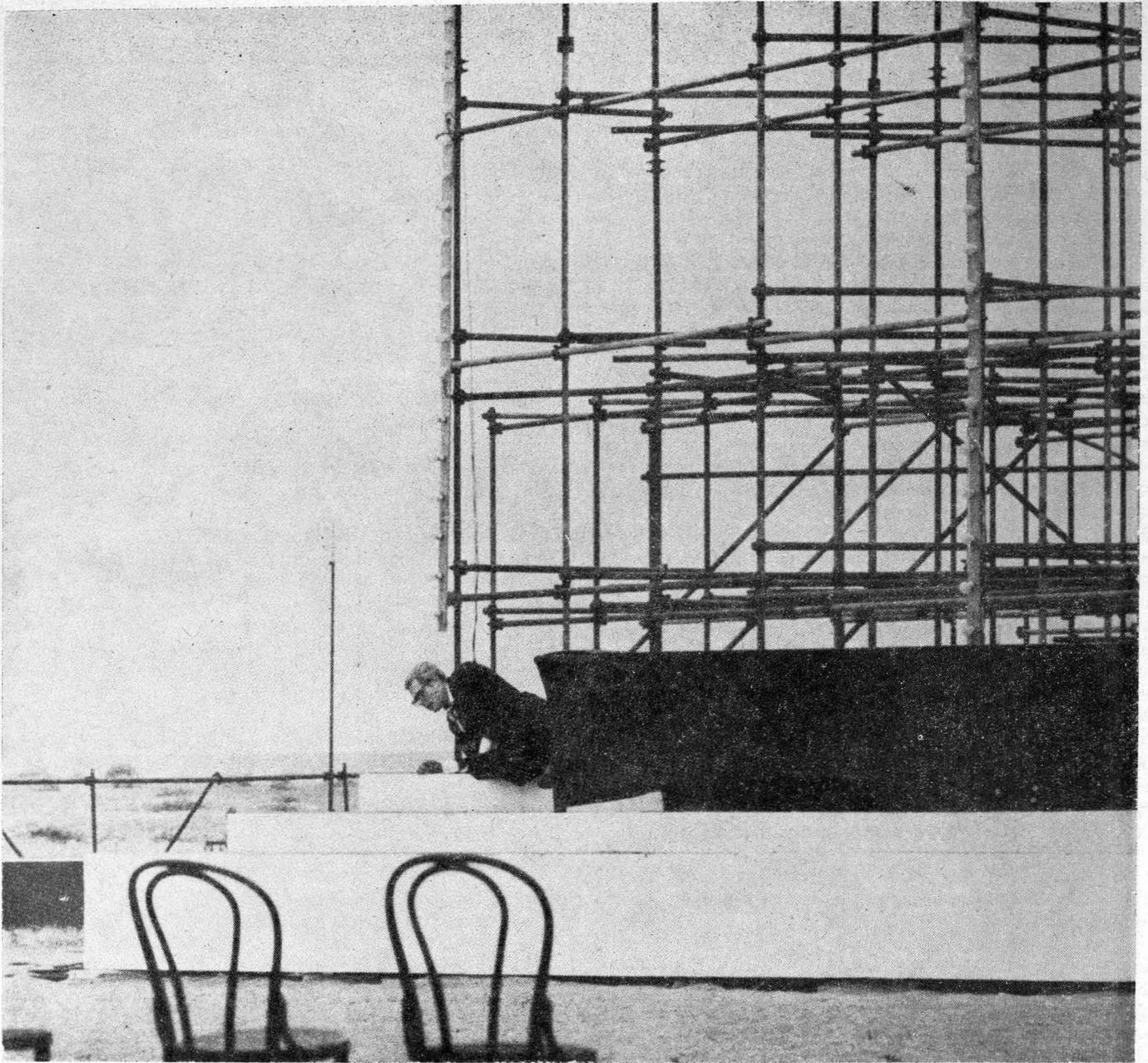
8½ nos ofrece también otra cualidad importante: el procedimiento que Guido eligió para ofrecernos los resultados de la exploración de sus sufrimientos. El fúnebre mensaje está expresado en imágenes de plástica belleza, dentro de una obra que nos conmueve por la perfecta organización de sus elemen-



—Fellini dirigiendo
"la tía otorga a Guido y a sus primos cuidados maternales"



—El beso de la madre
"esta búsqueda del amor materno que se contamina de sensualidad"



"La película tiene dos finales: en el primero Guido se suicida, escondido bajo una mesa"

tos. ¿Cómo es posible que el desamparo y la autoagresión, tan dolorosos en sí mismos, se expresen gratamente en una obra artística? ¿Cómo es posible que con factores negativos como la enfermedad, la decadencia y la muerte se puedan establecer lo positivo y el orden? Utilicemos el material estudiado, en un intento de esclarecer nuestras dudas.

Podemos explicarnos ya por qué Guido no pudo entregarse jamás totalmente. Reiteremos también que la alegría desbordante, la candidez y la ingenuidad con que disfrutó la unión con el ser amado, son características de la infancia. Hemos visto también que Anselmi fue capaz de soportar castigos, rechazos y humillaciones por tal de lograr esa unión. Si bien es cierto que este modo infantil de relacionarse con el ser amado abarca sólo aspectos parciales e implica un enorme sentimiento de dependencia, hay que reconocer que la energía con que Guido lleva a cabo estas relaciones, es incomparablemente superior a la de cualquier adulto. En efecto, ninguna persona mayor de edad es capaz de la efusión, la ingenuidad, la audacia, el entusiasmo y la alegría con que el niño se entrega incondicionalmente a los seres que ama. El cauce rígido y "necesario" que la realidad y las coacciones sociales nos imponen a lo largo de la vida, hacen que estas actitudes infantiles se menoscaben a tal punto, que apenas llegan a ser pálidos reflejos en el adulto calculador y convencional. Guido Anselmi, en cambio, y gracias a algunas circunstancias que nos son parcialmente conocidas, sigue anclado a aquellas etapas tempranas de su existencia, y nos ofrece, en plena madurez cronológica, un acervo envidiable de características infantiles. Y tales atributos, capaces de distorsionar su carácter y de sabotear sus posibilidades de entrega, pueden servirle, dialécticamente y en un momento dado, como fuente extraordinaria de energía. Y esta energía, puesta al servicio de su organización mental de adulto y de su talento —inexplicable en términos concretos—, le permite realizar con belleza una obra cinematográfica.

Llegado al término de su obra, Federico Fellini, profundamente identificado con su personaje, se niega a darle una solución simplista y sostiene la disyuntiva de Guido hasta el final. Para transmitir su mensaje, el director debe suicidarse o llevar adelante la farsa de su vida. Ocurren las dos cosas y la película tiene dos finales: en el primero, Guido se suicida, escondido bajo una mesa, acosado por los productores. En el segundo, niega otra vez la realidad, se entrega a la magia omnipotente en un desfile apoteótico pero psicoanalíticamente "enfermo". No podemos engañarnos: el niño que avanza rodeado de payasos (elementos indispensables del cuadro eufórico) se ha dejado arrastrar al juego por el malabarista que inicia el desfile, y es el Guido de siempre. La alegría general es contagiosa y el acto mágico incluye la resurrección de los padres, pero no alcanza a disolver el gesto resignado y triste de la madre, cuando el niño la llama para que se incorpore a la procesión entusiasta. Nosotros debemos darnos cuenta de que en realidad el suicidio y la euforia no resuelven el problema.

Las dos únicas salidas que a Guido Anselmi se ofrecen, son, primero: que se enfrente a sí mismo con valentía, que reconozca la inutilidad de la negación, de la omnipotencia y de la magia, que han propiciado su desolación y desamparo. Segundo: que dirija su energía infantil y desbordante hacia objetos desexualizados, libres de concupiscencia.

Guido sabe ya internarse en sí mismo, y la alternativa le ha abierto el camino para averiguar los móviles egoístas que han trastornado su mundo interno haciéndole imposible el encuentro total con un ser amado. Si restaura sus deficiencias, tal vez ese encuentro frustrado hasta ahora se verifique algún día con plenitud.

Y si no, Guido Anselmi, Federico Fellini y nosotros mismos, debemos continuar la búsqueda de las motivaciones inconscientes que forman y deforman nuestro yo. Se trata, naturalmente, de una labor interminable. Como el psicoanálisis.

¿Quién ve a Aristóteles?

Por Augusto MONTERROSO

Desde que tengo memoria, si bien mala, he venido escuchando o leyendo o exponiendo de viva voz o por escrito el tema de la incomunicación existente ahora y a través de los siglos entre los países hispanoamericanos (aparte de la que por supuesto existe —aunque ello parezca no importarle a nadie— entre éstos y los africanos, por ejemplo, o los de Oceanía y, si uno quiere notarlo, con los de Europa). Cristóbal Colón, sin conocer el camino, ocupó dos meses y nueve días en venir de España a nuestro Continente hace cuatrocientos cincuenta años. En la actualidad, un paquete razonablemente lleno de libros tarda más en llegar de México a Buenos Aires por mar, y no sé cuánto a España, cuando buenamente llega. De donde se concluye que a medida que los medios de transporte mejoran, lo transportado demora más en alcanzar su destino. Es cierto, ay, que hoy día un escritor puede trasladarse de La Paz o Asunción a México en unas veinticuatro horas. Pero aquí se presenta la casualidad de que mientras, salvo casos poco probables o hasta increíbles, a los escritores no quieren verlos ni sus propias familias, ni mucho menos oírlos, toda vez que por lo general se concretan a hablar tonterías (de que no hacen falta nombres ni ejemplos personales pero que temo estén en la mente de todos), a veces, fuera de broma, llegan a ser numerosas las personas que desearían leerlos.

La verdad es que por más que se hable del problema de la incomunicación es muy poco lo que se hace para resolverlo. Por otra parte, personalmente no estoy muy convencido de que en cada uno de nuestros países haya mucha buena literatura que exportar a los otros, para no hablar de la música, la pintura o la filosofía.

Claro que, si bien se mira, la desvinculación tiene sus ventajas, toda vez que gracias a ella podemos tranquilamente seguir haciéndonos la cómoda ilusión de que si no leemos a tal autor de determinado país se debe a la imposibilidad física de obtener sus obras. Aun cuando en ocasiones así es, no seamos hipócritas. En mi casa guardo las obras maestras de cuatro o cinco escritores consagrados de Hispanoamérica, al alcance además de quienquiera en cualquier librería, que apenas he ojeado pero de las cuales tengo que hablar a veces como si las conociera a fondo, por solidaridad, por patriotería, bueno, hasta si se quiere, por mero antimperialismo. La otra noche disfruté de la no muy rara oportunidad de conversar con varios excelentes poetas y novelistas sudamericanos, de veras populares en sus países y en otros, y primerísimos en sus respectivos oficios. Como era de esperarse, hablamos del tema de la incomunicación. Uno de ellos, poeta, me confió que desde hacía años era admirador del mexicano Alí Chumacero, de quien sólo conocía un poema... que había leído en inglés en la revista norteamericana *New World Writing*. Pero dejemos esto.

En la introducción al número conmemorativo de los veinticinco años de la gran revista uruguaya *Marcha*, dedicado a "La generación hispanoamericana del medio siglo", Ángel Rama hace consideraciones de lo más pertinentes y lúcidas acerca de nuestra literatura y sobre la urgencia de encontrar las formas más eficaces de poner de una vez por todas fin al problema de la incomunicación, que tanto se parece en realidad al problema del desinterés o la indiferencia. Entre otras cosas a las que debería darse más difusión, Rama habla allí de la necesidad de crear un Servicio de Transmisiones de la Cultura en Hispanoamérica, idea que esperamos haga llegar a todos aquellos que de algún modo puedan contribuir a poner en práctica.

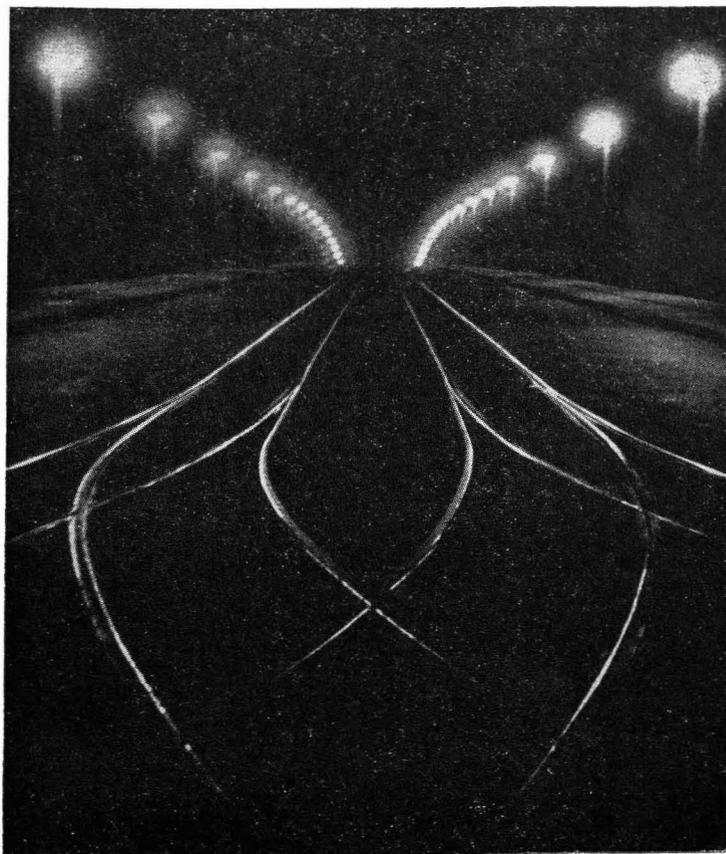
Menos ambicioso y, a decir verdad, mucho menos preocupado, en las próximas líneas yo me atreveré a proponer en forma desordenada un modesto plan que, como todos los buenos planes, es de lo más sencillo, aunque probablemente sea también de lo más impráctico.

En Hispanoamérica existen, optimistamente, unas quince buenas revistas literarias. A pesar de nuestra miseria, de nuestras zonas plataneras, de nuestro caucho, de nuestro zinc, de nuestro dulce cobre, de nuestra malaria, de nuestra oncocercosis, de nuestra pálida mansedumbre, de nuestra corrupción política, de nuestra entusiasta mortalidad infantil, de nuestros generales y hasta de nuestros literatos, existen, optimistamente, unas quince revistas legibles, pero que, todo lo buenas que se quiera, alcanzan tirajes ridículos. Yo no conozco muchas. Conoceré unas seis o siete. Pero es seguro que si entre varios nos pusieramos a contar llegaríamos de buena fe a unas quince. Ahora bien, ¿cuántas de esas publicaciones circulan en países ajenos a aquel en que se editan? Prácticamente ninguna. Si

convinimos ya en que se trata de buenas revistas, ¿a qué se debe esto? En primer lugar, a que por la deficiencia de las comunicaciones nadie puede obtenerlas; en segundo, ¿para qué nos engañamos?, a que fuera de las consabidas élites a nadie le interesan. Debo aferrarme a la idea optimista de que en sus países de origen esas revistas significan algo, que son leídas, comentadas y discutidas (aparte de que generalmente sean al mismo tiempo condenadas, según el caso, como execrables productos de mafias de derecha o de izquierda). Sin embargo, y a esto quería llegar, a pesar de que quince no parece un número muy elevado, no pocas de ellas se permiten el lujo de poner en práctica a estas alturas la risible y mezquina pretensión aristocrática de que sus colaboraciones sean exclusivas. Es decir, no sólo pagan mal lo que publican sino que encima algunas se dan por ofendidas si el tímido escritor hispanoamericano se permite el exceso de correr el apasionante riesgo de que el director de la revista X de Buenos Aires, verbigracia, se moleste porque al mismo tiempo ese escritor hispanoamericano entregó ese mismo trabajo a la revista P de México, como si los improbables millones de lectores de Buenos Aires fueran a indignarse por tener que leer algo previamente leído por los doce o quince lectores de México, y viceversa.

Fuera de digresión, yo me atrevo a proponer que cuando una de esas quince revistas (o veinte, o trece, o cuantas entren en un posible acuerdo) esté dispuesta a aceptar la colaboración de Jorge Luis Borges o de Juan Rulfo, por ejemplo, no ponga obstáculos para que esa misma colaboración sea publicada en las otras catorce, y que estas catorce estén dispuestas a pagar al autor, cuando así lo acostumbren, lo que tengan fijado, con lo que tanto la difusión de la literatura hispanoamericana, como las revistas y hasta los propios Jorge Luis Borges y Juan Rulfo saldrían ganando unas catorce veces más.

Las embajadas, como es natural, los organismos internacionales y algunas personas de buena voluntad han fracasado en su intento de romper lo que atrevidamente podríamos llamar la barrera de la incomunicación. Es hora, pues, de que las revistas (por una extraña coincidencia escritas usualmente por escritores) encaren el hecho de que ninguna de esas oficinas va a hacer nunca nada que los escritores no hagan por ellos mismos, no para verse ni para tomar cerveza juntos (hace unos 2 500 años que nadie ve a Aristóteles ni toma cerveza con él) sino para leerse y, en todo caso, para criticarse y tratar de destruirse, como acostumbran con razón, durante su breve paso por la tierra.



"los medios de transporte mejoran"

Recuerdos de Wilhelm Lehmbruck

Por Paul WESTHEIM

Paul Westheim escribió el texto que sigue para leerlo en la inauguración del Museo Wilhelm Lehmbruck en Duisburg, a la cual lo había invitado el Ayuntamiento de esa ciudad. Murió antes del solemne acto, que tuvo lugar el 5 de junio de 1964, pero en diciembre de 1963 había podido ver el edificio aún no terminado.

Ustedes comprenderán qué emocionante experiencia es para mí el poder asistir, gracias a la amable invitación del Ayuntamiento de Duisburg, a la inauguración de este museo, con el cual la ciudad rinde homenaje a su gran hijo. Doble homenaje, puesto que encargó de la construcción —una de las mejores construcciones de museo que he visto en mi vida— a su hijo Manfred. Me acuerdo de que en 1925 publiqué en el *Kunstblatt* un dibujo de Manfred Lehmbruck —en aquel entonces un muchacho de doce años—, dibujo que sorprendió por un inusual talento artístico.

Me duele que no pueda estar entre nosotros la que fue compañera de Wilhelm Lehmbruck, compañera de su vida, que estuvo al lado suyo en buenos tiempos y en tiempos difíciles —a veces muy difíciles—, esa valiente mujer que luchó infatigable y heroicamente por conservar la obra del marido y ganarle la admiración del mundo.

Lehmbruck es de los pocos artistas de nuestro tiempo, cuyo crear se ha convertido en concepto universal. Monroe Wheeler, uno de los directores del Museo de Arte Moderno de Nueva York, escribe en una carta: “‘La arrodillada’ y ‘El adolescente ascendiendo’ de Lehmbruck son las obras más populares de nuestra colección.” En efecto, la gran sala dedicada a Lehmbruck constituye una de las atracciones del Museo. En México, donde vivo actualmente, después de haber tenido que abandonar a Alemania en 1933, se conoce a Lehmbruck y se admira en él al impulsor quien —junto con Käthe Kollwitz y Barlach— abrió nuevas y fecundas posibilidades a la creación plástica del presente.

No necesito hablar aquí de lo que vive en la conciencia de todos ustedes: de su maestría, de la perfección que supo dar a cada una de sus obras, de la sensibilidad artística que se expresa



Wilhelm Lehmbruck

en todo lo que creó. Lo dije en mi monografía, y posteriormente lo ha dicho el doctor August Hoff, con íntima comprensión, en su libro sobre el artista.

Mi monografía, proyectada en común con Lehmbruck, apareció en 1919. Desgraciadamente él ya no vio la publicación. En los dos años que me tomó el trabajo en el libro, discutíamos durante largas horas los problemas artísticos que planteaba su obra. Pocos días antes de su trágico fin, vino a verme. Aunque aquella noche noté en él un alarmante estado de excitación, hizo caer la conversación sobre algunas cuestiones relacionadas con el libro que nos ocupaba. Apenas habíamos empezado a cenar, cuando se levantó y salió precipitadamente. Fue la última vez que lo vi.

Hoy es difícil formarse una idea de la falta de comprensión con que se rechazó en aquel entonces su obra. Lo apoyaron unos cuantos artistas y escritores: Karl Hofer, Theodor Däubler, Hans Bethge. En los últimos años hasta se había presentado un mecenas, que lo veneraba y que, con un instinto seguro, había reconocido su importancia. Tuvo la intención de crear en Mannheim, donde vivía, un museo de escultura moderna, con Lehmbruck como punto central.

¿Pero el mundo oficial del arte...? En 1916, cuando Lehmbruck había expuesto en la “Secesión” de Berlín su conmovedora figura “El guerrero moribundo”, me mandó a mí —quien en ese momento estaba como soldado de la reserva en la Prusia Oriental— un gran paquete de recortes de periódico: el eco de la obra. El crítico de arte de uno de los más grandes periódicos de Berlín le había puesto a su artículo un título sumamente despectivo [imposible de traducir, “Niggerrei”, algo como “marracho negroide”]. Otro escribió: “Ese microcéfalo con las piernas inauditamente largas, con el cuello inauditamente largo, probablemente encontrará en algún puesto de feria su bien merecido fin.”

Durante una licencia me topé en la exposición, ante la escultura de Lehmbruck, a van de Velde,* conmovido, como yo, por la audacia de la visión, la profunda humanidad, la disciplinada energía de esta composición, cuya estructura lineal recuerda la red de arbotantes de Notre Dame de París. La inconcebible impugnación de un escultor de tamaño categoría me estimuló a escribir mi libro, a presentar a este artista en una forma que correspondiera a su significación, a su creadora grandeza —así como poco tiempo antes había escrito mi monografía sobre el joven Kokoschka, igualmente expuesto en aquella época a violentos ataques.

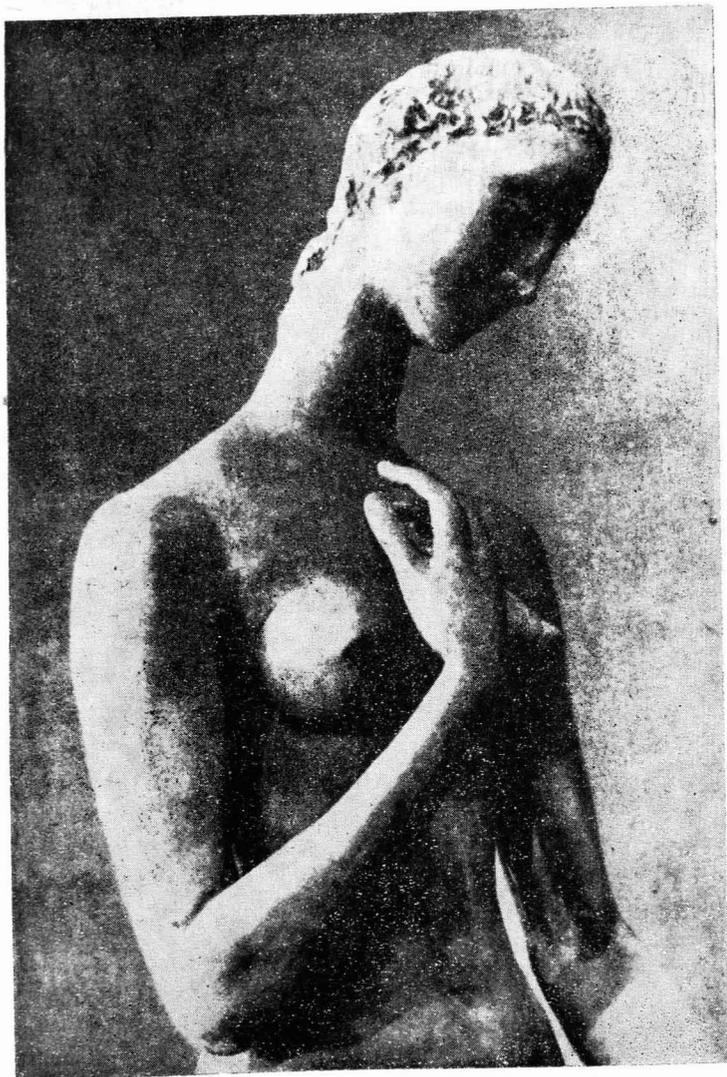
Una nota de Meier-Graefe, escrita en París y publicada en la revista *Kunst und Kuenstler*, en que habló de la aparición de un nuevo escultor de gran porvenir, había hecho que me fijara en Lehmbruck. Por primera vez vi una figura suya en 1912, en la exposición del “Sonderbund”. Era “La gran arrodillada”, esa obra grandiosa, movida por el mismo impulso ascensional que aliena en una fuga de Bach; obra que por lo interiorizada y lo espiritualizada representa una nueva voluntad artística, dirigida de nuevo hacia lo trascendente. Decidí ir a ver a este artista en mi próximo viaje a París.

Tenía su estudio en la Avenue du Maine. En la parte de atrás del patio una especie de cobertizo, adonde entraba la luz por una ventana en el techo. Allí vivía, pobremente, con su esposa y sus dos hijos. Aquello era estudio, cuarto de los niños, vivienda, todo junto. Encima de la estufita se secaban los pañales, y a su derredor estaban las esculturas, aquellas grandes y sublimes composiciones que se yerguen hacia lo supraterráneo, lo sobremundano. Me acuerdo aún de que ahí se encontraba un desnudo, terminado desde hacía mucho y que incluso ya se había exhibido. El modelo estaba sembrado de pequeños parches de barro, como si le hubiera dado el sarampión. Es que Lehmbruck había descubierto en su obra ciertos detalles que no le satisfacían plenamente. Eso le sucedía siempre. A menudo emprendía, junto con su fundidor, experimentos a revidos, cortaba los moldes de figuras ya varias veces vaciadas y modificaba en una de ellas el nacimiento de una pierna, que, según él, se salía demasiado de la masa, eliminaba en otra los brazos, y hasta la cabeza, para obtener un torso de perfecta armonía. Durante nuestras discusiones en su

* Enrique van de Velde, arquitecto belga, uno de los padres del “art nouveau”, antes de la Primera Guerra Mundial director de la escuela de artes de Weimar que posteriormente, bajo la dirección de Gropius, se llamaría “Das Bauhaus”.



Wilhelm Lehmbruck. *La arrodillada* (1911)



Wilhelm Lehmbruck. *Cabeza de la arrodillada*

estudio cogía de pronto un trocito de barro y se ponía a remodelar alguna parte de una escultura acabada años atrás.

Sus obras lo llenaban totalmente, lo acompañaban dondequiera que andaba, penetraba en todos sus pensamientos. Muy pronto nos hicimos amigos. Una amistad que duró hasta su muerte. En Berlín, adonde se trasladó en 1914, éramos vecinos.

Un hombre tranquilo y ensimismado. Cuántas veces lo vi sentado frente a mí, detrás de una copa, envuelto en nubes de tabaco, con un brillo vivo en sus ojos y una alegre sonrisa. No hablaba mucho, pero escuchaba con gran interés. Un hombre con el que se podía callar. A veces, en plena conversación, sacaba de su bolsa un pedacito de papel. Lo que apuntaba en él, o, más bien lo que dibujaba en él con un lápiz pequeño, era algún gesto, algún fragmento de forma que quería fijar para una obra que estaba haciendo.

A raíz de su trágica muerte su esposa había venido a Berlín. Sólo por unos cuantos días. Tuvo que regresar a Zurich donde estaban sus hijos; el más chico de ellos tenía apenas unos cuantos meses. Así yo me encargué de vender los muebles, de transportar las obras a una galería y de poner en salvo los moldes. Para ello alquilé un sótano cerca del estudio, hasta que el "Kronprinzenpalais" se declaró dispuesto a guardarlos. (Se perdió una sola obra que yo sepa: el modelo de barro de un busto del poeta Theodor Däubler, todavía en la primera fase de trabajo, en el que Lehmbruck evidentemente había empezado a trabajar antes de su traslado a Zurich y que se había desintegrado en los dos años durante los cuales quedaba abandonado en el estudio.) Como se habían salvado los moldes, se podían hacer vaciados, incluso vaciados en bronce. Lehmbruck nunca llegó a ver alguna de sus grandes figuras vaciadas en bronce, nunca había tenido suficiente dinero.

Cuando nos pusimos a reunir las obras para la exposición conmemorativa en la Galería Kassirer, en febrero de 1920, resultó que faltaba un gran número de planchas grabadas, entre ellas muchas de las cuales jamás se habían hecho impresiones. Se encontraron al fin en la imprenta "Pan-Press". Lehmbruck, a quien le interesaba únicamente la creación y que se ocupaba poco de lo que después pasaba con la obra, había enviado esas planchas —alrededor de cincuenta—, empacadas en cajitas de madera, al impresor. Y puesto que éste nunca había recibido instrucciones algunas, las había guardado sin abrir. Siendo en su mayor parte planchas de zinc —ya que durante la guerra no había cobre—, muchas de ellas estaban oxidadas. Gracias a un ayudante inteligente, que durante semanas hizo lo imposible por desmancharlas, se pudieron salvar. Eran composiciones, desnudos, visiones inspiradas en Shakespeare y en la Biblia. Estos grabados son de lo más hermoso plasmado por Lehmbruck.

Para la exposición del "Werkbund" en Colonia, en 1914, había esculpido dos figuras de tamaño sobrehumano, una masculina y otra femenina. Después de estallar la guerra las dos esculturas se quedaron donde estaban, al aire libre. Lehmbruck no tenía con qué pagar el transporte. Los vaciados, piedra sintética, no resistieron la intemperie. En la primavera de 1925 recibí de París una carta de mi amigo Jacques Lipschitz. Me decía en ella que en el patio de un fundidor se encontraba una escultura, la figura de un hombre alto, que en el invierno pasado había servido a los niños de la vecindad para divertirse bombardeándola con bolas de nieve; que a su ver se trataba de un Lehmbruck.

Junto con la señora Lehmbruck fui a París. Era el modelo para la figura de la exposición del "Werkbund". En esa misma ocasión la señora Lehmbruck logró descubrir dos o tres obras de tamaño pequeño, que se habían perdido en la mudanza a Berlín. El modelo de la figura del "Werkbund" fue destruido en 1940, cuando se hallaba como préstamo aquí, en el Museo de Duisburg, según supe por la monografía de Hoff.

La obra de Lehmbruck, que ha sido expuesta a tantos peligros, por fin ha encontrado aquí, en su ciudad natal, una morada permanente. Lehmbruck, quien en las postrimerías de la época de Guillermo II era, al lado de Barlach, el renovador de la escultura amenara, está ahora como patrono entre los escultores que crearon en el espíritu suyo y que en el espíritu suyo llegaron a un arte propio. Duisburg, ciudad del trabajo productivo, se ha honrado a sí misma con este nuevo centro cultural, hacia el cual —de esto estoy convencido— peregrinarán, llenos de entusiasmo, los amantes del arte del mundo entero.

Con su arte, Lehmbruck, hijo de un humilde minero de Meiderich, ha enriquecido interiormente a miles de personas, les ha ayudado —con esa profesión de fe que es "La arrodillada"— a levantarse desde lo profano y terrestre hacia la esfera de lo esencialmente espiritual. En medio de la desenfrenada turbulencia de nuestro siglo ha cumplido con la misión del gran artista.

—Traducción de Mariana Frenk

EL CINE

Por José DE LA COLINA

FELLINI PAR LUI-MEME

Fellini está a punto de convertirse, entre todos los directores de fama internacional, no sólo en un *monstre sacré* de la intelectualidad y de la gran crítica, sino también en una verdadera vedette para el gran público, categoría hasta ahora sólo alcanzada entre los "hombres detrás de la cámara" por Alfred Hitchcock. Basta ojear unos cuantos magazines cinematográficos, de los dedicados al culto de la estrella, para advertir los indicios de este proceso de sacralización comenzado con el escándalo de *La dolce vita*: Fellini tiene ya derecho a esos reportajes sobre su vida hogareña, sus excentricidades, sus simpatías y diferencias, sus minucias conyugales, e incluso sobre sus más conmovedores recuerdos de infancia o sus convicciones ideológicas, religiosas, filosóficas, etcétera. A propósito de su próximo film, que lleva el sugestivo título de *Giuletta de los Espiritus*, y en el cual, por supuesto, nos asustará la gesticulante presencia de la Massina, Fellini ha desencadenado ya una serie de entrevistas de prensa, declaraciones insólitas y filmaciones de trabajo para noticiarios, encantado siempre de todo ese ceremonial publicitario que ha satirizado en sus últimos films y que ejercen una irresistible atracción sobre su egolatría. *Ocho y medio*, su film más personal, y desde luego uno de los films más personales de la historia del cine, junto a *Candilejas*, *El ciudadano Kane* e *Iván el Terrible*, parece obedecer también a esa necesidad de darse en espectáculo, de ofrecer "joyas y baratijas de su alma" en ese vasto mercado que es el público del cine.

Ocho y medio es la historia de un film que se hace y deshace y rehace constantemente ante la mirada del espectador, siguiendo el ritmo de los deseos, los sueños, las obsesiones y los recuerdos del cineasta. Este cineasta es el propio Fellini, que se construye una imagen idealizada y vagamente irónica de sí mismo a través del actor Marcello Mastroianni. En un deseo de no dejar escapar ninguno de los elementos de la actividad creadora, Fellini crea también un alter ego, una conciencia crítica que le permite matar dos pájaros de una pedrada: por un lado nos hace ver hasta qué punto es consciente de sus limitaciones y manías, y cómo cada obra suya nace acompañada de un lúcido esfuerzo de autocritica; por otro, anula subjetivamente las objeciones que los críticos no dejarán de hacerle, encerrándolos simbólicamente en su propio film. Esta astuta invención le permite incorporar a la galería de los personajes del cine uno hasta ahora ausente: el crítico cinematográfico.

El aparente tema de *Ocho y medio*, la incapacidad de crear de un realizador que se siente vacío de mensaje y acosado por la crítica y la autocritica, no es en realidad más que un falso tema, una piel de oveja con la que el lobo pretende hacernos creer en una súbita humildad que está lejos de sentir. En realidad en este film sobre la imposibilidad de hacer un film, Fellini se sirve de un leit motiv del arte contemporáneo, el creador como tema de su obra, o la obra de arte que se

autocritica, para jactarse como nunca de sus dotes de demiurgo. Supremo acto de vanidad, esta aparente confesión de impotencia estalla como un juego malabar o como un acto de magia —no hay que olvidar que Fellini considera entre sus fuentes a Eliphaz Levi y Cagliostro— en los que Fellini, ebrio de sí mismo, se desdobra en incesantes Fellinis como hacía el buen viejo Meliés en aquellos inocentes trucos que nos lo mostraban plural y vario, ocupando todos los puestos de una orquesta, quitándose una cabeza que renacía sin tregua y lanzándola a cantar a un pentagrama celeste.

Este impúdico e infantil acto de egolatría nos permite asistir a un film maravilloso, a veces fastidioso y barato y a veces, las más de las veces, regocijante y bello. La principal cualidad de *Ocho y medio* es su desenfadada libertad. Fellini se deja llevar por la corriente de su imaginación y da libre curso a sus recuerdos y obsesiones más perentorios, olvidándose de todo cuidado de estructura, ritmo, progresión dramática, o psicología de los personajes. Ya hemos visto a los escritores contemporáneos (desde Proust y Joyce al reciente Julio Cortázar) seguir la misma tentación con la novela, y ya hemos visto también a Resnais intentar la misma aventura con *El año pasado en Marienbad* (aunque, desgraciadamente, por un camino equivocado, el del laboratorio y el esteticismo). En realidad, asombrarse por la "novedad" formal de *Ocho y medio* significa ignorar la previa existencia, en la historia del cine, de films como *Un perro andaluz* y *La edad de oro* e incluso de sucedáneos de éstos como *La sangre de un poeta*. García Riera, incluso, ha recordado un poco memorable film de Danny Kaye basado en un memorable relato de Thurber: *La vida secreta de Walter Mitty*.

La prodigiosa libertad de *Ocho y medio* proviene de las intrépidas e irrefrenables ansias de confesión que Fellini experimenta ante un público que ya *La Strada* y *La dolce vita* han hecho "suyo."

Gracias a que siente este público dispuesto a las más deliciosas complicidades, Fellini se permite publicar su sueño (por lo demás bastante común) de la felicidad masculina, realizando esa escena del "harem" con una feérica suntuosidad que el mismísimo Ophuls le envidiaría; o bien asesinar al Crítico, esa impertinente versión de Pepe Grillo, cuya muerte, como bien sabe Fellini, no entristecerá en absoluto al público (y con razón, porque el crítico no es necesario a la obra de arte, al menos con el carácter absoluto con que es necesario el público). Poco importa la casi nula profundidad de estas imágenes arrancadas al "mundo subconciente", o mejor dicho la falsa profundidad de este film. Lo que termina arrebatándonos es esa libertad de Fellini y el potente curso de su inspiración, aunque este viaje al fondo de sí mismo se realice en sentido horizontal y no, como esperaban los que creían en un Fellini filósofo y ontológico, en sentido vertical y profundo. No dejemos de tener en cuenta que Fellini se pretende mago antes que místico o poeta. Sobre todo domina en él su gusto del espectáculo, es decir, de lo exterior, y de ahí su preferencia por ciertas insólitas asociaciones visuales que tanto acercan su film a los ensayos surrealistas. De ahí también ese personaje que siempre asoma la oreja o se convierte en una "atracción" en todo film suyo: el payaso, el malabarista, el cómico o el mago de la legua. No es azar o un mero detalle pintoresco ese fantasmal mago telepático que irrumpe en la tediosa noche del balneario. Pero más que un surrealista que se ignora, Fellini es un expresionista barroco. Así, la angustiada secuencia onírica que abre el film, ese embotellamiento de tránsito seguido de enclaustramiento, asfixia y "abandono del cuerpo material", no se nos propone como una mera fantasía sino como la exacta expresión del "problema" de Fellini y de su necesidad de comunicación. Pero ya hemos dicho que Fellini juega un doble juego y que en realidad está mimando esta angustia, esta impotencia, para mejor sorprender al espectador con sus dotes de funámbulo.



"los deseos, los sueños, las obsesiones y los recuerdos"



—Marnie

“sus veinte centavos de Freud”

Obra desigual, amorfa, visceral y cálida, abierta y no acabada, es una de las más libres que posee un arte que se caracteriza por sus múltiples servidumbres.

MARNIE (Los infortunios de...)

Marnie es el último producto lanzado a la voracidad de las taquillas por esa máquina de hacer cine llamada Alfred Hitchcock. Ya ante un film tan fundamentalmente deshonesto, mal realizado, atiborrado de lugares comunes y personajes de cajón, como era *Los pájaros*, tuvimos ocasión de oír el coro de loas, interpretaciones morales, sociológicas, metafísicas y escatológicas de la crítica que capitanean los *Cahiers* en todo el mundo. Ahora habrá que tratar de enfrentar nuevamente todo ese delirio de interpretación a lo que el film realmente es. Con *Marnie* Hitchcock retorna al melodrama sicopoliciaco en el abominable estilo de *Rebeca*, *Cuéntame tu vida*, *La sogá*, *Bajo el signo de capricornio*, etcétera, etcétera. A fin de someter al espectador de asegurada fidelidad a toda la gama posible de deliciosos escalofríos, “el mago del suspenso” hace que Tippi Hedren, directamente salida del *Harpers Bazaar*, transite sin respiro la cleptomanía, la doble personalidad, la frigidez sexual, dos o tres crisis de nervios, la zoofilia y otras “oscuras zonas del yo”, para hacerla desembocar en el violento y catártico psicoanálisis final ante las cejas estereotipadas de un James Bond decididamente dedicado a la tranquilidad burguesa y a la reeducación de delincuentes. La trama es infantil pero de ningún modo ingenua: *Marnie* es una bella muchacha, meticulosa ladrona de oficinas que utili-

za sus encantos y su aire de “persona formal” para engañar a los hombres y evitar todo contacto con ellos. No es su culpa, porque su madre no la quiere. De cuando en cuando monta a caballo con una liberada alegría que cualquiera que tenga sus veinte centavos de Freud interpretará unívocamente. Un día aciago o feliz un hombre se le cruza en el camino, la sorprende con las manos en la masa y se casa con ella, porque la ama y porque quiere volverla al Bien y a la Decencia. Al final, mediante un flashback granguiñosco, de un expresionismo licuescente, en el que no falta toda la parafernalia de truenos y relámpagos que creíamos para siempre enterrada en el castillo de Udolfo, *Marnie* sufre un saludable shock que la remite al terrible episodio de su niñez que causara todas sus... digamos irregularidades, así como la cojera y la amargura de su mamá. En Hitchcock, cuya fama de técnico excelente nadie niega, el truco es cada vez más visible e ineficaz. Todo lo que ya no se debe hacer con la cámara, en el departamento de montaje, en el laboratorio, todas las viejas recetas de un cine “visual”, del que incluso Duvivier (¡incluso Duvivier!) se ha reído en *El santo de Enriqueta*, surgen en esta chirriante maquinaria de meter miedo o hacer llorar a las señoras cloróticas y las niñas linfáticas: planos teñidos en rojo, palpitaciones de la cámara, primeros planos sorprendivos, *and more, and more*... Lo peor de todo es que ni la más leve sonrisa irónica, ningún gag que revelara una cierta inteligente distancia de Hitchcock ante este asunto, atraviesa por el film, y su desarrollo es lento, indeciso y pomposo, y de una fealdad visual irritante.

TEATRO

El teatro frívolo: Una sentida nota necrológica

Por Carlos MONSIVÁIS

Muchas, muchas gracias querido público, esta noche me han hecho la mujer más feliz de toda mi vida.

—MARÍA VICTORIA

El último verdugo del teatro frívolo mexicano fue la televisión. Acosado por el cine, vulnerado por la radio y el vodevil, vino a morir de un modo categórico ante la tiranía de la implacable “pantalla casera”. Ahora se sobrevive en dos heroicos santuarios, el *Lírico* y el *Blanquita*, que demuestran, pese a su relativo éxito económico, la escasa necesidad que manifiestan por tales espectáculos cinco millones de habitantes. Los verdugos arteros fueron la censura política y la censura sexual. Limitado a un sketch inocuo, sin poder suscitar ya las más innobles y difundidas pasiones, el teatro frívolo se convirtió en un show prolongado de televisión, en un desfile inanimado de cantantes, vicetiples más o menos redimibles y coreografías anteriores al movimiento. El refugio de lascivias menores, el lugar donde crecían las “ombliquistas”, el *Tivoli*, fue desechado por el

ritmo de una ciudad que debe urbanizar su provincianismo. Al arrasar al *Tivoli* (el “tiburón” del caló citadino), la picota se llevó consigo el folklore desnudista y al ínfimo strip-tease. “Harapos”, Willy y Chicho fueron los últimos profetas de la grosería absoluta que rendía un homenaje a la viva procacidad de la “gayola”.

Quizá sea Salvador Novo el más puntual relator de este teatro que ahora se extingue. Dice Novo: “Restituido a México en 1917, sería yo desde entonces testigo de los cambios no todos favorables, inflictos al teatro por la ya apaciguada Revolución.

“El más importante de estos cambios: el auge del teatro frívolo, y con él la esperanza, desgraciadamente frustrada, de un teatro nacional popular por su arraigo, se origina en varias circunstancias ambientales: un pueblo que acaba de sacudirse con violencia la dictadura y a los “ricos”, anhela divertirse; y qué mejor que riéndose de los ricos y de las dictaduras, cualquiera sea su resurrección en los nuevos gobernantes o en las medidas que ellos tomen. Nace un teatro

Entre los muchos temas que *Ocho y medio* desarrolla está, naturalmente, el de la infancia de Fellini, y como éste ha demostrado en todo su cine una auténtica nostalgia de la infancia (hay siempre en sus personajes principales un conmovedor o ridículo aire de niños grandes), los mejores momentos del film son quizá aquellos que se refieren a los “verdes años” del realizador. Fellini tiene una vulgar y poética creencia en los mitos de la inocencia y la pureza de la niñez y en todos los tópicos que la civilización cristiana ha elaborado sobre el niño. Pero esa creencia es genuina y es intensa, de ahí que el cineasta alcance por una vez la profundidad artística en esas imágenes en que se evoca —como un nuevo Anteo y un nuevo Baco a la vez— bañándose en el mosto de la uva, rodeado de la ternura de la casa materna o desafiando el castigo divino por ver bailar a la Saraghina, tan llena de vida, de alegría pánica y de poesía vulgar como él. Se puede evocar —y algunos lo han hecho ya— el *Retrato de un artista adolescente*, y hay en efecto una cierta semejanza en la manera como Joyce y Fellini evocan una infancia marcada por la condenación católica de la alegría, pero Fellini es menos sombrío, más mediterráneo y compasivo y humano que Joyce; es decir, nos habla de una infancia más común, de una especie de infancia *colectiva*, no la de un artista consciente desde el comienzo, un artista soberbio y solitario. La vanidad de Fellini va en otro sentido: en el sentido de demostrar que su niñez fue, en cierto modo, una niñez universal, que todos han vivido y cuya emocionada evocación todos pueden compartir. A través del tópico, Fellini alcanza la sustancia mítica de la niñez y revela su inevitable poesía. Su archisabida pero real poesía.

¿Es *Ocho y medio* una obra maestra? La obra maestra, así, en general, no existe, y quizá el arte moderno comenzó el día en que unos cuantos artistas hicieron ese descubrimiento y se vieron aliviados de esa obsesión. *Ocho y medio* es, simplemente, la obra maestra de Fellini.



"la burguesía nacional, recién consolidada"

político —no en los grandes, aristocráticos teatros ahora arrumbados, sin habitantes importados ni clientela enjoyada y de abono: sino en las carpas o en los jacalones: El Apolo, el María Tepache, el Lírico. Con parodias como *El Tenorio Modernista*; con sátiras como *El País de los Cartones*; y en la creación, por fin, de "tipos" a todos familiares y gustosos, como el indio ladino, el rancheiro, la gata, el gendarme: personajes de nuestra "Comedia del Arte" que hallarían a Saturno personificación próspera en "el Cuatezón Beristáin" con "la pingüica" Rivas Cacho: en Roberto Soto y Delia Magaña, y por fin en Cantinflas".

A continuación, Novo da razones para explicar la muerte del teatro frívolo y centra su argumentación en el hecho de que la radio (y el cine y la TV), al no exigir demasiado a sus participantes, acabaron por exterminar el espíritu que animaba el sketch: "¿Para qué quebrarse nadie la cabeza con escribir siquiera un guión? Por otra parte, los cómicos, que empezaban a ganar con el radio, luego con los discos y ahora con la televisión lo que nunca en el teatro, ¿por qué iban a tomarse el trabajo de aprenderse y ensayar una obra, y por el poco dinero que el teatro ha dado siempre?"

Sin ignorar la validez de esta fundamentación económica de un deceso teatral, creemos que hay razones complementarias que también influyeron en gran medida. Después del cardenismo y el callismo, cuando Beristáin personificaba al "nuevo rico" y Roberto Soto, por su similitud física con Morones, extre-

maba la burla al sindicalismo oficial, sobrevino el avilacamachismo y el país dio un enorme salto, un salto dialéctico. Ya Cantinflas había reproducido en el "cantinflismo" y por intuición genial, las fórmulas de la demagogia imperante y había elaborado un caos verbal que las Cámaras Legislativas repetían y anticipaban en forma alternada. Pero de pronto, la burguesía nacional, recién consolidada, reafirmada, decidió que era el preciso instante en que debía tomarse en serio. Ya estaba harta de que esos comichuchos la insultaran y la vejaran. Su flamante respetabilidad exigía el olvido de su pasado inmediato, de su padre que era peón acasillado y de su abuelo que murió ahorcado por abigeo y de él mismo, que de peluquero del Jefe Máximo había devenido en generoso millonario. No era momento para burlas. El destino de una patria —que intervenía en una guerra mundial— estaba en sus manos y el burgués no toleraría excesos humorísticos que perjudicaran o resquebrajaran la imagen ideal que le ofrecía un espejo complaciente, el de la Seguridad Nacional. Por ello, a partir del avilacamachismo se inicia una censura política que irá minando las bases populares del teatro frívolo. La otra censura, la sexual, emerge cuando el Burgués ya próspero y sereno, certifica que las atrocidades de una Revolución de raptos y zafarranchos no fueron suyas, y que advierte además la premiosa necesidad de imponer la austeridad, el orden, la decencia.

Cuando se prohíbe el diálogo de albu-

res, la intervención del público en la leperada, se suspende el fermento vital del teatro frívolo. Cantinflas emigra al cine y se hace evidente la decadencia de Roberto Soto, advienen turbamultas de cómicos más o menos insignificantes, más o menos deleznales.

El único de ellos con personalidad inicial es Tin-Tan. Puede ser "protesta inconsciente contra el pochismo"; lo más seguro es que sea su glorificación. Jesús Martínez "Palillo" también merece un capítulo especial. Superhombre del *Lírico*, triunfa por la baratura humorística de su muy elemental y biliosa crítica política. Héroe primero, termina en la gritona provocación y sus mil y un fracasos recientes, sus procesos, suspensiones y multas, son el claro signo de que en el teatro frívolo no se podrá criticar más a nuestro *establishment*. Lo primero que desapareció fue la tradición de iconoclastia vulgar.

Con el *Margo* concluye definitivamente la vitalidad del teatro frívolo. Dámaso Pérez Prado y María Victoria son los dioses finales de un olimpo acanallado y cervecero. Las "colas" para oír al Rey del Mambo no tienen parangón y María Victoria es la última criatura de la "gayola". La "gayola", la galería, ese monstruo combativo, de fácil ingenio, que con obscenidades admirativas eleva a su última gran figura, no volverá a gozar de ese poder omnímodo. Las buenas costumbres, los inspectores de espectáculos, la domesticación del público, terminan con su fuerza impar.

Antes ha muerto Lucha Reyes y con la desaparición de Pedro Infante, termina uno, el más notable, periodo heroico. Lo que se sigue son ídolos menores, tronos efímeros que comparten las sinfonías, la Revista Musical Nescafé y el teatro frívolo. El arrabal puede amotinarse y venerar brevemente a Marco Antonio Muñoz, Enrique Guzmán o Sonia López. Pero esas modas no hacen verano; carecen del aliento consagrador, sacralizador del mito. Queda así el teatro frívolo como un carnaval del aburrimiento fácil, como edén de vicetiples y tríos románticos.

También ha perdido ya el teatro frívolo —de hecho con la huida de Cantinflas— una función capital: renovar el lenguaje. Este cometido que la carpa cumplió espléndidamente y que Beristáin, la Wilhelmy, la Rivas Cacho, Soto e incluso Tin-Tan desempeñaban con ahínco, al adecentarse el teatro frívolo, al exigirse un lenguaje propio para familias (ese vocabulario mínimo de cincuenta palabras del comunicativo hogar típico), se perdió. Las palabras se petrificaron y ya sólo, por conducto de los espectáculos, nos llegan mínimos agregados a nuestra "riqueza verbal". Y éstos derivan en su inmensa mayoría de los comerciales. ("Tan buena la grande como la chiquita", "La rubia de categoría", las expresiones que hoy nos enriquecen). Es decir, de una transformación cualitativa que ejercían los cómicos hemos pasado a una lenta, miserable transformación cuantitativa. Se han ido definitivamente las épocas en que los cómicos y sus "pateños" decidían en frase jacobina "¡El lenguaje: he allí el enemigo!", y se lanzaban para penetrar y modificar su solemne inmutabilidad. Esta función hoy queda en manos del *comic* (*La familia Burrón* el único ejemplo digno) y de hélas! los *scripts writers* de televisión.

T. S. Eliot

(Mínimo homenaje)

Por Juan GARCÍA PONCE

T. S. Eliot ha muerto, a los setenta y seis años, en Londres, donde por elección voluntaria radicó la mayor parte de su vida. Nacido en St. Louis Missouri, de una familia que provenía de Nueva Inglaterra, su renuncia a la nacionalidad norteamericana y su elección de Inglaterra como hogar espiritual hacen recordar a Henry James, con cuya personalidad Eliot tiene más de un punto de contacto. Como James, a pesar de su propósito de vivir como súbdito inglés, Eliot permanece fiel en más de un sentido a los recuerdos infantiles y el paisaje de New Hampshire, que ilumina el último de sus grandes poemas, los *Four Quartets* y su cambio de nacionalidad parece obedecer en muchas ocasiones a la necesidad de apoyarse en una tradición y un pasado precisamente porque la ausencia de validez de éstos se le revela como uno de los más dolorosos fenómenos espirituales a los que tiene que enfrentarse el poeta contemporáneo. En 1927, al adoptar la nacionalidad británica, declaró en el prefacio a un libro de ensayos que se consideraba un clásico en literatura, un monárquico en política y un anglocatólico en religión. La naturaleza obviamente reaccionaria de esta declaración, que luego él mismo se ocupó de ahondar a través de sus ensayos posteriores y hasta de algunas de sus obras de teatro y sus poemas, lo colocan en una situación difícil para la susceptibilidad moral contemporánea. Sin embargo, es imposible negar que Eliot cultivó siempre un estricto sentido aristocrático como una de las bases fundamentales de la cultura y vivió hasta el fin su auténtica nostalgia de un orden desaparecido que para él recogía mejor los valores del espíritu —y también es imposible negar que es uno de los grandes poetas contemporáneos. “Sus afirmaciones y sus renunciaciones corresponden a la madurez de una cultura”, dice con respecto a él Bernardo Ortiz de Montellano en la nota preliminar a su traducción de *Ash Wednesday*. Y aunque en los últimos años Eliot empezaba a representar a una parte de la poesía inglesa que se encontraba con francos opositores, es indudable que su figura se extiende como la presencia dominante en ella, no sólo como poeta sino como influjo y como el crítico que con mayor poder determinó sus cánones. En los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, para la poesía inglesa, como anunció Auden en los versos dedicados a Eliot cuando éste cumplió sesenta años,

it was you

*Who, not speechless with shock but finding the right
Language for thirst and fear, did most to
Prevent a panic.*

Y en un último ensayo de Philip Toynbee, publicado en *The Observer* al conocerse la noticia de la muerte del poeta, aquél



T. S. Eliot, “the right language for thirst and fear”

recuerda que a los diecisiete años la continua repetición de “ciertas líneas incomprendidas de *The Waste Land*” lo llevaron a experimentar su más vigoroso contacto con la experiencia mística y concluye reconociendo que, más allá de cualquier disidencia con la posición de Eliot, su poesía permanece insuperada.

Los versos de Auden nos acercan con sorprendente precisión a la naturaleza última de esos primeros poemas de Eliot, que culminan con *The Waste Land*, al que muchos consideran su más grande obra y otros comparan sólo con los casi finales *Four Quartets*. Se trata de una poesía de crisis, de desconcierto y desilusión que nace y parte de un reconocido derrumbe de valores, recogiendo el sentimiento de desolación con que se encontró la generación del poeta al concluir la Primera Guerra Mundial. Hablando en un ensayo de la escena de *La Divina Comedia* en la que Dante reencuentra por primera vez a Beatriz, Eliot afirma: “*It belongs to the world of what I call the high dream, and the modern world seems capable only of the low dream. I arrived at accepting it, myself, only with some difficulty.*” Después aclara que, en parte, esta dificultad se debe al prejuicio de que la poesía no sólo puede encontrarse a través del sufrimiento, sino que sólo puede encontrar su material en el sufrimiento, esto es: en un sentimiento pesimista. Y aunque más adelante Eliot llegó a intentar expresar ese mundo del “alto sueño” en poemas como *Ash Wednesday*, es indudable que todos sus primeros poemas, los que sedujeron a su generación y lo convirtieron en su más alto poeta, el que había encontrado y articulado su lenguaje común, están marcados por ese pesimismo inevitable, que se expresa en un tono íntimo y contenido, reuniendo al mismo tiempo el rigor intelectual, el sentido crítico, y la más pura emoción.

I have heard the mermaids singing, each to each./I do not think that they will sing to me, afirman dos versos de *The Love Song of J. Alfred Prufrock* y en el mismo poema se dice también, *I have measured out my life with coffee, spoons.* Es imposible afirmar que la poesía de Eliot es totalmente autobiográfica. El poeta no se confiesa directamente. Pero hace que encarne a través de él ese voluntario tono menor y desilusionado del que sabe que las sirenas no cantan para él y ha medido su vida con cucharitas de café. En ese tono está implícita la postura irónica y crítica del que se acerca a la vida un poco desde afuera, poniéndose al margen. Sin duda no es éste el lugar indicado para intentar un examen real de la obra de Eliot, ni el espacio me lo permite; pero como el mismo Eliot ha señalado “la poesía genuina puede comunicar antes de ser comprendida”. Hemos apuntado ya que Eliot es en sí mismo un fenómeno cultural. Su desaparición es una pérdida importante y definitiva, aun cuando el creador había dejado ya de producir y sus últimos versos pueden considerarse meramente circunstanciales. Al recordar sus libros de crítica, arbitrarios algunas veces, pero definitivos y siempre asombrosamente inteligentes y llenos de revelaciones maravillosas; sus obras de teatro, imperfectas en algunas ocasiones y aun fallidas, pero dentro de las que se encuentran dos obras maestras definitivas, *Murder in the Cathedral* y *The Cocktail Party*; sus poemas y hasta su continua labor marginal en favor de la cultura, su figura se proyecta en toda su grandeza. Raymond Preston observó con respecto a los *Four Quartets* que en ellos, ante la imposibilidad de encontrar el absoluto, Eliot optaba por un método negativo, por “rechazar sucesivamente las ideas que limitan el ‘fin único.’” Esta declaración podría utilizarse para definir el tema fundamental de *The Cocktail Party*. En ella, Eliot plantea con sorprendente intensidad el sentido de su búsqueda, de la forma de vida que pueda conducirnos a la verdad, como antes en *Murder in the Cathedral* había expuesto las relaciones de la conciencia con el mundo y con Dios. Y paralelamente a esa búsqueda se plantea también la búsqueda de la forma que permita expresarla. En él, el crítico está siempre al lado del creador, y así su relación con el teatro provoca la creación de un ensayo como *Poetry and Drama*, como antes la poesía lo había llevado a examinar a Dante o a los poetas isabelinos. Pero ahora al releer sus poemas y encontrarnos con sus poderosos símbolos fundamentales —el mar, el aire, el fuego, la rosa, la paloma—, con su lenguaje oblicuo, que procede siempre por alusiones, con esa maravillosa incorporación a la obra del olor de la cocina y el recuerdo de los clásicos, como él quería, con su sentido del humor y su amor a los gatos, y su habitual irónica reticencia, su poesía se vive, más viva que nunca, y el verso del segundo canto de *The Waste Land* regresa una y otra vez con el aliento trágico del destino “Dense prisa por favor que ya es hora. / Dense prisa por favor que ya es hora”. En la tierra baldía el poeta vive en sus obras.

FESTIVAL DE LA POESIA

Evtushenko sigue monopolizando la atención del público joven de la Unión Soviética. El 20 de diciembre de 1964, según el *New York Times*, el joven poeta leyó buena parte de sus nuevos y explosivos poemas, ante un auditorio compuesto, en su mayoría, por adolescentes de ambos sexos. Evtushenko sigue respetando la línea de la popularidad: los temas contenidos en sus trabajos poéticos pueden referirse a la realización de un proyecto hidroeléctrico en Siberia o a la aún admirada personalidad de Maikovsky. Además, ameniza sus lecturas con gestos y movimientos teatrales, actitud que, seguramente, el depuesto Nikita S. Jruschov jamás consideró criticable. El poema "Kachka", por ejemplo, que describe un viaje que el mismo Evtushenko realizó a la región ártica, se hizo más atractivo por medio de movimientos ondulatorios de los brazos y el cuerpo y por los cambios en la modulación de la voz. Después de terminadas las sesiones, que se efectuaron en la Casa de la Cultura del Instituto de Ingenieros del Transporte, en Moscú, Evtushenko fue materialmente asaltado por los cazadores de autógrafos, principalmente por grupos de muchachas que deseaban hacerlo firmar la antología del verso soviético, publicación que aparece todos los años para conmemorar el día de la poesía.

—A. D.

LOS ALEMANES VISTOS POR SÍ MISMOS

"El gobierno de la República Federal de Alemania ha apelado a los gobiernos de todos los países, y a todas las personas para que le entreguen toda clase de material sobre los crímenes cometidos por los nazis... El llamamiento responde a los crecientes esfuerzos de Alemania Occidental por aclarar los crímenes nazis antes de que el próximo año prescriban tales delitos. El portavoz gubernamental, Von Hase, reiteró una vez más la imposibilidad, por causas constitucionales, de una prolongación para este tipo de delitos." (*Süddeutsche Zeitung*, 21 de noviembre de 1964.) SE CURAN EN SALUD.* "Si Hitler todavía viviese, después de expirado el plazo de la prescripción del asesinato ¿podría moverse libremente por la República Federal?" (*Hamburger Abendblatt*, 20 de noviembre.) SE SIGUEN CURANDO EN SALUD: "El Círculo de Estudios de los Lándar costeros alemanes para la enseñanza de las escuelas de navegación, ingenieros navales y maquinistas marítimos, ha decidido prolongar en un semestre, a partir del próximo año, el periodo de formación en dichas escuelas." (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 6 de noviembre.) LA SALUD ANTE TODO. "El doctor Heinz Schmidtke, profesor ordinario de ciencias laborales en la Escuela Técnica Superior de Munich, propuso hace algún tiempo que los turnos de la mañana en fábricas y talleres se iniciasen una hora más tarde. Como motivo, adujo el experto el que tanto obreros como empleados hubiesen prolongado sus horas de recreación vespertina, adaptándolas a los programas de televisión; la consiguiente reducción del sueño es, por otra parte, muy inquietante." (*Lübecker Nachrichten*, Lübeck, 22 de noviembre.) MUY PREOCUPADOS POR LA SALUD: "Han pasado 20 años desde la Segunda Guerra Mundial y para muchos ex prisioneros de guerra sus padecimientos siguen sin tener fin. Según investigaciones médicas realizadas en el mundo entero, las extremas condiciones de vida acarrearán más tarde perjuicios de salud y envejecimiento prematuro." (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 de noviembre.) "Según información recibida, hasta fines de año se habrán dado únicamente a astilleros alemanes contratos de 20 barcos por valor de 280 millones de marcos... para el año próximo se prevén nuevos contratos adicionales para la construcción de 7 naves: dos grandes tanques, dos transportadores de municiones, dos de minas y uno de torpedos." (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 de noviembre.) "En la curiosa exhibición de la Jefatura de Policía, se ha dedicado un espacio bastante amplio a un crimen capital, porque con él se caracteriza la época de los asesinatos de 'tribunales secretos ilegales' después de la Primera Guerra Mundial. El 23 de noviembre de 1920 fue estrangulada en el Parque Forstenrieder, cerca de Munich, la sirvienta Marie Sandmayr. El hecho de que se tratara de un asesinato político lo demuestra una nota escrita a mano que los malhechores habían clavado en un árbol, y en la cual podía leerse: 'Has traicionado a tu patria — por eso te ha condenado la Mano Negra.'... El museo del crimen de Munich ha dedicado también su 'recuerdo' al delincuente político más peligroso que ha existido [Hitler]. Distribuidos en dos vitrinas se conservan documentos y fotos de su 'carrera' en los primeros años de su estancia en la capital bávara, cuando todavía era una personalidad casi desconocida. Los papeles nos lo muestran como pintor o como escritor, a pesar de que en aquel entonces no ejercía ninguna de estas dos profesiones." (*Der Tagesspiegel*, 12 de noviembre.)

—C. V.

LA VOZ DE URUGUAY

En *Marcha* (Montevideo, 21 de agosto de 1964) leemos un editorial sobre El neoimperialismo: "América Latina hoy está dominada por Estados Unidos, sometida a Estados Unidos, como nunca lo estuvo... Toda la economía latinoamericana, las finanzas latinoamericanas, giran y viven en el caldo de cultivo de la ayuda estadounidense... Estados Unidos riges los precios y aun los volúmenes de nuestras materias primas; traba o facilita nuestra industrialización; dispone de sus excedentes para 'ayudarnos' o para hundirnos; financia nuestro déficit; nos regala becas y viajes; respalda nuestras monedas; fomenta nuestro 'desarrollo'... Si Cuba se rebela empiezan por cortar la cuota del azúcar... Toda América Latina hoy es un limosnero cuya vida presente y futura depende de la caridad de Estados Unidos... Washington es la verdad revelada e infalible. Todo lo que se aleja de Washington es co-

munismo. Y el comunismo es el mal. El mal sin redención..." (p. 5). Más adelante descubrimos un anuncio: "Peligro. Él verá todo rojo ante esos labios que estarán primero indiferentes, en seguida palpitantes y tal vez conspirando al conjuro de una sonrisa candorosa. Peligro... Pero usted tranquilícese y confíe. Con el nuevo lápiz labial Coty 24 sus labios serán más leales y menos indiscretos, porque el lápiz labial Coty 24 puede conseguirle 24 horas de belleza indeleble. Peligro... Anímese y elija la excitante alternativa de vivir intensamente con los 'inocentes' tonos de Coty. Rosa, eóile, mimí, coquette, coral sena: pálidos y dulces para lucirlos cara al sol... ¿La presentación?... Sí, el estuche también es bonito, nuevo, pero completamente inofensivo para que cuando él lo vea en sus manos, ni imagine el riesgo a que se expone..." (p. 9). Luego un artículo sobre *Fantasmás de carne y hueso*: "Las carnicerías de Montevideo continúan cerradas. Desde hace más de un mes, como en los peores momentos de la crisis de 1958, los vecinos de la capital tienen que salir del departamento para proveerse más allá de sus 'fronteras'... Mientras tanto, conflicto entre el Consejo y los abastecedores y carniceros; entre el Consejo y el Frigorífico Nacional; entre el Consejo y el Ejecutivo; entre la mayoría blanca del Consejo y la mayoría colorada del Consejo; entre el Partido Nacional y el Partido Colorado... La carne, cumpliendo una vez más con su destino bíblico, se ha convertido en pecado original que unos a otros se enrostran. Ante la paciente y resignada espera —demasiado paciente, demasiado resignada— de las largas colas que en los pocos puestos y expendios habilitados, matan sus horas en procura del puchero o el churrasco de cada día." (p. 11). A continuación, un comentario sobre *Estados Unidos, gigante enfermo*: "La parte de renta distribuida entre los grupos menos favorecidos no ha cambiado desde hace 20 años, y la diferencia entre las rentas de los blancos y de los no blancos ha acrecido en realidad desde 1957... Los pobres tienen, la mayor parte, el derecho al voto, pero están desprovistos de los medios y de la organización necesaria para actuar eficazmente en Washington... En los Estados Unidos de hoy día... 40 millones de desposeídos se encuentran aplastados por el peso de una masa satisfecha y próspera que goza de un nivel de vida sin precedentes en la historia... La ley de América blanca está en vías de perder su imperio. En ciertos sectores urbanos, los negros pasan a la ofensiva. En Harlem, los blancos corren riesgos aun en pleno día. A los ojos de algunos adolescentes de color, hasta los musulmanes negros parecen conservadores... Para eliminar la pobreza de los Estados Unidos sería necesario perjudicar a muchos hombres de negocios, no sólo en sus billeteras sino fundamentalmente en lo que les llega más al corazón: sus prejuicios ideológicos... Algunos americanos optimistas piensan que Johnson será a la vez más liberal y más resuelto después de una reelección confortable. Pero, aun dentro de esta eventualidad, su campo de acción estaría estrictamente limitado... En realidad, el problema del Presidente, consiste en que tiene todos los recursos de una técnica posteinsteiniiana pero que debe utilizarlos en un cuadro político limitado por los horizontes estrechos de John Locke." (p. 20).

—C. V.

* Los subtítulos son míos.