abril 1960

revista de la UNIVERSIDAD de México

Orfeo Negro

Jean Paul Sartre

Volumen XIV, Número 8

México, abril de 1960

Ejemplar: $ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
Doctor Nabor Carrillo

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés

Coordinador:
Henrique González Casanova

Secretarios de Redacción:
Juan García Ponce y *Carlos Valdés*

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: $ 2.00
Suscripción anual: „ 20.00
Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.—FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días — *Jaime García Terrés*

POESÍA

Cuatro Poemas — *Sebastián Salazar Bondy*

ENSAYOS

Orfeo Negro — *Jean Paul Sartre*

Prometeo desencadenado — *Carlos Fuentes*

El moralista contra el poeta: Federico Fellini II — *Boleslaw Michalek*

FICCIÓN

El terremoto — *José Santos González Vera*

CORRIENTE ALTERNA — *Octavio Paz*

ARTES PLÁSTICAS — *Ventura Gómez Dávila*

MÚSICA — *Jesús Bal y Gay*

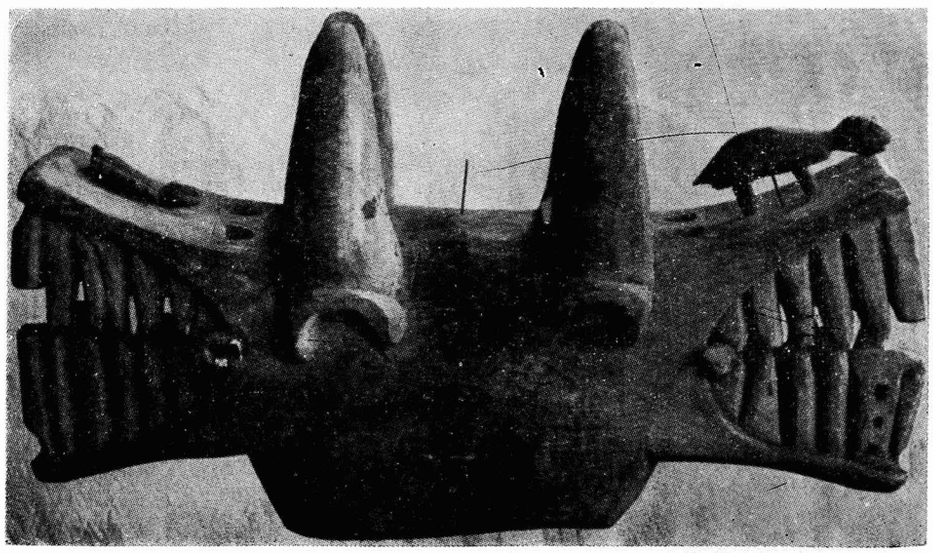
CINE — *Emilio García Riera*

TEATRO — *Juan García Ponce*

LIBROS — *José Emilio Pacheco y Carlos Valdés*

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

DIBUJOS — *Liliana Porter*



Ver en la página 4 *Orfeo Negro*, por Jean-Paul Sartre.

la feria de los días

DESCONCIERTO

IMPRESIONA ver a todo un continente sumido en el desconcierto. Me refiero a la América Hispana, muchos de cuyos mejores hombres se debaten hoy por hoy entre fuerzas contra las que poco o nada pueden: oligarquías todopoderosas,

estructuras anacrónicas, sumisiones económicas y políticas, pasividades sin cuento. Ante tamaños factores de estancamiento, que coartan su libertad de acción y anulan cualquier suerte de eficacia renovadora, el hombre de nuestro presente americano resulta a menudo juguete de las circunstancias.

EL INTELECTUAL

ESTO LO RESIENTE, más acaso que ningún otro, el intelectual. Desarmados, contradictoriamente solicitados por su vocación y por la necesidad de subsistir, nuestros intelectuales —artistas, escritores, y genuinos pensadores políticos— se

ven urgidos no pocas veces a transigir con el ambiente, en sacrificio casi absoluto de las responsabilidades que les dicta su rango; o bien, conscientes de una situación sin visibles salidas inmediatas, acaban entregándose a cierta callada desesperación que los lleva, en último extremo, a fugarse de la realidad o a tratar de esconderla mediante artificios especulativos.

PARADOJA

LO PARADÓJICO es que en los países mayormente agobiados por semejante estado de cosas se advierte, a pesar de todo, el movi-

miento de las ideas, el ejercicio de una verdadera crítica social, la resistencia al engaño y la búsqueda del difícil camino; mientras en México, nación que tiene en su haber una revolución que los demás nos envidian, país colmado de lemas progresistas y con los ojos fijos en un pasado de lucha, el intelectual ofrece, en conjunto, el espectáculo de una inercia mucho más grave.

HEDONISMO

"LA ENFERMEDAD de México es el hedonismo", me decía en Santiago de Chile alguien que ha vivido aquí y se interesa de veras por nuestros asuntos. Llámese hedonismo, burocratización, derrota o enajenación, el mal que padecemos nos distingue con desventaja de nuestros hermanos de Hispanoamérica, por lo que hace a la voluntad de encontrar vías decorosas a la inteligencia.

COMPLICIDAD

SI EL DESCONCIERTO y las limitaciones son generales en la porción ibérica del continente, nosotros, con menor justificación que los otros, lejos de oponerles una conciencia inconforme, sólo hemos acertado a convertirnos en sus cómplices, alimentándolos con nuestras apatías y nuestras cómodas claudi-

caciones. El número de quienes se exceptúan a esta regla no atenúa, por desgracia, tal contraste en el panorama.

—J. G. T.

ORFEO NEGRO*

Por Jean-PAUL SARTRE

¿PERO QUÉ ESPERABAIS, al quitar la mordaza que cerraba esas bocas negras? ¿Qué entonarían vuestras alabanzas? ¿Pensabais que cuando se levantasen esas cabezas, que nuestros padres doblegaron hasta el suelo por la fuerza, se leería en sus ojos la adoración? Hay hombres de pie que nos miran, y como yo, deseo que sintáis la emoción de ser visto. Porque el blanco ha gozado durante tres mil años del privilegio de ver sin que se le vea; él era mirada pura, la luz de sus ojos rescataba toda cosa de su sombra natal; la blancura de su piel también era mirada, luz condensada. El hombre blanco, blanco porque era hombre, blanco como el día, blanco como la verdad, blanco como la virtud, iluminaba la creación como una antorcha, descubría la esencia secreta y blanca de los seres. Pero hoy, los negros nos miran y nuestra mirada vuelve a los ojos; antorchas negras que, a su vez, iluminan el mundo, y nuestras cabezas blancas no son más que farolillos balanceados por el viento. Un poeta negro, sin reparar en nosotros, cuchichea a la mujer que ama:

Mujer desnuda, mujer negra
Vestida de tu color que es vida...
Mujer desnuda, mujer obscura,
Fruto maduro de carne firme, éxtasis sombrío de vino negro.

y nuestra blancura nos parece un extraño barniz pálido que impide la respiración de la piel; una envoltura blanca, raída en los codos y en las rodillas, bajo la que descubriríamos, si la quitásemos, la verdadera carne del hombre, la carne color de vino negro. Nos creíamos esenciales al mundo, los soles de sus cosechas, las lunas de sus mareas: y no somos sino animales de su fauna. Ni siquiera animales:

Esos señores bien
Señores de la ciudad
Que ya no saben bailar de noche al claro de luna
Que ya no saben andar sobre la carne de sus plantas
Que ya no saben cantar los cuentos en las veladas...

Europeos por derecho divino, desde siempre, sentimos en los últimos tiempos que nuestra dignidad se desmorona bajo las miradas americana y soviética; Europa no era sino un accidente geográfico, la semi-isla que Asia empuja hasta el Atlántico. Esperábamos, al menos, encontrar algo de nuestra grandeza en los ojos domesticados de los Africanos. Pero ya no hay ojos domesticados: sólo miradas salvajes y libres que juzgan nuestra tierra.

He aquí a un negro errante:

hasta el fin de
la eternidad de sus bulevares sin fin,
con polizontes...

Y a otro que grita a sus hermanos:

¡Ay! ¡Ay! la arácnida europea agita sus dedos.
y sus falanges de navíos...

Y todavía:

el disimulado silencio de esta noche

o

de Europa...
...no hay nada que el tiempo no deshonre.

Un negro escribe:

Montparnasse y París, Europa y sus tormentos sin fin,
Nos obsesionan a veces como recuerdos o malestares...

y de pronto, Francia parece exótica a nuestros propios ojos. Sólo es un recuerdo, un malestar, una bruma blanca abandonada en el fondo de las almas asoleadas, un país cerrado, atormentado, donde no se vive bien; que ha tomado la ruta del norte y anclado cerca de Kamtchatka: el sol es lo esencial, el sol de los trópicos y el mar "piojoso de islas", y las rosas de Imangue y las azucenas de Iarive, y los volcanes de la Martinica. El Ser es negro, el Ser es de fuego; nosotros somos accidentales y remotos, y tenemos que justificar nuestras costumbres y nuestra técnica, nuestra cruda palidez y nuestra vegetación verde desteñida. Estamos roídos hasta los huesos por esas miradas tranquilas y corrosivas:

Escuchad al mundo blanco
horriblemente fatigado por su inmenso esfuerzo
crujir sus articulaciones rebeldes bajo las duras estrellas,
traspasar la carne mística con su rigidez de acero azul
escucha a sus pérfidas victorias pregonar sus derrotas
escucha el pétreo trastabilleo de sus coartadas grandiosas
Piedad para nuestros omniscientes e ingenuos vencedores.

Henos ahí acabados: nuestras victorias con el vientre al aire, dejando ver sus entrañas, nuestro secreto fracaso. Si deseamos romper la finitud que nos aprisiona, no podemos ya contar con los privilegios de nuestra raza, de nuestro color, de nuestra técnica; no podemos alcanzar la totalidad de la que nos expulsan esos ojos negros sino despojándonos de nuestra envoltura blanca e intentando, sencillamente, ser hombres.

Si, pese a todo, los poemas nos avergüenzan, es sin culpa, porque ellos no fueron escritos para nosotros. Quienes abran este libro —colonos y cómplices—, creerán leer, como por arriba de un hombro, palabras que no les han sido dirigidas. Los negros hablan a los negros, y para hablarles de los negros. Su poesía no es ni satírica ni imprecatoria: es una toma de conciencia "¿Entonces, se preguntarán ustedes, cómo ha de interesarnos más que a título de documento? Para nosotros es impenetrable". Yo quisiera indicar el camino que nos conduce a ese mundo de azabache y mostrar que tal poesía, que a primera vista parece racial, no es al fin de cuentas sino un canto de todos y para todos. En una palabra, me dirijo a los blancos para explicarles lo que ya saben los negros: que el negro, en su situación actual, sólo puede cobrar conciencia de sí mismo a través de una experiencia poética, e inversamente, que la única gran poesía revolucionaria de nuestros días es la poesía negra en lengua francesa.

* * *

No es por casualidad por lo que el proletariado blanco utiliza sólo excepcionalmente el lenguaje poético para hablar de sus sufrimientos, de sus cóleras y de su orgullo. Y no creo que los trabajadores estén menos "dotados" que los hijos de familia: el "don", esa gracia eficaz, pierde todo sentido cuando pretendemos decidir si está más difundida en una clase que en otra. Tampoco es verdad que la duración del trabajo los despoje de la fuerza de cantar; más se agobiaban los esclavos, y sin embargo, conocemos cantos de esclavos. Es preciso reconocerlo: las actuales circunstancias de la lucha de clases son las que desvían al obrero de la expresión poética. Oprimido por la técnica, asume el papel de técnico, porque sabe que la técnica será el instrumento de su liberación; sabe perfectamente que si un día llega al control de las empresas será por sus conocimientos profesionales, económicos y científicos. Tiene un conocimiento profundo y práctico de lo que los poetas llaman Naturaleza, que ha adquirido más por las manos que por los ojos; para él, la Naturaleza es la

Bapende. Río Kwango. Congo Belga.

*Orphée noir, de Jean-Paul Sartre. (Introduction a *l'Anthologie de la nouvelle poésie negre et malgache*, de Léopold Sedar Seghor. Presses Universitaires, 1948.) Traducción al español de Víctor Flores Olea.

Materia, esta resistencia pasiva, esta inerte y disimulada adversidad que transforma con sus instrumentos; la Materia no canta. Al mismo tiempo, la fase actual de su combate reclama de él una acción continua y positiva: cálculo político, previsiones exactas, disciplina, organización de masas; el sueño, en este dominio, sería traición. Racionalismo, materialismo, positivismo, los grandes temas de su batalla cotidiana son los menos propicios para la creación espontánea de mitos poéticos. El último de esos mitos, la famosa "gran noche", retrocedió frente a las necesidades de la lucha; es necesario apresurarse, conquistar esta posición, la otra, el aumento de los salarios, decidir sobre esta huelga de solidaridad, protestar o no contra la guerra de Indochina: sólo la eficacia cuenta. Y no hay duda: la clase oprimida debe, antes que nada, tomar conciencia de sí misma. Pero esta toma de conciencia es justamente lo contrario de la interiorización: lo importante es reconocer en la acción y por la acción la situación objetiva del proletariado, que puede definirse por las características de la producción o por la repartición de los bienes. Unidos y simplificados por una opresión que se ejerce sobre todos y sobre cada uno, por una lucha común, los trabajadores no conocen en la práctica las contradicciones interiores que fecundan la obra de arte, y que perjudican a la acción. Conocerse, para ellos, quiere decir situarse frente a las grandes fuerzas que los rodean; determinar el lugar exacto que ocupan dentro de su clase y la función que desarrollan en el Partido. El lenguaje mismo que utilizan carece de esa mínima libertad, de esa impropiedad constante y ligera, de ese juego de las comunicaciones que producen el Verbo poético. Incluso en el oficio emplean términos técnicos y bien definidos; Parain ha demostrado que el lenguaje de los partidos revolucionarios es pragmático por excelencia: sirve para transmitir órdenes, consignas, informaciones; si pierde su rigor, el Partido se disuelve. Todo ello tiende a la más rigurosa eliminación del sujeto; y sin embargo, la poesía debe seguir siendo subjetiva de alguna manera. Ha faltado al proletariado una poesía que, siendo social, tenga sus fuentes en la subjetividad; que fuese social en la misma medida en que fuese subjetiva; que se establezca sobre un fracaso del lenguaje y que, a pesar de todo, exalte tanto y sea tan corrientemente comprendida como la más escueta consigna o como el "Proletarios de todos los países, uníos", que leemos en el pórtico de la Rusia Soviética. A falta de lo cual la poesía de la revolución futura ha quedado en manos de jóvenes burgueses bien intencionados que se inspiran en sus propias contradicciones psicológicas, en la antinomia de su ideal y de su clase, en la incertidumbre de la envejecida lengua burguesa.

El negro, como el trabajador blanco, es víctima de la estructura capitalista de nuestra sociedad. Y esta condición le revela su estrecha solidaridad, por arriba de los matices de la piel, con ciertas clases de europeos tan oprimidos como él; y lo impulsa a proyectar una sociedad sin privilegios en donde la pigmentación de la piel se considere como un simple accidente. Pero, si la opresión es una, tiene características distintas según la historia y las condiciones geográiicas;

Yoruba. Nigeria del Sur. (Detalle.)

y el negro, en tanto negro, ha sido su víctima, a título de indígena colonizado o de africano deportado. Y puesto que se le oprime en su raza y por ella, es precisamente de su raza de lo que debe cobrar conciencia. Necesita obligar a quienes durante siglos han intentado sin éxito reducirlo a la condición de bestia —por la exclusiva razón de que era negro—, a reconocerlo como hombre. Pero no hay escapatoria posible, ni engaño, ni barrera que pueda franquear: un judío, blanco entre los blancos, puede negar que es judío y declararse hombre entre los hombres. El negro no puede negar que sea negro ni reclamar esa abstracta humanidad incolora: él es negro. Está ligado definitivamente a la autenticidad: insultado, esclavizado, se yergue y recoge la palabra "negro" que se le ha lanzado como una piedra, y orgullosamente se reivindica como negro frente al blanco. La unidad final que agrupará a todos los oprimidos en el mismo combate, debe ser precedida en las colonias por lo que llamaría el momento de la separación o de la negación: ese racismo antirracista es el único camino que puede conducir a la abolición de las diferencias de raza. ¿Cómo podría ser de otro modo? ¿Los negros pueden contar con la ayuda del proletariado blanco, lejano, absorbido por sus propias luchas, antes de que se hayan unido y organizado en su propia tierra? ¿Y no se requiere, por lo demás, todo un trabajo de análisis para percibir la profunda identidad de intereses bajo la manifiesta diferencia de condiciones? A pesar de sí mismo el obrero blanco obtiene ciertos provechos de la colonización; por bajo que sea su nivel de vida, sin ella sería mucho más bajo. En todo caso, es explotado menos cínicamente que el jornalero de Dakar y de Saint-Louis. El equipo técnico y la industrialización de los países europeos nos permiten concebir que ciertas medidas socialistas pueden ser inmediatamente aplicadas; pero visto desde el Senegal o del Congo, el socialismo es un hermoso sueño. Para que los campesinos negros descubran que es el resultado necesario de sus reivindicaciones inmediatas y locales, es preciso que antes aprendan a formular en común esas reivindicaciones, es decir, que se piensen como negros.

Pero la naturaleza de esta toma de conciencia es diferente de la que el marxismo intenta despertar en el obrero

blanco. La conciencia de clase del trabajador europeo está fincada sobre la naturaleza de las ganancias y de la plusvalía, sobre las condiciones actuales de la propiedad de los instrumentos de trabajo, en síntesis, sobre los caracteres objetivos de su situación. Por el contrario, como el desprecio que los blancos manifiestan hacia los negros —y que no equivale a la actitud de la burguesía frente al proletariado— los hiere en lo más profundo del corazón, los negros deben oponer una concepción más justa de la subjetividad negra. La conciencia de raza está ligada al alma negra, o más bien, puesto que el término reaparece frecuentemente en esta antología, a una cierta cualidad común a los pensamientos y acciones de los negros, que llamamos negritud. Para elaborar conceptos raciales no hay sino dos formas de proceder: o se transfieren a la objetividad ciertos caracteres subjetivos, o se intenta la interiorización de ciertas conductas que es posible descubrir objetivamente. Así, el negro que reivindica su negritud en un movimiento revolucionario se coloca de golpe en el terreno de la Reflexión, bien sea que quiera encontrar en sí mismo ciertos rasgos objetivos y comprobados de las civilizaciones africanas, o que espere descubrir la Esencia negra en las profundidades de su corazón. Reaparece entonces la subjetividad —relación del yo consigo mismo—, fuente de toda poesía de la que el trabajador se ha mutilado. El negro, que llama a sus hermanos de color para que tomen conciencia de sí mismos, intentará presentarles la imagen ejemplar de su negritud dirigiéndose, para aprehenderla, a su propia alma. Se considera, a la vez, faro y espejo; el primer revolucionario será el anunciador del alma negra, el heraldo que arrancará de sí la negritud para ofrecerla al mundo, semi-profeta, semi-guerrillero, en suma, un poeta en el sentido preciso de la palabra "vate". La poesía negra no tiene nada en común con las expansiones del corazón: es funcional y responde a una necesidad que la define exactamente. Ojead una antología de la poesía blanca de nuestros días: encontraréis cien temas diversos, de acuerdo con el temperamento y las preocupaciones del poeta, según su condición y su país. En ésta que presento, no hay sino una cuestión que, más o menos felizmente, todos intentan abordar. Una sola idea, de Haití a Cayena: expresar el alma negra. La poesía negra es evangélica, anuncia la buena nueva: se ha encontrado la negritud.

Solamente que esta negritud que quieren rescatar de sus profundidades abismales, no cae por sí misma bajo la mirada del alma: al alma nada le es "dado". El heraldo del alma negra ha frecuentado las escuelas blancas, según la ley de bronce que niega al oprimido las armas que no haya robado al opresor; por el choque con la cultura blanca su negritud ha pasado de la existencia inmediata al estado reflexivo. Pero al mismo tiempo, en más o en menos, ha dejado de vivirla. Al elegir ver lo que es, se ha desdoblado, y ya no coincide consigo mismo. Y recíprocamente, porque estaba ya exiliado de sí mismo se ha impuesto el deber de manifestarse. Comienza por el exilio. Por un exilio doble: del exilio de su corazón el exilio de su cuerpo ofrece una magnífica imagen; la mayor parte del tiempo reside en Europa, en el frío, en medio de grises

Senufo. Costa de Marfil

multitudes; sueña con Puerto Príncipe, con Haití. Y no es suficiente: en el mismo Puerto Príncipe vivía ya en el exilio; los negreros han arrancado del África a sus padres y los han dispersado. Todos los poemas de este libro (salvo los que fueron escritos en África), nos ofrecen la misma geografía mística. Un hemisferio; en lo más bajo, según el primero de los tres círculos concéntricos, se extiende la tierra del exilio, la incolora Europa; viene después el círculo deslumbrante de las Islas y de la infancia que danzan la ronda alrededor de África; y el África, último círculo, ombligo del mundo, polo de toda la poesía negra, el África resplandeciente, incendiada, aceitosa como una piel de serpiente, el África de fuego y de lluvia, tórrida y frondosa, el África fantasma vacilando como una llama entre el ser y la nada; más real que los "eternos bulevares con polizontes", pero ausente, desintegrando a Europa con sus rayos negros, y sin embargo, invisible, inesperada: África, continente imaginario. La suerte extraordinaria de la poesía negra radica en que las penas del indígena colonizado encuentran símbolos evidentes y grandiosos que basta con ahondar y meditar sin descanso: el exilio, la esclavitud, la pareja África-Europa y la gran división maniqueísta del mundo en negro y blanco. Este ancestral exilio de los cuerpos simboliza el otro exilio: el alma negra es una África de la que el negro está desterrado en medio de los fríos edificios de la cultura y de la técnica blancas. La negritud, presente y oculta, lo obsesiona, lo roza; el negro se refugia en su ala sedosa y ella palpita, desplegada a través de él, como su más profunda memoria y su exigencia más alta; como su infancia sepultada, traicionada, y la infancia de su raza y el llamado de la tierra, como el cosquilleo de los instintos y la indivisible simplicidad de la Naturaleza, como el legado más puro de sus ancestros y como la Moral que debería unificar su vida truncada. Pero que el negro se vuelva hacia ella para mirarla a la cara, se desvanecerá en humo; entre ella y él se levantan las murallas de la cultura blanca, su ciencia, sus palabras, sus costumbres:

Devolvedme mis muñecas negras para
que juegue con ellas
los juegos infantiles de mi instinto,
quedar a la sombra de sus leyes,
recobrar mi valor
mi audacia
mi sentirme yo mismo
nuevo yo mismo de lo que ayer era
ayer
sin complicaciones
ayer
cuando llegó la hora del desarraigo...
han saqueado el espacio que era el
mío.

Será indispensable, por tanto, romper las murallas de la prisión-cultura, será indispensable, un día, volver a África; y de esta manera se encuentran indisolublemente ligados, en los *vates* de la negritud, el tema del retorno al país natal y el del descenso a los deslumbrantes Infiernos del alma negra. Es una búsqueda, un despojo sistemático y un ascetismo acompañado por un continuo esfuerzo de profundización. Llamaría "órfica" a esta poesía, porque el incansable buceo del negro en sí mismo me hace pensar en Orfeo yendo a reclamar Eurídice a Plutón. Así, por una felicidad poética excepcional, el poeta negro alcanza con seguridad la gran poesía colectiva mostrándose lo más lírico posible, abandonándose a sus trances, rodando por tierra como un poseído presa de sí mismo, cantando sus cóleras, sus lamentos y sus aversiones, exhibiendo sus llagas y su vida desgarrada entre la "civilización" y el viejo fondo negro. Y no hablando sino de sí mismo, habla por todos los negros; cuando parece ahogado por las serpientes de nuestra cultura, se manifiesta más revolucionario, porque emprende entonces la ruina sistemática del patrimonio europeo, y esta demolición en espíritu simboliza el futuro empuñar las armas por el que los negros destruirán sus cadenas. Basta un solo ejemplo para aclarar esta última observación.

Al mismo tiempo que luchaban por su independencia, en el siglo XIX, la mayor parte de las minorías étnicas han intentado apasionadamente resucitar sus lenguas nacionales. Para llamarse irlandés o húngaro es necesario, sin duda, pertenecer a una colectividad que goce de una amplia autonomía económica y política; pero para ser irlandés, también es necesario pensar como irlandés, lo que significa ante todo pensar en idioma irlandés. Los rasgos específicos de una sociedad corresponden exactamente a las locuciones intraducibles de su lenguaje. Ahora bien, lo que pudiera frenar peligrosamente el esfuerzo de los negros para liberarse de nuestra tutela, es que los anunciadores de la negritud están obligados a redactar su evangelio en francés. Dispersos por todos los rincones del mundo a causa de la "trata", los negros no tienen una lengua en común; para

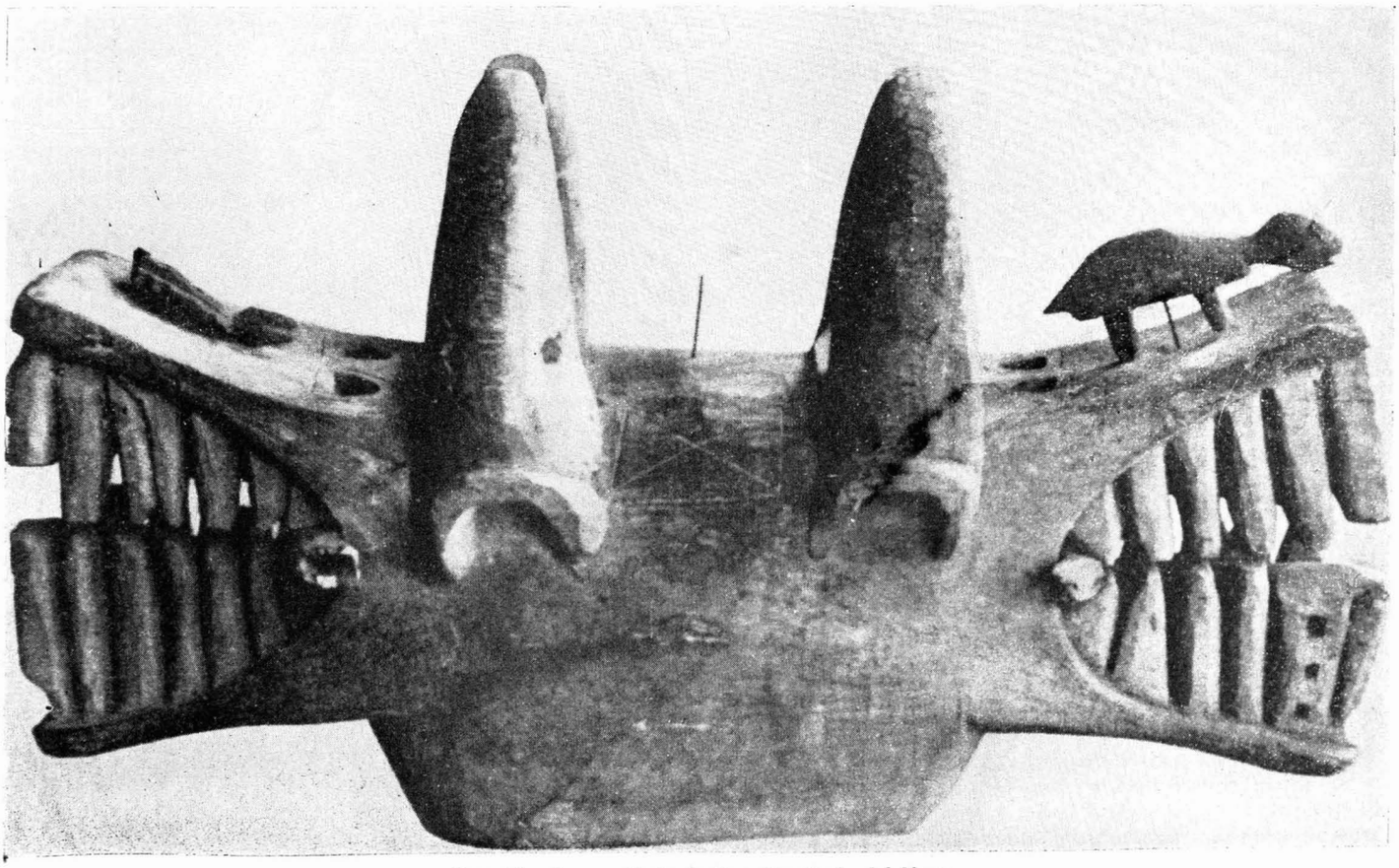
incitar a los oprimidos a unirse, deben recurrir a las palabras del opresor. El francés asegura al juglar negro —al menos dentro de los límites de la colonización francesa—, el más grande auditorio entre los negros. En esta lengua de carne blanquecina, pálida y fría como nuestro cielo, y de la que decía Mallarmé que "es la lengua neutra por excelencia, porque el genio de aquí exige la atenuación de los colores demasiado vivos y la de sus combinaciones"; en esta lengua, medio muerta para ellos, Damas, Diop, Laleau, Rebéarivelo han de vaciar el fuego de sus cielos y de sus corazones: sólo por ella pueden comunicarse. Parecidos a los sabios del siglo XVI que no se entendían sino en latín, los negros no se encuentran sino en el terreno lleno de trampas que el blanco les ha preparado: el colono se las ha arreglado para fungir de eterno mediador entre los colonizados; está ahí, siempre ahí, aun ausente, hasta en los más secretos conciliábulos. Y como las palabras son ideas, cuando el negro declara en francés que repudia la cultura francesa, está tomando con una mano lo que rechaza con la otra; instala en sí mismo, como una trituradora, el aparato intelectual del enemigo. Esto no sería nada, pero al mismo tiempo, esa sintaxis y ese vocabulario forjados en otra época, a miles de leguas, para responder a otras necesidades y para designar otros objetos, son inadecuados para proporcionarle los medios de hablar de sí, de sus preocupaciones, de sus esperanzas. La lengua y el pensamiento francés son analíticos. ¿Y qué sucedería si el genio negro fuese sobre todo sintético? El término, bastante desagradable, de "negritud" (*negritude*), es una de las pocas aportaciones negras a nuestro diccionario. Si la "negritud" es un concepto definible, o al menos susceptible de ser descrito, debe integrarse con otros conceptos más elementales, correspondientes a los datos inmediatos de la conciencia negra: ¿pero dónde esán las palabras que permiten designarlos? Cómo se comprende la queja del poeta haitiano:

Este corazón obsesionado que no corresponde
A mi lenguaje, o a las cosumbres mías,
Y sobre el que muerden, como garfios,
Sentimientos prestados y costumbres de Europa, sentid bien este gran sufrimiento
Y esta desesperación sin concebible paralelo
De domesticar con palabras de Francia el corazón que me ha legado el Senegal.

Pese a todo no es verdad que el negro se exprese en una lengua "extranjera", pues se le enseña el francés desde la primera edad y se siente a sus anchas cuando piensa como técnico, como sabio o como político. Deberíamos hablar, más bien, de la distancia ligera y constante que separa lo que dice de lo que quisiera decir, cuando habla de sí mismo. Le parece que un espíritu septentrional le roba sus ideas, que dulcemente las obliga a significar más o menos de lo que él quisiera, que las palabras blancas beben su pensamiento como la arena bebe la sangre. Que bruscamente se controle, que se concentre y retroceda, he aquí que las palabras yacen frente a él, insólitas, mitad signos y cosas a mitad. De ninguna manera dirá su negritud con palabras precisas, eficaces, que siempre den en el clavo. De ninguna manera dirá su negritud en prosa. Pero cada uno sabe que ese sentimiento de fracaso frente al lenguaje, considerado como medio de expresión directa, está en el origen de toda expresión poética.

La reacción de quien habla frente al fracaso de la prosa, es, en efecto, lo que Bataille llama el holocausto de las palabras. Mientras podemos creer que una armonía preestablecida rige las relaciones entre el verbo y el Ser, utilizamos las palabras sin verlas, con una confianza ciega: son órganos sensoriales, bocas, manos, ventanas abiertas al mundo. Al primer fracaso, esa palabrería se nos escapa y vemos el sistema entero como un mecanismo descompuesto, trastornado, cuyos enormes brazos se agitan aún para señalar en el vacío. De pronto juzgamos la absurda pretensión de nombrar, y comprendemos que el lenguaje es por esencia prosa y la prosa, por esencia, fracaso. El ser se yergue delante de nosotros como una torre de silencio, y si queremos captarlo ha de ser por el silencio: "evocar conscientemente, mediante una sombra, el objeto oculto por palabras alusivas, jamás directas, reducidas al mismo silencio" (Mallarmé, *Magie*, Pléiade, p. 400). Nadie ha dicho con mayor exactitud que la poesía es una tentativa de sortilegio para sugerir el ser en y por la desaparición vibratoria de la palabra: recreándose en su impotencia verbal, volviendo locas a las palabras, el poeta nos hace sospechar, más allá de ellas, ese *tohu-bohu* que se aniquila a sí mismo en enormes densidades silenciosas; puesto que no podemos callarnos, debemos crear silencio con el lenguaje. De Mallarmé a los surrealistas, me parece, el objetivo profundo de la poesía francesa ha sido esta auto-destrucción del lenguaje. El poema es una cámara obscura en la que las palabras se estrellan en círculos absurdos. Colisión en el aire: las palabras se alumbran recíprocamente con sus propios incendios y caen envueltas en llamas.

En esta perspectiva debemos situar el esfuerzo de los evangelistas negros. A la astucia del colono, responden con una astucia inversa y parecida: puesto que el opresor está presente hasta en la lengua que hablan, hablarán dicha lengua para destruirla. El poeta europeo de nuestros días intenta deshumanizar las palabras para devolverlas a la naturaleza. El heraldo negro, por su parte, las va a des-



Grunshi o Jaman, Costa de Oro, Territorio del Norte

afrancesar, a triturar, va a romper sus asociaciones habituales, a unirlas por la violencia:

a pasitos de lluvia de orugas
a pasitos de trago de leche
a pasitos de rodar de baleros
a pasitos de terremoto
los names en la tierra caminan a grandes pasos de brechas de estrellas.[1]

Solamente las adopta cuando han limpiado su blancura, haciendo de esta lengua en ruina una superlengua solemne y sagrada, la Poesía. Sólo por la poesía pueden comunicarse sin testigos los negros de Tananarive y de Cayena, los negros de Puerto Príncipe y de Saint-Louis. Y puesto que el francés carece de términos y de conceptos para definir la negritud, puesto que la negritud es silencio, emplearán para evocarla "palabras alusivas, jamás directas, reducidas al mismo silencio". Cortos circuitos del lenguaje: detrás de la caída inflamada de las palabras, percibimos un gran ídolo negro y mudo. No solamente me parece poética en el negro la intención que tiene de pintarse, sino su manera particular de servirse de los medios de expresión de que dispone. Su situación lo impulsa: aun antes de que piense en cantar, la luz de las palabras blancas se refleja en él y se polariza y altera. En ningún caso es tan evidente como en su empleo de la pareja de términos "negro-blanco", que abarca a la vez la gran división cósmica "noche y día" y el conflicto humano entre el indígena y el colono. Pero se trata de una pareja de términos jerarquizada: al enseñársela al negro el institutor le da, por añadidura, cien hábitos del lenguaje que consagran la prioridad del blanco sobre el negro. El negro aprende a decir "blanco como la nieve" para referirse a la inocencia; a hablar de lo negro de una mirada, de un alma, de un crimen. Desde que abre la boca se acusa, a menos que se proponga invertir la jerarquía. Y si la invierte en francés, hace poesía: imaginemos el extraño sabor que nos producirían locuciones como "lo negro de la inocencia" o "las tinieblas de la virtud". Es ese sabor el que probamos cuando, por ejemplo, leemos:

Tus senos de seda negra, llenos y lucientes . . .
la blanca sonrisa
de los ojos
en la sombra del rostro
despiertan en mí esta noche
los sordos ritmos . . .
de que se embriagan allá en el país de Guinea
nuestras hermanas
negras y desnudas
y hacen surgir en mí
esta noche
crepúsculos negros llenos de emoción sensual
pues
el alma del país negro en que duermen los ancianos
vive y habla
esta noche
en la agitada fuerza a lo largo de tus flancos vacíos . . .

En el curso de este poema, el negro es un color. Mejor aún: una luz; su brillo dulce y difuso disuelve nuestras costumbres; el país negro donde duermen los ancianos no es un infierno tenebroso: es una tierra de sol y de fuego. Y por otra parte, la superioridad del blanco sobre el negro no traduce solamente la que el colono pretende tener sobre el indígena, sino que, más profundamente, expresa la adoración universal por el día, y nuestros terrores nocturnos, que también son universales. En este sentido los negros restablecen la jerarquía derribada. No se consideran poetas de la noche, es decir, de la rebeldía vana y de la desesperación: anuncian una aurora, saludan

el alba transparente de un nuevo día.

Pero de pronto el negro descubre, bajo la pluma, su significado de nefasto presagio:

Negro, negro como la miseria,

se queja uno de ellos, y otro:

Líbrame de la noche de mi sangre.

Así, la palabra negro contiene a la vez todo el Mal y todo el Bien, oculta una tensión insostenible entre dos clasificaciones contradictorias: la jerarquía solar y la jerarquía racial. Y logra una extraordinaria poesía, como la de esos objetos que se destruyen a sí mismos, que han salido de las manos de Duchamp y de los surrealistas. Hay una negrura secreta del blanco, una blancura secreta del negro, un mariposeo entre ser y no ser que en ningún lado, tal vez, se manifiesta tan felizmente como en este poema de Césaire:

Mi estatua inmensa herida una piedra en la frente mi carne inmensa que rehuye la luz con semillas sin piedad mi carne inmensa de noche con semilla de día . . .

El poeta irá todavía más lejos; escribe:

Nuestros hermosos rostros como el verdadero poder operatorio de la negación.

Detrás de esta elocuencia abstracta que evoca a Lautréamont, percibimos el más audaz y elegante esfuerzo por dar un sentido a la piel negra y por realizar la síntesis poética de las dos caras de la noche. Cuando David Diop dice del negro que es "negro como la miseria", lo presenta como pura carencia de luz. Pero Césaire desarrolla y profundiza esta imagen: la noche no es ausencia, sino rechazo. Lo negro no es un color, sino la destrucción de esa claridad prestada que viene del sol blanco. El revolucionario negro es negación porque se considera anulación pura: para construir su Verdad, necesita comenzar por destruir la de los otros. Los rostros negros —manchas de la noche que colman nuestros días—, encarnan el obscuro trabajo de la Negatividad, paciente roedora de los conceptos. Por una inversión que recuerda curiosamente la del negro humillado, insultado, cuando se reivindica como "sucio negro", el aspecto privativo de las tinieblas es el que fundamenta su valor. La libertad tiene el color de la noche.

Destrucciones, auto de fe del lenguaje, simbolismo mágico, ambivalencia de conceptos, toda la poesía moderna está ahí, en su aspecto negativo. Y no se trata de un juego gratuito. La situación del negro, su "desgarramiento" original, la enajenación que, con el nombre de asimilación, le impone un pensamiento extranjero, lo obligan a reconquistar su unidad existencial de negro, o si se prefiere, la pureza original de su "proyecto" por medio de un ascenso progresivo, más allá del universo del discurso. La negritud, como la libertad, es punto de partida y punto de llegada, y lo que se quiere es hacerla pasar de lo inmediato a lo mediato, de *tematizarla*. El negro debe morir a la cultura blanca para renacer al alma negra, como muere en su cuerpo el filósofo platónico para renacer a la verdad. Este cambio, dialéctico y místico en sus orígenes, implica necesariamente un método. Pero este método no se presenta como un haz de reglas que sirven paar dirigir el espíritu. El método se confunde con quien lo aplica; la ley dialéctica de las transformaciones sucesivas conducirá al negro a coincidir consigo mismo en la negritud. Lo importante para él no es tanto conocer, ni desprenderse de sí mismo en el éxtasis, sino descubrir y llegar a ser lo que es, todo al mismo tiempo.

Hay dos vías de acceso convergentes para llegar a esta simplicidad original de la existencia: una objetiva, la otra subjetiva. Los poetas negros emplean a veces una, a veces otra, a veces ambas. Existe, en efecto, una negritud objetiva que se expresa en las costumbres, en el arte, en los cantos y danzas de los pueblos africanos. El poeta se impondrá, como ejercicio espiritual, dejarse fascinar por los ritmos primitivos y destilar su pensamiento en las formas tradicionales de la poesía negra. Muchos de los poemas se llaman *tam-tams*, porque toman de los tambores nocturnos un ritmo de percusión, a veces seco y regular, otras torrencial y arbitrario. El acto poético se convierte en una danza del alma. El poeta gira como un poseído hasta desvanecerse: ha instalado en sí mismo el tiempo de sus antepasados y lo siente transcurrir con sus palpitaciones singulares; y en ese rítmico fluir espera encontrarse, verse poseído por la negritud de su pueblo, espera que los ecos del *tam-tam* vendrán a despertar los instintos inmemoriales que duermen en él. Al ojear la antología se tendrá la impresión de que el *tam-tam* tiende a convertirse en un género de la poesía negra, como lo han sido de la nuestra la oda o el soneto. Otros, como Rabemananjara, se inspirarán en las proclamas reales; otros, por fin, recurrirán a la fuente popular de los *haintenys*. Dentro de ese torrente de ritmos, de cantos, de gritos, el oasis de calma está representado por la poesía de Birago Diop, con toda su majestuosa ingenuidad: sólo ella está en reposo porque sólo ella surge directamente de las historias de los hechiceros y de la tradición oral. Casi todas las otras tentativas tienen algo de crispado, de tenso y desesperado, porque se proponen alcanzar, sin derivar de ella, la poesía folklórica. Pero por alejado que esté "del país negro donde duermen los antepasados", el negro está mucho más cerca que nosotros de la edad en que, como dice Mallarmé, "la palabra crea a los Dioses". En cambio, para nuestros poetas es casi imposible incorporarse a las tradiciones populares: los separan diez siglos de poesía culta y, además, la inspiración popular se ha silenciado; cuando mucho podríamos, desde fuera, imitar su simplicidad. Los negros de África, por el contrario, están aún en el gran período de la fecundidad míti-

[1] Césaire, *Les armes miraculeuses*: tam-tam II.

Mendi. Sierra Leona

ca; y los poetas negros de lengua francesa no se burlan de sus mitos, como nosotros de nuestras canciones; se dejan envolver por ellos para que al fin de la alucinación, magníficamente invocada, surja la negritud. Por ello llamo *magia* o *encanto* a este método de "poesía objetiva".

Césaire, por el contrario, ha decidido entrar en sí mismo retrocediendo. Puesto que Eurídice se disipará en humo si Orfeo negro se vuelve hacia ella, éste descenderá por la calzada real de su alma dando la espalda al fondo de la gruta; descenderá por debajo de las palabras y de las significaciones —"para pensar en ti, he depositado todas las palabras en el Monte de piedad"— por debajo de las acciones cotidianas y del plan de la "representación", por debajo incluso de los primeros escollos de la rebeldía, volteando la espalda, los ojos cerrados, para alcanzar al fin con sus pies desnudos, y dejarse ahogar en ella, el agua turbia de los sueños y del deseo. Deseo y sueño se levantarán impetuosos como un golpe de marea, harán bailar las palabras como despojos y las arrojarán mezcladas, despedazadas, a la orilla.

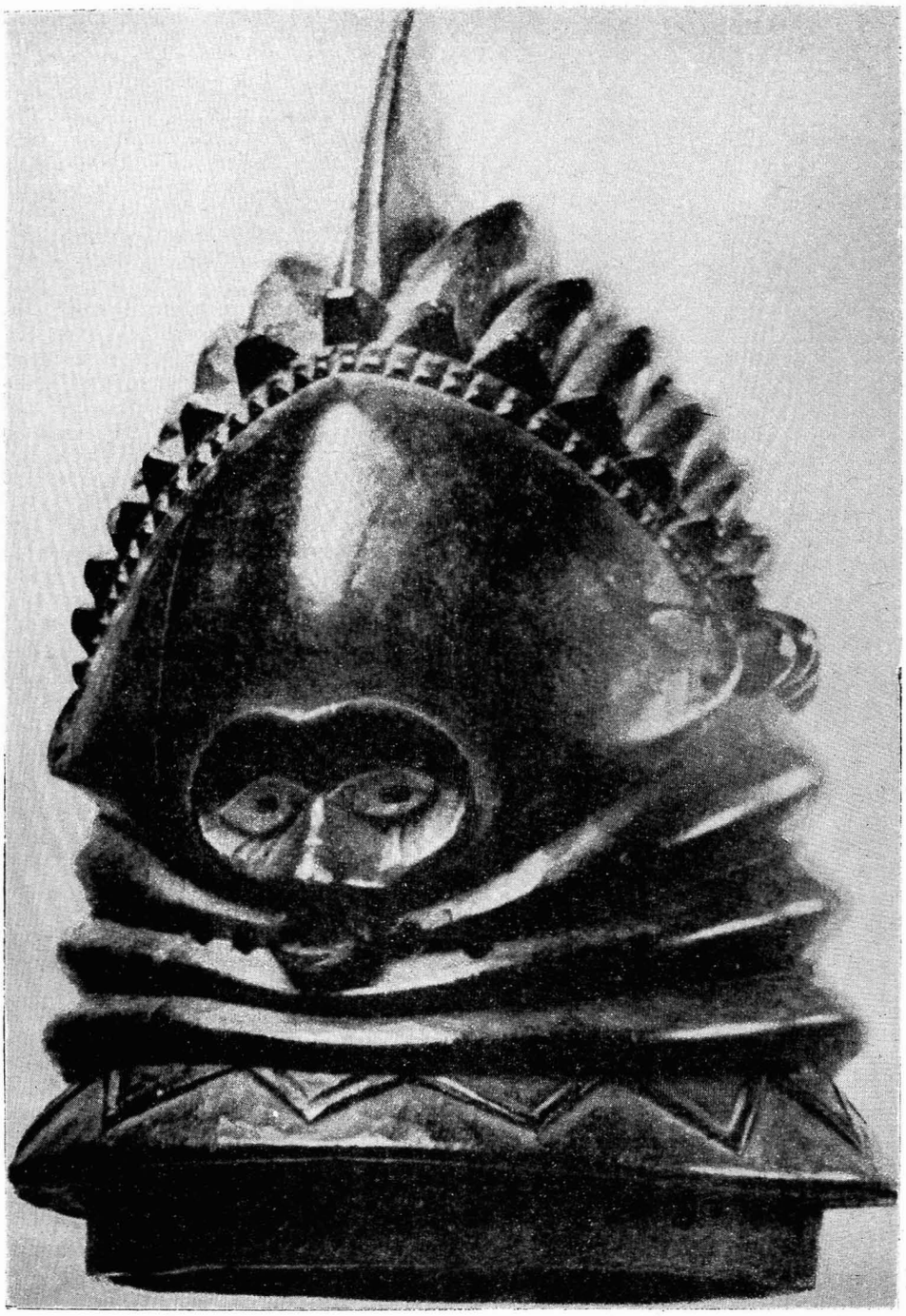
Si las palabras se superan, es hacia un cielo y una tierra cuyo alto y bajo no admiten distracción, como se hizo de la vieja geografía... Al contrario, una acumulación curiosamente respirable tiene realidad, pero a nivel. Al nivel gaseoso del organismo sólido y líquido, blanco y negro, día y noche.

Se reconoce el viejo método surrealista (la escritura automática, como el misticismo, es un método: supone un aprendizaje, ejercicios, un camino). Es necesario hundirse bajo la costra superficial de la realidad, del sentido común, de la razón razonante, para penetrar en el fondo del alma y despertar las potencias inmemoriales del deseo. Del deseo que convierte al hombre en un rechazo de todo y en un amor de todo; del deseo, negación radical de las leyes naturales y de lo posible, llamada al milagro; del deseo, que por su absurda energía cósmica sumerge al hombre en el hirviente seno de la naturaleza y lo eleva al mismo tiempo por encima de la naturaleza, por la afirmación de su Derecho a la insatisfacción. Por lo demás, Césaire no es el primer negro que recorre este camino. Antes, Etienne Léro había fundado *Légitime Défense*. "Más que una revista, dice Senghor, *Légitime Défense* fue un movimiento cultural. Partiendo del análisis marxista de la sociedad de las 'Islas', descubría en las Antillas el descendiente de los esclavos negro-africanos, mantenidos durante tres siglos en la embrutecedora condición de proletarios. Y afirmaba que solamente el surrealismo podría liberarlo de sus tabúes y expresarlo en su integridad."

Pero precisamente, si comparamos a Léro y a Césaire no podemos sino sorprendernos por sus diferencias; y la comparación puede hacernos percibir el abismo que separa al surrealismo blanco de su utilización por un negro revolucionario. Léro fue el precursor, el inventor del surrealismo como una "arma milagrosa" y un instrumento de invesigación, como una suerte de radar que enviamos a estrellarse en las profundidades abismales. Pero sus poemas no son más que tareas de escolar, angostas imitaciones: sus poemas no se "superan", sino por el contrario, se encierran en sí mismos:

Las antiguas cabelleras
Adornan las ramas del fondo de los mares vacíos
Donde tu cuerpo no es sino un recuerdo
Donde la primavera se afila las uñas
La hélice de tu sonrisa lanzada a lo lejos
Sobre las cosas que ya no deseamos...

"La hélice de tu sonrisa", "la primavera se afila las uñas": reconocemos aquí el prociosismo y la gratuidad de la imagen surrealista, el eterno proceso que consiste en tender un puente entre dos términos alejados el uno del otro, esperando, sin demasiada confianza, en que ese "golpe de suerte" nos entregará un aspecto oculto del ser. Ni en ese poema, ni en los otros, Léro reivindica la liberación del negro: cuando mucho, reclama la liberación formal de la imaginación. En ese juego abstracto ninguna alianza de palabras evoca, ni desde lejos, al África. Si se oculta el nombre del autor, desafío a cualquiera, negro o blanco, a no atribuirlos a un colaborador europeo de la *Révolution Surréaliste* o del *Minotaure*. Y es que el propósito del surrealismo es encontrar, más allá de las razas y de las condiciones, más allá de las clases, detrás del incendio del lenguaje, deslumbrantes tinieblas silencio-



Mendi. Sierra Leona

sas que no se oponen a nada, ni siquiera al día, porque día y noche y todos los contrarios vienen a fundirse y a cancelarse en ellas. Podría hablarse también de una impasibilidad, de una impersonalidad del poema surrealista, como hay una impasibilidad y una impersonalidad del Parnaso.

Un poema de Césaire, por el contrario, estalla y gira sobre sí mismo como un cohete, con soles que surgen, que giran y estallan en nuevos soles; es una perpetua superación. No se trata de refugiarse en la calmada unidad de los contrarios, sino de afirmar en su oposición, como si fuese un sexo, uno de los contrarios de la pareja "negro-blanco". En la densidad de esas palabras, lanzadas al aire como piedras por un volcán, se define la negritud contra Europa y la colonización. Césaire no destruye toda cultura, sino la cultura blanca; lo que saca a la luz no es el deseo de la totalidad, sino las aspiraciones revolucionarias del negro oprimido; lo que descubre en el fondo de sí mismo no es el espíritu, sino una cierta forma de humanidad concreta y determinada. De pronto, podríamos hablar aquí de escritura automática "comprometida" o dirigida, no porque intervenga la reflexión, sino porque las palabras y las imágenes traducen perpetuamente la misma obsesión tórrida. En el fondo de sí mismo, el surrealismo blanco encuentra la paz; en el fondo de sí mismo, Césaire encuentra la rígida inflexibilidad de la reivindicación y el resentimiento. Las palabras de Léro se organizan suavemente, sin tensiones, por relajación de sus ligas lógicas, alrededor de temas amplios y vagos; las palabras de Césaire están oprimidas las unas por las otras y cimentadas por su furiosa pasión. Entre las más audaces comparaciones, entre los términos más opuestos, corre un secreto hilo de odio y de esperanza. Comparad, por ejemplo, "la hélice de tu sonrisa lanzada a lo lejos", que es un producto del juego libre de la imaginación y una invitación al sueño, con

y las minas de radium enterradas en el
abismo de mis inocencias
saltarán como semillas
en el pesebre de los pájaros
y la pila de estrellas

será el nombre común de los leños del
hogar
recogidos en los aluviones de las venas
cantantes de la noche

en el que los *disjecta membra* del vocabulario se organizan para dejarnos adivinar una "Arte poética" negra.

O que leamos:

Nuestros hermosos rostros como el verdadero poder operatorio de la negación . . .

Y leed todavía:

Los mares piojosos de islas crujiendo bajo los dedos de los rosas lanzallamas y mi cuerpo intacto de fulminado.

He aquí la apoteosis de los piojos de la miseria negra saltando entre los cabellos del agua, "islas" al filo de la luz, crujiendo bajo los dedos de la celeste despiojadora, la aurora de los dedos de rosa; esta aurora de la cultura griega y mediterránea, arrancada a los sacrosantos poemas homéricos por un ladrón negro, y cuyas uñas de princesa esclava son joguzgadas de pronto por un Toussaint Louverture, hasta hacer estallar los triunfantes parásitos del mar negro; la aurora que de pronto se revela y metamorfosea, arrojando fuego como el del arma salvaje de los blancos, el lanzallamas, arma de sabios, arma de verdugos, y fulminando con su fuego blanco el gran Titán negro que se endereza intacto, eterno, para tomar por asalto Europa y el cielo. Con Césaire concluye la gran tradición surrealista, alcanza su sentido definitivo y se destruye: el surrealismo, movimiento poético europeo, ha sido robado a los europeos por un negro, que lo dirige contra ellos y le asigna una función rigurosamente definida. He indicado en otro lugar cómo el proletariado, en conjunto, se cierra a esta poesía destructora de la Razón. Rechazado en Europa por quienes hubieran podido trasmitirle su sangre, el surrealismo languidece y se apaga. Pero en el momento mismo en que pierde contacto con la Revolución, he aquí que en las Antillas se injerta en otra rama de la Revolución universal, he aquí que se abre en una flor enorme y sombría. La originalidad de Césaire consiste en haber incorporado su preocupación estrecha y potente de negro, de oprimido y de militante, al mundo de la más destructora, de la más libre y mística de las poesías, en el momento en que Eluard y Aragón fracasaban en su intento por dar un contenido político a sus versos. Y finalmente, lo que sale de Césaire como un grito de dolor, de amor y de odio, es la negritud-objeto. También en esto continúa la tradición surrealista, que se propone que el poema *objetivice*. Las palabras de Césaire no describen la negritud, no la designan, no la copian desde fuera, como hace un pintor con su modelo: sus palabras la *hacen*; la componen bajo nuestros ojos; a partir de ese momento, es una cosa que se puede observar, *aprehender*. El método subjetivo que ha elegido se funde con el método objetivo del que antes hemos hablado: mientras otros intentan penetrar dentro del alma negra, él la expulsa fuera de sí; pero en ambos casos el resultado es el mismo. La negritud es

ese *tam-tam* lejano en las calles nocturnas de Dakar, es esos gritos vudús que salen de un respiradero haitiano y se deslizan a ras del suelo, es esa máscara del Congo, pero también ese poema de Césaire, babeante y sangrante, lleno de flemas, que se retuerce en el polvo como un gusano partido en dos. Es ese doble espasmo de absorción y de excreción, que golpea el ritmo del corazón negro.

¿Y qué es actualmente la negritud, preocupación única de estos poetas? Debo decir, en primer lugar, que un blanco no sabría hablar adecuadamente de ella, puesto que no tiene la necesaria experiencia interior y puesto que las lenguas europeas carecen de las palabras que podrían describirla. Por tanto, dejaré que el lector se haga de ella la imagen que mejor le parezca. Pero esta introducción sería incompleta si —después de haber indicado que en la búsqueda del Grial negro figuraba, en su intención original y en sus métodos, la más auténtica síntesis de aspiraciones revolucionarias y de preocupación poética—, no demostrara que esta compleja noción es, medularmente, Poesía pura. Por tanto, me limitaré a examinar objetivamente esos poemas, como un haz de testimonios, y a registrar algunos de sus temas principales. "Lo que hace la negritud de un poema —dice Senghor—, es menos el tema que el estilo, el calor emocional que da vida a las palabras, que transmuta la palabra en Verbo". No podría advertírsenos mejor que la negritud no es un estado, ni un conjunto definido de vicios y de virtudes, de cualidades morales e intelectuales, sino una cierta actitud afectiva frente al mundo. La psicología ha renunciado, desde principios de siglo, a sus grandes divisiones escolásticas. Ya no creemos que los hechos del alma se dividen en voliciones y acciones, en conocimientos y percepciones, en sentimientos y ciega pasividad. Sabemos que un sentimiento es una manera definida de vivir nuestra relación con el mundo circundante, y que implica una cierta comprensión de este universo. Es una tensión del alma, una elección de sí mismo y del otro, una manera de superar los datos en bruto de la experiencia; en síntesis, un proyecto idéntico al acto voluntario. La negritud, para emplear el lenguaje heideggeriano, es el ser-en-el-mundo del Negro.

He aquí lo que nos dice Césaire sobre el particular:

Mi negritud no es una piedra, su sordera arremete contra el clamor del día,
Mi negritud no es una nube de agua muerta sobre el ojo muerto de la tierra
mi negritud no es ni una torre ni una catedral
ella se hunde en la carne roja de la tierra
se sumerge en la carne ardiente del cielo
horada el abatimiento opaco de su paciente espera.

La negritud es representada, en estos hermosos versos, más como un acto que como una disposición. Pero este acto es una determinación interior: no se trata de tomar con las manos los bienes de este mundo y de transformarlos, sino de existir en medio del mundo. La relación con el universo sigue siendo la de apropiación; pero esta apropiación no es puramente técnica. Para el blanco, poseer es transformar. Es cierto, el obrero blanco trabaja con instrumentos que no le pertenecen; pero al menos la técnica es de él: si bien es verdad que los más grandes inventos de la industria europea se deben a un personal que se recluta sobre todo entre las clases medias, considera todavía como un verdadero patrimonio el oficio de ensamblador, de carpintero, de tornero, aun cuando la orientación de la gran producción capitalista tiende a despojarlos de su "alegría en el trabajo". Por cuanto al obrero negro, no es bastante con decir que trabaja con instrumentos que le han sido prestados: también la técnica se le presta.

Césaire llama a sus hermanos negros:

Los que no han inventado ni la pólvora ni la brújula, los que nunca han sabido domar ni el vapor ni la electricidad, los que no han explorado ni los mares ni el cielo...

Esta altanera reivindicación de la no-técnica invierte la situación: lo que pudiera considerarse como una carencia se convierte en una fuerza positiva de riqueza. La relación técnica con la Naturaleza descubre a ésta como pura cantidad, como inercia, como exterioridad: como algo muerto. Por su altivo rechazo de ser *homo-faber*, el negro le comunica vida. Como si en la pareja "hombre-naturaleza", la pasividad de uno de los términos produjera necesariamente la actividad del otro. Pero a decir verdad, la negritud no es una pasividad, puesto que "horada la carne del cielo y de la tierra": es una "paciencia", y la paciencia aparece como una imitación activa de la pasividad. La acción del negro es, en primer lugar, acción sobre sí. El ne-

Sobo o Ijaw. Nigeria del Sur

gro se yergue e inmoviliza como un encantador de pájaros, y las cosas vienen a posarse sobre las ramas de este falso árbol. Es una verdadera forma de captar el mundo, pero mágica, por el silencio y el reposo: actuando sobre sí mismo, el negro pretende ganar la Naturaleza en el mismo acto de ganarse.

Se abandonan, atrapados, a la esencia de cada cosa
ignorantes de las apariencias, pero atrapados por el movimiento de cada cosa
despreocupados de su importancia, pero jugando el juego del mundo,
verdaderamente los hijos primogénitos del mundo
sensibles a todos los alientos del mundo . . .
carne de la carne del mundo palpitando con el movimiento mismo del mundo.

Al leer esto, no podemos menos que pensar en la famosa distinción de Bergson entre inteligencia e intuición. Y precisamente, Césaire nos llama

Omniscientes e ingenuos vencedores.

El blanco lo conoce todo de los útiles. Pero el útil muerde la superficie de las cosas ignorando la duración, la vida. La negritud, por el contrario, es una comprensión por simpatía. El secreto del negro radica en que las fuentes de su existencia y las raíces del Ser son idénticas.

Si quisiéramos dar la interpretación social de esta metafísica, diríamos que una poesía de agricultores se opone a una prosa de ingenieros. Es inexacto, en efecto, que el negro no disponga de técnica alguna: la relación de un grupo humano, el que sea, con el mundo exterior, es siempre técnica, de una manera o de otra. Y a la inversa, diría que Césaire es injusto: el avión de Saint-Exupéry que pliega la tierra como si fuese un tapete debajo de él, es también un órgano de revelación. Sólo que el negro es ante todo un campesino; la técnica agrícola es "paciente espera"; tiene confianza en la vida, aguarda. Plantar es embarazar la tierra; después debemos quedar inmóviles, espiar: "cada átomo de silencio es la posibilidad de un fruto maduro", cada instante trae consigo cien veces lo que el agricultor ha dado; en tanto que el obrero no encuentra en el producto manufacturado sino lo que ha incorporado en él.[1] El hombre crece al mismo tiempo que el trigo. De minuto en minuto se supera y se dora. En acecho delante de ese vientre frágil que se hincha, no intervienen sino para protegerlo. El trigo maduro es un microcosmos porque ha sido necesario, en su evolución, el concurso del sol, de las lluvias y del viento. Una espiga es a la vez la cosa más natural del mundo y la más improbable. Las técnicas han contaminado al campesino blanco, pero el negro sigue siendo el gran macho de la tierra, el esperma del mundo. Su existencia es la gran paciencia vegetal; su trabajo, la repetición, año tras año, del coito sagrado. Creador y alimentado, porque crea. Laborar, plantar, comer, es hacer el amor con la naturaleza. El panteísmo sexual de estos poetas es lo que sorprenderá sobre todo: por este camino se acercan a las danzas y ritos fálicos de los Negro-Africanos.

¡Oho! Congo tendido en tu lecho de selvas, reina sobre el África domada
Que los falos de los montes enarbolen alto tu bandera
Porque eres mujer por mi cabeza, por mi lengua, porque eres mujer por mi vientre,

escribe Senghor. Y:

pues subiré al vientre dulce de las dunas y los muslos rutilantes del día . . .

y Rabéarivelo:

la sangre de la tierra, el sudor de la piedra
y el esperma del viento

y Laleau:

El cónico tambor se lamenta bajo el cielo
Y es el alma misma del negro
Sordos espasmos de hombre en celo, viscosos sollozos de amante
Ultrajando la calma de la noche.

Henos aquí lejos de la intuición casta y asexuada de Bergson. No es suficiente ya la simpatía por la vida, sino que es necesario el amor en todas sus formas. Para el técnico blanco, Dios es ante todo ingeniero. Júpiter ordena el caos y le prescribe leyes. El Dios cristiano concibe al mundo en el entendimiento y lo realiza con la voluntad: la relación de la creatura con el Creador no es nunca carnal, salvo para algunos místicos de los que la Iglesia sospecha. Por lo demás el erotismo místico no tiene nada en común con la fecundidad: es la espera pasiva de una penetración estéril. Estamos forjados de limo: estatuas salidas de las manos del divino escultor. Si los objetos manufacturados que nos rodean pudieran rendir culto a sus creadores, sin duda nos adorarían, como nosotros adoramos al Todopoderoso. Para nuestros poetas negros, por el contrario, el ser surge de la Nada como una verga que se alza. La creación es un perpetuo y enorme parto. El mundo es carne e hijo de la carne. Sobre el mar y en el cielo, sobre las dunas, sobre las piedras, en el viento, el Negro encuentra la voluptuosidad de la piel humana. Se acaricia el vientre de arena, los muslos de cielo: es "carne de la carne del mundo" y "permeable a todos sus alientos", a todos sus pólenes. Es, alternativamente, la hembra de la Naturaleza y su macho; y cuando hace el amor con una mujer de su raza, el acto sexual le parece la celebración del Misterio del ser. Esta religión espermática es como una tensión del alma equilibrando dos tendencias complementarias: el sentimiento dinámico de ser un falo que se erige y el otro, más sordo, más paciente, más femenino, de ser una planta que crece. Así, la negritud, en su origen más profundo, es una androginia:

Hete allí
erguido y desnudo
eres limo y lo recuerdas
pero eres en realidad el hijo de esta sombra parturienta
que se alimenta con lactógeno lunar
después, lentamente, tomas la forma de un fuste
sobre este muro enano que atraviesan los sueños de las flores
y el perfume del verano en fuga.
Sentir, creer que raíces te empujan a los pies
y corren y retuercen como serpientes sedientas
hacia alguna fuente subterránea . . .

(Rabéarivelo)

Y Césaire:

Madre exánime, madre deshojada, eres un flamboyán y no tienes sino vainas. Eres calabácea, y no eres sino una multitud de cáscaras . . .

Esta profunda unidad de símbolos vegetales y de símbolos sexuales es seguramente la mayor originalidad de la poesía negra, sobre todo en una época en que, como lo ha demostrado Michel Carouges, la mayor parte de las imágenes de los poetas blancos tiende la mineralización de lo humano. Césaire, por el contrario, vegetaliza, animaliza el mar, el cielo y las piedras. Más exactamente, su poesía es una perpetua unión de mujeres y de hombres metamorfoseados en animales, en vegetales, en piedras, con piedras, plantas y animales metamorfoseados en hombres. Así, el negro es testimonio del Eros natural, lo manifiesta y lo encarna. Si nos propusiésemos encontrar algo semejante en la poesía europea, necesitaríamos remontar hasta Lucrecio, poeta campesino que celebra a Venus, la diosa madre, en el tiempo en que Roma no era sino un gran mercado agrícola. En nuestros días, casi nadie fuera de Lawrence ha tenido el sentimiento cósmico de la sexualidad. Y aun en él dicho sentimiento es demasiado literario.

Pero pese a que la negritud parezca, en el fondo, ese fluir inmóvil, unidad de erección fálica y de crecimiento vegetal, no podríamos agotarla con ese único tema poético. Hay otro motivo que corre como una gruesa arteria a través de ella:

Los que no han inventado ni la pólvora ni la brújula . . . ellos conocen hasta en sus más pequeños rincones el país del sufrimiento . . .

Al absurdo afán utilitario del blanco, el negro opone la concentrada autenticidad de su sufrimiento. Puesto que ha tenido el horrible privilegio de llegar hasta el fondo del dolor, la raza negra es una raza elegida. Y pese a que los poemas son, de principio a fin, anticristianos, desde este punto de vista podríamos llamar a la negritud una Pasión: el negro consciente de sí se representa ante sus propios ojos como el hombre que ha asumido todo el dolor humano y que sufre por todos, inclusive por el blanco.

El día del juicio la trompeta de Armstrong será el intérprete de los dolores del hombre.

(Paul Niger)

Pero señalemos de inmediato que no se trata, de ninguna manera, de un dolor resignado. He hablado de Bergson

[1] En este sentido la idea crítica (kantiana) expresa el punto de vista del técnico *no proletario*. El sujeto encuentra en las cosas lo que ha incorporado en ellas. Pero no incorpora nada sino *en espíritu;* son solamente operaciones del entendimiento. El sabio y el ingeniero son kantianos.

y de Lucrecio, y ahora estoy tentado de citar a un gran adversario del cristianismo: Nietzsche y su "dionismo". Como el poeta dionisíaco, el negro intenta penetrar los brillantes fantasmas del día y encontrar, a mil pies por debajo de la superficie apolínea, el sufrimiento sin expiación que es la esencia universal del hombre. Si quisiéramos sistematizar, diríamos que el negro se funde en la Naturaleza entera en tanto que es simpatía sexual por la Vida y que se reivindica como Hombre en tanto que es Pasión de dolor rebelde. Si se reflexiona en la estrecha relación que han establecido los psiquiatras entre la angustia y el deseo sexual, se percibirá la unidad fundamental de ese doble movimiento. No hay sino un solo impulso orgulloso, que bien podemos llamar un deseo que hunde sus raíces en el sufrimiento o un sufrimiento que se ha clavado, como una espada, a través de un vasto deseo cósmico. Esta "paciente espera" que evocaba Césaire es, en el mismo impulso, crecimiento vegetal, erección fálica y paciencia contra el dolor; reside en los músculos del negro; sostiene al cargador negro que remonta el Niger mil kilómetros, agotado por el sol, con un peso de veinticinco kilos en equilibrio sobre la cabeza. Pero si, en un cierto sentido, se puede asimilar la fecundidad de la Naturaleza a una proliferación de dolores, en otro —y esto también es dionisíaco— la fecundidad, por su exuberancia, supera al dolor y lo ahoga en su abundancia creadora que es poesía, amor y danza. Para comprender esta indisoluble unidad entre el sufrimiento, el héroe y la alegría, seguramente es necesario haber visto a los negros de Harlem bailar frenéticamente al ritmo de esos *blues*, que son los aires más dolorosos del mundo. Es el ritmo, en efecto, que da cimiento a los múltiples aspectos del alma negra; quien comunica su ligereza nietzscheana a sus burdas intuiciones dionisíacas; el ritmo —tam-tam, jazz, cadencia de los poemas—, representa la temporalidad del alma negra. Cuando un poeta negro profetiza a sus hermanos un porvenir mejor, les anuncia su libertad bajo la forma del ritmo:

Que
un ritmo
una onda en la noche a través de las selvas, nada —o una alma nueva
un timbre
una entonación
un vigor
un dilatamiento
una vibración que desflora paulatinamente la médula, remueve en su marcha un viejo cuerpo dormido, lo toma por la cintura
y la taladra
y gira
y vibra todavía en las manos, en los riñones, el sexo, los muslos y la vagina . . .

Pero aun debemos ir más lejos: esta experiencia fundamental del sufrimiento es ambigua, por ella la conciencia negra va a devenir histórica. En efecto, cualquiera que sea la iniquidad de su condición presente, el negro no se refiere a ella cuando proclama que ha tocado el fondo del dolor humano. Cuenta con el terrible beneficio de haber conocido la servidumbre. En dichos poetas —la mayor parte nacidos entre 1900 y 1918— la esclavitud, abolida medio siglo antes, sigue siendo el más vivo de los recuerdos:

Mis ahoras; tienen sobre mis ayeres
ojos grandes que giran de rencor y de vergüenza
Va todavía mi sorpresa de otro tiempo
de golpes de cuerda nudosos de cuerpos calcinados
de la punta del pie a la espalda calcinada
de carne muerta de tizones de hierro incandescentes de brazos
destrozados por el látigo que se desencadena . . .

escribe Damas, poeta de la Guayana. Y Brierre, el haitiano:

. . . A menudo sientes como yo fatigas
Despertar después de siglos homicidas
Y sangrar en tu carne las viejas heridas . . .

Durante los siglos de la esclavitud, el negro ha bebido la copa de la amargura hasta las heces; y la esclavitud es un hecho del pasado que ni nuestros autores ni sus padres han conocido directamente. Pero también es una enorme pesadilla de la que, ni siquiera los más jóvenes, saben si han despertado completamente.[1] Distanciados, de un extremo a otro de la tierra, por las lenguas, la política y la historia de sus colonizadores, los negros tienen en común una memoria colectiva. No nos sorprenderemos si recordamos que los campesinos franceses, en

[1] Por otro lado, ¿cuál es la actual condición del negro en el Camerún, en la Costa de Marfil, sino la esclavitud, en el más riguroso sentido del término?

Baluba. Congo Belga

1789, eran presa de terrores atávicos cuyo origen se remonta a la guerra de Cien Años. Así, cuando el negro se enfrenta a su experiencia fundamental, ésta cobra de pronto dos dimensiones: es a la vez la revelación intuitiva de la condición humana y la memoria, todavía fresca, de un pasado histórico. Pienso en Pascal quien repetía infatigablemente que el hombre es una combinación irracional de metafísica y de historia, inexplicable en su grandeza si ha salido del limo, y en su miseria, si sigue siendo como Dios lo hizo, y que para comprenderlo es menester recurrir al hecho irreductible de la caída. En este sentido, justamente, Césaire llama a su raza la "raza caída". Y en este mismo sentido concibo la aproximación que pueda hacerse entre una conciencia negra y una conciencia cristiana: la ley de bronce de la esclavitud recuerda la del Antiguo Testamento, que narra las consecuencias de la Falta. Pero la abolición de la esclavitud evoca este otro hecho histórico: la Redención. El paternalismo dulzón del blanco después de 1848, y el de Dios después de la Pasión, se parecen. Solamente que la falta sin expiación que el negro descubre en el fondo de su memoria, no es su propia falta, sino la del blanco. El primer hecho de la historia negra es un pecado original, pero del que el negro es la inocente víctima. Por ello su concepción del sufrimiento se opone al dolorismo blanco. Si los poetas son, en su mayor parte, violentamente anticristianos, es porque la religión de los blancos aparece a los ojos del negro, más claramente que a los del proletariado europeo, como una mistificación, puesto que pretende hacerlo responsable de un crimen del cual es la víctima. Quiere persuadirlo de que los raptos, las violaciones y las torturas que han ensangrentado al África son un castigo legítimo, pruebas merecidas. ¿Diréis que, en compensación, proclama la igualdad de todos los hombres frente a Dios? Delante de Dios, sí. Leía recientemente en *Esprit* las siguientes líneas de su corresponsal en Madagascar:

"Estoy convencido como usted de que el alma de un malgacho vale tanto como la de un blanco... Exactamente como el alma de un niño vale frente a Dios lo mismo que la de su padre. Y sin embargo, señor director, no permitiría usted que sus niños condujeran su automóvil, si es que tiene usted alguno."

No es posible conciliar más elegantemente cristianismo y colonialismo. Profundizando en su memoria de antiguo esclavo, el negro sostiene contra tales sofismas que el dolor es la parte de los hombres, y que no por ello es menos inmerecido. Rechaza con horror el marasmo cristiano, la voluptuosidad morosa, la humildad masoquista de todas las tendenciosas llamadas a la resignación. Vive el hecho absurdo del sufrimiento en toda su pureza, en su injusticia y en su gratuitidad, y descubre la siguiente verdad, menospreciada o disimulada por el cristianismo: que el cristianismo contiene su propia negación; que por esencia rechaza el sufrimiento, que es la cara oculta de la negatividad y que se abre sobre la rebeldía y la libertad. De pronto, el negro se hace historia en la medida en que la intuición del sufrimiento le confiere un pasado colectivo y le asigna una meta en el futuro. Hace un instante el negro se nos presentaba como un puro surgir presente de instintos inmemoriales, como una pura manifestación de la fecundidad universal y eterna. Y sin embargo, he aquí que interpela a sus hermanos de color en una lengua distinta:

Negro vendedor de rebeldía
conoces los caminos del mundo
desde que fuiste vendido en Guinea...

y

Cinco siglos os han visto las armas en la mano
y habéis enseñado a las razas explotadoras
la pasión de la libertad.

Hay en todo esto una Gesta de los negros: primero, la edad de oro de África: después, la era de la dispersión y del cautiverio; más tarde, el despertar de la conciencia, los tiempos heroicos y sombríos de las grandes rebeliones, de Toussaint Louverture y de los héroes negros; la abolición de la esclavitud —"inolvidable metamorfosis", la llama Césaire—; y por último, la lucha por la liberación definitiva.

Esperáis el próximo llamado
la inevitable movilización
ya que vuestra guerra no ha conocido sino treguas
ya que no existe tierra donde no haya corrido tu sangre
ni lengua en la que no haya sido insultado tu color
Usted sonríe, Black Boy
canta
baila,
arrulla a las generaciones
que suben todas las horas
a las fuentes del trabajo y de la pena
y que subirán mañana al asalto de las bastillas
hacia los bastiones del porvenir.
para escribir en todas las lenguas
en las páginas claras de todos los cielos
la declaración de todos tus derechos desconocidos
desde hace más de cinco siglos...

Extraño y decisivo viraje: la raza se ha transformado en historicidad, el presente negro explota y se temporaliza, la negritud se injerta con su pasado y su futuro en la Historia Universal; y no es ni un estado ni una actitud existencial, sino un devenir. La aportación negra a la evolución de la humanidad no es ni un sabor, ni un gusto, ni un ritmo, ni una autenticidad, ni un *bouquet* de instintos primitivos: es una empresa con término, una paciente construcción, un futuro. El negro reivindicaba su lugar bajo el sol en nombre de cualidades étnicas; ahora, funda su derecho a la vida en su propia misión. Y esta misión, como la del proletariado, le viene de su situación histórica: puesto que ha soportado más que los otros la explotación capitalista, ha adquirido, también más que los otros, el sentido de la rebeldía y el amor a la libertad. Y como es el más oprimido, al trabajar por su propio rescate necesariamente persigue la liberación de todos:

Negro mensajero de esperanza
tú conoces todos los cantos del mundo
desde los cantos inmemoriales de los canteros del Nilo.

¿Pero podemos creer, a pesar de todo, en la homogeneidad interna de la negritud? ¿Y cómo decir lo que es? Tan pronto es una inocencia perdida que no ha tenido existencia sino en un pasado remoto como una esperanza que no se realizará sino en el seno de la Ciudad futura. Tan pronto se concentra en un instante de fusión panteísta con la Naturaleza, como se extiende hasta coincidir con la historia entera de la Humanidad; tan pronto es una actitud existencial, como el conjunto objetivo de las tradiciones negro-africanas. ¿Se le descubre? ¿Se le crea? Después de todo, hay negros que "colaboran"; después de todo, Senghor, en los datos que antepone a las obras de cada poeta, parece distinguir diversos grados de negritud. Aquel que se ostenta como el anunciador de sus hermanos de color ¿los invita a hacerse más negros, o bien, por una forma de psicoanálisis poético, les revela lo que son? ¿La negritud es necesidad o libertad? ¿Es necesario, para el auténtico negro, que sus actos se desprendan de un principio? ¿O bien, se es negro como el fiel de una religión es creyente, es decir, en el miedo y en el temor, en la angustia y en el perpetuo remordimiento de no ser jamás lo que se quiere ser? ¿Es un dato de hecho o un valor? ¿Es objeto de una intuición empírica o de un concepto moral? ¿Una conquista de la reflexión? ¿Y si la reflexión la envenena? ¿Y si nunca es auténtica sino en la irreflexión y en lo inmediato? ¿Es una explicación sistemática del alma negra o un aproximarnos indefinidamente sin alcanzarlo jamás? ¿Para los negros es la cosa del mundo mejor distribuida, como para nosotros nuestro sentido común de ingenieros? ¿O desciende sobre algunos como la Gracia y selecciona a sus elegidos? Se responderá sin duda que es todas esas cosas, y otras muchas. Y estoy de acuerdo: como cualquier noción antropológica, la negritud es una combinación tornasolada de ser y de deber-ser. Ella los hace y ustedes la hacen: juramento y pasión todo a la vez. Y lo más importante, ya lo hemos dicho: el negro se construye un racismo antirracista. No se propone la dominación del mundo, sino la abolición de los privilegios étnicos; sin importarle el origen, afirma su solidaridad con los oprimidos de todos los colores. De pronto, la noción subjetiva, existencial, étnica, de negritud "pasa", como dice Hegel, a aquella otra —objetiva, positiva, exacta— de proletariado. "Para Césaire —nos dice Senghor—, el *blanco* simboliza el capital, como el negro el trabajo... A través de los hombres de piel negra de su raza, canta la lucha del proletariado mundial." Es fácil de decir, pero no tanto de pensar; y sin embargo, no por casualidad los cantantes de la Negritud son marxistas militantes. Pero ello no impide que la noción de raza se distinga de la de clase: aquélla es concreta y particular, ésta universal y abstracta; una surge de lo que Jaspers llamaría comprehensión, la otra de la intelección; la primera es producto de un sincretismo psicobiológico, la otra una construcción metódica a partir de la experiencia. De hecho, la negritud se manifiesta como "momento" de una progresión dialéctica: la tesis es la afirmación teórica y práctica de la supremacía del blanco; el momento de la negatividad es la posición de la negritud como valor antitético. Pero el momento negativo no basta por sí mis-

mo, y los negros que lo emplean lo saben perfectamente: saben que tiende a preparar la síntesis o realización de lo humano en una sociedad sin razas. La negritud es para destruirse, es tránsito y no punto de llegada, medio y no fin último. En el mismo instante en que los Orfeos negros abrazan estrechamente a esta Eurídice, sienten que se desmorona entre sus brazos. Un poema de Jacques Roumain, comunista negro, nos presenta el más emocionado testimonio de esta ambigüedad:

África he conservado tu memoria
África
estás en mí
Como la espina en la herida
como un fetiche tutelar en el centro del poblado
haz de mí la piedra de tu honda
de mi boca los labios de tu plegaria
de mis rodillas, las columnas rotas de tu humillación
y sin embargo
no quiero ser sino de vuestra raza obreros campesinos de todos los países.

¡Con qué tristeza conserva todavía por un momento lo que ha decidido abandonar! ¡Con qué orgullo de hombre se despoja, por los otros hombres, de su orgullo de negro! Quien es capaz de decir a la vez que África está en él "como la espina en la herida", y que no quiere ser sino de la raza de los oprimidos, no ha dejado el imperio de la conciencia desgraciada. Un paso más y la negritud desaparecerá completamente: lo que era el ancestral y misterioso palpitar de la sangre negra, será convertido por el negro mismo en accidente geográfico, en producto inconsistente del determinismo universal:

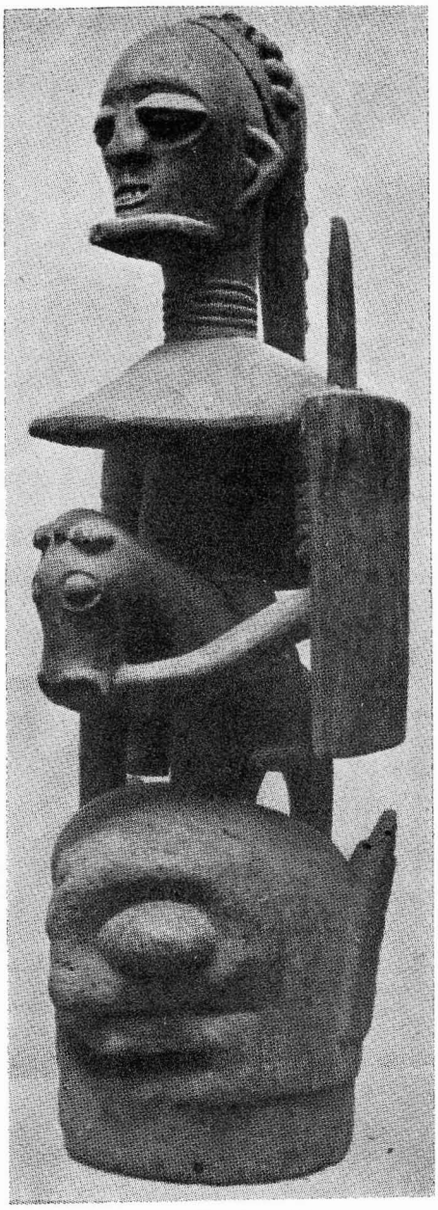
¿Es todo ello clima amplitud espacio
que crea el clan la tribu la nación
la piel la raza de los dioses
nuestra desigualdad inexorable?

Pero el poeta no tiene el suficiente valor como para enfrentarse a esta racionalización del concepto racial, sino que se concreta a interrogar; por debajo de su voluntad de unión florece una pena amarga. Extraño camino: humillados, ofendidos, los negros bucean en lo más profundo de sí mismos para encontrar su orgullo más secreto, y cuando lo encuentran, se niegan a sí mismos; lo abandonan por una suprema generosidad, como Filoctetes abandona su arco y sus flechas en manos de Neptólemo. De la misma manera, el rebelde de Césaire descubre en el fondo de su corazón el secreto de su rebeldía: que es de una raza real.

...Es verdad que hay algo en ti que jamás ha podido someterse, una cólera, un deseo, uan tristeza, una impaciencia, un desprecio en fin, una violencia... y he aquí que tus venas llevan oro no fango, orgullo no servidumbre. Rey tú has sido Rey en otro tiempo.

Pero rechaza rápidamente esta tentación:

Una ley que cubro con una cadena sin fisura hasta el confluente de fuego que me volatiliza que me purifica y me incendia de mi prisma de oro amalgamado... Pereceré. Pero uno. Intacto.



Yoruba. Nigeria del Sur

Es, posiblemente, esta desnudez última del hombre que se despoja de los oropeles blancos que ocultaban su coraza negra y que, en seguida, desintegra y rechaza esta misma coraza; esta desnudez sin color simboliza mejor que nada la negritud, ya que ésta no es un estado, sino pura separación de sí misma, amor. En el momento en que se renuncia, se encuentra; en el momento en que acepta perder, gana: sólo al hombre de color, a él, se le puede pedir que renuncie al orgullo de su color. El negro camina sobre un cráter entre el viejo particularismo que ha cruzado y el universalismo futuro que será el crepúsculo de su negritud; y para encontrar la aurora de lo universal, vive el particularismo hasta sus últimas consecuencias. Puesto que persigue el advenimiento de una sociedad sin clases, también el trabajador blanco adquiere conciencia de su clase para después negarla; pero una vez más, la definición de clase es solamente objetiva, el resumen de las condiciones de su enajenación. En tanto que el negro encuentra la raza en el fondo de su corazón, y es su propio corazón que debe arrancarse. La negritud es dialéctica: ni exclusiva ni principalmente es el florecimiento de instintos atávicos, sino la superación de una situación definida por parte de conciencias libres. La negritud, mito doloroso y pleno de esperanza, nacida del Mal y preñada de un Bien futuro, vive como una mujer que nace para morir y que siente su propia muerte en los instantes más ricos de su vida; reposo inestable, explosiva fijación, orgullo que se renuncia, absoluto que se sabe transitorio. Al mismo tiempo que anuncia su nacimiento y su agonía, es la actitud existencial elegida por hombres libres y absolutamente vivida hasta las heces. Tentación sobre un pasado nostálgico que escapa al negro y un futuro en el que cederá su sitio a nuevos valores; la Negritud se adorna con una trágica belleza que no encuentra expresión sino en la poesía. Puesto que es la unidad viviente y dialéctica de tantos contrarios; puesto que es un complejo que no admite el análisis, sólo puede expresarse en la múltiple unidad del canto y en la fulgurante belleza del Poema, a la que Breton llama "explosión fija". Puesto que todo intento por conceptualizar sus diferentes aspectos desembocaría en la demostración de su relatividad, mientras es vivida en el absoluto por conciencias regias, solamente el poema, que es un absoluto, permite fijar adecuadamente la exigencia incondicional de esa actitud. Puesto que es una subjetividad que se inscribe en lo objetivo, la negritud debe tomar cuerpo en un poema, es decir, en una subjetividad-objeto. Puesto que es un Arquetipo y un Valor, encontrará su símbolo más transparente en valores estéticos. Puesto que es un llamado y un don, no puede hacerse entender y no puede ofrecerse sino por medio de la obra de arte, que es llamado a la libertad del espectador y generosidad absoluta. La negritud es el contenido del poema, es el poema como cosa del mundo, misteriosa y abierta, indescifrable y sugestiva: es el poeta mismo. Y llegamos más lejos: la negritud, triunfo del Narcisismo y suicidio de Narciso, tensión del alma más allá de la cultura, de las palabras y de los hechos psíquicos, noche luminosa del no-saber, elección deliberada del imposible y del "suplicio", como lo llama Bataille, aceptación intuitiva del mundo y rechazo del mundo en nombre de la "ley del corazón", doble postulado contradictorio, retracción reivindicatoria, expansión de generosidad, es, *en esencia, Poesía.* Cuando menos por una vez surgen de la misma fuente el proyecto revolucionario más auténtico y la más pura poesía.

¿Y qué pasará si un día se consuma el sacrificio? ¿Qué pasará si el negro, despojándose de su negritud en nombre de la revolución, se considera exclusivamente como proletario? ¿Si se propone, para luchar contra el capitalismo blanco, asimilar las técnicas blancas? ¿Enmudecerá la fuente de la poesía, o bien, a pesar de todo, el gigantesco río negro dará color al mar en el que desemboque? No importa: a cada época su poesía. En cada época, al crear situaciones que no pueden expresarse o superarse sino por la poesía, las circunstancias de la historia eligen una nación, una raza, una clase que tomará la llama; a veces el *élan* poético coincide con el *élan* revolucionario, otras no. Saludemos desde hoy la coyuntura histórica que permitirá a los negros

Clamar con tal potencia el infinito grito negro que los fundamentos del mundo se conmoverán.[1]

[1]Césaire: *Les armes miraculeuses.*

CUATRO POEMAS

CONFIDENCIA EN VOZ ALTA

Pertenezco a una raza sentimental,
a una patria fatigada por sus penas,
a una tierra cuyas flores culminan al anochecer,
pero amo mis desventuras,
tengo mi orgullo, doy vivas a la vida bajo este cielo mortal
y soy como una nave que avanza hacia una isla de fuego.
Pertenezco a muchas gentes, soy libre,
me levanto como el alba desde las últimas tinieblas,
doy luz a un vasto campo de silencio y oros,
sol nuevo, nueva dicha, aparición imperiosa
que cae horas después en un lecho de pesadillas.
Escribo, como ven, y corro por las calles,
protesto y arrastro los grillos del descontento
que a veces son alas en los pies,
plumas al viento que surcan un azul oscuro,
pero puedo quedarme quieto, puedo renunciar,
puedo tener como cualquiera un miedo terrible,
porque cometo errores y el aire me falta
como me falta el pecado, el pan, la risa, tantas cosas.
El tiempo es implacable como un número creciente
y comprendo que se suma en mi frente, en mis manos,
en mis hombros como un fardo
o ante mis ojos como una película cada vez más triste,
y pertenezco al tiempo, a los documentos, a mi raza y a mi país,
y cuando lo digo en el papel, cuando lo confieso,
tengo ganas de que todos lo sepan y lloren conmigo.

RECUERDO DE CADA RATO

He vuelto y por entre edificios y ruinas
mis ojos han devorado esta tristeza mural,
este llanto de los desterrados de la noche,
ángeles o puercos, tipos tenaces para vivir,
y aquí, con ellos, mi corazón ha escogido el sacrificio.
He sometido la memoria a la prueba
de que hable de mí en el lecho de la vergüenza o el placer,
y todo ha sido inútil porque soy
el mismo sueño en tanto despertar,
la misma tregua en tanta y tanta guerra,
el mismo personaje pálido bajo el peso de una salud mortal.
No ha sido, como creí al partir, una cita
con las cosas fieles que dejé,
manos abiertas, frentes puras, miradas rebosantes,
que mi nostalgia en su plumaje guardaba,
pues esto es como las postales o las cartas,
mentira, mueca, helado signo que se deslíe y se pierde.
Pero continúa, será siempre
lo que tallé en mi sangre con golpes rudos y dichosos,
lo que de realidad sin luz torné esplendor de medianoche,
lo que puse en mí como otro cuerpo en este cuerpo,
y no está, no tiene nombre ya,
y es imposible decir como digo ahora:
¿dónde está el tiempo, donde
están los muchachos de entonces?

CITA EN EL BULLICIO

Acabo de contar que te conozco,
que te he visto y he hablado contigo
entre el humo de un salón colmado de reverencias,
y que eras ahí un delicado recipiente de ternura

a la espera de tanto amor como yo traía conmigo.
He contado, además, que me acerqué como quien se aproxima
a un sensible estanque, temiendo romper la quietud del agua,
temiendo confundir con mi imagen el semblante del cielo,
temiendo empañar la tersura transparente de tus ojos
con el aire de mi cuerpo torpe y vehemente,
pero que en ti se dio lo mejor de este reflejo repentino,
la bienvenida suavemente confiada
de quien hace tiempo espera lo que le está destinado.

CARTA SOBRE VALPARAÍSO

Si usted ve un fosforescente nido
en la cumbre de unos cerros marítimos, si ve
bajar hacia el océano una violenta cascada de brillos
que el agua, abriendo sus puertas, recibe en sus profundidades;
si usted de lejos ve que la noche
sopla poco a poco aquellas luces hasta que al fin,
cuando la aurora se aproxima, cae vencida
por un rayo más duro, matinal,
por un solar destello,
ha visto o recibido el mejor saludo de las costa del sur
que son tristes arenas, confusas peñas,
horribles soledades, piedras lanzadas desde arriba.
Aquel pañuelo relampagueante y tenebroso
es Valparaíso quieto, Valparaíso perfecto, es
el lugar que el hombre ha hecho suyo, el refugio
de unos barcos de dulcísimo color
y estela pura cuando remontan el Pacífico.
Escuche: Valparaíso es un ruidoso barrio americano que cada uno
crea en el vaso de vino levantado a medianoche
en una casa de remolienda, templo
o tumba de marineros y mujeres nubladas, y doscientos pesos,
y un cuartucho con una bandera chilena, y una cuenca lejana
como un nacarado fondo para el silencio o el amor.
Perdóneme, pero el puerto pone de pronto demasiadas cosas
en un corazón que busca su latido,
que está comprometiéndose a cada hora con su mundo,
y no puedo dejar de decir
que aquí el mar fue derrotado, su vieja voz fantástica
y su prestigio rotos por un golpe de pala, sus actos
impedidos por la mano de los picapedreros,
y en su lugar nació un mito,
algo que inundó las canciones distantes de Hamburgo o Marsella
y fue el suntuoso capitel de la miseria.
Yo recuerdo haber paseado por sótanos húmedos, entre gentes
que iban y venían como insectos de una plantación nocturna,
hablando en voz baja del pescado o el contrabando,
y sin embargo estaba en una altura,
dominando un horizonte sólido de sombras y vientos
por el que habría de venir el alba,
y sin embargo la techumbre salvaje de luciérnagas
tocaba a mi vista las estrellas,
y sin embargo . . .
Crea usted en Valparaíso, en esta cauda viciosa de América,
en esta victoria de los mendigos,
como en aquello que alguna vez fue cierto
y rodó hasta nosotros hecho pedazos por la eternidad.

(De *Conducta sentimental*)

SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

• *Sebastián Salazar Bondy: nació en Lima (1924). Poeta, dramaturgo, novelista y ensayista. Autor de* No hay isla feliz *(Teatro),* Pobre gente de París *(novela). Dirige el Instituto de Arte Contemporáneo en Perú.*

PROMETEO DESENCADENADO

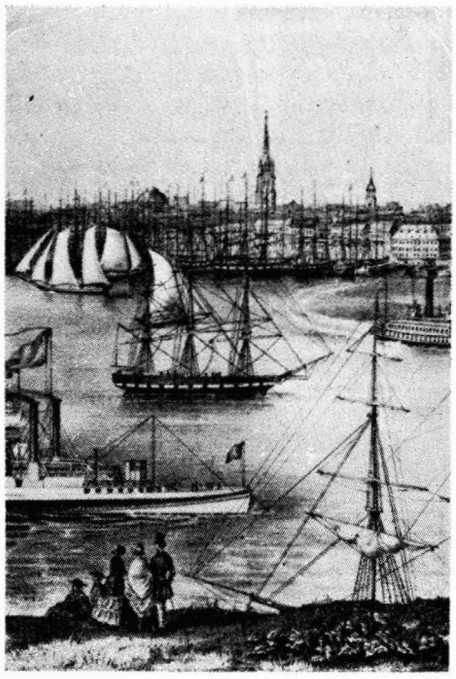
Por Carlos FUENTES

MOBY DICK es la historia de la lucha entre el Capitán Ajab y la ballena blanca.

La fórmula concentrada podría decirlo todo, o nada, acerca de la más extraordinaria obra creada por la literatura norteamericana del siglo XIX. ¿Qué es *Moby Dick*? Es una gran aventura marina. Es un gran reportaje sobre la industria ballenera. Es un gran canto a la naturaleza, al trabajo y a la dignidad del hombre. Es una gran obra simbólica de la condición humana. Es una profecía inclinada sobre las inminencias de nuestro tiempo. Es un corte profundo de la textura espiritual y política de los Estados Unidos de América. Pero la enumeración sólo puede ser limitativa: *Moby Dick*, obra de arte perdurable y transmisible, posee validez dentro de una proyección infinita de niveles de comprensión. Hoy, para nosotros, tiene una pluralidad de significados que no fueron, o serán idénticos a los que hombres pasados o futuros habrán visto o verán en la novela. Intentaremos, por esto, la escueta aproximación, de los niveles más aparentes hacia el centro de la obra: la lucha de Ajab contra Moby Dick.

El más vasto, insondable y desnudo: el escenario es el mar. Agua y meditación —afirma desde las primeras páginas Ismael, el narrador—, están unidos para siempre. Melville nos sitúa ante el espectáculo eterno *y sin embargo, tan nuevo*. La tradición de Homero y Camoens, los autores que al lado de Shakespeare iluminan verbalmente a Melville, se prolonga en esta naturaleza abierta, generosa, poblada de rumor cromático. Mar bienhechor, ruta anhelada: *Llueve apaciblemente a Sotavento. ¡Qué vista maravillosa! Debe conducir a algún lado... a algo mejor que la tierra común, más próspero y floreciente*. Pero también, mar destructor y terrible, que se levanta *como lenguas enhiestas de serpientes enfurecidas*, que destruye a sus propias criaturas, aun a las más potentes ballenas, estrellándolas contra las rocas y las ruinas de las naves naufragadas. El mar es el elemento de continua recreación poética y de asimilación humana cuyo murmullo infinito Jonás, delante del Señor, conservaba como dos caracolas en los oídos. Es, por fin, espejo del hombre: espejo en el que se puede reconocer al mundo entero o sólo la tumba de Narciso.

Los hombres van al mar a cazar la ballena y a extraer, de su aceite, la luz. Detalladamente, con paciencia jobiana, Melville acumula los datos precisos acerca del cetáceo, la caza y la industria de a bordo. De la clasificación minuciosa de las ballenas y de su historiografía, se pasa a la descripción, interna y externa, de un ejemplar de la especie; de la descripción individual, a la sociología: las escuelas de ballenas, su vida erótica, sus costumbres colectivas, el nacimiento del pez en una laguna indonésica. El hombre se enfrenta a la ballena en la caza, y las escenas respectivas poseen una belleza homérica: *Oleadas escarlatas surgían ahora de los flancos del monstruo como arroyos de las vertientes de una montaña... la sangre burbujeaba, hirviente, a trechos largos, fundida en la estela del bote. Los oblicuos rayos solares, jugueteando en aquel estanque carmesí del mar, se reflejaban sobre los rostros de los hombres que, a su vez, parecían canjearse destellos, como si todos fuesen rojos*. Los botes balleneros, la técnica del arpón, la línea, el amarre de la ballena al flanco del barco, el acoso de los tiburones, el traslado de las partes útiles del leviatán a la cubierta, el funeral del monstruo, pasan revista en una prosa exacta y rica. Ahora comienzan a trabajar los hombres. Se extrae el rico esperma de la cabeza que cuelga, como un gigantesco Holofernes, de proa. Los per-



Vista de Nueva York en 1850

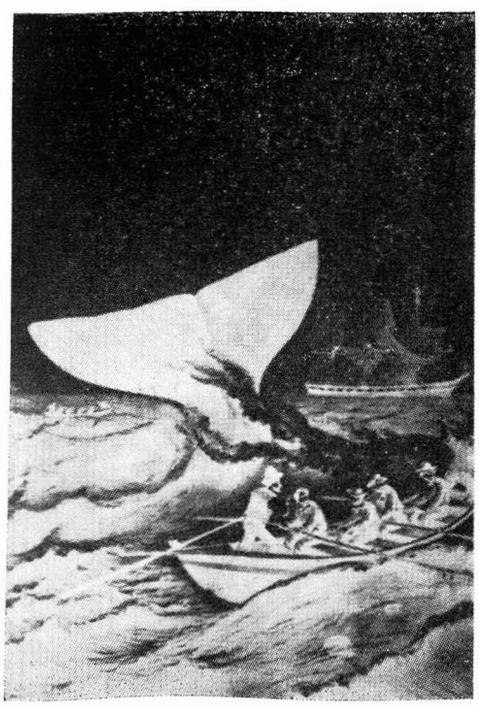
nos arrancan las tiras aceitosas del cuerpo. Los trabajadores enrollan la manta en la cámara de esperma. Entre los palos de trinquete y mayor, comienzan a trabajar las refinerías. Los restos de la ballena arden en su propia grasa, y todo el barco semeja una sábana llameante.

Melville está escribiendo una prosa épica. Sólo que, a diferencia de la épica clásica, que celebra las virtudes marciales, éticas o políticas, esta es una épica industrial y democrática, que celebra el dominio de la naturaleza por la técnica. En este nuevo mundo, la *areté*, la nobleza, no es obra de la jerarquía sino, precisamente, de la fraternidad entre hombres de razas y orígenes diversos. El trabajo común coloca a todos en situación común. Indios, tahitianos, holandeses, chilenos, españoles, norteamericanos: la tripulación del ballenero "Pequod" incluye a todos los hombres, trabajando, lado a lado, en una empresa industrial. La *areté*, la nobleza democrática —está afirmando Melville— se da en los capitanes de industria, en los exploradores, en los cazadores. No es, por ello, fortuito que compare, en un bellísimo capítulo, al mar con las praderas. En éstas, se estaba desarrollando en el siglo XIX la épica norteamericana. Sus héroes, Bunyan, Houston, Crockett, eran hombres comunes dotados de *areté* por su arrojo, su visión económica, su capacidad para el trabajo organizado. Y dirigían la expansión de un pueblo mestizo, cuya población, como la del "Pequod", comenzaba a integrarse de la más variada inmigración.

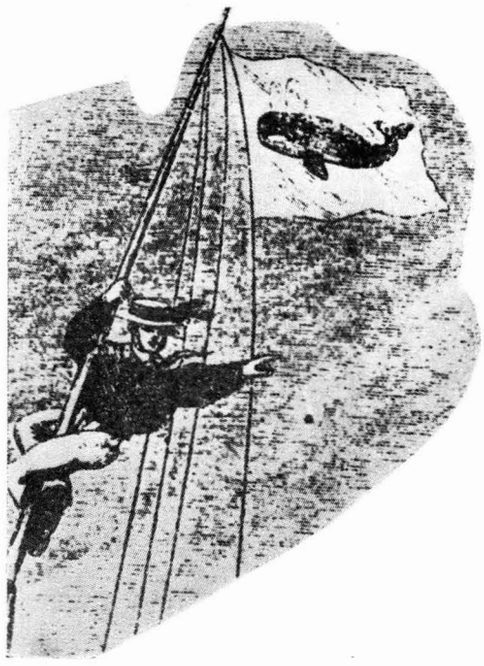
Ismael encarna la dignidad del hombre en el trabajo. Va al mar como simple marinero, asumiendo con exactitud su destino, *listo frente al mástil, hasta lo más profundo del castillo de proa, en lo más alto del palo mayor*. Su dignidad reside en este destino libre y, a la vez, determinado: *A'whaling I must. Debo ir a la caza de la ballena*, afirma con sencillez. Un destino aceptado con humor: *En este extraño y confuso asunto que llamamos la vida* —piensa Ismael— *hay ciertos momentos en que el hombre considera al universo entero como una enorme broma pesada, aunque apenas vislumbre en qué consiste la broma y tenga más de una sospecha de que el chiste es a sus costillas*. Humor, sí, pero sin ilusiones: *¿Quién no es un esclavo?*, piensa en seguida el narrador. Consciente a un tiempo de su enajenación material y de la libertad de su espíritu, la solución de Ismael se encuentra en la solidaridad. Los capítulos iniciales describen la firme amistad que el joven marino traba con Queequeg, el caníbal arponero. A las pocas páginas, Queequeg da una demostración práctica de solidaridad al salvar de las olas al insolente que, momentos antes, se burlaba del salvaje. *En el mundo, todos estamos en deuda con todos. Los caníbales debemos ayudar a estos cristianos*. Planteando el tema, los grandes capítulos dedicados al trabajo común no hacen sino desarrollarlo en vivo. Recordemos, entonces, que es un mundo asentado en la solidaridad democrática el que rodea, y acompaña, al Capitán Ajab en su loca persecución de Moby Dick. Que es un microcosmos integrado por todas las razas el que se deja llevar de la mano hasta la destrucción frente a la ballena blanca.

El "Pequod" parte de Nantucket, Nueva Inglaterra, en un largo viaje que habrá de llevarlo, a través del Atlántico Sur, del Cabo de Buena Esperanza, del Océano Índico y de los Estrechos, hasta los terrenos del Pacífico en los que Moby Dick suele acampar. El comandante del barco, Ajab, no tarda en informar a la tripulación que el verdadero propósito del viaje no es cazar la mayor cantidad de ballenas, sino dar muerte a Moby Dick. El fuego demagógico de Ajab comunica un sentido de cruzada a los tripulantes. El ofrecimiento de un doblón de oro, clavado al palo mayor, para quien primero divise a la ballena blanca, estimula el apetito de la marinería. ¿Ha pervertido Ajab la misión del "Pequod"? Así lo pensarían los dueños del barco, los capitanes Peleg y Bildad. Estos cuáqueros farisaicos representan, en su mezquindad, el mundo del individualismo superficial que la nave ballenera y su variada tripulación dejan atrás. Melville nos entera de que para Peleg y Bildad una cosa es la religión de un hombre y otra, muy distinta, el mundo práctico. No se entiende por esto que practican a un tiempo la religiosidad interna y la mundanidad exterior. Peleg y Bildad no son católicos mediterráneos, sino puritanos nórdicos, lo cual equivale a decir que aquella ecuación se invierte: su religiosidad es

externa, su mundanidad interna. Peleg, por ejemplo, ha recorrido el mundo con su careta de cuáquero norteamericano, inmune a toda influencia extraña: *en su vida, el océano y la vista de muchas isleñas adorables y desnudas, más allá del Cabo de Hornos, no sólo no habían conmovido un ápice al cuáquero que llevaba dentro, sino que tampoco habían alterado un pliegue de su vestimenta.* Estos *businessmen* del siglo XIX, turistas que han mirado al mundo sin ver nada, se sienten autorizados para dictarle al pagano Queequeg, el hombre sospechoso que no participa del mundo aséptico de los Estados Unidos, sermones incomprensibles a la conciencia del polinesio: *¡Hijo de las tinieblas!* —exclama Peleg—, *tengo que cumplir mi deber con respecto a ti; yo soy copropietario de este barco y me siento obligado a velar por las almas de sus tripulantes; si aún te apegas a tus métodos paganos, cosa que me temo, te imploro que no seas ya el amigo de Belial... apártate de la cólera venidera... ¡Por Dios, navega lejos del pozo atroz!* Queequeg, a todo trance, ha de ser salvado, incorporado al mundo de los "buenos" norteamericanos, aun a su pesar. El estilo admonitorio y la disposición anímica del copropietario del "Pequod" nos son bien conocidos. Más adelante, Melville se burla del ciego utilitarismo de Peleg y Bildad: *No desfonden los botes inútilmente, arponeros. Sean prudentes en la caza, marineros. Las tablas de cedro han aumentado un buen treinta por ciento este año. No se olviden de rezar tampoco... No pesquen demasiadas ballenas en día domingo, hombres, pero no vayan a despreciar una buena utilidad, porque eso sería despreciar los dones del cielo... ¡Si tocan las islas, señor Flask, tengan cuidado de no fornicar...* Esta admirable tirada satírica, ¿qué hace si no poner de relieve la insuficiencia de una actitud en la que el afán de justificarse, de sentirse inocente, confunde lo infinito dentro de lo finito, la gracia de Dios con el precio comercial del cedro? Pero el propio Melville no es ajeno a la falta de comprensión que censura. En verdad, las batallas de Ayacucho y Maipú jamás tuvieron lugar,



"la carrera desenfrenada hacia el desastre"



"la odiada meta de tanta energía"

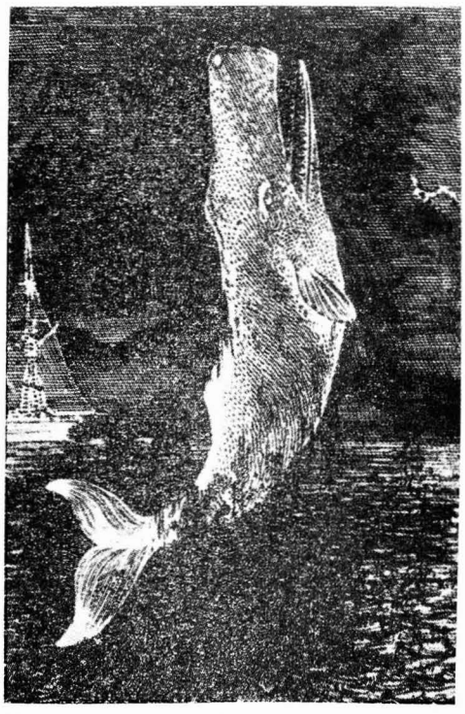
pues, según nos informa el autor, sólo gracias a la acción bondadosa de los balleneros norteamericanos se estableció la "democracia eterna" en Perú, Bolivia y Chile. La exageración no engendra acertados vaticinios.

Pero también Starbuck, el primero de a bordo, desconfía de los propósitos de Ajab. *Yo vine a cazar ballenas* —dice—, *no a la venganza de mi capitán. ¿Cuántos barriles le dará su venganza, si la obtiene, Capitán Ajab? No le conseguirá mucho en el mercado de Nantucket.* Pero el pragmatismo de Starbuck carece de la fuerza moral necesaria para apagar la flama de Ajab. La virtud de Starbuck, desprovista de contenido orgánico, es tan irresponsable como la mediocridad de Flask o la alegría indiferente de Stubb. Starbuck, pese a sus convicciones de hombre bueno, pese a su arraigado sentido común, se deja arrastrar por Ajab a la venganza y a la muerte. Con el mosquete en las manos, una noche, Starbuck apunta hacia la cabeza dormida de Ajab. Ante el César norteamericano, Starbuck es un Bruto incapaz de resolución: *¿Pero no hay otro medio? ¿Un medio legítimo?*, se pregunta. Un recuerdo lo impulsa al asesinato: la mujer, los hijos, el hogar. El recuerdo nutre el deseo: regresar a ellos. Pero el ordenamiento moral puede más: Starbuck desiste. Ajab prosigue, indiferente a la moral, al recuerdo o al deseo, la carrera desenfrenada hacia el desastre. No serán la bondad o el egoísmo mediocres, ni la opinión sensata, los que puedan evitar la tragedia.

El viaje del "Pequod" comienza a cargarse de premoniciones. Desde el muelle, un anciano, Elías, ha intuido el sombrío destino del barco. El doblón ecuatoriano refleja, para Starbuck, *la escritura de Baltasar*. El fanático Gabriel predice, desde el "Jeroboam", el desastre. Queequeg manda construir su propio ataúd. El vapor ardiente de la fragua en la que se prepara el arpón destinado a Moby Dick, se dispara hasta el rostro de Ajab como el chorro de una ballena: *¿Quieres quemarme, Perth* —pregunta el Capitán—. *¿Acaso he forjado el hierro destinado a marcarme?*: la alusión bíblica es muy clara. Ajab ha metido de contrabando al barco a un equipo de salvajes parsis, capitaneados por Fedala; los reserva para dar caza a la ballena blanca. Fedala agolpa todas las premoniciones ante los ojos del anciano Ajab, cuando dice: *Un ataúd flotando en el océano, con las olas como acompañantes mortuorios.* Predestinado, Ajab destruye el cuadrante. La llama blanca del fuego de San Telmo, al incendiar las puntas de los mástiles, es ya un anuncio para todos. Y el sentimiento de tragedia inminente se condensa, al cabo, en la locura del juglar: Pip, el muchacho negro, *el imbécil hijo del sol, llevado de la mano por Ajab, el maniático del Norte.* El símbolo expresado por D. H. Lawrence es exacto. Pip, el inocente, el loco, es el compañero fatal de Ajab, el orgulloso, el Prometeo blanco. A semejanza del bufón del Rey Lear, por su boca escuchamos la profecía y la verdad. *¡Oh, Pip!* —exclama el autor—. *¡Tu risa detestable, tu mirada ociosa pero infatigable, todas tus mojigangas extrañas se mezclaban, en forma que no carecía de significación, con la tragedia sombría del barco melancólico, y burlábanse de él!*

Surge entonces, querida por Ajab, inventada por Ajab, la enorme Ballena Blanca que a nadie busca, que flota eterna, ubicua en el espacio, ubicua —inmortal— en el tiempo. Su flanco, un bosque de lanzas; su cuerpo rayado, manchado, con la tonalidad de la mortaja; su mandíbula deforme; su frente blanca y arrugada; su joroba piramidal y blanca, abstracta, ambivalente, inocente y corrupta, inmenso cuerpo del color que contiene todos los colores: el color sin color. ... *existencia antemosaica, inimaginable de la ballena que, por haber existido antes que el propio tiempo, existirá necesariamente cuando el tiempo haya expirado.*

Pero todo —el vasto escenario, el microcosmos del "Pequod", el clima de premoniciones, la minuciosa información— circula por las páginas de *Moby Dick* como un acercamiento, de creciente densidad, al personaje galvanizador: el Capitán Ajab. *Intrépido y maldito, triste héroe y seguro condenado,* Ajab unifica y da sentido a la obra. Desde su primera aparición, se revela el ser extraordinario, casi heroico: *Un hombre*



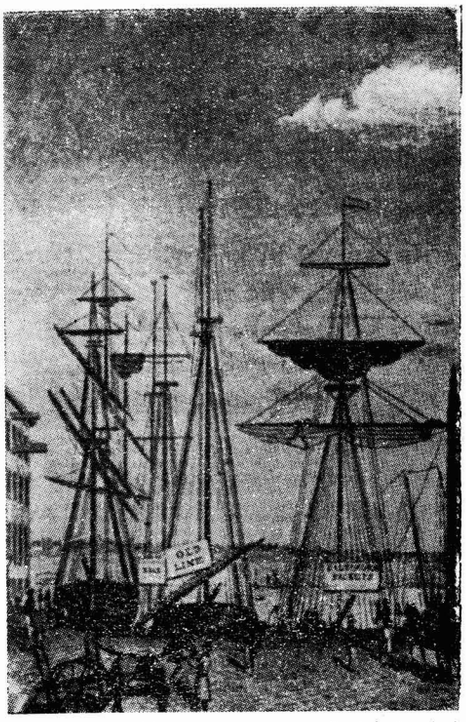
"la enorme Ballena Blanca que a nadie busca"

grande, ajeno a Dios, semejante a Dios. El rostro quemado de un madero que el fuego no ha logrado consumir. La marca delgada y lívida que cruza la cara. Los cabellos grises. La pierna de marfil. Heroico: *Su cuerpo alto y ancho parecía hecho de sólido bronce y fundido en un molde inalterable, como el Perseo de Cellini.* Y sobrehumano: *...lo que en ti será grande deberá ser arrancado a los firmamentos, y buceado en las honduras, y figurado en el aire incorpóreo!* No cabe duda: estamos ante un personaje que, más allá de las ataduras de la caracterización, resume un estilo humano, una situación radical del hombre.

Ajab, en primera instancia, aparece como un hombre voluntarioso, independiente, afirmativo —suficiente en sí mismo, *self-reliant,* diría Emerson al proponer el ideal norteamericano—. Este hombre que sólo depende de su acción va a la cabeza del barco de los hombres que necesitan unos de otros. El ir y venir de Ajab por la nave, las palabras de sus monólogos, producen un ruido extraño, como si su vitalidad interna zumbase. Es un comandante práctico y eficaz, a la altura de su misión, capaz de enfrentarse a todas las vicisitudes de un viaje largo y peligroso. Pero, por encima de su tarea pragmática —*know-how,* eficacia técnica— Ajab corre por los mares en busca de Moby Dick, la ballena que lo mutiló. *Moby Dick, deslizando su mandíbula inferior en forma de hoz, segó la pierna de Ajab como lo hace una guadaña con la brizna de pasto en el campo.* El viaje de Ajab es el viaje de la venganza y del odio —odio y venganza que, con una lucidez frenética, comunica a su tripulación: *¡Beban arponeros, beban y juren, ustedes que tripulan la mortífera proa del bote ballenero! ¡Muerte a Moby Dick! ¡Qué Dios nos persiga si nosotros no perseguimos a Moby Dick hasta su muerte!* Sin más beneficio de propaganda que su presencia llameante, Ajab comunica a la tripulación *un sentimiento místico y salvaje*: cada marinero siente que el implacable odio del capitán es suyo.

Nada puede detener el afán de venganza de Ajab; ni las premoniciones, ni el buen sentido de Starbuck, ni las temibles descripciones que del enemigo hacen los tripulantes de otras embarcaciones. La voluntad de Ajab sólo atiende sus propios dictados. El activismo individualista debe llegar a su extremo afirmativo: la muerte de la ballena blanca, del "otro". ¿Qué mejor prueba de *yo* que la supresión de *no-yo*?

Pero ¿quiénes son los contendientes? ¿Quién es Ajab? ¿Encarna, como se ha querido ver, la voluntad humana contra la naturaleza ciega, el afán de domeñar lo irracional en beneficio del hombre? Esto equivaldría a identificar a Ajab con el bien y a la ballena con el mal, es decir, a hacerle el juego al maniqueísmo en el que la acción del capitán se funda. El problema no está allí. Ajab lo ve con mayor claridad: *Piensan que estoy loco... pero yo soy demoníaco: ¡yo soy la locura enloquecida! ¡Esa locura salvaje que sólo se calma para comprenderse a sí misma!... ¡Yo corro! ¡No temo un obstáculo! ¡No temo un sólo ángulo de este camino de hierro!... Tengo el privilegio de la alta percepción... pero me falta la humilde capacidad de gozar... estoy maldito en medio del paraíso.* En este monólogo,



"Mar bienhechor, ruta anhelada"

Ajab se coloca frente a sí mismo, pero su deseo de conocerse no logra superar la soberbia embriaguez que su autosuficiencia individual le produce.

¿A qué se enfrenta esa acción voluntariosa? ¿Qué es Moby Dick? No es, tampoco, el mal. Melville se encarga de subrayar la esencial ambigüedad de la ballena blanca, variada como la naturaleza misma, hermosa y terrible, fuente de riqueza y de destrucción, dotada de *una mansa alegría* y, también, de *un terror impronunciable.* La ballena, como advierte Starbuck, no busca a Ajab; es él quien la busca, y sobre ella arroja los signos de un mal irremediable: *Para el viejo Ajab, lo que más enloquece y atormenta, toda verdad maliciosa, todo lo que agrieta las circunvoluciones y empasta el cerebro, todo el sutil demonismo de la vida y del pensamiento, todo mal, estaba encarnado en Moby Dick, y merecía la más rotunda agresión. Acumulaba sobre la joroba blanca del cetáceo la suma de toda la inquina y el odio sentidos por la raza entera, desde la lejanía de Adán...* Indicado el mal por la voz del hombre que sabe, del hombre superior, no queda sino dedicar la vida a su supresión. Nada importa que en ello vaya la muerte del profeta y de su grey; nada valdrán las advertencias de las voces sabias. Pues Ajab es gnóstico, maniqueo y puritano: es el concentrado de la vertiente individualista y anti-orgánica de la modernidad. Ajab se llama Calvino y Locke; se llamará Hitler y MacCarthy.

Como gnóstico —dotado de *alta percepción*— Ajab revela el conocimiento salvador: hemos venido al mundo a dar muerte a la ballena blanca. Y si la ignorancia es el mal, el mensajero del conocimiento es el bien encarnado, el mediador de la gracia. Pero el hombre que sabe es también el predestinado, el que se ha salvado de antemano: criatura de Dios, su elección lo hace divino en la tierra. Ajab, como maniqueo, divide al mundo en buenos y malos sin redención y compromete todos los esfuerzos en la lucha contra el mal designado: la ballena blanca, las brujas, los judíos, los rojos... Ajab, el puritano, asume la obra de Dios en el mundo. La gracia divina no es suficiente y requiere la intervención activa del gnóstico, del elegido, para suprimir el mal y asegurar el triunfo del bien. Y el bien es el propio yo que sabe discernir el bien del mal. Pero Ajab, por último, es también un romántico que propone su ideal subjetivo como valor universal.

Y sin embargo, la odiada meta de tanta energía no es sino un fantasma proyectado por la locura del conductor. Nos dice Melville: *Ajab alentó un loco afán de venganza contra el cetáceo, tanto más que, en su frenética morbosidad, llegó a identificar en Moby Dick, no sólo sus males corporales, sino también todas sus angustias intelectuales y éticas. La ballena blanca ondulaba ante él como si fuese la encarnación monomaníaca de todas las maléficas potencias que ciertos hombres profundos sienten roer dentro de sí mismos...* Estamos en el punto neurálgico del problema: la ballena blanca no existe. Es un fantasma que ondula ante la imaginación de Ajab, es una proyección de Ajab. Es el mal de Ajab encarnado a fin de justificar su acción de odio y locura. Es Ajab contra Ajab. Exactamente dice Starbuck: *Pero que Ajab desconfíe de Ajab. Desconfía de ti mismo, anciano.* El capitán ha desplazado hacia la ballena el mal que en sí mismo existe. Ajab quiere justificar su inocencia de norteamericano puro, agente de Dios, enemigo del mal. Quiere sentirse fuera del mal y desembazarse de su propio sentimiento de culpa atribuyendo el mal de Ajab a la ballena.

Porque Ajab es también —suma de las sumas norteamericanas— un calvinista que siente su raíz, su entrada al mundo, como un acto teñido de pecado. Y el hombre consciente del pecado sólo tiene dos caminos: asumir su culpa y sentir que con ella asume una condición común a los hombres, o negar la culpa y justificar su inocencia. La situación del pecado puede ser una manera de ligarse al mundo y a la fraternidad. Para el calvinista, es una separación singular de hombre a hombre. Es una manera de aislar a cada quien en virtud de una salvación que siempre ha de ser singular: mi salvación, nunca nuestra salvación. Melville ha situado su drama en este centro moral. En Ajab ha dado vida al predicamento, no sólo del norteamericano, sino del hombre moderno, presionado a escoger entre el camino de su afirmación individual o el de su condición solidaria. Ajab ha escogido el primero.

¿Cuál es el mal de Ajab, el que ha identificado en Moby Dick? ¿Y cuál es la consecuencia inevitable de ese mal? El mal es el orgullo. Melville lo califica abiertamente: *fatal pride.* La situación más evidente de Ajab —la del capitán ballenero— nos advierte ya sobre esto. Ajab va en busca de la luz, del aceite de las ballenas; y va también a la caza del monstruo blanco, desafiándolo todo. La alusión mitológica de Melville es explícita: *¡Qué Dios te ayude, anciano! Tus pensamientos han engendrado una criatura en ti; y tu intenso pensamiento te convierte en Prometeo; un cuervo se alimentará para siempre de tu víscera; ese cuervo es la misma criatura que creaste.* Ajab es grande; como el dios de la mitología, quiere dar una voz al hombre. Pero al hacerlo, ha sobrepasado los límites del hombre. Siente la tentación de identificarse con Dios. Para ello, debe

realizar una acción sobrehumana, implacable, teñida de la venganza del Dios calvinista: matar a Moby Dick.

Este Prometeo norteamericano, imbuido de un sentimiento mesiánico (*Yo soy el lugarteniente del destino* —le dice a Starbuck—; *no hago sino cumplir órdenes*), ansioso de justificar su inocencia mediante un fantasma del mal que cargue con su propia culpa, este Prometeo que embarca a todas las razas en la persecución de su delirio individual, este activista gnóstico y maniqueo, ha perdido, en el orgullo, la distinción entre su yo y el mundo objetivo. Esta es, a un tiempo, la realidad profunda de su vida y la consecuencia clara de su orgullo, de su transgresión. Melville se cuida, desde las primeras páginas de la novela, de destacar el mito de Narciso, quien, al no poder asir la *imagen suave y atormentada* que veía en la fuente, se zambulló en ella y pereció ahogado. El narcismo —o, más generalmente, la falta de adecuación de la personalidad al mundo objetivo— es el reflejo del orgullo de Ajab. Melville distingue dos actitudes. Ismael, en un momento de la obra, siente, desde su puesto de vigía, la atracción del vasto mar que refleja su mínima figura, multiplicada en las olas y en la oscuridad. Va a caer, presa del vértigo, cuando reconoce la diferencia entre su ser y el mundo, entre Ismael y el Océano. Ajab no la reconoce. El orgullo lo ha aislado del mundo. Su mundo se limita a la imaginación alimentada por el rencor. El mundo real ya no existe para él. Ajab ha encajonado el universo infinito dentro de lo más finito: la vida de un hombre. En el fondo del espejo, sólo distingue su propio rostro o la silueta fantasmal de una ballena que proyecta la individualidad de Ajab. Y al sentir que él es el mundo, sentirá la necesidad de dominarlo. Ante los símbolos del famoso doblón ecuatoriano clavado al palo mayor, el capitán exclama, hipnotizado por su ego: *La firme torre: eso es Ajab, el volcán: eso es Ajab; el gallo victorioso, valiente y denodado: eso es Ajab. Todo es Ajab.* Ante los mismos símbolos, el parsi Fedala descubre el fuego de su rito; el negro Pip la imposibilidad del conocimiento; Ismael la separación de un mundo dualista. Y Stubb piensa en la cantidad de tabaco que podría comprarse con el oro. Ajab sólo se identifica a a sí mismo.

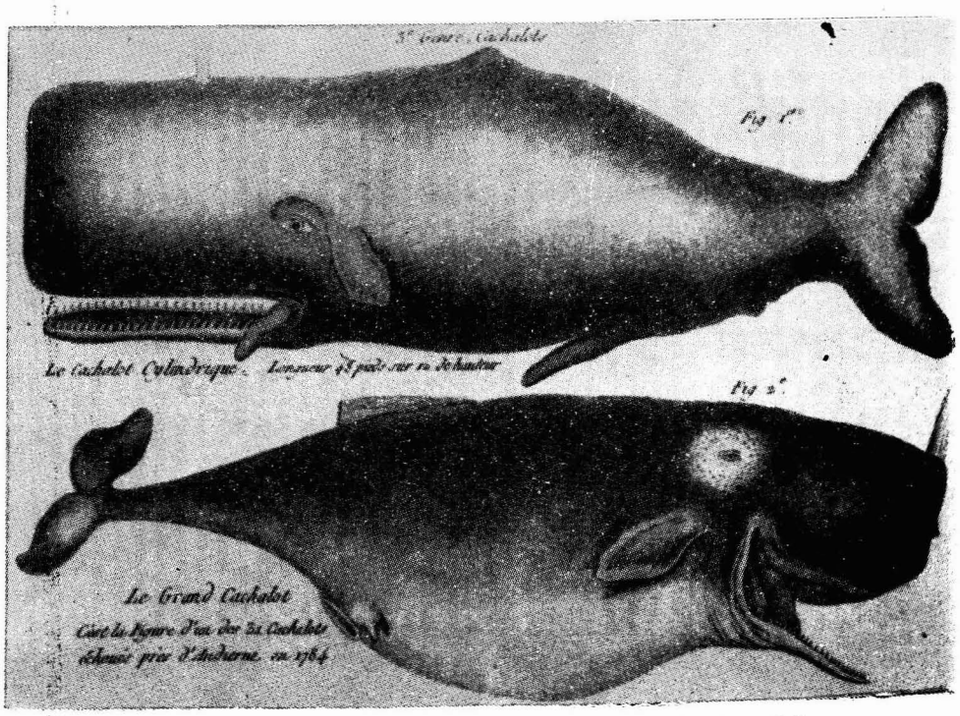
El orgullo es gemelo del solipsismo. Y la novela, en este plano, constituye una profunda crítica de las filosofías individualistas y anti-sociales que sirven de fundamento, en parte, al mundo moderno, y radicalmente a los Estados Unidos de América: Locke, Berkeley, Hume. Si la realidad no es sino mi percepción de ella —si mi percepción define al mundo, si la sustancia mental privada es la única base de la conciencia, estoy en libertad para imponer a todos mi percepción: carezco de cualquier otra garantía de verdad. Ajab, fundado en la libertad de su yo, acaba por transgredir la libertad de los demás, porque los demás sólo tienen existencia gracias a que Ajab los percibe. Todos los hombres no son sino creaciones de la sustancia mental activa de Ajab. Ajab, en consecuencia, tiene derecho a disponer de la vida y de la muerte de los hombres.

Y Ajab está solo entre los millones que pueblan la tierra, ¡solo, sin la vecindad de dioses o de hombres! ¡Frío, frío... estoy temblando! Así resume Melville el orgullo del capitán, y el castigo que encierra. Al hacerlo, le da una resonancia que entronca a *Moby Dick* en la más rica tradición ético-literaria. El mal de Ajab es la *hybris griega*, el orgullo excesivo que destruye la armonía entre el hombre y el mundo. *Hybris*, sinónimo de transgresión y de injusticia, era opuesto por los griegos a *dyké*, el espíritu de la justicia, y a *sofrosyne*, la actitud espiritual consistente en no perder de vista los límites del hombre. Si *hybris* supone herir al semejante, supone también retar a los dioses. La voz de Darío en *Los Persas* de Esquilo bien podría servir de epígrafe a *Moby Dick*: *"Pues al florecer hybris el fruto es la ceguera, cuya cosecha es rica en lágrimas... Zeuz castiga con la venganza a la soberbia excesiva y exige cuentas estrictas."*

Pero *hybris* —explica Tucídides en *La guerra del Peloponeso*— alienta el espíritu optimista de la empresa entre las grandes masas. Calculemos, dentro del contexto de *Moby Dick*, el alcance de esta sabiduría clásica: Melville es el escritor que despoja al norteamericano de su inocencia y lo hace ingresar al mal, al orgullo y a la transgresión. Pero que, al mismo tiempo, alimenta su optimismo activista. Lo cierto es que, si para nosotros Ajab representa un extremo negativo de la condición humana, muchos lectores de la patria de Melville, más ajabistas que Ajab, ven en el personaje una espléndida afirmación de los valores individualistas y en la ballena blanca el símbolo de un mal tenebroso. No obstante, Melville es el primer escritor norteamericano que niega el optimismo sobre el que se fundaron los Estados Unidos. No olvidamos a Poe, cuya visión, sin embargo, resulta demasiado privada al lado de la gravedad de Melville. Fuera de estas excepciones, el escritor norteamericano es un agente del canto al optimismo individualista, fíltrese éste en la criba de Emerson, Thoreau o Whitman. Al pueblo que Jefferson designara como *el elegido de Dios*, al pueblo que jamás había experimentado el fracaso, al pueblo que se sentía el accionista del futuro, opone Melville la visión de los excesos a que ese conjunto de certezas puede conducir: el poder sin responsabilidad; al orgullo cegador; a la sustitución de los fines verdaderos del hombre por fines falsos, meros fetiches singulares; al sacrificio del bien colectivo en aras de la libertad abstracta del individuo; a la división simplista de la vida histórica en una lucha maniquea entre los buenos —los Estados Unidos— y los malos —los que se oponen a los Estados Unidos—; al destino manifiesto; a la "soledad en la muchedumbre", al atomismo inórganico; a la confusión entre la opinión particular y la verdad general; a la incomprensión radical de la verdad ajena, toda vez que ésta no encaja dentro de la visión particular de las cosas que posee un norteamericano: en consecuencia, la verdad de los demás es sospechosa y debe ser destruida. Sí: en nuestros días, el capitán Ajab sigue viviendo.

Pero a mediados del siglo XIX, el libro de Melville no concordaba con la cosmovisión norteamericana. A su fracaso estruendoso siguió la vida oscura del autor, el olvido, la muerte más solitaria. Solamente en nuestro siglo, cuando Dos Passos, Faulkner y Dreiser, Anderson y Lewis, Beard y Veblen y Mills, han dado mala conciencia al norteamericano, pudo resurgir de sus cenizas *Moby Dick*, libro fénix del país que se despide, para siempre, de la inocencia.

La percepción melvileana de los extremos peligros del individualismo maniqueo, gnóstico y prometeico, sólo es superada, en la literatura del siglo XIX, por Dostoyevski. No en balde es siempre la transgresión suprema, el crimen, el tema recurrente y profundo en la obra del ruso. Y no en balde es *hybris* el caldo en el que germina el crimen: Raskólnikov, Stávroguin, Verjóvenski, Iván Karamázov. Pero si en Dostoyevski el transgresor puede, al fin, asumir su culpa y redimirse en el castigo —si puede, además, encontrar una persona o todo un pueblo, Sonia o los rusos, que compartan la purgación con él— en Melville nadie la asume, y todos los tripulantes del "Pequod" van a estrellarse contra el lomo y la mandíbula de la ballena y a hundirse bajo la gran mortaja del



"clasificación minuciosa de las ballenas y de su historiografía"

mar. *Todos somos responsables de todo ante todos.* El gran centro vital dostoyevskiano no rige en el mundo de *Moby Dick*. Sin embargo, sólo esto decía, en su media lengua, Queequeg. Sólo esto el Padre Maple cuando, en el magnífico sermón inicial, indica la dificultad de cumplir los mandatos de Dios: para obedecerlo, debemos desobedecernos a nosotros mismos. Melville, como los grandes espíritus del siglo pasado, rasga el velo opaco del positivismo y de la buena conciencia burguesa para abrir paso, nuevamente, a los problemas radicales del hombre. Es, como Marx, Dostoyevski y Nietzsche, nuestro contemporáneo.

¿Quién se salva del desastre? Ismael, el hombre consciente, tanto de su dignidad personal, como de su finitud. Ismael, contrapunto del orgullo demoníaco de Ajab. Ismael, voz de la solidaridad. Se salva asido al ataúd flotante de Queequeg. Lo recoge el "Raquel", el barco que, en la búsqueda afanosa de sus hijos náufragos, *sólo encontró un huérfano más.* A la *oscura necesidad* que rige a Ajab, Ismael opone azar, libre albedrío, necesidad: triple trama de la libertad humana que, lejos de contradecirse, se entrecruza. Al individualismo autosuficiente del capitán, Ismael, en su amistad con Queequeg el salvaje, en su trabajo cotidiano, opone la solidaridad como bien supremo: la capacidad de compartir con otros las vicisitudes de la precaria condición del hombre. La inteligencia de Ajab es demasiado aguda para que deje de observar este hecho. Cuando una ballena anónima destroza su pierna de marfil, el soberbio capitán debe acudir al carpintero del barco, exclamando: *¡Oh, vida! Aquí me tienes, altivo como un Dios griego, y sin embargo, en deuda con este necio por un hueso para poder tenerme en pie. ¡Maldita interdependencia entre mortales.* Pero el orgullo impide que la inteligencia obre de manera congruente: la *hybris* de Ajab supone el desprecio del hombre; para el capitán, *la condición constitutiva del hombre es la sordidez.* Ajab es el asesino del gran sueño norteamericano de fraternidad.

El orgullo de Ajab, al fin, cobra un carácter claramente demoníaco. Al fraguarse el arpón destinado a Moby Dick, los tres arponeros paganos, a instancias de Ajab, se abren la carne para bautizar el fierro con su sangre. Estas son las palabras sacramentales del capitán: *Ego non babtiso te in nomine patris, sed in nomine diaboli.*

Estamos ante la disyuntiva de Melville. Escoge —nos dice el autor de *Moby Dick*— escoge entre tu persona y tus hermanos. El primer camino te conducirá, detrás de una aparente plenitud egoísta, a la irrealidad y a la dispersión del mundo y de ti mismo. El segundo, a salvar en verdad tu precaria situación, a reconocer al mundo y a los hombres, a contar con ellos y a permitir que ellos cuenten contigo. Ésta es la doble vertiente de la vida. Escoge. Éste es el Ecuador que divide al doblón de oro.

Ésta es la historia de la lucha del capitán Ajab contra Moby Dick, la ballena blanca.*

*Introducción a *Moby Dick,* por Herman Melville, que próximamente publicará la U.N.A.M., en su colección "Nuestros Clásicos", dirigida por Pablo González Casanova.

EL MORALISTA CONTRA EL POETA: FEDERICO FELLINI

Por Boleslaw MICHALEK *

II

EL INFANTILISMO DE LOS "VAGOS" (I VITELLONI)

DE ESA MANERA Fellini crea una realidad substituidora que no es la imagen del mundo, sino una obra construida de los recuerdos nebulosos, de fragmentos de observaciones y de imaginarias equivalencias de situaciones. He aquí el teatro donde transcurre el drama de todas sus obras. Es necesario subrayar, puesto que se trata del punto más importante de la presente demostración, que todos los elementos de ese mundo: las situaciones, los héroes, sus temas revueltos, son dirigidos por una lógica única: la de su autenticidad autobiográfica. Frente a cualquier sistema moral resultan neutrales, compuestos desinteresadamente. Fuera de la lógica de la reminiscencia caprichosa ninguna otra es obligatoria; ni filosófica ni moral.

¿Qué aspecto tiene, pues, ese mundo "sustituido"? A pesar de lo nebuloso de la imagen, se puede, nos parece, definir ciertas características de ese mundo. Los vagos son gentes de unos treinta años de edad, pero que, como los niños, no están fundamentalmente adaptados a la vida contemporánea. Se encuentran fuera de su mecanismo, se niegan a tomar parte en ella, esperan algo. La prueba de contraer el matrimonio y de ponerse a trabajar, hecha por Fausto, acaba en realidad trágicamente: a pesar del regreso al lado de su esposa y a la situación normalizada, permite suponer que eso no durará mucho tiempo. Los vagos están llenos de incertidumbres, son inconsecuentes; lo que en un momento dado es un argumento en pro, poco después se vuelve un argumento en contra. La mejor definición para ellos es el término infantilismo. Tienen la sensibilidad infantil frente al mundo que los rodea y la falta de dominio propia de los niños. Por la cara poco tranquilizadora de Alberto Sodi corren las lágrimas inmediatamente después de una explosión de coraje, tiene un ataque de aburrimiento, de desilusión, de alegría febril. A cada momento los vagos pasan de un humor al otro, olvidando lo que sucedió hace un minuto. Son crueles como los niños y momentos después indefensos como los niños. El incidente, cuando van en el automóvil y de pura maldad amenazan a los trabajadores, para huir de miedo a poco rato, es la llave para definir su psicología.

Así es que los vagos no están adaptados a la vida. Una cosa característica: una de las escenas más elocuentes, de *I Vitelloni* es la del baile y la que la precede, la escena en que se están disfrazando. El momento de disfrazarse constituye más tarde el motivo predilecto de Fellini. En eso se manifiesta esa fundamental inconformidad del héroe con el mundo. El héroe se tiene asco a sí mismo, trata de huir de sí aunque sea de su envoltura exterior; quiere pasar a otra región de la existencia sintiéndose innecesario en este mundo. Cuando preguntaron a Fellini cuál era el motivo simbólico, contestó: "para mí el hecho de disfrazarse, de hacerse pasar por otra persona, es de cierto modo una representación transportada del sentido de la vida, es la búsqueda de una situación en la que el hombre dispone de un alivio perfecto, en la que se vuelve irresponsable." [1] La alegría, una cierta expresión de felicidad en las caras de los vagos du-

*Boleslaw MICHAELEK. Presidente de la Asociación Polaca de Críticos Cinematográficos, miembro del jurado de la Asociación Internacional de Críticos Cinematográficos a la II Reseña Cinematográfica Mundial de Acapulco.

Il Bidone.—*"debió haber sido una advertencia para el mismo Fellini"*

rante la fiesta de invierno, resultan precisamente de su convencimiento de que abandonaron su existencia normal.

En el fondo de su ser los vagos llevan un vacío, la convicción del fracaso. Tratan de matarlo con la burla, a veces sangrienta. Se muestran despreocupados frente a todos y especialmente frente a sí mismos. Pero su supuesta seguridad de sí mismos es una compensación del miedo a los que les rodean, de su mala voluntad hacia el medio. Recuerdan al señor Hulot – un tipo trazado por cierto en categorías artísticas completamente diferentes. Su amarga comicidad proviene también de la falta de adaptación, de constantes pruebas de compensar el miedo al mundo con el juego de la seguridad de sí mismos, lo que los hunde siempre más y más.

Del mismo modo que el mundo de los vagos está desmembrado, desprovisto de orden, cada manifestación de su existencia está presentada por separado, diríamos, sin liga con la actitud humana razonada. De las palabras que profieren, de los gestos, de inesperadas explosiones de llanto, de gritos histéricos y suspiros podemos saber solamente que el mundo no tiene misericordia, que no se presta para vivir; que los vagos son devorados por el sentimiento de que son inútiles. 'Mis películas son historias narradas para el provecho de otras gentes; he mostrado qué difícil es ser sincero, con qué facilidad puede uno descorazonarse de la belleza, qué equívocas son las relaciones entre las gentes, prisioneras de los mitos, de los convencionalismos, de la hipocresía, del miedo". [2]

¿No existe en *I Vitelloni* ninguna prueba de un programa positivo? ¿No tienen ningunas aspiraciones? ¿Solamente añoranzas imprecisas e idiosincrasias? ¿Distracción? ¿Amor? ¿Aventura? ¿Un cambio indefinido en la vida? ¿O tal vez un viaje?

Eso precisamente. Volvamos a Moraldo, el personaje más cercano al autor. Éste, resignado, se decide sin embargo a un gesto positivo: se va a la ciudad. Pero su viaje es solamente un signo interrogativo poco claro, que Fellini presenta en la última escena de su gran película.

El artista iba a dar una respuesta a esa interrogación. Después de *I Vitelloni* proyectaba hacer la película *Moraldo en la ciudad*. Iba a ser la hisotria de Moraldo, quien al arrancarse de la atmósfera deprimente en que se encontraba, llega a la ciudad y allí resuelve los asuntos fundamentales de su vida. No se sabe gran cosa de la suerte de esa película, que fue abandonada por allí en el año 1953-54. Solamente hace poco Lino del Fra, en su libro publicado con motivo de *Noches de Cabiria* la menciona. El argumento narraba las difíciles luchas de Moraldo, que iban a terminar con su salida de la ciudad y con las preguntas que el mismo se ponía: "¿Qué busco? ¿Quién soy? Un poco sirvergüenza, pero no demasiado, y sin embargo, no supe adaptarme a la vida, como lo hace un niño". [3] Eso significaría que al llegar a la ciudad los asuntos de Moraldo, señalados en *I Vitelloni* no adelantaron nada. ¿Acaso otra vez solamente esas inquietudes imprecisas?

Creo que esa es la causa principal por las que Fellini abandonó la idea de *Moraldo en la ciudad* en esa forma. Por cierto que últimamente habló de ello con toda franqueza: "Se trataba de las peripecias de Moraldo en Roma, de las aventuras de un joven que se busca a sí mismo; de un joven que no cree en nada, no tiene ideales, no tiene prejuicios; es libre como un animalito que por primera vez se va al bosque buscando la vida. Y sin embargo, no hice ese película y creo que no la haré, puesto que yo mismo no he encontrado todavía el sentido de la vida, del modo que yo mismo no sé cual puede ser el final de la historia de Moraldo. El día en que encuentre, a mi parecer, la solución para mí mismo (y eso será una solución que de alguna manera podré sugerir a los demás), ese día filmaré *Moraldo en la ciudad*.[4]

"Gelsomina es una sublimación de la sensibilidad"

Así que en esa época existía el problema: ¿llegará a encontrar la respuesta a la pregunta presentada en *I Vitelloni*? ¿Sucederá por medio de la intelectualización de la materia poética y lírica de Fellini? Todo parece indicar que Fellini se negó a efectuar meditaciones que resultaban de *I Vitelloni*. Tal vez no debe uno extrañarse. El antiintelectualismo de *I Vitelloni* dio lugar a una de las más sorprendentes creaciones artísticas del cine, llegó al estallido de un lirismo arrasador, libre de todas las normas filosóficas y artísticas.

Y sin embargo, fue creada *La Strada* – una película en la que Fellini dio un salto desde el extremo sensualismo a una doctrina ontológica y moral ya preparada. Ese salto – por encima del nivel intelectual al que parecía dirigirse *I Vitelloni* – es el asunto más fundamental vinculado con el inquietante personaje del director italiano.

EL NIÑO QUE NO ENCONTRÓ LA RESPUESTA

Al parecer Fellini siguió siendo lo que era antes: sensual, antiintelectual. En las bases de su película *La Strada* se encuentran otra vez ricos temas autobiográficos, que ya fueron recopilados por Renzo Renzi en su libro antes citado, es decir el motivo del circo, de un viaje sin terminar, el personaje de la muchacha idiota, que de algún modo resultaba más inteligente que todos, etc. Ya existe una literatura que confronta ciertos temas de las películas de Fellini con sus propias experiencias; Fellini mismo gustosamente toma parte en ella; últimamente, en su *Bianco e Nero* cuenta con pormenores el incidente del niño enfermo, que encontramos en *La Strada*.

La actitud del artista aparentemente será parecida a la que adoptó en *I Vitelloni*. Pero aparecieron nuevos elementos: primero: aquel mundo, con tanta sensibilidad presentado en *I Vitelloni* quedó endemoniado; segundo: en el mundo desorganizado, anarquista, fue introducido cierto orden, tomado del exterior.

Detengamonos en el primer punto. Fellini, sin haber encontrado una solución para *I Vitelloni*, como lo dijo él mismo, realizó, sin embargo, su película *La Strada*. El niño que no tiene que decir nada más de lo que ya había dicho, hace un gesto característico: dice otra vez lo mismo, pero en voz más alta, más dramáticamente. Es precisamente lo que hizo Fellini en *La Strada*. En eso estriba el característico proceso de hacer más demoníaco el argumento, los héroes y el ambiente. Veámoslo más de cerca.

En *I Vitelloni* la nostalgia, la falta de sentido y la crueldad de la vida se escondían en el escenario de un normal pueblo a las orillas del mar durante la muerta temporada de invierno. Reinaba allí el clima del abandono, del fracaso — pero al fin de cuentas se desarrollaba una vida normal con las compras, los paseos, los bailes y los regresos en la madrugada. En *La Strada* el escenario estaba organizado de tal modo, que el sentimiento de soledad, abandono y fracaso queda exhalado de cada fragmento. El escenario de los terrenos abandonados indefinidos e inhabilitados, terrenos a las orillas de la ciudad, en el clima de invierno y de otoño tardío, contiene algo cruel; cada personaje que allí aparece despierta lástima.

Aparece aquí también el motivo expresivo de un viaje interminable, sin sentido, de dos personas que no pueden comprenderse; su viaje es la materialización del sentimiento de nostalgia, de inseguridad, de lo provisional, de falta de cualquier apoyo. El incidente absurdo de la motocicleta es una expresión de ese estado. Los temas han recibido expresiones insistentes: abandono, muerte, redención. Todo queda señalado ahora con trazos más gruesos.

Y especialmente sucede eso con los héroes. Formalmente son creaciones parecidas a los héroes de *I Vitelloni*; son medio místicos, faltos de autonomía. Pero aquí también tiene lugar el proceso de endemonizarlos. Zampano es semianimal, semidemonio, es un "sembrador del mal" medieval. Gelsomina es una sublimación de la sensibilidad, que de una manera sutil estaba dentro de los personajes de los vagos, y especialmente en el personaje que representó Sordi. Aquí todo el infantilismo de ese personaje quedó al descubierto y visible. Gelsomina es supersensible, como desprovista de piel, sintiendo dolorosamente el mundo con cada nervio. Está unida a la naturaleza, forma de cierto modo una parte de ella y siente todas sus palpitaciones. Se alegra con cualquier hojita, pretende que es un árbol, se extasía ante el sol. Tiene la apariencia de una idiota que observa y comprende más que cualquiera gente normal. Cuando aparece en la pantalla, hace pensar en los héroes de Kafka, de Sartre en sus primeros tiempos, en el idiota de Dostoyevski y en los imbéciles de Caldwell; y al mismo tiempo en los grandes cómicos de la pantalla: Harry Langdon, a veces Chaplin, Stan Laurel, y sobre todo el gran lunático de la pantalla Harpo Marx, balbuciente, actuando a tientas, semiconsciente, pero con sorprendente precisión.

En total tenemos aquí una versión más expresiva, más histérica de los conflictos y del ambiente de *I Vitelloni*. El mundo está desprovisto de sentido. Torturado, primitivo, semianimal, Zampanó no se percat[illegible] su compañera. La sensitiva Gelsomina no puede hacerse comprender de él ni de los que la rodean. No vienen de ninguna parte, no tienen hogar, viajan de una feria a la otra. Tenemos ante nosotros un drama de vegetación animal, drama de la imposibilidad de comprenderse, ese drama de falta de comunión *drame de la non-communication* que constituye un motivo repetido del arte existencialista. En realidad nos encontramos una vez más en la situación anárquica, pero mucho más brutal, como la en que se encontraba Moraldo al huir de la ciudad. ¿Presentará Fellini finalmente sus proposiciones?

"TODO TIENE SU SENTIDO PROPIO..."

Fellini las presentó dentro del marco de la misma película. La visión de un mundo hostil, en el que el hombre inútilmente busca su acomodo, dura hasta cierto momento. Y después cambia el cuadro. Eso sucede cuando en la pantalla aparece el tercer protagonista: El Loco. Es otro personaje lunático. El Loco es una creación irreal, malabarista de cara resplandeciente se mueve cómo un bailarín, es ágil, inteligente, amistoso, comprensivo. Es el personaje clave de *La Strada*. Junto con él aparece en la película y en general en el arte de Fellini la prueba de organizar las cosas enredadas, imponer al mundo cruel algún sentido. Gelsomina siente una simpatía orgánica por el Loco. Zampanó está arrestado. Gelsomina puede alejarse de él con gente amistosa y encontrar un acomodo en el circo humanitario de Giraffo. Entonces platica con el Loco.

Loco: Quédate con Zampanó... Si tú no te quedas con él, ¿quién se quedará? No lo sé, aunque leí libros... y no me lo creerás... pero todo tiene su sentido. Toma una piedra.

GELSOMINA: ¿Cuál?

Loco: Cualquiera. Esa. Una piedrita ¿y para qué sirve?

GELSOMINA: ¿Para qué?

Loco: Sirve... ¿qué sé yo? Si lo supiera, ¿sabes quién sería?

GELSOMINA: ¿Quién?

Loco: Dios Él sabe todo. Cuando naces y también cuando mueres. ¿Quién puede saberlo? No sé para qué sirve esa piedrita, pero con seguridad tiene algún fin. Y si es inútil, entonces todo es inútil, hasta las estrellas. ¿Entiendes? Y tú con tu cabeza de alcachofa también eres útil...

En el argumento leemos: "Hay un momento de silencio, luego Gelsomina es sacudida por una risa profunda, nerviosa, libertadora. Como si dentro de ella se deshiciese algún nudo de pensamientos comprimidos que nunca expresó. Empieza a hablar, se interrumpe con una risa, y a cada momento calla espantada."

"Eres útil..." ¿Servirá para algo la enseñanza del Loco sobre el sentido de la vida? Dentro de poco Zampanó saldrá de la cárcel y estará sorprendido de que Gelsomina no lo haya abandonado. Ella estará mirando la piedrita del Loco. ¿Habría encontrado Gelsomina su lugar en el mundo, la utilidad de su existencia?

La Strada suele ser considerada como una obra existencialista. El arte existencialista es, naturalmente, muy diverso. Sin embargo, parece que todas sus creaciones más sobresalientes tienen una cosa en común: describen la situación de un hombre, su soledad y su incompatibilidad, no proponen ninguna salida del callejón, sino más bien su "aceptación heróica". En *El proceso* y en *El castillo* de Kafka el drama del aislamiento y de la enemistad finaliza con un profundo fracaso del héroe. Pero su tercera novela, *América*, sin terminar, es distinta en ese sentido. En el último capítulo de esa novela el joven Karl Rossman, quien experimenta fracaso tras fracaso — en un ambiente de hostilidad, aislamiento e imposibilidad de hacerse comprender, se encuentra frente a "El Gran Teatro de Oklahoma". Los cartelones del teatro dicen: "Todos serán bien recibidos por nosotros. ¿Sueñas con ser un artista? ¡Ven! Nuestro teatro tiene ocupación para todos. Cada uno encontrará en él su acomodo. A medianoche cerramos nuestras puertas y nunca más las abriremos." Karl entra al teatro; por vez primera el héroe de Kafka encontrará un mundo en el que tal vez habrá lugar para él. Max Brod, biógrafo y amigo del escritor lo menciona: "De las pláticas sé que el capítulo sin terminar acerca de "El Gran Teatro Natural de Oklahoma", capítulo que Kafka estimaba especialmente y que leía de una manera conmovedora, iba a ser el capítulo final y con contenido reconciliatorio. Con palabras misteriosas y sonrisas Kafka hacía una alusión al hecho de que su joven héroe iba a encontrar en el teatro ilimitado su profesión, libertad y apoyo, y hasta hogar y padres, como por la gracia de un milagro." La metáfora de la piedra parece señalar que Fellini tomó un camino semejante. Gelsomina encontró su lugar.

El sentimiento de la inutilidad encuentra aquí su respuesta. El martirio de Gelsomina y su muerte no son inútiles: dan lugar a lo que vemos en la última escena: Zampanó, después de lavarse la cara en el mar y de mirar el cielo, empieza a temblar y llorar por vez primera en su vida; se convierte en un ser humano. Revisaremos una vez más el mensaje: el sacrificio de Gelsomina y su resignación a una vida mejor y más ordenada al lado del Loco en el circo de Giraffo, se convierte en algo útil y hasta necesario para salvar la condición humana de Zampanó. A la violencia, al mal, representados por Zampanó, no se enfrentan ni Gelsomina ni el Loco. Solamente el amor y la fidelidad, la aceptación del mal —dice Fellini— pueden suavizarlos. Desde entonces todo tiene su razón de ser, empezando por la piedrita y terminando por el martirio humano. ¿Quién ordena el mundo y es el único que conoce su verdadero sentido? El Loco contesta: Dios.

Toda la proposición positiva de Fellini que se perfila aquí, se encuentra dentro de la doctrina cristiana. No es una doctrina cristiana rígida, sino una fórmula muy amplia. Fellini mismo hablaba de la "inspiración franciscana" de la película (no olvidemos que escribió el argumento para la película de Rossellini sobre San Francisco de Assis). Los temas de la leyenda franciscana están palpables en *La Strada*. Son los temas de los "pobres de espíritu" que mejor comprenden el mundo, temas de "la locura que es una gracia y la pobreza que es una virtud". No se trata aquí, por cierto, solamente de una interpretación definida de la vida y del destino del

hombre. Fellini busca modelos para sus héroes precisamente en el personaje poético de San Francisco, del que el escéptico Bertrand Russel dijo: "Tratándose de la santidad hubo otros iguales a San Francisco. Lo que hace de él un fenómeno extraordinario entre los santos, es su felicidad espontánea, su amor universal y su don poético."[5] Aquí tenemos a Gelsomina que vive en un contacto íntimo con "los hermanos árboles y flores", su constante admiración por el mundo, por cada gota de agua, su felicidad espontánea, su tranquilidad al soportar los sufrimientos. El himno de San Francisco al Sol, escrito poco antes de su muerte, podría perfectamente ponerse en la boca de Gelsomina. Es la prueba de una nueva versión del pobre de espíritu, del "santo entre los santos, pecador entre los pecadores", como dijo de él Tomás de Celano.

Fellini, al enfrentarse a la crueldad del mundo, busca la salida y encuentra una solución sorprendente: una solución que acepta la crueldad y solamente le atribuye un sentido místico difícil de verificar. Y precisamente esa aceptación del sufrimiento, de la soledad y de la miseria en nombre de un orden superior parece muy dudosa en la proposición de Fellini. Y es que dentro de la demostración artística efectuada por Fellini, el asunto vulgarmente formulado se presenta así: ¿Puede la muerte de dos bellos héroes ser el precio de las lágrimas que aparecerán en los ojos de Zampanó? Tal vez la idea franciscana, y sobre todo la práctica de la vida del Poverello, pudieron ser a fines del siglo XII y principios del XIII una proposición constructiva. Pero la película se desarrolla a mediados del siglo XX. En ese siglo no se puede enfrentar a la miseria, fracaso y soledad una doctrina simplicista medieval. Cuando Zampanó da un golpe mortal al Loco, ese último en su reacción final antes de morir mira su reloj ¿Qué vio allí? ¿La hora? ¿O tal vez el siglo en que vivimos? ¿Ese siglo veinte en que el sufrido y dichoso Poverello es indefenso y perece?

Todo eso es en el fondo ingenuo, antiintelectual, como todo el arte de Fellini. Pero es demasiado anacrónico, demasiado poético en su concepción para tomarlo en serio. En cambio parece que una introducción inesperada en su obra de soluciones del concepto del mundo, tomada del exterior, es peligrosa para la materia poética de Fellini.

En lugar de la maravillosa y desorganizada lírica aparecen personajes y acontecimientos nacidos de la necesidad de moralizar. Para Fellini —poeta— el final de *La Strada*, por ejemplo, es la escena en que Zampanó abandona a Gelsomina; Fellini —moralista— añadió otro final: la redención de Zampanó en la playa, escena que señala la moral. El anarquismo indefenso idealista queda lentamente absorbido por el fideísmo. Pero la sustancia poética sometida a los rigores de la doctrina empieza a marchitarse.

Todo ello se encuentra en *La Strada* solamente en un estado inicial. Pero significa el inicio de una revolución muy dañina para el bello arte del director italiano. Cuando se observa *La Strada* desde cierta distancia, se nota en esa película claramente dos corrientes muy distintas: una puramente poética, espontánea, que es el desarrolló de una extraordinaria sensibilidad sensual que encontramos en *I Vitelloni*. Y otra fría, que ilustra solamente soluciones racionales e ingenuas, "bases" del concepto del mundo.

Obviamente en *La Strada* se profundizó el conflicto con el neorralismo. En *I Vitelloni* la controversia se limitaba al método creativo: he relacionado la controversia con Aristarco acerca del subjetivismo. Ahora esa controversia se trasladó al campo del concepto del mundo. Fellini mismo lo dijo en una frase lapidaria, al contestar a los neorrealistas: "Lo que nos separa, es la visión del mundo: materialista o espiritual." [6]

Fellini se estaba convirtiendo lentamente en un moralizador; los neorrealistas clásicos también eran moralizadores. El tema de su moralización era el hecho de que la sociedad está mal estructurada y el convencimiento de que una mejor organización podría sanarla. Para Fellini la sociedad, las instituciones sociales son solamente el decorado, terreno vacío en el que se desarrolla el drama interno del individuo. Del mejoramiento del individuo, de su conciencia y amor, depende el mejoramiento del mundo. Así todas las relaciones entre Fellini y neorrealistas quedaron rotas.

"CON EL CRIMEN NO SE GANA NADA"

Fellini se quedó en su papel de antiintelectual; pero en la prueba de ser al mismo tiempo poeta lírico fracasó. Aquí hablamos de la película *Il Bidone*. El tema de los estafadores es aparentemente una lejana continuación del tema de los vagos. Son gentes que, igual que los vagos, se han perdido a sí mismos; vagamente tienen la noción de la diferencia entre el trabajo y el engaño; están llenos de amargura, que tratan de disfrazar ante sí mismos con gestos despreocupados. Poseen la misma gracia infantil, difícil de captar, de los muchachos vagos. En las definiciones morales reina aquí —por lo menos al principio de la película— un característico tono de ambigüedad. Puesto que en los personajes son obvios los motivos autobiográficos, se mezcla en ellos la tolerancia y hasta el embeleso por su propia persona, con el deseo de mostrar la función objetiva del personaje. ¿Debe ser condenado Picasso, lleno de gracia y bondad? ¿Y Augusto, el viejo ya cansado, perseguido por el medio ambiente, causa daño a otros o es el mismo una víctima? Los ambientes son presentados aquí con menos nostalgia que en *La Strada* y *I Vitelloni*, la ficción más fácil de seguir y narrada con mayor sencillez, pero en total encontramos en esa película todavía mucho del arte sensual de Fellini.

Fellini.—*"siguió siendo lo que era antes: sensual, antiintelectual"*

Pero en cierto momento sentimos que Fellini se comprometió aquí en un grado mucho mayor que en *La Strada* con conceptos morales. Repentinamente, algo así como a la mitad de la película, el poeta queda callado inesperadamente. Queda eliminada del escenario la persona de Picasso, bella, pero moralmente incómoda (porque da un sentido doble). La escena es arreglada de nuevo y entra en ella Augusto un poco distinto. Se transforma en un sirvergüenza decididamente vulgar o más bien en una cómoda ejemplificación, que servirá a Fellini-moralista en su lección de moral. Desde ese momento suceden cosas banales. Tienen lugar "la condena" moral de Augusto en las escenas en que aquel cínicamente engaña primero a los infelices y después a sus socios. Y luego sucede también una satisfacción física: la muerte de Augusto presentada con brutalidad y mal gusto dignas de Clouzot. Pero el moralista puede felicitarse. ¡Qué expresivo es esto moralmente! Finalmente —también para la transparencia moral— queda introducido el tema melodramático de la hija de Augusto, construido con las más banales situaciones, exhalando falsedad y sentimentalismo. Que lejos estamos aquí de las relaciones entre las gentes, mostradas angustiosamente en *I Vitelloni*. La aparición del "problema moral" en *La Strada*, fuera de la escena de la "redención" de Zampanó, se limitó a la constatación de la existencia de ciertos instintos morales sin ningún fundamento racional. El drama de *La Strada* fue un duelo entre el mal instinto y el bien institutivo. En *Il Bidone* todas las insinuaciones quedaron al desnudo y apareció el moralista de catecismo.

Aquí con mayor claridad propuso Fellini la solución del drama de la vida en categorías absolutas: el hombre cometió un crímen, y quedó castigado por ello como se lo merecía. Con el crímen no se gana nada. Sencillez digna de la moral medieval. Creo que Fellini mismo debió haberse dado cuenta hasta que punto su enseñanza moral estaba construida sobre la arena. No nos parece superfluo citar un fragmento de la entrevista, llevada a cabo por Dominique Delouche con el fin de documentarse para la película, con uno de los más conocidos "estafadores" italianos, que sirvió al artista para el prototipo de Augusto. Resulta que el Augusto real pensaba que las cosas no son tan sencillas, como las presenta Fellini y que su aspecto social es bastante importante.

La asistente de Fellini hace las preguntas al estafador:

—¿Crees en Dios?

—Sí, le pido que me dé un poco de paz.

—¿Tienes miedo a su juicio?

—No, Él no castiga al que lucha por vivir. En cuanto a la vida del más allá, me importa m... Quisiera nada más dejar buenos recuerdos a los que quiero. Todos somos estafadores, solamente que a algunos de nosotros los protege la sociedad y a otros no. El señor A., que es armador, es uno de los más grandes estafadores... A nosotros nos toca la parte peor.

—¿Qué esperas de la vida?

—Trabajo. [7]

Fellini resolvió el asunto de un modo más simplista, dentro del marco de la culpa, el castigo y la redención.

El lirismo quedó ya nada más en las hendiduras del melodrama. He aquí un bello tema, que se repite seguido en relación con Picasso, Augusto y hasta con el cínico Franco: un apego frenético a la vida, una alegría pasional por la existencia, y especialmente en Picasso, un optimismo infantil natural. Dentro de estas hendiduras —especialmente gracias a la sensibilidad artística del actor Broderick Crawford (ese papel iba a presentar Humprey Bogart, más brutal) — se deja oir también la voz del motivo del envejecimiento del hombre, del cansancio, de la madurez. Augusto es —tal vez al contrario de lo que indicaba el argumento— un personaje suave, sediento de amor y de cariño.

Pero eso no son ya más que pequeños estallidos del lirismo. El moralista venció al poeta.

LAS DISTRACCIONES REALISTAS

Il Bidone debió haber sido una advertencia para el mismo Fellini. Tal vez se había dado cuenta de que fue demasiado lejos en su afán de moralizar. Clair, al fracasar con sus operetas fílmicas, regresó al tema y ambiente de su gran éxito *Bajo los techos de París*, creando un film parecido: *14 de Julio*. Así Fellini, al no tener éxito, volvió al ambiente y el estilo de *La Strada*. Fellini cambió la ropa a sus personajes, pero el drama era el mismo.

La lógica de esos retornos es curiosa. Fellini impuso a su nueva versión —por lo menos aparentemente— un carácter más realista. Abandonó el carácter demoníaco de los personajes y los acontecimientos. En *La Strada* el drama de la soledad aparecía en su estado puro. El carácter de los personajes, de los temas y del escenario hacía aparecer al mundo brutal ya desde la primera, inmediatamente visible, fase del cuadro.

En *Las noches de Cabiria* se trata la misma visión, pero construida con otros medios. Tenemos allí menos cuadros metafóricos y más situaciones costumbristas, realistas. Pero no nos dejemos engañar por el hecho de que Fellini se sirvió aquí de otros materiales de construcción para su visión. Sucedió aquí algo paradójicamente distinto de lo que ocurre normalmente. La visión expresiva del artista generalmente envuelve y deforma la realidad observada, introduce correcciones en ella. En *Las noches de Cabiria* el punto de partida es la misma visión que en *La Strada*, la visión de ese mismo mundo cruel, en el que el hombre solitario siempre es víctima. Y la realidad —esa suma de observaciones recogidas en las calles de Roma—, es solamente una pequeña corrección, una distracción realista, introducida al mundo de visiones. Y nueva paradoja: el relativo "realismo" suaviza los contornos y no los hace resaltar más; al animalismo del demoníaco Zampanó lo convierte en el decadente Oscar, que sueña con una tienda; le concede a Cabiria una amiga y hasta una casita en las afueras de la ciudad con gas y agua corriente en lugar de la estúpida motocicleta, que constituyó el doloroso fin de los héroes de *La Strada*.

I. Vitelloni.—"*despreocupados frente a todos*"

En el mundo de apariencias realistas entran los héroes también reformados. Gelsomina fue la personificación del instinto, de una sensibilidad extraordinaria, ser bueno y puro por su naturaleza. Su manera de la admiración natural por el mundo y de la felicidad natural era visible de inmediato. En cambio Cabiria está envuelta en una especie de cortina de las realidades de la calle romana, se encierra en una concha de amargura, de desilusiones, de malas experiencias. Cabiria tiene un pasado que no poseía Gelsomina, personaje mitad biológico mitad místico. Cada gesto de Gelsomina expresaba claramente sus experiencias, sus temores, su fe; era un personaje transparente. En cambio Cabiria tiene gestos y movimientos que no demuestran, sino al contrario esconden su personalidad. La definición de ese personaje es más difícil. El episodio de Cabiria; juego de seguridad de sí misma, de diversión y hasta de hastío — que son un gesto desesperado de defensa propia ante la humillación.

Pero si Cabiria es una creación artística distinta de Gelsomina, su contenido interno es el mismo. En realidad Cabiria es Gelsomina, pero tratada más realísticamente, más ligada con el ambiente que la rodea. La sesión espiritista, en la que Cabiria se deja hipnotizar y de una prostituta se convierte en una muchacha pura, bella, que recoge flores en el campo. Se descifra el personaje. Aquí sucede algo más que un divertido episodio en un teatrito de arabal: Cabiria vuelve al personaje de Gelsomina. Bajo la cubierta de la desconfianza profesional, de la amargura y del cinismo, aparece el ser puro, bueno y bello. Y al mismo tiempo esa sesión de hipnotismo será la anticipación de lo que sucederá en realidad: encontrará a Oscar, le tendrá confianza y será violentamente despertada y ridiculizada —del mismo modo como la despertó y ridiculizó el hipnotizador en la escena.

¿Crecimiento del realismo...? ¿O la evolución que sobrevino entre *La Strada* y *Las Noches de Cabiria* habrá de significar que Fellini inesperadamente se interesó por el ambiente que lo rodea, por la sociedad? ¿Habrá abandonado su interés por el aislado "destino del hombre? Antes de empezar sus trabajos para *Las noches de Cabiria* los argumentistas organizaron una encuesta sociológica sobre el tema de la prostitución en Roma. La encuesta demostró sorprendentes e inesperados aspectos del asunto. Habla de ella detalladamente Lino del Fra en su libro acerca de *Las noches de Cabiria*. Resulta que la encuesta mostró las fuentes sociales y el

sentido social de la prostitución romana. "Pero la perspectiva de una obra crítica —comenta del Fra— es decir de un ataque de carácter social a esa explotación organizada del ser humano (prostitución) — no consiguió interesar a Fellini y su mundo fantástico." [8]

De modo que Fellini quedó una vez más en la esfera de las absolutas leyes morales; una vez más rechazó la proposición de solucionar el conflicto de Cabiria en el campo intelectual, lo que se encontraba implícitamente en aquella encuesta preparada para él.

El realismo era una distracción.

Y solamente el sentido de búsquedas absolutas cambió un poco. Si en *La Strada* se trataba de mostrar y encontrar el sentido fundamental general del mundo y del lugar del hombre en él —en *Las noches de Cabiria* se trata más de representar el concepto natural, animal y místico al mismo tiempo de la felicidad en la tierra, la bondad natural—, la que —nota bene— en el idioma cristiano se vincula con el concepto de la Gracia.

Cabiria, a semejanza de Gelsomina, es feliz con la felicidad de la gente sencilla, a la medida de su pequeñísima conciencia. La fuente de esa felicidad no es psicológica, ni siquiera moral — es una felicidad mística. "Si Francois Mauriac —dice Felini— habla de la Gracia como elemento de mi película, lo puedo confirmar con gratitud solamente." Y todavía comenta Delouche: "Si Cabiria no muere al final de la película como Gelsomina, es porque la Gracia, que habita dentro de ella, debe seguir alumbrando e inquietando sus subsecuentes encuentros con la gente." Por cierto que hace poco fue publicada una variación de la escena, que no quedó incluida en la película y que había de ser en ese sentido el punto sobre la i. Se trataba de la continuación del episodio, en el que Cabiria se encuentra con un franciscano, quien le habla de la necesidad de la gracia.

"La puerta se abre. El hermano Giovanni regresa corriendo: 'Soy un iletrado, sabes, un pobre monje mendigante. Pero no se trata de eso para comprender.' Vacila un momento. 'Toma un pocillo.' Cabiria lo toma obediente. 'Llénalo con agua. Ahora toma un dedal, llénalo también con agua. ¿Ves? Uno es pequeño y contiene poco, el otro es más grande y contiene mucho. Y los dos están llenos y contentos. Del mismo modo sucede con la Gracia Divina.' Se calla espantado con su descubrimiento. 'Si me necesitas algún día, me llamo el hermano Giovanni, soy franciscano." [9]

Fellini abandonó ese episodio. Tal vez reconoció que en el fondo sería aquello una repetición de la parábola de la piedra, que explicaba el sentido de *La Strada*. Sin embargo, la conclusión de esa escena, o más bien de ese diálogo, quedó incluida en la película. Cuando Cabiria se queja ante el franciscano que quisiera conseguir la Gracia y que en vano la había buscado durante su peregrinaje a Divino Amore, el hermano Giovanni contesta meditabundo: "Tal vez no necesitas para nada de la Gracia..."

Sea como sea, el mensaje de *Las noches de Cabiria* parece esta vez más cercano a los ideales humanitarios generales que en *La Strada,* que está llena de

La Strada.—*"salto desde el extremo sensualismo a una doctrina ontológica y moral"*

apología del sufrimiento y de sumisión a la violencia. En el fondo se reduce al convencimiento — tal vez un poco ingenuo, pero humano, de que en cada ser humano duerme cierta cantidad de bondad, que hay que encontrar, despertar y desarrollar.

Por cierto que es característico el hecho de que Fellini mismo da poca importancia a la exégesis dogmática de su última película, y especialmente al asunto de la Gracia, tan discutida por la crítica católica (en sus apreciaciones encontramos obvias contradicciones, pero lo atribuyo a su sinceridad). La última, ampliamente discutida, escena de *Las noches de Cabiria,* en la que después del fracaso la muchacha se repone y empieza a mirar de nuevo el mundo con optimismo, suele ser interpretada como culminante desde el punto de vista de la ideología católica. Veamos cómo la interpretó últimamente el mismo autor: "En relación con *Las noches de Cabiria* he pensado: haré una película que narre las aventuras de una infeliz muchacha, que a pesar de todo de una manera confusa e ingenua sigue confiando en la gente, tiene fe de que las relaciones humanas serán mejores. Al final de la película quiero decirle: "Escucha, te hice pasar muchas desgracias, pero me pareces tan simpática, que mandaré cantar una serenata para ti." Y en esa ingenua idea basé la escena... De modo que al final de la película la hago encontrar un grupo ruidoso de jóvenes, que se burlan ligeramente de ella, pero amablemente le expresan su agradecimiento cantando una canción. De esa idea nació toda la película."

La laicización del mensaje de *Las noches de Cabiria,* acompañada de una discreta crítica de las instituciones eclesiásticas, especialmente en el episodio de la peregrinación a Divino Amore, no significa de ninguna manera la resignación a la actitud de moralista. La moral está formulada con menor severidad que en *Il Bidone,* pero su influencia en la poesía del artista se deja sentir. Al lado de las secuencias sensuales puramente líricas aparecieron otra vez en la película elementos de tonos falsos. Semejante elemento es el personaje de Oscar, necesario exclusivamente para dar expresión a la moral. Oscar se encuentra fuera del campo del arte de Fellini; no se distingue por ningún gesto característico, no se le nota la garra con que Fellini marca cada uno de sus personajes así sea nada más episódico. Oscar es un signo convencional en la ecuación moralizadora construida por Fellini. Una vez más se nota la rajadura en la película.

Existen artistas a quienes los diez mandamientos sirven de estímulo para la poesía más pura, libertando toda su sensibilidad. Es sabido que durante muchos siglos la enseñanza de la moral estaba ligada con el arte y constituía a menudo su gran inspiración.

Pero existen también poetas sensuales, poetas anarquistas, a quienes aniquila el deseo de moralizar. Fellini es un ejemplo característico de ello, aunque no único. Hay algo trágico en esa tendencia obstinada de actuar en un terreno desconocido, hostil; algo que recuerda a los viejos cómicos que toda su vida sueñan con el grandioso día en que representarán a Hamlet.

NOTAS

[1]Genevieve Agel, *Les chemins de Fellini,* París, 1956.

[2]Genevieve Agel, *Les chemins de Fellini,* citado antes.

[3]Lino del Fra, *Le notte di Cabiria di Federico Fellini,* Capelli Editore, 1957.

[4]Federico Fellini, *Mon métier,* citado antes.

[5]Bertrand Russel, *A History of Western Philosophy,* London, 1948.

[6]Dominique Delouche, *Journal d'un bidoniste,* citado antes.

[7]Dominique Delouche, *Journal d'un bidoniste.*

[8]Lino del Fra, *Le notte di Cabiria di Federico Fellini.*

[9]Dominique Delouche, *Notes pour le journal de Cabiria. Cinéma 58,* Nº 24, febrero, 1958.

EL TERREMOTO

Por José Santos GONZÁLEZ VERA

Dibujo de Liliana PORTER

SUMIDO ESTABA en el más plácido de los sueños cuando un remezón fortísimo me despertó. Quise abrir la puerta de calle, pero no pude lograrlo. El patio delantero era estrecho y altos sus muros. Quedé inmóvil, dispuesto a lo que viniera. El temblor arreció. Las mujeres imploraban al Todopoderoso. Su griterio era casi peor que la sacudida. Algunas corrían gritando.

El movimiento ondulante venía de la entraña profunda de la tierra. Abríase en abanico y todo vacilaba. Miré las murallas con pesimismo, ay, seguro de que caerían sobre mí si el remecimiento aumentaba. Aunque he luchado, con éxito, por mantenerme tranquilo en circunstancias semejantes, esta vez habría llegado al espanto si el vaivén tremendo no cesa. Fue decreciendo por ventura; entonces hice girar la llave y me asomé. Seguían gritando las señoras, eso sí que con menor vehemencia, para no callarse de repente. Una, crucifijo en mano, humillábase ante alguien a quien ofendiera. En medio de la calle, ancianas rezaban en tono agudo. Los maridos permanecían en silencio. Los chicos, olvidados del miedo, corrían joviales.

Lamenté ser desconocido porque sentía necesidad de compartir mis tumultuosas impresiones. Hasta pensé en salir en busca de un amigo.

—¡Este debe ser terremoto en otra parte!—, dijo un anciano que no había despegado sus labios.

Al día siguiente en corro leían los diarios. Clamaban los altavoces. Un terremoto había volcado varios pueblos del sur. Perecieron miles. En tal ciudad sólo la iglesia quedó en pie. Destruyéronse los hilos telegráficos, las ferrovías; los caminos quedaron cortados por anchas grietas.

Frente a los altavoces se renovaba el gentío. El espacio hallábase transido de tristes mensajes: "Luis Muñoz murió", "Juan Pérez desea saber de su mujer Melania Guzmán y sus hijos", "Pido a mi esposo Pedro Díaz que avise cómo está", "Fallecieron sepultados los esposos Pantoja". Esto envolvía a la capital en una atmósfera de pesadilla. No había quien no palideciera ante la lista de muertos que alguno recitaba minuto a minuto.

Fui a la oficina y no tuve ánimo para barajar papeles. Hube de juntarme nuevamente a la muchedumbre que esperaba nuevas.

Después del almuerzo encontré en mi escritorio carta de mi esposa. La había traído un aviador que aterrizó en el fundo donde ella veraneaba. Aunque se cayó un muro, ni ella, ni los niños, ni los dueños de casa recibieron daño físico.

Ir al sur era difícil. Precisábase salvoconducto, pues se temía a las epidemias; allí faltaban alojamiento y comestibles. Conseguí que un auto de la pesquisa me llevara como agente de pega. Salimos al amanecer. Pasado el mediodía entramos a la región devastada: habitaciones, vallados, tapias, árboles centenarios habían sido abatidos. De trecho en trecho, grietas hondas dificultaban el paso. Fue necesario orillarlas, desviarse y emprender rodeos.

En menos de una hora hasta el polvo adquirió sentido angustioso. La vivienda hundida, la cerca deshecha y el mutismo apretaban el corazón. En vano el viento, un viento suave susurraba en las arboledas.

La actitud de los dos pesquisas que viajaban conmigo era bastante hermética. Parecía darles igual cuanto ocurriera. El desastre era para ellos trabajo, privaciones, fastidio. Al principio les comuniqué mis desoladas impresiones, que resbalaron por sus agrias fisonomías. Después consideré mejor callármelas.

Venían carretas atestadas de enseres y muebles rústicos. Pasaron cabezas desgreñadas, rostros pensativos, mujeres con rebozo, barbas. Alguien portaba una pajarera; en un vehículo gruñía un cerdo, veíase parte de una vihuela. Tras el convoy parejas de campesinos, con sendos hatillos, seguían abstraídos.

Solía interrumpirse la caravana, apagarse el chirrido de las ruedas, y el campo recuperaba su placidez. Pronto, en un recodo, aparecían los restos de un rancho, un perro que corría hacia el norte y carruajes con damas pretéritas, flanqueados por señores a caballo.

De noche, hambrientos, cegados por el polvo remolido y volandero, dando tumbos, nos detuvimos en la plaza de una ciudad. Hacía frío, llovía con intermitencia, reinaba la oscuridad, no existía hotel donde asilarse. Hubimos de pernoctar en el automóvil. No disponíamos siquiera de una manta. ¿Cómo dormir un rato? El frío era cada vez más penetrante. Al avanzar la noche se multiplicaban los disparos. ¿Por qué el terremoto crea tal apetito de robo?

Logré trasponerme. Me despertó el frío del alba. Caía una tenue llovizna. La plaza era un hacinamiento de carpas, braseros, familias guarecidas bajo un paraguas. Era imposible imaginar algo más penoso.

A duras penas, evitando los escombros, el automóvil se puso en movimiento. La iglesia hallábase en tierra; el teatro estaba en tierra. Manzanas enteras formaban un todo de adobes, ladrillos y palos rotos. Algunas calles habíanse borrado. Más adelante una que otra casa subsistía sin techo, o sólo con un par de muros. En una el piso alto se descontrapesó y el piano y los muebles de salón quedaron suspendidos, y los dormitorios, en el extremo opuesto, se confundían con la cocina.

Caracoleando de una calle a otra, luego de tener ante los ojos cabezas vendadas, individuos cojeando, hombres ausentes de sí, alelados, y de sortear montañas de ruinas, llegué junto a los míos. Nos abrazamos con la última fuerza. Después sentí una extraña debilidad.

No era posible regresar en seguida. Los trenes tenían muchos heridos que transportar al norte. Vagábamos por las colinas. Solíamos asomarnos a lo que fue pueblo, impulsados por la atracción que ejerce cualquier trastorno.

Ver calamidades ya no impresionaba. ¡Eran tantas! Mas, sí me conmovió una bodega casi derruida. Contuvo inmensos fudres, rotos ahora, cuyo rojo vino iba empapando el denso polvo de la calle tal si fuera sangre.

Había viejecitos ensimismados ante lo que fue su hogar y prójimos errantes. La noche evocaba la guerra: disparos en una vasta extensión. Desde nuestro albergue sentíamos que merodeadores a caballo vadeaban el río.

Corre el Tutuvén entre dos colinas doradas. De lejos su color es gredoso, no invita a sumergirse en él. Es su defensa. Igual a los hombres que van y vienen por el rulo, silente cumple su destino de irse y permanecer.

De cerca es transparente y fulgura lo mismo que una masa de cristal. El quemante sol, que calcina la tierra ondulada del contorno, entibia su caudal. El Tutuvén se va, se escurre sin ruido, a semejanza de los varones que siembran, ven germinar el trigo, sienten alzarse la mata de garbanzo o crecer, achaparradas, las verdes parras, y cosechan y vendimian sin canto ni alharaca, acaso para continuar fieles a la consigna de ser quitados de bulla.

Con todo lo tibio, lo dulce y acogedor que es, parece el Tutuvén un río gastado, porque su cauce es muy hondo y la corriente de sus aguas apenas se alza del lecho. A ratos da gana de pensar que el sol se lo ha estado bebiendo por siglos. El Tutuvén se desliza conteniendo la respiración, disimulándose. El vivirá sin queja. A los íntimos puede insinuarles algo, achacar su escaso volumen a los años. Mas, nunca ha de confesar la causa verdadera. Observa el mismo principio que el chileno apuñalado: ni al juez ni al policía da el nombre del hechor, pero de tarde en tarde mejora el filo de su puñal, y alguna vez, ¿cuándo vence el plazo de la venganza?, devolverá la puñalada con una o dos de llapa.

A trechos, en las altas riberas del Tutuvén, crecen unos cuantos árboles. Ellos sí que murmuran al soplar el viento de travesía. Mayor razón para que el río haga su viaje ausente, y enmudezca como si no fuera río, sino piedra.

Empero, cuando el sol pega fuerte y el Tutuvén está embargado por el recelo, algo da a entender. Uno se acues-

• *José Santos González Vera: uno de los más importantes prosistas chilenos contemporáneos. En el terreno de la crónica novelada y la autobiografía ha escrito:* Vidas mínimas, Cuando era muchacho, Alué. *Crítica:* Algunos, Eutrapelia.

ta, desnudo, en su fresco y mullido lecho. En el cielo juegan unas pocas nubes blanquísimas. Las ovejas pacen en la colina amarillenta. No cansan las aguas del Tutuvén, y la arena, molida durante milenios, atemperada por el sol, es deliciosa. Tendido fumo; sobre mis ojos danzan los colores. Poco a poco soy arena, leño, hoja seca. El silencio adormece mis sentidos.

Pero el Tutuvén no acepta mayor silencio que el suyo. Es en esa circunstancia cuando revela parte de lo que le concierne, sin voz, más bien metiendo su embrollo en nuestra cabeza.

Le gusta suponer que uno se pasa mirando lo alto de sus riberas. Creeríase que eso es lo que más le afecta. Su embrollo, si a uno le diera por hacer de intérprete de los ríos, habría que traducirlo a palabras semejantes a éstas:

"Cierto es que llegué hasta el pie de esos álamos, pero fue antiguamente. Y también, eso sí que en invierno, me di el gusto de hacer mi inundacioncita colina arriba. Mas, ¿qué no cesa con los años? Cuando era río indio, un verdadero Tutuvén, hallábame en toda mi fuerza y podía hacer mil niñerías. Entonces no me atravesaban así no más las carretas, las ovejas ni los perros (y a todo esto ni una palabra acerca del sol, como si no fuera cierto que se lo está bebiendo). Uno se debilita. Además, tuve que hacerme chileno siendo ya viejo. Creáme que no me ha ido mejor. Es verdad que entre indio y chileno no hay gran diferencia, pero es un cambio. He ido bajando sin bulla. Me digo: ¿qué tanto queda por ver? Siempre las mismas parias, los garbanzos, la lenteja y su poco de huerta. Para esto todavía sirvo. Me suben en gamella, y crecen a su debido tiempo la cebolla, el tomate, la lechuga y otras frioleras gratas a la gente.

"Uno envejece. Sin embargo, mientras alienta cabe ayudar. Ahí tiene el árbol. Si verde, da sombra, es habitación de pájaros, le hace la cruza al viento y siendo callado, como es, no hay hora en torno suyo sin canto o silbido.

"Ahora vienen las mujeres, arremangan sus faldas y lavan. Cuando era caudaloso no hubieran podido. Hablan de que en otra agua no queda la ropa tan blanca. Debe ser pura habladuría, pero no se deja de hablar. Los hombres acuden más raramente, sobre todo los solteros. Tal vez les detiene el cuento de que casa con cauquenina quien se moja en mí."

El Tutuvén continúa su monólogo, pero Carmen, la abnegada sirviente, grita desde la colina:

—¡Que venga a tomar el té!

Los moradores del Tutuvén son enjutos. El sol los consume y los acaba; andan lentamente y apenas cantan. Ellos dominan el paisaje e imponen su voluntad al rulo. Un año y otro siembran, cosechan y vuelven a sembrar, aunque el provecho vaya a manos de personas de las ciudades. Mueren unos, y otros empuñan la pala, hunden el arado o conducen la carreta. Es así la ley del rulo. En la jornada del pobre no está consultado el aburrimiento, aunque cumpla su faena a lentos pasos. El suelo le infiltra fidelidad.

Suelen hastiarse los hacendados y abandonan las rubias colinas. "Hay que darse buena vida", dicen. Eso repercute: cesa la iniciativa y el trabajo languidece. "Esta no es vida", agregan al empobrecer y vuelven al campo cabizbajos.

De sobrevenir un cataclismo, pongamos por caso el terremoto, es seguro que los hombres del Tutuvén no se alegran, mas tampoco se arrancan los cabellos ni vierten lágrimas. Miran los escombros, buscan herramientas y vamos, sin apuro, despejando el terreno porque saben que el viento y la lluvia no son invenciones. Es posible que sientan de rebote un oculto alborozo: pueden levantar la casa en el sitio preciso.

Frente a las ruinas, exclaman:

—¡Bueno con el temblorcito!

Y reunirán los palos dañados, irán apartando los terrones, las tejuelas intactas y salvando cuanto sirva para el hogar. Es previsible que digan, refiriéndose a la vivienda abatida:

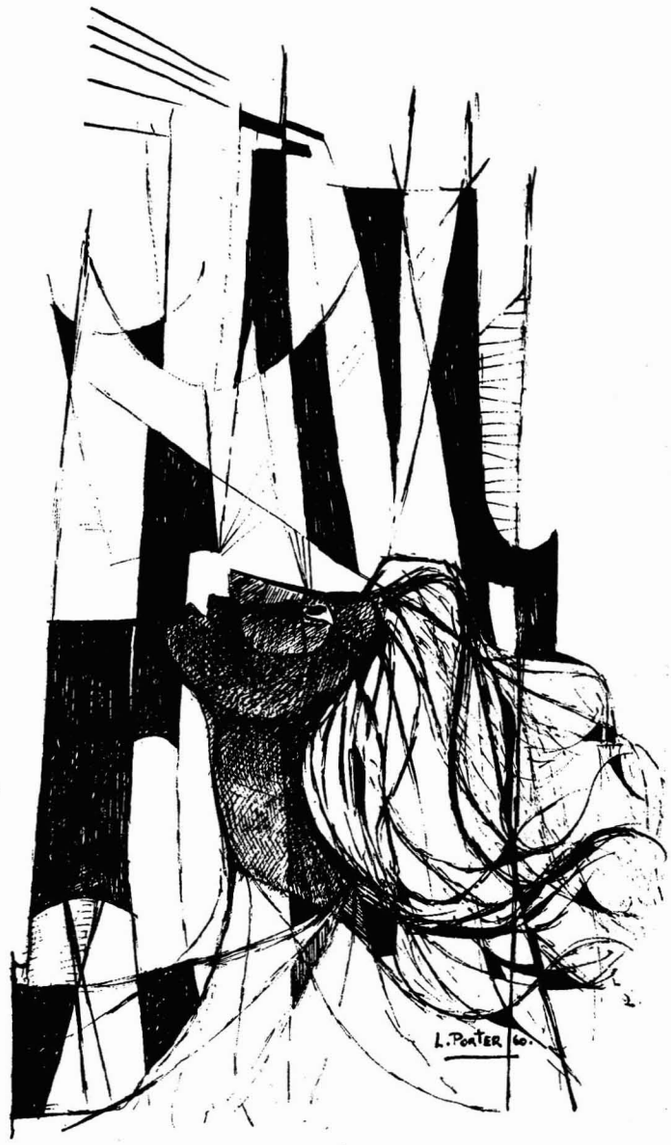
—¡Harto había durado la pobre!

Así quitan prestigio al terremoto y terminan convenciéndose de que las habitaciones cayeron por una razón misteriosa, barruntada por ellos. De tal manera afrontan el desastre y cuando lo han dominado, opinan:

—Bien mirado, se puede decir que no fue para tanto.

Ese juicio es su respuesta a las mujeres alharaquientas. Y el siguiente sella los labios y normaliza el pulso:

—¿No habría sido peor morirse?



Los habitantes del Tutuvén, sin confesarlo, dan a los más desconcertantes fenómenos algún atributo humano o animal. Quizás tengan al terremoto por un monstruo colosal que, al enojarse, lo echa todo abajo, pero que, en reposo, está plegado y mimetizado en cualquier lejana hondonada. Al disminuir el efecto de sus devastaciones, pretenden desilusionarlo, infiltrarle el convencimiento de que eso, la espantosa tembladera, es vana porque ellos vuelven, en un periquete, a rehacerlo todo. Su persistencia en mostrarse impasibles ante la catástrofe es un ardid para desencanto de quien la produjo.

Varias casas se van alzando; suena el martillo aquí, también allá.

—¿Así es que nos embromamos del todo? —interroga el cristiano que se ha detenido con una carretilla.

—¡Nos llegó al mate!

El del tijeral sigue dando martillazos. Comprueban, ufanos, que la desgracia no es irremediable porque éste trae arena, carpintereo ése y aquél corta adobes.

—¡Bueno con la mortandad grande que hubo!

—Es que Dios no querría que fuéramos tantos —y los martillos se embravecen en los clavos.

Más lejos dos gañanes reflexionan ante una muralla ladeada:

—Esta caerá para el nuevo terremoto.

Cogen palas y van llenando las carretas. Acaso en un decenio dejen el pueblo despejado.

Los hombres del Tutuvén pueden carecer de movilidad facial. Sin embargo, están alertas, dispuestos a cualquier contingencia. Y no bien ocurre, más que al lamento, tienden a inventariar lo salvado. Luego, con modestia, expresan su admiración por estar vivos.

Su actitud, si fatalista, es activa. Dentro de tal o cual ritmo descubren lo necesario, reconstruyen sus mil intereses, adquieren sentido de totalidad, hasta tienen algo más fresco que decir en sus pláticas.

CORRIENTE ALTERNA

Por Octavio PAZ

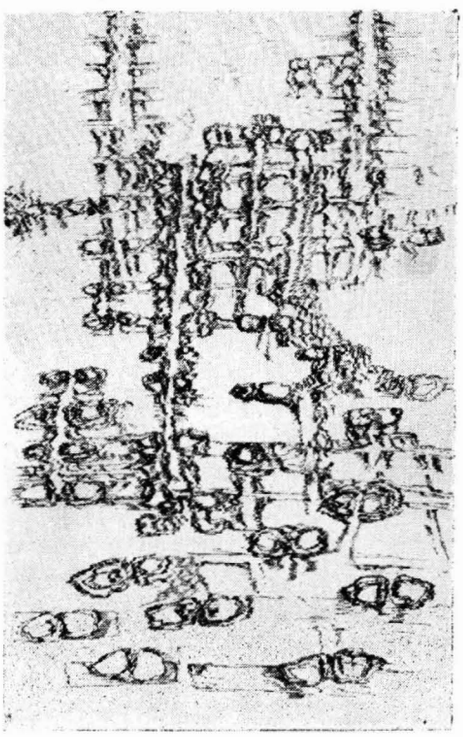
HAY MÁS DE UNA *semejanza entre la poesía moderna y la ciencia. Ambas son experiencias, en el sentido de "prueba de laboratorio": se trata de provocar un fenómeno, por la separación o combinación de ciertos elementos, sometidos a la presión de una energía exterior o dejados a la acción de su propia naturaleza. La operación, además, se realiza en un espacio cerrado, dentro del mayor aislamiento. El poeta procede con las palabras como el hombre de ciencia con las células, los átomos y otras partículas materiales: las arranca de su medio natural, el lenguaje diario, las aísla en una suerte de cámara de vacío, las reúne o separa y, en fin, observa y aprovecha las propiedades del lenguaje como el investigador las de la materia. La analogía podría llevarse más lejos. Carece de interés porque la semejanza no reside tanto en un parecido externo —manipulaciones verbales y de laboratorio— como en la actitud ante el objeto.*

Mientras escribe, mientras somete a prueba sus ideas y sus palabras, el poeta no sabe exactamente qué es lo que va a ocurrir. Su actitud frente al poema es empírica. No pretende confirmar una verdad revelada, como el creyente; ni fundirse a una realidad trascendente, como el místico; ni demostrar una teoría, como el ideólogo. El poeta no postula ni afirma nada de antemano; sabe que no son las ideas sino los resultados, las obras y no las intenciones, lo que cuenta. ¿No es ésta la actitud de los hombres de ciencia? Cierto, el ejercicio de la poesía (y el de la ciencia) no implica una renuncia absoluta a concepciones e intuiciones previas. Pero no son las teorías ("hipótesis de trabajo") las que justifican a la experiencia, sino a la inversa. A veces la "prueba empírica" contradice nuestras previsiones y se producen efectos distintos a los que esperábamos. Al poeta y al investigador no les cuesta mucho trabajo resignarse; ambos aceptan que la realidad tiene una manera de conducirse que es independiente de nuestra filosofía. No son doctrinarios; no nos ofrecen sistemas previos, sino hechos ya comprobados, resultados y no hipótesis, obras y no ideas. Las verdades que buscan son distintas, pero para alcanzarlas usan métodos parecidos. El rigor material se une a la objetividad más estricta, es decir, al respeto por la autonomía del fenómeno. Un poema y una verdad científica son algo más que una teoría o una creencia: han resistido el ácido de la prueba y el fuego de la crítica. Poemas y verdades científicas son algo muy distinto de las ideas de los poetas y los hombres de ciencia. Pasan los estilos artísticos y la filosofía de las ciencias; no pasan las obras de arte ni las verdaderas verdades de la ciencia.

Las semejanzas entre ciencia y poesía no deben hacernos olvidar una diferencia decisiva: el sujeto de la experiencia. El hombre de ciencia es un observador y, al menos voluntariamente, no participa en la experiencia. (Digo "al menos voluntariamente" porque, según parece, en ciertas ocasiones el observador fatalmente forma parte del fenómeno y, en consecuencia, lo altera.) En el caso de la poesía moderna, el sujeto de la experiencia es el poeta mismo; él es el observador y el fenómeno observado. Su cuerpo y su psiquis, su ser entero, son el campo en donde se operan toda suerte de transformaciones. La poesía moderna es un conocimiento experimental del sujeto mismo que conoce.

Ver con los oídos, sentir con el pensamiento, combinar y usar hasta el límite nuestros poderes, para conocer un poco más de nosotros mismos y descubrir realidades incógnitas, ¿no es ese el fin que asignan a la poesía espíritus tan diversos como Coleridge, Baudelaire y Apollinaire?

Henri Michaux.—Dibujo



Henri Michaux.—Dibujo

Cito apenas unos cuantos nombres porque creo que nadie pone en duda que ésta es una de las direcciones cardinales del espíritu poético, desde el principio del siglo pasado hasta nuestros días. Y aún podría agregar que la verdadera modernidad *de la poesía consiste en haber conquistado su autonomía. La poesía ha dejado de ser la servidora de la religión o de la filosofía; como la ciencia, explora el universo por cuenta propia. Y en esto también se parecen algunos poetas y hombres de ciencia: unos y otros no han vacilado en someterse a ciertas experiencias peligrosas, con riesgo de su vida o de su integridad espiritual, para penetrar en zonas vedadas. La poesía es un saber. Y un saber experimental.*

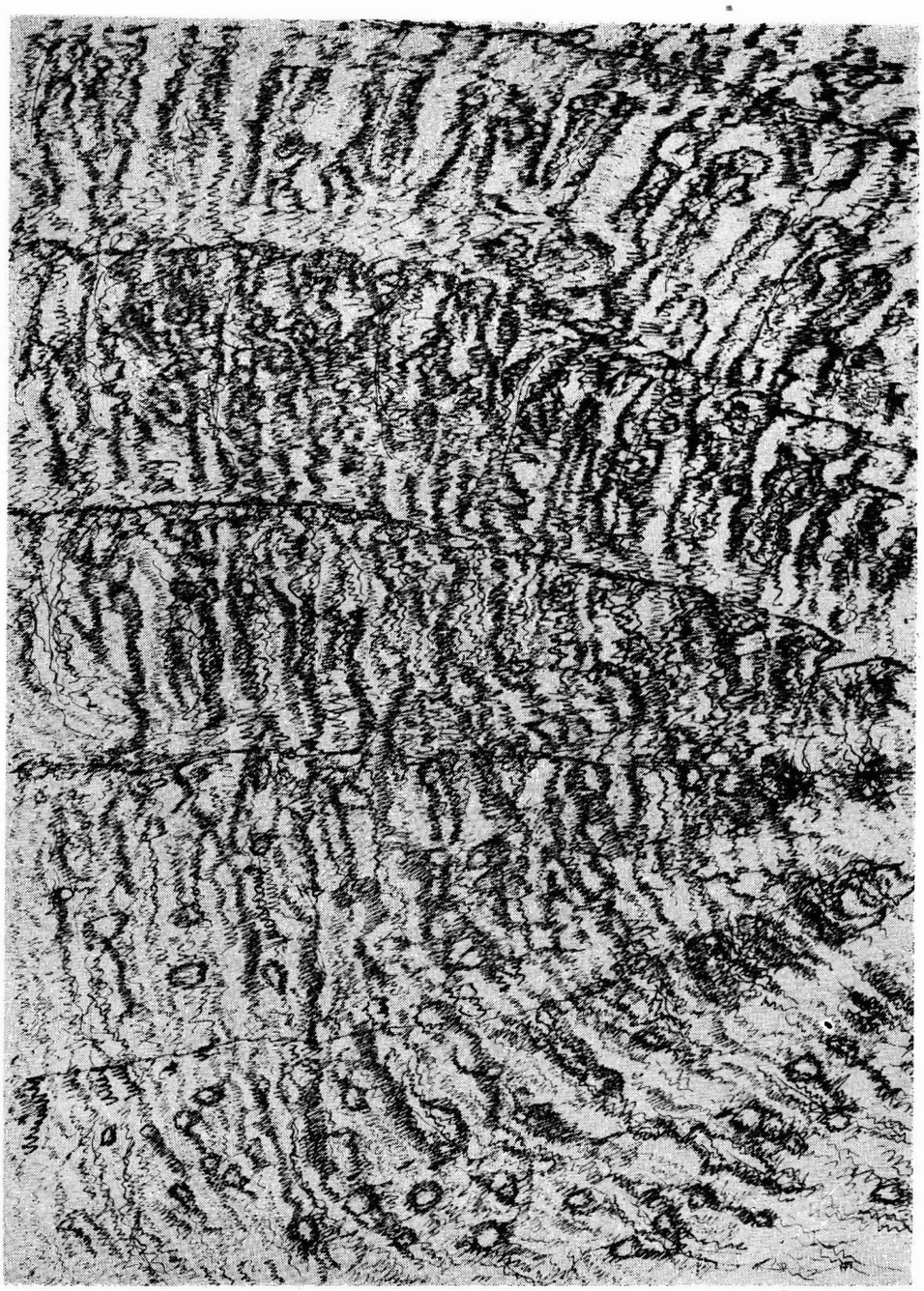
UNA DE LAS *pretensiones más irritantes de la poesía moderna es la de presentarse como una visión, esto es, como un conocimiento de realidades ocultas, invisibles. Se dirá que lo mismo han dicho los poetas de todos los tiempos y lugares. Pero Homero, Virgilio o Dante aseguran que se trata de una revelación que viene del exterior: un dios, un ángel o un demonio, hablan por su boca. (Hasta Góngora finge creer en ese poder sobrenatural: "Cuantos me dictó versos dulce Musa . . .".) El poeta moderno declara que habla en nombre propio; sus visiones las saca de sí mismo. No deja de ser turbador que la desaparición de las potencias divinas coincida con la aparición de las drogas como donadoras de la visión poética. El demonio familiar, la musa o el espíritu divino ceden el sitio al láudano, al opio, al haschish y, más recientemente, a dos drogas mexicanas: el peyote (mezcalina) y los hongos alucinógenos.*

La antigüedad conoció muchas drogas y las utilizó con fines de contemplación, revelación y éxtasis. El nombre original de los hongos sagrados de México es teonanácatl, *que quiere decir "carne de dios, hongo divino". Los indios americanos y muchos pueblos de Oriente y África aún emplean las drogas con fines religiosos. Yo mismo, en India, en una fiesta religiosa, tuve oportunidad de probar, en forma comestible, una variedad del haschish llamada "baingie"; todos los concurrentes, sin excluir a los niños, comieron aquella pasta. Ahora bien, para los creyentes estas prácticas constituyen un rito; para algunos poetas modernos (y para muchos investigadores) una experiencia.*

Baudelaire es el primero que se inclina con "ánimo filosófico", como él mismo dice, sobre los fenómenos espirituales que engendra el uso de las drogas. Es verdad que muchas de sus observaciones vienen de Thomas de Quincey y que, ya antes, Coleridge decía que la composición de uno de sus poemas más célebres se debe a una visión producida por el láudano, durante la cual "all the images rose up as things, *with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort". Pero ni de Quincey ni Coleridge, me parece, intentaron extraer una estética y una filosofía de su experiencia. Baudelaire, en cambio, afirma que ciertas drogas intensifican de tal modo nuestras sensaciones y las combinan de tal suerte que nos permiten contemplar la vida en su* totalidad. *La droga provoca la visión de la correspondencia universal, suscita la analogía, pone en movimiento a los objetos, hace del mundo un vasto poema hecho de ritmos y rimas. La droga arranca al paciente*

de la realidad cotidiana, enmaraña nuestra percepción, altera las sensaciones y, en fin, pone en entredicho al universo. Esta ruptura con el exterior sólo es una fase preliminar; con la misma implacable suavidad la droga nos introduce en el interior de la realidad. El mundo no ha cambiado, pero ahora lo vemos regido por una armonía secreta. La visión de Baudelaire es la de un poeta. El haschish no le reveló la filosofía de la correspondencia universal ni la del lenguaje como un organismo animado, dueño de vida propia y, en cierto modo, arquetipo de la realidad. Pero la droga le sirvió para penetrar más profundamente en sí mismo. A semejanza de otras experiencias de veras decisivas, la droga trastorna la ilusoria realidad cotidiana y nos obliga a contemplarnos por dentro. No nos abre las puertas de otro mundo ni pone en libertad a nuestra fantasía; más bien abre las puertas de nuestro m u n d o interior y nos enfrenta a nuestros fantasmas.

La tentación de las drogas, dice Baudelaire, es una manifestación de nuestro amor por el infinito. La droga nos devuelve al centro del universo, punto de intersección de todos los caminos y lugar de reconciliación de todas las contradicciones. El hombre regresa, por decirlo así, a su inocencia original. El tiempo se detiene, sin cesar de fluir, como una fuente que cae interminablemente sobre sí misma, de modo que ascenso y caída se funden en un solo movimiento. El espacio se convierte en un sistema de señales relampagueantes; los cuatro puntos cardinales nos obedecen. Y todo esto se logra por medio de una comunión química. Un compuesto farmacéutico —señala el poeta— nos abre las puertas del paraíso. Esta idea no deja de ser escandalosa e irrita a muchos espíritus. A los hombres prácticos les parece nociva y antisocial: el uso de las drogas desvía al hombre de sus actividades productivas, relaja su voluntad y lo transforma en un parásito. Pero ¿no puede decirse lo mismo de la mística y, en general, de toda actitud contemplativa? La condenación de las drogas por causa de utilidad social podría extenderse (y de hecho se extiende) a la mística, al amor y al arte. Todas estas actividades son antisociales y de ahí que, en la imposibilidad de extirparlas del todo, se trate siempre de limitarlas. Para los espíritus religiosos —y aun para el sentido moral corriente— no es menos repugnante la idea de la droga como donadora de la visión divina o, por lo menos, de cierta paz espiritual. Los que así piensan quizá no han reparado en que se trata de una sustitución —bastante pobre, por lo demás— de los antiguos poderes sobrenaturales. La evaporación de Dios en el mundo moderno no procede de la aparición de las drogas (conocidas, por otra parte, desde hace más de tres milenios). Tal vez podría decirse lo contrario: el uso de las drogas delata que el hombre no es un ser natural; al lado de la sed, el hambre, el sueño y el placer sexual, padece nostalgia de infinito. Lo sobrenatural —para emplear una expresión fácil aunque inexacta— forma parte de su naturaleza. Todo lo que hace, sin excluir los actos más simples y materiales, está teñido de aspiración hacia lo absoluto. La imaginación —la facultad de producir o descubrir imágenes y la tentación de encarnar en esas imágenes— es su fondo último, su fondo sin fin.



Henri Michaux.—Dibujo

HENRI MICHAUX HA *publicado en los últimos años tres libros en los que relata sus encuentros con la mezcalina.* Hay que agregar, además, una turbadora serie de dibujos —la mayoría en blanco y negro, otros en color— ejecutados poco después de cada experiencia. Prosa, poemas y dibujos se interpretan, prolongan e iluminan mutuamente. Los dibujos se interpenetran, prolongan e iluminan mutuamente. Los dibujos no son meras ilustraciones de los textos. La pintura de Michaux no es subsidiaria de su poesía: se trata de mundos autónomos y complementarios a un tiempo. Pero en el caso de la experiencia "mezcaliniana" las líneas y las palabras forman un todo difícilmente disociable. Formas, ideas y sensaciones se entrelazan como si fuesen una sola y vertiginosa criatura. En cierto modo los dibujos, lejos de ser ilustraciones de la palabra escrita, son una suerte de* comentario. *El ritmo y el movimiento de las líneas hacen pensar en una inusitada notación musical, sólo que no estamos frente a una escritura de sonidos o ideas, sino de vértigos, desgarraduras y reuniones del ser. Incisiones en la corteza del tiempo, a medio camino entre el signo ideográfico y la inscripción mágica, caracteres y formas "más sensibles que legibles", estos dibujos son una crítica a la escritura poética y pictórica, esto es, una prolongación del signo y la imagen, un más allá de la palabra y la línea.*

Pintura y poesía son lenguajes con los que Michaux se esfuerza por decir algo que es propiamente indecible. Poeta, empezó a pintar cuando advirtió que este nuevo medio le permitiría decir lo que su poesía ya no podía decir. ¿Pero se trata de decir? Quizá Michaux nunca se ha propuesto decir. *Todas sus tentativas se dirigen a tocar esa zona, por definición inexpresable e incomunicable, en donde los significados desaparecen, devorados por las evidencias. Centro nulo y henchido, vacío y repleto de sí al mismo tiempo. El signo y lo señalado —la distancia entre el objeto y la conciencia que lo contempla— se evaporan ante la presencia abrumadora, que sólo es. La obra de Mi-*

* *Misérable miracle* (1956); *L'infini turbulent* (1957); y *Paix dans les brisements* (1959). En *Lettres Nouvelles* (Nº 35), apareció un breve texto de Michaux sobre los hongos alucinógenos: *La Psilocybine* (*Experience et autocritique*). Sobre este último tema véase el libro de Roger Heim y R. Gordon Wasson: *Les champignons hallucinogènes du Mexique*, París, 1958.

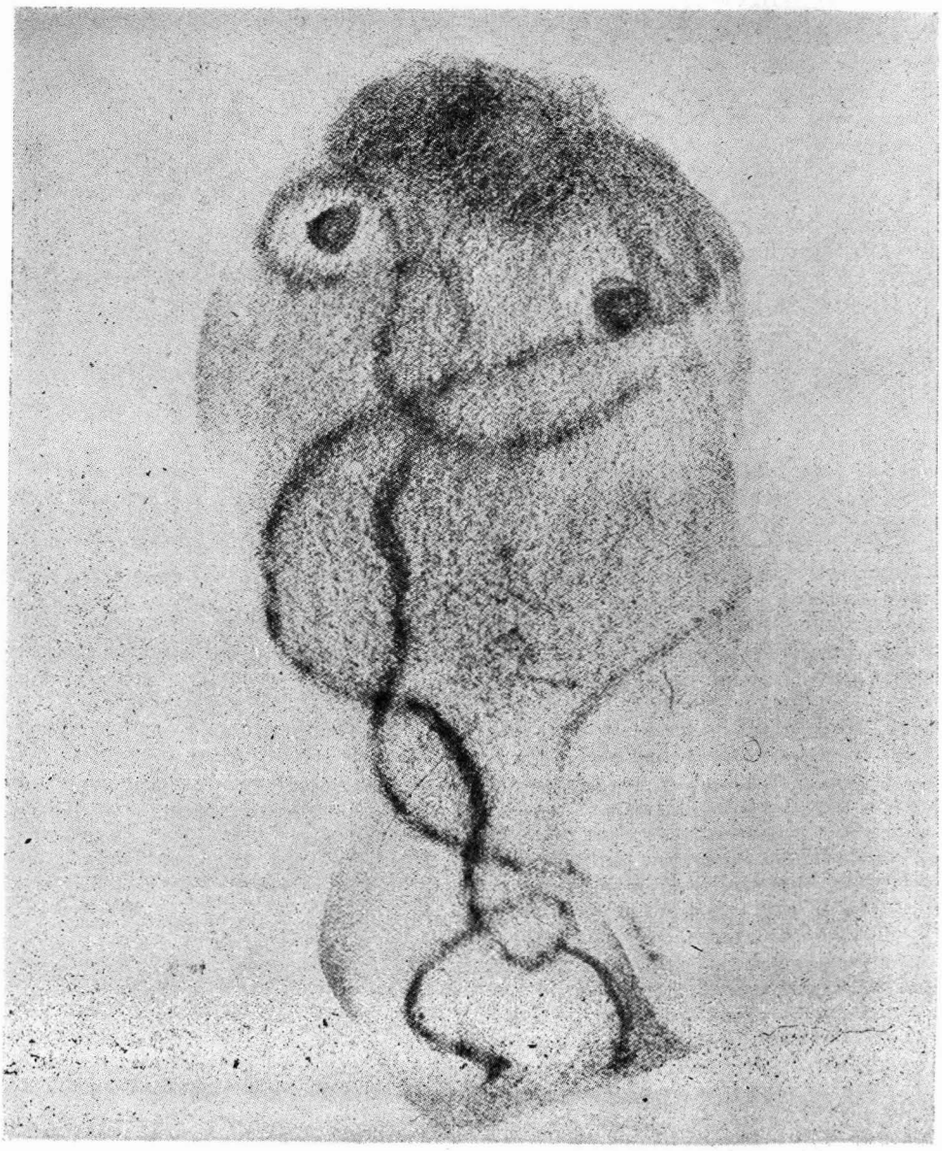
chaux —poemas, viajes reales e imaginarios, pintura: poesía— es una larga y sinuosa expedición hacia algunos de nuestros infinitos —los más secretos, los más temibles y, asimismo, los más irrisorios— en busca siempre del otro *infinito.*

Michaux viaja en sus lenguajes: líneas, palabras, colores, silencios, ritmos. Y no teme romperle el espinazo a un vocablo como el jinete que no vacila en reventar una cabalgadura. Llegar, llegar: ¿a dónde? A ese ninguna parte que es todas partes y aquí. Lenguaje-vínculo pero también lenguaje-cuchillo y lámpara de minero. Lenguaje-aguja y lenguaje-venda y lenguaje-cauterio y lenguaje-bruma y sirena entre la bruma. Pico contra la roca y lenguaje-centella en plena noche. Las palabras vuelven a ser instrumentos, prolongaciones de la mano, el ojo, el pensamiento. Lenguaje no-artístico. Palabras cortantes y tajantes, reducidas a su función más inmediata y agresiva: abrirse paso. Se trata, sin embargo, de una utilidad paradójica, pues ya no están al servicio de la comunicación sino de una empresa inhumana y, acaso, sobrehumana. La tensión extraordinaria del lenguaje de Michaux procede de que toda su acerada eficacia está regida por una voluntad lanzada al encuentro de algo que es lo ineficaz por excelencia: ese estado de no-saber que es el saber absoluto, el pensamiento que ya no piensa porque se ha unido a sí mismo, la transparencia infinita, el torbellino inmóvil.

Misérable miracle *se abre con esta frase: "esto es una exploración. Por la palabra, el signo, el dibujo. La Mezcalina es la explorada." Al terminar el libro me pregunté si el resultado de la experiencia no había sido el contrario: el poeta Michaux explorado por la mezcalina. ¿Exploración o encuentro? Más bien lo segundo. Cuerpo a cuerpo con la droga, con el temblor de tierra, con el temblor del ser sacudido por su enemigo interior —un enemigo que se funde con nuestro propio ser, un enemigo que es indistinguible e inseparable de nosotros. Encuentro con la mezcalina: encuentro con nosotros mismos, con el conocido-desconocido. El doble que lleva por máscara nuestro rostro. El rostro que se borra y se transforma en una inmensa mueca de burla. El demonio. El payaso. Ese no soy yo. Ese soy yo.* Martirrisible *aparición. Y al volver el rostro: no hay nadie. También yo me he ido de mí mismo. Espacio, espacio, vibración pura. Gran regalo, don de dioses la mezcalina ventana donde la mirada se desliza infinitamente sin encontrar nada sino su mirada. No hay yo; hay el espacio, la vibración, la vivacidad perpetua. Y todo esto —omito las luchas, los terrores, las exaltaciones, los pánicos, las delicias— ¿es Michaux o la mezcalina? Todo ya estaba en Michaux, todo ya existía en sus libros anteriores. Pero la mezcalina fue una* confirmación. *Mezcalina: testimonio. El poeta vio su espacio interior en el espacio de afuera. Paso del interior al exterior —un exterior que es la interioridad misma, el núcleo de la realidad. Espectáculo atroz e inefable. Michaux puede decir: salí de mi vida para vislumbrar la vida.*

Todo empieza con una vibración. Movimiento imperceptible, que se acelera minuto tras minuto. Viento, largo silbido, afilado huracán, torrente de rostros, formas, líneas. Todo cayendo, avanzando, ascendiendo, despareciendo, reapareciendo. Vertiginosa evaporación y condensación. Burbujas, burbujas, guijarros, piedrecillas. Rocas de gas. Líneas que se cruzan, ríos que se anudan, infinitas bifurcaciones, meandros, deltas, desiertos que marchan, desiertos que vuelan. Disgregaciones, aglutinaciones, fragmentaciones, reconstituciones. Palabras quebradas, cópula de sílabas, fornicación de significados. Destrucción del lenguaje. La mezcalina reina por el silencio —¡y grita, grita sin boca y caemos en su silencio! Retorno a las vibraciones, entrada en las ondulaciones. Repeticiones: la mezcalina es un "mecanismo de infinito". Heterogeneidad, manar continuo de fragmentos, partículas, pedazos. Series exasperadas. Nada está fijo. Avalanchas, reino del número innumerable, execrable proliferación. Espacio gangrenado, tiempo canceroso. ¿No hay centro? *Sacudido por la ráfaga de la mezcalina, chupado por el torbellino abstracto, el occidental moderno no encuentra a qué asirse. Ha olvidado los nombres, Dios ya no se llama Dios. Al azteca o al tarahumara (anota Michaux) le bastaba con pronunciar el* nombre *para que descendiese la presencia divina, en sus infinitas manifestaciones. Unidad y pluralidad de los antiguos. Nosotros:* a falta de dioses, Pululación y Tiempo. *Perdimos los nombres; nos quedamos con "las causas y los efectos, los antecedentes y los consecuentes". Espacio repleto de insignificancias. La heterogeneidad es repetición, masa amorfa. Miserable milagro.*

El primer encuentro con la mezcalina se termina con el descubrimiento de un "mecanismo de infinito". Pero la infinita producción de colores, ritmos y formas se revela al fin como una aterradora y risible cascada de baratijas. Somos millonarios de feria. La segunda serie de experiencias (L'Infini turbulent) *provocó reacciones y visiones inesperadas. Expuesto a descargas fisiológicas continuas y a una tensión psíquica implacable, el ser se abrió. La exploración de la mezcalina, como el incendio o el temblor de tierra, fue devastadora; sólo quedó en pie lo esencial, aquello que, por ser infinitamente débil, es infinitamente fuerte. ¿Cómo se llama esta facultad? ¿Se trata de una facultad, de un poder o, más bien, de la ausencia de poder, del total desamparo del hombre? Me inclino por lo segundo. Ese desamparo es nuestra fuerza. En el momento último del vacío, cuando ya nada queda en nosotros —pérdida del yo, pérdida de la identidad— se opera la fusión con algo ajeno y que, sin embargo, es nuestro, lo único en verdad nuestro. El hueco, el agujero que somos se llena hasta rebasar, hasta volverse fuerte. En la extrema sequía brota el agua. Quizá hay un punto de unión entre el ser del hombre y el ser del universo. Por lo demás, nada positivo: agujero, abismo, infinito turbulento. Estado de abandono, enajenación — pero no demencia. (Los locos están encerrados en su locura, que es siempre un error, por decirlo así, ontológico: tomar la parte por el todo. ¿Y no nos pasa a nosotros lo mismo?) A igual distancia de cordura y locura, la visión que relata Michaux es total. Contemplación de lo demoníaco y lo divino*



Henri Michaux.—Dibujo

—no hay más remedio que usar estas palabras— como una realidad inseparable. Y más: como la realidad última. ¿Del hombre o del universo? No sé. Tal vez del universo-hombre. El hombre penetrado, conquistado por el universo.

El trance demoníaco fue sobre todo la revelación de un erotismo transhumano —y por eso infinitamente perverso. Una violación psíquica, un insidioso abrir y extender y desplegar las partes más secretas del ser. Nada sexual *(si entendí bien). Un universo infinitamente* sensual *y del que habían desaparecido el cuerpo y la figura humanos. No el "triunfo de la materia" o de la carne sino la visión del reverso del espíritu. Lascivia abstracta: "Disolución — palabra justa y que comprendí en un relámpago... Gozo en la delicuescencia." La tentación, en el sentido literal de la palabra y a la que todos los grandes místicos (cristianos, budistas, árabes) se han referido. Confieso, sin embargo, que no comprendo del todo a Michaux. Quizá su repulsión se debió no tanto al contacto de Eros como a la visión de la confusión cósmica, es decir, a la revelación del caos. Entrañas del ser al descubierto, reverso de la presencia, el caos es el amasijo primordial, el antiguo desorden y, asimismo, la matriz universal. Experimenté una sensación parecida, aunque mucho menos intensa y que afectó sólo a las capas más superficiales de mi conciencia, en el gran verano de la India. Caído en la gran boca jadeante, el universo me pareció una inmensa, múltiple fornicación. Vislumbré entonces el significado de la arquitectura de Konarak y del ascetismo erótico.* * *Pero la visión del caos es una suerte de baño ritual, una regeneración por la inmersión en la fuente original, verdadero regreso a la "vida anterior". Primitivos, chinos taoístas, griegos arcaicos y otros pueblos no temen al contacto tremendo. La actitud occidental es enfermiza. Es* moral. *Gran aisladora, gran separadora, la moral parte en dos al hombre. Volver a la unidad de la visión es reconciliar cuerpo y alma. Al final de la prueba Michaux recuerda un fragmento de un poema tántrico:*

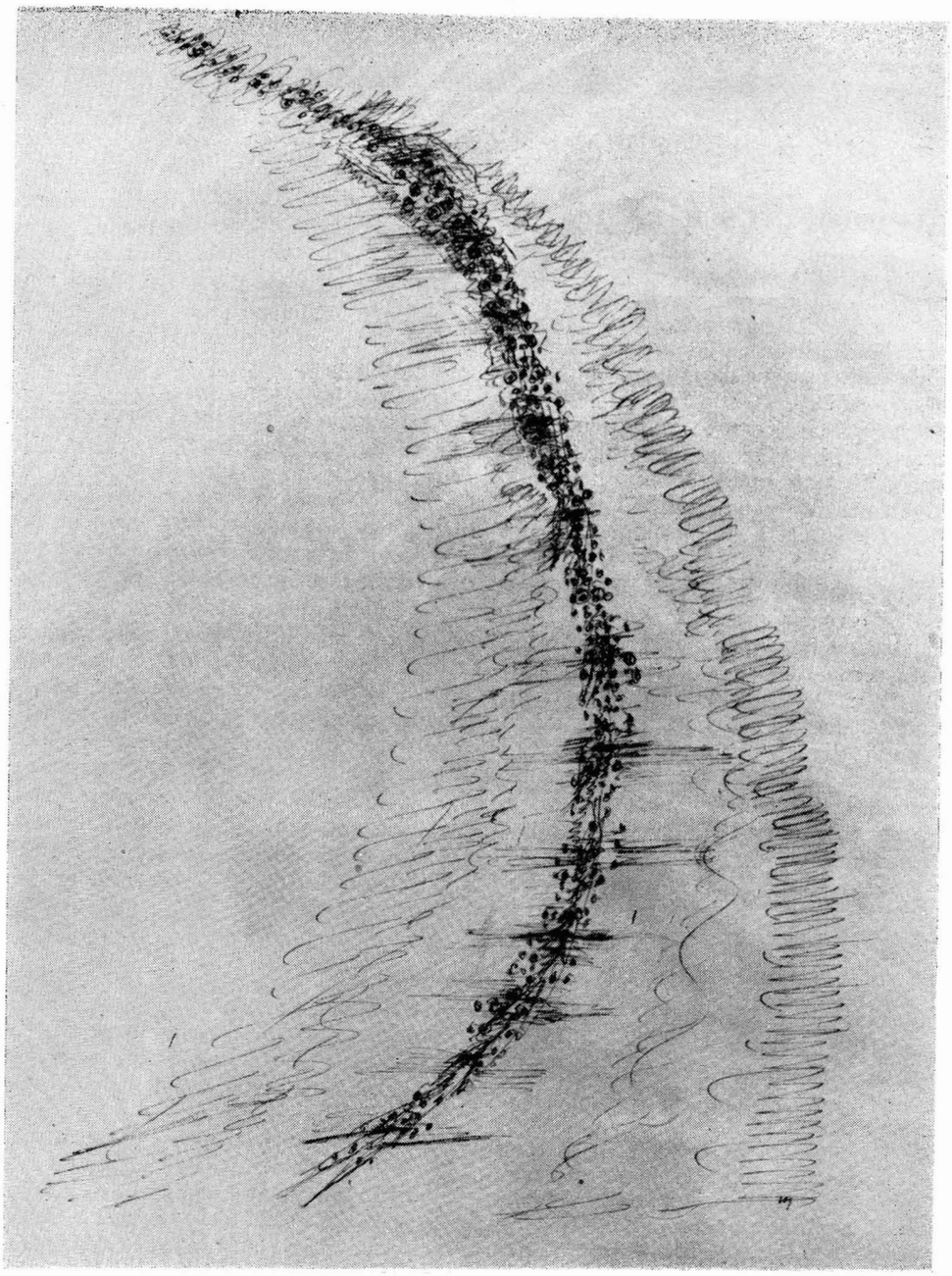
Inaccesible a las impregnaciones,
Gozando todos los goces,
Tocando todo como el viento,
Todo penetrándolo como el éter,
El yoguín siempre puro
Se baña en el río perpetuo,
Goza todos los goces y nada lo mancha.

La visión divina —inseparable de la demoníaca, ya que ambas son revelaciones de la unidad— *se inició con la "aparición de los dioses". Miles, cientos de miles, uno tras otro, en largas hileras, infinito de rostros augustos, horizonte de presencias benéficas. Estupor y reconocimiento. Pero antes: oleadas de blancos; en todas partes la blancura, sonora, resplandeciente. Y luz, mares de luz. Después las imágenes divinas desaparecieron sin que cesase de manar la cascada tranquila y gozosa del ser. Admiración: "yo me adhiero a la divina perfección de la continuación del Ser a lo largo del tiempo, continuación que es de tal modo hermosa —hermosa hasta perder el conocimiento— que los dioses, como dice el Mahabarata, los dioses mismos, se encelan y vienen a admirarla". Confianza, fe (¿en qué? fe sin más), sensación de transcurrir con la perfección que transcurre (y no transcurre), incansable, igual a sí misma. Un instante nace, asciende, se abre, desaparece en el momento en que otro instante nace y asciende. Dicha tras dicha. Sentimiento indecible de abandono y seguridad. A la visión de los dioses sucede la no-visión: estamos en el centro del tiempo. Este viaje es un regreso: desprendimeinto, desaprendizaje, vuelta al nacimiento. Al leer estas páginas de Michaux recordé un objeto que hace algunos años me mostró el pintor Paalen: un trozo de cuarzo en el que estaba grabada la imagen del viejo Tláloc. Lo puso contra el sol:*

Tocado por la luz
El cuarzo es ya cascada.
Sobre las aguas flota niño el dios.

La no visión: fuera de la actualidad, la historia, los propósitos, los cálculos, el odio, el amor, "más allá de las resoluciones y las irresoluciones, más allá de las preferencias", *el poeta regresa a un perpetuo nacimiento y escucha "el poema interminable, sin rimas, sin música, sin palabras, que sin cesar pronuncia el Universo". La experiencia divina es participación en un infinito que es medida y ritmo. Entrada a una armonía jamás inmóvil, siempre recreándose a sí misma. Fatalmente vienen a los labios las palabras agua, música, luz, gran espacio abierto, resonante. El yo desaparece pero en el hueco que ha dejado no se instala otro Yo. Ningún dios sino lo divino. Ninguna fe sino el sentimiento anterior que sustenta a toda fe, a toda esperanza. Ningún rostro sino el ser sin rostro, el ser que es todos los rostros. Paz en el cráter, reconciliación del hombre —lo que queda del hombre— con la presencia total.*

Al principiar su experiencia Michaux escribe: "me propongo explorar la mediocre condición humana". Esta frase —aplicable, por otra parte, a toda la obra de Michaux y a la de cualquier gran artista— se reveló, en su segunda parte, singularmente falsa. La exploración mostró que el hombre no es una criatura mediocre. Una parte de sí —tapiada, oscurecida desde el principio del principio— está abierta al infinito. La llamada condición humana es un punto de intersección de otras fuerzas. Quizá nuestra condición no es humana.



Henri Michaux.—Dibujo

* Del mismo modo Michaux dice, en *Misérable miracle,* que la mezcalina le dio una nueva comprensión del arte mexicano (escultura y arquitectura) con sus líneas múltiples y quebradas.

ARTES PLASTICAS

Por Ventura GÓMEZ DÁVILA

PROYECTOS PARA UN MONUMENTO

EL INBA organizó una exposición en Bellas Artes, con los proyectos que concursaron en un Monumento a la Independencia, que deberá construirse este año en Dolores Hidalgo. El sitio propuesto para colocar el monumento está situado en las afueras de aquella ciudad, con el fin (según los autores del Plano Regulador) de ofrecer libertad a las soluciones plásticas y arquitectónicas de los concursantes.

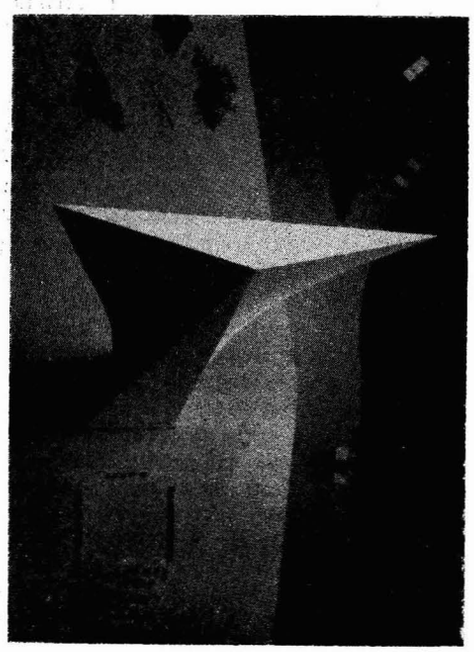
Sin embargo, la convocatoria contenía varios errores; pero uno de ellos, muy importante era el que obligaba a proyectar de acuerdo con la arquitectura predominante en Dolores. Esto equivale a preconcebir un determinado tipo de monumento, y limitar el uso de los elementos. La exigencia resulta inaceptable por haberse elegido un lugar en las afueras de aquella ciudad. Parece que se ha olvidado el crecimiento inevitable que tiene toda población, y que con el tiempo además del monumento deberán construirse las edificaciones necesarias para un pueblo en aumento. Seguramente los arquitectos en el futuro no se contentarán imitando monumentos arqueológicos, pues aunque cómodo, no es admisible adaptarse a un tipo de arquitectura inoperante.

Los proyectos presentados muestran claramente las tendencias de nuestro medio artístico, desde las soluciones tradicionalistas hasta los conceptos más avanzados. Las diferencias fundamentales no vamos a atribuirlas (como muchos han querido hacer) a las épocas en que para bien o para mal están estacionados los autores de los proyectos, sino a su concepto del espacio arquitectónico y de la forma.

Los mejores proyectos, como los de los arquitectos Gómez Palacio, Urrutia, Ortega ,Broyd, Muñoz Marino y Jorge Bravo, etc., conciben las formas de la arquitectura y de la escultura como creadoras de un espacio interior y expresivo en sí mismo, y no solamente como una masa escultórica con figuras. Esta última manera de concebir un monumento conmemorativo relega el elemento propio de la escultura, para subordinarse principalmente a la historia ya conocida, y que se trata de expresar con medios anecdóticos y secundarios. Sin embargo, debería primero dársele importancia a la forma, al espacio, al vano, a la masa en sí, a los materiales y a la estructura, que son los que verdaderamente cuentan dentro de la expresión formal.

Se trata en esta ocasión, como en todo el arte, de una lucha por un concepto más actual de la forma, y de experimentar nuevas soluciones en un problema que se ha presentado en todas las épocas; pero que siempre se ha resuelto de acuerdo con la sensibilidad imperante de la misma.

Es lamentable que en esta oportunidad se haya concedido el premio a un proyecto que no reúne las características que deben esperarse de la arquitectura contemporánea.



Concepto del espacio arquitectónico

BÁRBARA WASSERMANN

Recientemente exhibió sus nuevos óleos junto con otros de épocas anteriores. En las pinturas de fechas más lejanas ya se notaba una tendencia a distribuir el color de manera que sostuviera la composición principal, sin que la línea apareciera más que en el tratamiento del color, y de modo implícito en el tratamiento del mismo. La artista en estas obras buscó la inspiración en las formas orgánicas de la naturaleza más simples, y encontró en ellas un apoyo para su sentido propio del color. Sus paisajes lacustres presentan solamente tres elementos: cielo, agua y plantas, que a la vez se prestan muy bien a la sintetización, y para obtener una pureza en la composición. Ésta siempre tiene un movimiento muy vivo gracias a los tonos claros y a la textura magníficamente lograda por pequeños rasgos nerviosos.

Sin embargo a veces se advierte un tono un poco romántico, una cierta inseguridad en el uso del color, demasiado deslavado para estas obras, en la que, en definitiva, la sección más expresiva es el elemento central.

COLECTIVA EN LA DIANA

Con el tema único de animales, se realizó esta exposición, interesante por la calidad de los cuadros, y la diversidad de soluciones, en el mundo apasionante de las formas, que este tema fue capaz de proporcionar.

En una composición de tonos rojos, Remedios Varo, con su maestría consabida, coloca un gato de color verde, en contraste con el fondo, para centrar muy inteligentemente las figuras de los amantes, cuyas sombras coinciden en el centro del cuadro. Es admirable la unidad plástica de su color, y su manera de sugerir el ambiente poético y misterioso del amor.

Leonora Carrington, con una línea segura y muy clara, traza una figura de su propia zoología fantástica. Convence por la pureza con que maneja la línea, y busca el impacto directo de la plástica para impresionar agradablemente.

Héctor Xavier, que ha trabajado mucho el tema de animales, en sus *Aves* demuestra una gran libertad, y se aparta de cierto afán perfeccionista que sólo cumplía con sostener la línea; en cambio en esta muestra interioriza en el espíritu de las aves, entiende bien la expresión plástica, y la concreta en el desarrollo de una línea ágil, espontánea, y más emotiva.

Alice Rahon presenta un gato muy agradable, de buena hechura, y nada más.

En cambio John Golding explota otra dirección del tema de animales. Mediante una pincelada amplia aprehende al objeto y lo traslada al cuadro con un sentido expresionista bien realizado, por su sencillez en el color y firmeza en los medios empleados.

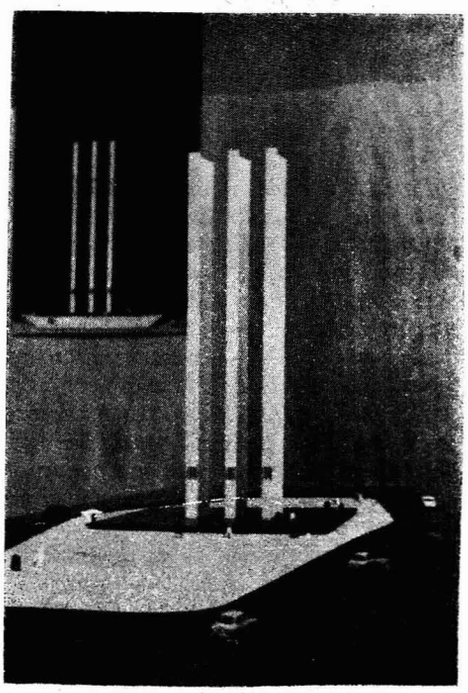
Juan Soriano posee la audacia que da el dominio del color. En su *Serpiente* le es posible destacar la figura por medio de un juego estupendo de planos de color. Juan Soriano, con un máximo rigor, ha logrado dominar las dificultades y los peligros que tiene el libre uso de una composición que unifique (como en la que comentamos) el movimiento de la línea dentro de un marco fundamental de colores.

El problema humano ocupa la atención de Marisole Wörner Baz, y en relación con él desarrolla el tema de animales. Presenta dos mujeres vendiendo pájaros. Las figuras tienen una gran vitalidad interior gracias a la energía de sus líneas, y también por la luz propia de su sentido expresionista con que concibe la condición humana.

Además observamos otros pintores como Silva Santamaría, Marta Barsé, Salvador Pinoncelly, Liliana Porter; y algunos otros, que se distinguen por la calidad de sus obras.

VALETTA SWAN

Desde hace muchos años esta pintora se ha interesado en el tema popular mexicano, sobre todo en las figuras feme-

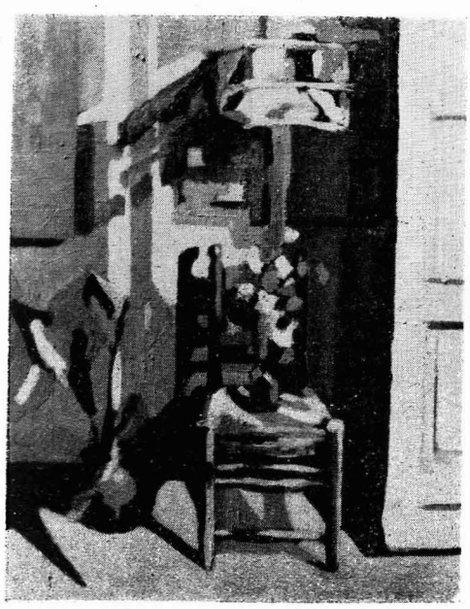


Un monumento conmemorativo

ninas. Ella lo ha interpretado poéticamente, y lo ha tratado de expresar, a veces con poca suerte por medio de un color casi fosforescente pero superficial, inspirándose en las fiestas tradicionales de las regiones del sur del país. Se puede apreciar su simpatía y sus intentos de penetrar en el alma popular. Aunque la pintora en esta exposición de Bellas Artes ha realizado algunas composiciones ágiles, creemos que no se ha superado ni en el tratamiento exterior (que es el más importante) ni en una más convincente expresión interior. Sus formas no aportan una verdadera visión del fecundo tema que le interesa.

FELIPE ORLANDO

Mediante la simplificación y la depuración del color ha afinado su expresión. Demuestra una gran sensibilidad en el terreno colorístico. En sus cuadros hay una especie de relación musical entre las diversas zonas del color. Los planos se penetran y modifican unos a otros, y forman una gama de tonos que tiene como propósito fundamental crear, dentro de una aparente sencillez, un mundo propio.



R. M. Sustaeta.—*Interior*

Se engañará el que juzgue la pintura de Orlando como agradable, o a él solamente hábil en la mezcla y en la distribución de colores; la búsqueda de este artista se dirige hacia una dimensión más profunda, y por ello utiliza el color casi poéticamente. Esta es una de las causas, creemos, por la que en esta exposición de la Galería Antonio Souza, haya purificado sus medios plásticos, y que, aunque apoyándose en sus búsquedas anteriores, haya sabido encontrar nuevos caminos.

ROSA MARÍA SUSTAETA

Aprovechando acertadamente la influencia de Vlady, obtiene en esta dirección intimista una armonía agradable del color, y es capaz de evitar la rigidez, particularmente en un *Interior* de tonos en rosa. En cambio en los otros óleos que exhibió en la Galería Diana, se advierte una excesiva influencia del Vlady de la primera época, en el que el uso impresionista del color no lograba despertar el interés que ofrece la búsqueda de una manera auténtica de captar el mundo circundante.

MUSICA

EL ATOLLADERO

Por Jesús BAL Y GAY

HAY MOMENTOS de la historia en los que la música parece llegar a un punto adverso a su marcha natural —o a la que así consideramos nosotros—. La línea recta y el caminar normal se le hacen imposibles, y no le queda otro recurso que renunciar a una u otro o a ambos, esto es, cambiar de rumbo —yéndose a derecha o a izquierda— o retroceder apresuradamente, inclusive dando un salto. Y es que —decimos— "se encuentra en un atolladero".

Lo mismo les sucede a algunos compositores, con lo que también en el dominio de la música se confirma aquello de que "la ontogenia es la reproducción abreviada de la filogenia", espejo convexo en que ésta se refleja, que uno aprendió cuando estudiaba biología. Pero no se trata de ningún extravío involuntario, entiéndase bien, sino de un hallarse imposibilitado el compositor de avanzar ni un paso más por el camino que hasta aquel momento había traído. Extraviarse es "errar el camino" o "perder la vía", como se dice en las viejas serranillas castellanas, salirse, en fin, del camino que se debe seguir. Y ello tiene remedio —si se está a tiempo, que a veces no se está— con sólo restituirse a la senda debida, con rectificar la marcha, o sea, con volver a la línea recta. Pero no es de eso de lo que deseo tratar aquí, sino de todo lo contrario.

El compositor se halla, precisamente, en el camino recto, por el que ha venido avanzando expeditamente de obra en obra desde sus primeros ensayos de composición, y, de pronto, siente que no puede seguir adelante, como si una barrera invisible se alzara ante él o como si una voz plena de autoridad lo detuviera con un "non plus ultra" o lo amenazara con un "lasciate ogni speranza". Más allá de aquel punto no se sabe qué pueda haber, quizá la nada, quizá el infierno, pero sea lo que fuere, no ofrece ninguna posibilidad de vida para una nueva obra. En semejante trance, al compositor no le queda más opción que ésta: o decirse "hasta aquí llegué" y aguantar la muerte, dando por cumplida su misión, o dejar la vía, *des-viarse,* y tomar otra nueva.

En la historia, esto es, en la filogenia de la música, el atolladero se produce en relación con las generaciones, es el punto y aparte que separa radicalmente a una generación de la que la sigue. Así se pasa, mejor dicho, así se salta, por ejemplo, de la Polifonía a la Monodía acompañada, de Juan Sebastián Bach a sus hijos, del Romanticismo al Impresionismo, de éste al Neoclasicismo, etc.

En la evolución de un determinado compositor, es decir, en la octogenia de su obra total, el atolladero provoca lo que suele denominarse "cambios de estilo", aunque éstos no siempre tengan esa causa, pues se dan casos —el de Beethoven, por ejemplo— en que se producen paulatinamente, según un desarrollo natural de la personalidad del compositor, y sólo son perceptibles a distancia, en una perspectiva histórica posible únicamente para la posteridad, no para el músico mismo ni para sus contemporáneos

Tanto en la filogenia de la música como en su ocotgenia, hay, pues, momentos de lenta, suave evolución en línea recta y momentos de cambio brusco. Los primeros se dan cuando un compositor o toda una generación de compositores encuentra expedito su camino. Los segundos, cuando de pronto surge el atolladero.

Un ejemplo elocuente de lo que es el atolladero o callejón sin salida para un compositor —y al mismo tiempo también para toda una generación de compositores— lo tenemos en Debussy y el Impresionismo. Para el primero, el camino que iba de *La siesta de un fauno* a *Juegos* y de la *Suite bergamasca* a los *Doce estudios* no tenía prolongación posible. Para la segunda, tampoco, y eso que se trataba de gente joven llena de energía. Debussy sentía que las posibilidades de la música, tal como él las había estado aprovechando, se hallaban agotadas. La generación siguiente sentirá, por su parte, que los procedimientos de Debussy significan un peligro para la salud de la música misma: tanta sutileza de expresión, tanto refinamiento de las sonoridades, tanto preciosismo de las armonías, tanta vaguedad de líneas, sólo podían conducir a la desintegración de la obra musical. Y el caso es sobremanera curioso, porque constituye una insólita coincidencia del punto de vista de una generación con el del propio compositor contra el que aquélla está reaccionando. El ansia de una música más compacta, más dura, más objetiva ya se hace sentir con fuerza en *Petruchka,* esto es, algunos años antes de que el mismo Stravinsky y muchos otros compositores se embarquen conscientemente en lo que se denominará el Neoclasicismo. Pero lo asombroso es que el propio Debussy sienta también por entonces aquella misma ansia. Ello dice mucho y bien de su despierta conciencia estética, de su inteligencia a la hora de examinar a fondo el fenómeno musical. ¡Qué clarividencia y qué humildad las suyas! Otro que él se habría contentado con repetirse, con *piétiner sur place,* como dicen sus compatriotas, con sobrevivirse, en fin, bien apoyado en el prestigio de las obras maestras que habían salido de su pluma. Pero no, él no podía aceptar eso, ni tampoco enmudecer, y ello, asombrémonos, cuando una enfermedad dolorosa e incurable estaba minando su fortaleza y Alemania lanzando sobre Francia todo su poderío militar. "Claude Debussy, si no hace música, no tiene razón de existir", le escribió en aquellos días amargos a Durand, su editor. Y así, abandonando los procedimientos y conceptos que él mismo había descubierto y utilizado como nadie —y que tanta gloria le estaban dando, cuando menos entre la "inmensa minoría"—, se lanza por un nuevo camino —el de las *Sonatas*— que la muerte le impedirá recorrer cumplidamente y que será el que durante bastantes años recorrerán muchos de los músicos más jóvenes que él.

Esas *sonatas* revelan elocuente y humildemente el atolladero en que se encontró el autor de *El mar*. Eso nadie lo discute. Pero, en cambio, las opiniones están divididas en cuanto a la significación de aquel atolladero. Para unos fue la prueba a que se vio sometida la capacidad creadora del compositor, y de la que salió triunfante. Para otros, por el contrario, significó una revelación clara del agotamiento definitivo de aquella capacidad creadora. Un cambio tan radical de estilo lo interpretan como el balbuceo de la impotencia, no como decisión nobilísima de no empezar a imitarse a sí mismo y de no repetir lo que ya había dicho egregiamente. Su caso es análogo —aunque no tan extremo— al de Stravinsky, compositor incapaz, por principio, de escribir dos *Petruchkas*, dos *Consagraciones* o dos *Apolos*, aunque en arte sea tan frecuente como en moral aquello de que "el que hace un cesto, hace ciento". Precisamente, nada hay más fácil que repetirse y ése es el camino seguro para el éxito inmediato. El otro, en cambio, es el que conduce a enajenarse la admiración que haya podido despertarse con una obra, camino disparatado y aun sospechoso para muchos, pero justificado plenamente por la conciencia insobornable del propio compositor.

Para la gente en general, el compositor que adopta determinados medios expresivos para toda su vida y va imitando sus mejores aciertos, avanzando por un camino que se antoja recto y expedito, es un compositor de inagotable fuerza creadora, cuando realmente esa fuerza suya es muy limitada y el camino que recorre, lejos de ser recto, constituye un círculo vicioso. En cambio, para esa misma gente, el que con una obra imprevisible revela que las anteriores lo habían llevado a un atolladero, es un impotente.

En una ocasión le dijo Paul Valéry a Lucien Fabre "¡El atolladero! ¡Bastante se le reprochó a Baudelaire, a Rimbaud, a Mallarmé haber creado un atolladero! ¡El atolladero, señal de impotencia, cuando, al contrario, es la señal del máximun de potencia, de originalidad y de autenticidad!" La idea de Valéry era que el verdadero creador va al fin de su pensamiento y su universo propios, a un punto donde nadie podrá seguirle —nadie, es decir, ningún presunto sucesor— y en el que, trascendiendo las técnicas y las materias poéticas se realiza una cualidad, *su* cualidad, que es *incomunicable*. Incomunicable no quiere decir, en este caso, incomprensible, sino inasequible o intransferible. Por eso Valéry rechaza a continuación, como tontería o expresión falta de sentido, la idea de la carrera de la antorcha. "No se puede llevar más que la propia antorcha —afirma—. No se puede tomar la antorcha de otro, pues se apaga al dejar sus manos."

El autor de *La jeune Parque* se refería por supuesto, al atolladero que un determinado creador puede constituir para los que vienen atrás de él. Pero, como hemos visto en el caso de Debussy, también un creador puede resultar atolladero de sí mismo. En un caso y en otro, la situación —hostil, desesperante para él y los demás— es la mejor prueba de que ha llegado al punto más alto o más hondo la intuición poética —es decir, creadora— con la materia artística y los modos de —incandescente siempre— de fusión de expresión. El autor ha encontrado, por fin, la mejor, la única manera de decir lo que tenía que decir. Si luego enmudece, será porque decir aquello como había que decirlo era toda su misión. Pero puede acaecer también que sienta la necesidad de decir varias cosas muy diferentes entre sí, cada una de las cuales exige un especial lenguaje, y en ese caso le veremos saliendo de un atolladero para llegar a otro y a otro, esto es, quemando cada vez las propias naves o, dicho más llanamente, cambiando de estilo a cada obra o grupo de obras. Sea como fuere, podemos estar seguros de que siempre que un escritor o un compositor o un pintor agota —para él y para los demás— las posibilidades expresivas de un estilo, siempre que declara con los propios hechos haber creado un atolladero, estamos en presencia de un hombre auténticamente genial.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LOS SIETE SAMURÁIS (*Shichinin no samurai*), película japonesa de Akira Kurosawa. Argumento: Kurosawa, Hashimoto, Oguin. Foto: Asaichi Nakai. Intérprete: Toshiro Mifune. Producida en 1954.

AKIRA KUROSAWA fue quien hizo que reparásemos en el cine japonés cuando *Rashomon* recorrió el mundo entero marivillando a todos los espectadores (menos a los japoneses). Los productores de la prolífica industria cinematográfica del Japón —centenares de películas al año— hicieron un reverencia al curioso espectador occidental y se dispusieron a enviarnos "rashomones" al por mayor. Se trataba de convencernos de que el film no era la obra de uno de los dos o tres realizadores talentosos del país, sino un producto común de su industria. Así, a lo largo de diez años, amparados por el prestigio de *Rashomon*, han sido exhibidos algunos films "exóticos", con su buena dosis de "misterio oriental", etc., etc., al estilo de *La bella y los ladrones*, de Kimura y *El hombre del carrito*, de Inagaki.

Naturalmente, todos tenemos el derecho de resultar "exóticos" a los ojos de quienes no visten ni hablan como nosotros. Es más: aunque no queramos, para los siameses o los zulús seremos durante mucho tiempo unos bichos de lo más raro. No tengo nada en contra de ello. Pero lo que me rebelaría, lo que me pondría fuera de mí, sería que se industrializara y comercializara, para beneficio de los zulús, mi costumbre de usar corbata o de sonarme la nariz con un pañuelo. Y, sobre todo, que se empezara a encontrar en esos hábitos profundas raíces poéticas. Y voy al grano: lo que me admira en Kurosawa es que, habiendo sido él, precisamente, quien hizo *Rashomon*, (y conste que contra el film en sí no tengo nada) haya demostrado que su cine —*su* cine, no el cine japonés en general— no es un cine meramente pintoresco, de exportación. Si *Los siete samuráis* nos entusiasma no es porque sus personajes sean diferentes a nosotros, sino porque son, en definitiva, humanos. Y porque sus problemas tienen una proyección universal. Así, haciendo a un lado todo lo artificial, lo añadido, vale decir lo "exótico" y lo pintoresco, queda un film que nos habla del hombre, del hombre a la vez común y extraordinario. Evidentemente, Kurosawa no nos ve como a un atajo de turistas al que se pueda engañar con cuentas de vidrio.

Los siete samuráis es una espléndida película épica, una película, como se suele decir, "de acción". La habilidad de Kurosawa estriba, simple y sencillamente, en la forma de captar esa acción. Ahí es donde entra el juego de la experimentación cinematográfica: se trata de manejar a los personajes dentro de un espacio dado, de acuerdo con las exigencias de un estilo, de una visión personal. Hay muchas maneras de retratar la forma en que un samurai elimina a su contrario. En Kurosawa puede advertirse una constante meditación sobre el paso de la vida o la muerte. No exagero: recuérdese la ingravidez de los cuerpos atravesados por la espada o la flecha. El director suprime todo ruido "espectacular" para que penetremos en ese silencio súbito que debe envolver a la muerte. Es evidente la intención de atisbar en lo desconocido, en lo fantástico, aprovechando el poder que el realizador tiene de *subjetivizar* la cámara.

El mérito de Kurosawa está en no hacer meditación explícita, en no obligarnos a darnos cuenta, a como dé lugar, de que tiene "grandes preocupaciones cósmicas". Hay que insistir en esto: no se trata de que la acción ilustre toda una serie de ideas ya elaboradas, sino de que ella misma engendre su poesía, su poesía específicamente cinematográfica.

La película tiene, no obstante, altos y bajos. Las escenas en las que interviene mucha gente son notoriamente inferiores a las que retratan las luchas entre dos hombres. El manejo de masas es uno de los problemas esenciales de la técnica cinematográfica y hace poco, con *Los inconquistables* me pude dar cuenta de la increíble inepcia de un Cecil B. de Mille (¡el de los *cast of thousands*!) en ese terreno. Kurosawa está muy por encima de un De Mille, sin duda, pero en *Los siete samuráis* da muchas veces la impresión de que le hace falta la pantalla ancha. (En una película posterior, *La fortaleza escondida*, exhibida en la II Reseña, Kurosawa utiliza el cinemascope con gran acierto.

Quizá quede por decir lo principal con respecto a *Los siete samurais*. El film plantea por encima de todo, el drama del héroe, y el desenlace de la anécdota deja bien clara cuál es su moraleja. Los samurais, héroes de profesión, terminarán su labor al servicio de los campesinos y, desde ese momento, resultarán perfectamente inútiles. En todo caso, el único camino que les quedará será el de hacerse campesinos ellos mismos, renunciando a la condición heroica que les ha dado, en momentos excepcionales, un ascendiente sobre los trabajadores comunes y corrientes. Resulta curioso cons-

tatar que, si por una parte, Kurosawa admira a sus héroes y por ello canta sus proezas, por el otro ironiza a costa de los mismos. En *La fortaleza escondida* volveremos a encontrar esos dos puntos de vista paralelos: el del héroe y el del pícaro, el punto de vista romántico y el naturalista. Si la inteligencia se demuestra por la capacidad de hacer burla de lo que se ama, Kurosawa es, sin duda, uno de los realizadores más inteligentes del cine actual.

PROBLEMAS DE ALCOBA. (*Pillow talk*), película norteamericana de Michel Gordon. Argumento: Stanley Shapiro y Maurice Richlin, sobre una novela de Russel Rouse y Clarence Greene. Foto (cinemascope-color): Arthur E. Arling, Música: Frank Devol. Intérpretes: Doris Day, Rock Hudson, Tony Randall, Thelma Ritter, Dalio. Producida en 1959 (Universal).

Los temas de la comedia norteamericana han girado siempre alrededor de la mujer. Pero, seguramente, lo que ha hecho tan simpático al género ha sido la clase de mujer que nos propone: una mujer siglo xx, capaz de bastarse a sí misma, de tratar en un plan de igualdad al hombre. Así, era difícil imaginarse a Katharine Hepburn o a Rosalind Russell, típicas heroínas de aquellas fantásticas comedias americanas de los años 30, como unas pobres víctimas. (Las víctimas eran, en todo caso, Melvyn Douglas, Fred Mac Murray o Cary Grant). En la comedia, la mujer norteamericana se vengaba de los hombres que la habían reducido a la triste condición de objeto en los films policíacos, en los "westerns" o en las películas de aventuras.

Es sabido que el género languideció con la guerra. Los soldados pedían a gritos "gildas", es decir objetos eróticos.. Después, a esa Norteamérica agobiada por sus complejos, le dio por los dramas psicológicos, para sentirse "inteligente". Y no ha sido sino hasta hace unos pocos años cuando han vuelto a verse comedias dignas de la gloriosa tradición de los George Cukor, Wesley Ruggles, Alexander Hall, Michael Leissen y, sobre todo, Ernest Lubitsch. Al joven Stanley Donen corresponde, en gran medida, el mérito de tal resurrección. Donen, después de realizar una serie de excelentes comedias musicales, hizo *La indiscreta,* film que no supe apreciar debidamente en su tiempo. Confieso lo anterior con todo el dolor de mi alma, porque para mí está hoy claro que con *La indiscreta* (Cary Grant, Ingrid Bergman) se inició el segundo aire de la comedia americana.

Y a las pruebas me remito. Bajo la inspiración de Donen, Michael Gordon, un oscuro director de segunda categoría, culpable de aquel *Cirano de Bergerac* en el que José Ferrer demostró su increíble capacidad de hacer el ridículo, nos sale ahora con una comedia tan agradable como *Problemas de alcoba.* Donen está presente en todo el film y la prueba más clara de ello la da esa utilización por parte de Gordon de la pantalla dividida. Las conversaciones telefónicas en un solo cuadro, entre Doris Day y Rock Hudson, tienen un claro antecedente en las que Cary Grant e Ingrid Bergman mantenían en *La indiscreta.* Incluso, Gordon aprendió de Donen a valerse de esa clase de escenas para recurrir a un tipo de sugerencias eróticas que, de no ser por la convención que implica la pantalla dividida, no hubieran podido nunca ser filmadas. Pero si Gordon ha copiado, es evidente que ha copiado muy bien. Creo que Donen mismo firmaría gustoso *Problemas de alcoba.*

Doris Day, tan espontánea, toda ella vitalidad y fuerza, tremenda, en una palabra, reafirma en *Problemas de alcoba* la hegemonía femenina en ese tipo de películas. Romántica e ingenua, tiene sin embargo, armas más que suficientes para vengarse del hombre. Hay que reconocer que sólo una mujer del siglo xx podría concebir la horrible venganza de decorar el apartamento de quien se ha burlado de ella haciendo alarde de un maravilloso mal gusto (para lo que se precisa tener muy buen gusto, paradójicamente). Y para acabar de demostrar esa igualdad de sexos —igualdad, claro, a favor de la mujer— veremos a Rock

Kurosawa admira a sus héroes

Hudson perseguido por un ginecólogo. ¿Por qué no puede darse el caso de que un hombre necesite de tales servicios? No me quiero meter en honduras, pero es evidente que la comedia americana, y *Problemas de alcoba* muy concretamente, juega siempre con el equívoco sexual. Pero a diferencia de *Una Eva y dos Adanes,* de Wilder, por ejemplo, ese equívoco no surge de una predisposición psicopatológica por parte de los personajes, sino de su condición social. Y es que el film de Wilder no era una comedia americana típica. Para Wilder contaban mucho más esos increíbles datos sobre la proliferación del homosexualismo en Norteamérica, que lo que suele contar en la comedia norteamericana ortodoxa: la simple constatación de una igualdad económica y, por lo tanto, social, entre los sexos. Una igualdad, en honor a la verdad, más teórica que real. La comedia americana viene a decir lo mismo que se dice de los discursos feministas, pero en forma mucho menos aburrida.

CADA QUIEN SU VIDA, Película mexicana de Julio Bracho. Argumento: J. Bracho sobre una pieza teatral de Luis G. Basurto. Foto: Jack Draper. Música: Raúl Lavista. Intérpretes: Ana Luisa Peluffo, Kitty de Hoyos, Ema Fink, Carlos Navarro, Bárbara Gil, Fernando Mendoza, Noé Murayama, Linda Porto. Producida en 1959 (Ismael Rodríguez).

Realmente, nada se podía esperar de la película desde el momento en que Bracho decidió tomar en serio a Luis G. Basurto. Pero yo no dejaba de alentar una última esperanza. Quizá el director, pese al absurdo y archifalso tema, había logrado crear un ambiente, quizá habría conseguido dar una *evidencia* a las situaciones, por encima de los increíbles diálogos del señor Basurto. Quizá.

Créase o no, escribo estas líneas con cansancio, casi con abatimiento. No, no estaban justificadas mis esperanzas. Si la pieza teatral, con sus pretensiones poético-místico-realistas era muy mala, la película es mucho peor. Bracho se ha contentado con una simple "puesta en escena" mas de la obra, y al acudir a los recursos de la técnica cinematográfica, para hacernos creer otra cosa, no logra sino hacer resaltar la ausencia absoluta de espíritu creador con que el film ha sido realizado. Los increíbles discursos de la "Siempreviva" eran, en la escena, risibles, pero cuando menos estaban justificados por las convenciones propias del teatro. Lo que es injustificable es que "La siempreviva" siga diciendo lo mismo en "close-up". ¿Para qué diablos sirve el cine, entonces?

No creo que valga la pena extenderse sobre las tesis del Sr. Basurto que el Sr. Bracho ha hecho, desgraciadamente, suyas. Ya se sabe: sensualidad vergonzante, misticismo vergonzante, ¡todo vergonzante! Pero, en fin, supongamos que Bracho de verdad cree en la vigencia de "nuestra" moral y de "nuestra" religión en los cabarets, en los lugares en donde se reúne la gente más baja, a la que debemos comprender, compadecer, apapachar, etc., etc. Si de verdad cree en todo eso, yo me permitiría preguntarle ¿qué hace en su película esa escena en la que la Sra. Peluffo se desnuda y se mete en la regadera sin dejarnos ver realmente lo que "con los ojos del espíritu" todo el mundo ve? ¿Que hace esa escena "excitante", perfectamente inútil, en el film? ¿Creemos en la moral y en la religión que se trata de defender o no creemos en ella? ¿En qué quedamos?

NOTAS SOBRE OTROS FILMS

PREGUNTALE A ELLA (*Ask any girl,* 1959), película norteamericana de Charles Walters, con Shirley McLaine, David Niven y Gig Young.

A Charles Walters, realizador entre otros films de *Lili* (1953) se le puede alabar la seriedad impertérrita con que pretende hacer cine divertido. El hombre utiliza a conciencia, sin conceder nada a la espontaneidad y a la improvisación, una serie de recetas con las que teóricamente debe lograrse una comedia digna de ser considerada como tal. Es curioso que el público a veces se sienta obligado a divertirse con los resultados de tanta aplicación. A mí también me hubiera gustado mucho divertirme, claro, pero, en honor a la verdad, debo proclamar solemnemente mi total aburrimiento ante *Pregúntale a ella.* En cuanto a la Mc Laine, esperemos que no vuelva a caer en las manos de un director tan concienzudo como Mr. Walters.

TEATRO

ELECTRA

Por Juan GARCÍA PONCE

DENTRO DEL TEATRO mexicano Poesía en Voz Alta es indiscutiblemente un grupo perfectamente definido, el único dueño de una manera clara, definida y consecuente de *hacer* teatro, el único que ha logrado crear un verdadero estilo afinándolo progresivamente, llevándolo a sus últimas consecuencias, reparando equivocaciones y agregándole nuevas aplicaciones. Desde 1956, año en el que realizó su primer programa, el grupo nos ha ofrecido algunas de las mejores, más notables e interesantes producciones teatrales que se han visto en México aplicando rigurosamente su sistema y abarcando así dentro de él un amplio panorama del teatro universal. Obras de Calderón y García Lorca, adaptaciones del Arcipreste de Hita y de Quevedo, piezas de Octavio Paz, Ionesco, Jean Genet y T. S. Eliot, comedias de Elena Garro y Tardieux han sido interpretadas por él con absoluta y efectiva originalidad, abriéndoles siempre nuevas y sorprendentes posibilidades. Insistir en la calidad de estas representaciones resultaría inútil, lo importante ahora es que de su suma ha nacido el estilo de Poesía en Voz Alta y este estilo, esta particular y personal concepción del teatro, ha sido sometida en el séptimo programa del grupo a una prueba definitiva: el texto de una tragedia griega: *Electra*, de Sófocles.

El experimento —experimentar es la única manera de llegar verdaderamente a crear— no puede ser más ambicioso. La tragedia es a la vez la más simple y la más compleja de las formas teatrales. Su creación es el producto ideal de un mundo de orden y armonía, con valores perfectamente establecidos y rigurosamente equilibrados, que son el resultado de una progresiva objetivización de la naturaleza humana. Todos sus resortes responden estrictamente a las exigencias de ese mundo y tienen dentro de él un significado preciso. Por esto, su escenificación requiere una clara visualización de cada uno de sus elementos independientes y, sobre todo, una justa comprensión de sus valores como visión absoluta del mundo. Más que proyectar una serie de sucesos, la puesta en escena de una tragedia debe aspirar a establecer un sistema ritual que se abra y se cierre en sí mismo comprendiendo dentro de su círculo perfecto la totalidad del mundo, la suma de fuerzas, reglas y obligaciones en perfecto equilibrio que puedan dar por resultado una visión absoluta. Y, sin embargo, en la realización de Poesía en Voz Alta esta sensación de rito cerrado, esta proyección de un mundo completo se logra casi perfectamente gracias a la correcta aplicación de su estilo, que demuestra plenamente su efectividad.

En la trilogía de grandes trágicos griegos, Sófocles, situado justamente en el centro de ellos, puede considerarse el clásico por excelencia, clásico en el sentido de que alcanza el más alto punto en el desarrollo de la tragedia. Según Werner Jaeger en él ésta realiza su naturaleza. Lo estético, lo ético y lo religioso se compenetran y se complementan recíprocamente en sus obras. Si Esquilo abarca más ampliamente lo religioso y Eurípides lo psicológico, Sófocles está en medio, representando al hombre como una figura ideal, "tal como debe de ser", declara él mismo. Fuera de la realidad cotidiana, sus personajes alcanzan una perennidad, una vigencia más definitiva que los de cualquier otro. Y él, situado con perfecto equilibrio en su mundo, posee un absoluto sentido de su orden, es el resultado de él y puede moverlos con maravillosa presición. Por esto, para Sófocles, la tragedia consiste en la imposibilidad de evitar el dolor producido por la falta de medida en las pasiones, que provocan el rompimiento del orden. En este sentido, *Electra* es una de sus obras más completas. El atractivo estético se encuentra en ella en la terrible sabiduría con que el autor presenta todas las facetas del dolor al que el personaje trágico se ha hecho susceptible al provocar con sus pasiones el rompimiento. Con el restablecimiento del orden, el rito termina. Las posibilidades trágicas de la figura de Electra quedan agotadas.

Diego de Mesa, que, además de traducir un español rico, poético, de admirable plasticidad y sentido rítmico, claro y sugestivo el texto de Sófocles, se ha encargado de dirigir la realización escénica, ha sabido ver y proyectar todas esas particularidades. Su dirección acertadamente, no pretende ser fiel en un sentido exterior e intrascendental a las exigencias de la escena griega que vagamente han llegado hasta nosotros, sino que trata de crear la sensación de rito, de ceremonia que abarque toda una visión del mundo, mediante la justa aplicación de una forma escénica moderna. Ni un solo detalle de su puesta en escena es real *vitalmente*; todos son absolutamente reales *teatralmente*. El público se encuentra frente a una realidad artística, más clara, objetiva, directa, que lo coloca *frente* a la obra de arte, no *dentro* de ella. Se encuentra no con el mundo, sino con una imagen del mundo que le permite juzgar y comprender al mismo tiempo que, mediante su poder sugestivo, le obliga a participar, a identificarse con los sucesos. Toda la concepción de la puesta en escena gira sobre esta base. Diego de Mesa ha tenido que inventar toda una serie de gestos, de actitudes, de movimientos estrictamente organizados para hacer nacer esa realidad puramente teatral. Pretender que todos ellos son perfectos sería absurdo; pero es indudable que el propósito se logra. El director no sólo ha sabido *ver* como debería realizarse la obra, sino que ha conseguido dar consistencia y efectividad escénica a sus ideas dando con ello lugar a la obra de arte que debe ser toda representación.

Para realizar esa labor Diego de Mesa ha contado con la cooperación insustituible de Juan Soriano, quien no sólo ha construido una escenografía que permite admirablemente que los recursos de iluminación que el director emplea y los golpes escénicos que el autor exige se proyecten con máxima efectividad, sino que ha creado un vestuario que contribuye a determinar y aun acentuar el carácter irreal, puramente teatral, fuera de cualquier sugerencia de realidad inmediata y reconocida, de la puesta en escena. Individualmente alguno de los trajes pueden tal vez ser objetados; colectivamente su funcionalidad es total. El conjunto termina creando la sensación ritual que el director buscaba y tiene además una unidad que demuestra, a través de su audacia, la claridad de la concepción estética de su creador.

Ya casi es un lugar común que Poesía en Voz Alta ha logrado en sus siete programas que en sus espectáculos no haya estrella y la labor de los actores esté totalmente dirigida hacia una visión de conjunto. El último no es la excepción; pero por esto mismo dejar de mencionar a los actores sería absurdo. En primer lugar se distingue Ofelia Guilmain, que interpreta a Clitemnestra, proyectando con una fuerza maravillosa la terrible

Electra.—"experimentar es la única manera de llegar verdaderamente a creer"

Electra.—"la imposibilidad de evitar el dolor"

personalidad de su personaje, e imponiendo definitivamente su presencia escénica. Raúl Dantés se coloca a la misma altura como Orestes, logrando trasmitir la espléndida interpretación que Sófocles hace del héroe con una veracidad que demuestra la segura efectividad de sus recursos dramáticos. Pina Pellicer crea una Electra que reúne todos los matices, contradicciones y pasión del personaje mediante una justa y muy difícil administración de tonos y actitudes. Tara Parra emplea con justicia la voz y el gesto para sugerir las pecularidades de Crisotemis, a la que dota de una magnífica expresividad. José Carlos Ruiz y Antonio Medellín, como el preceptor y Egisto, contribuyen también con su hábil y preciso desempeño a redondear la calidad general del reparto. Y Amparo Villegas, Ketty Valdés y Alicia Quintos, perfectamente acopladas, consiguen que el coro tenga la dignidad, la riqueza y la fuerza que eran indispensables. Gracias a todos ellos, Poesía en Voz Alta ha demostrado que dentro de su estilo caben todas las formas teatrales y nos ha brindado, una vez más, un espectáculo cuya calidad es cada vez menos común en nuestro medio.

LIBROS

ALFONSO REYES, *Obras completas, X. Constancia poética.* Letras mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1959, 512 pp.

UNOS MESES antes de su muerte Alfonso Reyes arregló este décimo tomo de sus *Obras* que contiene casi sesenta años de trabajo poético. El gran escritor —que halló en el verso su expresión más auténtica— rehusó la antología y entre otros muchos títulos eligió el de *Constancia,* continuidad a la vez que documento probatorio.

Reyes conoció la gloria en su vida y ese prestigio, que obtuvo a fuerza de trabajos, le valió muchos antagonismos. Si la perfección de su labor como ensayista fue casi unánimemente reconocida, muchos negaron sus cualidades de poeta. Y este tomo comprueba la magnitud de lo que vieron como creación ancilar o simple gusto de contar las sílabas. Pero en México no podemos comprenderlo fácilmente. Su obra, llena de luz, se aparta de lo establecido, está lejos de toda retóricas y a la desesperación —materia misma de nuestros poemas— opone la sabiduría, la gracia, el purísimo juego de la inteligencia.

Su incesante ajetreo con el verso no impidió a Reyes la creación de grandes poemas como la célebre *Ifigenia cruel* y la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca.* Aparte, ya Octavio Paz ha dicho que su prosa no sería lo que es si no fuera la prosa de un poeta.

Se ha reprochado la inclusión del libro *Cortesía* que integran los saludos y recibos en verso que el maestro envió a sus amigos a lo largo de toda su existencia. Omitir esta sección equivaldría a borrar la mejor parte del carácter de Reyes: el hombre afable, justo y bondadoso para quien lo primero era el diálogo, la comunicación con sus semejantes.

Al morir Reyes nos deja el símbolo de un hombre que —diría J. L. B.— "en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden".

J. E. P.

JULIO CORTÁZAR, Las armas secretas. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1959, 222 pp.

LA LITERATURA narrativa argentina ha destacado por la importancia concedida a la expresión fantástica. Con los nombres de Borges, Macedonio Fernández y Adolfo Bioy Casares se cita ahora el de Julio Cortázar. Si Borges construye universos de sueño, mito y magia, Cortázar da forma a sus extraños y originales relatos con elementos del mundo cotidiano. Para él lo sobrenatural está en lo diario, al lado de nuestra vida, en hechos que pasan inadvertidos para todos. Cortázar encuentra el horror en una granja, en un cabaret, en un cuarto de hotel, un concierto, un acuario, unas fotografías. Escritor de imaginación es, a menudo, por completo realista.

Iniciado en las letras con un poema dramático, *Los reyes,* publicó más tarde dos libros en los que el profundo misterio de los temas se aúna a la más severa y eficaz de las voluntades estéticas. Digna continuación de *Bestiario y Final del juego, Las armas secretas* muestra la evolución, la madurez de Julio Cortázar. En sus ficciones anteriores predominó el color y el sabor de Buenos Aires; los cuentos de este volumen transcurren en París, ganan tal vez en amplitud de enfoque. El límite de lo real y de lo absurdo, de la locura y la razón está admirablemente expuesto en *Cartas de mamá. Los buenos servicios* y *Las balas del diablo* confieren un ambiente misterioso —gracias a la maestría del tratamiento— a temas que en otras manos serían desagradables. Mediante una técnica nueva y muy lograda, *El perseguidor* (hasta hoy, la obra maestra de Cortázar) cuenta los días de un músico de jazz, la actitud del artista ante la vida y el trabajo. En conjunto, *Las armas secretas* muestra que el camino de lo irreal está aún abierto para los narradores de nuestro idioma, y que en las generaciones argentinas posteriores a Borges, Martínez Estrada y Eduardo Mallea no existe ningún otro escritor del talento y la habilidad de Julio Cortázar.

J. E. P.

TRUMAN CAPOTE, *Desayuno en Tiffany's.* Grijalbo. Buenos Aires, 1959, 174 pp.

TRUMAN CAPOTE es el conocido autor de *Other voices, other rooms* (1948). Ahora en *Desayuno en Tiffany's* reúne una novela y tres cuentos. *Breakfast at Tiffany's* apareció originalmente en la Random House, y la reimprimió la New American Library en 1959.

Truman Capote está situado en lo que podría llamarse realismo optimista (saroyan, Henry Miller) que admite la existencia de valores positivos en un sórdido mundo norteamericano, en oposición al realismo pesimista de escritores como Tennessee Williams, Hemingway, Faulkner, etc. Quizá los autores lleguen a soluciones distintas por su manera propia de juzgar la conducta humana. ¿Es el hombre malo por naturaleza, o sólo se porta mal cuando lo obliga el ambiente?

Truman Capote en *Desayuno en Tiffany's* nos muestra los vicios de la heroína, Miss Holiday Golightly; pero también sus extraordinarias virtudes. Ella es capaz de vivir en un ambiente de libertinaje, y hasta de practicarlo, sin que desmerezca su personalidad encantadora de muchacha ingenua (constante de la temática norteamericana). Holly tiene dos enamorados platónicos: un joven escritor y un viejo cantinero. El relato de Capote podría haber sido una de tantas historias de prostitutas inconscientes y sentimentales; pero el enfoque especial salva y embellece a la novela. Tal vez el mundo sea malo; pero el personaje siempre conserva cierta inocencia incontaminada. Holly sabe buscar y encontrar alegría y generosidad en donde otros solamente verían mezquindad y egoísmo.

C. V.

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

EMOTIVIDAD VERBAL Y TOTALITARISMO. Hace poco visitó México André Malraux, en un tiempo "contemporáneo capital, maestro, guía, ídolo y oráculo" de dos generaciones, y a la fecha Ministro de Asuntos Extranjeros del gobierno francés. En 1945, dice Pierre de Boisdeffre, Malraux era un hombre que podía hablar de la muerte porque la había vivido, que podía hablar de la historia porque contribuyó a integrarla. Nacido en París (1901) participa en la revolución china; es miembro del Comité Mundial Antifascista, de la Liga Internacional contra el Antisemitismo. Con André Gide, defiende a Dimitroff, incendiario presunto del Reichstag. En 1934 participa en el primer congreso de escritores soviéticos. En 1936 combate a los moros y a los traidores con el Ejército Republicano Español. Movilizado en 1939, es hecho prisionero; se escapa, se incorpora a la resistencia. Al término de las hostilidades ingresa al primer gabinete de De Gaulle como Agregado Cultural; más tarde asciende a Ministro de Información. El hombre que había buscado en la aventura, en la guerra civil, en la revolución, ser nadie para ser todos los hombres; que sintiendo la humillación de la muerte proclamaba el desafío heroico a la miserable condición humana, es también el autor de varios libros capitales en la literatura contemporánea. Un día Malraux volvió la espalda a su vida pasada, a su antigua posición, a su prestigio. Hoy es orador, prologuista, recolector universal de la producción artística, museógrafo imaginario. Desconcertados, sus antiguos incondicionales siguen, con todo, esperando su última palabra.

TRABAJOS DEL POETA. El 27 de agosto se cumplirán diez años del suicidio de Cesare Pavese. Contra su áspero oficio de vivir, el gran novelista piamontés escribió las novelas más valiosas de su generación (*La luna y las fogatas, El diablo en las colinas,*) poemas, ensayos, crítica y un *Diario*. *Arts* informa que Pavese dejó una novela inédita, *Fuoco grande,* que acaba de ser descubierta entre su correspondencia. Escrita alrededor de 1947, en colaboración con Blanca Garufi (que había inspirado sus *Diálogos con Leuco*), *Fuoco grande* presenta una heroina que se suicida, como el autor, y que es considerada por los críticos italianos "la hermana mayor de Lolita, esa niña angélica y diabólica que Nabokov puso a andar en compañía de Humbert, por los caminos del mal y los Estados Unidos.

HACIA LA LIBERTAD. El premio Anisfield-Wolf, otorgado a los escritores que contribuyan más eficazmente a la solución del problema racial en Norteamérica, fue concedido en 1959 al Reverendo Martin Luther King, pastor negro de Montgomery, Alabama, por su libro *Stride toward freedom* (*Avanzando hacia la libertad*), que es la historia simple, escueta, vívidamente dramática de la lucha de la población negra en Alabama por el reconocimiento de sus derechos humanos. Cristiano fervoroso, King llevó a cabo por primera vez en su patria la aplicación del principio de la resistencia pacífica, de la no-violencia. Al insistir los dueños de autobuses en la absurda conducta discriminatoria que reservaba el fondo de los camiones para la gente de color, King inició un boicot que al ser secundado íntegramente por los negros (70% del pasaje normal de dichos autobuses) los llevó a la victoria final. King fue encarcelado varias veces, su casa lapidada y asaltada. Pero insistió: "Aquel que pasivamente acepta la maldad es tan culpable como quien la perpetra."

EL JINETE DEL AIRE. El más reciente número de *Cuadernos* entrega un *Débito a Alfonso Reyes*: testimonios de Octavio Paz, Germán Arciniegas, Mariano Picón Salas y Eugenio Florit. Para el gran poeta mexicano "Reyes cabalga aún. Pero en la sombra relucen sus armas: la mano y la inteligencia, el sol y el corazón". Arciniegas pide "Que la gracia de América nos conceda guardar la herencia espiritual de Alfonso Reyes, regalo de los dioses". Florit considera la obra de don Alfonso Reyes como "uno de los espectáculos más impresionantes que las letras castellanas pueden ofrecer al mundo en lo que va del siglo", y Picón Salas finaliza el homenaje con esta invocación:

"¡Qué a todos los que piensan en América les siga enseñando su agudeza, su estilo y su cortesía!"

TERROR Y MISERIA DE SERGIO EISENSTEIN. Demoledora y certera, la crítica cinematográfica norteamericana se lanza a exterminar los falsos prestigios. Convencida de que no se puede analizar tan sólo recurriendo al pobre expediente de juzgar una película en términos cinematográficos, acude a la ciencia definitiva: el psicoanálisis. En *Esquire* el crítico-crítico Dwight McDonald desenmascara y compromete Sergio Eisenstein y aclara la nefanda verdad oculta bajo el señuelo del formalismo en la segunda parte de *Ivan el terrible,* realización postrera del sedicente montajista. *Ivan* muestra primero "la desintegración de la personalidad de Eisenstein bajo las frustraciones y presiones soportadas durante quince años"' Aquí el ruso ya se desinhibe: "su homosexualidad, por ejemplo, ahora tiene libre expresión. Una actitud que anula su pregonado feminismo," pues en los once papeles centrales sólo hay una mujer: la protobruja Efrosinia". A luz de este criterio, no sabemos si ingenuo o irónico, convendría revisar las buenas intenciones de películas de guerra (que transcurren en submarinos, junglas o desiertos) en las cuales la única mujer es la *script-girl.*

LA HORA DEL LECTOR. *L'Express* indica que el 38% de los habitantes de Francia no lee ningún tipo de libro. El 58% de los agricultores y el 47% de los obreros abominan toda lectura. Entre los lectores —un 62% de adultos— el 20% no toma sino uno o dos libros al año. Las novelas son leídas por un 72% de mujeres y un 51% de hombres ¿Alguien se explica a los *best-sellers*?

ANACLETO MORONES. En *Chelsea* (Six, 1960) aparece el mismo cuento de Juan Rulfo que en México ha llevado a la escena un grupo de teatro universitario. La traducción es muy aceptable, particularmente si se considera la peculiaridad del idioma de Rulfo. En cambio, la nota de presentación es levemente tendenciosa, aparte de que ignora la existencia de *Pedro Páramo*: "Juan Rulfo es uno de los primeros escritores jóvenes de México. Nació en Sayula, Jalisco, en 1918; estudió en Guadalajara y la ciudad de México y ha recibido dos becas del Centro Mexicano de Escritores.

ODISEO Y CORYDON. El número 1158 del *Mercure de France* contiene un artículo de Georges Markov Totevy que examina la actitud de Gide en relación con Joyce, el gran solitario que creara la más importante renovación narrativa de nuestro siglo. Si el autor de *Ulises* tuvo gran interés por la obra de Gide, éste se mostró ajeno a un mundo que se adelantaba a su creencia estética.Pero el lenguaje joyciano, su pura innovación idiomática, su virtuosismo verbal suscitó su atención. Gide no alcanzó a percibir la esencia misma de una obra fundamental en la cultura humana; rehusó la experiencia que Joyce pudo haber significado para su vida y su carrera, pero —a distancia, episódicamente— reconoció la grandeza del poeta irlandés.

EL CAUDILLO Y SU SOMBRA. En la colección *La croix du Sud* (NRF-Gallimard), que dirige Roger Caillois, ha aparecido *L'ombre du Caudillo,* versión de Georges Pilement de la novela de Martín Luis Guzmán. Hace un año Roger Lescot publicó en esa misma serie su magnífica traducción del poema-relato de Juan Rulfo, y anteriormente Borges, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias. Ricardo Güiraldes, Jorge Amado y Rómulo Gallegos ilustraron el afán europeo de descubrir la obra literaria de nuestro continente.

EL PARAÍSO DE LOS CREYENTES. En *Mémories interieures* (Flammarion, París, 1959, 260 pp.) François Mauriac escribe estas palabras: "Mi conocimiento del autor argentino Jorge Luis Borges viene de ayer lo mismo que de hoy. Es demasiado pronto para decir algo de valor, mas esa lectura nos ha dado a los escritores franceses de mi generación la singular imagen de que casi todos somos muy torpes. Un Ariel como Borges —tan malicioso, por otra parte, es una especie de Kafka que no toma en serio el laberinto y se pierde y a la vez nos pierde, pero con placer— me abre los ojos sobre la evidencia de que casi todos en Francia no hemos dejado de rumiar en los establos del naturalismo."

J. E. P.