

EL AMOR



Marc Chagall.—*Los amantes en gris*. 1957.

EL AMOR
Y SU DESINTEGRACION EN LA SOCIEDAD OCCIDENTAL CONTEMPORANEA, POR ERICH FROMM,
ILUSTRADO CON IMAGENES DE MARC CHAGALL
EJEMPLOS DE MARAGALL, LOPE DE VEGA, FRAY LUIS DE GRANADA, SOR JUANA INES DE LA CRUZ
NOCHE EN CLARO, POEMA DE OCTAVIO PAZ
LA CAMELIA, OBRA EN UN ACTO, DE HECTOR MENDOZA

* * *

LOS ULTIMOS DIAS DE JOE McCARTHY, POR RICHARD H. ROVERE
ENTREVISTA CON LUIS ARAGON, POR BERNARD LAVILLE
EL TEATRO INDIO, POR K. CHATTOPADHYAY Y V. RAGHAVAN

* * *

LA FERIA DE LOS DIAS, BIBLIOTECA AMERICANA, SEXTANTE, CIENCIA, ARTES
PLASTICAS, MUSICA, CINE, TEATRO, LIBROS, NUEVO MUNDO

E J E M P L O S

ELOGIOS DEL AMOR

Por Juan MARAGALL

AMOR ES DESEO de confusión por instinto de la eterna unidad de las cosas. Porque viniendo, las diversas cosas creadas, de la unidad divina, tienden a restablecerse en ella; y así se buscan unas a otras según las misteriosas afinidades de su naturaleza respectiva y, una vez que se encuentran, pugnan por identificarse. Y toda la vida universal consiste en esa busca y ese esfuerzo, y por esto es toda movimiento y toda acción. "Es l'Amor che mouve il sol e l'altre stelle."

Este amor se proporciona naturalmente a cada cosa según ella ha sido creada, pero en todas actúa como instinto de eterna unidad, como deseo de confusión que se manifiesta acercándose unas cosas a otras y abrazándose y besándose para comunicarse el hábito de vida y hacerse unas en todo lo que les permite su naturaleza terrenal: y el grado máximo que ésta consiente de unidad y eternidad es la generación —como Platón dice— por la cual dos seres se hacen uno en el nuevo individuo generado, y prolongan en él su existencia terrenal transmitiéndole el mismo anhelo, que así se va perpetuando de generación en generación, y logrando a través de ellas una especie de eternidad terrenal.

Así el amor más proporcionado al hombre en la tierra es el de hombre a mujer que perpetúa la especie humana, y por esto es tenido por el amor tipo; y cuando se dice solamente amor, éste se entiende, y todos los demás a él se asemejan, y buscan en los transportes del mismo la comparación y expresión de las propias ansias. Por esto vemos que hasta el supremo amor de los místicos expresa sus delirios de la unión del alma con Dios en lenguaje parecido al de los enamorados, y parece arder con el mismo fuego; porque éste es ciertamente el más propio y proporcionado a todo lo que tiene vida terrena, y es el fundamento de la vida misma.

El amor, pues, en el hombre se conoce por este como salirse de sí mismo hacia la cosa amada, como para hacerse uno con ella; es como ir a vivir en ella, y ella en nosotros, comunicarse la esencia, esto es, vivir en la unidad común y como si ya no hubiese cosa y cosa.

Así, en el amor nuestro que hemos dicho tipo, ver el hombre y la mujer que se miran en los ojos, y cada uno siente fundirse en la luz de la ajena mirada, y persiste, como si quisiera aniquilarse en ella. Después recorren los ojos del amante, lentamente, las facciones de la amada encantándose en cada poro o como si quisiera apropiárselo y ser en él apropiado. Después los dedos tocan trémulos, como sintiéndose morir, un pliegue del vestido de la amada, como si todo lo que está encima de ella fuese sagrado (y lo es porque está envuelto en el aire mismo del amor). Después las manos se buscan y se oprimen queriendo compenetrarse y hacerse unas; y en efecto ya pronto no saben los enamorados, no quieren saber, cuál es la

del uno y cuál la del otro, o mejor, quieren que la del uno sea la del otro, sentirse en la ajena carne; y así corre por todo el cuerpo un impulso de avance, como si unas manos invisibles —y son las del amor— empujaran fuertemente los cuerpos a juntarse: los rostros se acercan, se acercan hasta no verse y perder el conocimiento de la personalidad distinta; los brazos se arquean para tomarse los cuerpos y estrecharse y confundirse; los labios se juntan, los ojos se cierran para olvidar toda distinción:

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

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 MEXICO

Torre de la Rectoría, 109 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

ABBOT LABORATORIES, DE MEXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MEXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—FÁBRICA DE CHOCOLATE "LA AZTECA", S. A.—BANCO NACIONAL DE MEXICO, S. A.—COMPAÑÍA FUNDIDORA DE HIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.

Esta Revista
no tiene agentes
de suscripciones

ya no hay labios y labios, cuerpo y cuerpo, latido y latido, aliento y aliento, los dos enamorados se sumen en la unidad, se confunden en un solo espasmo, en una sola delicia. Es la delicia de la unidad; es la delicia del nuevo ser, uno, que nace para perpetuar la vida; es el goce supremo de la unidad y eternidad terrenal, viva. Y el misterio ya cumplido, hombre y mujer se separan, porque el amor queda por el momento satisfecho.

Pero hay veces, hay enamorados, cuyos espíritus "se acuerdan..." Y antes de llegar a la unión corporal quedan suspensos en el éxtasis de la unidad originaria y, desdeñando la corporal, saltan por encima de ella, y los espíritus se encuentran y unen en su región eterna, dejando los cuerpos suspensos y olvidados en la tierra. Entonces no hay unión corpórea ni nuevo ser terrenal, ni el amor queda satisfecho, sino que permanece encantado y puro en el deseo eterno. Quedan los ojos mirándose, olvidados ya de que son ojos; y los cuerpos inmóviles en su inclinación, olvidados ya de que son cuerpos. Y después se separan y se alejan, sin saber que se han separado, porque en la insatisfacción corporal han quedado los espíritus deseándose en aquella unidad originaria que es la causa del amor, y que actúa en ellos como principio vivo estimulándolos a toda suerte de actividades puras; y así se hace arte en el artista, piedad en la mujer, heroicidad, nobleza y aumento espiritual en ambas vidas.

Mas, en verdad, esta fuerza necesita renovarse por alguna materialidad mientras los cuerpos viven; y por esto el deseo queda también de volver a verse. El éxtasis espiritual necesita renovarse con la presencia material: es "la dolencia —de amor que no se cura— sino con la presencia y la figura", o al menos con la posesión de algún objeto corpóreo que a las personas se refiera; y de ahí esas adoraciones ardientes y calladas, esos cambios de prendas amorosas, esos éxtasis solitarios ante ellas, que son la vida de los amantes más puros, en su amor, que se puede decir menos humano en cuanto el hombre es tierra; más humano, en cuanto es el supremo sentido espiritual de ella.

En los azares de semejante amor el temple espiritual de los amantes es puesto a dura prueba: ya por la frecuencia de la presencia personal deseada que les expone en cualquier momento a ceder al impulso natural de los cuerpos, y, en no resistiéndolo, el amor queda satisfecho por la unión corporal y muere en ella al engendrar el nuevo ser, a la nueva unidad terrena perpetuadora; ya por la lejanía prolongada o separación definitiva en que el espíritu languidece dentro la prisión del cuerpo, y el recuerdo de la unidad originaria se debilita, y el puro amor se desvanece. Pero en las almas mejor templadas no se desvanece, sino que permanece transfigurándose, satisfaciéndose continuamente, sin acabar de satisfacerse nunca, en aquellas actividades espirituales que dijimos, y en vez del nuevo ser corpóreo en que se extingue el ordinario amor, aparecen como hijos de ellas, las obras-símbolos espirituales, menos terrenalmente completas que aquél, pero más cercanas a la unidad eterna; así el hijo que tuvo Dante con Beatriz fue la poesía de Dante; porque siempre el hijo más natural del poeta es la palabra.

la feria de los días



ACE años, el humorista norteamericano Frank Sullivan tuvo la ocurrencia de crear a un personaje llamado Mr. Arbuthnot, perito en frases hechas, asesor público en materia de "clichés" o lenguaje estereotipado. A través de la pluma juguetona de Sullivan, Mr. Arbuthnot solía ilustrar a los lectores sobre las formas más socorridas de la comunicación científica, política, literaria. También, en una ocasión, hubo de considerar, desde su especial punto de vista, el lenguaje amoroso. He aquí la infiel versión de los frutos arrojados por esta última empresa, necesariamente adaptados, corregidos y aumentados por un servidor, a efecto de acomodarlos, no sólo a las peculiaridades de nuestro idioma, sino a nuestras propias inclinaciones. Debo aclarar que las diferencias resultantes no han sido escasas. La experiencia de la atmósfera mexicana, ha deparado a Mr. Arbuthnot, a quien hoy tomamos en préstamo, muchos hallazgos disímiles, y una que otra sorpresa.

PREGUNTA: Mr. Arbuthnot, en su calidad de experto en expresiones estereotipadas, ¿quisiera usted instruirnos sobre el empleo de éstas en el ámbito del sexo, del amor, del matrimonio, etc.?

RESPUESTA: Tendré el mayor gusto.

P.: Muchas gracias. Díganos entonces, Mr. Arbuthnot, ¿qué es el amor?

R.: Es la razón de nuestro existir. Y es ciego.

P.: Bien. ¿Y qué consecuencias produce?

R.: Nos hace vivir en las nubes. Convierte en débiles a los fuertes, y en fuertes a los débiles.

P.: ¿De quién se enamora un hombre joven?

R.: De la mujer más maravillosa del mundo.

P.: ¿Y de quién se enamora una joven mujer?

R.: Del hombre más maravilloso del mundo.

P.: ¿Cuándo sucede el enamoramiento?

R.: Cuando se cruzan sus caminos.

P.: Es decir...

R.: A primera vista.

P.: ¿Y cómo se enamoran?

R.: Locamente.

P.: ¿En qué se convierten entonces?

R.: En víctimas de los dardos de Cupido.

P.: ¿En cuanto a ella?

R.: Todo le parece más hermoso.

P.: ¿Y él, entretanto?

R.: Murmura a su oído dulces frases de amor.

P.: ¿Describa usted a la mujer más maravillosa del mundo?

R.: Sus ojos son dos estrellas. Sus dientes como perlas finas. Sus labios, de coral. Tiene cuello de cisne, pestañas sedosas, y un par de graciosos hoyuelos junto a la boca. Su porte es de reina. Su talle, de avispa. Sus mejillas, de arrebol.

P.: ¿No olvida usted algo, Mr. Arbuthnot?

R.: ¿Eh? No lo creo. Ojos, dientes, labios, cuello, pestañas, hoyuelos, porte, talle, mejillas. No, está todo.

P.: Su cabello.

R.: Es verdad. Mil perdones. Su cabello es de oro. O bien de negro azabache.

P.: Perfectamente. Describanos ahora al hombre más maravilloso del mundo.

R.: Es un Adonis rubio, un hombre como hay pocos, y un perfecto caballero. Es honrado a carta cabal, emprendedor, garbanzo de a libra. Sabe lo que quiere, y está loco por ella.

P.: ¿Por ella nada más?

R.: En general. A veces, sin embargo, sobre todo cuando en vez de ser un Adonis rubio, es alto y moreno, un hombre con toda la barba, y sabe cómo hablarles, las circunstancias lo empujan a que sienta la alegría de vivir. Incorregible Don Juan, no desperdicia la ocasión de echar una cana al aire. Pero en el fondo de su alma hay un solo amor verdadero. Ella es la única mujer que cuenta de verdad para él.

P.: ¿Por qué?

R.: Porque ella es "diferente". Un ángel bajado del cielo. La que ha de ser la madre de sus hijos.

P.: ¿Y ella, cómo reacciona?

R.: Esconde su dolor en lo más íntimo de su ser. A lo más, le lanza una mirada de silencioso reproche. Pues ella es la única que lo conoce realmente. Sabe que, a pesar de todo, él tiene un corazón de oro. Y que están hechos el uno para el otro. Además, no podría vivir sin él. Lo perdona, y ambos se hacen juramentos de amor eterno.

P.: ¿Y se casan?

R.: Y se casan. Esto es, unen sus destinos.

P.: Pero ¿antes?

R.: ¿Antes? Ah, sí, antes, él se le declara, le habla, le baja las estrellas del cielo. Ella, por su parte, le hace caso.

P.: Exacto, Mr. Arbuthnot. ¿Y en seguida?

R.: Los padres del novio piden la mano de la novia a los padres de ésta. Con lo cual el padre de la novia sonríe resignado, pues ante todo está la felicidad de su hija; mientras la madre deja escapar una lágrima, porque no ignora que el único amor desinteresado es el amor de madre.

P.: Pero acaba por consolarse ¿no es así?

R.: Así es. Pronto se da cuenta de que no pierde una hija, sino gana un hijo.

P.: Quedamos, pues, en que se casan. ¿Qué es el matrimonio?

R.: El matrimonio es una lotería.

P.: ¿Qué papel desempeña el sacerdote?

R.: Se digna impartir la bendición nupcial.

P.: ¿Únicamente?

R.: También pronuncia un inspirado fervorín.

P.: ¿Y el Presidente de la República?

R.: El Presidente de la República comparece como testigo en el matrimonio civil.

P.: Después de la boda, ¿qué hacen los nuevos esposos?

R.: Pasan la luna de miel en Acapulco.

P.: ¿Y más tarde?

R.: Ella tiene que decirle algo a él.

P.: ¿De qué se trata?

R.: Quiere enseñarle un par de zapatitos que ha estado tejiendo.

P.: ¿Por fin?

R.: Ambos forman un hogar y disfrutan de las delicias de la vida en familia. A menos...

P.: ¿A menos de qué?

R.: A menos de que él tenga el ojo alegre.

P.: ¿Caso en el cual?

R.: Deciden separarse.

P.: ¿Algo más?

R.: Hay solteros empedernidos que prefieren conservar su libertad. Verdaderos leones con piel de oveja. Olvidan que a la mujer no hay que tocarla ni con el pétalo de una rosa, y que el honor de aquella es algo más precioso que la vida misma. Cinicos que toman a la mujer como lo que es; frívolos que juegan con sus sentimientos. Seducen a las jóvenes inexpertas, y cada una es, para ellos, simplemente, una más. Igualmente se dan casos de mujeres de cascos ligeros, que cometen locuras, olvidándose de sí mismas.

P.: ¡Qué horror! Hable usted de aquellos hombres.

R.: Atraen con engaños a sus víctimas. Les hacen vanas promesas. Y jurándoles un falso amor, abusan de la inocencia.

P.: Pero ¿no los rechazan sus víctimas?

R.: Al principio, defienden su honra.

P.: ¿Cómo?

R.: Afean al atrevido su conducta; le hacen ver que ellas no son de ésas; le dicen: "Quita tu brazo", o bien: "No vayamos a echarlo todo a perder".

P.: ¿Y cuando no dicen ninguna de esas frases?

R.: Juegan con fuego, y sobreviene el deslíz.

P.: ¿A dónde las lleva semejante deslíz?

R.: A la perdición, a la deshonor, a la vergüenza. La sociedad las señala con índice de fuego.

P.: ¿Y el seductor?

R.: Las abandona sin oír sus ruegos, después de haber obtenido de ellas lo que buscaba.

P.: ¿Eso es todo?

R.: A veces, el padre acude a vengar la deshonor de su hija. Pierde la cabeza, y con una pistola acribilla al miserable como a una serpiente venenosa.

P.: Gracias, Mr. Arbuthnot. Muchas gracias. De hoy en adelante no estaremos prevenidos cuando... cuando...

R.: ¿Cuándo el demonio de la lujuria asome su horrible cabeza?

P.: Eso mismo. Muchas gracias de nuevo, Mr. Arbuthnot.

R.: Para servir a usted.

—J. G. T.



EL AMOR Y SU DESINTEGRACION EN LA SOCIEDAD OCCIDENTAL CONTEMPORANEA

• Estas páginas constituyen uno de los capítulos fundamentales de *The art of loving*, libro aún inédito en español. UDEM agradece al doctor Erich Fromm su amable autorización para traducirlas y publicarlas en el presente número.

Por Erich FROMM

EL AMOR es una aptitud de la personalidad productiva y madura, determinada en último término por la naturaleza del ambiente social; de ello se infiere que la capacidad de amar en un individuo que vive dentro de cualquier cultura dada, depende del influjo que esta cultura ejerce sobre el carácter de la persona ordinaria. El hablar acerca del amor en la cultura occidental contemporánea, implica el preguntarse, ante todo, si la estructura social de la civilización occidental y el espíritu que deriva de aquélla, conducen al desenvolvimiento del amor. Pero no será posible suscitar semejante pregunta sin tener que contestarla, de inmediato, negativamente. Ningún observador objetivo de nuestra vida occidental puede poner en duda que en la misma, el amor —amor fraterno, amor materno y amor erótico— sea un fenómeno relativamente infrecuente y que su sitio se encuentre usurpado por numerosas formas de pseudo amor, que son en realidad otras tantas formas de su desintegración.

La sociedad capitalista descansa en el principio de la libertad política, de un lado, y del mercado como regulador de todas las relaciones económicas (y, por tanto, de las sociales), del otro. El mercado de productos básicos determina las condiciones bajo las cuales se cambian las mercancías; el del trabajo regula la adquisición y venta del mismo. Tanto las cosas útiles, como la destreza y la energía humanas útiles, adquieren la calidad de mercancías y se intercambian, a no mediar fuerza ni fraude, de acuerdo con las condiciones de un mercado. Los zapatos, bienes tan útiles y necesarios como el que más, carecen de valor económico (valor de cambio) si no hay demanda de ellos en el mercado; asimismo, la energía y la pericia humanas no tienen ningún valor de cambio mientras no haya demanda de ellas según las condiciones dichas. El poseedor del capital puede comprar trabajo y ordenar éste, a efecto de que la inversión de aquél resulte provechosa. El dueño del trabajo está obligado a venderlo a los capitalistas, dentro de las condiciones prevalecientes en el mercado, o resignarse a morir de hambre. Esta estructura económica se traduce en una jerarquía de valores. El capital gobierna al trabajo; los bienes acumulados, cosas muertas, tienen un valor superior al del trabajo, a las energías peculiares del hombre, a las actividades vivas.

Tal ha sido, desde sus comienzos, la estructura fundamental del capitalismo, y ella sigue siendo característica del capitalismo moderno, si bien, por lo que hace a este último, la evolución de un cierto número de sus factores depara al sistema algunas cualidades específicas, las que influyen profunda y peculiarmente en la estructuración de la personalidad humana de nuestra época. El desarrollo de la sociedad capitalista ha

determinado un continuo proceso de creciente centralización y concentración del capital. Las grandes empresas aumentan de tamaño sin cesar; las más pequeñas son aplastadas hasta su completa extinción. El hecho de la propiedad del capital invertido en todas estas empresas, se va diversificando más y más del acto de administrarlas. Cientos de miles de accionistas "son propietarios" de la empresa; una burocracia administrativa —bien pagada, pero que no es dueña de la empresa— la maneja. Esta burocracia se interesa menos en obtener el máximo de ganancias, que en la expansión de la negociación y de su propio poderío. Por lo demás, si la progresiva concentración del capital y la emer-



"es un soñar despierto"

gencia de una burocracia administrativa poderosa corren paralelas, ello es así gracias a la correlativa evolución del movimiento laboral. La sindicalización del trabajo ha hecho que el obrero individual no sea el encargado de luchar, en el mercado del trabajo, por sus propios intereses; cada trabajador se encuentra unido a los otros obreros, dentro de los grandes sindicatos, también dirigidos por una poderosa burocracia, y es ésta la que lo representa frente a los colosos de la industria. La iniciativa ha sido trasladada, para bien o para mal, en los campos del capital tanto como en los laborales, del individuo a la burocracia. Cada vez en mayor número, las personas dejan de ser autónomas para venir a depender de los directores de los grandes imperios económicos.

Otro rasgo decisivo, típico del capitalismo moderno, estriba en el modo en que se opera la organización del trabajo. Las empresas grandemente centralizadas, al instituir una radical división de labores, propician una organización del trabajo en la que el individuo pier-

de su individualidad, para transformarse en un engranaje negociable de la máquina total. El problema humano del sistema capitalista moderno puede, en suma, ser formulado de la siguiente manera:

El capitalismo contemporáneo necesita hombres deseosos de cooperar con él mansa y abundantemente, que quieran consumir más y más, y cuyos gustos, uniformados, puedan ser influidos y previstos sin dificultad. Necesita hombres que se sientan libres e independientes, no sujetos a ninguna autoridad o principio o conciencia — y, sin embargo, ansiosos de ser mandados, de hacer lo que se espera de ellos; para que embonen sin problema en la maquinaria social; que puedan ser guiados sin recurso a la violencia; dirigidos sin la comparecencia de los directores, impelidos a obrar sin que sea preciso señalarles otra meta que no sea la de cumplir, estar en marcha, funcionar, ir adelante.

¿Cuál es el resultado? El hombre moderno yace enajenado de sí mismo, de su prójimo y de la naturaleza.¹ Ha sido transformado en una pura mercancía; experimenta sus fuerzas vitales como una inversión que deberá otorgarle la mayor ganancia posible dentro de las condiciones mercantiles existentes, y nada más. Las relaciones humanas devienen, esencialmente, las de unos autómatas enajenados, cada uno de los cuales finca su seguridad en el hecho de permanecer cerca del rebaño y en no diferenciarse uno de otro ni en el pensamiento, ni en el sentimiento, ni en la acción. Todos tratan de estar lo más cerca posible de los demás; todos, sin embargo, permanecen en completa soledad, llenos de una honda sensación de inseguridad, ansiedad y culpa, que deriva fatalmente de cierto invencible estado de aislamiento recíproco. Ahora bien, nuestra civilización ofrece muchos paliativos que coadyuvan a mantener la conciencia humana en ignorancia de esta soledad: primero que nada, la estricta rutina del trabajo mecánico burocratizado, que ayuda a la gente a desconocer sus afanes fundamentales, su anhelo de trascendencia y de unidad. En la medida en que esta sola rutina no logra plena eficacia, el hombre intenta ahogar su desesperación inconsciente por medio de otro mecanismo: el de la diversión, el del pasivo consumo de sonidos y visiones ofrecidas por la industria de las distracciones; e inclusive se refugia en el placer de comprar más y más cosas nuevas y cambiarlas en seguida por otras. El hombre moderno está, en rigor, muy cerca del retrato que describe Huxley en su *Un mundo feliz*: pese a encontrarse bien alimentado, bien vestido, sexualmente satisfecho, carece de un yo propio, de un contacto que no sea el más superficial, con su prójimo; hasta aparece guiado por los lemas que Huxley formuló allí tan rotundamente, lemas tales como: "Cuando el individuo siente, la comunidad lo resiente"; o "Nunca dejes para mañana la diversión de que puedas gozar hoy", o el postulado culminante: "El mundo entero es feliz en estos días." Divertirse consiste en obtener la satisfacción de consumir y "engullir" mercancías, imágenes, comida, bebida, cigarrillos, gente, lecturas, libros, películas; todo ello es consumido, devorado. El mundo es un gran objeto de

nuestro apetito, una gran manzana, una gran botella, un gran seno. Nosotros somos los niños de teta, los que eternamente quedan a la expectativa, los esperanzados — y perennemente desilusionados. Nuestra personalidad está conformada para intercambiar y recibir, para trocar y consumir; todo, tanto los bienes espirituales como los materiales, se vuelve un objeto de cambio y de consumo.

En lo que concierne al amor, la situación corresponde, necesariamente, a este carácter social del hombre moderno. Los autómatas no pueden amar; pueden intercambiar sus "envases de personalidad", con la esperanza de hacer un buen negocio. Una de las expresiones más significativas del amor, y especialmente del matrimonio con tal estructura enajenada, es la noción de "equipo". Si se examinan cualesquier artículos de revistas sobre cómo efectuar un matrimonio feliz, se advertirá que el ideal descrito en ellos es siempre el de un "equipo" que opere con eficacia. Semillante descripción difiere mucho de la idea de un empleado eficazmente operante, cuyo modelo es el que obra con "razonable independencia", y se muestra cooperativo y tolerante a la vez que ambicioso y agresivo. Del mismo modo, en otro plano, el "experto en consejos matrimoniales", recomienda que el esposo deberá "comprender" a su esposa y mostrarse servicial; comentar con elogio el nuevo vestido que ella luce y los platillos que ella prepara. La esposa, por su parte, será comprensiva cuando él llega a casa fatigado y de mal humor; escuchará con atención sus relatos en torno a los problemas de su oficina; hará gala de su comprensión, y no de su enfado cuando él olvide la fecha de su cumpleaños. El valor de este género de relación no es más alto que el de una simple conexión "bien lubricada" entre dos personas que permanecen mutuamente ajenas durante toda la vida, que nunca llegan a establecer un vínculo profundo o "central", pero que se tratan entre sí con plena cortesía, procurando cada uno que el otro pase la existencia de la mejor manera posible.

Para esta concepción del amor y el matrimonio, la meta fundamental que

se persigue reside en hallar un refugio contra una sensación de soledad que de otro modo sería insostenible. En el "amor" se llega a encontrar, por fin, un abrigo contra el aislamiento. Lo que sucede es que se constituye una alianza de dos contra el mundo, un egoísmo *à deux*, pero éste se confunde con el amor y la intimidad.

El énfasis puesto en el espíritu de equipo, en la tolerancia mutua, etc., obedece a una evolución relativamente reciente. En los años que siguieron a la primera Guerra Mundial lo precedió una concepción del amor en la que la satisfacción sexual recíproca resultaba la supuesta base de toda plena relación amorosa y, en particular, de un matrimonio feliz. Se consideraba que las causas de la frecuente desdicha matrimonial radicaban en el hecho de que los cónyuges no habían realizado un "ajuste sexual" correcto; la razón de esta laguna se presumía en la ignorancia respecto a cuál era el comportamiento sexual "correcto" y, por tanto, en la defectuosa técnica sexual de uno o ambos compañeros. Una multitud de libros daban instrucciones y consejos acerca de dicho comportamiento sexual correcto a fin de "curar" aquella falla, y de ayudar a las desgraciadas parejas incapaces de amarse; esos textos, de manera implícita o expresa prometían la felicidad y el amor a quienes acataran sus orientaciones. La idea subyacente en ellos era la de que el amor es producto del placer sexual, y que si dos personas aprenden a satisfacerse recíprocamente desde el punto de vista sexual, esto es suficiente para que se amen el uno al otro. Idea concordante con la ilusión general, en aquel tiempo, de que el uso de las técnicas apropiadas constituye la solución, no sólo de los problemas técnicos de la producción industrial, sino asimismo, de la totalidad de los problemas humanos. El hecho de que justamente lo opuesto a tal premisa era lo cierto, ni siquiera se sospechaba.

El amor no es el resultado de la satisfacción sexual adecuada; ésta —incluso en sus aspectos llamados técnicos— es fruto del amor. Y si este postulado requiriese aun de una comprobación diversa de la que depara la observación cotidiana, tal prueba se hallaría en el vasto material del acervo psicoanalítico. El estudio de los problemas sexuales más frecuentes —la frigidez en la mujer y las formas más o menos severas de impotencia psíquica en el hombre— demuestra que la causa no estriba en una falta de conocimiento de la técnica correcta, sino en las inhibiciones que hacen imposible el amor. El miedo o el odio hacia el sexo contrario yacen en el fondo de las dificultades que impiden a una persona entregarse por completo, actuar espontáneamente, confiar en su compañero sexual en los momentos de intimidad física inmediata y directa. Si una persona sexualmente inhibida puede superar su miedo o su odio, y volverse, en consecuencia, capaz de amar, sus problemas sexuales quedarán resueltos automáticamente. De lo contrario, ninguna pericia en la técnica sexual, por amplia que aquella sea, le prestará un auxilio efectivo.

Los datos obtenidos en la terapia psicoanalítica, según hemos dicho, nos llevan a creer en lo falaz que resulta la repetida noción de que la posesión de



"la preeminente imagen del padre"

una técnica sexual apropiada conduce a la dicha sexual y al amor. Esta noción obedecía en gran parte al influjo de las teorías de Freud, para el cual el amor era esencialmente un fenómeno sexual. "Al haber comprobado el hombre, por sí mismo, que el amor sexual (genital) le aportaba la máxima gratificación —a tal punto que llegó a convertirse de hecho, para él, en un prototipo de la felicidad misma—, es natural que se haya sentido urgido a buscar su dicha yendo más allá en el camino de las relaciones sexuales, hasta llegar a hacer del erotismo genital el punto central de su vida."² La experiencia del amor fraternal es, para Freud, un resultado del deseo sensual, en el cual, sin embargo, el instinto sexual se transforma en un impulso coartado en su fin. "Este tipo de amor así inhibido estaba, por cierto, en sus orígenes, lleno de apetito sensual, y en tal forma primitiva aparece aún en el inconsciente humano".³

Por lo que respecta al sentimiento de fusión, de unidad ("sentimiento oceánico"), sentimiento que constituye lo esencial de la experiencia mística, y que está en la raíz del sentido de unión (en su forma más intensa) con otra particular persona o en general con los demás, fue interpretado por Freud como un fenómeno patológico, como una regresión a un estado de un temprano "narcisismo ilimitado".⁴

Un paso más, y para Freud el amor en sí mismo entraña un fenómeno irracional. No hay para él ninguna diferencia entre el amor irracional y el amor como una expresión de la personalidad madura. En un estudio sobre el amor transferencial,⁵ señaló que éste no difiere de un modo esencial del fenómeno "normal" del amor. El enamoramiento siempre frisa con la anormalidad, siempre se asocia a la ceguera frente a la realidad, a la compulsividad, y es una transferencia de objetos de amor durante la niñez. El amor como fenómeno racional, como culminación de la madurez no era, para Freud, susceptible de ser investigado, puesto que carecía de existencia real.

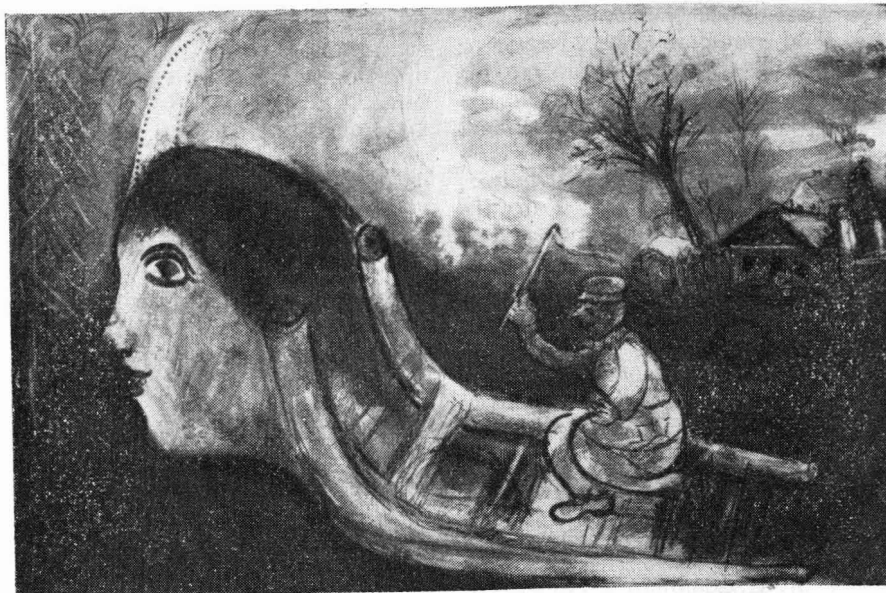
Sería, no obstante, un error sobreestimar el influjo que las ideas de Freud ejercieron en la concepción, según la cual el amor no es más que un resultado de la atracción sexual, o más bien lo mismo que esta última, en cuanto



"es el amor el que produce la felicidad"

aparece reflejada en la afectividad consciente. En rigor, el nexo causal es el inverso. Las ideas de Freud fueron incluidas, en parte, por el espíritu del siglo diecinueve; en parte se popularizaron a través del espíritu prevaleciente en los años que siguieron a la primera Guerra Mundial. He aquí algunos de los factores que influyeron tanto en el concepto popular como en el freudiano: desde luego la reacción en contra de las costumbres de la época victoriana; en segundo lugar la concepción que entonces se tenía del hombre, y que se sustentaba en la propia estructura del capitalismo. A efecto de probar que el capitalismo correspondía a las necesidades naturales del hombre, debía mostrarse que éste por naturaleza tendía a la competencia y estaba lleno de hostilidad hacia el prójimo. En tanto que los economistas "probaban" esta tesis aludiendo a un insaciable deseo de ganancia económica, y los darwinistas invocaban la ley biológica de la supervivencia del mejor dotado, Freud llegó al mismo resultado mediante la presunción de que lo que mueve al hombre es un ilimitado deseo de conquistar sexualmente a todas las mujeres, y de que sólo las presiones sociales le impiden actuar según sus deseos. El corolario lógico es que los hombres tienen fatalmente celos los unos de los otros, y estos celos recíprocos, y esta libre competencia seguirían existiendo, aun cuando la totalidad de sus móviles económicos llegasen a desaparecer.⁶

En definitiva, el pensamiento de Freud fue vastamente afectado por el materialismo del siglo diecinueve. El presupuesto de que todos los fenómenos mentales encontraban su origen en los fisiológicos hizo que Freud explicara el amor, el odio, la ambición y los celos como expresiones diversas del instinto sexual. No advertía que la realidad fundamental estriba en la totalidad de la existencia humana, sobre todo en la situación universal del hombre y en segundo término, en los modos de vida determinados por la estructura específica de la sociedad. (El avance decisivo que superó este tipo de materialismo fue realizado por Marx al elaborar el "materialismo histórico": ya no es el cuerpo, ya no es un instinto asimilable al apetito de alimento o de posesión, lo que constituye la clave para entender al hombre, es el proceso total de la vida humana, su "praxis vital".) De acuerdo con Freud, la satisfacción completa y carente de inhibiciones de todas las urgencias del instinto equivale a la salud mental y a la felicidad. Sin embargo, los hechos clínicos más obvios demuestran que los hombres —y las mujeres— que consagran sus vidas a la irrestricta gratificación sexual no logran por ello ser felices; en cambio, sufren a menudo graves conflictos o síntomas neuróticos. La satisfacción acabada de todas las exigencias instintivas no sólo no es el sustento de la dicha; ni siquiera entraña una garantía de cordura. Si la hipótesis de Freud alcanzó tamaña divulgación en aquella posguerra, ello se debió a la mudanza ocurrida en la marcha del capitalismo: se subrayó la importancia del gastar frente a la del ahorrar, del consumo como base de un mercado cada vez más amplio, y como matizado frente a la de la autofrustración como un medio para alcanzar el buen éxito económico.



"la única meta: que se les guíe hacia adelante"

El no aplazar la satisfacción de ningún deseo se convirtió en la tendencia más acusada, tanto en el ámbito del sexo como en el campo del consumo material.

Es interesante comparar estos conceptos de Freud, que responden a una determinada fase del capitalismo, con las teorías de uno de los más brillantes psicoanalistas contemporáneos: H. S. Sullivan. En el sistema psicoanalítico de Sullivan hallamos, en contraste con el de Freud, un deslinde riguroso entre la sexualidad y el amor.

¿Qué son, para Sullivan, el amor y la intimidad? "Intimidad es aquel tipo de situación humana bilateral, que permite poner en valor todos los componentes positivos de la personalidad. La validación requiere un tipo de vínculo personal que yo llamo colaboración, nombre con el cual designo aquellos ajustes —diáfanoamente formulados— del propio comportamiento, a las declaradas necesidades de la otra persona en la búsqueda de una creciente identificación, es decir, de una satisfacción más y más próxima a la perfecta reciprocidad, y en el mantenimiento de operaciones hacia una confianza progresivamente similar."⁷ Si desnudamos la afirmación de Sullivan de su complejo lenguaje, advertiremos que la esencia del amor se halla aquí localizada en una situación de colaboración, en la que dos personas sienten: "Actuamos de acuerdo con las reglas que se nos proponen a fin de preservar nuestro prestigio y nuestro sentimiento de superioridad y mérito."⁸

Así como la concepción freudiana del amor describe la experiencia del macho patriarcal en los ya dichos términos del capitalismo del siglo pasado, la descripción de Sullivan se refiere a la experiencia de la personalidad alienada y mercantil de nuestro siglo. Es una descripción de un "egotismo à deux", de dos personas que combinan sus intereses comunes y que enfrentan conjuntamente un mundo hostil y alienado. En realidad, su definición de intimidad, es válida en principio desde la perspectiva de cualquier equipo cooperante, todos los miembros del cual, "ajustan su comportamiento a las declaradas necesidades de la otra persona en la búsqueda de metas comunes" (es digno de notarse que Sullivan hable aquí de necesidades declaradas, *expressed*, cuando lo menos que puede decirse acer-

ca del amor es que implica una reacción frente a las necesidades inexpressadas entre dos personas).

El amor como una satisfacción sexual mutua, y el amor como "trabajo de equipo" y como abrigo contra la soledad, constituyen las dos formas "normales" de la desintegración del amor en la sociedad occidental moderna, la patología del amor que se acomoda a los moldes sociales. Hay muchas formas individuales de la patología del amor, que redundan en un sufrimiento consciente y que los psiquiatras, a la vez que un número cada vez mayor de legos, consideran neuróticas. Descubriendo brevemente algunas de las más frecuentes, con los ejemplos que siguen:

La condición básica del amor neurótico reside en el hecho de que en uno de los "amantes" o en ambos, ha subsistido la fijación de la figura de uno de los padres, por lo que transfiere los afectos, expectativas y temores anteriormente experimentados ante el padre o la madre, a la persona amada ya durante la edad adulta; las personas en cuestión no han llegado jamás a superar una pauta de dependencia infantil, y buscan un cumplimiento de esta misma pauta a través de sus exigencias afectivas de la vida adulta. En estos casos, la persona ha permanecido desde el punto de vista afectivo, un niño de dos años, o de cinco, o de doce, en tanto que intelectual y socialmente su nivel está de acuerdo con su edad cronológica. En los casos más severos, esta inmadurez emocional conduce a trastornos por lo que hace a su eficacia social; en los menos severos, el conflicto se reduce a la esfera de sus relaciones personales íntimas.

Con referencia a nuestra previa consideración de la personalidad fijada en la imagen del padre o de la madre veamos la situación de aquellos hombres que, en el curso de su desarrollo emocional, se han mantenido en una fase de apego infantil a la madre, tipo de relación amorosa neurótica que se da a menudo en nuestros días. Estos hombres, por así decirlo, no han llegado nunca a ser destetados. Sus sentimientos son los de un niño; buscan la protección, el cariño, el calor, los cuidados y la admiración maternos; necesitan el amor incondicional de la madre, otorgado por la exclusiva razón de que ellos lo precisan, de que son virtualmente niños pe-

queños y desamparados. Con frecuencia se muestran agradables y afectuosos cuando tratan de inducir a una mujer a amarlos, y aun después de haberlo logrado. Pero su relación con la mujer (y, de hecho, con todos los demás) no deja de ser superficial e irresponsable. Su propósito es el ser amados, no el amar. En los hombres de tal naturaleza prevalece por lo común una buena dosis de vanidad, ideas de grandeza más o menos aparentes. Cuando hallan la mujer adecuada, se sienten seguros, los amos del mundo, y pueden desplegar muchísimo afecto y simpatía; pero éste es justamente el motivo por el que resultan a menudo tan decepcionantes. Cuando, después de cierto tiempo, la mujer deja de estar a la altura de sus fantásticas exigencias, los conflictos y el resentimiento comienzan a despertar. Si la mujer no vive en perpetua adoración de ellos, si pretende una vida independiente, si desea ella misma ser amada y protegida y, en casos extremos, si no está dispuesta a perdonar sus aventuras con otras mujeres (o incluso a exhibir al respecto un interés admirativo), el hombre se siente hondamente lastimado y desilusionado, y suele racionalizar este sentimiento ideando que la mujer "no lo ama, que es mezquina o que es dominante". Cuanto no se asimila a la actitud de una madre cariñosa hacia un niño encantador, es interpretado como falta de amor. Semejantes hombres confunden por lo general sus modales afectuosos, su afán de agradar, con el auténtico amor, y de esta suerte llegan a la conclusión de que el trato que se les da es injusto: imaginan estar dispensando un gran amor y se quejan con amargura de la ingratitud de su compañera.

En algunos casos aislados, la persona fijada a la madre logra desempeñarse sin graves trastornos. Si su madre, en efecto "amaba" al individuo en cuestión de una manera excesivamente protectora (acaso con matices dominantes, pero sin ser destructiva), si el mismo encuentra una esposa de similar naturaleza maternal, si sus dotes y aptitudes especiales le permiten usar su simpatía y ser admirado (como acontece, por ejemplo, con determinados políticos prósperos), aunque sin alcanzar un grado superior de madurez en un sentido social, ese hombre resulta "bien adaptado". Pero bajo condiciones menos favorables —que como es natural son más frecuentes— su vida amorosa, si no la social, constituirá un grave desengaño; al dejársele solo, en este tipo de personalidad se suscitarán conflictos y también, comúnmente, ansiedad y depresión intensas.

Hay casos más severamente patológicos en que la fijación a la madre es más profunda e irracional. A este nivel, hablando simbólicamente, no se desea ya recuperar los brazos protectores de la madre, ni su seno nutricional, sino encastrarse de nuevo en su vientre totalmente acogedor, y totalmente destructivo. Si la sustancia de una mente saludable entraña el salir del claustro materno al mundo, el meollo de la enfermedad mental grave radica en el ser atraído por el vientre de la madre, en el ser absorbido nuevamente dentro de él, lo cual equivale a ser sustraído de la vida. Este género de fijación ocurre habitualmente en aquellos casos en que las propias madres se vinculan a sus hijos en tal forma devoradora y destructiva. Ora

invocando el amor, ora el deber, pretenden retener dentro de sí al niño, al adolescente, al hombre; éste no ha de ser capaz de respirar, sino a través de ellas; no podrá amar, si no es en un nivel sexual superficial, degradando a toda otra mujer; no estará en aptitud de ser libre e independiente, sino que será un perpetuo inválido o criminal.

Este aspecto de la madre, el destructivo, el devorador, constituye el aspecto negativo de la figura materna. La madre es susceptible de dar la vida, pero también de quitarla; de revivir, pero también de destruir, de realizar milagros con su amor, pero también, y en grado sumo, de lastimar.

En las imágenes religiosas (por ejemplo, en la de la diosa hindú Kali) y en el simbolismo onírico, no es raro encontrar semejante ambivalencia.

Los casos en los cuales la fijación opera respecto del padre, implican una diversa forma de patología neurótica.

Un caso a propósito es el del hombre cuya madre es fría y distante en tanto que su padre (en parte como resultado de la frialdad de su mujer) concentra todo su afecto e interés en el hijo. Es un "buen padre", pero al mismo tiempo es autoritario. Siempre que la conducta del hijo le complace, lo alaba, le da regalos, es afectuoso con él; siempre que le desagrada, se retira, o lo regaña. El hijo, para quien el afecto del padre es el único con el que cuenta, se liga a aquél como si fuera un esclavo. Su meta principal en la vida es complacer al padre y cuando lo logra se siente feliz,

seguro y satisfecho. Pero cuando comete un error, fracasa o no logra dar gusto al padre, se siente desanimado, desamado, desechado. En épocas posteriores de la vida este mismo hombre tratará de encontrar una figura paterna a quien apearse de manera similar. Su vida entera se vuelve una sucesión de ascensos y descensos anímicos, según si vaya o no obteniendo la alabanza paterna. Este tipo de hombres tiene a menudo mucho éxito en su carrera social. Son concienzudos, dignos de confianza, serviciales —a condición de que la imagen paterna circunstancialmente escogida entienda cómo ha de manejarlos. Pero en sus relaciones con mujeres, permanecen huraños y remotos. La mujer no tiene significación central para ellos; por lo general experimentan respecto a ella, un leve desprecio, que suele disfrazarse de una especie de interés paternal hacia una niña pequeña. No es imposible que en un principio impresionen a una mujer por su masculinidad, pero se vuelven más y más decepcionantes a medida que la mujer con quien casan descubre que está destinada a desempeñar un papel secundario en relación con el afecto primario hacia la figura del padre, que destaca en la vida del marido en cualquier ocasión; esto es, a menos que la esposa haya permanecido vinculada a su propio padre; si ello es así, puede llegar a ser feliz con un marido que la trata como a una niña caprichosa.

Más complejo es el trastorno neurótico en el amor, que deriva de una diversa situación familiar, situación que



"sienten como niños, buscan el amparo, la protección"

se presenta cuando los padres no se aman entre sí, y a la vez son demasiado reprimidos para pelear o exteriorizar cualesquiera signos de insatisfacción. Su propia lejanía recíproca priva de espontaneidad a sus relaciones con sus hijos. Lo que una niña pequeña experimenta en este caso es una atmósfera de "corrección", la cual, sin embargo, no permite un contacto estrecho ni con el padre ni con la madre, y por ello deja a la niña perpleja y temerosa. Nunca está segura de lo que los padres sienten o piensan; la atmósfera contiene en todo momento un elemento de lo desconocido, de lo misterioso. En consecuencia la niña se retira dentro de un mundo privado, sueña con los ojos abiertos, permanece distante; y más tarde conserva esta misma actitud en sus relaciones amorosas.

Este retiro desarrolla, además de una intensa ansiedad, una sensación de no estar firmemente arraigado en el mundo y conduce muchas veces, como único camino para experimentar emociones intensas, a las tendencias masoquistas. No es raro que semejantes mujeres prefieran que su esposo haga una escena y grite, a que mantenga un comportamiento más normal y sensato, puesto que aquello por lo menos las alivia de la tensión y del miedo; tampoco es raro que ellas mismas provoquen inconscientemente aquella conducta, a fin de que concluya la torturante incertidumbre que suscita la neutralidad afectiva.

En los siguientes párrafos se describen otras formas comunes de amor irracional sin entrar a analizar las causas que las originan durante la infancia:

Una forma no infrecuente de pseudo amor experimentada en la mayoría de los casos como el "gran amor" (y corrientemente descrita así en los films y en las novelas), es el *amor idolátrico*. Si una persona no ha alcanzado el nivel que le depara un sentido de identidad, de Yo-idad, fincado en el florecimiento productivo de sus propias facultades, esa persona tenderá a "idolizar" al objeto de su amor. Enajenado de sus poderes intrínsecos, los proyecta en la persona amada, que así resulta venerada como el *summum bonum*, el depositario de todo amor, de toda luz, de toda beatitud. En el curso de este proceso se priva a sí mismo de toda sensación de fuerza, piérdese, en vez de encontrarse, en el ser amado. Puesto que generalmente nadie puede, a la larga, vivir de acuerdo con las expectativas de su adorador idólatra, es fatal que ocurra el desencanto y que como remedio para éste, se busque un nuevo ídolo; lo cual redundará algunas veces en un círculo interminable. Lo que caracteriza a este género de amor idolátrico es, en sus comienzos, la intensidad y el carácter súbito de la experiencia amorosa. Al amor idolátrico se le suele describir con frecuencia como el verdadero, gran amor; en cierto modo, en efecto, simboliza la intensidad y la hondura del amor, pero acaba sólo por demostrar el hambre y la desesperación del idólatra. Huelga decir que no es poco común el que dos personas se encuentren profesando entre sí una mutua idolatría, la que, en casos agudos, llega a representar la imagen de una *folie à deux*.

Otra forma de pseudo amor es aquella que puede ser llamada *amor sentimental*. Su estancia estriba en el hecho

de que el amor se experimenta sólo a través de la fantasía y no en la relación actual y concreta con otra persona real. La forma más difundida de este tipo de amor se encuentra en la vicaria satisfacción amorosa experimentada por el consumidor de películas cinematográficas, historias románticas ofrecidas por las revistas y canciones sentimentales. Todos los deseos insatisfechos de amor, unión, y acercamiento cúmplense al consumir estos productos. Ciertos hombres y mujeres que respecto a sus cónyuges respectivos se muestran incapaces de penetrar el muro del aislamiento, derraman lágrimas, en cambio, al participar de la feliz o desdichada historia de amor de la pareja que aparece en la pantalla. Para no pocas parejas reales, la única ocasión en la que experimentan amor no recíproco, sino en compañía, en calidad de espectador del "amor" ajeno, es la contemplación de los amores cinematográficos. Mientras el amor sea un soñar despierto, son capaces de compartirlo; tan pronto como baja al plano de la realidad de una relación entre dos personas asimismo reales, se vuelven como de hielo.

Otra versión del amor sentimental es la abstracción del amor respecto del tiempo. Una pareja puede conmoverse profundamente con recuerdos de su amor pasado, aunque no haya experimentado, cuando éste pretérito era aún presente, ningún género de amor, asimismo puede disfrutar con las fantasías de su amor futuro. ¡Cuántos novios o recién casados sueñan con el éxtasis amo-

roso que les reserva el futuro, bien que en el preciso momento en que viven comienzan ya a sufrir un aburrimiento recíproco! Esta tendencia coincide con una general actitud característica del hombre moderno. Vive en el pasado o bien en el futuro; jamás en el presente. Evoca sentimentalmente su niñez y a su madre — o hace proyectos eufóricos para el futuro. Ya sea que el amor se experimente vicariamente, mediante la participación en las ficticias experiencias de otros, ya sea que se le traslade del presente al pasado o hacia el futuro, esta forma alienada y abstraída del amor sirve como un opiáceo que alivia el dolor de la realidad, la soledad y el aislamiento del individuo.

Hay aún otra forma de amor neurótico. Es la que consiste en el uso de *mecanismos de proyección* que sirven para evadir los propios problemas e imparten en cambio una desmedida preocupación por los defectos y debilidades de la persona amada. En estas condiciones los individuos se comportan en mucho como los grupos, las naciones y las religiones. Advierten agudamente las más pequeñas limitaciones ajenas, y a la vez prosiguen felices su propio camino en santa ignorancia de sus propios defectos, perpetuamente ocupados en tratar de renunciar o reformar a los demás. Si los dos compañeros proceden simultáneamente así — caso muy frecuente — la relación amorosa se transforma en una situación de proyecciones mutuas. El que es dominante o indeciso o voraz, acusa de ello a su compañero y según su carácter



"alianza de dos seres contra el mundo"



"sin 'yo'... enajenado de sí mismo"

pretende, bien curarlo, o bien castigarlo. La otra persona se conduce del propio modo; con lo cual ambos logran ignorar sus propios problemas y fallan por tanto al emprender cualesquiera medidas que pudieren auxiliarlos en el proceso de su maduración.

Otra forma de proyección es la de los propios problemas en los hijos. Tal proyección, ante todo, suele tener lugar inclusive cuando no se tienen hijos, en el deseo de tenerlos. En semejantes casos la apetencia de hijos se halla primariamente determinada por la proyección del problema de la propia inexistencia en la existencia eventual de los hijos. Cuando una persona siente que no ha sido capaz de dar sentido a su propia vida, trata de lograrlo a través de la vida de sus hijos. Pero esto conduce fatalmente al fracaso de la propia vida y de la de los hijos. Lo primero, porque el problema de la propia existencia sólo puede ser resuelto para uno mismo y por uno mismo; nunca se resuelve por intermediarios. Lo segundo, porque, de esta manera uno mismo carece de aquellas precisas cualidades necesarias para guiar a los hijos en la búsqueda de su propio camino en la vida. Los hijos sirven como objeto de proyección asimismo, cuando se ha suscitado la cuestión de disolver un matrimonio infeliz. El argumento de cajón de los padres cuando se produce esta situación, es el de que no deben separarse a fin de no privar a los niños de la bendición constituida por un hogar sólido, unificado. Un estudio minucioso demostrará, sin embargo, que la atmósfera de tensión e infelicidad dentro de una "familia unida" es más dañina a los hijos que lo que sería una ruptura abierta — que por lo menos les enseña que el hombre es capaz de poner fin a una situación intolerable con sólo tomar una decisión valerosa.

Es preciso mencionar aquí otro error frecuente; a saber, la ilusión de que el amor implica forzosamente una ausencia de conflicto. Esto lo cree la gente del mismo modo que acostumbra creer que el dolor y la tristeza deben ser evitados bajo toda circunstancia. Y el argumento que los mueve a mantener aquella hipótesis radica en el hecho de que las batallas que advierten a su alrededor parecen no ser sino intercambios destructivos que no traen consigo ningún

beneficio a ninguno de los interesados. Pero lo que sucede es que los "conflictos" de la mayor parte de la gente son en realidad intentos de evadir los verdaderos conflictos. Son desacuerdos sobre cuestiones menores o superficiales que por su misma naturaleza no se prestan a ser aclarados o resueltos. Los conflictos verdaderos entre dos personas, aquellos que no sirven meramente para encubrir o para proyectar, sino que se experimentan al profundo nivel de la más íntima realidad que les corresponde, no son destructivos. Conducen al esclarecimiento, producen una catarsis de la cual las dos personas emergen con mayor sabiduría y mayor fuerza. Esto nos hace reiterar algo ya mencionado más arriba.

El amor es posible exclusivamente cuando dos personas se comunican la una con la otra desde el núcleo de su existencia; cuando cada una de ellas, en



"las dos caras opuestas de la madre"

consecuencia, se experimenta desde el centro de su respectiva existencia. Sólo en esta "experiencia central" radica la realidad humana; sólo aquí, la vida; sólo aquí, el fundamento para el amor. Experimentado así el amor es un estímulo constante; no es un punto de reposo, sino un moverse, crecer, trabajar juntos; aun el que haya armonía o conflicto, alegría o tristeza, resulta secundario frente al hecho fundamental de que dos personas se experimentan a sí mismas lo más hondo de su existencia, de que cada uno de ellos es capaz de ser uno con el otro por ser uno consigo mismo, y no por huir de sí mismos. No hay sino una cosa que prueba la presencia del amor: la profundidad de la relación y la vida y fuerza de cada una de las personas involucradas; este es el fruto por el que se reconoce al amor.

Así como los autómatas no pueden amarse entre sí, tampoco les es posible amar a Dios. La desintegración del amor a Dios ha alcanzado las mismas proporciones que la desintegración del amor al hombre. Esto contradice rotundamente la tesis de que estamos presenciando en esta época un renacimiento religioso. Nada podría estar más alejado de la verdad. Lo que presenciamos (aun cuando haya excepciones) es una regresión

a un concepto idolátrico de Dios, y una transformación del amor a Dios en una relación propia de una estructura caracteriológica enajenada. El regreso a un concepto idolátrico de Dios es fácil de advertirse. Presa de ansiedad, la gente carece de principios o de fe, se encuentra sin más objetivo que el inmediato de seguir adelante; de aquí que los hombres continúen permaneciendo en la infancia, con la esperanza de que el padre o la madre vengan en su ayuda cuando ayuda necesiten.

Cierto, en las culturas religiosas, como en las medievales, el hombre ordinario también contemplaba en Dios un padre y una madre auxiliares. Pero a la vez, tomaba a Dios en serio, en el sentido de que la meta suprema de su vida era el vivir de acuerdo con los principios divinos, el hacer de la "salvación" el interés máximo al cual todas las demás actividades estaban subordinadas. Nada de ese esfuerzo está hoy presente. La vida cotidiana se encuentra separada de todos los valores religiosos. Está dedicada a la persecución de comodidades materiales y de obtener buen éxito en el mercado de las personalidades. Los principios sobre los cuales sustentamos nuestros esfuerzos seculares, son los de indiferencia del egotismo (este último a menudo etiquetado como "individualismo" o "iniciativa personal"). Cabe comparar al hombre de culturas auténticamente religiosas con un niño de ocho años de edad que necesita de la ayuda de su padre, pero que empieza ya a adoptar las enseñanzas y los principios de aquél, en el curso de su vida. El hombre contemporáneo parece más bien un niño de tres años que clama por su padre cuando lo necesita, pero que, por lo demás, se comporta con gran autosuficiencia cuando lo dejan jugar.

En este sentido, con nuestra dependencia infantil de una idea antropomórfica de Dios, que no llega a transformar nuestra vida de acuerdo con los principios divinos, nos aproximamos a una



"guardan al niño, al hombre, dentro de sí"

primitiva tribu idólatra más que la cultura religiosa de la Edad Media. En otro sentido, nuestra situación religiosa muestra rasgos que son nuevos, privativos de la contemporánea sociedad capitalista occidental. Me remito a previas afirmaciones en este trabajo. El hombre moderno se ha convertido en una mercancía; experimenta su energía vital como una inversión con la que debería obtener la máxima ganancia posible, considerando su posición y la situación en el mercado de la personalidad. Se encuentra enajenado de sí mismo, de sus prójimos, de la naturaleza. Su propósito fundamental es el comercio ventajoso de sus habilidades, sus conocimientos y de sí mismos, de su "paquete de personalidad", con otros parejamente deseosos de un ventajoso y equitativo cambio. La vida carece de toda meta que no sea la de circular, de todo principio que no sea el del comercio equitativo, de toda satisfacción que no sea la de consumir.

¿Qué significado puede tener el concepto de Dios en estas circunstancias? Su significado original religioso, ha pasado a ajustarse a la alienada cultura de la prosperidad. En el renacimiento religioso de estos días, la creencia en Dios ha sido transformada en un dispositivo psicológico para hacerlo a uno más apto para la feroz competencia.

La religiosidad se alía con la auto-sugestión y la psicoterapia para ayudar al hombre en sus actividades comerciales. En los años veinte no se había recurrido a Dios con propósitos de "mejorar la propia personalidad". El libro más vendido en el año de 1938, *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*, de Dale Carnegie, se mantuvo en un nivel estrictamente secular. La importancia que alcanzó, en este terreno, el libro de Carnegie, la ha logrado en la actualidad el presente best-seller, *El poder del pensamiento positivo*, del Reverendo N. V. Peale. En este libro religioso ni siquiera se pone en tela de juicio si nuestra preocupación dominante por el éxito concuerda intrínsecamente con el espíritu de la religión monoteísta. Al contrario, este objetivo supremo se exhibe como incuestionable; antes bien, la fe en Dios y en la oración se recomienda como un medio para incrementar la capacidad de cada uno para triunfar en los negocios. Del mismo modo que los psiquiatras modernos recomiendan fomentar la felicidad de los empleados de las casas de comercio, a fin de que éstos resulten más atractivos a los clientes, algunos clérigos recomiendan el fomento del amor a Dios a fin de alcanzar un mayor éxito. "Asociate a Dios" implica hacer de Dios un socio mercantil, más bien que participar en el amor, la justicia y la verdad divinas. Así como el amor fraternal ha sido sustituido por un impersonal sentido de equidad, Dios ha sido transformado en un distante Director General de el Universo, S. A.; se sabe que está allí, que mueve todos los hilos (aunque es probable que el espectáculo continuaría también sin Él), jamás puede versele, pero se hace constar que a Él le corresponde la dirección mientras uno está cumpliendo su cometido.*

NOTAS

1 Cf. *The Sane Society*, E. Fromm, Rinehart and Company, Nueva York, 1955.

2 S. Freud, *Civilization and Its Discontents*, traducción inglesa de J. Riviere, The Hogarth Press, Ltd., Londres, 1953, p. 69.



"amor, un fenómeno irracional"

- 3 *Ibid.*, p. 69.
- 4 *Ibid.*, p. 21.
- 5 Freud, *Gesamte Werke*, Londres, 1940-52, vol. x.
- 6 Sándor Ferenczi, el único discípulo de Freud que no disintió de su maestro; pero en los últimos años de su vida cambió sus opiniones sobre el amor. Puede encontrarse una excelente disertación de esta materia en: *The Leaven of Love* de Izette de Forest, Harper & Brothers, Nueva York, 1954.
- 7 H. S. Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry*, W. W. Norton Co., Nueva York, 1953, p. 246.
- 8 *Ibid.*, p. 246.

* N. del T. Para Fromm el "amor a Dios" no implica un concepto teísta, pues éste "es sólo un concepto históricamente condicionado, a través del cual el hombre ha expresado la experiencia de las facultades superiores, su deseo vehemente de la verdad y de la unidad en un período histórico determinado". Pero, al mismo tiempo, asegura que "las consecuencias del estricto monoteísmo y una preocupación fundamental —no teísta— por la realidad espiritual, constituyen dos perspectivas que, aun siendo diferentes, no tienen por qué combatirse entre sí.

(Traducción de Celia Chávez, revisada por Jaime García Terrés.)

DEL AMOR

INTRODUCCION AL SIMBOLO DE LA FE

Por Fray Luis DE GRANADA

PARIÓ UNA PERRA en un monasterio nuestro tres o cuatro perrillos, los cuales por no ser necesarios mataron los religiosos, y arrojaron por diversas partes de una huerta. Mas la madre, viéndose sin hijos, andaba todo el día oliscando por toda la huerta hasta que finalmente los halló; y así muertos los volvió al mismo lugar donde los criaba. Viendo esto los religiosos, arrojáronlos en un tejado alto, para el cual no parecía haber subida. Mas la grandeza deste amor natural dio ingenio a la madre para que saltando por una ventana en un tejadillo, y de aquel en otro, finalmente vino a dar en los hijos, y así volvió por los mismos pasos a traerlos a su primer lugar. En lo cual se ve claro cuán perfecta sea aquella divina Providencia en todas las cosas, pues tanta fuerza de amor puso en los padres para la crianza de los hijos, cuando son chiquitos.

Y no menos resplandece esta providencia en las aves, a las cuales dio mayor amor de los hijos, por haberles puesto mayor carga en la criación dellos. Porque

para la ligereza que les era necesaria para volar, no convenia tener ni la carga de la leche ni de los vasos della. Por lo cual era necesario que para mantener los hijuelos, quitasen parte del mantenimiento que tenían para sí buscado con trabajo, y lo partiesen con ellos. De donde nasce que si tomáis un pajarico del nido, y lo encerráis en una jaula; allí lo reconocen sus padres, y por entre las verjas le dan su ración, y parten con él lo que para sí habían buscado. Y porque esto era más dificultoso de hacer, proveyólas el Criador de mayor amor para vencer esta dificultad, porque éste es el que todo lo puede y todo lo vence, el cual es para sí escaso, por ser piadoso y largo para el que ama. Por lo cual dijo S. Bernardo: Amemos, hermanos, a Cristo, y luego todo lo dificultoso se nos hará fácil. Este amor se ve claro en una gallina que cría, porque con ser ésta una ave muy tímida y desconfiada, si queréis llegar a los pollos que cría, comienza a graznar y engri-farse y ponerse contra vos.

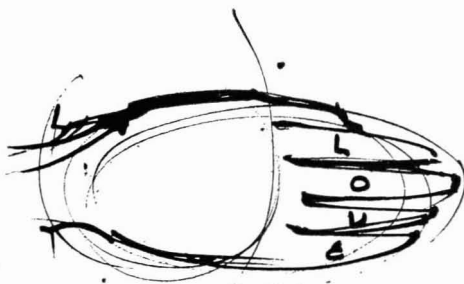
Noche en claro

A LAS DIEZ de la noche en el Café de Inglaterra
Salvo nosotros tres
No había nadie
Se oía afuera el paso húmedo del otoño
Pasos de ciego gigante
Pasos de bosque llegando a la ciudad
Con mil brazos con mil pies de niebla
Cara de humo hombre sin cara
El otoño marchaba hacia el centro de París
Con seguros pasos de ciego
Algo se prepara

Dijo uno de nosotros
Las gentes caminaban por la gran avenida
Algunos con gesto furtivo se arrancaban el rostro
Piedras chorreando tiempo
Casas inválidas ateridos osarios
Oh huesos todavía con fiebre
Una prostituta bella como una papisa
Cruzó la calle y desapareció en un muro verduzco
La pared volvió a cerrarse
Todo es puerta
Basta la leve presión de un pensamiento
Se abre de par en par la vida
Algo se prepara

Dijo uno entre nosotros
Se abrió el minuto en dos
Leí signos en la frente de ese instante
Los vivos están vivos
Andan vuelan maduran estallan
Los muertos están vivos
El viento los agita los dispersa
Racimos que caen entre las piernas de la noche
La ciudad se abre como un corazón
Como un higo la flor que es fruto
Más deseo que encarnación
Encarnación del deseo
Algo se prepara

Dijo el poeta
Nada se dice excepto lo indecible
Este mismo otoño vacilante
Este mismo año enfermo
Fruto fantasma que resbala entre las manos del siglo
Año de miedo tiempo de susurro y mutilación
Nadie tenía cara aquella tarde
En el underground de Londres
En lugar de ojos
Abominación de espejos opacos
En lugar de labios
Sonrisa de borrosas costuras
Nadie tenía sangre nadie tenía nombre
No teníamos cuerpo ni espíritu
No teníamos cara
El tiempo daba vueltas y vueltas y no pasaba
No pasaba nada sino el tiempo que pasa y regresa y no pasa
Apareció entonces la pareja adolescente
El era rubio "venablo de Cupido" *
Gorra gris gorrión callejero y valiente
Ella era pequeña pecosa pelirroja
Manzana sobre una mesa de pobres
Pálida rama en un patio de invierno
Niños feroces gatos salvajes
Dos plantas ariscas enlazadas
Dos plantas con espinas y flores súbitas
Sobre el abrigo de ella color fresa
Resplandeció la mano del muchacho
Las cuatro letras de la palabra Amor
En cada dedo ardiendo como astros



* Góngora.

Tatuaje escolar tinta china y pasión
Anillos palpitantes
Oh mano collar al cuello ávido de la vida
Pájaro de presa y caballo sediento
Mano llena de ojos en la noche del cuerpo
Pequeño sol y río de frescura
Mano que das el sueño y das la resurrección
Todo es puerta

Todo es puente
Ahora marchamos en la otra orilla
Mira abajo correr el río de los siglos
El río de los signos
Mira correr el río de los astros
Se abrazan y separan vuelven a juntarse
Hablan entre ellos un lenguaje de incendios
Sus luchas sus amores
Son la creación y la destrucción de los mundos
La noche se abre

Mano inmensa
Constelación de signos
Escritura silencio que canta
Siglos generaciones eras
Sílabas que alguien dice
Palabras que alguien oye
Pórticos de pilares transparentes
Ecos llamadas señas laberintos
Parpadea el instante y dice algo
Escucha abre los ojos ciérralos
La marea se levanta

Algo se prepara
Nos dispersamos en la noche
Mis amigos se alejan
Llevo sus palabras como un tesoro ardiendo
Pelea el río y el viento del otoño
Pelea el otoño contra las casas negras
Año de hueso
Pila de años muertos y escupidos
Estaciones violadas
Siglo tallado en un aullido
Pirámide de sangre
Horas royendo el día el año el siglo el hueso
Hemos perdido todas las batallas
Todos los días ganamos una
Poesía

La ciudad se despliega
Su rostro es el rostro de mi amor
Sus largas piernas son las piernas de la mujer que amo
Torres plazas columnas puentes calles
Río cinturón de paisajes ahogados
Ciudad o Mujer Presencia
Abanico que muestras y ocultas la vida
Bella como el motín de los pobres
Tu frente delira pero en tus ojos bebo cordura
Tus axilas son noche pero tus pechos día
Tus palabras son de piedra pero tu lengua es lluvia
Tu espalda es el mediodía del mar
Tu risa el sol entrando en los suburbios
Tu pelo al desatarse la tempestad en las terrazas del alba
Tu vientre la respiración del mar la pulsación del día
Tú te llamas torrente y te llamas pradera
Tú te llamas pleamar
Tienes todos los nombres del agua
Pero tu sexo es innombrable
La otra cara del ser
La otra cara del tiempo
El revés de la vida
Aquí cesa todo discurso
Aquí la belleza no es legible
Aquí la presencia se vuelve terrible
Replegada en sí misma la Presencia es vacío
Lo visible es invisible
Aquí se hace visible lo invisible
La luz es sombra luz la sombra
Aquí el tiempo se para
Aquí la estrella es negra
Los cuatro puntos cardinales se tocan
Es el lugar solitario el lugar de la cita

Ciudad Mujer Presencia
Aquí comienza el tiempo.

(22 de noviembre — 23 de diciembre de 1958).

Octavio
Paz

LA CAMELIA

GENTE: ELENA (26 años).
SALVADOR (21 años).
PILAR (38 años).

ACTO UNICO

El salón de recibir en un departamento más bien lujoso en algún lugar de veraneo. ELENA y SALVADOR se están besando, de pie, en el centro del escenario. SALVADOR es un muchacho joven, guapo, tipo deportista; lleva puesta una camisa de cuello y corbata, los pantalones en una mano. ELENA es muy obviamente una estrella de cine, pequeña, guapa: está tratando de esconder un telegrama detrás de la espalda.

Después de algunos segundos de entregarse de lleno al beso, ELENA abre los ojos, mira al público, empieza a hacer ruiditos tratando de separarse. SALVADOR, al fin, separa su boca de la de ella y la mira como fascinado pasándose la lengua por los labios.

SALVADOR (en éxtasis).—Tu boca sabe a menta, cada día más.

ELENA lo mira un momento dudando de la seriedad de sus palabras, luego se saca una pastilla de la boca y la deja en un cenicero.

ELENA (con cierto enfado cariñoso).—Ve a la recámara a acabar de vestirme, ¿quieres?

SALVADOR (en contemplación perenne).—¿Por qué?

ELENA (se muerde un labio; de pronto al borde de las lágrimas).—¿Por qué?, ¿por qué? ¡Dios mío!, ¿por qué siempre la misma lucha todas las mañanas?

SALVADOR.—No sé por qué. ¿Por qué quieres que salga?

ELENA.—Porque un señor no se puede estar metido en su casa durante tres meses sin... ¿Por qué rayos estás tratando de hacerme convencerte de algo que ya había logrado que aceptaras hace media hora?

SALVADOR (impasible).—Porque te quiero.

ELENA.—Yo también te quiero, mi vida, más que tú a mí; pero...

SALVADOR.—No.

Pausa. Elena se muerde el labio

ELENA.—Está bien: nos queremos igual, exactamente igual...

SALVADOR.—Porque ya no se puede querer más.

ELENA.—... porque ya no se puede querer más y somos las personas más felices del mundo...

SALVADOR.—Porque nos tenemos el uno al otro.

ELENA.—... porque nos tenemos el uno al otro y es más de lo que nadie puede soñar. *(Pausa.)*

SALVADOR (imperturbable).—¿Entonces por qué quieres que me vaya?

ELENA (desarmada).—Corazón, no quiero que te vayas: quiero simplemente que saigas a caminar un poco, que respire el aire; un muchacho con tus pulmones necesita mucho aire fresco.

SALVADOR (hincha los pulmones, sonriente).—Bésame.

Por Héctor MENDOZA

Dibujos de PINONCELLY

ELENA (se acerca, débil. De pronto, cobrando energías).—Con una condición: de que te vas a vestir y vas a salir de aquí y no vas a regresar cuando menos en treinta minutos.

SALVADOR.—¡Mjm! *(Se besan. Después, en éxtasis.)*—Menta, pura menta.

Elena lo mira críticamente; luego comienza a mascar y se oye el "crac-crac" de una pastilla entre sus muelas.

ELENA (temperante).—Vete a vestir.

Salvador sale, caminando hacia atrás, sin dejar de contemplar a Elena. Cuando ha desaparecido, Elena va a cerrar la puerta de la recámara. Regresa al proscenio echándole una rápida ojeada al telegrama que ya no tiene por qué ocultar.

ELENA (al público, como si se sintiera un poco avergonzada por lo que acaba de pasar).—Somos marido y mujer. *(Pequeña pausa; se muerde un labio.)* Bueno, no, ¿para qué decir mentiras si de todos modos...? *(Ríe un poco para cubrir que se siente cohibida.)* Ya sé que todo mundo estará pensando: "Bueno, pues si es artista de cine, ¡claro!..." Pero no, hace dos días que me propuso matrimonio. *(Con recato.)* Ahora sí estoy realmente enamorada. *(Ríe, se cubre la cara con el telegrama para evitar un leve rubor.)* ¡Como una idiota! *(Baja lentamente el telegrama; se está mordiendo un labio.)* Cuando lo conocí, Salvador estaba jugando basquetbol y yo era madrina del equipo contrario y..., bueno, ya ven qué guapo es. Una no puede resistirse así a..., es decir: yo no sé ustedes; pero lo que es yo... En fin. Fue una traición horrible, sus compañeros no se lo perdonarán nunca. *(Ríe.)* Le tienen un poco de envidia, en realidad. *(Suspira.)* Han sido tres meses maravillosos, créamelo: aquí, fuera del ruido de la gran ciudad, en este lugar de ensueño, lleno de árboles y de perros y de...

VOZ DE SALVADOR.—¡Elena!

Elena mira hacia la puerta de la recámara, vuelve a mirar al público y deja escapar una risita de satisfacción.

ELENA.—Es él otra vez. *(Da media vuelta y avanza unos pasos hacia la puerta de la recámara. Se detiene, haciendo heroísmos de voluntad.)* ¿Qué quieres?

VOZ DE SALVADOR (muy suave).—Ven.

ELENA (vacila un poco; luego).—¿Para qué? *(Pequeña pausa.)*

VOZ DE SALVADOR (todavía más suave y suplicante).—Ven... *(Pequeña pausa. Elena se muerde muy fuerte el labio.)* Elena..., Elenita...

ELENA (decidida).—¡No! Acaba de vestirme y sal a la calle. *(Al público, como explicación, blandiendo el telegrama.)* Su hermana está aquí en cualquier momento, ¿saben? Me manda un telegrama diciéndome que necesita hablar conmigo sin que su hermano se entere, que es de suma importancia. Dice "suma". Yo..., pues yo sinceramente le tengo un poco de miedo a esta entrevista; pero ¡qué remedio!, una tiene que afrontar ciertas responsabilidades de vez en cuando. En una de mis películas, la heroína, que era yo, gracias a Dios, decía: "Cuando las mujeres aceptan el amor, no saben lo que se llevan...", o algo así; pero de cualquier manera era una de las líneas más gustadas. Yo lloraba mucho cuando la decía. *(Suspira.)* Pero en lo que se refiere a esta visita, si en realidad se trata de algo grave, Salvador no me perdonaría nunca que no hubiera recibido a su hermana. Al principio pensé enseñarle a él mismo el telegrama... y luego, al mismo tiempo, creo que prefiero verla yo sola; él es muy chico y... *(Un poco avergonzada.)* Sí, es menor que yo... dos años... *(Se muerde el labio.)* No: cinco: es menor que yo cinco años... Y por lo tanto yo puedo arreglar con más calma cualquier asunto. Pero estoy muy nerviosa. *(Se muerde el labio.)* Y él tarda tanto para irse. *(Va a la puerta de la recámara.)* ¡Salvador!

Salvador abre la puerta. Tiene puestos los pantalones y el saco.

SALVADOR.—¿No podría quedarme por hoy?

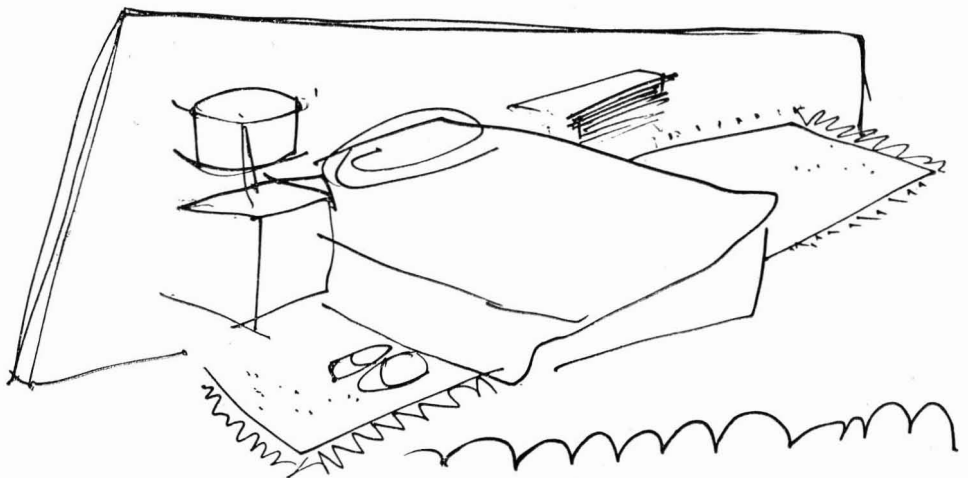
ELENA (materialmente arrastrándolo hasta la puerta de salida).—No. ¿Tú te crees que las mujeres no necesitamos unos minutos de vez en cuando para estar solas y arreglar nuestras cosas? Adiós. *(Lo besa rápidamente en la boca.)* No mires las piernas de las mujeres.

SALVADOR (sonrisa maligna).—Podría verlas.

ELENA.—Pero no las vas a ver. Adiós.

SALVADOR (dándose casi por perdido).—¿Y si saliera esta tarde, en vez? *(Elena lo mira con severidad. Él sale cerrando la puerta tras de sí.)*

ELENA (a la puerta cerrada).—Adiós, mi amor. *(Suspira. Mira al público; sonríe.)* Pues ya se fue. *(Se sienta. Pausa.)* Y ahora a esperar. *(Sonríe al público, nuevamente. Pausa. Se mira las uñas.)* ¡Ay!, creo que empiezo a extrañarlo.



(Pausa.) Salvador no es muy inteligente, es cierto; pero yo tampoco lo soy mucho: una artista de cine no tiene que ser necesariamente inteligente. Somos muy felices; muy, muy, muy felices. (Pausa. Mira su reloj pulsera.) ¡Cómo tarda esta mujer! Hay personas que no tienen sentido de lo que son treinta minutos de una estrella de cine ocupada. Yo nunca he sabido esperar: no sé qué hacer, no sé qué pensar. A veces me pongo a contar mentalmente en inglés; pero nunca he podido pasar de "eleven" y ahí me quedo sin tener otra cosa en que pensar. Lloro de aburrimiento. (Toca a la puerta.) ¡Ah! (Se compone rápidamente frente a un espejo y abre la puerta.) Muy buenos días. Yo soy Elena, usted debe ser la hermana. Estaba esperándola. Pase, por favor.

Entra Pilar, muy elegante, muy distinguida, sin tomar la mano que le extiende Elena; mira a su alrededor.

PILAR (finalmente).—Buenos días.

ELENA (agradable).—¿Quiere sentarse?

PILAR.—Gracias. (Lo hace. Observa fijamente a Elena, que se sienta a su lado.)

ELENA (con una risita seminerviosa).—Estaba deseando conocerla. (Pausa. Pilar sigue mirándola. Elena, nerviosa, adopta una postura absurda.) No me parezco mucho a como salgo en las películas, ¿verdad? Todo es cuestión de luz, ¿sabe usted?

PILAR.—Debo advertirle que me resistía a venir y que mi marido desapruaba totalmente esta visita. Aun ahora, de no ser por la pobre de mamá, este viaje sería absolutamente injustificado. Señorita... (Se detiene, no sabiendo si es correcto llamarla así.)

ELENA.—Benítez: Elena Benítez. Están pasando una de mis películas en el cine de enfrente y si usted tuviera tiempo esta tarde podríamos...

PILAR.—Me temo mucho que el objeto de mi viaje no sea precisamente... (Se detiene, cuidadosa y en cambio lanza una pequeña sonrisa condescendiente.) Le seré franca: yo había prejuzgado la situación porque la había imaginado una persona totalmente diferente; la había pensado más..., ¿cómo le diré?

ELENA.—¿Vieja?, ¿fea?

PILAR (sonríe llanamente).—Menos "ingenua", digamos; pero ahora veo que... Bueno, me ha conquistado usted, señorita Benítez y esto, así de pronto, en vez de ser favorecedor dificulta horriblemente mi tarea. Quiero decirle que, moralmente, mi familia desapruaba esta situación...

ELENA (sonríe triunfante).—Salvador me propuso matrimonio hace dos días.

PILAR (ríe).—No me entiende... Mire, ¿Elena?, ¿puedo llamarla Elena?

ELENA.—Pero sí, por favor.

PILAR.—Gracias. (La mira por un momento, luego sonríe y le palmea una mano.) ¡Qué niña es usted! ¡Qué niña y qué... etérea! No me extraña nada el que Salvador se haya enamorado de usted y le haya propuesto matrimonio.

ELENA (ríe, aliviada).—Usted me gusta a mí también, mucho, muchísimo. (Le besa una mejilla, impulsivamente.) No sabe el miedo tan tremendo que le tenía, señora..., puedo llamarla Pilar, ¿verdad?

PILAR (un poco incómoda).—Naturalmente,

ELENA.—Sí, sí: Pilar, si vamos a ser hermanas. (En su entusiasmo bate palmas.) ¡Qué felicidad! Y pensar que esta mañana no podía besar como es debido a Salvador teniendo ese horrible telegrama en las manos. (Ríe, se cubre la cara para disimular un rubor.) ¡Pero no!, ¡qué estúpida!, ¿qué estoy diciendo? Ese feliz, maravilloso telegrama. (Toma las manos de Pilar.) ¿Verdad que me va a perdonar por haber sido tan tonta, por haber tenido miedo de usted: usted que es la dulzura y la fineza y la bondad mismas?, ¿verdad que perdonará mi estupidez?

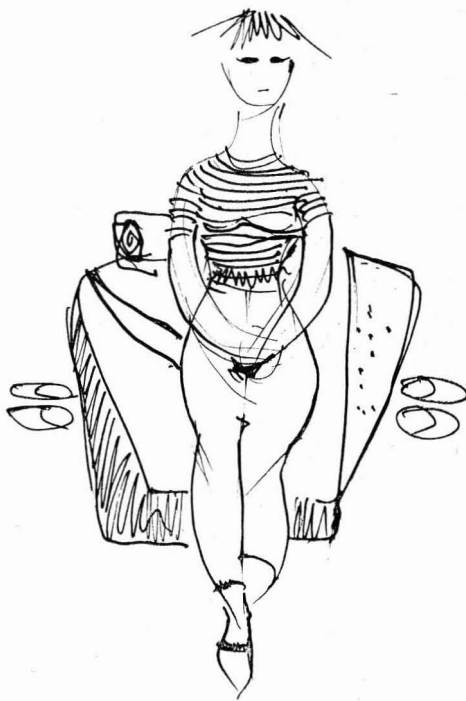
PILAR (apretándole las manos).—Mi pobre, pobre Elena, no me ha entendido usted en absoluto...

ELENA (tomada por sorpresa).—¿Cómo?

PILAR.—Que no: no me ha entendido usted, mi querida amiga.

ELENA (visiblemente descontrolada).—¡Qué tonta soy!; aquí estoy hablando y dejándola hablar sin ofrecerle nada. (Se levanta.) ¿Qué prefiere usted...?

PILAR (deteniéndola).—No, no, por favor no se moleste, ya de por sí le estoy



causando demasiados trastornos innecesarios. No, le agradezco mucho: tengo al chofer esperando allá fuera...

ELENA.—¿Entonces no se va a quedar usted a comer con nosotros?; le aseguro que a Salvador le daría muchísimo gusto...

PILAR.—No, no, no me apene usted más, se lo ruego. Demasiado estoy odiándome ya a mí misma por hacer lo que estoy haciendo, por decirle lo que le tengo que decir.

ELENA (desencantada).—¿Entonces...?

PILAR.—Nada, querida mía, siéntese a mi lado y trate de ser valiente y sensata. (Elena la obedece.) Escúcheme: lo que voy a decirle me va a hacer aparecer ante sus ojos cándidos como una mujer estúpida y cruel y tal vez exista algo de razón en ello; pero yo soy una persona que a mis años ha aprendido que el sentido del deber es una cualidad, si no siempre generosa, sí absolutamente esencial.

ELENA.—Me asusta usted... mucho.

PILAR.—Y con razón, querida niña, porque lo que voy a pedirle exigirá de usted un valor, una bondad, una comprensión y un altruismo superiores a su edad; y,

en fin, una calma que casi no me atrevo a pedirle que conserve. Querida mía, tiene usted que abandonar a mi hermano.

ELENA.—¿Qué dice usted?, ¿abandonar a Salvador? (Ríe.) Seguramente se trata de una broma, ¿verdad?

PILAR.—Desgraciadamente no se trata de ninguna broma, Elena, y si usted no fuera tan niña habría comprendido desde hace mucho que sus relaciones con mi hermano no podían extenderse por mucho tiempo.

ELENA.—Pero ¿por qué no? Nos queremos muchísimo, ¿no es eso suficiente para usted?; ¿qué otra cosa quiere?, ¿qué otra prueba?

PILAR.—La más dura, la final: la separación.

ELENA.—¿Pero por qué?, ¿qué razón tan poderosa existe que la haga a usted, que acaba de confesarse mi amiga, exigirme semejante prueba de cariño y para qué?

PILAR.—No trataré de ocultarle que mi móvil es de una índole parcialmente egoísta; pero sobre todo lo hago por Salvador. Mi madre, y esto en realidad no tiene por qué interesarle a usted particularmente, Elena, morirá seguramente si su hijo no le restaurado en unos pocos días. Salvador, no sé si él se lo haya dicho, es el menor y por tanto el predilecto de los hijos de mamá. Mamá es una persona extremadamente recta que no entiende de estas cosas y la reciente actitud de Salvador la ha llevado a la cama con peligro de muerte. Ésta, Elena, es la parte egoísta de la razón que me hace pedirle a usted semejante sacrificio. La otra parte se refiere a Salvador mismo y casi por lo tanto a usted en particular... (Pilar sigue accionando como si hablara; pero ningún sonido sale de su boca.)

ELENA (al público).—Va a hablar por dos horas. Yo trato de recordar a todos los gatos que me han conocido, con sus nombres y sus mañías. Pero es inútil, habla de Salvador y de mí y es mejor escuchar con cuidado. ¡Ay! (Suspira. Comienza a hablar imitando inconscientemente la manera de Pilar.) Dice que estoy arruinando la vida de Salvador: soy egoísta. Comprendo que es verdad, pero callo. Me informa que Salvador debería presentarse a exámenes dentro de unos días. Mientras exista yo Salvador no se presentará, perderá su carrera, ya no querrá estudiar. Más tarde se dará cuenta del error cometido y ¿a quién va a culpar?: a mis brazos, a mis pechos de cuna..., a mis labios de trampa procelosa. Me va a culpar a mí por haberle ocultado la vida, por cerrar sus ojos, por cantarle al oído y hacerle perder el rumbo en la tempestad. Me va a culpar a mí, a mí que lo quiero como a nada en el... (Se echa a llorar.)

PILAR (grave).—Los hombres que amamos son como nuestros hijos y el romper el cordón umbilical...

ELENA.—Nos sangra el pecho y nos sangra las manos...

PILAR.—Pero de otra manera acabarían atando el cordón a su propio cuello y eso nos dolería más a las que comprendemos nuestra posición de esposas-madres. Es por eso que le pido el sacrificio: por él y por usted misma... (Siguiendo moviendo la boca sin sonido.)

ELENA.—Por mí y por él; porque esta miel no se nos amargue en la garganta... (Mira a Pilar.) Por ella y por la madre de Salvador que necesitan hacer de él un hombre. (Como traduciendo los

movimientos de la boca de Pilar.) Que si no pienso que también para ella, que no tiene ningún derecho, no es terriblemente duro pedir esta clase de dolor... (Pilar también se ha puesto a llorar.) ¡Dios mío!, no llore usted. (Se abrazan llorando.) La comprendo, la comprendo muy bien.

PILAR.—¿Quiere decir que será tan buena, tan generosa, tan angelical, que ha comprendido mis insuficientes palabras y abandonará, así, a Salvador? (Sigue llorando y limpiándose la nariz. Elena ha dejado de llorar; recapacita.)

ELENA.—No. Yo no he dicho eso.

PILAR (deja de llorar instantáneamente). ¿Cómo? (Conteniendo su indignación.) ¿Se ha estado burlando de mí todo este tiempo?

ELENA.—No, no, perdóneme, no quise ofenderla. Dije que la comprendía y es cierto; le doy la razón. ¿Pero cómo puede usted esperar comportamiento razonable de una persona enamorada?

PILAR (guarda silencio por un momento).—¿Entonces mis palabras, mi sinceridad, han sido infructuosas?

ELENA (desmayada).—No, desgraciadamente no. Usted sabe que quiero verdaderamente a Salvador y que no hay cosa que por él...; pero..., no lo sé, no sé si tenga la fuerza...

PILAR (le toma una mano).—Pobrecita mía. He estado demasiado cruel, ¿verdad? Ya no hablaré más, ya no la torturaré. (Se levanta.) ¿Me perdonará usted?

ELENA.—No lo sé. (Se echa a llorar nuevamente.)

PILAR (se inclina, la besa en la frente).—No llore demasiado.

Sale Pilar rápidamente

ELENA (después de un momento, deja de llorar).—No llorar demasiado: los ojos se echan a perder. No dudar demasiado: las acciones pueden perder su validez. (Se levanta. Busca papel y lápiz y se pone a escribir): "Querido Salvador"... No. (Tacha.) "Señor..." No. (Tacha.) "Amor mío...", no puedo vivir aprisionada..., necesito a mi público, me debo a él... No intentes buscarme porque... ¿Por qué?... "Porque le voy a decir a mi criada que te diga que no estoy cuando llames..." No, no. (Tacha.) "Porque me obligarás a quitarme la vida..." No, qué mentiría más grande. (Tacha.) "¡Porque te adoro!" (Rompe la nota.) ¡Qué fracaso!, ni siquiera puedo escribir una nota de despedida. Me tendré que ir simplemente y que cuando regrese encuentre el lugar vacío y crea... No, no hay que pensar. (Se levanta y entra a la recámara.)

Pausa. Por la puerta de la calle entra Salvador escondiendo una camelia detrás de su espalda.

SALVADOR (llama).—¡Elena!

VOZ DE ELENA (desde la recámara).—¡Ay!

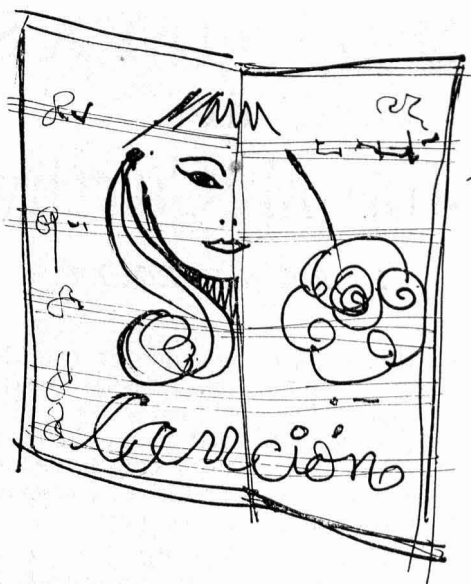
SALVADOR (alarmado).—¿Qué te pasa?

Antes de que Salvador pueda correr a la recámara, Elena aparece en la puerta con una sonrisa culpable.

ELENA.—¿Ya estás aquí?

SALVADOR.—¿Te asusté?

ELENA.—No... Sí, un poco. (De pronto, resuelta.) Salvador... (Vacila. Salvador se acerca a ella y trata de besarla. Ella lo rehuye.) Ya me voy.



SALVADOR.—¿A dónde?

ELENA (muy rápido, muy nerviosa).—No, no, no trates de impedírmelo. Me voy, es cosa decidida. No se puede aguantar más esta situación, todo es un desorden imposible: tus calcetines están por montones debajo de la cama... De veras no puedo quedarme aquí. (Dándose cuenta de pronto de que no está diciendo más que disparates, acelera creyendo que así sonará más convincente.) ¡Y todo! Además, ¿sabes?, algo salió así de repente. Mira, tú debes regresar a tu casa porque... tu hermana..., ¡no, no!, mi hermana..., quiero decir, no... ¡Si tratas de besarme, grito!

Salvador le extiende la camelia. Elena lo mira y se echa a llorar con mucha fuerza.

SALVADOR.—¿Qué pasa?, ¿qué te hice?

Elena se muerde un labio para no seguir llorando.

ELENA.—Nada. No me hiciste nada. (Va hacia él y toma la camelia de sus manos. Salvador la contempla. Elena canta):

CANCION DE LA CAMELIA

La camelia es una cosa
parecida a una mujer...
de la calle.



Es un símbolo de amor
y una ofrenda de dolor...

en Versalles.

Las mujeres se engalanan
y se pintan y se van...

a los bailes.

Cantan, beben, bailan bien
con los jóvenes que son...

de otra clase.

Y se besan, se enamoran
noche a noche sin cesar...

de embriagarse.

Pero llega un día,
traicionero día,
en que el corazón ha de sangrar.

Porque la alegría
de su compañía

(me refiero a la del galán),
ha de terminarse,

de sacrificarse
por intervención muy familiar.

Y las pobres mujercitas
van a esconder su dolor...

en salones.

Cantan, beben, otra vez,
olvidando en el amor...

de otros hombres.

¿Pero olvidan? No: se irán,
enfermando corazón...

y pulmones;

hasta el día en que tendrán
que escoger su locación...

en panteones.

Elena se queda mirando la camelia mientras termina la música. Se vuelve lentamente a Salvador.

ELENA.—¿Por qué?

SALVADOR.—¿Por qué, qué?

ELENA.—¿Por qué las camelias no tienen perfume?

SALVADOR.—Si no te gusta, tírala por la ventana.

ELENA (trágica).—No se deben tirar los espejos: las lágrimas se multiplican con cada pedazo.

SALVADOR.—Entonces cómetela. No sé qué te pasa; no sé por qué le das tanta importancia a una camelia, así de pronto. (Pausa.)

ELENA.—Salvador, ¿me quieres mucho?

SALVADOR.—No.

ELENA.—¿Te morirías de pena si yo te dejara?

SALVADOR.—No.

ELENA.—¿No me buscarías?

SALVADOR.—No. (Pausa.)

ELENA.—¿Por qué?

SALVADOR.—Porque te estás poniendo estúpida y sentimental.

ELENA.—¿Porque me estoy poniendo...? (Pausa; mira la camelia, se muerde un labio.) ¿Es verdad?

SALVADOR.—No te queda.

ELENA (lo mira, sonríe un poco).—No: es cierto. (Mira la camelia, se le acaba la sonrisa. Se muerde un labio. Pausa. Finalmente decidida): Bueno, ¡qué diablos!, ¿por qué he de dejarte?

Elena se pone a desprender los pétalos de la camelia, se los va metiendo a la boca y se los come. Salvador comienza a reírse a carcajadas; hasta que una sonrisa terriblemente maligna se prende en la boca de Elena.

TELON

LOS ULTIMOS DIAS

de Joe McCarthy

Por Richard H. ROVERE

DURANTE la primavera del año de 1954, se transmitió por televisión el escándalo sobre el cabo Schine, el mayor Peress, el general Swicker, el secretario Stevens, y otros de rango disputado entonces, y cuyo esplendor decae ahora. Durante el verano pasado no se transmitieron por televisión las discusiones por la censura, que presidió el senador Arthur V. Watkins, un anciano mormón de Orem, Utah, capaz de tocar, con un martillo de juez, variaciones sobre el estruendo del Juicio Final, y que se preocupaba tanto por la pureza y la claridad del ambiente que fijó rótulos que prohibían fumar en la Sala de Asambleas del Senado — una acción completamente sin precedente. Durante el otoño, hubo en el Senado el pleito por la censura que acabó con una votación de sesenta y siete a favor y veintidós en contra de un moderado dictamen de censura, con motivo del cual, precisamente al último momento, y con un elegante y disimulado plumazo, el Vicepresidente Nixon estampó la palabra "censura".

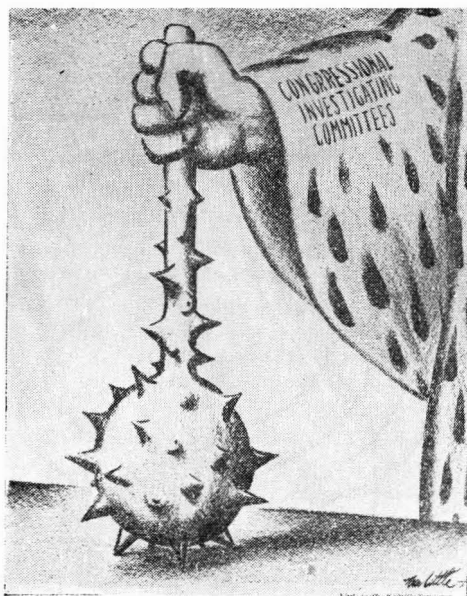
Para el invierno, Joe McCarthy se había acabado: no había perdido sus secuaces. No había perdido, por lo que se sabe, uno solo de sus verdaderos amigos. El teniente general George E. Stratemeyer encabezó un comité de "Diez Millones de Americanos en Pie por la Justicia"; todos los antiguos militantes se congregaron, y para el día en que se votó por la censura, un coche blindado había depositado ya, en el Senado, más de un millón de adhesiones a una solicitud de protesta. McCarthy no había perdido ninguno de los atributos del poder. Aún le quedaba su asiento, su señorío y sus comisiones. (En enero de 1955, los demócratas organizaron el Congreso, y naturalmente él perdió la jefatura del Comité de Operaciones del Gobierno. Pero la culpa de que los demócratas hubiesen ganado las elecciones no era suya.) Exactamente la mitad de sus partidarios en el Senado le había apoyado y se había negado a aprobar la censura. Y aun así, había llegado su fin y todos lo sabían. Había perdido el poder para aterrorizar al Senado de los Estados Unidos y para estremecer los cimientos de la Casa Blanca. Sesenta y siete senadores, incluyendo a veintidós republicanos, se habían atrevido a votar en contra de él, y el Presidente había mandado llamar al senador Watkins, el Catón de Wasatch, para "felicitarle", según las palabras de James Hagerty, "por su magnífico desempeño". Sobre todo, McCarthy había perdido su energía. Su empuje, su formidable precisión, y hasta algo de su maldad parecían habersele escapado. Su dureza se convirtió en blandura. Aún sabía qué hacer en una emboscada, pero pocas veces lo hizo. Dejó de arañar a sus contrincantes para hacer juegos de palabras y bromas pesadas a costa de ellos. Cuando le pidieron que comentara la decisión del Senado, dijo: "Para ser exacto, yo no la llamaría un voto de confianza." Agregó: "No siento que me hayan linchado." Al senador Wallace Bennett, el otro senador de Utah y responsable del giro final de la resolución, le devolvió el golpe cuando, en un cambio de oficinas, le asignaron a Bennett el antiguo despacho de Mc-

Carthy. En el refrigerador en que McCarthy acostumbraba guardar cerveza de Milwaukee para conservarla bien fría, el senador Bennett encontró un burdo letrero de cartón que colgaba de una charola para cubos de hielo y que decía: "¿QUIÉN ASCENDIÓ A PERESS?"

McCarthy intentó resurgir pocas veces durante los dos años y medio que le quedaban de vida, y sus intentos fueron desalentadores. En ocasiones, se presentaba en el Senado para denunciar a alguien o algo, pero nunca con bastante fuerza ni con bastante público. McCarthy se ponía de pie y los senadores se escurrían de la Cámara; y los periodistas encontraban la oportunidad de tomar un sandwich, jugar cartas, o averiguar qué andaba tramando Lyndon Johnson. De vez en cuando, era posible ver a McCarthy encorvándose (o tambaleándose, pues estaba bebiendo más y resistiendo menos) al ir de paso por los corredores del recinto del Senado hacia alguna sala de comités donde había divisado fotografías. Todo inútil. Los fotógrafos sabían que él no servía ya. Casi siempre lo ignoraban; y si, gracias al pasado, lo tomaban en cuenta, los editores archivaban las fotografías.

Muy a menudo conseguiría intervenir en la televisión, generalmente en un programa de entrevistas con poco auditorio, y se valía de ello para llamar a Paul Hoffman "un retrógrado de la raza humana", a Sherman Adams un "alcornoque", o a Harold Stassen "uno de los políticos más despreciables de nuestra época". Era el lenguaje de siempre, pero en otra voz y en otro estado de ánimo.

Durante algún tiempo, se ensayó en los negocios de Estado. Contrató a L. Brent Bozell, un joven derechista inteligente y severo, para que le escribiera unos discursos sustanciosos sobre la política de estado militar y extranjera. Algunos fueron bastante buenos. Uno de



"su nombre estampó una tendencia: macartismo"

ellos, con fecha 25 de abril de 1956, describía, con admirable anticipación, nuestro retraso en la producción de proyectiles, y las consecuencias políticas del retraso; pudo muy bien haber sido el mejor discurso de aquel año. Pero McCarthy se sintió tan ridículo como cuando se ponía de toga, y lo desdeñó. Puso el ojo en el asunto de la agricultura. En la administración y en el Congreso, se discutió si las reservas para precios agrícolas asegurarían de 85 a 87 1/2 o 90 por ciento de paridad. McCarthy dijo que eso era hablar estupideces y se decidió por el 110 por ciento de paridad. Para un demagogo en decadencia, el asunto podía ser explotado, pero él lo abandonó en seguida. Se hubiese dicho que no podía aferrarse a nada. Con la elección de 1956 casi no tuvo nada que ver. Después de haberse votado por la censura, McCarthy había pedido "disculpas públicamente... al pueblo americano por haber creído una vez que el Presidente era anticomunista". Después del ataque al corazón de Eisenhower en 1955, McCarthy dijo que él consideraba "una impertinencia" pedirle al presidente que se postulara otra vez; dijo que él creía que J. Edgar Hoover o Herman Welker podían ser un buen candidato republicano. No asistió a la convención de San Francisco en 1956. A principios de 1957, cuando el Senador McClellan de Arkansas, que había ocupado el puesto de titular de Operaciones del Gobierno, empezó a aparecer en los encabezados de las primeras planas por hacerle la vida imposible a Dave Beck, McCarthy trató de meterse en el espectáculo —ya ensalzando al líder de la Quinta Reforma, ya choteándolo—. Pero no le puso empeño. Llegaba tarde a la Sala de Asambleas, rompía el curso de los interrogatorios con preguntas de su cosecha, algunas de las cuales eran incoherentes, y después de veinte minutos aproximadamente, se salía con aire distraído y en una especie de trance.

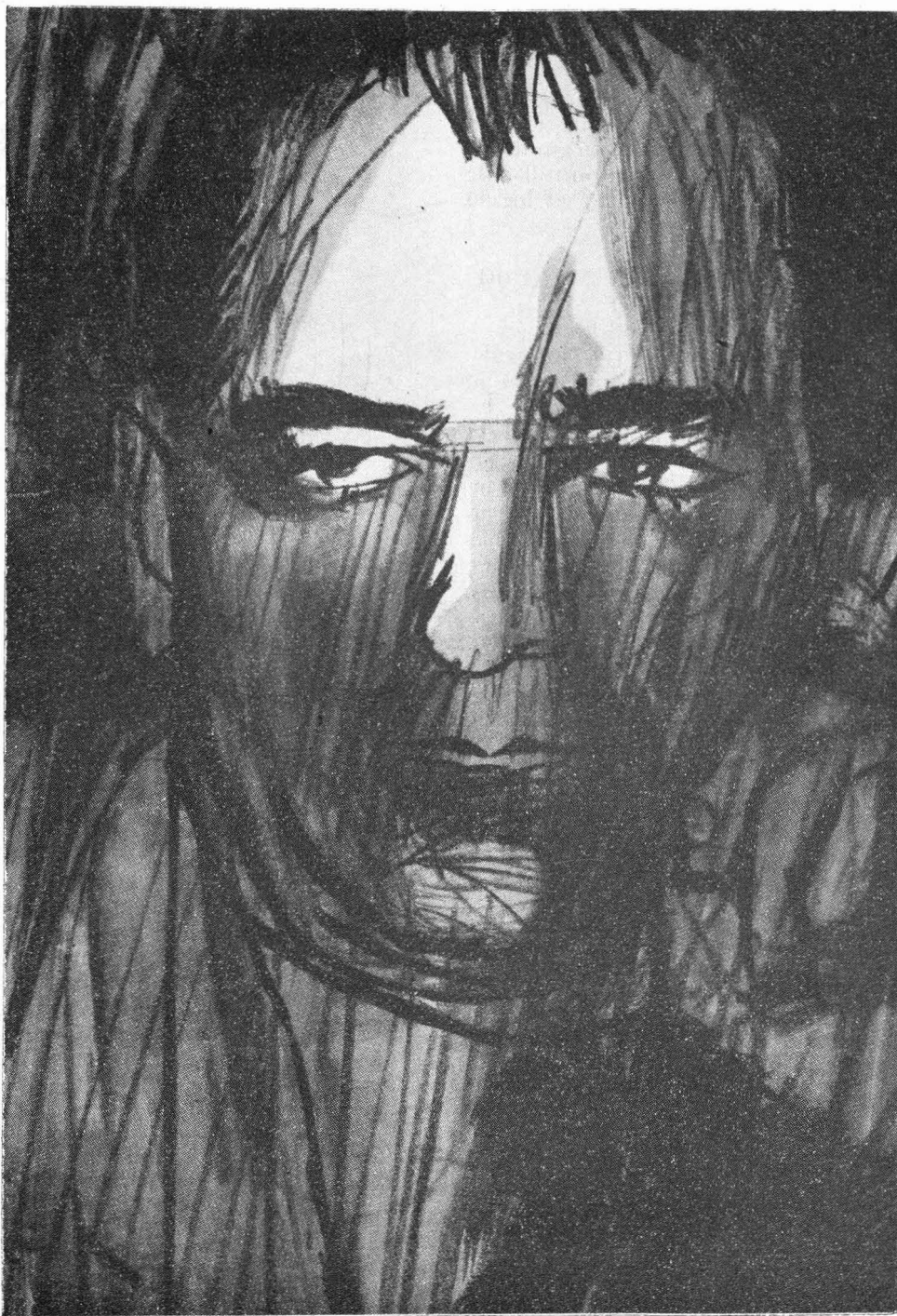
Casi todo el tiempo estaba enfermo y frecuentemente en el hospital, invariablemente para curarse de extrañas dolencias. El pleito por la censura había sufrido un retraso de diez días por uno de estos encierros. El médico del Capitolio, el doctor George Calver, explicó que el senador tenía "bursitis traumática". A quienes le visitaron en el hospital, McCarthy les dijo que se había sometido a una operación para que le extrajeran unos pedazos de vidrio que se le habían enterrado en el codo. (Dicen que un señor de Milwaukee, admirador suyo, le había apretado la mano con demasiada energía, y que le había sacudido tan fuertemente el brazo, que el codo de McCarthy quebró el cristal que cubría una mesa.) Los doctores del hospital dijeron que no había habido tal operación. Siempre era lo mismo: confusión. Se habló de líos con la espalda, la pierna, el hígado, la próstata, el corazón, y —siempre— con la botella. De pronto engordaba espantosamente, y luego enflacaba. En unas cuantas semanas adelgazó cuarenta y una libras. Ni siquiera sus amigos íntimos sabían cuál era la causa. "Sólo sé que siempre le ha ardidado la barriga", dijo uno de ellos. Siempre se comentaba que iba al hospital solamente para que le sacaran el licor. Lo han descrito como alguien que se ha pasado sus últimos días en un constante estupor alcohólico. Tales

descripciones son falsas. Siempre había bebido mucho, y hubo ocasiones, dentro de estas etapas de inconformidad, en que bebía más que otras. Pero no siempre estaba borracho. Cada borrachera (para él, esto significaba cerveza en vez de whiskey) le duraba días y semanas enteras. Hacia el final, el gran problema era que no podía aguantar más. Después de haber podido "ligar el quinto" —como decían los miembros de su grupo— entre las doce de la noche y las cinco de la mañana, dormir un par de horas, y estar en la oficina a las ocho y media o a las nueve, ahora se desbarataba al segundo trago.

Aun así, él no dedicó su vida a la bebida. Nunca fue un borracho de verdad. Estuvo tan ocupado en aquella época como cualquier senador, o más que cualquiera. Y su vida privada lo ocupaba también. Él y su esposa adoptaron un niño. Pasaba mucho tiempo con sus amigos íntimos, algunos de los cuales nunca habían sido amigos suyos en la política. Se iba a cazar venados, o al menos se iba a los bosques de Wisconsin, y una vez se trajo un venado en el coche.

Empezó a interesarle muchísimo el dinero. Siempre le había gustado, igual que el licor, pero para derrocharlo. Ahora le obsesionaban la seguridad económica y las inversiones. Empezó a pensar como un hombre de cincuenta años, reposado, acomodado y alejado de la política. "Jean y yo tenemos el dinero suficiente para una pequeña ganadería en Arizona", dijo. "Quizá abra un despacho de asuntos legales, para amigos y vecinos." La verdad es que no tenía el dinero suficiente, pero suponía que podía conseguirlo. Conocía gentes que sabían colocar el dinero. Aconsejado por ellos, adquirió acciones en petróleo y en uranio. Según sus cálculos, ganaría casi un millón. Sus amigos listos lo alentaban. En su cabeza bullían las ideas más extravagantes. Ya se había encarrerado, estaba convertido en un auténtico especulador, en un acaparador sin qué acaparar. Entonces, algunos de los que le habían acompañado en sus empresas, decidieron no seguir más. Lo abandonaron a tiempo y mientras McCarthy se hallaba en Wisconsin y, por el momento, desconectado con su despacho. Sufrió fuertes pérdidas, no hipotéticas, sino en moneda contante y sonante. El fin estaba muy cerca. Se retiró con el rabo entre las piernas.

El 28 de abril de 1957, lo internaron en el Hospital Naval de Bethesda. La señora McCarthy dijo que había ido allí para curarse una "rodilla lastimada". Lo pusieron en la sección de neurología. Los doctores de la Marina declararon que su estado había sido diagnosticado como "neuritis periférica". Cuatro días después, el 2 de mayo, respiró por última vez, muy a tiempo para el noticiero de las siete. ("A tiempo para el noticiero de las siete" era su hora favorita para desenmascarar a un nuevo espía, para soltar una pulla contra Sherman Adams, o para prevenir a Eisenhower.) Las primeras notas que daban cuenta de su muerte no se referían a la causa. Informaban que tenía cuarenta y siete años y que había cumplido esa edad el pasado 9 de noviembre. Al confrontar su acta de nacimiento en Grand Chute, Wisconsin, se descubrió que había cumplido cuarenta y ocho el 14 de noviembre anterior. La señora McCar-



McCarthy: "Era el amo de lo escabroso y lo escatológico"

thy le deseó un triunfo póstumo en la Cámara. Lo logró. Después de 17 años, fue el primer senador —el anterior había sido el de Idaho, William Borah— que tuvo un funeral oficial en la Cámara de Senadores. "Este guerrero caído habla a través de la muerte", dijo el reverendo Frederick Brown Harris, capellán del Senado, y el estribillo de su molesto discurso fue que el profeta no se deshonra a menos que, etcétera. El ataúd, cubierto por la bandera, fue llevado a un avión con Herman Welker (ya fallecido) y dos periodistas a bordo, y transportado a Green Bay, Wisconsin. El velorio aéreo fue tan solemne como lo son generalmente todos los de primer orden. Las condolencias las depositaron en la bahía —auténticamente— sobre el cadáver de McCarthy. El 7 de mayo, el guerrero caído fue objeto de un funeral católico en la Iglesia de St. Mary en Appleton, y encontró su última morada en un cementerio construido sobre una agreste colina que da al río Fox.

El misterio rodea todavía la causa de su muerte. Los doctores del Hospital Bethesda dijeron que se habían equivo-

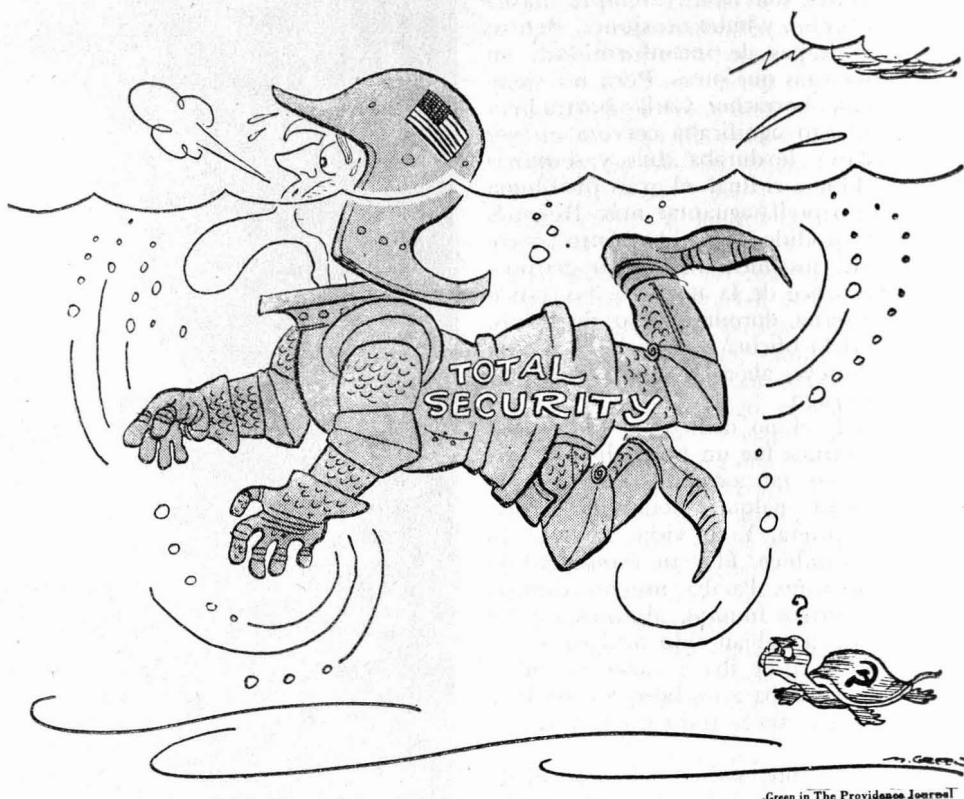
cado en su primer diagnóstico (neuritis periférica), la cual es una inflamación de las puntas de los nervios más separados del sistema nervioso central. Explicaron, después del suceso, que en un examen posterior y durante consultas descubrieron que McCarthy venía padeciendo hepatitis, una enfermedad elegante a la que antes se le llamaba ictericia. Achacaron la muerte a una "aguda hepatitis infecciosa" y a "deficiencias hepáticas". La hepatitis y la neuritis periférica tienen tanto en común como la gripe asiática y un tobillo roto. *Hepar*, en griego, quiere decir hígado. Hepatitis es una inflamación de esa víscera, delicada, pero rara vez fatal. *Time* informó que McCarthy había muerto de "cirrosis hepática". En la cirrosis, el hígado se convierte en algo así como aserrín mojado. El vehículo más ordinario para llegar a esa transformación es el alcohol. Muchos están seguros de que a McCarthy lo mató la bebida. De un modo o de otro, esto es muy posible —pero quizá no lo haya sido en la forma que se acostumbra. Es probable que tantos años de beber le hubieran deshecho el hígado, pero lo inesperado de su

muerte apunta otra posibilidad. Había tenido hepatitis, y para una víctima de este mal, el alcohol, aun en pequeñas dosis, es mortal. Lo más seguro es que sus últimas borracheras —que empezaron cuando se enteró del fracaso de sus inversiones— le dieran la puntilla. De cualquier manera, el licor y el hígado tuvieron algo que ver.

LA VIDA DEPENDE A MENUDO DEL DESEO

Cuando McCarthy murió, los verdaderos creyentes denunciaron a gritos un crimen. Es lo que siempre hacen los verdaderos creyentes. Dijeron, como era de esperarse, que los comunistas, los demócratas de la combinación Truman-Acheson, los envidiosos, los soplones, los republicanos pro-Eisenhower, los americanos en pro de la Acción Demócrata, los militares protectores de comunistas, el clan Adams-Brownell, todas las fuerzas de la intriga, la subversión y la traición se habían unido para aplastar al patriota y que habían triunfado al destruir su deseo de vivir. William Loeb, el editor macartista de Manchester, New Hampshire, dijo que los enemigos de McCarthy, entre los que mencionó "al hipócrita ese de la Casa Blanca" le "habían deshecho la vesícula y otras glándulas". Otros fueron menos violentos y menos clínicos. Dijeron que McCarthy había muerto con el corazón despedazado, después de contemplar una campaña frustrada. Hubiera dicho lo mismo si lo hubiera matado un rayo o lo hubiera matado un perro rabioso, pero la consabida subjetividad de su opinión no basta para delatar su falsedad. La voluntad de vivir es, ya lo sabemos, una condición fundamental de la vida. Esta puede seguir a pesar de todo, pero cuando la amenaza una enfermedad o el paso del tiempo o una manera imprudente de vivir, puede depender del deseo. Hay motivos para suponer que la desgracia de McCarthy al final tenía más que ver con una cuenta de banco liquidada y con un sueño imposible de ganaderías, que con una campaña frustrada, pero eso importa bien poco. La campaña, tal como fue, había terminado para él dos años y medio atrás. Y aunque el beber haya sido una causa fundamental o secundaria de su muerte, subsiste el hecho de que quizá pudo haberse aferrado a la vida no bebiendo, y que optó por hacer lo contrario.

Reconocer esto, sin embargo, es comenzar toda una serie de preguntas acerca de McCarthy. ¿Por qué lo arruinaron los sucesos de 1954? ¿De qué tenía hecho el ánimo para que se quebrase tan fácilmente? Sus derrotas fueron bastante concretas, pero no eran distintas de las que sufren la mayor parte de los líderes de masas y por las cuales prosperan. Hitler, a un extremo del prisma moral, y Gandhi, al otro, surgieron como aves fénix después de media docena de derrotas semejantes. ¿Qué era después de todo lo terrible de los sucesos de 1954? La televisión lo captó en plena acción y muchos americanos lo vieron de cerca y lo rechazaron por merolico. Pero la gente que lo encontró repulsivo nunca le había hecho caso, de todos modos, y nunca pudo habérselo hecho. Para los incommovibles, y para casi todos los que los secundaron, su perversidad era parte de su encanto. Mientras más predicaba,



"la influencia de McCarthy seguirá sintiéndose dentro de veinte años"

más lo querían, y él era todo un Caruso para predicar. Ser despreciado por los prestigiados, repudiado por Eisenhower, cobardemente "censurado" por el Senado —¿por qué iba a importar esto?—. No lo habían metido a un calabozo para que se pudriera. Conservó sus libertades y su oficina. Sus discípulos siguieron rodeándolo —en espera (si eran realmente de los que siempre se acercaban a los demagogos) de un grito que los congregara, de una orden que los reagrupara y los hiciera reasumir el ataque. Su líder era joven y fuerte.

Si hubiese sido Hitler, habría reducido el Senado a cenizas. Como era McCarthy, contrató a un abogado, uno de los mejores del país: Edward Bennet Williams y pidió la absolución. Como no la consiguió, se anticipó a la opinión acreditada y oficial. Estuvo de acuerdo en que el futuro no le deparaba gran cosa. Y en seguida se murió porque no pudo dejar el licor. Esto, también, es raro. Históricamente, es inaudito que el líder de una campaña, o cualquier fanático recalcitrante, muera en esta forma. Normalmente, tales hombres —los diabólicos y los piadosos por igual— son ascetas. Sus sueños de poder y de gloria son más embriagantes que cualquier líquido fermentado o destilado.

Tales preguntas se fundan, naturalmente, en la premisa de que McCarthy era un hombre de auténtica importancia en su campo. Creo que puede demostrarse que él no sólo fue el demagogo más hábil de su época, sino el de más talento que haya nacido en estas tierras. El mayor número de nuestros demagogos, en este siglo y en el pasado, han sido figuras provincianas y parroquiales —su influencia ha quedado constreñida a una región o a una secta—. En el siglo diecinueve, la abolición, la secesión, el populismo y el nativismo produjeron unos cuantos alborotadores avanzados, pero ninguno dejó un impacto duradero en el país y muy pocos los recuerdan hoy. Puede ser muy temprano para decir que la influencia de

McCarthy seguirá sintiéndose dentro de veinte años, pero todo indica que así será. Sea lo que sea, tómense en cuenta sus logros, o sus destrozos, entre 1950 y 1954.

* Desconocido en 1950, para 1952 era ya una figura mundial. En muchas partes del mundo, era la personificación de todo lo que se juzgaba mal de la política de Estado y de la vida americana. Era uno de los pocos americanos que habrían de ser activamente temidos y odiados por los extranjeros.

* Antes de cumplirse dos años de su aparición, se convirtió en uno de los factores más importantes de una campaña presidencial. En el Senado aún era un novato dentro del partido minoritario. No tenía más dignidad ni poder que los que él se había adjudicado.

* De un golpe adquirió influencia enorme sobre la política de Estado americana dirigida al extranjero, cuando ésta pesaba considerablemente sobre la historia mundial. Nuestra diplomacia en el Lejano Oriente, por muchas razones clave de nuestra diplomacia en cualquier otra parte, pudo haber tomado un giro muy distinto si no hubiera sido por la potencia de McCarthy.

* Con su nombre estampó una tendencia, toda una variedad de tendencias en la vida americana. El nombre subsiste. Para muchos americanos, cualquier cosa antiliberal, antiintelectual, represiva, reaccionaria, totalitaria, o simplemente turbia será, de ahora en adelante, "macartismo". La palabra es imprecisa, pero transmite un significado y una imagen fuerte.

Por todas las artes negras que puso en práctica, los dones naturales de McCarthy y sus cultivados artificios fueron de primera clase. "Las cualidades indispensables para un demagogo", escribió Aristófanes, "son estas: ser malintencionado, indigno, una gente innoble y abyecta". McCarthy llenaba perfectamente los requisitos. Era el amo de lo escabroso y de lo escatológico. Él se dio cuenta del atractivo perverso que tenía el va-

gabundo, el mugroso, el miembro de la pandilla, el héroe a lo James Jones-Nelson Algren para una nación que se encontraba a la mitad de un amplio proceso de nivelación, en el cual todos resbalaban, de un lado u otro, para caer en el prestigio de la clase media, y no perdió el tiempo para lograrlo. Poseía algunos instintos nobles —¿quién no los tiene?— y añoraba a su modo una segura y refinada posición, pero esto lo superaba con evidente facilidad. Era un peleador que usaba sus dedos, su dientes, y sus rodillas. Su estilo, siempre lo he creído, le debía mucho al de cierto tipo de atletas americanos: el tipo que fanfarronea y exagera sus fanfarronadas, el tipo que se ve feo y que habla feo y que se merece apodos como Killer o Slugger, el tipo que le atribuye bastante importancia a ganar el condenado juego para lanzar curvas y ganchos y jugar con las rodillas y los codos. Presumía de cómo un viejo entrampado de los bosques del norte, al que le decían el Indio Charlie, le había enseñado a lanzarse directamente a los bajos. A los de su misma clase les gustó mucho saber que el capitán había sido entrenado por este sabio instructor.

MENTIRAS MÚLTIPLES Y ACTOS DE PRESTIDIGITACION

Poseía una extraordinaria provisión de trucos. Hitler descubrió las ventajas de la Gran Mentira — el engaño tan grande y tan completo que la razón, que se basa en circunstancias, era casi imponente para combatirlo. McCarthy inventó la Mentira Múltiple —la mentira con tantos detalles, tantos elementos en juego y en movimiento, tantos pequeños engranajes y tantas varillas delgadas y en contacto una con otra, que la razón se agotaba a sí misma en el esfuerzo por combatirla. Decía tantas cosas diferentes acerca de tantas gentes distintas (gentes, por lo general, de identidad incierta y aun, porque al público se refería, de dudosa existencia) que ninguno podía darse cuenta de todo.

Perfeccionó una especie de acto de prestidigitación que se hace con hechos, o con lo que George Orwell calificó de "no-hechos". Cuando lo conocí, esto fue un año más o menos antes de que él descubriera el comunismo, me dejó atolondrado con el juego. Yo quería conseguir unos datos acerca de una de sus empresas, y me llevó a su oficina para enseñarme "documentos" que serían, me dijo, TNT. "Nada más échelos un vistazo", dijo. "Va a bailar el país entero." Todo ansioso, empecé a mirar sus copias fotostáticas, sus relaciones, sus informes "confidenciales", sus copias de correspondencia ajena. Una sensación de torpeza —por parte mía, no suya— se adueñó de mí al no ser capaz de ver que los documentos acusasen a nadie de nada. Nada de TNT. "Pero no acabo de entenderlo", le decía. "Parece que no tiene nada que ver con lo que ando buscando." "Tiene mucho que ver", me decía, "pero claro que esos imbéciles no querían que yo los descubriera. Fíjese en esto, le dará la clave para el resto. Aquí tenemos un rompecabezas, vea, y tenemos que colocar bien las piezas." Pensé que había lógica en lo que decía, y que mis sentidos fallaban. "Explíqueme esto", le decía, y me contestaba: "todo estará claro cuando usted haya estu-

diado unos cuantos documentos más." Sacaba algunos por abajo del montón, y yo maldecía mi torpeza. Tuve que pasar horas con él para darme cuenta de que me estaba sacudiendo, repasando y reconociendo, un maestro.

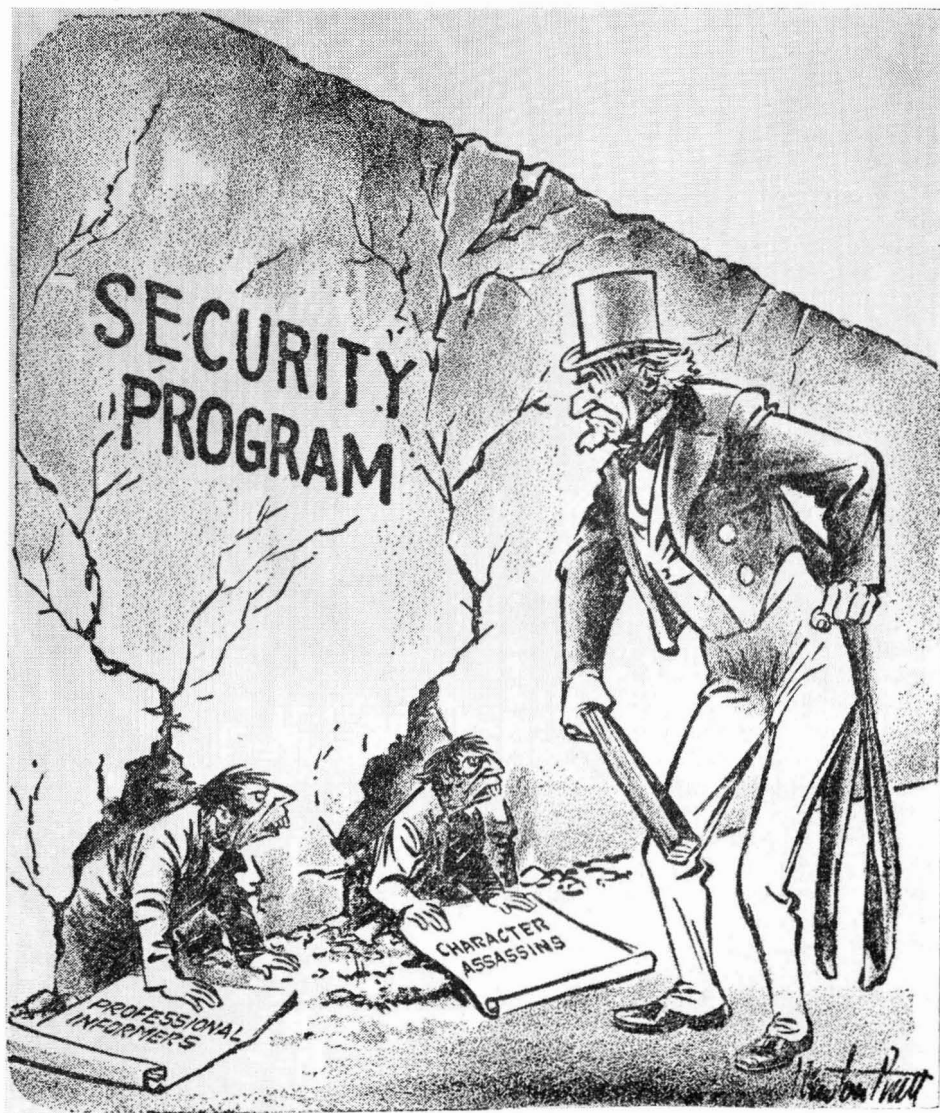
LA CAPA DE LA SOBERANIA

Un aire de osadía, de agilidad mental le rodeaba en forma tal que simplemente escapaba a la comprensión de casi todos los que trataban con él. Se arropaba con la soberanía —diplomática, política, moral—. A él no lo ataba ni la Constitución, ni el sistema del partido, ni ninguna versión de lo inflexible. En mayo de 1953, le participé al mundo el haber negociado un pacto con la marina mercante griega que acabaría por impedir que la China Comunista recibiera artículos transportados por barcos de aquella nacionalidad. Y aunque su descripción fue terriblemente exagerada, subsiste el hecho de que él se había auto-convertido en un intermediario para el manejo de relaciones con el extranjero. Cuando convenía a sus propósitos, lo cual sucedía casi siempre, era un separatista de primera. En 1952, 1953 y 1954 organizó, entre empleados del gobierno, una Resistencia de Leales Americanos. Era una facción de incipientes rebeldes que obedecían directamente a McCarthy y a sus secuaces, y con la cual obtuvo la necesaria lealtad por parte de ellos. McCarthy fue, como todos los grandes demagogos, un revolucionario.

Sus operaciones traspasaron los límites de la moralidad política americana.

Esto no quiere decir que él haya sido inmoral o más bien amoral que moral; quiere decir, más bien, que ignoró los convencionalismos de la política americana. En política se tolera el engaño de una manera u otra, por supuesto. Pero la tolerancia tiene sus límites, y una de las distinciones de McCarthy fue —una de las señales, si ustedes quieren, de su grandeza— que sencillamente no tomaba en cuenta ningún aviso que le impidiera el paso. Por ejemplo, es posible rendir falsas cuentas de un hecho, pero se supone que debe haber un hecho para dar falsa cuenta de él. Para McCarthy, esta necia regla carecía de significado. Cuando él quería que se creyera que el senador Tydings de Maryland simpatizaba con los comunistas, no le preocupaba la falta de una prueba que pudiera manejarse de manera que dejara esta impresión. Él fabricaba la prueba: una fotografía de Millard Tydings y una fotografía de Earl Browder, el líder comunista, tomadas en diferentes ocasiones y en distintos lugares fueron unidas por un fotomontaje y exhibidas como una sola fotografía de ambos en mutua compañía.

Me acuerdo de él en una ocasión, al principio de su carrera, parándose en el Senado y anunciando que iba a leer una carta de un oficial del gobierno dirigida a otro. Lo que leyó sonó muy raro, y dos senadores lo interrumpieron para decir que creían que McCarthy debía estar "improvisando". Los senadores pidieron que la carta completa se incluyera en el expediente para poder juzgarla por sí mismos. McCarthy dijo que se ocuparía de ello más tarde; mientras



"Sus operaciones traspasaron los límites de la moralidad política americana"

tanto, él quería ejercer su derecho a leer lo que le diera la gana de leer. Cuando, en su oportunidad, la carta ingresó al expediente, se comprobó que él había estado improvisando —*pues no había estado leyendo en lo absoluto*. Lo que había tenido en su mano pudo haber sido una fotografía de Zsa Zsa Gabor; sencillamente había inventado, en pleno Senado, líneas que eran útiles para lo que se proponía en ese momento. Dentro del marco de la moralidad política, se le permite a un hombre que se valga de verdades a medias, palabras que distorsionen el contenido, y cosas por el estilo, pero no valerse, como él lo hizo, de textos completamente imaginarios.

Y por supuesto que él fue un maestro en la estrategia americana por excelencia: la publicidad. Conocía todos sus secretos, su verdadera textura. Conocía a los periodistas y sabía cómo y cuándo trabajaban y cuáles eran sus campos de acción, lo que constituía un "lead", un "overnight", un buen "sidebar". Sabía, en su mejor época, cómo salir en los periódicos, aunque le fallara su inventiva y no tuviera "no-hechos" que proporcionar. Por ejemplo, citaba a una conferencia de prensa en la tarde. Llegaban los columnistas, y McCarthy les decía que iba a anunciar algo tremendo en la tarde para que apareciera en los periódicos de la mañana. Encabezado de la tarde: SE ESPERAN NUEVAS REVELACIONES DE MCCARTHY EN MAYÚSCULAS. Cuando llegaba la hora convenida, los columnistas no encontraban a McCarthy por ningún lado. Le había entregado una nota a su secretaria para decirle que había tenido que retrasar su terrible revelación para conseguir "documentos" —documentos, documentos, documentos, bien sabía que los americanos se mueren por los "documentos"— que contribuirían a hacer más estremecedora su revelación, cuando llegara la hora de hacerla.

La primera vez que atrajo la atención pública lo hizo mediante una de sus más deslumbrantes invenciones. Dijo, en su famoso discurso de Wheeling, West Virginia, que había 205 comunistas en el Departamento de Estado y que llevaba consigo una lista de todos. Después pregonó que no le habían entendido, y dijo primero que la cifra era 81 y luego que 57, pero que estas rectificaciones no tenían importancia (sólo que también lo hicieron aparecer en el periódico) dado que él había escogido un número específico y grande. Si hubiese dicho, el día en que todavía era un senador desconocido y evidentemente sin importancia, que había tres comunistas en el Departamento de Estado, o siete, o que tenía motivo para creer que podía haber muchos, ninguno le hubiera prestado la menor atención (SENADOR QUE DELATA INFLUENCIAS COMUNISTAS EN EL DEPARTAMENTO DE ESTADO se hubiese convertido en noticia a una columna en la página 15 del periódico local). Muchos, después de todo, andaban diciendo algo parecido. Pero cuando él dijo que había "205" o cuando menos "57" y que tenía los nombres en sus manos (naturalmente, no tenía ningún nombre; lo único que tenía era una carta de James Byrnes dirigida a Adolph Sabath que proporcionaba cifras, no nombres, referentes a investigaciones sobre el cumplimiento de las leyes) la prensa tenía que enloquecer sencillamente.

La sola presencia de un periodista bastaba para que su cerebro se pusiera a trabajar. Una vez se topó con dos periodistas que andaban rondando el edificio de las oficinas del Senado. "¿Andan buscando noticias?" les preguntó, a sabiendas de que la respuesta sería: "Claro, ¿tiene usted alguna?" "Mmm", dijo, "vamos a ver". Los tres siguieron caminando, bajaron al sótano en un elevador y tomaron el pequeño subterráneo que conduce al Capitolio. McCarthy no cesaba de pensar. De pronto se iluminó: "Voy a enviarle un citatorio a Truman." Se metió la mano en el bolsillo, donde siempre llevaba un rollo de circulares en blanco, y empezó a llenar una para el expresidente. "Estás bromeando, Joe, no cabe duda", dijo uno de los periodistas. "¿Para qué lo vas a citar?" McCarthy se rascó la nuca varias veces. "Ah, lo voy a llamar como testigo del caso de Harry Dexter White."

La publicidad es una gran ayuda; evidentemente, sin ella todo se pierde. Pero a McCarthy le obsesionaba la propaganda de prensa. Y él tuvo la fortuna de toparse con el tema de los comunistas en 1950. (Definitivamente fue un accidente. Él se había lanzado a la búsqueda de cualquier tema que sirviera para un discurso, y un amigo le avisó que dos años atrás, un comité de investigadores había reunido, archivado, y olvidado, una buena cantidad de material sobre la infiltración, pero que nunca lo había aprovechado. Se habían olvidado de esto porque no contenía nada impresio-

nante — pero allí estaba de todos modos, y sin aprovechar. El material ha pasado a ser de dominio público.) El tema no se prestaba para bromas —seguramente que no, como lo demuestra el caso Hiss. McCarthy no fue el primero en ponerle las manos encima, pero sí fue el primero en aprovecharlo para hacerse famoso. Para esto, contaba con su propia personalidad, que era formidable. Él era un auténtico organizador y agitador de las masas. Quizá no supo ganarse la simpatía y el buen trato que Huey Long obtuvo; quizá no fue capaz de penetrar en la oscuridad del espíritu americano como Hitler pudo penetrar en la oscuridad del espíritu alemán. Quizá esto se debió a que hay muchos espíritus americanos — un solo hombre, santo o demonio, no bastaría para ponernos a todos de acuerdo. Pero McCarthy tenía sus propios medios, y éstos eran muy americanos y muy eficaces, y la minoría que él reunió era nutrida.

Y después se adentró en la tormenta, dejó de luchar, y poco más tarde murió. ¿Por qué? El tema seguía en su punto. Había otros temas que explotar. El todavía era joven.

La moral de los ciudadanos ha sometido a consideración varias respuestas, a saber:

La verdad pisoteada no se queda enterrada, sino que por fortuna resurge. En su oportunidad, los hechos se volvieron en contra de McCarthy y una vez que esto sucedió, su causa estaba perdida.



"McCarthy tenía sus propios medios"

No siempre se puede engañar a mucha gente. Ningún grupo grande aguanta a un payaso por mucho tiempo.

No tenía nada que ofrecer. Los demagogos, para consolidar su triunfo, tienen que brindarle a sus discípulos alguna esperanza y algún proyecto —por perverso que éste sea— para que la vida resulte mejor y más justa. McCarthy no se dignó hacer esto. Fue un creador de discordias, un destructor, un nihilista, y al final ni siquiera pudo satisfacer sus propios deseos.

Sin duda, cada uno de estos puntos es válido, pero aun cuando justificaran las derrotas de McCarthy en 1954, no explican por qué lo doblegaron. Por regla general, los demagogos, como los amantes y los poetas, sencillamente no reconocen haber sido rechazados o repudiados. Juan Perón, corrido de su propio país y luego refugiado de su refugio, sigue incitando a sus secuaces y revolviendo las cosas en media docena de países.

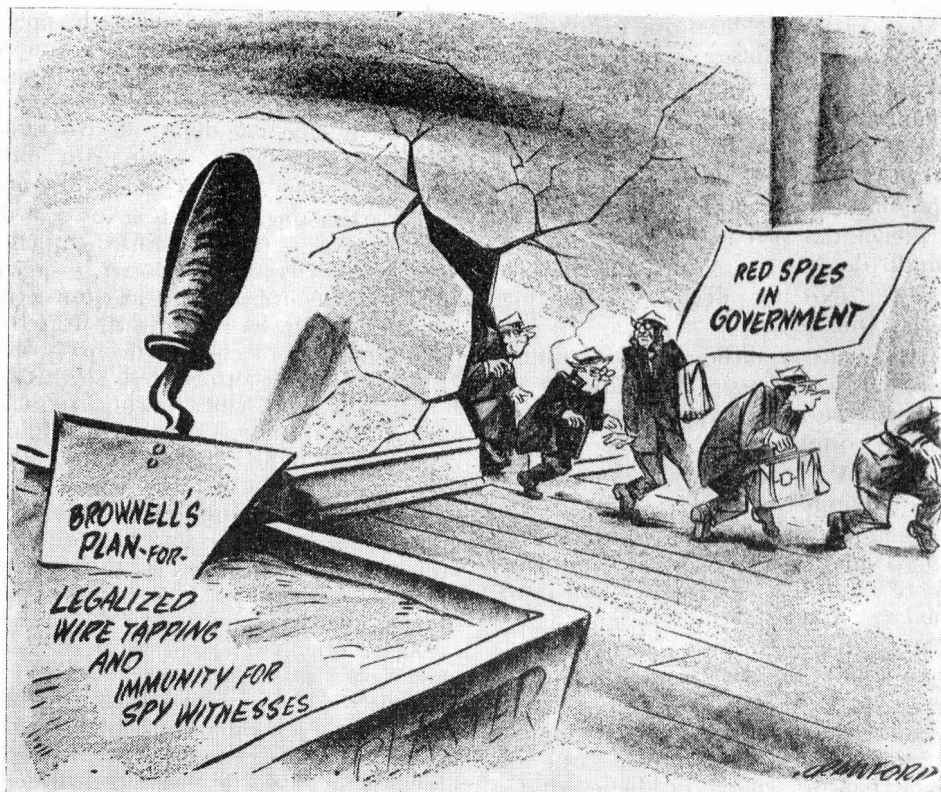
Creo que así como las fuentes de la energía de McCarthy iban a encontrarse en él mismo, allí, también, se encuentran quizá los motivos fundamentales de su rápida capitulación en 1954.

McCarthy fue un gran demagogo, pero en mi opinión, fue esencialmente, un demagogo superficial. El mundo lo tomaba en serio, como debía, pero él nunca llegó a tomarse en serio. Fue el líder de un movimiento fanático, y le dio su nombre a una doctrina fanática, pero él no tenía un pelo de fanático. Era un revoltoso, un picapleitos de nacimiento, un gángster de la política, un perito que creía en el juego por el juego. Es probable que en sus últimos días empezara a creer en lo que decía y a imaginar que sus enemigos lo perseguían de verdad; a veces, durante sus discusiones con el ejército, se dejaba llevar por sus ataques de auténtica histeria. Quizá porque él mismo se había hechizado con sus propios encantos.

EL CULTIVO DEL BERRINCHE

Pero aun esto es dudoso. Casi siempre su histeria era un timo. Era capaz de hacer berrinches ante las cámaras de televisión y de gritar: "Sr. Presidente, Sr. Presidente, moción de orden, moción de orden", conmoviendo a la gente, vociferando que él no podía soportar más "la farsa" y que no la dignificaría un minuto más con su presencia — y después, de salir disparado contra la puerta del baño para señores, objetivo que se había fijado desde el principio de su explosión. ¿Por qué no incluir el genio en la política? A veces "se salía" para quedarse arrinconado en una esquina de la sala donde no lo podían captar las cámaras, instalándose como tranquilo observador para divertirse con el alboroto que había provocado. Muchas veces calculaba sus pasos para pasar por enfrente de los periodistas.

Si llegaba a creerse sus propias mentiras y a odiar y a temer a sus detractores tanto como le odiaban y le temían a él, lo hacía sólo de vez en cuando. Si caía en sus propias trampas, despertaba muy pronto. Para ser exacto, era un príncipe del odio. Los aborrecedores se congregaban a su alrededor; bastaba una palabra suya para que sus vejigas de veneno se inflaran — frescas oleadas



"deslumbrantes invenciones: los comunistas en el Departamento de Estado"

de veneno entraban a las bolsas. Pero este notable y temible apóstol del odio era tan incapaz de sentir verdadero rencor, despecho y animadversión como un eunuco es incapaz de casarse. Simplemente no tenía con qué sentirlo. Él lo falseaba todo, y no podía comprender a nadie que no procediera como él. Cuando se encontró a Dean Acheson en el elevador del Senado, opinó que éste se había portado fría y descortésmente porque había apretado los dientes y se le había encendido la frente cuando él le había dicho: "Hola, Dean." Cuando, durante las discusiones de McCarthy con el ejército, Roy Cohn opinó que se había rebajado a ínfimo nivel —al tratar de fastidiar a Joseph Welch, el abogado del ejército, embarrando inútilmente a un joven socio y amigo de Welch que no tenía nada que ver con el caso— se quedó con la boca abierta al ver que todo el mundo le volvía la espalda y se apartaba de su paso como si se tratara de un leproso (!Qué asco! ¡Qué asco!), que salía de la Sala de Asambleas. Todos habían estado de parte de Welch cuando le dijo a McCarthy:

"Hasta este momento, senador, creo que nunca había apreciado su crueldad y su cinismo"... Si en mi poder estuviera perdonarle por su despiadada crueldad, así lo haría. Prefiero pensar que soy un hombre decente, pero su perdón tendrá que recibirlo de otro que no sea yo."

Cuando, después, encontró por fin quien le dirigiera la palabra, levantó sus manos, con las palmas hacia afuera, y dijo: "¿Qué fue lo que hice?" Sabía lo que había dicho, por supuesto, pero estoy seguro de que realmente no sabía lo que había hecho. En su mente, había un abismo entre las palabras y su significado. Un año antes de morir, se encontró, en una fiesta en la ciudad de Washington, a un antiguo colaborador, un hombre al que había traicionado y difamado públicamente. Se acercó a él, y a los ojos asombrados de los invitados, le preguntó por qué no se habían visto desde hacía muchos meses. "Jeanie pre-

guntó por ti la otra noche", dijo. "Nunca te vemos ¿por qué? ¿Qué no quieres vernos?"

Trato de sugerir —es una tarea tan difícil como peligrosa— que en esta grotesca criatura había una especie de ingenuidad que puede ser una de las claves de su destino. McCarthy carecía de ética. De un modo u otro, podía fingir odio y muchas otras pasiones, pero era insensible a las sensaciones que éstas provocaban en los demás. Quizá por esto, y claro que a pesar de esto, tenía —¿puede decirse ahora?— cierto encanto personal. Hay que decirlo, pues había mucha gente que lo odiaba y que lo quería. Entre éstos, muchos de los periodistas que siempre andaban con él, y que se habían bautizado con el nombre de el Good Squad, y a los que la república les debía mucho por su constante y hábil búsqueda de las verdades que él trataba de ocultar con sus mentiras múltiples. Entre éstos, muchos le tenían simpatía, así como él se la tenía a ellos; en sus reportajes lo hacían pedazos, sabían muy bien que él siempre estaba dispuesto a hacerlos pedazos también, pero podían sentarse a tomar una copa a su lado y ser, en cierto sentido, amigos.

Se presentó el caso clásico del célebre periodista inglés, un hombre que se había autoconvencido desde Londres, de que McCarthy era una bestia desencadenada en el mundo — un monstruo que debía ser destruido inmediatamente, y en nombre de la decencia. Se adjudicó a sí mismo el papel de San Jorge, asió su máquina de escribir, y se subió al primer avión trasatlántico que pudo. Iba a escribir una serie de artículos tan terribles que McCarthy, denunciado al fin, sería aplastado automáticamente. Por supuesto, tenía que conocer al dragón. En Washington ya, llamó por teléfono a la oficina de McCarthy y le pidió una cita. La consiguió en seguida. Animándose a sí mismo, repitiéndose que la violencia no conducía a nada, partió rumbo a la cita. Lo anunciaron, y el principio de la conversación fue más o menos así:

MCCARTHY: Me dicen que es usted un columnista de primera. ¿Quiere una copa?

PERIODISTA CÉLEBRE: Señor senador, creo que debe usted saber que lo desprecio y que desprecio todo lo que usted representa. Creo que usted constituye la fuerza del mal más poderosa en el mundo de hoy.

McC.: No me diga. ¿Quiere una copa? ¿Qué le sirvo?

Pc: Ya le he dicho, senador, que lo desprecio y lo detesto. He venido a denigrarlo. De nada le valdrá tratar de ser amable conmigo.

McC.: Ya hablaremos después. Dígame ¿qué le...?

Pc: Lo diré todo en seguida. Sólo quiero advertirle por decencia que no espere limosnas de mi parte. Creo que...

McC.: Caramba ¿se va a tomar una copa o no? Decídase primero.

Pc: (a punto de deshidratarse): Si queda aclarado que no me comprometo en nada, que no me retracto de una sola de las palabras que le he dicho, que su amabilidad no va a cambiar mi opinión, tomaré una copa con usted. Tomaré, si me hace el favor, un whiskey, quizá con un poquito de soda.

McC.: Vaya.

Empezó la entrevista y siguió sin interrupciones durante una hora más o menos. El señor de Londres no podía preguntar nada sin decirle a McCarthy qué ser tan abyecto y podrido era. McCarthy no podía responder sin ofrecerle un whiskey con quizá un poquito de soda. Casi se caían de borrachos los dos cuando le recordaron a McCarthy que tenía que ir al dentista. Le pidió a San Jorge que lo acompañara, y la entrevista continuó, en la medida posible, mientras McCarthy abría las mandíbulas de par en par y un dentista trataba de taparle las muelas con mano temblorosa y de animarlo en un ambiente entristecido por la plática y perfumado con las emanaciones del whiskey que el doctor le había dado a su paciente para que se enjuagara la boca. De vuelta en la oficina, y después, en la casa de McCarthy, la entrevista proseguía, degenerando, y duró hasta el amanecer. Por fin terminó. El inglés escribió sus artículos, que echaban chispas de indignación, pero que no constituyeron el sangriento ataque que su autor se había propuesto lanzar contra McCarthy. No acabaron con él.

La noche en que McCarthy murió, un amigo suyo, uno que no había hecho más que despreciar el papel que McCarthy desempeñaba, llegó ya tarde a su casa y se encontró a su esposa sentada junto al radio y llorando — no de pena, se supo después, sino por decepción. Explicó que había escuchado todos los comentarios que se habían hecho sobre la muerte de McCarthy. “Todos han dicho lo mismo”, dijo entre lágrimas, “y todos se han equivocado, todos, todos. Han dicho exactamente lo contrario a la verdad. Todos lo odiaban, pero le tenían preparado un póstumo elogio, y ¿qué le han reconocido? Que era sincero. Cada uno ha dicho: ‘Al menos era sincero — tenía fe en lo que hacía’, cuando eso era lo único que no podía decirse de él.” Prosiguió con lacrimosa elocuencia: “Era un hipócrita, nunca fue sin-

cero, nunca tuvo la intención de poner fe en lo que estaba haciendo. No puede decirse casi nada bueno de él, sólo que era generoso con sus amigos y que unos cuantos no podían dejar de quererlo. Ninguno ha dicho eso, y ninguno lo dirá. Sólo estupideces sobre su sinceridad.”

McCarthy fingía tener fe a los ojos de los verdaderos creyentes. Entre aquellos que lo conocieron, muy pocos le creían que estaba convencido de lo que decía. Fue un especulador en política, un terrorista que perforó el comunismo y que lo vio brotar a chorros. A él le gustaba el surtidor que había hecho, pero lo mismo le hubiera gustado otro cualquiera. Disponía de una tremenda habilidad para manipular los asuntos políticos, pero éstos casi no le interesaban. Su candidatura al Senado recibió fuerte apoyo de los comunistas (“Los comunistas tienen tanto derecho a votar como cualquiera, ¿verdad?”, dijo cuando le acusaron de recibir el apoyo izquierdista, y para sacar provecho agregó: “La proposición de Stalin respecto al desarme mundial es algo importante”), y se había pasado cuatro años en el Senado sin hacer casi mención del comunismo. Cuando descubrió que el comunismo le podía rendir algún provecho, lo utilizó, pero él era un demagogo tan frívolo como flojo, y nunca superó esto del todo. Se conformó con pasar los datos tal como Roy Cohn se los había pasado a él. Las más de las veces no sabía de qué o de quién estaba hablando. (El difunto Howard Rushmore, un verdadero experto, renunció a trabajar con McCarthy porque no podía soportar esa falta absoluta de organización. “¡Qué archivos”, decía Rushmore temblando. “Por Dios, qué lío.” McCarthy era único. Sólo él era capaz de decir, en un día de primavera en 1950, que al día siguiente daría el nombre “del espía comunista Número Uno en los Estados Unidos”, cuando a decir verdad no tenía la menor idea de qué nombre iba a citar —y después—, al día siguiente, de tomar el nombre de una persona cuya existencia le había pasado completamente inadvertida hasta el día anterior. Sólo McCarthy era capaz de agitar en el aire un pedazo de papel que bien podía ser un boleto del estacionamiento o una nota de la lavandería, cualquier cosa, menos una lista de comunistas que trabajaban en el gobierno — y decir que el papel era una lista de comunistas que trabajaban en el gobierno.

EL DEMONIO NO ESTABA ENDEMONIADO

McCarthy era un demonio, pero no estaba, afortunadamente, endemoniado. Su talento para la demagogia era enorme, pero le faltaba la más pavorosa y esencial de las virtudes demagógicas: fe en lo sagrado de su propia misión. Para vencer a la adversidad un hombre necesita el valor de sus convicciones, y si no las tiene, difícilmente puede volverse valiente. Automáticamente la falta de convicción hizo a McCarthy más vulnerable y como ser humano se volvió más interesante que cualquiera de sus discípulos. La convicción que le hacía falta era un absurdo, y cualquiera era mejor por no tenerla. Su amigo y abogado, Edward Bennet Williams, siempre ha insistido en que McCarthy no se lanzó a conquistar poder, sino la fama, y la dis-

tinción se antoja válida, en su caso y en el de otro cualquiera.

La conquista de la fama siempre es menos peligrosa porque se frustra con mayor facilidad. Es egoísta, o egocéntrica, en el más estricto sentido, y hace de la derrota y de la humillación un asunto más personal. “La fe en una causa santa”, ha escrito Eric Hoffer, “es indudablemente un sustituto de la fe que no tenemos en nosotros mismos”. Si McCarthy tuvo alguna vez fe en una causa santa, la perdió muy pronto y concentró toda su fe en sí mismo. Era un cínico, un auténtico cínico. Nunca es admirable el cinismo, pero le hace menos daño al mundo cuando un hombre de tanto talento como McCarthy se burla de la moral, que cuando se enciende en alguien vengativo y destructor. El cinismo de McCarthy era vengativo y destructor, pero nunca ardió, y al final demostró que no era capaz de prender fuego ni al Senado de los Estados Unidos.

DEL AMOR

CARTA A SOR FILOTEA

Por Sor Juana Inés de la CRUZ

Y SI NO, ¿cuál fue la causa de aquel rabioso odio de los fariseos contra Cristo, habiendo tantas razones para lo contrario? Porque si miramos su presencia, ¿cuál prenda más amable que aquella divina hermosura? ¿Cuál más poderosa para arrebatarse los corazones? Si cualquiera belleza humana tiene jurisdicción sobre los albedrios, y con blanda y apetezida violencia los sabe sujetar, ¿qué haría aquélla, con tantas prerrogativas y dotes soberanas? ¿Qué haría, qué movería, y qué no haría, y qué no movería aquella incomprensible beldad, por cuyo hermoso rostro, como por un terso cristal, se estaban transparentando los rayos de la Divinidad? ¿Qué no movería aquel semblante, que sobre incomparables perfecciones en lo humano señalaba iluminaciones de divino? Si el de Moisés, de sólo la conversación con Dios, era intolerable a la flaqueza de la vida humana, ¿qué sería el del mismo Dios humanado? Pues si vamos a las demás prendas, ¿cuál más amable que aquella suavidad y blandura, derramando misericordia en todos sus movimientos? ¿Aquella profunda humildad y mansedumbre? ¿Aquellas palabras de vida eterna y eterna sabiduría? Pues ¿cómo es posible que esto no les arrebatara las almas, que no fuesen enamorados y elevados tras él? Dice la Santa Madre mía, Teresa, que después que vio la hermosura de Cristo, quedó libre de poderse inclinar a criatura alguna, porque ninguna cosa veía que no fuese fealdad, comparada con aquella hermosura. Pues ¿cómo en los hombres hizo tan contrario efecto? Y ya que como toscos y viles no tuvieran conocimiento ni estimación de sus perfecciones, siquiera, como interesantes, ¿no les moviera sus propias conveniencias y utilidades en tantos beneficios como les hacía, sanando los enfermos, resucitando los muertos, curando los endemoniados? Pues ¿cómo no le amaban? ¡Ay Dios, que por eso mismo no le amaban, por eso mismo lo aborrecían! Así lo testificaron ellos mismos.

E N T R E V I S T A

LOUIS ARAGON

Por Bernard LAVILLE

RECUERDO el campo en las afueras de Milly, la nieve y el frío. Recuerdo la tristeza de algunos rostros y la incertidumbre de la infancia. Recuerdo el invierno de 1944 y las grandes hogueras, menos ardientes que el frío.

Tenía yo doce años, éramos varios esa tarde, y cumplíamos una promesa ritual. Conocíamos el texto, comprendíamos su futilidad y adivinábamos que sólo nuestra resignada inocencia le confería un cierto valor. Éramos niños prudentes.

El mayor —creo que lo llamábamos “el Jefe”— se aproximó al fuego, en el centro de nuestro círculo. No nos miró. Nada nos preguntó. Leyó un poema; al principio velozmente, sin resuello, como si se avengozara de violar las reglas; luego con más seguridad. Y las palabras, por primera vez, con su poder, con su magia, buscaban ser comprendidas. Un poco desorientados evitábamos precisar ese murmullo, poner a prueba esa emoción. Las mejillas enrojecidas, erguidos, esperábamos no sé qué. Solamente mucho después aprenderíamos la historia.

Después de terminada su lectura, el mayor nos dio el título del poema y el nombre del autor: *La rose et le réséda* de Louis Aragon. Nos indicó que aquél estaba vivo... Vivo como esas hogueras, vivo como ese frío, vivo como nuestra propia infancia. Vivo: compartiendo su parte de miseria. Vivo: con nosotros...

Así fue como comenzó todo.

Enero 1959. Acabo de regresar de México hace algunos días y volveré para fines de mes. En este momento estoy instalado en la terraza de un restaurante, *boulevard Poissonniere*. He pedido un café mientras me despabilo en esta mañana de ambiente de *tweed* y colonia. Todo tiene el sabor de un espectáculo. Estoy excluido de esta ciudad y no existo más que por referencia. Todo me parece maravilloso, incluso la mu-

jer de papel pintado que devora la fachada del Rex, en frente: *Un gato sobre el tejado caliente*. Dentro de poco, en el cuarto piso de la “rue du Faubourg Poissonniere” número 5, voy a encontrarme con Louis Aragon en su oficina de *Las Letras Francesas*.

Sé que no diremos nada. Le haré las preguntas de costumbre. Él contestará algunas; eludirá las otras. Pero todo lo demás... que su obra es necesaria a mi vida cotidiana como el pan y el vino; que yo, durante mucho tiempo, a su imitación, he amado a una mujer, evidente como el mañana, creyendo encontrar en ella la regla de oro necesaria a mi existencia. No le diré que he recobrado mi valor con la lectura de *Cloches de Bale* o *Beaux Quartiers*, cuando nacía el aburrimiento de *El manifiesto* y que Marx me abandonaba. Y ese amor por los demás, ¿será aún capaz de darme valor? ¿Podrá disuadirme de esa especie de alejamiento que siento cada día más al considerarlo? ¿Preferirá hacer callar mis escrúpulos o abandonarme a ese sentimiento siempre presente de ser culpable, ese desgarramiento, mi pecado?

Y las decepciones, los fracasos, esta soledad que he compartido con él tanto tiempo: esos comunistas militantes, soldados junto conmigo en la guerra de Argelia, esos camaradas, ¿qué saben ellos de mañana? ¿Cómo pueden aprender a vivir si tienen miedo de morir? Yo les leía *Les Yeux et la Memoire*. Me escuchaban forzados, sonriendo por pudor, con esa expresión de ausencia de inteligencia que se encuentra en los rostros de las pinturas primitivas, desesperante: ese vacío. El señor André-Mauvois cristalizaba sus deseos, sus ambiciones. “Climas” era el “sésamo” de esa humanidad en gestación. Y esos amigos mexicanos que me acusaban casi de puerilidad en mi admiración hacia mi poeta, como si lo que dice no fuera ya suficientemente complicado. Y todos

aquellos que no saben qué decir; y todos aquellos que no saben reír; y todos aquellos que no saben leer; y todos aquellos que no saben vivir... No habrá nadie que adivine “el olor de las acacias descendiendo hacia el Sena”, nadie para aborrecer “esa avenida Wagram”, nadie para ser “feliz hasta morir”.

Mi memoria es mala, mi corazón torpe; nunca he logrado pegar una calcomanía y tengo en la cabeza recuerdos que no sé expresar. Son, sin embargo, bellas imágenes. Las asocio siempre a su verbo, a sus ritmos, a su oficio, y me gustaría, a veces, dárselas en un paquete para que hiciera con ellas un ramo que me ayudara doblemente a vivir. Ambres gris, a fines de noviembre, a la luz del diamante, no obstante rosada y golosa.

Al canto de una “Saeta” el esqueleto de un Cristo baila, testarudo, llevado por los tricorrios negros de la “guardia civil”. La virilidad de un vino seco y blanco hace gritar a Sevilla en el crepúsculo; perfume de cirio y de naranjos... Una noche de junio, cerca de Ravena, el Adriático aún tibio, casi caliente... Gilberta llegó ya con sus cámaras. Tomaremos fotografías.

*

Apareció por el fondo del corredor, alto, delgado, sonriente. Entramos a una oficina cómoda y agradable. Noto la presencia de un busto de Balzac, que no me gusta, y la Paloma de Picasso, sombría entre las dos ventanas, al abrigo de la luz. Experimento el confort de una alfombra. Armonía en rojo, verde y blanco; descanso. De pie tras de la mesa de trabajo, el director de *Las Letras Francesas* revisa distraídamente su correspondencia. Un sobre blanco llama su atención. Lo abre. le da una ojeada y lo deja caer sobre el escritorio.

Nos busca con expresión cansada. Habla:

¡Se creen obligados a enviarme poemas!

Oculto discretamente entre las hojas de un periódico los textos que quería enseñarle. Me siento; él se reclina en su mesa, el pecho contra la madera, los dedos en muesca, prodigiosamente atento. Él escucha. Yo hablaré.



“Se creen obligados a enviarme poemas”



“El escucha. Yo hablaré”



Fotografías de Gilberte Moraisin

—A través de su vida pública usted demuestra un profundo optimismo en el porvenir de la humanidad. Sin embargo, en su obra se encuentran a veces acentos desesperados; pienso en ciertos poemas y en ciertas páginas del *Roman Inachevé*. ¿Debe uno considerar que su optimismo priva sobre su pesimismo?

Louis Aragon se recuesta, coloca de nuevo el sillón, cruza las piernas. De ahora en adelante cambiará muy a menudo de posición.

—Usted sabe bien que optimismo y pesimismo no existen el uno sin el otro, como el negro y el blanco...

¡Qué contestación más rara! ¿Me habré explicado tan mal como para que él no me haya comprendido? Insisto:

—¿Piensa usted, maestro, que el sufrimiento moral sea a la vez inherente y necesario al hombre?

—Personalmente he sufrido mucho, cuando dejé a mis amigos surrealistas hace treinta años. Conozco también el sufrimiento a través de dos guerras, usted sabe que he sido médico.

Hace memoria y prosigue con cierta negligencia.

—Yo no sabría leer muy lejos en el porvenir... El hombre irá a la luna, seguramente, antes de que ese sufrimiento lo haya abandonado. Pero en seguida...

—¿Qué piensa usted de la obra del padre Teilhard de Chardin?

—Tengo muy buenos amigos católicos; unos sienten gran admiración por el padre, mientras que otros lo consideran prácticamente un hereje. No me tomaré la libertad de formar un juicio sobre un tema del cual me excluyo. Estoy, en efecto, completamente descristianizado. Le diré simplemente que la obra del padre Teilhard de Chardin me conmueve por su gran sentido humanitario.

¿Habrá leído realmente a Teilhard de Chardin?... Veo que me supone "cristianizado".

—En una conferencia en México sobre "Poesía Francesa de Hoy" asocié su nombre principalmente a los de St. John Perse, Marie Noël, Jean Ganet, Henri Pichette, Charles Dobzinski. ¿Qué piensa usted de esa elección?

—Es una mezcla curiosa en la que hay muchos ausentes. Pienso particularmente en uno de ellos: Pierre Reverdy.

—¿Qué piensa usted de la obra de Jean Genet?

—Le contestaré como lo hice sobre el padre Teilhard de Chardin. Es un campo que me es totalmente ajeno.

Creo que ese campo es el de la poesía y vienen a mi memoria los últimos versos que escribiera Genet para su magnífico poema *Le Condamné a Mort*.

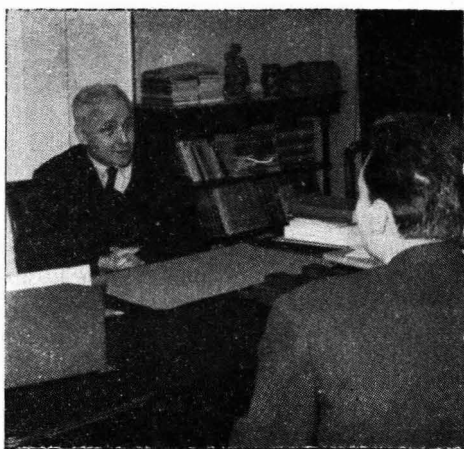
*Le ciel peut s'éveiller, les étoiles fleurir,
Ni les fleurs soupirer, et des prés l'herbe
noire
accueillir la rosée ou le matin va boire,
le clocher peut sonner, moi seul je vais
mourir.*

Ha sido Louis Aragon —la poesía misma— quien ha contestado. El corazón me da un salto.

—¿Piensa usted que Boris Pasternak merecía más que cualquier otro escritor ruso el Premio Nobel que le ha sido otorgado?

Temía abordar este tema. Me equivocaba. Aragon se muestra expresivo.

—Boris Pasternak es un gran poeta. Puedo decirlo porque leo también el



Bernard Laville con Louis Aragon

ruso; pero ¿por qué no se le dio el Premio Nobel el año pasado? Considero a St. John Perse como el más grande de los poetas franceses en vida, creo que él merecía ese premio. Usted me dirá que no podía serle otorgado a un francés dos años consecutivos; pero ¿quién obtuvo el Premio el año pasado?... (Sonríe maliciosamente y le devierte reducir la importancia de la persona que va a nombrar, esforzándose por recordar su nombre) Albert Camus.

(Aún sonríe, y ya serio, dice bruscamente). El premio otorgado a Boris Pasternak este año tuvo una significación política. El día en que St. John Perse escriba un libro sobre el general De Gaulle —y nadie ignora lo que él piensa sobre esto—, ese día, quizá se le otorgará el Premio Nobel.

Una pregunta me interesa. Es la que le voy a hacer.

—¿Piensa usted, maestro, escribir teatro algún día?

—Ciertamente que no. Mi arte no es un arte colectivo. (Se ríe de la última palabra). Me sería insostenible comparar mi obra con los intérpretes, productores y técnicos. Además no conozco su oficio. Le voy a confesar por otra parte que no me gusta oír mis poemas a otra persona que no sea yo, con excepción de Madeleine Renaud y de Jean Louis Barrault.

Le he hablado bien poco de su obra, pero ¿cómo puede uno hablar de lo que ama? Nunca lo he sabido... ¿Qué objeto tendría decirle que he leído cinco veces *Le Roman Inachevé*, y que caminando por las calles, perdido en mis pensamientos, sus versos afloran solos a mis labios... Se habla mucho de la *Semaine Sainte* en este momento y he traído el libro conmigo. Es una manera de hablar de él sin tener que limitarse a las palabras.

—Su último libro parece haber sido acogido por la crítica con un entusiasmo desmesurado. He leído todas las críticas y...

Dije eso mecánicamente. Aragon se sobresalta.

—¡Todas! ¡Qué pretensiones, jovencito! Yo mismo no las he leído todas. ¿Cuántos años tiene usted?

—Veintiséis.

—Veintiséis años... Es joven y se cree un viejo... Sí, sí, sí... Lo sé. No se disculpe.

Estoy a la vez sorprendido y feliz de ver que se divierte. Aprovecho para decirle que los personajes de su último libro no me han parecido convincentes. Le confieso que no lo he terminado. Él me contestará que a cada edad y en cada época nos identificamos con personajes

diferentes. Me aconsejará que termine *La Semaine Sainte* y en su dedicatoria me incitará "diversamente a la fidelidad".

Al comenzar nuestra conversación Louis Aragon me pidió que le hiciera las preguntas en forma global. De este modo, eludió cortésmente aquellas que le molestaban y nunca sabré lo que piensa de *El Doctor Jivago*.

Nuestra plática ha terminado.

Me dirijo a la Estación del Norte, pensando que la entrevista ha sido realmente inútil. Las preguntas no se hacen para obtener respuestas, sino un intercambio de ideas, una corriente de simpatía o sencillamente un relato, consejos, una orden.

La vida, con sus circunstancias y su magnífico desorden; la vida con los hombres; ese púlpito siempre me ha parecido el más alto lugar de justicia.

Pero tengo necesidad también de mi padre, y más aún de la obra del poeta...

Louis Aragon tiene sesenta y un años. Quizá un día me confiará el peso de sus años y la aventura del tiempo; quizá me enseñará la diferencia entre lo irrisorio y lo esencial. Y ese desorden en nosotros mismos, de utilizar siempre nuestra energía disponible en direcciones opuestas, inevitables, esa necesidad de unidad, ¿me enseñará él a armonizarlas? ¡Quizá un día me hablará del hombre, esta humanidad!

DEL AMOR

EL DESDICHADO POR LA HONRA

Por Lope de VEGA

CRECIÓ el amor, cultivado de la vista y de las privaciones de la ejecución de los deseos en conversaciones largas, que tantas honras han destruido y tantas casas han abrasado. Llegaron las palabras a darse con juramento de matrimonio, en dando el Virrey a Felisardo algún grave oficio, que para la calidad de Silvia era necesario; y como amor es mercader que fía, aunque después nunca se pague, que esto tiene de señor, cuando ama, que no hay cosa que le den en confianza, que no reciba, ni alguna que después, si no es por justicia, pague; permitió que Felisardo llegase a los brazos, hasta allí tan cuidadosamente defendidos, de que resultó poder encubrir mal lo que antes desta determinación estuvo tan encubierto. No se puede encarecer con qué común alegría-celebraban sus vistas los amantes, en su imaginación esposos, y cómo revalidaba Felisardo el juramento, y Silvia le creía; que como cada uno se ama a sí mismo, por opinión del filósofo, aunque tema, da crédito, por entretener su gusto; que nadie quiso tanto al otro, que no se quisiese más a sí mismo. Y así, cuando vuestra merced oiga decir a alguno, cosa que no le puede suceder, que la quiere más que a sí, dígame que Aristóteles no lo sintió esa suerte; y que a vuestra merced le consta que este filósofo era más hombre de bien que Plinio, y que trataba más verdad en sus cosas. Notable es la fortuna con los mercaderes, terrible con los privados, cruel con los navegantes, desatinada con los jugadores, pero con los amantes notable, terrible, cruel y desatinada.

EL TEATRO INDIO

SU FUTURO

Por Kamaladevi
CHATTOPADHYAY

EL DRAMATURGO desciende del bailarín, dice una gran autoridad inglesa en el teatro. El baile era un elemento tan indispensable del drama que la palabra sánscrita "natya" o "nataka", que significan teatro, provienen de "nritya", que significa bailar. El más antiguo y más perfecto arte dramático de La India era el "drama-bailado" del cual sobreviven aún ciertos vestigios. La mayoría de nuestros festivales eran y son todavía celebrados con dramas-bailes, porque esta forma ha demostrado ser la más emocionante y eficaz, para transmitir ideas religiosas o filosóficas por una técnica en la que se unen, perfeccionados por largos cuidados, el canto, la danza y el ademán minuciosamente estilizado.

El amor al teatro está profundamente arraigado en el alma de los pueblos, a través de todos los tiempos y de todos los climas. En La India estos festivales eran frecuentemente alrededor de santuarios y templos, y de ellos nacieron y se desarrollaron compañías, "troupes" de actores hereditarios que pertenecían a ciertas familias o a ciertos lugares. En algunas aldeas de La India, las más sobresalientes de estas "troupes" sobreviven aún; pero en una forma atenuada debido a la falta de patrocinador y a la decadencia de la tradición popular.

Algunas de estas actividades teatrales eran por "temporada" ya que, en la estación muerta, los agricultores se entretenían a sí mismos y a sus comunidades con sus representaciones. Las autoridades rurales las recompensaban con especias: principalmente con semillas para alimentar a la compañía y algunas veces con ropa para reemplazar los trajes y disfraces usados.

Los actores recorrían así su provincia repartiendo risa y alegría. A través de las largas noches de verano los lugareños, bajo el cielo estrellado, se sentaban a beber alegremente entre la música y la filosofía, mientras que sus mentes adormecidas se iban despertando y sus corazones cansados se calentaban. Las obras de teatro no tenían esa vulgaridad que a veces caracteriza al arte popular. Algunas de ellas eran obras clásicas, en las que la danza se mezclaba con cantos de un gran refinamiento literario. Eran el resultado de siglos de estudios y de experiencias y encarnaban la habilidad y el genio de múltiples generaciones.

Un importante hecho surge de aquí: el teatro clásico de La India ha sido creado, fase por fase, por artistas salidos del pueblo. No es el resultado de azares aislados de la comunidad; sino más bien, es de esta comunidad de donde nace la más alta expresión artística. Lo que indica un alto nivel de la cultura popular, superior a la que conocemos ahora. Cualesquiera que hayan sido las condiciones económicas entre las clases, las masas no estaban completamente separadas de la vida cultural como lo están hoy en día. De hecho, si el pueblo no hubiera sido el depositario de la cultura nacional, la mayor parte se hubiera perdido para siempre. De generación en generación, las verdades que los antiguos habían descubierto, las filosofías que han creado, las artes que han desarrollado, han sido así, reverentemente, salvadas para la posteridad.

ger sobre la experiencia fresca de un pueblo en formación.

Debemos defender el teatro tradicional contra la degradación o negligencia que lo atacan en este momento. Debe ser renovado y preservado como la herencia que servirá de fundamento al teatro de hoy y de mañana. Debe dar tono y color a nuestras experiencias modernas y ser la piedra de toque que nos preserve de la mediocridad y nos obligue a tender hacia lo noble y lo grande.

Ya, la marea creciente del despertar nacional ha lanzado una nueva savia a los miembros moribundos y el último cuarto de siglo se caracteriza por la venturosa manifestación de un renacimiento de la cultura. Pero así como el despertar de la conciencia nacional actúa como una palanca de expansión cultural, de la misma manera ésta última favorece el desenvolvimiento de la dignidad nacional. Como una varita de virtud, la estética hace surgir una armonía del desorden y teje un dibujo ordenado de los miles de fibras dispersas que son las aspiraciones humanas. Es la espiral por medio de la cual el hombre se eleva por encima de su inquietud intelectual hacia la esfera de la experiencia directa.

Es por esto que el drama es tan importante. Como dijo Bernard Shaw: "Es sólo a través de la ficción que los hechos pueden ser instructivos y hasta inteligibles."

Sin embargo, estamos en un momento de caos y de batahola: el pasado se hunde en el crisol de la renovación y el presente aún no ha encontrado su forma. Necesitamos, ante todo, autores que se enfrenten con nuestra época, que experimenten las emociones, los pensamientos de una enorme masa humana que se mueve lentamente como un enorme elefante que se para de manos. Sólo enton-



El más antiguo y más perfecto arte dramático de la India era el drama-bailado

ces, el teatro dejará de ser un campo privilegiado, ofrecerá a todos un espacio abierto, un órgano esencial de la vida nacional, la voz de la conciencia colectiva.

El pueblo mismo debe llegar a ser la fuerza central en lugar del aislado grupo presente de intelectuales. El espíritu creador pertenece no a una sola clase, ni es la expresión del monopolio de una simple sección.

Entonces, constituirá una poderosa palanca para las fuerzas del porvenir. Pues el teatro es una síntesis. Todas las artes se integran en él, de la literatura a la arquitectura, de la danza a la música, saca de todo ello un dinamismo excepcional. En la aceleración que nace de un verdadero empuje nacional (y de una verdadera necesidad nacional), se desarrolla tanto mejor cuanto amplía su base social y crea un lenguaje artístico más puro.

Si el movimiento teatral está hecho a la vez de un impulso, de una dirección que lo guía y de una respuesta que lo acoge, es menester que su substancia sea tan importante como su técnica. Es por eso que las obras modernas *deben* diferir de las obras clásicas (como sucede en Europa o en el Japón) puesto que emanan de un mundo que se desarrolla. Y es el pueblo mismo el que debe estar en el corazón de la creación, no solamente grupos aislados de intelectuales; pues es falso creer que la expresión artística sea de su exclusividad.

El teatro nunca debería estar separado de las fuentes de acción humana. Debería ser el tesoro de todos, una arena en donde todos sean libres de ejercer o ejercitar sus poderes dinámicos y sus impulsos creadores, donde las paredes que han confinado sus vidas dentro de estrechos, húmedos y oscuros cuartos, se desmoronan y ellos dejarán de ser autómatas endebles a merced de fuerzas superiores para convertirse en personalidades de significación e importancia en el cuadro de la historia contemporánea — manejadores del destino humano.



"obras y temas tradicionales"

Dicho teatro nacional no debe limitarse y de hecho no se conforma a un solo tipo, sino que debe asumir una variedad de formas como lo ha demostrado la experiencia en el caso de otros países.

La vida se expresa en infinitud de maneras y el teatro nacional deberá darle el más amplio espacio posible.

Es posible prever algunas de las posibilidades de La India; pero primero debemos tener en cuenta el nivel cultural por una parte y los recursos intelectuales y técnicos por la otra.

Un significativo esfuerzo colectivo en la vida del teatro fue la creación del "BHARATIYA NATYA SANGH" (Centro In-

dio del Teatro) en 1949, que tiene ahora cerca de docientos grupos de teatro repartidos en todo el país. Combina los recursos de todos para fines comunes y crea un sentimiento de afinidad entre los artistas de teatro. Al mismo tiempo permite la individualidad de cada grupo y patrocina y favorece la tradición y el estilo locales, para que el teatro indio llegue a ser conocido en toda la riqueza y diversidad de sus expresiones.

A través de sus relaciones con el Instituto Internacional del Teatro busca seguir el ritmo del teatro mundial contemporáneo, aportando a la vez la contribución de su propia herencia a este gran acopio de la experiencia.

LA ESTETICA DEL TEATRO CLASICO

Por V. RAGHAVAN

AL DISCUTIR la naturaleza de lo Real, los pensadores monistas lo estiman "indeterminable", en tal sentido que, fundado sobre el absoluto inmanente (el *Brahman*), el universo de la manifestación se les presenta como una experiencia puramente empírica. El teatro nos depara una comparación que ilustra este concepto del mundo: por una parte, el actor; por la otra, el personaje que aquél evoca a través del traje, la palabra y el juego. Ciertamente es el papel (*rôle*) el que nos conmueve; pero ¿qué sería sin el talento del artista y su poder creador? Tal es también la Creación, según el Védanta: un juego de Demiurgo. Y la imagen más corriente para definir a Dios lo representa como aquel que se mantiene entre los bastidores de este drama misterioso que es la vida.

La analogía entre el Juego divino (la *lila*) y el teatro, permite, además, comprender mejor el problema del mal y del sufrimiento. Ya que la tristeza es un ingrediente tan indispensable en la pieza, como la alegría: el espectador es capaz de saborear con toda serenidad, tanto la una como la otra. Así pues, si el hombre adquiere, con respecto a la vida, una actitud de espectador desinteresado, en adelante todas las cosas se presentarán a él como el Juego del Artista Supremo. O aun llegará a ver al Señor como al Danzante supremo (*Nataraja*), cuya danza cósmica rima el nacimiento y la muerte de los mundos.

Dios es concebido como la fuente de lo verdadero, de lo bueno y de lo bello. Por esto todas las expresiones de la belleza —cosas bellas por naturaleza o por la industria humana— no reflejan sino débilmente la belleza plenaria de Dios. La búsqueda del arte es un verdadero método (*sâdhana*) de concentración, de contemplación y de unión con la esencia divina. De ella surgen el inefable gozo de la serenidad, el equilibrio de la paz, la iluminación. Es lo que en una palabra, el Védanta llama *Ananda* (beatitud espiritual), y el esteta, desde su peculiar plano, *Rasa* (gozo artístico). Las distracciones y preocupaciones asedian al hombre y oscurecen su luz interior. El arte rompe esta muralla y permite así al espíritu brillar con todo el esplendor de su propia naturaleza.

Según la estética india, el objeto del teatro no es pues aumentar la confusión del hombre suscitando nuevos problemas, sino por el contrario ayudarlo a dominar su turbación, a conquistar la quietud del espíritu. En consecuencia, el dramaturgo se propone, más que un estudio de carácter: la sugestión de un *Rasa*. *Rasa* es una de las palabras claves de la cultura india: del sabor sensible a la santa beatitud, encierra todo un mundo de significados. La noción de *Rasa* lleva en sí tres fases: concierne primero las emociones que la obra expresa; en seguida, el gozo estético del espectador que vibra al unísono; en fin, la total identificación de este gusto con el más íntimo núcleo del ser. Cualquiera que sea el sentimiento particular que anima una pieza o un personaje, —amor, cólera o dolor— cuando este sentimiento toca e invade el alma del espectador, un *sabor* nace de él, una delectación, una tranquilidad del corazón. En este sabor el sentimiento original pierde su calidad propia para no ser más que una fuente de alegría indiferenciada. El "gozador" (si se puede decir así) no "goza" aquí como lo haría con un placer ordinario: pues el sabor no está ligado al "mundo"; es de orden "sobrenatural" y de valor trascendente. Es pues bajo una



Muchacha con espejo (Siglo x)

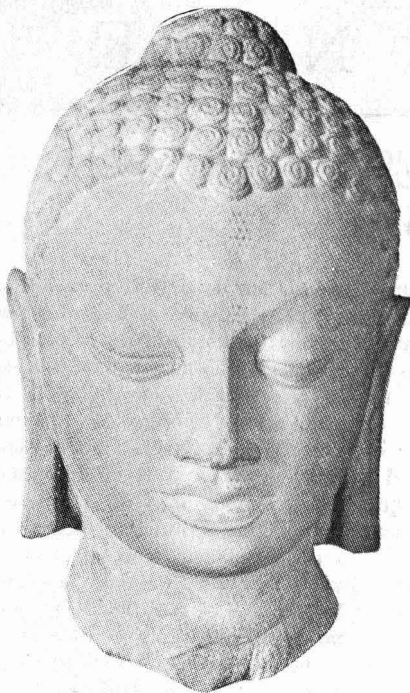
impresión de apasible armonía que el espectador deja al teatro, y no con el alma turbada. T. S. Eliot expresa exactamente el concepto indio cuando afirma que la última función del arte es "llevarnos a un estado de serenidad, de silencio y de reconciliación".

Buscando crear un clima de armoniosa emoción, el dramaturgo indio evita cuidadosamente toda vulgaridad y todo aquello que desentone en sus personajes. Se preocupa sin cesar por "desarrollar", por "alimentar" el *Rasa*. Personajes y peripecias le importan menos por ellos mismos que como vehículos del *Rasa*. Y asimismo se preocupa ante todo por "la unidad de emoción", las unidades de tiempo y de lugar le parecen de interés verdaderamente secundario y por otra parte inaplicables en esos vuelos de la tierra al cielo y de un período al otro en los que se complace la imaginación india.

Todo esto no impide que la intriga deba ser *construida*. Los teóricos del teatro sánscrito insisten en que la acción lleve en sí cinco elementos constitutivos, cinco etapas y cinco puntos culminantes. Toda esta técnica tiene como fin favorecer el nacimiento, la aparición del *Rasa*, se tiene por sabido que podrán ser omitidos todos los factores que podrían poner en peligro y alterar el desarrollo armonioso. La utilización de temas tradicionales y el respeto escrupuloso de las reglas no ha impedido, por otra parte, a un poeta como Kálidása, por ejemplo, sobrepasar a sus modelos gracias a su riqueza inventiva.

El ideal que tiende a hacer surgir del caos una armonía, y de la turbación la tranquilidad, este ideal hace a la tragedia impensable en el marco del teatro sánscrito. Ciertamente, el elemento trágico y su punzante expresión son parte integrante de ella. Pero lo que no se encuentra, es la tragedia en el sentido occidental de la palabra. El concepto indio no ve en la vida presente más que uno de los actos de una pieza que cuenta muchos y a través de los cuales el alma humana evoluciona hacia su perfección; la muerte no es ahí un término, ni un mal; la "realización" y la felicidad espirituales, tal es nuestro verdadero fin. Asimismo el teatro indio tiene como más alta mira la realización y la felicidad estética del *Rasa*. Lo cual no excluye —sino al contrario— la intención de despertar el sentido moral del espectador. Un proverbio declara que una pieza inspirada en el *Rámáyana*, por ejemplo, debe incitar a seguir los pasos de Râma, y no los del traidor Râvana. Nunca habría que ofrecer en espectáculo ni la virtud que zozobra, ni el triunfo del mal: pues entonces, el alma frustrada se vuelve insensible y se embota. Y el telón no debería nunca caer sobre un montón de cadáveres, para que el público no tenga la impresión de dejar un cementerio.

El tema que mejor sienta al antiguo teatro sánscrito es en verdad el de un héroe dominando el mal, de un personaje vencedor de los poderes de envilecimiento. Es cierto que este teatro conocía una gran variedad de piezas: come-



Cabeza de Buda (Siglo vi)



Bailarina Sarwati de Halebid (Siglo xiii)

dias de costumbres, monólogos, farsas, obras líricas. Pero la primacía se la llevaba sin disputa el drama de tipo heroico, el *Nâtaka*, en el que están pintados el héroe épico ejemplar y sus proezas de defensor del derecho contra las fuerzas demoníacas. En resumen, es en imitar la acción divina que se emplea la más eminente de las empresas dramáticas de la India. La teoría realza cuatro tipos de héroes: el sublime, el impetuoso, el valiente y el tranquilo. El primero nombrado es el que figura en *Nâtaka*, y es también el primero en dignidad pues representa al hombre ideal, al paradigma de todas las virtudes.

La acción debe concentrarse sobre los aspectos del tema que ofrecen posibilidades de emoción. Citaremos las mismas palabras de Bhârata, el autor del primer tratado de arte dramático, el dramaturgo se sujetará a aquello que es "delicioso, elevado y lleno de sentimiento". Y se abstendrá del elemento puramente espectacular —una batalla, una riña, un incendio— pues eso no interesa más que a los niños y a las mentes poco evolucionadas.

La escena india no tiende hacia un imposible realismo, sino explora prudentemente las virtudes del símbolo y de la convención. No necesita pues, ni efectos de escenario complicados, ni decoraciones construidas, ni una multitud de accesorios. Bhârata se atiene a la naturaleza real del teatro y es por eso que la técnica que él preconiza hace un llamado a todos los recursos de la alusión. Aquí como en otra parte, el indio prefiere lo implícito a lo explícito, pone el acento sobre el lado espiritual de las cosas, más que sobre sus apariencias. En cuanto a la decoración, las indicaciones del diálogo, los cantos y el juego mismo bastan para crearla... en la imaginación del espectador. Para sugerir una acción cualquiera, el intérprete recurre menos a los accesorios que a su instinto artístico, guiado, claro está, por un código detallado de las actitudes y de los ademanes. El actor entrenado según el método de Bhârata es capaz de montar a caballo sin caballo, de bajar una escalera sobre un escenario perfectamente plano, de cortar una flor donde no hay más que vacío. En una palabra, representa toda idea, todo acto por una mímica de la que no se puede comprender la perfección y los poderes más que si se ha asistido a una representación de auténtico teatro oriental (del Kerala Kathakali, por ejemplo, o de la Ópera de Pekín).

La música también desempeña su papel en este arte de sugestión. Primero, los compases preliminares hacen mucho para disponer al público y hacerlo receptivo (el talentoso exégeta Abhinavagupta lo ha observado muy juiciosamente). En seguida, a todo lo largo de la pieza una música de fondo vocal e instrumental hace resaltar el contenido emocional. Cantos y acompañamientos pueden en fin desempeñar un simple papel de indicación escénica: por ejemplo para subrayar una entrada, una salida, para señalar una transición o el principio de una nueva peripecia. En el drama sánscrito, la prosa y los versos alternan naturalmente, éstos últimos aparecen cada vez que el diálogo es de un carácter más apoyado, que el sentimiento se vuelve intenso, que el personaje puede abandonarse al lirismo.

Se ve que el teatro indio —como el del Extremo-Oriente y el Sur-Este asiático— estaba en las antipodas del realismo occidental, bajo el choque del cual los preciosos y antiguos estilos indígenas casi han desaparecido. Las formas que han sobrevivido por aquí y por allá nos permitirán, sin embargo, salvar los materiales necesarios para un resurgimiento de nuestras propias tradiciones.

S E X T A N T E

PERIODISTAS Y ESCRITORES

Por Tomás SEGOVIA

DESDE HACE algún tiempo está saliendo a la superficie, con mayor o menor claridad, un debate sordo entre periodistas y escritores, que sin duda viene de lejos, pero que hasta ahora quedaba relativamente enmascarado por una mutua cortesía o una mutua indiferencia. Los periodistas invaden la novela, el teatro y el cuento, y los invaden a su manera: ruidosamente.

Esta situación tiene algo de anormal. Que los escritores invadan el periodismo no tiene nada de extraño, ha sucedido siempre y seguramente seguirá sucediendo. Pero lo contrario resulta una especie de contrasentido o de paradoja, por una razón muy sencilla: que los periodistas *deberían* ser también, ante todo, escritores. Lo ruidoso de esta irrupción nos hace ver, por el contrario, que no lo son, y sobre todo que no quieren serlo.

Y en efecto, así lo manifiestan de mil maneras: dirigen a los hombres de letras epítetos despectivos (aunque luego citen a Unamuno o aspiren al Premio Nobel), o más sencillamente declaran que los escritores "literarios" (llamémoslos así) no tienen contacto con el público y escriben tan sólo para las capillas de que forman parte. Pero aunque no declaren nada, el desprecio absoluto que muestran en sus páginas hacia el estilo, la lengua y el oficio de escribir en general da prueba suficiente de que no se juzgan ni quieren juzgarse escritores literarios.

Resulta un poco sorprendente que unas personas que viven de escribir (ellos sí), no abriguen ningún deseo de conocer a fondo el oficio que practican diariamente y de perfeccionarse en él. Pero el hecho es que así sucede, y nadie que se haya asomado a la redacción de un periódico ignora que casi siempre saber o no escribir es lo único que no cuenta para nada en esos extraños y rituales recintos. Sin embargo, no siempre ha sido así. En el siglo pasado, el periodismo mexicano tenía una gran calidad literaria. Claro que entonces no se hablaba de "publicidad", de "lo" periodístico y de "llegar" al público.

Pero incluso hoy, en que se habla de estas cosas, basta echar un vistazo a los mejores periódicos del mundo para ver que casi todos los grandes reportajes y artículos están hechos por personas muy bien preparadas, que saben perfectamente escribir y hasta conocen sus clásicos al dedillo. Acaso algunos de los que han convertido el periodismo mexicano en esa pretendida realidad *sui generis*, hecha de improvisación y falta de escrúpulos, sientan un gran desprecio por esos escritores que hacen un periodismo laborioso y de calidad. Sin embargo, puesto que ellos no han logrado impedir que México sea uno de los países de América donde menos periódicos se leen por habitante, tal vez deberían meditar sobre la responsabilidad que les cabe en esta situación.

Porque en el fondo de esa despreocupada suficiencia que adoptan lo mismo ante el periodismo que ante la literatura, acaso haya más desprecio del que imaginan, no sólo hacia la profesión de escritor, sino hacia ese público que dicen conocer. Es cierto que muchas veces los escritores se alejan del público, y que en algunos pocos casos este alejamiento es voluntario o por lo menos aceptado de buena gana. Pero, por una parte, tal actitud es cada vez menos frecuente: nadie (salvo algunos casos de

fariseísmo) se jacta hoy de escribir para no ser comprendido; y por otra parte, ni hoy ni nunca ha buscado de veras la literatura un alejamiento, sino que en todo caso lo ha aceptado cuando no ha tenido más remedio. Porque para el escritor el problema del público se plantea siempre como un problema moral. Su responsabilidad primera es para con la autenticidad, ya sea que la llame verdad objetiva, o ley estética, o sentimiento, o incluso religión, historia o filosofía. Esta responsabilidad tiene en él tanta prioridad, que pasa incluso antes que la consideración de las necesidades manifiestas del público. Pero por poco que se la analice, deja ver que la autenticidad se funda siempre en la coexistencia, es decir en el reconocimiento, dando a esta palabra su sentido más profundo, de la existencia de los otros, reconocimiento que es la verdadera estructura de todo público posible. Así, el escritor, y el artista en general, sólo se aleja de las necesidades manifiestas del público para responder a las que le parecen, aun a riesgo de equivocarse, necesidades profundas, y si no "pensara" en el lector, no tendría ningún motivo para sentirse o no auténtico: en arte, como en lo demás, si no hay prójimo "todo está permitido". Y en primer lugar la persecución del éxito por sí mismo.

La práctica de la literatura (y también, digan lo que digan, la del periodismo) se mueve entre los dos polos de la autenticidad y el éxito. Polos que alguna vez pueden coincidir, pero que no por eso dejan de serlo. Vamos a suponer, aunque no es del todo exacto, que a quien el periodismo se propone gustar es de veras al público. (Por lo menos es más exacto en lo que se refiere a esta literatura hecha por periodistas, y también a esos periódicos secundarios que necesitan ganar primero un público para ser luego "cotizables".) Entonces se plantea el eterno problema del éxito, que es el de "hablar en necio" para gustar.

Este problema, por supuesto, se le plantea también al escritor y, según todos los indicios, lo que ahora de repente se ponen a reprocharle es haber escogido la autenticidad antes que el éxito. No se trata, claro, del caso hipotético de un periodista que hubiera escrito un buen libro, porque cuando esto sucede el autor es por ello mismo un escritor como los demás, y no siente ninguna necesidad de despreciar a sus colegas. Se trata de unos periodistas que han escrito mala literatura pero con éxito (de lo cual, por otra parte, el que más y el que menos tienen ellos mismos conciencia), y que por eso plantean la disyuntiva.

Es un razonamiento que conocemos de antiguo, y mucho más en este siglo. El éxito se considera como valor supremo y prueba última

de superioridad. Pero no se necesita encerrarse en torres de marfil ni hablar de valores eternos o de metafísica para sentir repugnancia por tal razonamiento. Basta saber la idea del hombre que se esconde detrás de esa lógica. Es una idea muy poco halagadora. Quienes se jactan de saber manejar los resortes del público confiesan por ello mismo que lo consideran como un conjunto de resortes. La libertad del hombre es, a su juicio, una ilusión para ojos ingenuos: basta saber tirar de los hilos para moverlo como un títere o como una máquina. No es responsable ante un títere o ante un montón de resortes.

Todo el mundo, hasta un periodista, está al tanto de que el escritor más ejemplar acepta y hasta busca una u otra clase de éxito. Sólo que no lo busca incondicionalmente y ni siquiera, si de veras es ejemplar, lo acepta incondicionalmente. Pero hay más: un periodista ejemplar tampoco acepta el éxito incondicionalmente. Tampoco en un reportaje la calidad y el éxito son necesariamente idénticos, y esos escritores que sin echar la moral por la borda llegan al periodismo lo hacen porque ven en él otra forma de responder al mismo compromiso que han contraído con el prójimo reconocido. Ese al que también responde el periodista ejemplar, a quien no se le ocurriría despreciar a nadie porque no idolatre el éxito.

Nuestros semicolegas plantean, pues, muy claramente la cuestión. Cuando una persona, en una actividad cualquiera, se niega a ser juzgado con criterios de calidad, alegando que no le hace falta para obtener mejor éxito, esta persona está manifestando una moral bien definida, aplicable lo mismo a la literatura que al periodismo o al tráfico de estupefacientes. Está manifestando que busca el éxito incondicionalmente, y que ese público que aduce en testimonio es sólo el medio de alcanzarlo y no tiene más valor que ser prueba de este éxito.

Sabemos, por desgracia, y la civilización moderna nos ha dado bastantes pruebas de ello, hasta qué punto es posible mecanizar y manejar al hombre, hasta qué punto es posible desnaturalizar su voluntad hasta traficar con ella como si fuera una cosa: un resorte. Ante esta realidad, se puede pensar que la libertad humana persiste, adormecida, en las peores circunstancias y que sólo necesita verse a sí misma para renacer; o que muere efectivamente y es preciso volverla a inventar y a crear, arriesgadamente, cada día. En ambos casos se quiere, ante todo, no renunciar a ella. Pero se puede también querer lo contrario, ahogarla si está dormida, no volverla a inventar si está muerta, y poner en su lugar unos *slogans*, unas drogas o un mecanismo literario que no habla a la libertad del lector, sino que mueve precisamente las piezas de que está hecha su esclavitud.

Ante esta disyuntiva hay que escoger. Hay que saber, cuando se escribe un libro, cuando se hace un periódico, si el éxito deseado se busca sin condiciones, si "todo está permitido", o si por el contrario no aceptamos ser escogidos por unos lectores en quienes previamente hemos asfixiado, o corrompido, la facultad de escoger.



CIENCIA

EL DESCUBRIMIENTO MEDICO DEL SIGLO

Por Jorge V. CARRANZA

EN LOS PRIMEROS meses del año en curso la prensa de todos los países se llenó de grandes titulares anunciando al mundo el éxito de dos grandes aventuras médicas: una, la salvación de cuatro científicos yugoeslavos que habían recibido una radiación mortal al destaparse el reactor atómico sobre el que trabajaban; la otra, consecuencia de la anterior, la curación de una niña que padecía leucemia. En ambos casos, la terapéutica milagrosa consistió en el injerto de médula ósea de donadores extraños...

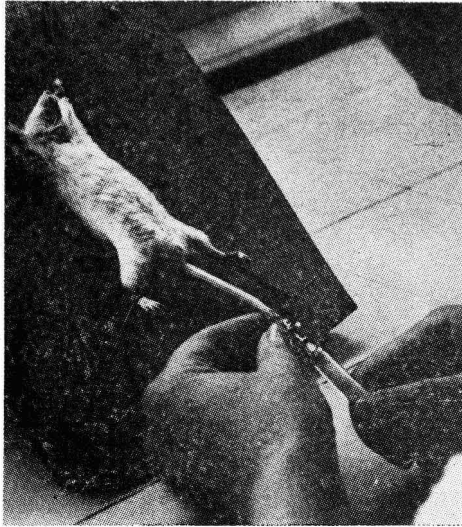
Ciertamente había de qué asombrarse. No sólo el hecho de salvar la vida a cuatro hombres condenados por la radiación letal que habían sufrido, sino muy principalmente: por primera vez se vencía la leucemia o cáncer de la sangre, la asesina de millones de niños, de mujeres y hombres. Desgraciadamente, pensamos que aún es un poco apresurada la esperanza que ese milagro lleva a miles de hogares. Si bien es verdad que cinco seres humanos escaparon a la muerte al "injertárseles" una "nueva" médula ósea, también es cierto que no se trata sino de un experimento más en la búsqueda de armas para combatirla.

La leucemia o cáncer de la sangre era ya conocida desde el año de 1845. En el viejo Hospital de la Caridad, de Berlín, un sabio "de esos de barba blanca, calva y miopía enorme", redactaba entonces, al lado de sus instrumentos ópticos y rodeado de papeles y de tubos de ensayo, una famosa comunicación a la Academia, en que hablaba, como de una nueva entidad clínica, de una forma de "sangre blanca". Rudolph Virchow obtenía su conclusión de las observaciones que había practicado en una joven mujer, muerta recientemente de un mal misterioso; al año siguiente, el mismo Virchow bautizaba la enfermedad con el nombre que hoy en día concentra la atención de los hombres de ciencia del mundo entero.

Observada al microscopio, una gota de sangre aparece compuesta de una masa de minúsculos cuerpos esféricos. Unos, muy numerosos (4 a 5 millones por mm.³), son los glóbulos rojos: inmóviles, de color amarillento y agrupados en pilas. A su paso por los pulmones, estos glóbulos se "cargan" del oxígeno que transportarán a todos los tejidos del organismo; son los que hacen respirar al cuerpo humano. Los otros, los menos (5 a 7,000 por mm.³), de forma más o menos esférica, extraordinariamente móviles e incoloros (de ahí su nombre), son los glóbulos blancos. Su función no es la de transportar oxígeno, sino la de secretar diversas sustancias que alimentan a los tejidos y, sobre todo, son los encargados de "matar" a los microbios y de fabricar los anticuerpos. Son los soldados del organismo. Uno y otro tipo de glóbulos son fabricados por diversos ór-

ganos: el bazo, el hígado, los ganglios, el timo, la médula de los huesos...

De pronto, por una razón aún desconocida, la función generadora de dichos órganos puede alterarse. La proliferación anárquica de glóbulos blancos —en su mayor parte incompletamente constituidos—, que resulta de ese desorden, altera a su vez la vida de los glóbulos rojos.



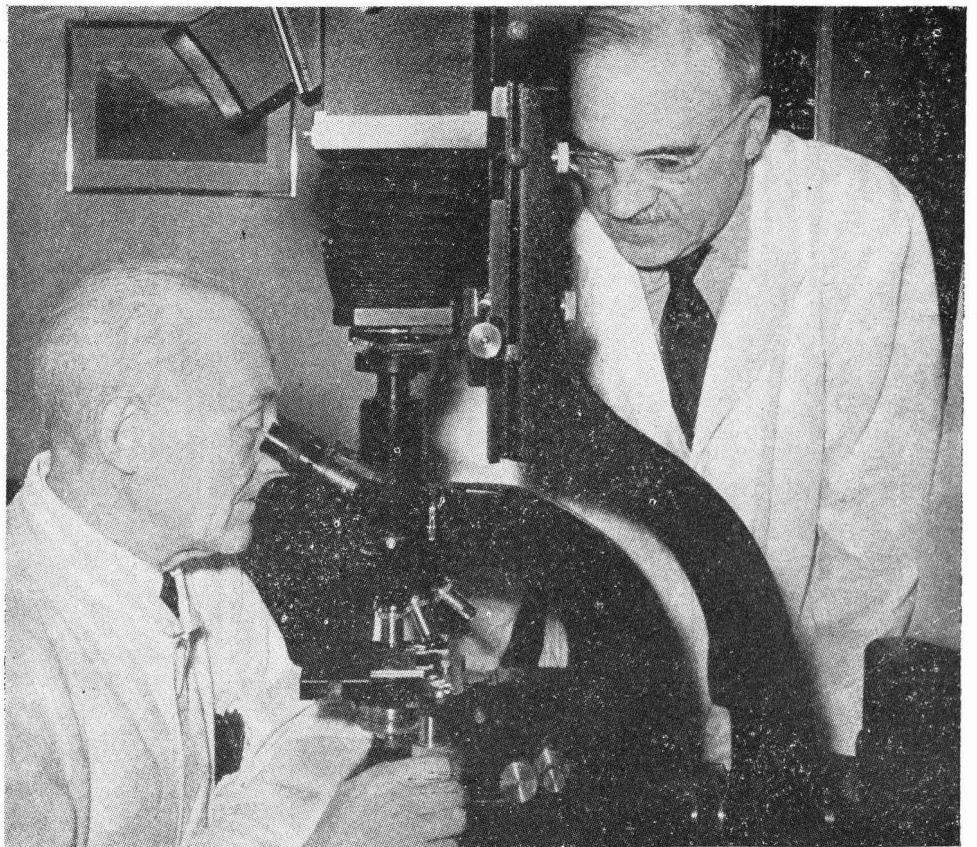
"una inyección de médula sana"

Todo se transtorna: a pesar de su número, los blancos son incapaces de cumplir su función y de luchar contra los microbios; en tanto que los glóbulos rojos, por su parte, no logran alimentar de oxígeno a los tejidos. La razón de todos

estos fenómenos siguen preguntándose los investigadores en el silencio del laboratorio, desde hace más de un siglo, y todavía en el momento presente no pueden dar una respuesta satisfactoria que explique la incógnita del mal.

En 1885, Louis Boid, investigador de la ciudad de Lyon, aseguró que se trataba de un caso de cáncer en la sangre; pero no fue sino 23 años después que Ellerman demostró, en las gallinas, la existencia de una "leucemia" que se podía transmitir como una enfermedad por virus. Su descubrimiento provocó el escándalo; las más altas autoridades médicas de la época declararon que la "leucemia" de las gallinas no era una *verdad* leucemia. A fines de 1933, en un pequeño local del edificio del Hospital de Villejuif (París), dos hombres trabajaban sin descanso. Uno, Charles Oberling, joven agregado del servicio, era serio y tenía grandes bigotes; el otro, delgado y lampiño, era Maurice Guérin, hermano de un famoso investigador. Los dos hombres se habían apasionado por las experiencias de Ellerman, y un día, después de muchos meses de tentativas infructuosas, lograron producir tumores cancerosos al inyectar virus leucémicos; que a su vez, inyectados en otros animales, produjeron leucemias, cerrándose así por primera vez el círculo: leucemia-cáncer, cáncer-leucemia. Veinte años más tarde, y gracias al microscopio electrónico, un investigador francés lograba el extraordinario documento: la fotografía del virus de una gallina leucémica...

Pero, para las leucemias humanas ¿cuál podía ser el significado exacto de estos descubrimientos? Sobre este punto, como sobre tantos otros en cancerología, la pregunta sigue en pie... Naturalmente, los sabios no se han concretado a buscar la naturaleza y las causas del mal. Aun antes de tener en sus manos los medios de curación, han luchado y luchan



El profesor Guérin y el profesor Oberling, trabajando en el microscopio electrónico

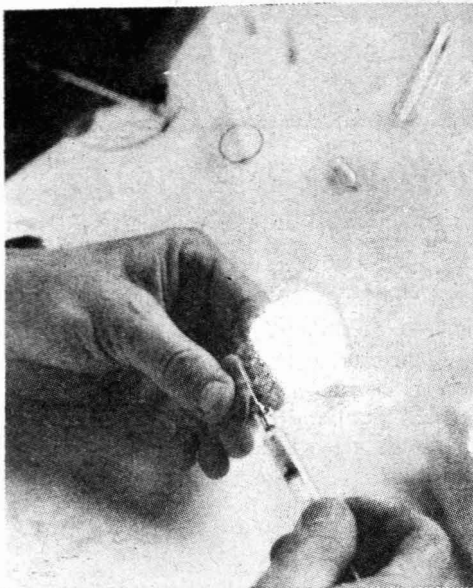
por detener y retardar los progresos de la enfermedad. Desde hace diez años, una serie de nuevos descubrimientos en radioterapia y hormonaterapia, así como en quimioterapia, han provocado inmensas esperanzas, seguidas cada vez, desgraciadamente, de crueles decepciones.

Los injertos medulares, que tanto entusiasmo han suscitado, no son, seguramente, sino un eslabón más en esa cadena de experiencias que algún día nos llevarán a la curación y al dominio de las leucemias. Sus resultados —por sorprendentes que hayan sido en los casos relatados—, no dejan de ser inciertos por el momento; y sobre todo, sus conclusiones prematuras. En tanto la ciencia ignore la naturaleza de la cancerización, es decir, la razón profunda de las diferencias entre las células normales y las células cancerosas, la medicina está reducida a las hipótesis, y a las tentativas que ellas le sugieran.

Para llevar a cabo estas tentativas, los sabios han creado cerca de sus laboratorios verdaderas colonias en donde viven los millones de ratas y cobayos que necesitan para sus experimentos. En cancerología, casi siempre son estas pequeñas bestias las que se utilizan como animales de ensayo, y son a ellas a quienes se debe en gran parte los progresos que se logran... Instaladas en enormes jaulas, celosamente protegidas del frío, del hambre y de la sed, sin temer jamás al ataque de gatos y perros, viven y se reproducen tranquilamente hasta el día en que suena la hora del sacrificio que exige el interés superior de la ciencia.

En 1910, un norteamericano de genio, C. Little, tuvo la idea de crear, por medio de cruces consanguíneas, razas de ratas y cobayos absolutamente puras; y éste, tal vez, ha sido uno de los grandes descubrimientos médicos de todos los tiempos. De esta manera se han podido obtener animales que poseen las mismas características hereditarias. Miles de ratas viven así, en París, en el corazón del Barrio Latino, a dos pasos del Instituto de Radio. Algunas pertenecen a la célebre raza de la "línea R III", en las que las hembras presentan con gran frecuencia cánceres de la glándula mamaria; y otras pertenecen a la "línea AK", en un gran número afectadas de leucemia.

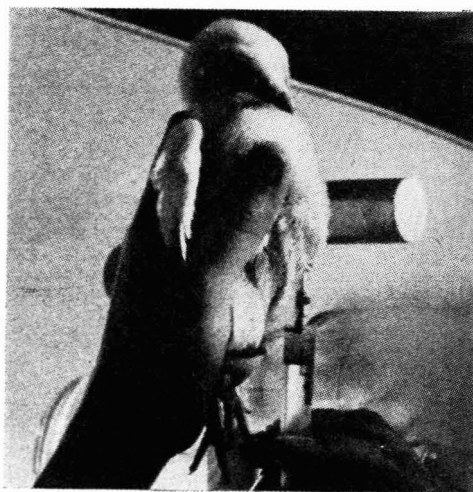
Todos los días, alguna de las ratas de esta "línea AK", que presentan leucemia avanzada, se sujeta a una de las experiencias más notables y seductoras que se conocen y que consiste en reemplazar, por un órgano sano, el órgano atacado de manera principal por la enfermedad. Se



"se forman tumores cancerosos de pollos"



"moliéndolos en seguida"



"se inyecta en animales sanos"

somete a estos animales a una dosis mortal de rayos X, a fin de aniquilar su médula enferma; menos de una hora después de esta radiación masiva, 30 millones de células de médula normal son inyectadas en la cola de la pequeña bestia. Y entonces, en ocasiones, el milagro se produce. Las ratas condenadas a muerte, primero por la leucemia y después por la radiación letal que han recibido, y además, condenadas por principio a no tolerar nunca un injerto que no sea homólogo, reviven y sanan ante el asombro de los investigadores.

Existe aún, en el momento presente, un verdadero abismo entre estos notables experimentos y su aplicación práctica en el hombre afectado por la misma enfermedad. El tratamiento presenta innumerales problemas técnicos: se ignoran las dosis máximas de radiación aplicables a los pequeños enfermos, y que pueden llegar a destruir el sistema hematopoyético sin lesionar definitivamente algún otro órgano vital. El caso de los científicos yugoeslavos ha iluminado algunas cuestiones sobre el particular. Sin embargo se ignora, por otra parte, el momento preciso en que se deben re-inyectar las células de médula del donador; así mismo se desconoce, por falta de supervivencias suficientemente prolongadas, el comportamiento tardío de estas células injertadas. En fin, el principio mismo del tratamiento por irradiaciones a dosis letales presenta un problema de conciencia extremadamente grave, y a este respecto la opinión mundial de los terapeutas es muy reservada.

En pocas palabras: se trata simplemente de tentativas experimentales, sin que sea posible, en la hora actual, hablar de curación de la leucemia, dado el escaso número de casos tratados, como lo ha hecho notar el profesor Jean Bernard, a propósito de los ejemplos que hemos mencionado.

Por lo demás, otros experimentos recientes nos hacen pensar que la leucemia será vencida en un futuro próximo. Cada día conocemos mejor el importantísimo papel que tienen los virus, que tal vez constituyen el punto clave del misterioso proceso de la cancerización. Los resultados concordantes de los trabajos de los americanos: Gross, Friend y Sarah Stewart, del alemán Graffi y del notable equipo francés con Oberlin, Guérin, Lattarjet, madame Lacour, Bernard y otros, acaban, en efecto, de demostrar que los virus intervienen en la génesis de los cánceres, aún en aquellos atribuibles a las radiaciones de los Rayos X, como en el caso de Mme. Curie. Todavía más importante es el hecho demostrado de que los virus son sensibles a los tratamientos comúnmente utilizados en bacteriología, habiéndose encontrado leucemias que es posible evitar por medio de vacunas, y hasta que es posible curar por medio de antibióticos.

En resumen: parece que será en este campo, la virología, donde la ciencia encuentre una de sus perspectivas más halagüeñas, para que el hombre pueda al fin resultar victorioso en la lucha emprendida en contra de su enemigo más implacable.



"La cura milagrosamente"

ARTES PLASTICAS

LA PINTURA ABSTRACTA

Por Juan SORIANO

V OY A HABLARLES de la pintura abstracta.

La pintura abstracta comenzó a principios de este siglo. Nació como consecuencia del impresionismo, el fauvismo y el cubismo. Sus iniciadores fueron: Kandinsky, Malevitch, Sofiateuber, Arp, Marinetti, Peusner, Boccioni, Balla, Larinov, Natalia Gontocharova, Mondrian, Klee y muchos otros. Más bien ha sido una invención de la época, una necesidad de cambiar el arte de la pintura.

La pintura abstracta, ha tenido muchos nombres: se ha llamado Rayonismo, Futurismo, Constructivismo, Concretismo, etcétera, pero, aunque evidentemente es la forma de expresión de la época, ésta no sabe verla, y en el fondo, no quiere verla; porque para ver la pintura es necesaria una concentración, una especie de tensión que tiene que crear el que la ve, con su esfuerzo.

Los colores y las formas, por sí solos, no producen ninguna sensación en el espectador; tiene éste que relacionarlos con la representación de algún objeto familiar. Claro que así ha sido la pintura por muchos años; y llenaba una función; pero llegó el momento en que no le bastó al artista con hacer del cuadro una máscara de la realidad; quiso hacer la realidad misma.

La pintura abstracta no habla a los buenos sentimientos del espectador, ni a su sensualidad. Está dirigida a su inteligencia: transforma el instinto en intuición, la rebeldía en libertad, la violencia en lirismo.

La pintura abstracta es un estilo, como lo fue el estilo gótico, o el estilo neoclásico, o el barroco, es el estilo en el que casi todos los pintores del mundo actual crean sus obras.

Nadie quiere pintar ahora un bello espectáculo; todos quieren mostrar la obra desnuda, en su orden propio.

Pintar un cuadro abstracto es algo tan emocionante como tocar un corazón rojo y palpitante, midiendo el tiempo con sus latidos, como un reloj en marcha eterna. Es una aventura magnífica que ha permitido saber que el azul es formidable, sin necesidad de que represente el cielo o los ojos azules de alguna belleza famosa.

Para seguir esta aventura necesitamos romper con todos los cánones anteriores. Para comprender la pintura abstracta hay que ser rebelde, frenético, aventurero. Hay que detestar a la sociedad, a los jueces; desconfiar del Estado, de la familia, de las religiones; comprender que la ciencia es poesía y tratar de nombrar con mil nombres las mil realidades que percibimos; mil nombres al menos para cada cosa, para cada sensación, para cada revelación. Ni uno menos de mil.

Y el que logre esto, romperá los límites que la educación le ha dado, disfrutará del mundo y de su entera persona. El Universo, con lo bueno y con lo malo, formará para él una sola visión armóni-

ca; será tan creador el que contemple el cuadro como el que lo pinte.

Pero esto es muy difícil de lograr. Las bondades de melodrama —con tema social—, las ideas de nacionalidad y raza, nos han hecho jurar fidelidades imposibles. Las apariencias nos han aprisionado y nos hemos vuelto rutinarios y superficiales. Los prejuicios nos inmovilizan. No nos dejan ser tal como somos.

Cuando nos acercamos al arte de la pintura, lo hacemos como si tuviéramos que dar un juicio crítico. Antes de ver, estamos tratando de juzgar. Nunca vemos la pintura en sí misma; siempre decimos: ¿Qué es? ¿Qué quiere ser? ¿Qué representa? Somos, en pintura, más conservadores que en ningún otro arte; cualquier imagen nueva nos asusta, nos intranquiliza; nos enfrenta con algo del mundo que no habíamos sospechado.

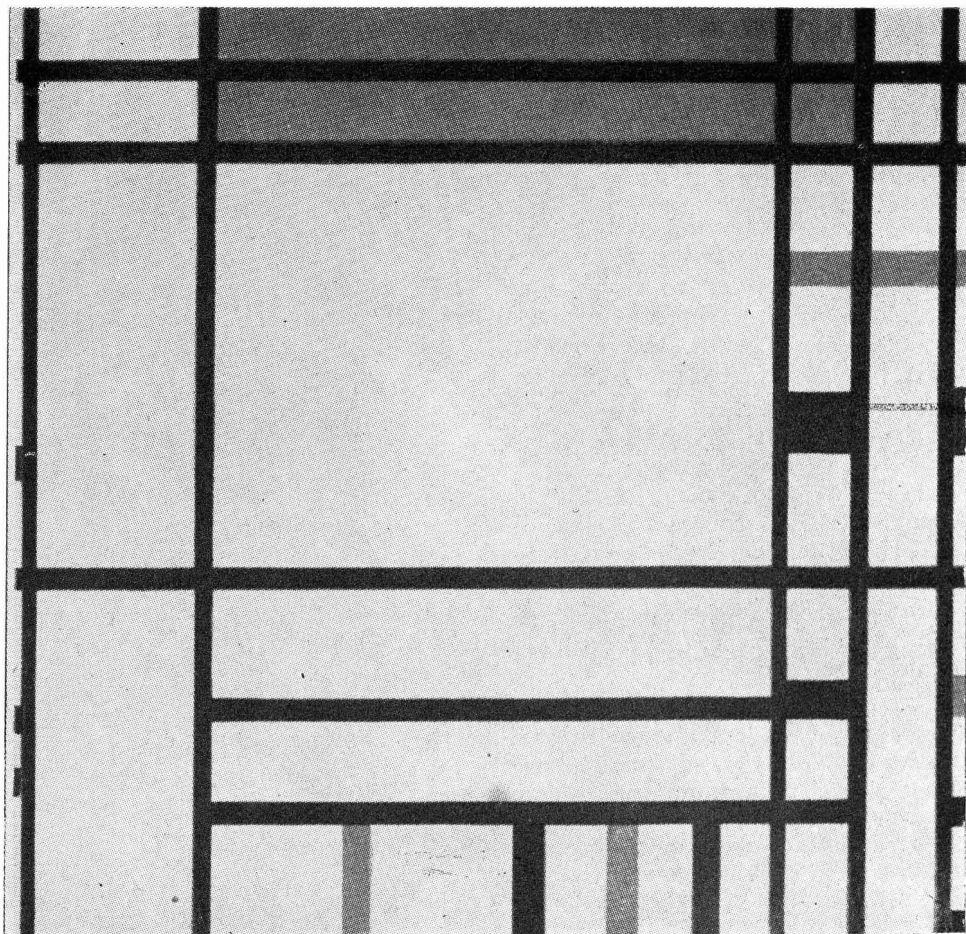
Un cuadro es un objeto lleno de espíritu, que vive como una criatura natural, como una planta. Es un algo completo en sí mismo, alucinante y transparente, oscuro y luminoso, en que se manifiesta un orden implacable como el de los astros, pero cuyas leyes desconocemos y quizá sean las de la libertad.

Hablo de esa libertad que sólo los genios son capaces de asumir, de esa libertad que hace pintar a los niños, de esa libertad que lleva al acto amoroso de comunión. Por eso, ese susto y esa intranquilidad, hacen que la mayoría desvíe sus ojos y su mente del cuadro hacia las his-

torias más o menos lúgubres de las desdichas que los pintores padecieron; se conmueve más con la oreja cortada de Van Gogh que con el amarillo de sus flores. El prestigio de los desastres es todavía muy grande: se admira la catástrofe.

Quien quiera disfrutar o participar de la pintura debe levantarse, moverse, hacer peregrinaciones, estudiar los signos, olvidar los nombres de los pintores para siempre, y los precios que han alcanzado sus cuadros. No es una casualidad que, al referirnos a las obras maestras, digamos: *El entierro del Conde de Orgaz*, *Las Meninas*, *El Juicio Final*, *La Gioconda*, *La Fornarina*, olvidando el nombre del autor ante la imperativa presencia de la obra, que sigue viva, mientras que el autor se va convirtiendo poco a poco en leyenda, hasta desaparecer por completo como el de la Victoria de Samotracia, la Venus de Milo o las Cuevas de Altamira, o hasta confundirse y fundirse en la obra misma, como Cervantes en su Quijote.

Comprenderán, por todo lo que acabo de decir, que no voy a mostrarles reproducciones, ni a leerles catálogos, ni a contarles las penurias morales y físicas, o los éxitos y las ventas fabulosas de los maestros contemporáneos que hacen pintura abstracta. Todo eso es inútil. Yo no podría servirles de intermediario o *cicerone* ante ninguna pintura. Son ustedes mismos los que tienen que molestarse y destruir la superstición de que pueden participar de un mundo de elegidos sin el gran esfuerzo necesario para llegar a él. Tienen que establecer el diálogo directo con el cuadro, un diálogo silencioso, sin palabras. Y así, el cuadro suscitará algo particular en cada uno. Sólo ustedes pueden interpretar la pintura, mejor dicho, sentirla, sufrirla, rechazarla o, mejor todavía, inventarla.



Mondrian.—La Plaza de la Concordia "mostrar la obra desnuda en su orden propio"

MUSICA

EN TORNO A HAENDEL

Por Jesús BAL Y GAY

EL 14 DE ABRIL de 1759 muere en Londres Georg Friederich Haendel. Había nacido el mismo año que Bach y que Domenico Scarlatti, a los que sobrevivió nueve y dos años respectivamente.

El aficionado poco curioso de cronologías, pero conocedor de la obra de esos tres compositores, se encontrará sorprendido al descubrir que fueron estrictamente coetáneos. Porque en realidad representan tres estilos tan dispares que se antojan representativos de otras tantas épocas diferentes.

Acabo de escribir "estilos" y casi estoy arrepentido de haberlo hecho. Parece como si con ello se negase la existencia en aquel tiempo de un estilo básico, uniforme para toda Europa. Y no ha sido ésa, ciertamente, mi intención. En aquella época —muy al contrario de lo que acaece en la nuestra— no se sentía urgido el compositor por el afán de ser original. El mérito, es decir, la perfección de la obra era lo primero, antes, mucho antes que su originalidad. Y puede decirse que, apenas salida de las manos del autor, la obra se convertía en un bien mostrenco del que cualquier otro compositor podía aprovecharse. La lista de los préstamos —hoy los calificaríamos de plagios— que aquellos compositores tomaban unos de otros es interminable. Todo eso contribuía a una cierta uniformidad de lenguaje, a un estilo general que hoy —hechos como lo estamos a las más violentas divergencias estilísticas entre los compositores más recientes— nos hace difícil distinguir a primera vista entre, por ejemplo, Haendel y Bach, como también resulta difícil —a primera vista, se entiende— distinguir entre los dos grandes compositores de la segunda mitad de aquel siglo, Haydn y Mozart. En uno de sus libros sobre Haendel habla Percy M. Young del error corriente de creer que toda la música de la primera mitad del siglo XVIII que no es de Bach, es de Haendel. Tal creencia revela, por una parte, ese innegable fenómeno de la uniformidad estilística en aquella época; pero, por otra, indica un cierto vago criterio de que, dentro de aquella uniformidad, había una cierta diferencia de calidad entre la obra del músico de Eisenach y la del de Halle.

Pero la verdad es que, para el familiarizado con ambas, existen grandes diferencias entre ellas, que se acusan a través y a pesar de la uniformidad estilística que las preside, diferencias derivadas del temperamento, de la personalidad de sus autores. No se trata solamente de que Haendel, desde un cierto punto de vista, sea un Bach de segunda clase. Se trata de que Haendel en los momentos en que

se le puede comparar con Bach resulta muy diferente de éste, como si se tratara de un músico de otra generación.

Sabemos, y nos sorprende, que los hijos de Bach consideraban a su padre un compositor anticuado. Pero, al fin y al cabo, la cosa se explica, pues entre el uno y los otros había la diferencia de una generación a otra y en un momento en que el mundo musical estaba descubriendo un nuevo estilo, aquel que había de cuajar gloriosamente en el clasicismo vienés. Por eso más sorprendente resulta descubrir que muchas de aquellas diferencias que separaban a Bach de sus hijos se encontraban ya, más o menos apreciables, en el arte de Haendel.

Bach se centró en su momento, pero mirando al pasado, como tantas veces se ha repetido. Haendel, por el contrario, vivió, sí, su momento, pero con la vista puesta en el futuro. Bach llevó toda una tradición al punto de máxima madurez, a ese día de estío después del que ya todo es otoño. El dominio de la técnica contrapuntística alcanzó con él el máximo esplendor, un *non plus ultra*. Haendel, en cambio, pareció llamado a realizar misión muy diferente. Con un aire de acep-

tación del mismo estilo tradicional en que se basó la obra de Bach, su labor tuvo más de innovación, de siembra que de maduración. Bach, a pesar de tanta y tanta cantata, fue radicalmente un compositor de música pura, lo que ahora en ciertos sectores se denomina un *formalista*, mientras que Haendel fue más bien un compositor de lo que podría llamarse *música aplicada*. Aunque no hubiera escrito la *Misa en Si menor* ni las mejores de sus cantatas, Bach no dejaría de ser lo que es para nosotros con que sólo nos hubiese legado su música estrictamente instrumental. En cambio Haendel pudo no haber compuesto la música instrumental —magnífica— que conocemos y sin embargo seguiría siendo el que es gracias a sus óperas y oratorios.

Contra lo afirmado por ciertos musicólogos de mentalidad romántica, se ha dicho ya muchas veces que Bach fue un músico de pies bien firmes en la tierra. Pero, comparado con Haendel, resulta un compositor dotado de angélicas cualidades. Porque Haendel fue un espíritu abierto a todo lo que le rodeaba, un extrovertido, en tanto que Bach estuvo siempre más ensimismado, más introvertido. En ese plano hubo entre ellos la misma diferencia que —en nuestro tiempo— entre Stravinsky y Bartok.

Haendel fue un hombre de mundo, con mucho de hombre de empresa y de presa. Su comarca natal le resultó estrecha y se dio a viajar, hasta acabar fijando su residencia en Londres y hacerse ciudadano inglés e incluso modificar la grafía de su apellido, de acuerdo con su nueva nacionalidad. Ambicioso, pero no egoísta, sino, al contrario, generoso, tomó para sí cuanto le apeteció, aunque en dar tam-



Haendel.—"un espíritu abierto a todo lo que le rodeaba"

poco se quedó corto. Durante su estancia en Italia asimiló muchas cosas que parecían patrimonio exclusivo de los músicos italianos. Después, en Inglaterra, absorberá lo que los músicos ingleses le ofrezcan y que él no posee todavía. Y no menor capacidad de asimilación mostrará toda su vida con respecto a los negocios, las relaciones personales y la buena mesa.

Fue, en todo, lo que se dice una naturaleza sana, llena de vitalidad, rebosante de curiosidad por los hombres y las cosas. Se ha dicho de él que fue un gran observador, pero hay que añadir que no un simple observador, de esos reservados y fríos que toman la vida como espectáculo distante, sino, por el contrario, un observador que se entregó a lo observado, que lo vivió para mejor conocerlo. De ahí que haya sabido como pocos llegar al corazón de sus contemporáneos y alcanzado insuperable maestría como músico dramático.

Da lo mismo que pensemos en el autor de las óperas *Giulio Cesare* y *Orlando* o en el de los oratorios *Saul* y *Judas Macabaeus*: Haendel es siempre un auténtico dramaturgo dotado de una habilidad extrema para describir musicalmente situaciones y caracteres. Esa su gran capacidad para intuir y expresar los más diversos rasgos psicológicos y situaciones dramáticas corre parejas con la economía de medios expresivos que utiliza. Tanto en lo melódico, como en lo armónico, como en lo contrapuntístico, como en lo orquestal, acierta siempre con el procedimiento más eficaz y al mismo tiempo más sencillo para decir lo que tiene que decir. (Y a propósito de su orquestación: el que algunas de sus obras hayan sido reorquestadas —recuérdese, por ejemplo, la labor de Mozart con la *Ode for St. Cecilia's Day*, *Acis and Galatea*, *Messiah* y *Alexander's Feast*, por encargo de Swieten— no significa torpeza alguna de la partitura original, sino un cambio de gusto y de sentido de las dimensiones corales y orquestales por parte de las generaciones posteriores.) Y lo más asombroso de ello es que en una época como aquella, tan sumisa a las convenciones, este compositor escribió como proyectándose hacia el futuro, pero al mismo tiempo sin aspavientos de revolucionario, con un aire discreto de no estar discrepando de los gustos y los procedimientos musicales de aquel entonces. Young afirma —y creo que con toda justicia— que lo logrado por Debussy, Mussorgsky, Wagner, Meyerbeer, Berlioz, Mozart y Gluck como principales agentes de la evolución de la ópera, se encuentra ya en Haendel, por lo menos como atisbo.

En toda su música, ya sea vocal o instrumental, encontramos siempre un comunicativo vigor, una saludable alegría que son fiel trasunto de aquel carácter humanísimo, generoso que fue el suyo. Recuerde el lector —entre su música pura— los *Concerti grossi*, los conciertos para órgano, los conciertos para oboe, la *Fireworks Music* o la *Water Music*, y no dejará de considerar esas obras como la expresión de un espíritu artista, sí, pero siempre fraterno para con todos, más dispuesto a servirnos que a expresarse a sí mismo, magnífico ejemplar humano, en una palabra.

EL CINE

Por Emilio GARCIA RIERA

LA GRAN ILUSION (*La grande illusion*). Película francesa de Jean Renoir. Argumento: Jean Renoir y Charles Spaak. Foto: Christian Matras. Música: Joseph Kosma. Intérpretes: Jean Gabin, Erick Von Stroheim, Pierre Fresnay, Dita Parlo, Carette, Dalio, Modot. Producida en 1937.

LA GRAN ILUSIÓN pertenece a la mejor época de Renoir, la época de *Toni* (1934) *La regla del juego* (1939). Renoir es, quizá el mejor cineasta francés de la década del treinta, en la que sólo René Clair y el prematuramente desaparecido Jean Vigo pueden compararsele.

La época en que se realiza *La gran ilusión* es, también, la del Frente Popular Francés. Renoir no disimulaba por aquel entonces su simpatía por los comunistas e hizo para ellos una película de propaganda electoral, *La vie est a nous* (1936). Ello explica que la tesis fundamental de *La gran ilusión* esté claramente de acuerdo con la idea marxista según la cual las diferencias de clase están, entre los hombres, por encima de las de nacionalidad. Esa idea es la que da al film una base ideológica muy sólida, sobre todo si se tienen en cuenta las características de la guerra que es eje de su trama, la guerra del 14.

Sin embargo, es conocido el peligro que entraña para una obra de arte la adopción en ella de una tesis, por cierta que sea. El artista, para demostrarla, tiende muchas veces a incorporar a su obra todos aquellos elementos objetivos que le dan la razón y a desconocer los que no se la dan, creando una imagen unilateral, y por lo tanto falsa, de la realidad. Pero Renoir, con esa sencillez propia del verdadero talento, sortea los riesgos ideológicos de su película. En ella vemos, en aparente contradicción con la tesis mencionada, a combatientes franceses y alemanes inflamarse de patriotismo al saber de las victorias de sus respectivos ejércitos en los campos de batalla. Vemos cómo dos aristócratas de uno y otro bando, pese a comprenderse mutuamente y a sentir uno por el otro simpatía, no olvidan en ningún momento que son enemigos. Es decir: los personajes actúan como si no tuvieran conciencia de la tesis que Renoir trata de demostrar.

Renoir prueba su verdad por encima de las apariencias, sin buscar el auxilio de éstas. Por ello resulta convincente. Pero es que, además, el argumento del film, como casi todos los argumentos en que interviene Spaak, es, en principio, disperso, está lleno de digresiones y de cambios de tono. Y he aquí que Renoir se enfrenta a otra dificultad: la de dar al tratamiento de esa historia una unidad que garantice su valor estético. Lo consigue también, con toda sencillez, empleando una forma casi documental, de serena belleza, equilibrada al máximo, que sigue haciendo de *La gran ilusión*, a veinte años de distancia, un film eminentemente moderno. Estamos ante ese clasi-

cismo cinematográfico (y en cine, lo moderno es lo clásico), que tantos buenos cineastas, obsesionados por sus ideas sobre el montaje, o por lograr el máximo de originalidad en los encuadres, o por hacer acrobacias con el *travelling*, todavía hoy no alcanzan. Renoir no sirve a la técnica, sino que se sirve de ella.

Otro riesgo al que se enfrenta Renoir: la reconstrucción de una época. En cine parece mucho más difícil recrear la atmósfera de hace veinte años que la de hace cien. No he visto, por ejemplo, que hoy nadie intente recrear la de 1940, a pesar de que hay muchas películas situadas en esa época (las relativas a la 2ª guerra mundial, entre otras). Y es que 1940 parece estar demasiado próximo, parece que entonces todo era similar a lo de hoy. Sin embargo, basta con ver una película hecha en aquel año para darnos cuenta de cómo se ha transformado todo lo que rodea la vida cotidiana de un hombre por la evolución del gusto general. De 1940 a 1959 media casi la misma distancia en el tiempo que separa a la épo-



La gran ilusión.—"Renoir prueba su verdad"

ca en que transcurre *La gran ilusión* de la de su realización. Renoir, pese a ello, acentúa, en un ambiente que no se presta gran cosa para intentarlo, los rasgos peculiares de una época que moría en la primera guerra mundial, la del fin verdadero del siglo XIX, en los gestos y en las actitudes de Stroheim y de Fresnay, en el cuplé que interpreta Julien Carette, en el asombro con que los combatientes se enteran de la nueva moda que rige en París.

La gran ilusión es un film excelente precisamente porque su realizador no rehuye ningún riesgo. Y hay que contar también con el que supone manejar un reparto heterogéneo y difícil. Con Gabin y Stroheim no hay problema; he aquí dos grandes ejemplos de una honestidad cara a Renoir y muy rara entre los actores de cine. Pero, en cambio, hay que imaginar lo que habrá costado lograr una gran justeza en ese Fresnay que en cuanto no tiene un buen director que lo sujete (y casi nunca lo ha tenido) se sobreactúa al máximo. O lograrla en Carette y Dalio, actores llenos de resabios, eternos repe-

tidores de gracias aprendidas al principio de su carrera. O en Dita Parlo, ejemplo de la peligrosa gran vedette venida a menos. (La Parlo fue famosa por los años 20.) Pero, ¿no fué Renoir quien hizo que María Félix y Françoise Arnoul actuaran en *French Cancan*?

PUENTE ENTRE DOS VIDAS (*Le notti bianche*). Película italiana de Luchino Visconti. Argumento: L. Visconti y Suso Cecchi d'Amico, sobre *Las noches blancas de San Petersburgo*, de Dostoyevsky. Foto: Giuseppe Rotundo. Música: Nino Rota. Intérpretes: María Schell, Jean Marais, Marcello Mastroianni. Producida en 1957.

Por los azares de la exhibición, he aquí que el primer film que vemos de Luchino Visconti es el último realizado por el famoso creador de *Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima* y *Senso*, desconocidas, lamentablemente, por el público mexicano. Visconti está considerado como uno de los cuatro grandes directores italianos: los otros tres son De Sica, Rossellini y Fellini.

En *Le notti bianche* se adapta muy libremente la novela corta de Dostoyevsky. Inclusive la acción se desplaza a Italia actual. Pero no es posible dejar de advertir en el film rasgos propios del gran autor ruso en el estudio psicológico de los personajes. El comportamiento exterior de éstos tiene motivaciones psíquicas sutilísimas, extremadamente difíciles de reflejar en la pantalla. Visconti consigue, transfigurando el espacio en que se mueven los personajes, darle cualidades que corresponden misteriosamente a las necesidades de una trama espiritual.

Así, ese espacio constituye en sí una especie de universo. Los personajes, en él, se encuentran una y otra vez, casi a pesar de sí mismos. Y se encuentran, en cada ocasión, no siendo exactamente ya los mismos, por las fluctuaciones de sus estados de ánimo. Las relaciones que entre ellos se establecen tienen valores universales precisamente por desarrollarse en ese espacio eterno, siempre el mismo y siempre transfigurado.

Dadas las características del film, Visconti ha puesto su mayor empeño en una labor que, en el cine común y corriente, corresponde al decorador. Labor con la que, muchas veces, los directores no tienen nada que ver. La dirección de actores tiene también, naturalmente, mucha importancia. Pero he aquí otro hecho misterioso: la presencia de un verdadero creador cinematográfico pesa en tal forma que importa poco que María Schell luzca el repertorio propio de una actriz perfectamente estereotipada, que Jean Marais pase por la pantalla con su habitual aire ausente y que Mastroianni sea un actor simpático y esforzado, pero no un verdadero gran actor.

Debo confesar que Visconti es un artista que me sorprende y me desconcierta porque no alcanzo a comprender cabalmente de qué medios se ha valido para lograr tal profundidad poética. Claro está que no hablo de un misterio de elaboración: la técnica está a la vista, excelente, refinada. El misterio reside en las correspondencias logradas por el director entre lo tangible y lo que no lo es, en el hecho de que un puente pueda sugerir todo el universo y una mujer pueda ser el retrato de todas las mujeres. (Esa intemporalidad del personaje se adivina

en su forma anacrónica de vestirse. Eso ya es un dato.)

Película bellísima, emocionante, *Le notti bianche* obliga a inclinarse respetuosamente ante los prodigios, tan a menudo incomprensibles, por fortuna, del genio artístico.

EL ULTIMO DISPARO (*Sorok Per-vyi*). Película soviética de Grigori Chujrai. Argumento: G. Kolteunov, sobre una novela de Boris Lavreniev: *El cuadrágimo primero*. Foto (Sovcolor): S. Urusevski. Música: N. Kriukov. Intérpretes: Isolda Izvitzkaya, Oleg Strizhenov. Producida en 1957 (Mos-film).

En estos últimos años quedó bien claro que el cine de la URSS necesitaba renovarse. Y ya nos han llegado varios ejemplos de un nuevo cine soviético en el que se advierte un empeño por encontrar caminos mejores.

Pero, mientras Kalatozov, con *Cuando pasan las cigüeñas*, buscaba la renovación en el empleo de una forma más moderna, más occidental, en cierto modo, he aquí que con *El último disparo*, lo que hace el joven Chujrai, para ser moderno, es acudir a las fuentes del tradicional cine soviético, del cine clásico de la época muda.

En muchas cosas, Chujrai recuerda a Dovjenko: el mismo lirismo *Desatado*, la misma pasión, la misma búsqueda de una profunda sencillez. Ante tales cualidades, olvidadas durante mucho tiempo por ese cine soviético académico y frío que todos recordamos, pasa a segundo término la evidente falta de unidad de *El último disparo*. Chujrai mete en su film, cuando menos viene a cuento, la representación del sueño de un centinela. Pero ¡qué bella imagen la de ese sueño!

El tema de *El último disparo* es característico en la literatura soviética de los años 20: la lucha entre la conciencia social y los sentimientos. Los personajes distan mucho de ser esquemáticos, rígidos, al estilo de *Los cosacos del Kuban* o *Los mineros del Donbas*. ¿Heterodoxia? No. Yo creo que en Chujrai lo que

hay es una ortodoxia bien entendida.

El último disparo es una película sincera, ardiente, mucho más sentida, para mi gusto, que *Cuando pasan las cigüeñas*.

HOMBRE DEL OESTE (*Man of the west*). Película norteamericana de Anthony Mann. Argumento: Reginald Rose. Foto (Cinemascope-De Luxe): Ernest Haller. Música Leigh Hairline. Intérpretes: Gary Cooper, Julie London, Lee J. Cobb. Producida en 1958 (United Artists).

Un buen western. Pero no un gran western, como yo esperaba. Desafortunadamente, estamos lejos del tono poético legendario, de *La diligencia* de Ford, o de *Winchester 73*, del propio Anthony Mann. Todo por culpa de ese prurito de llevar a un género que no lo necesita un realismo propio de las películas de gangsters.

Hombre del oeste tiene indudables aciertos dado el fondo histórico de su argumento. Casi podría llamarse "El último hombre del oeste". Simbólicamente, Gary Cooper, hombre de pasado tormentoso y presente honorable, llega en ferrocarril (¡el progreso!) en busca de una maestra (¡la cultura!) para su pueblo, a una comarca en la que tendrá que entablar una lucha definitiva contra los restos del "wild west" de que formó parte, encarnado en una patética banda de forajidos acosados, casi anacrónicos. El caudillo de esa banda es un viejo, otro claro símbolo. En suma, el film no nos relata sino los dolores de una metamorfosis en la que, de un aventurero, habrá de surgir el hombre de bien de la Norteamérica moderna. El de *Hombre del oeste* es un argumento bien trazado, sin duda, digno del Reginald Rose que escribiera *Doce hombres en pugna*. Por el film pasa la Historia. Pero una Historia que ya no va acompañada de la leyenda. Y de la síntesis de la leyenda y la historia han surgido las grandes películas del Oeste. Por eso, aunque aplaudamos las inspiradas escenas de violencia logradas por Mann, aunque admiremos una vez más a ese excelente actor que es Gary Cooper en un papel que le viene como anillo al dedo, sentimos, ante *El hombre del oeste*, que algo nos falta.

NOTAS SOBRE OTROS FILMS

LOS ESPIAS (*Les espions*, 1957). Película francesa de H. G. Clouzot.

Si Clouzot se hubiera decidido, de una vez por todas, a hacer una sátira completa, sin pretender justificar "razonablemente" lo que pasa por la pantalla, su película no sería, quizá, tan inútil ni tan falsa. Clouzot parece no saber ya lo que quiere. (Con Curd Jurgens, Peter Ustinov, Vera Clouzot.)

LOS AMANTES DE PARIS (*Pot-Bouille*, 1957). Película francesa de Julien Duvivier.

Film bien hecho, agradable, flúido. Como todos los de Duvivier. Y película superficial, conformista, sin enjundia verdadera. También como casi todas las de Duvivier. Para hacer esa especie de vodevil, no había ninguna necesidad de acudir a Emilio Zola. (Con Gerard Philippe, Danielle Darrieux, Danny Carrel, Anouk Aimee.)



Hombre del oeste.—"indudables aciertos"

TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE

MY FAIR LADY

DESDE PRINCIPIOS del siglo XX, la comedia musical, emparentada con las zarzuelas y las operetas y sin embargo diferente a ellas, ha ido cobrando fuerza, carácter y calidad en el teatro norteamericano, hasta convertirse, en cierta forma, en el género por excelencia dentro de él. Partiendo, en sus orígenes, de elementos más bien musicales que meramente teatrales, con textos de ínfima calidad que servían nada más de pretexto, de punto de apoyo para elaborar sobre ellos un espectáculo en el que las canciones, los bailables, los números de conjunto eran en realidad el sostén principal, el género ha ido evolucionando con lentitud, pero con seguridad, hacia una mayor perfección, una búsqueda mucho más seria y equilibrada de valores literarios que tuvieran dentro de él una importancia igual a la de los números musicales, hasta llegar a convertirse en una forma teatral un tanto híbrida, sí, pero que por esto mismo encierra dentro de sí todas las posibilidades de la escena y resulta doblemente atractiva. Textos, canciones bailables son vistos en ella, ahora, en un plano de absoluta igualdad, y de su suma nace una de las formas teatrales más interesantes.

Vemos así que si durante las dos o tres primeras décadas del siglo nada más los nombres de los compositores y de algunos letristas destacados quedaban en la memoria del público (Irving Berlin, Cole Porter, Lorenz Hart, Oscar Hammerstein II, Jerome Kern, Ira y George Gershwin), en la actualidad ilustres dramaturgos unen sus talentos a los de los mismos y, por ejemplo, Lilian Hellman colabora con Leonard Bernstein y Richard Wilbur en la elaboración de *Candide*, espléndida adaptación de la obra de Voltaire; Truman Capote se une a Harold Arlen para producir *House of flowers*; y fuera de Estados Unidos, Bertold Brecht y Kurt Weill (que más adelante seguiría trabajando en Estados Unidos con Maxwell Anderson y otros autores igualmente distinguidos) en Alemania, aunque no exactamente dentro de las formas tradicionales del género, han producido comedias musicales (*La ópera de tres centavos*, *Decadencia y caída de la ciudad de Mahagonny*) de indiscutible calidad y de valor absoluto dentro del teatro contemporáneo.

My fair lady, ahora, en traducción al español, producida en México por Manolo Fábregas, está por completo dentro de ésta moderna forma de la comedia musical, de la que es una brillante muestra.

Basándose en la conocida obra de George Bernard Shaw, *Pigmalion*, el adaptador Lerner, supo encontrar con exactitud y extraordinario buen gusto las partes de la comedia que podían ser suplantadas sin deterioro del texto, por canciones, de las que él mismo es el autor de la letra, de manera tal que éstas sustituyen sin ninguna disminución de la claridad en el

desarrollo de la acción y la calidad literaria del texto, unas veces el proceso de caracterización, otras las distintas reacciones de los personajes ante los sucesos, e inclusive, al principio de la obra, el brillante e irónico prólogo en el que Shaw aclaró el sentido de ésta, al ser publicada, prólogo que Lerner ha sabido convertir en la sustanciosa canción que inicia la obra.

De este modo, todas las canciones resultan, no agregados superfluos que pueden ser eliminados sin pérdida alguna para el texto literario, sino parte integral del mismo.

Por otra parte la música compuesta por F. Loewe dentro del estilo alegre, direc-



to, fácil y sugestivo que define al género, está realizada pensando claramente en las características vocales de cada uno de los intérpretes, y tanto por su forma como por su tono, corresponde con precisión no sólo a las personalidades impuestas por el autor a los distintos personajes, sino también a las facultades como cantantes de cada uno de los intérpretes. Es así aguda y mordaz en las canciones que interpreta Higgins (Rex Harrison, en la producción original), dulce y romántica, pero también cómica para Eliza (Julie Andrews) alegre y cínica en las de Doolittle (Stanley Holloway) entusiasta y seria al mismo tiempo en el Coronel Pickering (Robert Coote) y siempre adecuada, justa y variada.

La producción —escenografía, vestuario, bailables— no puede estar resuelta con mejor gusto, ni, sobre todo, mayor eficacia. Los diferentes decorados son bellos y funcionales, permiten siempre el libre desarrollo de la acción y al mismo tiempo la ambientan en una forma definitiva, además de permitir los distintos cambios de lugar con absoluta facilidad.

El vestuario, aparte de su total fidelidad a la época en la que se desarrolla la obra y el tipo y condición social de los personajes, está resuelto dentro de una armoniosa combinación de colores y es producto de una fina estilización de los trajes reales, encaminada a lograr un máximo efecto escénico. Los bailables, dentro de su aparente sencillez, completan los números musicales con absoluta precisión.

En la producción realizada en México, tanto la escenografía como el vestuario y los bailables corresponden exactamente a los de la escenificación original llevada a cabo en Nueva York, por lo que puede decirse que son irreprochables. En cambio la interpretación y la traducción distan mucho de estar resueltas con la indispensable efectividad.

Realizado originalmente para ser interpretado por un gran actor, Rex Harrison, el papel de Higgins, en manos de Manolo Fábregas, no sólo no encuentra un intérprete adecuado, sino que es deformado en su esencia misma por este actor, que no trata jamás de parecer antipático y cortante como debiera, sino que se limita a repetir las actitudes que le hemos visto en veinte interpretaciones anteriores, en las que las características del personaje son siempre suplantadas por las del intérprete. Además de esto, los números musicales que le corresponden pierden por completo el dinamismo, el relieve que sin lugar a dudas deberían tener (resulta, por ejemplo, inexplicable que el actor se desplome agotado sobre un sillón al terminar varios de ellos, cuando ante el público no ha realizado ningún esfuerzo extraordinario). Cristina Rojas, como Eliza, carece definitivamente de madurez y presencia escénica, y desperdicia una tras otra todas sus partes, pasando siempre inadvertida. Su inclusión en el reparto sólo se explica suponiendo que el actor principal no deseaba tener enfrente a ninguna actriz experimentada. Mario Alberto Rodríguez, le da un tono azarsuelado y corriente a su versión del señor Doolittle. Miguel Suárez, cumple con corrección. En cambio, los miembros del coro y del cuerpo de baile realizan con verdadero acierto los números de fondo.

La traducción era sin lugar a dudas una empresa difícil. *Pigmalion* es ya, en sí misma casi intraducible, debido sobre todo a que los problemas fonéticos que dan lugar a la trama o no existen o son mucho menos evidentes en español. A esta dificultad original se suma en *My fair lady* el hecho de que gran parte de las canciones abordan precisamente este problema. Pero, a pesar de esto, la dificultad no es insalvable y podía haberse encontrado un equivalente correcto que, sin traicionar el texto, contara con el número de sílabas y la acentuación necesaria para poder acoplarse debidamente con la música. En la traducción empleada no sólo se traiciona el texto, convirtiéndolo en una serie de vulgaridades sin ninguna gracia, ritmo y sentido, sino que, para colmo, esta traición resulta inútil porque ni las sílabas ni la acentuación corresponden jamás a las que exigía la música. El diálogo tampoco es exacto.

Pero, a pesar de estos defectos, los elementos de la producción original son tan efectivos que el espectáculo resulta un experimento interesante para el público de México, que tiene al menos la oportunidad de admirar sus indudables cualidades y tomar contacto con el género.

LIBROS

TRES NOVELAS CORTAS DE 1958

Por Luisa Josefina HERNANDEZ

EL NORTE

EL NORTE de Emilio Carballido, trae reminiscencias de los novelistas modernos italianos, de Pavese, tal vez, seguramente de Moravia. En ellos hemos sabido de esos personajes que sin salir de lo vulgar en su esencia, son tratados con una sutileza, con una finura que parecen resplandecer.

El Norte tiene tres personajes principales que sin faltar a la precisión pueden definirse como una viuda cuzca, un muchacho de barrio y un aventurero de puerto; sin embargo, en lo que leemos no hay nada que pueda resultar lugar común, ni tampoco un enfoque arbitrario que desvirtúe su verdadera personalidad. Hay sólo una excepcional manera de descubrir en diálogos y actitudes sus más secretas emociones.

Nada más alejado de este tratamiento de carácter que el metódico análisis psicológico; todo el libro parece resultado no de una cuidadosa meditación sobre los personajes sino de un certero ejercicio intuitivo que sin perder el hilo de la lógica va desarrollando una historia tremendamente íntima, vivida por sus actores casi sin conciencia de que se vive.

También como en las novelas italianas interviene el ambiente como elemento mágico, tal vez en un tono menor que en esos autores, pero no menos efectivo: la casa de Isabel con los cupidos en los cuadros y las novelas pornográficas dentro de los roperos, el mar que Carballido ve frecuentemente con atributos de mano, de lengua, "de un enorme animal doméstico", están siempre presentes, así como el viento del norte que "más que un viento parecía un estado de ánimo".

Refuerza esta impresión del ambiente un lenguaje intencionadamente prosaico cuyo resultado no es producir en el lector la emoción lírica pura, sino el sentimiento poético que naturalmente surge de las cosas y de las personas.

Luego, los personajes. Aristeo, que a pesar de que se nos ha confesado que ha nacido y crecido en Tepito, nunca se siente como tipo, sino como ese campo de descubrimientos que es un hombre joven. A este respecto es posible recordar a Adán, el personaje de *La veleta oxidada*, la anterior novela corta de Carballido. Adán y Aristeo se asemejan en que viven los sucesos sin analizarlos, hasta que los sucesos con su propia fuerza les traen una lucidez punzante que los lleva al reconocimiento de sí mismos. Al final de las dos novelas parecen gritar los personajes: ¡Me siento, soy yo mismo, el hombre que soy yo!

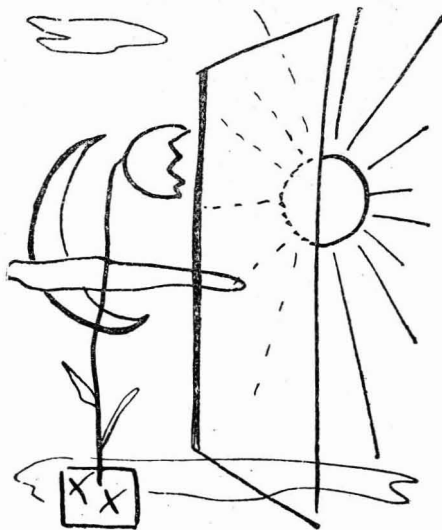
Isabel, la mujer entrada en años que ha pasado sin escandalizarse por las peculiaridades de su vida, se alarma al fin, cuando a través de una golpiza y del definitivo abandono de Aristeo, comprende lo que había de excepcional y de valioso en esa relación amorosa

cuya ridiculez no le había pasado inadvertida.

Sólo Max permanece en el misterio de las pasiones más oscuras. El es el incidente, el destino vestido con una chaqueta de marinero que lleva a los dos personajes anteriores al punto donde el autor quiso colocarlos.

El Norte, como *La veleta oxidada*, son dos viajes del hombre hasta su conciencia, hasta su decisión, hasta el momento donde se pone a prueba la calidad humana.

La novela está dividida en los capítulos que se refieren a lo pasado intercalados con los que hablan de lo presente. La técnica resulta así directa, desprovista de artificio porque el artificio es obvio y salta a la vista. La habilidad máxima consiste en traer a los dos últimos capítulos un contraste marcado por Isabel: en el penúltimo el nombre de Aristeo es un nombre vacío; en el último, pocos días después, este mismo nombre es gritado, aullado y está lleno de significados infinitos.



Para hablar de *El Norte* en su totalidad nos encontramos con diversos problemas y todos ellos tienen que ver con las ideas preconcebidas que se tienen de "lo realista", de "lo poético" y hasta de "lo pornográfico". Lo más sencillo es buscar la función que cada una de estas ideas logra dentro de la novela... Quizá "lo pornográfico" está usado como la clave más inmediata no de la sensualidad sino de la sensación, no de la superficie sino de la profundidad de la psicología de los personajes; "lo realista" probablemente no es la brusquedad de un lenguaje ni la crudeza de una situación, sino una serie de momentos cuidadosamente escogidos para dar la versión más total de una historia y "lo poético" no es sólo la palabra exquisita que describe cosas grandiosas, sino que también puede ser la resonancia que deja en nosotros la verdad de una narración contada con justeza.

POLVOS DE ARROZ

Polvos de arroz, de Sergio Galindo, es una singular mezcla de tiempos, de sentimientos, de sucesos... todo visto, vivido y recordado por Camerina, una mujer obesa de setenta años que piensa y actúa como joven porque posee la vitalidad de los problemas juveniles anidada en un cuerpo que corresponde a su edad.

Esta sensación de incongruencia es la que predomina en el libro a pesar de las fechas y de los datos que el autor va dejando caer como al descuido a lo largo de su narración. Sin embargo, se hace necesario admitir que esto no es sólo un truco para despistar al lector, sino la realidad a que nos conduce el somero análisis psicológico al que está sometido el personaje.

¿Será posible imaginar a una mujer de setenta años clavando los dientes en la almohada para acallar los sollozos de una decepción amorosa? ¿No es esta la descripción convenida para los dolores adolescentes? Pero Camerina llora así porque todas las suspicacias amorosas y la urgencia de las necesidades sexuales han llegado con muchos años de retraso; infancia... lo primero que se nos ocurre es averiguar cómo se las ha arreglado el autor para darnos la impresión de esta infancia y más tarde de esta juventud imposible.

Una versión aceptable es haber observado que todos los personajes que rodean a Camerina están sumergidos en la intensidad de una sola tarea. La vida se estaciona para ella porque es pasiva, porque es dispersa, porque descubre que vive "en el simple acto de extender la mano para tomar el último tulipán del arbusto y mover la rama hacia arriba para contemplarlo mejor". Se comprende que Camerina se convenciera de que vivía con este sólo hecho si se compara su actitud con la de su padre que no admite el presente y que al llegar a la viudez, vuelve el tiempo a su camino opuesto y empieza a recordar y que no se conforma con eso, sino que también recrea el pasado, inventando incidentes y puliéndolos. El padre de Camerina muere sin haber muerto y habla bajo una concentración obstinada de fantasmas.

Augusta, la hermana mayor, la fea, (sólo sabemos que tenía "el cabello lacio y seco") vive con un designio: arrancarle a Camerina el amor de Rodolfo Gris, ese complaciente galán de provi-cia que se pasa las tardes oyendo las risas inmotivadas de las dos solteras y los recuerdos alucinados del padre viejo. A medias, torpemente, Augusta logra su objeto; durante los meses de un verano excesivo se hace madre de una hija de Rodolfo Gris, pero se queda sin el hombre y exhausta por el esfuerzo. La hija no le interesa como no vuelve a interesarle nada, deja de hablar y de sentir; muere sin abandonar la vida.

Rodolfo Gris, el más vacío de todos, el más indeciso, es el hombre que cifra toda su actividad en fomentar sus relaciones con una familia que sirve de reflejo a todo lo extático y lo inútil que lleva dentro. El también está absorto en la tarea de huir de realidades exigentes para entregarse a situaciones románticas que culminan con la más romántica de todas: su muerte verdadera al caer de un caballo.

Así es posible comprender que Camerina siguiera siendo niña, pensándola rodeada de personas que excluían toda relación viva y como tal, sujeta a las leyes del cambio. Ella rondaba los tulipanes y las latas de leche condensada y en "cierto modo creía que estaba contenta y cuando estás contenta, crees que eres feliz".

Después sucedió que Camerina se desligó de todos, murió Rodolfo Gris, murió su padre y Augusta permaneció en silencio. Con asombro, miró cambiar una ciudad, se fijó en que la criada que había entrado a servirlos de muchacha tenía nietos, que la hija de Augusta se había casado y... creció. A los setenta años se conmovió al espiar a dos hombres medio desnudos, despertó sexualmente y se enamoró.

Hasta aquí tal vez queda todo explicado si se frena la imaginación y no se piensa en una vida que durara siglos, con una madurez a los cien años y un declinar de cincuenta años más. Para eso estaba hecha Camerina y su tragedia podría decirse que no es su vejez ni su obesidad sino la brevedad de la vida humana, que se presenta como la verdadera contradicción.

Esto es justamente lo que coloca la novela de Sergio Galindo en el límite de lo real y la relaciona con lo fantástico. Real es la narración en todos sus detalles, en la objetividad de muchos recuerdos, pero el personaje queda prendido de una esfera que trasciende lo vivido y lo coloca en lo "por vivir".

Polvos de arroz es un libro que nos informa de la vida de una familia, figuran en ella los padres, los hijos y los nietos, todo ello con sensibilidad, con lógica, con técnica, pero su originalidad mayor es que deja planteada la existencia de una generación imposible en el tiempo y sólo imaginable por medio de la más contorsionada fantasía.

EL SOLITARIO ATLANTICO

El solitario Atlántico de Jorge López Páez, abarca un periodo de la vida de un niño, y escrita en primera persona, no tenemos más juicio que nos guíe a través de ella, que el de su protagonista.

Si dijéramos que el tratamiento es adecuado, que en verdad nos revela un mundo infantil, etc., diríamos muy poco: el autor está detrás del niño y es él quien nos ha hablado, la sensibilidad es suya, las vivencias acertadas y conmovedoras son suyas así como también lo es esa premeditación que compone lo que se llama el tema del libro y a la que hay que hacerle justicia.

No frecuentemente dentro de nuestra literatura, pero sí en las de otros países, encontramos al autor que elige niños o adolescentes como personajes; entre estas novelas hay obras maestras, pero hay otras que pasan por ser buenos libros y en el fondo no son más que la alevosía de un autor que encuentra fácil atribuir a los niños una serie interminable de peculiaridades que por demás nunca resultan imposibles o del todo carentes de verdad, y que al fin nos deslumbra en las últimas páginas con la siguiente declaración: Ahora sí ya todo va a ser común y corriente, ya le hizo crisis la edad de la punzada...

El solitario Atlántico nada tiene que ver con esto. El primer lugar no es el paso de una etapa fisiológica a otra, en



segundo no es sólo la descripción de un carácter, sino la cuidadosa narración de un incidente que produce en el niño una consecuencia: el dolor.

El libro viene a ser la historia de la traición inconsciente y vagamente maliciosa de este niño Andrés, a su madre y a su hogar. Andrés inicia una amistad con la amante de su padre, la admira, frecuenta su casa, se deja divertir y mimar por ella, observando de reojo cambios de actitud en su padre y en su hermano pero sin caer en la cuenta de lo que ha hecho hasta que una compañera de juegos, le grita, llena de rabia, que él es un alcahuete.

Andrés que vive del miedo, que no quiere hablar del miedo porque le da miedo, no encuentra otra salida que sumergirse "como destino" en el solitario atlántico de su apartamento, de sus sueños de barcos, de mástiles, de velas, que serán en lo futuro no sólo el desahogo de imaginación sino una barrera infranqueable para separarse de los que le reprochan su pecado de distracción, de aturdimiento, de infantilismo dentro de la infancia. Ese solitario atlántico no es más que una negación, entendida como castigo, a vivir la realidad; la pérdida definitiva en un acéano como podría ser entrar en una cárcel o ser ejecutado.

El libro, por otra parte, goza de un ambiente privilegiado: están las fantasías de los barcos con las de los infiernos y los cielos, las del miedo con las de la victoria sobre el miedo, todas cercadas por una cadena de juegos que son fuente de infinitos placeres, abrir roperos viejos y ajenos, hacer diques de lodo, alzar cometas... Además intervienen con fuerza propia los pájaros, las plantas, los insectos hasta que empieza a palpar activamente un mundo de provincia con sus minucias, sus bellezas y sus absurdos.

Muy hermosa entre otras la escena del último capítulo en que Andrés y otros muchachos levantan las cometas y éstas empiezan a actuar como si tuvieran características propias, a ser altaneras, torpes, agresivas...

El solitario Atlántico está escrito en diez capítulos, con un lenguaje de fra-



ses cortas que a veces se llena de emociones que superan las palabras que las expresan: "Ellas eran las que habían estado más cerca de mí, ellas eran Martha y Araceli, ellas eran Araceli y Martha, ellas eran las amigas de Ana Luisa, ellas eran ellas. Ellas solamente eran ellas, las ellas de ellas, las únicas ellas."

Entre estos capítulos por lo general bien estructurados, sobresale el tercero, por la habilidad de su forma. Andrés nos cuenta su viaje a Veracruz y empieza describiéndonos el estado de ánimo de una muchacha, Ana Luisa, al regreso de dicho viaje. Luego, inocentemente, nos informa de los detalles lóbregos de su estancia y finalmente, con la misma inocencia, nos dice el motivo que tuvo Ana Luisa para enojarse con él cuando en el comedor, delante de todos y queriendo ocultar los fracasos del viaje, cuenta alegremente lo mucho que ella y él se divertieron y cómo fue que ella, excitada por los hombres del puerto, terminó haciéndole objeto a él de sus desatinadas caricias.

Este es el principio de su estado de traidor y aquí empiezan a fraguarse la soledad y la angustia que lo llevan a la traición mayor que es el tema del libro; lo curioso, lo extraordinario, es que dicho tema es indudablemente el tema de un libro con personajes adultos y le presta a *El solitario Atlántico* una calidad especial que logra levantar la narración por encima de las de su especie.

RUIZ DE ALARCÓN, *Comedias escogidas I y II*. Nuestros Clásicos. Imprenta Universitaria. México, 1958. 352 y 247 pp.

Con prólogo y notas bibliográficas de Agustín Millares Carlo, cuatro obras de Ruiz de Alarcón: *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*, en el tomo I; *Ganar amigos* y *La prueba de las promesas*, en el II. El prólogo incluye un breve esbozo biográfico y da cuenta justa y exacta de las peculiaridades de Ruiz de Alarcón como dramaturgo —penetración psicológica, intención moralista, crítica de costumbres— peculiaridades que lo separan de los demás autores del Siglo de Oro y le dan calidad de figura señera, dentro de él. Tanto la edición, como el prólogo y las notas, ejemplifican un trabajo editorial serio y cuidadoso.

J. O.

M. SCRIBEN, J. T. DAVIES, E. J. ÖPIK, G. J. WHITROW, R. SCHLEGEL, B. ABRA-MENKO, *La edad del universo*. Problemas científicos, II. Dirección general de publicaciones, UNAM, 1958, 130 pp.

El lector más a-científico —aun aquel que odia todo lo pragmático, lo técnico, lo tecnológico, lo experimental, lo racional, lo positivo— puede sacar provecho y dar hondo placer a su propia, estimada o subestimada, concepción de la realidad cultural, leyendo estos trabajos (contribución a la especulación de la cosmogonía —"mito racionalizado"—) limpiamente traducidos por Daisy Learn. Dará gusto a aquellos que se sienten hartos de nuestra tecni-atomizada civilización leer palabras tan nostálgicas como estas del Dr. Scriben (USA) —en su trabajo premiado por "The British Journal for the Philosophy of Science"—: *Lo úni-*

co que espero demostrar es que la identidad entre las afirmaciones significativas y las verificables no es completamente satisfactoria, pero sí constituye un profiláctico útil para impedir desvarios filosóficos. El problema del origen temporal del universo—por ejemplo—es un problema de significado, antes de que llegue a ser un problema que la ciencia pueda decidir. Y concluye: No se puede hacer una afirmación verificable de que el universo tiene o no una edad infinita—admirémoslo del término, y parangonémoslo con los otros términos de la usual jerga científica: “verificable”, “afirmaciones”, “utilidad”...—. *Toda vía podemos creer que hay una diferencia entre estas afirmaciones, pero la diferencia es de tal naturaleza que no está al alcance de la ciencia determinarla, ni jamás lo estará.* El Dr. Davies (Inglaterra), por su parte, dice: *La edad del universo es un concepto cuya validez depende de la aplicabilidad de la escala de tiempo de la física de laboratorio al universo... Toda hipótesis, por muy fehacientemente que sea confirmada, puede carecer de validez lógica... Una teoría científica sólo tiene validez cuando estimula a realizar mayores investigaciones que puedan refutarla...*

H. B.

WILLIAM ASHWORTH, *Breve historia de la economía internacional (1850-1950)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1958, 273 pp.

Fruto de un trabajo colectivo de traductores (Seminario del Curso de traducción de inglés para economistas y sociólogos, dirigido por el Dr. Manuel Sánchez Sarto en el Fondo de Cultura Económica) es este libro inusualmente ameno, cuyo autor a más de un espíritu penetrante y de una clara crítica objetiva posee una “ferviente pasión imaginativa”, cosa rara de hallar entre historiadores de la economía. Así, a conocimientos especializados, ocupados en la materia específica económica, añade también la posibilidad de ensanchar la comprensión internacional de la experiencia social, ya que toma en cuenta también elementos diplomáticos, militares, culturales e intelectuales en general. Con este modo de presentación innovador, que va en contra de las modalidades corrientes en esta clase de trabajos, si bien no se logra desarrollar—o emplear—un sistema económico teórico (¿podría existir alguno en relación a la historia económica del mundo entero, dados los recursos que tiene hoy el historiador tan limitados, tan particularizados, tan incompletos, tan regionalizados...?), sí—en cambio—consigue aportar generalizaciones descriptivas que, en su limitación, logran algunas explicaciones del proceso histórico económico 1850-1950, cuya total comprensión podrá “realizarse en el transcurso del presente siglo”.

H. B.

JOSÉ EMILIO PACHECO, *La sangre de Medusa*. Cuadernos del Unicornio, 18. México, 1959.

Dos cuentos encierran estas páginas: el que les da título y “La noche del inmortal”. Ambos coinciden en tener varios planos de tiempo y dos líneas paralelas de acción, paralelas y, en cierto modo, equivalentes: en ambos se filtran hilos de la antigüedad griega, iluminan-

do y dando sentido a historias contemporáneas que, a su vez, retroactivamente, hacen lo mismo con las pretéritas; paralelismo y juego de espejos.

Ambos cuentos tienen un inequívoco, voluntario aspecto de ejercicios literarios, esto es, de piezas escritas con una primordial preocupación estética.

La valiosa preocupación literaria de Pacheco se hace presente, ante todo, en la prosa: cuidada, bien sonante, extraordinariamente limpia, labrada con amor y hábil minucia, llena de adjetivos aguzados, inteligentes y a menudo flamantes.

Como virtud mayor, ambos cuentos tienen una estructura ingeniosa y capaz, de complicado mecanismo, sorpresiva y eficazmente montado. Más lograda “La Noche del inmortal” coincide con “La sangre de Medusa” en la armazón doble, en el correr simultáneo de dos historias independientes que, a pesar de los tiempos, son la misma, con diferencias que consisten en el grado de atrocidad.

A través de un manuscrito azarosamente conservado, la acción de Eróstrato, el incendiario de Efeso, viene a determinar y a repercutir en la de Gabrilo Príncipe, el asesino de Sarajevo. Logran así los dos una inmortalidad absurda e infame, con los mismos colores del acto cometido.

Perseo en su palacio, y un oscuro uxoricida contemporáneo en su raquítico mundo, ven decaer y languidecer sus envolturas mortales; dueños de una fugaz liberación por la violencia ¿heroica?, decaen en dos encierros que son realmente el mismo; triunfan de la Gorgona, pero no de la irrevocable mortalidad.

Con lo anterior, resalta la estructura del cuaderno, su significativa simetría: ambas historias son el anverso y el reverso de una misma moneda: el ansia de perpetuación individual, el anhelo de la inmortalidad. Y tema tan evasivo y vasto está alcanzado y expresado con gusto, claridad, ingenio; incluso podríamos decir que con fuerza en “La Noche del inmortal”.

Quienes gustan de hallar influencias y antecedentes, no tendrán que buscar mucho para mencionar a Borges. La sombra del argentino se hace presente en el cuaderno, tanto como en la obra de veintitantos nuevos cuentistas mexicanos. Ahora, ¿importa esto? Para una obra en sí misma, siempre un mundo aislado y completo, importa solamente el mecanismo de su propio universo, en razón de sí mismo. Su eventual contacto con otros universos aislados, con otras obras literarias, viene a ser dato informativo solamente. En cambio, para juzgar al autor, y sus méritos como creador en potencia, es importante.

¿Puede Pacheco crear concepciones propias, reflejos personales del mundo que personalmente lo rodea? Si se mencionan sus influencias, debe mencionarse también su edad: 19 años. Y debe comparársele con nuestros flamantes veintitantos cuentistas de imaginación, cuyas edades oscilan todas entre los 25 y los 40. Pacheco sale ganando mucho con la comparación; su estilo, su sentido de estructura, su intuición de trascendencias, parecen mayores. Y es de creer que acumulando experiencias (lectura, conocimiento de gente, incidentes personales) vendrá a determinarse que su magnífico instrumento verbal suene

con timbres nuevos (novedosos) y ataque temas de mayor inmediatez, o de mayor resonancia. (¿Será de poca resonancia el tema bifronte de la inmortalidad?)

E. C.

JOSÉ FERRATER MORA, *Ortega y Gasset*. Etapas de una filosofía, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1958, 145 pp.

El libro se divide en cuatro capítulos, el primero de los cuales es una introducción muy clara a los restantes. El método empleado, nos anticipa el autor, es el método biográfico, pero, claro está, el método este tiene un sentido bien especial a la luz de la doctrina que él expone: no se atiene a una mera enumeración de hechos ordenados en forma cronológica, sino que parte del supuesto de una estructura sistemática que poseen la vida humana y la actividad que ésta ejerce.

Este método biográfico ha hecho ver en Ortega tres etapas distintas del filosofar del maestro, explicadas en los capítulos II, III y IV, y a las que llama Ferrater “Objetivismo”, “Perspectivismo” y “Racionvitalismo”, respectivamente. El último capítulo se divide, a su vez, en cinco partes que son: a) El concepto de razón vital; b) La doctrina del hombre; c) La doctrina de la sociedad; d) La idea de la filosofía y e) La idea del ser. Sigue a esto una bibliografía no muy extensa pero hábilmente seleccionada, pues Ferrater es experto consumado en bibliografías filosóficas: cuatro ediciones del erudito *Diccionario de filosofía* han hecho de él el primer bibliógrafo filosófico en nuestra lengua.

Ferrater ha señalado varias dificultades en la enorme obra de Ortega y Gasset. Citemos aquí algunas: 1) La teoría de los conceptos (pp. 55-56); 2) La afirmación de que la vida humana es radicalmente problemática, por un lado, y de que esa misma vida está hecha de creencias, por otro (pp. 89-90); y 3) el conflicto entre historicismo puro y la teoría de la razón vital (pp. 93-94). Nuestro autor, sin embargo, se afana en comprender estas dificultades y hasta propone fórmulas muy personales que, según él, serían una interpretación auténtica y desapasionada del verdadero pensamiento orteguiano, ya cuando éste parece naufragar en antinomias, ya cuando los textos inducen al desconcierto.

No se plantea Ferrater el problema ya viejo, aunque siempre pueril, de si Ortega es o no filósofo. Su libro parte del supuesto evidente de que lo es y constituye, con su sola existencia, un homenaje al pensador. En la página 22 leemos esta afirmación que revela la equilibrada posición del autor frente al maestro: “Ortega es probablemente más original de lo que sus detractores proclaman, y algo menos original de lo que sus entusiastas escoliastas predicán...”

Los méritos del libro de Ferrater son la lucidez, la sencillez y la rigurosa precisión. Es su libro, como debía esperarse, obra de una mente madura, largamente ejercitada en la difícilísima tarea de presentar en apretadas síntesis, con las cualidades apuntadas, las ideas de quienes hacen del idear una misión y una pasión.

H. R. A.

BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

M. AGUILAR, editor de Madrid, y el crítico argentino Julio Caillet-Bois, han comprometido, muy recientemente, la gratitud de los lectores de lengua española, y, en especial, la de los estudiosos de la literatura hispanoamericana. A fines de 1958 lanzaron un volumen de cerca de dos millares de páginas, dedicado con exclusividad a la poesía de la América hispánica, excepto Brasil.

A cuenta del editor deben cargarse, además de la presentación y difusión de la obra, famosas en el mundo de los libros, lo atinado de la elección del antólogo, el no arredrarse ante el vastísimo material que éste acumuló, la elaboración de los índices, tan útiles para manejar un volumen de esta naturaleza. A Julio Caillet-Bois, aventajado discípulo de Pedro Henríquez Ureña, investigador, expositor y crítico de reconocida solvencia, se debe el resto, o más exactamente, el todo: la recopilación de los textos, el prólogo, las bibliografías (general y particular, nacionales e individuales), y por encima, el criterio selectivo y la responsabilidad que entraña.

Esta *Antología de la poesía hispanoamericana* (Madrid, Aguilar, 1958; 1987 pp.), cuenta con precedentes ilustres, desde la *América poética*, de Juan María Gutiérrez (Valparaíso, 1846) hasta la *Antología de poetas hispanoamericanos*, de Menéndez Pelayo (Madrid, 1893-1895), y la más reciente de Federico de Onís, *Antología de la poesía iberoamericana* (París, 1956); las supera a todas por su mayor caudal informativo y textual, por su mirada abarcadora.

En el tiempo, la nueva *Antología* se ordena desde la época prehispánica hasta nuestros días más inmediatos. De la poesía indígena, traducida al español, al poeta más joven de la *Antología*, nacido en 1930, se cuentan unos 500 poetas. Parecen muchos, en verdad. Pero, si no son todos los que están, no faltará quien diga que tampoco están todos los que son, con lo que se llegaría a mantener la cifra en su sitio. Desde luego, la palabra "antología" tendrá siempre que ver más con "antojo" y no con "todo", como gritó contrariado un diplomático poeta dominicano (o trujillista) al descubrir que una antología suya no englobaba sus "obras completas".

Pero el espinoso problema de las inclusiones y exclusiones se resuelve fácilmente si se conoce por anticipado el criterio del antólogo; por lo menos se puede juzgar si éste fue consecuente con aquél. Alfonso Reyes, en su "Teoría de la antología", establece que "toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria" (*La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, edición de 1952, p. 111). Advierte sí, a continuación, que en la realidad hay antologías "en que domina el gusto personal del coleccionista, y las hay en que domina el criterio histórico, objetivo" (*idem.*, p. 112). Caillet-Bois se decidió por este último criterio y así lo

hace saber al frente de la "Advertencia" preliminar: "En esta *Antología de la poesía hispanoamericana* se ha querido ofrecer la más amplia exposición de la actividad lírica de nuestro continente. El criterio que ha presidido congregación tan copiosa ha sido puramente histórico y objetivo; se ha tratado de que estuvieran incluidos todos aquellos escritores que ejercieron alguna influencia en su época, y cuya importancia aparece garantizada por la crítica, desechando preferencias personales en la elección de nombres" (p. 9).

Otra cuestión previa es planteada también por Caillet-Bois en la "Advertencia" de su *Antología*: la de la nacionalidad de los poetas representados. "Están —dice— los nacidos en América

ANTOLOGIA DE LA POESIA HISPANOAMERICANA

Estudio preliminar, recopilación y notas de
JULIO CAILLET BOIS

AGUILAR, S. A.  DE EDICIONES

—y algunos europeos que se consideran hispanoamericanos por adopción—, pero solamente los que usaron la lengua española; con alguna excepción: P. Rafael Landívar, que escribió en latín las más hermosas descripciones de la naturaleza americana" (p. 9). Aquí se ve que toda discriminación basada en el lugar de nacimiento o en la lengua, limita considerablemente los horizontes americanos; en la cultura de América intervienen diversos orígenes étnicos y lingüísticos, que no se pueden omitir sin injusticia o sin pérdida. De ahí las excepciones que Caillet-Bois, con toda razón, consigna en cada campo, olvidando entre ellas sólo a la poesía indígena, que él ha sido el primero en incorporar al acervo poético hispanoamericano.

Si la poesía latina de Landívar, la náhuatl y la quechua, traducidas al español, al igual que otras traducidas de otras lenguas "se juzgaron indispensables y parecieron dignas de figurar con las poesías originales", es menos explicable la omisión de Ercilla y de otros españoles que escribieron en América y

sobre América, por el hecho, únicamente, de no haber nacido en ella. Federico de Onís, al discutir y afirmar el americanismo de Ercilla, Oña y Balbuena, acierta en sus razones, pero al fin no los incluyó en su *Antología*. Caillet-Bois sí le dio acogida a los dos últimos: a Oña, por su nacimiento americano; a Balbuena, quizá por la recomendación de Onís: "Más americano que los dos [primeros] es Bernardo de Balbuena."

Pero la frase de Onís debe verse en el contexto respectivo: "Me refiero al hecho de que varios de los poetas nacidos en España fueron en rigor americanos más que españoles, y su obra pertenece a la literatura americana con los mismos o mejores títulos que la de los poetas nacidos en América. Alonso de Ercilla (1533-1594) crea en *La araucana* (1569-1589) un poema épico del Renacimiento, distinto de todos los que se escribieron en Europa, del que nacen no sólo los poemas épicos escritos por poetas nacidos en América, que llenan la literatura colonial, sino algunos de los temas esenciales de la literatura americana que van a dominar en la literatura posterior desde el romanticismo hasta hoy. Pero de Oña (1610-1643?) en su *Arauco domado* no es más americano por haber nacido en Chile, que Ercilla, nacido y formado en España. Más americano que los dos es Bernardo de Balbuena (1568-1627), cuyo poema *Grandeza mexicana* (1604) está concebido poéticamente desde el punto de vista de México, con personalidad americana propia, bien definida ya en la segunda mitad del siglo XVI por su naturaleza y su vida ciudadana". Para Onís, pues, vale más que el lugar de nacimiento, el punto de vista del poeta, el espíritu que refleja la obra. A este respecto es útil consultar el ensayo "Sobre la nacionalidad del escritor", de Joaquín Casaldueño (*Cuadernos*, París, noviembre-diciembre de 1956, pp. 20-26), en el que se leen estas ponderadas conclusiones: "Del siglo XVI al XIX, daba lo mismo en el mundo hispánico ser originario del sur o del norte, del este o del oeste. De la amistad entre un catalán y un toledano surge la poesía renacentista española. Tan español es en el siglo XVIII Olavide como Jovellanos. Aun en el siglo XIX, cuando, empezando por España, comienzan las guerras de Independencia, a Ventura de la Vega nadie le va a tratar en España de extranjero" (p. 26).

El prólogo de Caillet-Bois, pp. 15-32, viene a ser una historia sintética de la literatura hispanoamericana, no sólo de la poesía, como podía esperarse por el contenido y el título de la obra. Pero esta historia se detiene repentinamente en el modernismo, dejando en el desamparo a casi toda la mitad del siglo que llevamos. Sin duda esto hace menos visible la ausencia de Vicente Huidobro y Macedonio Fernández en el cuerpo de la antología, cuya obra no sólo tiene importancia histórica, como la de otros ausentes (Oliverio Girondo, Pablo de Rocka, pongamos por caso). Otras rectificaciones de menor monto pueden hacerse; Caillet-Bois, con toda humildad las pide con objeto de que "omisiones o inexactitudes puedan subsanarse en posteriores ediciones". De las inclusiones mejor no hablar; alguien podría parecer ingrato, o favorecido.

- Los legisladores mexicanos visitan algunos países sudamericanos
- La gira termina en Colombia
- Conclusiones políticas

DEL MAR DE COPACABANA AL RIO DE LA PLATA

UN GRUPO de parlamentarios mexicanos, encabezado por el líder de la Comisión Permanente del Congreso, acaba de hacer rápida y protocolaria visita a algunos países sudamericanos. Cuarenta y ocho horas, tiempo promedio, en cada una de sus muy diferentes capitales. El sonreído mal humor de don Pío Baroja le llevaba a sentir poca simpatía por los turistas y menos aún por los críticos de arte. Vaya la referencia en homenaje de su memoria. Y veamos hasta dónde tenía razón el escritor que ejerció sus inclinaciones reporteriles con sincera visión provinciana, española, en París.

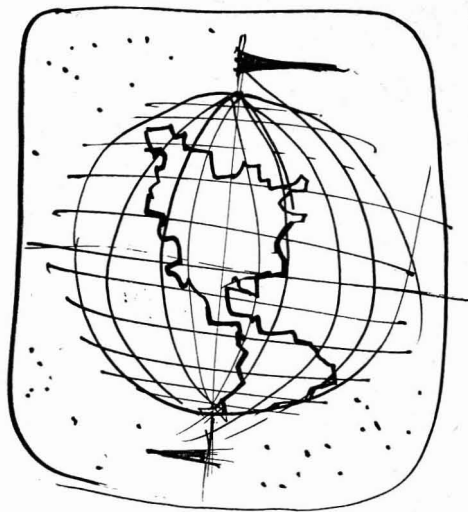
Estuvieron los legisladores mexicanos 72 horas en Río de Janeiro. Allí pudieron admirar el mar abierto, la nostálgica querencia de las "fabelas", y la pirotécnica imaginación de Juscelino Kubitschek. Luego aterrizaron en la sitiada placidez de Montevideo. 36 horas en Uruguay. El presidente del Consejo de Gobierno —sorpresas del Ejecutivo plural—, no dejó pasar inadvertida la ocasión: recordó a sus ilustres huéspedes que en esa capital había muerto Amado Nervo, y demostró sus facultades mnemotécnicas a costa de la obra del poeta. Cruzaron los congresistas el Río de la Plata, y en la orilla argentina se entrevistaron con el doctor Arturo Frondizi, bastante ajeno, en su distraída condición de intelectual de torre de marfil, a los movimientos económicos, sociales y políticos que sacuden su silla de la Casa Rosada.

Comenzaron los legisladores a dejar una América distinta al pasar a Chile. Santiago es ciudad europea, pero habitada por araucanos casados con teutonas. Gozan los chilenos de estupendos mariscos y beben buen vino. En la tarde, Amor se echa de ver en el Cerro de Santa Lucía. No todo lo que brilla es oro, le dice a Chile, a cada rato, la "Anaconda Copper Company". Baja el precio del cobre. Neruda protesta en sus poemas, los obreros salen a la calle y se enfrentan a los carabineros, en tanto en el Palacio de La Moneda se encuentra Arturo Alessandri Rodríguez, industrial, derechis-

ta, ascético y solitario hasta la soltería. Un poco a la manera profesoral represiva de Oliveira Salazar. Cuarenta y ocho horas para apreciar la loca geografía física y espiritual de Chile.

EL INDIO SIN HORIZONTES

DE SANTIAGO pasaron los legisladores mexicanos a Lima. La vieja ciudad virreinal carece de la grandiosidad que agotó los ímpetus de la Colonia en la Nueva España. Los incas se fueron degradando por obra del encomendero español, del cacique republicano y de la oligarquía contemporánea, dependiente, por partes iguales, de Wall Street y del Vaticano. En la tarea han puesto sus granitos de arena las defecciones apristas. Habría que saber la impresión que el presidente Manuel Prado, heredero de los



sistemas peruanos de gobierno, produjo en sus visitantes de origen azteca.

América india sin Cuauhtémoc. Sin Juárez. Sin Zapata. Sin Lázaro Cárdenas. América sin horizontes.

América del indio —su habitante— en espesas tinieblas. América del indio hecho capataz de esclavos: Ecuador. Del indio conservador, que besa la mano del amo de su color, del cura y del latifundista. Amor a latigazos: servilismo. En Quito, catedrales grandes, palacetes de opereta de los dirigentes políticos conservadores. Y en torno suyo la mugre y el hambre, la miseria. Doce horas en el nudo septentrional de los Andes. Los delirios sobre el Chimborazo no se dan en maceta.

Colombia, última escala del periplo vertiginoso de los legisladores mexicanos. 32 horas para ver arriba a Alberto Lleras, entrenado durante siete años en la O. E. A. de Washington para

apreciar desdeñosamente las angustias de los colombianos. Sirviendo con untuosa docilidad, en nombre del mundo libre, los designios de Laureano Gómez, supérstite admirador de Francisco Franco en el Nuevo Mundo.

BALANCE FAVORABLE AL PRI

¿QUÉ CONCLUSIONES sacaron de su gira los congresistas mexicanos? Ellos lo han dicho al margen de cualquier miramiento diplomático, con franqueza doméstica que esclarece no pocos aspectos de la vida política mexicana. Y hasta han numerado sus deducciones, máxima prueba de orden mental. Y de sus aficiones por la estadística, cuya eficacia en el movido campo de la política está todavía por averiguarse.

En primer lugar, han afirmado que a los países de Sudamérica les faltan dos revoluciones mexicanas: la de Reforma y la de 1910. Peligrosas verdades de Pero Grullo. De Cartagena de Indias a Buenos Aires, es decir, de punta a punta de Sudamérica, las cárceles suelen verse periódicamente habitadas por intelectuales que no ignoran esa verdad amarga de sus países, y que buscan llenar tales vacíos de la historia con atrevida tardanza. La acusación: "comunistas". El delito: "disolución social". Estrategia general del momento desde Río Bravo hasta la Patagonia. ¿O exageramos?

Han dicho, luego, que en los bárbaros países sudamericanos por ellos visitados se da prelación a la democracia política sobre la democracia económica y social. Para los legisladores mexicanos lo anterior constituye gravísima equivocación. La tesis no es nueva: los únicos aptos para la democracia representativa son los anglosajones, sobre la base de que su tradición protestante los hace culturalmente aptos para ese alto ejercicio. Cosas de Calvino y de Lutero. Errores del Concilio de Trento. Folklore de la filosofía de la historia. En Sudamérica se discuten demasiado los actos del gobierno. Para los congresistas mencionados el ideal es el contrario: el sistema del PRI, que parte de la base de que actúa, como ha dicho Pepe Alvarado, sobre "ciudadanos subdesarrollados".

Los viajes ilustran. A veces, como en el caso del barón de Humboldt, es el viajero el que presta un servicio. Sin embargo, en ambos casos viajar resulta arriesgado. Entre las antipatías de don Pío Baroja, la menos justificada era la que se estrellaba contra los críticos de arte.

HUGO LATORRE CABAL.