

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

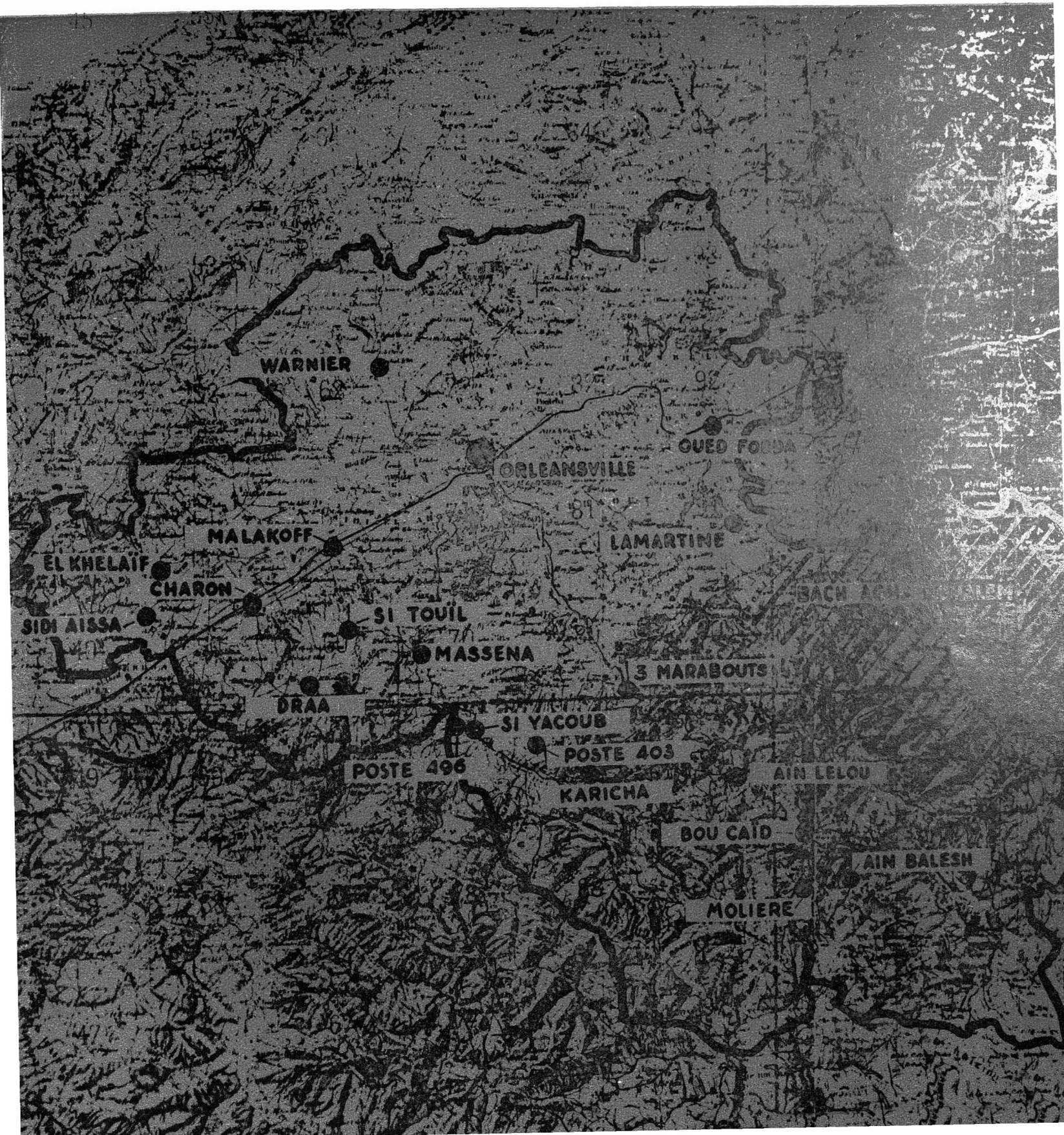
AGOSTO 1962

DOCUMENTO EXTRAORDINARIO:
UNA INFANCIA ARGELINA

3 PERSPECTIVAS DE ARTEMIO CRUZ

LA INCÓGNITA DEL PERÚ

REQUIEM POR FAULKNER



Volumen XVI, Número 12

México, agosto de 1962

Ejemplar \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICORector
*Doctor Ignacio Chávez*Secretario General:
Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
*Jaime García Terrés*Redacción:
Juan García Ponce
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco
Carlos Valdés

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

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

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso
México 1, D. F.
Tel. 21-30-95Precio del ejemplar: \$ 2.00
Suscripción anual: " 20.00
Extranjero: Dls. 4.00

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

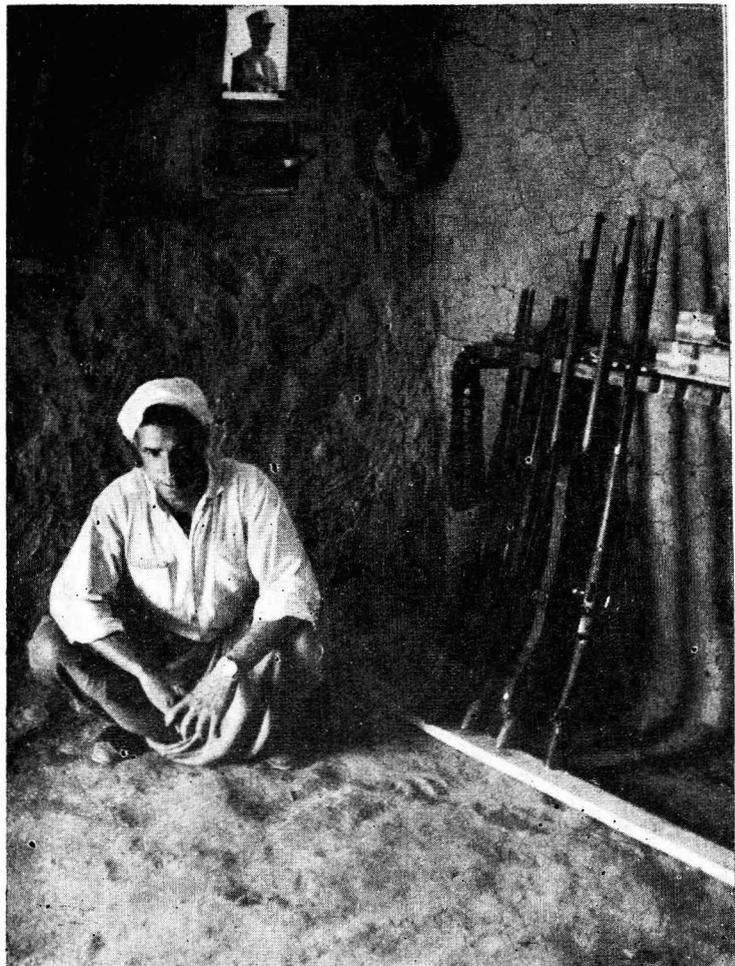
PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DÍAS	<i>Jaime García Terrés</i>
UNA INFANCIA ARGELINA	M. X
DOS POEMAS	<i>Isabel Fraire</i>
EXASPERACIONES	<i>Igor Stravinski</i>
LA INCÓGNITA DEL PERÚ	<i>Sebastián Salazar Bondy</i>
DOS OPINIONES SOBRE LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ	<i>José Emilio Pacheco, Carlos Valdés</i>
EL PÁJARO Y LA CÍTARA	<i>Eduardo Torres</i>
MÚSICA	<i>Jesús Bal y Gay</i>
EL CINE	<i>Emilio García Riera</i>
TEATRO	<i>Jorge Ibarguengoitia</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Carlos Valdés, Juan García Ponce, Isabel Fraire, Federico Álvarez</i>
WILLIAM FAULKNER	<i>Manuel Durán, José de la Colina</i>
SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS	<i>José Emilio Pacheco</i>
DIBUJOS	<i>Carlos Fuentes</i>



Ver Una infancia argelina

La feria de los días

UNA CARTA

A raíz de la publicación —dentro de esta Feria— de algunos comentarios sobre la actitud personal de Borges, que intentaban definir mi propia opinión al respecto, don Miguel Enguídanos se sirvió enviarme una carta de protesta cordial por lo que él consideraba una indebida excusa para “disculpar” la nada culpable publicación de una entrevista con el mismo Borges.

ACLARACIÓN SEGUNDA

Publicada a su vez, en el pasado número, la carta del señor Enguídanos, estimo que el asunto bien merece una segunda aclaración de mi parte.



¿EXCUSA?

En primer término, nada más lejos de mis propósitos que el ofrecer “excusas” por la inclusión de un material en sí importante. Lo que quise precisar es que aun condenando determinados aspectos de la conducta personal de un escritor, aun sin compartir inclusive la orientación interna y sustancial de su obra, es posible reconocer la importancia literaria de ese escritor.

CONFUSIÓN DE VALORES

Mi intención, en suma, y siento que ello no se haya entendido así, era justamente la de combatir todo fariseísmo, toda confusión de valores. No pudo sino sorprenderme el que se me hubiera supuesto el afán contrario.

TAMPOCO EL SILENCIO

Pero tampoco hubiese sido justo —sólo porque Borges resulta, quiérase o no, un escritor importante— silenciar mi discrepancia frente a su postura: frente a un esteticismo que



lo llevó a juzgar el régimen peronista sólo por su perversión “escénica”, y, actualmente, a censurar de viva voz, entre los muchos desaciertos de nuestro Continente, en exclusiva aquellos que, con razón o sin ella, le parecen contaminados de inelegancia revolucionaria. Y no sobra lamentar, además, que Borges suela adoptar peyorativas cuanto arbitrarias generalizaciones calificando de “comunistas” a quienes no lo son ni sueñan en serlo, pero que aun si lo fueran deberían ser discutidos en el terreno ideológico y no desconocidos mediante la escueta aplicación de un epíteto.



UNA NUEVA CARTA

Ya en carta privada, me permití hacer llegar a Miguel Enguídanos algunos de los conceptos anteriores. Y él me ha respondido en los siguientes párrafos, que con el mayor placer reproduzco:

“Me dice usted que escribió lo que escribió porque ésa es su opinión personal y no por compla-

cer a nadie, y a mí me basta con que usted me lo diga. Le creo. Estamos en desacuerdo en muchas cosas, gracias a Dios. Así que podemos dialogar, entendernos. Que lleguemos a conclusiones distintas sobre Borges, o sobre Cuba, los Estados Unidos, o sobre la responsabilidad política del escritor no tiene nada de malo. Todo lo contrario, puede ser muy fecundo un diálogo de discordantes que se respetan. Creo que eso es lo principal, que usted y yo nos respetamos como personas. Borges y yo somos muy amigos. ¿Para qué negarle que en todo esto estoy defendiendo tanto el principio como el amigo? Motivos ‘personales’ otra vez, claro que sí. Pero Borges



y yo no pensamos al unisono en muchísimas cosas; ni siquiera en dos o tres de la media docena de cosas que verdaderamente importan en la vida. Sin embargo yo le admiro mucho como escritor y le estimo otro tanto como persona. Acepto y me esfuerzo por entender las diferencias que me separan de él. No piense que estoy insinuando que usted se cierra de banda frente a todos los posibles Borges. Aunque usted le rechace como persona y se le caiga de las manos como escritor, no puede negar que en el fondo siente usted un impulso humano de acercamiento... Si no, no hubiera usted dedicado un número de la revista a figura tan controversial y, como usted mismo reconoce, muy poco popular hoy día en Hispanoamérica.”

—J. G. T.

Dibujos infantiles hurtados a la revista Garbí.

Una infancia argelina

Por M. X

Tenía ocho años en 1937. En esa época, mi padre era jeque en T... , localidad que se encuentra a cincuenta o sesenta kilómetros de V... , el pueblo de nuestra familia. Como mi padre quería que sus hijos recibieran instrucción, nos dejó a mi hermano mayor y a mí en casa de nuestro tío para que recibiéramos ahí la educación árabe. Por ese tiempo, mi padre y sus hermanos vivían juntos.¹ No había pues nada que temer respecto a la alimentación. Por otra parte, dos de mis tíos trabajaban en París. Aquel que seguía en la casa, en T... , cultivaba la tierra. Teníamos un par de bueyes, una vaca y cinco carneros.

Nosotros, los niños, íbamos a la mezquita de V... y estudiábamos de las cuatro a las ocho de la mañana. Luego, de las ocho a las diez, nos quedábamos en la casa, jugábamos o colocábamos trampas para atrapar gorriones. A las diez, buscábamos leña y como vivíamos cerca del bosque no necesitábamos más de hora y media para ese trabajo. Cuando regresábamos, ya estaba nuestro tío en la casa para la comida, pero algunas veces se quedaba en el campo y teníamos que comer solos. Yo rezaba siempre para que estuviera ahí porque no me gustaba comer solo con sus hijos, uno de los cuales era tan sucio que me daban ganas de vomitar cuando veía cómo le escurría la nariz. Me provocaba náuseas a propósito porque se lamía los mocos. Me peleaba con él, pero como eso terminaba siempre en un pleito general, dejé de hacerlo. Un día, mi padre, que había llegado de visita, me preguntó si estaba enfermo por lo delgado que me veía; le contesté que únicamente tenía hambre.

Entonces tuvo una disputa con su hermano y le dijo que si tanto le molestábamos nos llevaría con él. Mi tío replicó que eso eran cosas de niños, que nos consideraba sus hijos y que nadie tenía derecho a decirle que no se ocupaba de nosotros. Cuando mi padre se fue, dijo:

—Si tuvieras verdadera hambre no verías lo que Brahim tiene en la nariz. Cuando seas grande comprenderás eso. Y ahora, vete con ellos a la mezquita.

En ese momento me sentí muy desgraciado, pero no pude decir nada. De todas maneras, si me faltaba la comida de mediodía podía reponerme en la noche cuando mi tío estaba ahí. Al terminar la cena nos pedía que le contáramos todo lo que habíamos aprendido en el día; él era "coránico" y más fuerte que mi padre. En seguida, nos preguntaba lo que queríamos ser cuando fuéramos grandes. Su hijo mayor quería llegar a ser un gran mufti, y el joven un caíd; mi hermano quería ser jeque en una zahúya; yo quería ser jeque como mi padre.² Mi tío decía a su hijo más joven —apodado Brahim a causa de su color mate— que no tenía el hocico de un caíd³ y que mejor debería buscar otra cosa. A los dos, igual que a su hijo mayor, nos decía que estaba muy contento de nosotros. Lamentaba que mi padre, con toda su instrucción, viviera como un mendigo caminando de un pueblo a otro. Decía que hubiera sido mejor que fuera jeque de una zahúya con los alumnos, que por lo menos ellos se hubieran beneficiado con su sabiduría. Nosotros le preguntábamos por qué, pero nos mandaba a la cama.

Todo esto pasaba entre 1937 y 1939. Durante esos dos años muchas cosas cambiaron en nuestra familia. Por principio de cuentas, las continuas peleas entre los niños; ⁴ luego, las peleas pasaron a las mujeres:

—Fue tu hijo el que golpeó al mío.

—Fue el tuyo el que comenzó.

—No. Tu hijo le quitó un higo al mío.

—Mi esposo trabaja en el campo, si las higueras dan higos es gracias a él.

—Pero gracias al dinero que mi marido manda de París tenemos una mula, dos bueyes, una vaca, los carneros, y gracias a él podemos comer carne una vez por mes. Nosotros ⁵ no tenemos muchos niños y nuestros maridos son los que alimentan a los niños que ustedes hacen por docenas, igual que los cerdos.

Eso se repetía todos los días. Una vez, la mujer de Omar confesó a mi tío que su marido se había exilado voluntariamente para ayudar a sus hermanos, que no estaban capacitados para educar a sus hijos. Mi tío acabó por darle un bofetón. Fue ésa la primera vez que vi golpear a una mujer. Durante dos o tres días, ella no se atrevió a entrar a la casa. Poco más tarde, la mujer de mi tío Alí cayó enferma. Era un trastorno, porque tenía una niña de muy poca edad. La mujer de Taieb se dedicó a curarla y a su vez cocinaba con la mujer de Omar

para todos nosotros. Pero las dos mujeres quisieron demostrar a mi tío lo indispensables que eran. La mujer de Omar se fue a casa de sus padres sin prevenirlo, contrariamente a la costumbre; la otra, dos días después, permaneció en la cama fingiendo que estaba enferma.

Felizmente, mi tío era muy buen cocinero. Me mandó con sus dos hijos a cuidar a los animales. Luego, después de que preparó la comida, fue a buscarnos. Para tenernos contentos nos montó en la mula. Nos dio de comer. En seguida, puso una ración de cuscús en un plato, una taza de salsa y nos pidió que lo acompañáramos a ver a la mujer que se decía enferma. Le deseó buenos días:

—¿Cómo te quedaste en la cama sin que yo lo supiera, Aldjya? Creí que te habías ido con tus padres. Si no es por mi mujer no me entero de que estabas enferma. Como ella no puede moverse, yo cociné. Hay que atender a las enfermas antes que a nadie. Por eso te traigo cuscús y salsa.

La mujer estaba verdaderamente humillada. Quiso levantarse pero mi tío se lo impidió, le puso una almohada en la espalda y le dio de comer en la boca. Ella se atragantaba, pero era preciso que comiera.

—Pillos —nos dijo guiñándonos un ojo—, ¿por qué me dijeron que estaba en casa de sus padres? ¿Y si se hubiera muerto?

Por fin, confesó que no estaba enferma y le pidió perdón.

Por desgracia, su mujer empeoraba. No se le ocurría otra cosa para curarla que escribir palabras árabes en pedazos de papel. No había ningún doctor en la región y los jeques sólo sabían curar con las plantas y las escrituras. Esta mujer (que además de la pequeña Fátima tenía otra niña y tres niños) era una persona muy buena. Nunca había hecho diferencia entre sus hijos y nosotros y siempre decía que se hubiera entendido mejor con nuestra madre (que vivía con mi padre y mis otros hermanos) que con sus otras cuñadas. Nadie hubiera podido decir que mi tío sufriera por la enfermedad de su esposa: siempre estaba sonriente. Pero nunca se apartaba de ella; no se ocupaba de las tierras ni de los animales. Ya no iba al mercado, a pesar de que le gustaba tanto, montado en su hermosa mula, con su albornoz blanco y los zapatos muy lustrosos. No salía para nada y permanecía al lado de la enferma cargando a la pequeña Fátima. Pero no podía hacer nada por esa mujer que sufría pidiendo que aquello terminara, con la muerte o con las medicinas. Duró seis meses en ese estado. Alta y gorda como era terminó más pequeña que una cucharita de café.

Un día —me acuerdo que era martes porque era el día del mercado— llegó un mensajero. Era un hombre fornido con un gran bigote, el albornoz sucio y en lugar de zapatos pedazos de hule cortados de una llanta de automóvil. Jugábamos detrás de la casa y nos pidió que llamáramos al tío Alí.

—Si Dios quiere, son buenas noticias —dijo.

Desgraciadamente era todo lo contrario.

—Bien venidos seas —añadió mi tío invitándolo a entrar.

Para el huésped inesperado siempre hay en nuestra casa un catre, una almohada, agua, una lámpara de petróleo y libros en árabe, en el cuarto destinado a las mujeres solteras. Es ahí donde se reza cuando no alcanza el tiempo para ir a la mezquita.

El mensajero no estaba muy bien educado y no tenía costumbre de encontrarse con gentes que hablaran tan suavemente como mi tío. Lo interrumpió:

—Oh, marabut, no puedo entrar. Vengo a decirte solamente que desde hace diez días no se ha visto a tu hermano salir de su casa.

Se fue sin darnos tiempo de preguntarle de cuál hermano se trataba.

Mi tío se asustó mucho con esta noticia. Se veía solo como jefe de una familia de veinte personas.

—Oh Dios mío —dijo—, ¿por qué él y no yo?

Mandó a mi hermano a llamar a uno de nuestros primos. Preparó la mula y dijo a su hijo:

—Súbete a la mula y ve a buscar a Salah; tráelo vivo o muerto.

Estábamos en julio y hacía muy buen tiempo. Por la noche, la mujer de mi tío se tendía sobre un colchón de paja. Todos estábamos junto de ella, alrededor del *kanun* (un hoyo cavado en el suelo, en el cual se hace fuego y se coloca encima un

tripié que soporta la marmita para cocinar) y el tío nos contaba cuentos.

Al día siguiente, alrededor de las once, llegaron mi padre, mi madre, mis hermanos y mis hermanas. Mi padre se encontraba tan cansado que se desmayó. Creíamos que se había muerto. Empezamos a llorar y llegaron los vecinos para ver lo que pasaba. No habíamos tenido tiempo de retirar el equipaje de las cinco mulas: comida, pollos, una cabra y dos cabritos. Como a las seis, mi padre volvió en sí. Nos miró con lágrimas en los ojos. Lo abrazamos. Con nosotros estaban los vecinos —hombres, mujeres y niños— y una docena de perros. Se hubiera dicho que habían olfateado la carroña.

En menos de ocho días, mi padre comenzó a caminar ayudándose con un bastón. Pero la mujer de mi tío estaba cada vez peor. Cuando pudo caminar, fue a verla. Le dijo que ella también se iba a curar. Pero, ¿cómo podía curarse sin medicinas? Murió una semana después. Fue terrible para mi tío Ali: se quedaba viudo con cinco hijos, la más pequeña de un año. Lo que más me admiró es que no lloró. Escondía su pena con una sonrisa triste. Ya no se ocupó de nada, ni de la tierra ni de los animales. Ni siquiera pensaba en rezar. Sólo se preocupaba por sus hijos: los lavaba, los vestía y jugaba con su pequeña Fátima que era la que sustituía a su mujer. De vez en cuando mi madre lo visitaba e intentaba hacerle salir o que paseara por el pueblo. Pero él no quería ver ni luz, ni árbol, ni alma viviente; sobre todo no quería oír hablar de su mujer. Así estuvo más de un mes.

Un día, mi tío Taieb llegó de París con regalos y vistió a todo el mundo. Nosotros, los niños, estábamos muy contentos. Cada quien recibió una *gandura*, un par de alpargatas y una bolsita de chocolates. Todos lo acompañamos el día del mercado. Compró carne que comimos la misma noche con gran alegría, porque casi nunca la comíamos. Se repartió también entre los vecinos, como es costumbre. En su lugar, hubieran hecho lo mismo.

Los tres hermanos se hallaban, pues, reunidos. Omar, el cuarto, seguía en París. El regreso de Taieb produjo una reorganización de la familia. Fue designado como responsable, en lugar del viudo Ali. Volvieron las peleas entre los niños, entre las mujeres y finalmente entre los hombres, sobre todo entre mi padre y Taieb; Ali permanecía neutral. La mujer de Taieb estaba encinta, y mi madre tenía demasiado trabajo

con sus hijos para cocinar para dieciocho personas: mi padre, su mujer y sus seis hijos, Ali y sus cinco hijos, el hijo y la mujer de Omar el parisino, Taieb y su mujer. La mujer de Omar pedía una cabra para su hijo único y Taieb quería comprarla. Mi padre, que había cedido la suya a Ali, se opuso.

—¿Por qué no una vaca? —dijo—. Dale tu pantalón y tu cartera e iremos a comprarla al mercado.

Así no se habla entre hermanos, por lo que Ali intervino: —No has entendido —dijo a mi padre— lo que quiere decir Taieb. Tú y yo tenemos cinco y seis hijos mientras que ellos no tienen nada. Hace mucho tiempo que Omar y Taieb quieren separarse de nosotros; ya lo ha dicho la mujer de Omar. Si Taieb regresó de París es porque está de acuerdo con Omar. Por eso vas a ser tú el que tome las riendas. Lo que resulta molesto para mí es que en caso de repartir los bienes no sé lo que voy a hacer: si buscar trabajo en otro lado o quedarme con los hijos.

Mi padre lo tranquilizó: se sentía capaz de trabajar para las dos familias y su mujer se ocuparía de todos los niños.

Dos o tres días más tarde, se invitó a los viejos del pueblo; en primer lugar al jeque de la zahúya, al caid y al jefe de la *djemaa*. Había veinte personas en total. Se trataba de comprometer a los tres hermanos para que no se separaran. La reunión se efectuó después de la oración, hacia las nueve de la noche. Después de la cena, el jeque tomó la palabra, luego el caid y al fin mi abuelo materno. Toda la familia se encontraba afuera y trataba de escuchar, sobre todo nosotros, los niños.

—Mis queridos hermanos —dijo el abuelo— henos aquí reunidos según una vieja tradición, igual que en otro tiempo alrededor de Abdelah⁶ que era para nosotros como un padre. El hijo de Abdelah nos ha llamado para repartir la tierra. Yo lo lamento y juro ante Dios que no soy de los que quieren separarlos sino de los que quieren unirlos.

Después de haber escuchado esas palabras, el jeque salió pasando entre las mujeres.⁷ Todos estaban enojados contra mi padre y mis tíos.

Continuaron las peleas. Pero era necesario que esto terminara porque el dinero traído por Taieb se había acabado. Omar no mandaba nada, Ali no trabajaba, las provisiones traídas por mi padre se habían terminado. Nosotros, los niños, nos peleábamos por los higos secos para acabar con el *kufi*.⁸ Rondaba



"sopla el viento de nuestro país. / El león de los leones juró que seremos libres"

la miseria. ¿Qué hacer en pleno mes de febrero? Taieb escribió a Omar pidiéndole dinero, pero éste contestó que guardaba lo que poseía para venir a vernos durante las vacaciones, en agosto. Entonces los tres hermanos se decidieron por la repartición de bienes.

Mi tío Taieb, al regresar del mercado, llamó a mi hermano mayor Mohamed y a mi primo Abdelah⁹ y les dio una porción de cereales, cerca de cuatro kilos de garbanzos, dos o tres cebollas y cabezas de ajos. Nada de carne y nada de chocolates. ¡Qué decepción! Lo importante era la repartición de tierra en cuatro partes. Se llamó a los vecinos. Los que no fueron la primera vez ya no quisieron molestarse en ir. Es mediodía, se come, se discute, se toma una cuerda, se mide. Lo primero que se elige se reserva al parisino.¹⁰ Enseguida escogen los otros tres. Mi padre y Taieb le dieron, cada uno, mil francos a Alí para que se volviera a casar, lo que hizo una semana después.

También los niños fueron divididos. No nos hablábamos, pero peleábamos constantemente. Poco después, mi hermano Mohamed dejó la casa para irse a la zahúya, donde debería reunirme con él uno o dos meses más tarde. En efecto, mi padre, ocupado por el trabajo, ya no pudo procurarnos ninguna instrucción.

Un día, mi padre, que había peleado en la guerra de 1915 a 1918, se dijo que podía regresar tranquilamente a Francia. Sabía francés y encontraría un trabajo fácilmente.

—Todo el dinero que salga del banco de Francia será para mí.

Fue a pedir consejo a mi abuelo. Se come, se discute. El abuelo dice que mi padre debe dejar alimentos a los suyos por lo menos para un mes. Ya se encontrará amigos para el dinero del viaje. El martes se había reunido la suma necesaria y el sábado salió para París.

Esto fue lo que nos dejó: una porción de cereales, una porción de higos, dos kilos de garbanzo, una cabra y dos carneros. Me acuerdo perfectamente. El día de su salida, me mandó a cuidar la cabra y los carneros en un campo al lado del camino que se toma para ir al mercado. Me llamó, me besó y me dio un puñado de higos y un buñuelo: sus provisiones para el camino. Además, me dio veinticinco centavos que perdí ese mismo día. Dos gruesas lágrimas rodaban por mis mejillas.

Después de su partida, nos fuimos a vivir una semana a casa del abuelo. Ahí no había casi nada para comer y llorábamos a la hora de la comida. Inmediatamente mi abuelo se fue a vivir con nosotros. De esa manera había una persona mayor en la casa: padre o abuelo. Es lo mismo. Ocho días después, recibimos una tarjeta postal:

“Mis queridos hijos: llegué con bien. Espero que estén bien. Les mando esta carta que besé muchas veces pensando, a cada momento, que los besaba a ustedes.”

La tarjeta representaba un gran barco y nos peleamos para ver quién la guardaba. Mi madre nos la quitó. Pasó una semana y recibimos una carta y un paquete. Según la carta, trabajaba en un gran garaje que se llamaba “La Francesa”. Un garaje de taxis.

La guerra estalló quince días después. Mi tío, el parisino, fue movlizado. Yo no tenía diez años, pero cuando uno vive al día, se acuerda de la miseria que ha pasado. Mi padre regresó treinta y cinco días después de su salida. Todos lloramos porque nuestro tío se había quedado. Como dicen las gentes, ir a Francia es “ir directamente al depósito de cadáveres”. Mi padre nos trajo tenedores, platos, cuchillos de cocina, cortaplumas, sábanas, un tapete y un calentador que aún está en la casa. Parece que las estaciones estaban llenas de soldados, que los barcos y los trenes no admitían civiles. Mi padre tuvo que tomar un barco español que lo llevó a Orán en lugar de Argel. Sólo en mi familia fueron movlizados cinco hombres. El tío Omar nos escribió una carta desde Issoudun en donde había encontrado a un paisano. Todo el mundo compraba periódicos y podía verse a diez personas rodear al que leía en voz alta. Me acuerdo de que todo el tiempo se hablaba de la Royal Air Force. Me acuerdo también de esta frase: “Hitler no quiere más ofrecimientos de paz.” El nombre de Hitler se volvió de uso común. Las mujeres también hablaban de él. Todos hablaban de la guerra. Se decía que los alemanes estaban a cuarenta kilómetros de París. Se hablaba mucho de Daladier. Después fueron otros nombres: Petain, Goering, y sobre todo Churchill. Se hablaba también de Polonia. El día que los alemanes entraron en París, el profesor lloró diciéndonos: “Francia ha muerto.” Pero algunos —entre ellos el que apodaban Hitler— tenían ansias de ver a los alemanes.

Durante todo ese tiempo, la miseria nos acorralaba: se acabaron las provisiones, la ropa, los chocolates. Necesitábamos

tarjetas de abastecimiento y de esta manera supe de la existencia del cacao y del chocolate en polvo. Al principio nos tocaban diez kilos de sémola por persona y por mes; muy pronto se redujeron a dos kilos. No había trabajo. Ya no se trabaja en el campo porque no hay semillas. Nosotros, que ni siquiera conocíamos las ensaladas, tuvimos que comer yerba. Nuestro pan de cada día fue el desecho que antes dábamos a las gallinas. El trigo era como la carne: nadie lo recordaba. Las bolsitas de cacao estaban llenas de gusanos. En el bosque, las mujeres se arrebatan las bellotas que comían los jabalíes. Pero en mi familia no se podía imitar a los kabiles: cuando se ha leído el Corán no se tiene derecho de obligar a la mujer a trabajar. Es preferible morir de hambre que hacer salir a las mujeres.

Casi al principio de 1939, me reuní con mi hermano en la zahúya. Estaba feliz de ir. Al llegar, besé la frente de todos los estudiantes, que se hallaban reunidos, antes de la comida, en una gran casa, sentados en el suelo o sobre algunas alfombras con una lámpara de petróleo en el centro. Me acuerdo que mi hermano estaba sentado del lado derecho de la entrada. Hice mi primera tarea. Ese día me aburrí mucho porque no conocía a nadie. Por otra parte, no era ésa la manera de sentarse para comer que acostumbrábamos en la casa. Uno tenía que desenvolverse completamente solo, que estar a tiempo para la comida. Lo que más me molestaba era la estricta organización de los estudiantes: doce *mokadem* (jefes) encargados del estudio y la disciplina y veinticuatro *vakil* para vigilar los alimentos y la higiene, cuatro *marabuts* para los asuntos extranjeros. En caso de grave dificultad entre los estudiantes —en invierno llegamos a ser entre ciento sesenta y ciento ochenta—, un comité se reunía con el jeque. No se puede correr, jugar, fumar o cantar en las zahúyas. No se debe subir la voz excepto, si es preciso, en los estudios. Éstos comienzan a las cuatro de la mañana y terminan hasta las siete. Luego, de ocho a diez, de las doce a las cuatro y de las ocho a las once de la noche. Descansamos de las cuatro de la tarde del miércoles hasta el jueves a medianoche. En ese periodo practicábamos algún deporte: judo o rugby. También, para que no se nos olvidara, leíamos el Corán. Comíamos cuscús a mediodía y en la noche, higos secos a las cinco de la tarde. No teníamos derecho de ir al mercado, salvo si se necesitaba comprar algo para la zahúya. No teníamos derecho de volver a casa si no se trataba de una fiesta o de la enfermedad de un pariente. Comíamos carne una vez al año. Todos dormíamos en la misma casa.



“la guerra estalló quince días después”

En 1941, no teníamos nada para comer. El Estado no quería reconocer a la zahúya como escuela pública. Hubo que cerrarla. El último día, el más viejo de los jeques dijo un discurso:

—Estamos aquí reunidos, mis queridos hijos, no para estudiar sino para decirnos adiós. Hace muchos años que, todos reunidos, luchamos contra la ignorancia y el analfabetismo. Nos han ayudado todos los valientes kabiles. Pero ahora hemos llegado al momento en que el hombre reniega de su hijo: la situación me obliga a renegar de ustedes. He hecho todo lo posible para evitarlo, pero las puertas me han sido cerradas. Fui a ver al administrador, quien me envió al subprefecto, y éste me envió con el prefecto, que me dijo que fuera a ver al gobernador general; ahí me dijeron que no nos conocían. Tienen que regresar a sus casas. Les avisaré si hay alguna novedad.

Un mes después el jeque nos reunió. Era un lunes. Después de la comida —hubo carne— nos dijo que no había ninguna novedad pero que tenía una idea: redactar una lista de estudiantes y solicitar una tarjeta de abastecimiento para cada uno o, mejor aún, pedir a los padres una de sus tarjetas. Diez días después se volvió a abrir la zahúya. Me quedé ahí desde esa época hasta 1943 o 44. Pasé hambre, pero menos que en mi casa.

Fue durante este tiempo que empezamos a investigar de dónde provenían los males del país. Algunos estudiantes decían que habría que hacer algo de inmediato; otros opinaban que era mejor esperar el fin de la guerra. Cuando íbamos al mercado, los antiguos alumnos nos preguntaban cosas. ¿Qué podríamos decirles? ¿La verdad o una mentira, nuestra hambre o "todo va bien"? Se intensificaron las relaciones entre las zahúyas y en todas partes se estuvo de acuerdo en la necesidad de reivindicar nuestros derechos. Después de nuestra tercera petición, vimos llegar al administrador con un contralor y cuatro inspectores de la DST, quienes reprocharon al jeque el hacer política en lugar de enseñar el Corán. Por esa misma época, la zahúya de Sidi Ali Bouneb fue ocupada por el ejército y el santo lugar se transformó en caballeriza; un buen número de estudiantes fueron deportados a Colomb-Béchar y los demás se dispersaron en otras zahúyas. La población se rebeló cuando supo de esta profanación. Comenzó entonces la represión: Sidi Ali Bouneb fue quemado y los hombres, las mujeres, los niños y los animales, masacrados; los senegaleses y hasta los *gouniers* marroquíes violaron a las muchachas. Quince días después del desastre todavía podía olerse la carroña. En nuestra zahúya, el jeque despidió a los doce *mokadem* para que la autoridad creyera que hacía "limpia". Entonces todos quisimos irnos, pero nos explicó que íbamos a ser perseguidos por las autoridades francesas y marcados para el resto de la vida. Nos dijo que lo mejor era quedarnos y callarnos. Antes de un mes, llegó el subprefecto de Tizi-Ouzou para hacer un control cuidadoso de la biblioteca. Los franceses quemaron algunos libros y se llevaron a una docena de estudiantes que nunca volvimos a ver. Además, fueron arrestados cuatro o cinco *ulema*. La población comenzó a indignarse.

Poco después, Messali Hadj, Lahouel el Hocin y Mezerna hicieron un viaje por Kabilia. Protegidos por una autorización de la prefectura, hacían política. Messali y Lahouel hablaban en francés y Mezerna en árabe. Todos los kabiles dejaron sus asuntos para escucharlos. Eso pasó un lunes. En Tizi-Ouzou se reunieron más de mil hombres por la mañana. En la tarde, llegaron en coche a Azazga acompañados de cuatro policías. Los días siguientes fueron a Los Aghribs y a Michelet. Luego, a la región de Constantina; pero Messali fue arrestado. Vino entonces una represión terrible: más de cuarenta y cinco mil muertos. Toda Kabilia ardió en llamas. Nadie dormía. Todos nosotros, incluyendo a las mujeres, nos organizamos en comités y en células. Los estudiantes formábamos parte de los *ulemas*. Gracias a una medida administrativa, prohibieron los periódicos, pero los vecinos nos informaban de los acontecimientos. Nos contaron que se cotizaban a cincuenta francos por persona y por mes, y que en cada pueblo había un dirigente. Ya no se obedecía a los caídos. Los campesinos mataron a más de una decena de ellos. Pero, en venganza, más de diez mil kabiles fueron arrestados. Las paredes de la cárcel no impedían, sin embargo, oír sus cantos:

*Oh mis hermanos, despierten,
sopla el viento de nuestro país.
El león Messali nos lo ha traído,
el león de leones juró que seremos libres.*

Nuestra alma se llenó del deseo de independencia. El gobierno tomó medidas que fueron ejecutadas por los caídos. Todo aquel que cantara el himno sería privado de su tarjeta de



"Cuando uno vive al día, se acuerda de la miseria"

abastecimiento, lo mismo que su familia. Además, sería deportado a Colomb-Béchar. En caso de reincidencia toda la familia sería deportada y vendidos sus bienes. Nadie hizo caso; se cantó y el caid de Azazga, el primero que puso en práctica esa medida, fue asesinado dos días después por un hombre elegido por el pueblo. Tres días más tarde, la policía detuvo a diez hombres que nunca volvimos a ver. A las dos semanas, un jefe de *djemaa*, de Ait Aissi, denunció a cuatro hombres que habían cantado el himno. También fue asesinado. La policía tomó entonces treinta rehenes. Lo mismo sucedía en Ighil Zekri, en Abizar, en Haut-Sebaou, en Assif el Hamam y en toda Kabilia.

Se decidieron por las elecciones. Las urnas fueron depositadas en las oficinas de los caids. Se nos había prometido que el voto sería libre y que los militantes del PPA, del MPLD y los representantes de los *ulema* vigilarían la regularidad del proceso electoral. Dos días antes de la votación, el caid subió diez quintales de sémola de trigo a los camiones de la SIP custodiados por la policía de caminos. Llegaron diez gendarmes para garantizar el orden... o el desorden. El caid los recibió con comida y licores. Se divirtieron mucho. Se distribuyeron ropas a todos los viejos de la comuna. Me acuerdo de un viejo que recibió un abrigo de piel y que, por bromear, comentó que era de piel de cochino. Fue arrojado al suelo y durante una semana no dejó de implorar a Dios.

La votación debía comenzar a las ocho de la mañana. Ahí estaban todos los militantes, pero un cuarto de hora antes de

abrir la oficina la policía los encerró en una casa. Uno de ellos intentó escaparse, pero fue capturado. A fin de intimidar a los asistentes, el administrador subió a un jeep con una ametralladora en la mano y le dijo al pobre infeliz:

—Ya que corres tan bien muéstranos tu talento. Corre delante del jeep. Si dejas la carretera te doy un balazo en las nalgas y si te alcanzo te aplasto como a un sapo.

Empezó la carrera con ráfagas de ametralladora cada vez que el pobre infeliz intentaba escaparse por el campo. La carrera terminó cuando se desmayó. Entonces, el administrador, de pie en el jeep, se dirigió a la multitud:

—Si uno de ustedes no vota como el caíd ordena, tendrá que correr como ese que ustedes han visto; ya verán quién se cansa primero: ustedes o mi jeep. Aquel que vote como el caíd le diga, tendrá cuscús y carne. Si todo resulta bien habrá mil francos para todo el mundo.

Durante ese tiempo los gendarmes le daban de culatazos a los militantes. Inmediatamente, éstos tuvieron que caminar sesenta kilómetros a pie detrás de los caballos de la policía. Fueron condenados a dos meses de prisión sin juicio.

Cuando pasó la epidemia electoral, comenzó la de la tifoidea. En cuarenta días, trece muertos. La explicación era simple: falta de alimentos, de vestidos, de abrigos, de higiene. Entre 1937 y 1947, nunca vi a un médico. Se llenaron los cementerios.

1947. Nuestra "primera comunión" de pequeños militantes del partido de los *ulema*. Nuestro trabajo consistía en preparar a las personas para que recibieran instrucción, hacer propaganda para que las puertas de la zahúya se abrieran a toda la juventud, defender los derechos de la mujer musulmana y proteger a los profesores. Reclamábamos también el derecho de leer no importa qué libro de historia, de aprender lo que quisiéramos, de poder asumir cargos públicos, abolir la discriminación racial, respetar la ley coránica. De manera más práctica reclamábamos el derecho de aprender en una pizarra y no en una plancha,¹¹ de escribir con pluma y no con un trozo de caña, de tener profesores. Se construyeron zahúyas, pero el gobierno las convirtió en casas administrativas para los caídos y los policías de camino. Queríamos que los habitantes de Kabilia resultaran hombres instruidos e inteligentes en vez de ser inteligentes pero analfabetos. Queríamos que fueran leales y no salvajes. Después de los hombres, se educaba a las mujeres, pero era preciso comenzar por los hombres; de otra manera, ¿cómo podría pasarlo la mujer? Nuestros *ulemas* fueron torturados y deportados. Todos pensamos que esto terminaría por un estallido interior o exterior. Tuvimos ocasión de comprobarlo perfectamente. Habíamos comenzado con dulzura, pero teníamos que llegar a la fuerza. No podíamos quedarnos con los brazos cruzados. Era necesario borrar todos los sufrimientos que nuestros conciudadanos tenían grabados en el cerebro. Cuando los que se lanzaron a la revuelta nos habían mostrado el camino, tuvimos que seguirlos. No había otro camino y no podíamos dar un solo paso atrás. Vale más vivir libre que morir en prisión física o moral. ¿Qué quedaba de los argelinos? Nada, sólo su fantasma. Pero, si por todos lados, si en la prefectura de policía se me trata como argelino, ¿por qué no voy a ser digno de ser argelino?

De 1947 a principios de 1950, casi éramos felices. La guerra y el tiempo habían cambiado a los hombres. Atravesaron en masa el Mediterráneo y conocieron la libertad. Por una parte, la guerra los endureció y comenzaron a parecerse a los franceses de Argelia. Hablaron con los turcos, los egipcios, los rusos, los alemanes, los italianos, los ingleses, los americanos. Fueron considerados como hombres y les parecía que había llegado el momento en que Francia, por la cual se habían sacrificado tanto, reconocería su derecho a la independencia. Pero todo esto no es más que un sueño. Los colonos no quieren que los nativos estén a su altura. Aun esos americanos, esos italianos, todos los "blancos", no consideran verdaderamente a los argelinos como sus iguales. Viven entre ellos, en comunidad, prefieren a los alemanes —contra los cuales acaban de combatir— que a los argelinos, quienes sin embargo ayudaron a vencerlos.

El gobierno deja a los colonos actuar libremente. Se hace el sordo para no escuchar la voz de los nativos. Les cierra la boca, y Soustelle y luego Lacoste transforman a Argelia en un matadero. Argelia estalla. Tuvo suerte Mollet: lo único que él recibió de ese estallido fue un tomatazo.

Dejé Argelia a los veinte años por varias razones. La primera, porque no podía soportar ver a mi padre en la miseria, la segunda porque quería continuar mis estudios y necesitaba dinero para vestirme y para estar un poco limpio. En fin, tenía edad suficiente para responder de mis propios actos. Hablando como yo lo hacía, violaba la ley francesa y fue mi

propio padre el que me aconsejó un día que debería dejar el país o callarme para no crearle problemas a mi familia. Al día siguiente solicité una carta de identificación. Pedí prestados quince mil francos. Era un jueves. El viernes por la noche anuncié a mi padre mi salida y el sábado me fui a Francia. No tenía más que una pequeña maleta. Mis hermanos y mis hermanas lloraron. Yo también tenía ganas de llorar, pero no me salieron las lágrimas. Mi padre no me dijo nada y tampoco me miró de frente. Pero me besó en el momento de subirme al autobús. Entonces me pidió que no olvidara nunca la razón que me obligaba a partir y que no me olvidara de mis hermanos en caso de que él muriera.

Llegué a Argel a las cuatro de la tarde. Me sorprendió ver una ciudad tan grande con sus muros blancos, automóviles, gentes bien vestidas, musulmanas con el rostro cubierto, francesas muy blancas y en short. Estaba casi loco de alegría. Ya no pensaba en mi familia porque me sentía en el paraíso. Mi primo Abdelah me había acompañado. Me guiaba y me llevaba de la mano. Como el avión era muy caro, me reservó un lugar en el barco "La Ville d'Alger". Luego, me llevó a un restorán. Fuimos a ver una película egipcia. El domingo en la mañana, como a las siete, Abdelah me despertó y fuimos a tomar café en Si Amar; estuvimos en el puerto. Vimos los barcos. Encontré a algunos muchachos que conocía y al hijo del caíd. Todos se sorprendieron de verme ahí. A las diez, me encontré solo en el barco. Hacía un tiempo espléndido, pero me sentía aislado y con ganas de llorar. Dos pequeños remolcadores acompañaron al barco. Empecé a preguntarme acerca de Francia. Me preguntaba si las casas de París serían tan blancas como las de Argel, si habría tantas calles y un barrio especial para los árabes, como en Argel.

De pronto, sentí una mano sobre mi hombro y escuché una voz que decía:

—Adiós Argelia. Ya estamos separados de nuestros padres, de nuestros amigos, de nuestras oraciones.

Era un árabe de Medjana que también iba a París. De cuarenta años, grande y delgado, con bigotes. Suspiró profundamente y se quedó callado durante unos minutos. Sus ojos estaban fijos a lo lejos, sobre el agua que brillaba con el sol.

—Si tuviéramos fábricas en Argelia como en Francia, estaríamos mejor aquí que allá adonde vamos. Pero para tener fábricas hay que tener hombres que las construyan y dinero con que comprar el material.

Hablaba como si se preguntara a sí mismo. Añadió:

—Te hablo y no sé si me entiendes.

Le respondí:

—Para tener todo eso se necesita una cierta instrucción y apuesto a que tus hijos nunca han ido a la escuela.

Entonces retiró su mano de mi hombro:

—Perdóname, olvidaba que estaba apoyado en ti. Y tú, ¿cuánto tiempo has ido a la escuela?

—Acabo de dejarla —le dije.

—¿En francés o en árabe?

—En árabe.

—Te felicito.

—No hay por qué. Voy a un lugar donde olvidaré todo.

—¿Crees que olvidarás la ciudad que acabas de dejar?

—No.

—Pues bien, eso pasará con tus estudios.

—Mis estudios no me servirán para nada en París.

—Para ti, tal vez. Pero servirán para los que no tienen nada en la cabeza.

—¿Crees que van a escucharme?

—Hay que tener paciencia.

—Soy joven, tengo veinte años, me creerán loco o dirán que hablo como *marabut*.

—Escúchame bien: si fueras un *marabut* no irías a Francia. Te quedarías en Kabilia para seguir la rutina. Pero lo que buscas es la evolución para ti y tus hermanos. Mira cómo me ha marcado la vida. No tengo cincuenta años como crees. Tengo cuarenta. Cinco hijos, una sola casa. Acaba de morir mi padre. Con ésta son cincuenta veces que cruzo el mar. ¿Y tú?

—La primera.

—¿Estás casado?

—No, pero tengo que sostener a un hermano, tres hermanas, a mis padres. Si voy a Francia es porque estoy obligado. Si no tuviera familia hubiera continuado mis estudios. Pero mi padre no puede trabajar. Soy joven. Sabré soportar el frío en Francia.

—No solamente hay frío sino también falta de alojamiento. Los franceses no quieren alquilarnos habitaciones; dicen que somos malos y sucios. Lo único que nos dan como trabajo es la limpieza de las letrinas; todo lo que los franceses no quieren



"La guerra y el tiempo habían cambiado a los hombres"

hacer. Si hacemos un trabajo de especialistas, nos pagan como a obrero común y corriente. Más vale lavar letrinas y dejar a los franceses lo mejor. De esa manera no se aprovechan de nosotros.

El día pasó rápido. Del sol nada más veíamos el amarillo del crepúsculo. Soplaba una brisa ligera.

Miró el cielo y me dijo:

—Ayer estaba con mis hijos. Hoy estoy en el mar. Si hay un mañana, estaré en el cielo con los ángeles.

—¿Crees en Dios? No te olvides que durante más de dos años oré delante de cincuenta personas cinco veces al día. Entonces, si crees que Dios puede hacerte mal tienes que pro-bármelo.

—Tienes razón. Pero tú eres joven y no conoces el mal. Cuando tengas mi edad te acordarás de mis palabras y tal vez tú, que has orado tantas veces, maldecirás a aquel por quien has rezado.

—No sé lo que la vida me reserva. En todo caso sé que si soy joven lo es también el diablo. Ya lo ves: no confío en mí.

—¿También tu padre fue a la escuela?

—En nuestra familia todos hicimos los estudios coránicos. Luchamos por la lengua árabe. No se trata de engañar a los kabiles como muchos lo pretenden,¹² puesto que desde el principio los *marabuts* han combatido la influencia francesa. Por otra parte, los franceses lo saben perfectamente. Han hecho todo lo posible para que abandonemos nuestra tarea: mira a los caídos, a los policías de camino, a los diputados, a los funcionarios del gobierno general; casi todos son hijos de antiguos *ulemas* a los cuales se les quitaron sus bienes para tenerlos a su merced, para que le deban todo a los franceses, para convertirlos en nuestros peores explotadores. Pero en conjunto, todos pensamos lo mismo. Los franceses se dan cuenta y han cerrado muchas veces las medersas: la de Ben Badis, por ejemplo, que fue deportada porque reclamaba justicia, el derecho de leer y hacer leer todos los libros, el reconocimiento de la lengua árabe.

Comenzaba a hacer frío en la cubierta. Bajamos a esa especie de dormitorio que se llama la tercera clase y nos tendimos en dos literas que habíamos alquilado. Hacia las diez de la noche, sacamos la cena. Mi compañero tenía tres trozos de galleta, higos secos y casi un kilo de uvas. Por mi parte, en mi maleta tenía huevos duros, buñuelos, dulces que me dieron mis primos, cuatro rebanadas de corazón de buey y una sandía. No tenía hambre, no tenía costumbre de comer en camino, pero temí molestar a mi compañero: aquel que tiene vergüenza de comer con sus amigos no puede tener amigos, me dijo una vez mi profesor.

Mi amigo se durmió un poco más tarde. Cuando se despertó, me encontró leyendo.

—¿No tienes sueño? Lo mejor que puedes hacer es intentar dormirte, porque todavía nos espera un camino muy largo.

Lo intenté. Pero mucha gente hablaba y luego algunos pasajeros empezaron a marearse. No entendía lo que pasaba y hasta llegué a pensar que el vapor se iba a hundir. Los niños lloraban y vomitaban todo el dormitorio. Hasta vi que un gato vomitaba también y eso me pareció tan chistoso que estallé en carcajadas. También me puse mal pero no pude vomitar y me sentí todavía peor.

Por fin llegamos a Marsella. Pero me sentía tan mal que no vi nada. En todo caso, no me acuerdo de nada. No tenía fuerzas en las piernas y si no hubiera sido por el tipo que encontré, me hubiera quedado en el barco. Pero él me tomó de la mano, me llevó a un café-hotel árabe y me obligó a acostarme en un cuarto. Ahí me quedé hasta las cuatro de la tarde. Cuando desperté, el patrón quiso darme de comer pero todavía sentía el olor del barco y no puede tragar nada. Aparte de eso, ya me sentía mejor.

Una hora después tomé el tren. Me sentí peor que en el barco y no tuve a nadie que me acompañara. Dejé el tren entre las siete y las ocho de la mañana en la estación de Lyon. Un taxi me llevó hacia el domicilio de mi hermano Mohamed.

II

Mi primera salida en París fue al bosque de Bolonia. Iba acompañado de un camarada, pero éste me había confiado que tenía que irse a su trabajo. Cerca de la iglesia de la Porte de Champerret, me dijo que debía de seguir solo, en la misma dirección, hasta el bosque. Me aseguró que no tendría dificultades para el regreso: lo único que tenía que hacer era regresar por el mismo camino. ¿Habría olvidado que yo no sabía francés o quería fastidiarme?



"Nos quedábamos en la casa, jugábamos"

Fui, pues, al descubrimiento de ese famoso bosque y pronto dejé de pensar en el regreso. Muy acogedor, no se parecía en nada a los bosques salvajes de Mabula. Creí que iba a encontrar jabalíes, monos, chacales, liebres, corriendo libremente. Claro que no hay nada de esto, pero me sentía muy feliz y respiraba plenamente. Sin embargo, había algo que me molestaba mucho: la casi desnudez de las mujeres. Cada vez que veía a una en short, sentía tal vergüenza que enrojecía y volteaba la cara. Me parecían unos diablos y si hubiera podido hablarles les hubiera hecho reproches, les hubiera dicho que no era justo que se pasearan de esa manera.

En un momento dado, me detuve frente a un niño de tres o cuatro años, sonrosado, vestido solamente con un calzoncito, que me sonreía feliz. Tuve deseos de tomarlo en brazos; pero, ¿qué hubiera podido decirle? Entonces miré a su madre que inmediatamente volvió la vista a otra parte y comprendí que gritaría si yo tocaba al niño. Continué mi camino, pasé junto a un lago y finalmente me encontré en el boulevard Murat. Tuve miedo: ¿cómo regresar? Me había perdido. Felizmente tenía un papel con la dirección de mi hotel. Se lo enseñé a un paseante que llamó a un policía. Pude comprender que éste me preguntaba si llevaba dinero. Como sí llevaba llamé a un taxi que me condujo hasta mi casa. Estaba tan cansado que me acosté inmediatamente: en el piso, porque la cama estaba demasiado caliente y demasiado blanda para que pudiera dormir ahí. Me costó mucho tiempo acostumbrarme a ella.

Una semana después de mi llegada, empecé a trabajar en un garaje del suburbio noroeste. Me sentía contento, pero mi ignorancia del francés me impedía conservar este trabajo. Además, el patrón era muy grosero y a mí no me gusta que me hablen brutalmente. Todas las noches mi hermano me explicaba cómo se lava un automóvil. Me reprochaba mi disgusto con los demás y decía que era yo quien tenía que comprenderlos y no ellos a mí. Un día, el patrón me dio su automóvil para lavarlo. Debí hacerlo bien porque me regaló docientos francos de propina y eso, en 1949, era mucho. Sin embargo, quince días después me despidieron. Sólo duré dos meses.

Durante un trimestre comí del sueldo de mi hermano. Estábamos en noviembre y comenzaba a hacer frío. Me daba vergüenza que me mantuvieran. Por eso acepté con alegría el dinero que un amigo me prestó para regresar a Argelia. Allí, me dije, si no encuentro trabajo puedo pedir limosna, mientras que aquí ni siquiera sé como pedir limosna en francés. Me fui en diciembre de 1949. En Argelia, viví en el Casbah en casa de uno de mis primos. Eramos cinco en el cuarto y todos me preguntaban sobre los franceses de París, sobre las casas, los jardines, el metro, las estaciones, el Sena, las calles, las fábricas. Gracias a este primo pude colocarme en una gran lechería.

El trabajo era muy pesado y al principio creí que no podría resistirlo. Pero mi primo le había dicho al patrón que yo era un buen empleado y no quería dejarlo mal. A fin de mes, me pusieron a tapar las botellas de leche pasteurizada. Me entendía muy bien con mi jefe y pronto llegó a ser como un hermano. En efecto, no sólo me daba de comer en su casa a cambio de algunos trabajos extras que me confiaba, sino que todas las noches, durante dos horas, me enseñaba a leer y escribir el francés. Siempre lo recordaré: cada vez que abro la boca para hablar francés veo su sonrisa. Hizo de mí un hombre capaz de hablar a los otros hombres, aun a aquellos que no hubieran querido escucharme, a esos franceses de Argelia que se creen aislados del mundo. Me hizo mucha gracia saber que era judío y empecé a pensar de otra manera sobre el racismo. Por desgracia, tuve que dejarlo y no sé lo que ha sido de él. (Más tarde intenté buscarlo. En vano.) Un día recibí un telegrama de mi hermano pidiéndome que regresara a París. Fui —en julio de 1950— porque lo creí enfermo o herido por un cliente del café-hotel del cual era gerente. Pero, simplemente, quería que lo ayudara.

Empecé a trabajar detrás del mostrador y como conocía a algunos clientes, los negocios prosperaban. Mi hermano no quería decirme en qué empleaba las ganancias y acabamos por pelearnos. Si no me tomaba como socio tenía que pagarme como a un empleado. No quiso oír nada pretextando que yo no tenía edad para meterme en sus asuntos. Al día siguiente, le pregunté a un cliente si no sabía de algún empleo para mí y dos días después fui contratado en una fábrica de Colombes. Quince días más tarde me pusieron a pintar con pistola pero seguían pagándome como a un peón. Fui a ver al patrón y protesté. Me contestó que podía elegir: recibir ese sueldo o largarme. Hay mucha gente sin trabajo, dijo. No vacilé: le respondí que, a partir de ese momento tenía cuarenta horas de plazo para buscar un sustituto. Estaba de nuevo sin trabajo. Reemplacé a un amigo en un garaje y como se enfermó pude conservar el

puesto. El trabajo era agotador. Atendía veinte coches diariamente por diez mil u once mil francos quincenales. Después me dejé embaucar de nuevo por mi hermano y volví al café. Me sentía el dueño detrás de la caja, pero habíamos tenido que pedir prestado y como mi hermano gastaba mucho —llegó a apostar en las carreras— tuvimos que abandonar el negocio a los seis meses, con tal cantidad de deudas que tardé mucho tiempo en pagarlas. Lo hubiera matado.

Me sentía tan descorazonado que no quería ver a nadie, ni volver a trabajar, ni ir a ningún lado. Tenía la impresión de que por todas partes, en las calles de París, se burlaban de mí, me señalaban. Pero había que comer. Volví al garaje. Me acostumbé. Algunos clientes eran generosos conmigo.

Estábamos en 1951. Todavía cambié de trabajo y hasta llegué a ser durante algún tiempo repartidor a domicilio. Me aislé durante más de dos años, casi no vi a mis hermanos argelinos y a fuerza de hablar nada más con los franceses acabé por considerarme como uno de ellos, como un francés auténtico. Tenía una amiga francesa. Un día que estaba con ella en el metro, oí a dos mujeres comentar en voz baja: "Mire a esa puta. Se diría que no hay suficientes franceses para que tenga que ir a buscar a un *bicot*." Casi me ahogué de rabia. ¿Qué podía hacer? Mi amiga quiso contestar, pero la abracé diciéndole: "Si quieres enfurecer a esa mujer, no digas nada. Bésame y verás cómo se baja del metro enseguida." Así sucedió. Las dos mujeres bajaron en la estación siguiente murmurando: "Es una vergüenza. No deberían dejarlos subir al metro o bien ponerlos separados en un tren especial." Viví casi dos años con esa muchacha. Pero no podía durar. A fuerza de oír todos los días las mismas cosas, terminó por creer que yo era un animal. Además, las circunstancias habían cambiado y yo no podía decirle lo que hacía todas las noches, desde que salía de mi trabajo hasta la una de la mañana.

De 1945 a 1952, no me ocupé de política. No iba a las reuniones del PPA. Los dirigentes del partido de los *ulemas* se habían dispersado. Mis problemas familiares no me dejaban tiempo para nada. Veía muy raramente a los argelinos que conocía y sólo recordábamos con nostalgia nuestras casas. La mayor parte de nosotros íbamos a la escuela nocturna. Por esa época, el PPA controlaba a casi todos los argelinos. Pero al principio de 1953, nos dimos cuenta de que había dificultades en el partido. Desde hacía algún tiempo nos preguntábamos lo que Messali quería, y nos decepcionábamos porque teníamos la impresión de que sólo buscaba el poder. Por ese tiempo encontré a un amigo que no había visto desde 1949. Había cambiado mucho y parecía tener miedo de algo o de alguien. Me dijo que había estado en Túnez donde había intentado seguir sus estudios. "Pero no era ése el momento, porque había revolución en Túnez y me regresaron a Argelia. Me dijeron que ahí serviría más." Le pregunté para qué iba a servir.

Me explicó que contaba conmigo, que no había venido a París a trabajar, que se preparaban muchas cosas importantes en Argelia y que por eso nos buscaba. "Por el momento lo que tienen que hacer es muy sencillo. Después ya no sé. Para empezar, hay que reunir a todos los argelinos y organizarlos aunque no le guste a las gentes de Messali." No entendí bien lo que quería decirme y durante mucho tiempo pensé en ello. Para salir de dudas debería estar en contacto con mis hermanos argelinos. Después de todo, a lo mejor yo era el único que ignoraba lo que pasaba. De esta manera me encontré de nuevo dentro del movimiento. Eso dificultaba las relaciones con mi amiga. No entendía por qué me ausentaba en las noches. Nos peleábamos. Acabó por comprenderlo: me encontraba tan cansado que dormía mal y en sueños dije lo que debía callar. A partir de ese momento no dejó de interrogarme sobre lo que hacía.

La vida no resulta chistosa. Teníamos encima a los patrones, a la policía, a los messalistas. Los policías registraban los hoteles. Entraban como a una caballeriza y tiraban todo; llegaron a quitar los focos y a levantar el linóleo buscando documentos. Sus primeras palabras eran siempre las mismas: "Arriba las manos, partida de cerdos." Nos arrinconaban y nos registraban. Recibíamos algunas patadas y golpes, pero lo gozaban insultándonos y eso para mí era lo peor. Nos registraban en la calle. A veces nos subían a un camión y nos obligaban a desnudarnos, aun en pleno invierno, para ver si no llevábamos armas o papeles. Nos metían el dedo en el ano. ¿Con qué objeto? Cinco minutos después de que nos dejaban libres volvíamos al trabajo.

El papel de los messalistas, de acuerdo con la policía, era matar a los miembros del FLN. Tuve oportunidad de constatarlo varias veces. Un día comí en un café argelino. La policía llegó y empezó el registro, minucioso como siempre: hasta en el plato de cuscús. Los policías no encontraron nada. Se fueron, e inmediatamente tres hombres llegaron y sin decir nada



"Me sorprendió ver una ciudad tan grande con sus muros blancos"

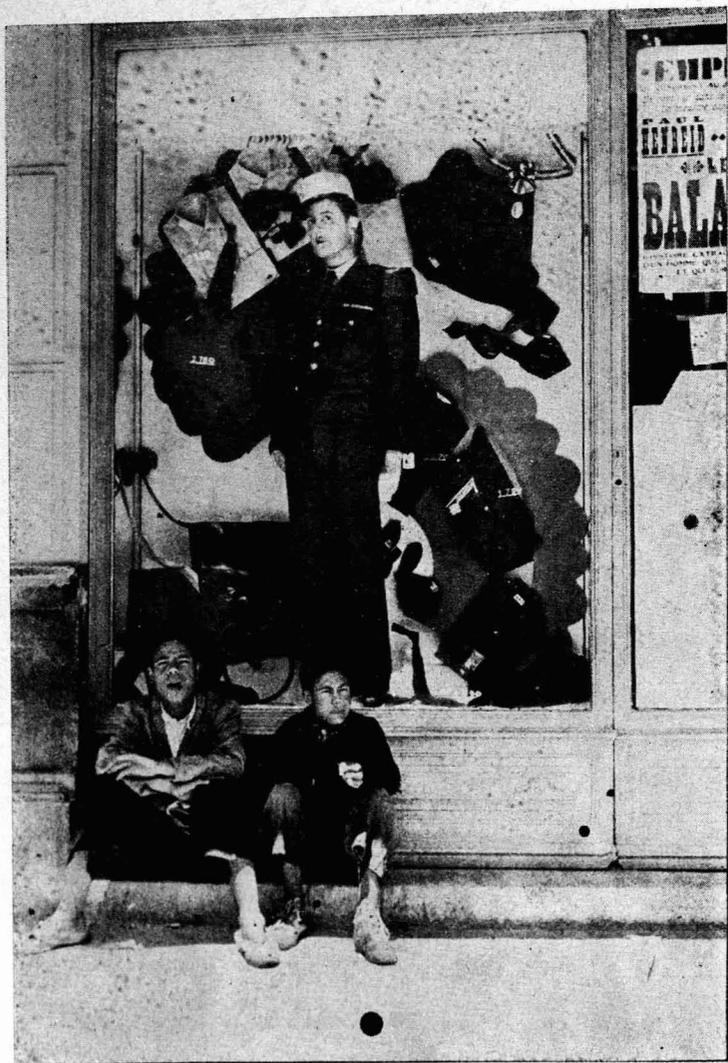
dispararon: tres muertos y once heridos. Me salvó una columna tras de la cual pude ocultarme. Al día siguiente, leí en el *Parisien Libéré* que era un golpe del FLN. De rabia, rompí el periódico y juré no comprarlo nunca más. A ese café sólo iban miembros del FLN y no fueron ellos los que dispararon. No digo que el FLN no haya nunca matado gentes, pero jamás de esa manera ciega: sólo se ejecuta a las personas que han sido juzgadas y condenadas. Si el *mussebil* se equivoca y mata a alguien, será condenado a su vez.

En 1955 y 1956, casi todos los argelinos querían volver a sus casas con objeto de unirse con los maquis. Algunos tenían mucho miedo en Francia; otros pensaban que serían más útiles en Argelia y que el dinero que se gastaba no servía para nada. A este respecto muchos de ellos no comprendían la importancia de sus donativos a la causa. Hubieran querido saber en un solo día todo lo referente a la organización. Por supuesto, todo el mundo quería trabajar en ella, pero con frecuencia por el orgullo de saber o de mandar. Muchos de los que hubieran podido ayudar no lo hicieron por miedo de las responsabilidades o por horror de discutir. Eran pacíficos. Pero a fuerza de ver que las cosas iban mal, asistieron y la organización mejoró. Hoy, todos cooperan en la región parisina. Esto no quiere decir que sólo hay una categoría de argelinos. Existen aquellos que se inclinan por la independencia y que no tienen miedo de decirlo a la policía. Por el contrario, existen quienes trabajan por ella. Y luego están los que vacilan porque tienen miedo. Estos últimos son los más peligrosos porque, si son detenidos, pueden delatar a los otros.

Muy pronto supimos lo que significaba ser arrestado. Un día conversaba con un amigo que había estado seis meses en prisión. Me contó las torturas con agua y electricidad. No quería creerlo hasta que me enseñó las huellas en su cuerpo: eran como cicatrices de vacuna, pero negras. Contándome lo que había pasado, su voz y sus manos temblaban como si su verdugo estuviera todavía frente a él. Otro amigo me contó cómo lo detuvieron en la avenida de la Grande Armée, cómo lo llevaron a la comisaría de L'Etoile, luego a la Villete y a Fresnes, y por último al Chatelet donde lo golpearon hasta que se desmayó. "Me encerraron tres días; me golpearon y me

insultaron para obligarme a decir que yo había matado a tres personas que encontraron muertas en el bosque de Bolonia. Me pasaron a la electricidad. Al final, me sentía paralizado, ni siquiera podía tragar una cucharada de sopa, ya no sentía el dolor. Entonces decidieron llevarme a una clínica antes de presentarme al juez de instrucción. El coche salió de París por la Porte Dauphine. Lo sé porque ahí fue donde me desperté tirado en el suelo. Me habían vendado los ojos y como empecé a gritar porque creí que iban a matarme, me patearon hasta que volví a desmayarme. Me encontré en un cuarto muy limpio. Apareció una mujer bastante joven de ojos verdes, nariz pequeña, con las piernas llenas de vello. Me dio de beber y me inyectó tres veces sin que me diera cuenta. 'Todos los árabes tienen la piel dura', dijo. Me preguntó: '¿Qué hiciste para que te pusieran en tal estado? ¿Eres un jefe o un matón? Si tienes algún amigo puedo enviarle algún recado. También puedo buscarte un abogado.' Como no contesté, añadió: 'Creí que tú eras del FLN. Por eso te hablo así. Tuve un amigo que era jefe del FLN. Los policías lo mataron como van a matarte. Puedes hablarme.' Como permanecía callado, volvió a decir: 'Bueno, peor para ti.' Un poco después, llegaron los policías, me llevaron con el juez que a su vez me envió a la Santé. A los dos días vi a un abogado que iba, dijo, de parte de uno de mis primos. No sabía qué decirle. A los seis meses me pusieron en libertad provisional." Fue entonces cuando lo vi. El día del juicio no se presentó ante el tribunal, que lo condenó a cinco años de prisión. Se escondió durante un mes. No lo volví a ver pero más tarde recibí una carta de él, desde Túnez.

Redadas, interrogatorios, golpes, registros en los hoteles; llegué a conocer todo eso al igual que mis hermanos. ¿Para qué contar los detalles? Siempre es lo mismo. No tiene ninguna gracia contarlo y yo mismo no tengo gracia para hacerlo. Cuando pienso en mí, casi enloquezco con las respuestas que me doy. Pierdo el sueño y llego a detestar a todo el mundo. Mi mayor distracción consiste en mirar a los niños. Quisiera darles consejos aunque me crean el más débil de los hombres. Quisiera escribir, pero necesitaría más calma y otra cosa que no fuera esta pocilga donde vivo, sin agua ni calefacción.



"Mirar a los niños, darles consejos"

Un día, a las cuatro de la mañana la policía barrió con el hotel donde vivía. Se llevaron a cuatro amigos y los torturaron durante trece días en la Villette. No sé lo que fue de ellos. Muchos jefes importantes fueron también detenidos por culpa de un tal Omar, un delator. Como había huido del barrio y permanecía escondido, creyeron que yo había sido detenido como los otros. Cuando regresé, me mandaron a otro lado. En efecto, estaba demasiado nervioso y no soportaba a los jóvenes que habían sucedido a mis camaradas: constantemente solicitaban misiones, se arriesgaban inútilmente y, además, hacían muy mal el trabajo cotidiano. Es cierto que yo vacilaba siempre frente a las responsabilidades, tenía miedo de equivocarme, sobre todo cuando se trataba de condenar a alguien. Tuve y todavía tengo la tendencia de ponerme en el lugar del acusado. Me digo que aquel que acusa a alguien tal vez lo hace por razones personales. No tengo miedo de la cárcel ni de la muerte, pero no puedo ser responsable de la muerte de otro. La situación era difícil donde estaba trabajando. Entre mil quinientos argelinos, ni siquiera había cincuenta que hubieran ido a la escuela. Había que hacerles entender la necesidad de la disciplina. Enseñarles la historia de Argelia y de nuestra revolución. Al fin, caí enfermo. El trabajo principal consistía en agrupar a las gentes en organizaciones que convenían a su oficio y a su carácter: los comerciantes, los simpatizantes, los militantes propiamente dichos, el tribunal de justicia y, en fin, pero aparte, los grupos de combate cuyo valor me dejó siempre asombrado. Por las noches trabajaba en un garaje con objeto de permanecer solitario y poder reflexionar. En suma, me encerré con la esperanza de encontrar un día un poco de la verdadera libertad. Mi vida tiene algo de irreal, repartida entre mis sueños de soledad y la acción con mis hermanos, pero privada de las relaciones que hubiera querido tener con las gentes. Renuncié a las mujeres, pero me persigue la imagen de una. Intento saber lo que soy, de hacerme una idea sobre mis ideas. Busco educarme, pero tengo la impresión de saber menos que antes. Mi único sostén es pensar en Argelia, en mis hermanos; entonces no dudo de la victoria.

En el barrio donde vivo, los franceses me consideran como un *kruya* y no como un *fellaga*. Encuentran que soy "evolucionado". Pero olvidan que un evolucionado acaba forzosamente en un revolucionario. Apuestan mi cabeza... Se han acostumbrado a mí y no me molestan. Por ejemplo, Pierrot

me pregunta regularmente si visito centros como el de Vincennes. Pero si me detienen y ve mi nombre en el periódico pensará que lo he traicionado.

Mi salario es de cuarenta mil francos. Pago cinco mil francos por el cuarto, como una vez al día por quinientos francos y envío quince mil a mi familia. Mis únicas vacaciones son las enfermedades. En el garaje, después del trabajo, tomo un libro o escribo todo lo que se me ocurre. Es cansado pero eso me ayuda a pasar la noche. Les simpatizo a los clientes porque soy servicial y evito las discusiones. A la larga, me he hecho amigo de dos o tres de ellos. La amistad comienza simplemente porque me hablan con amabilidad, no me tutean, no se toman por seres superiores. Los otros me preguntan sobre la guerra, sobre mis opiniones, sobre lo que ellos llaman "arreglar cuentas" con los argelinos. Quisieran saber si yo colabro, de qué lado estoy. En cambio, mis amigos no me preguntan nada; sólo si tengo familia en Argelia, si estoy tranquilo en Francia. No dicen como los otros: "Si yo fuera el jefe haría esto o aquello", "dejaría Argelia a los argelinos", o bien "fusilaría a Ben Bella y a su pandilla" y hasta "haría que todos los europeos de Argelia volvieran a Francia, mandaría a todos los argelinos a Argelia y los dejaría reventar de hambre". A éstos los dejo que hablen.

Al principio, mi patrón no me hablaba de la guerra. Comenzó a abrir la boca después del golpe del canal de Suez. Por una parte, aprobaba a Guy Mollet, pero por otra estaba contento de que se hubiera levantado el bloqueo del canal. Gracias a Nasser aumentaban sus ganancias —la gasolina le daba más dinero—, pero según los periódicos era Nasser quien ayudaba a los *fellagas*. No sabía qué pensar. En realidad sólo le interesaban sus asuntos personales. En ocasión de los sabotajes de 1958 me dijo que estaba dispuesto a dar dinero al FLN con objeto de salvar su garaje. "Si alguna vez tienen la intención de venir a quemarlo pregúntales cuánto dinero quieren." Le respondí que si lo hacía, me iría del garaje. No creo que quisiera ponerme una trampa; simplemente tenía miedo. Nada más le interesa el dinero. Sin embargo, se encela cuando me ve trabar amistad con un cliente: no entiende. Al principio me trató con tal desprecio que creí que me iba a despedir enseñada. Frente a él, para tratar de saber lo que pensaba de mí y ver qué clase de tipo era, fingía conocer apenas el francés. De esa manera, pude escucharlo injuriarme a gusto, persuadido de que no le entendía. Pero una noche me oyó hablar con un cliente. Se sintió terriblemente humillado, pero como es tonto y miedoso no supo qué hacer. Desde entonces, desconfía de mí y trata de encontrarme en una falla. Un día, sacó sesenta mil francos de la caja y me acusó de haberlos robado. Cuando me equivoco a favor suyo en las cuentas no me dice nada, porque todo es beneficio para él a menos que yo le reclame. Por lo demás, me equivoco voluntariamente para ver qué hace y para comprobar la idea que tengo de él. Lo conozco perfectamente y lo sabe: de esa manera, sin muchas historias, trabajamos juntos desde hace mucho tiempo.

Podría seguir contando. ¿Pero cómo hacerlo? Por principio de cuentas hay cosas que no puedo decir y luego, si resulta fácil contar lo pasado —puesto que uno ya salió de eso, porque parece una historia—, es más difícil decir lo presente: todo llega al mismo tiempo y uno no sabe qué es lo más importante. Más tarde, tal vez...

—Traducción de Juan Vicente Melo

NOTAS

¹ No es que vivieran en la misma localidad sino que cada quien trabajaba para todos.

² El que quería ser mufti se encuentra ahora en una prisión francesa.

³ Un caíd es hechura de la administración francesa.

⁴ Los de Alí, que viven en T..., y los de sus cuatro hermanos: el narrador y su hermano, hijos de Salah, jeque de V..., y los hijos de Omar y de Taieb, que trabajan en París.

⁵ Son las mujeres de Taieb y de Omar que vivían con sus hijos en la casa, con Alí y su esposa.

⁶ Abdelah: el padre muerto de los cuatro hermanos.

⁷ Ignoraba por qué lo habían llamado. Furioso, se fue violentamente sin que nadie pudiera acompañarlo.

⁸ Especie de silo.

⁹ El primo mayor lleva el nombre del abuelo.

¹⁰ El más joven escoge el primero. Si hay un "parisino", es él quien comienza. Como no estaba ahí, los vecinos eligen en su nombre. De esta manera, no podrá decir que los hermanos se han aprovechado.

¹¹ Una pizarra permite aprender más puesto que se puede borrar lo que uno ha aprendido y volver a empezar.

¹² Los *kabiles* han reprochado a los *marabuts* el practicar un cierto sectarismo.

Dos poemas

I

la tarde
 era el agua
 era el aire
 eran las gotas de agua
 era el aire, húmedo y gris,
 cargado de colores
 era el pavimento negro luminoso
 que se hincha y se curva
 como piel
 era el vuelo del arbotante
 con su fruto lunar suspenso en alto, cayendo, prometido
 era el árbol que crece como años
 que se multiplica en hojas verdes
 hojas que caen, gotean sobre la tierra sobre las banquetas sobre el pavimento
 eran las gentes los teléfonos las gentes los camiones las gentes
 era
 el no estar en el tiempo
 el tiempo
 la calle que iba y que venía
 las gentes que iban y venían
 era
 las voces como brisas
 como campanas
 como ruido de agua
 las voces
 cargadas de ojos
 de hojas
 de palabras
 y en las voces
 las tardes
 y la tarde

II

a Rosita

pájaro en la sombra
 para tus ojos dormidos
 es la luna

palomas brillantes
 habitan tu tumba

el día que se abra
 brotará un incendio
 de estrellas ocultas

no te muevas no
 porque nos derrumbas

más allá del agua
 más allá del aire
 vienes desde lejos

mas no eres tú no
 tan sólo se acercan
 rumores de sueños

serena muñeca
 la niña dormida
 sin abrir los ojos
 sueña que respira

Isabel Fraire

Exasperaciones

Por Igor STRAVINSKI

● El 18 de junio Igor Stravinski cumplió sus primeros ochenta años de vida. Con tal motivo, Robert Craft —secretario y confidente del compositor— le pidió que dijera algunas palabras “benignas o cuando menos publicables” sobre algunos de los más eminentes directores de orquesta que ha conocido. El solo recuerdo bastó para provocar en el gran clásico musical del siglo xx algunas exasperaciones. Es sabido que Stravinski ha dedicado buena parte de su tiempo a la dirección de orquesta, afirmando en sus Nuevas crónicas de mi vida su actitud fundamental en esa tarea. Si recordamos que Stravinski ha escrito que no le corresponde juzgar sus propias ejecuciones, pero lo que puede afirmar es que, gracias a la experiencia adquirida durante numerosas giras, en las que ha dirigido orquestas de todo orden, ha llegado a obtener lo que quería, y como lo quería, podemos comprender los juicios que le merecen las ejecuciones de los otros. Entre los directores que Stravinski recuerda figuran Monteux, Ansermet, Koussevitzky, Klemperer, intérpretes de algunos estrenos; Mengelberg, Furtwängler, Bruno Walter, con quienes actuó como solista al piano; Stokowski y Bernstein, que han dirigido sus obras en los Estados Unidos; Beecham y Mitropoulos, sus amigos personales.

¿Benignas? Si lo que quiere decir es que aderece testimonios, no puedo aventurarme a ello. Además los directores me exasperan, por lo general; para la mayoría de ellos lo que realmente importa en la dirección es el ademán. ¿Cuántas partituras habré visto cuyas únicas anotaciones eran los círculos rojos que advertían los golpes de platillos?

Pero lo peor de todo es que la “carrera” de un director es determinada sólo de un modo secundario por su habilidad para proyectar la música. Cualquiera músico de orquesta sabe que un director puede estar menos preparado para su oficio que el más insignificante de sus atrilistas, pero mientras las orquestas descubren esto rápidamente, las señoras de sociedad que indirectamente contratan a los directores lo ignorarán siempre. El director de éxito puede ser un músico incompleto o no, pero lo que sí debe ser es un intrigante consumado. Y siendo su trabajo eminentemente de *repetition*, al director se le desarrolla a menudo una profunda indiferencia ocupacional hacia la música. Como vive de las creaciones de los demás es, también, un parásito social, y el director típico es un delincuente porque muy raras veces es capaz de seguir de cerca las ideas musicales creativas de su época — o tal vez *arriviste* sea un adjetivo más justo, puesto que es incapaz de progresar porque cualquier progreso significaría el abandono de algo que ha logrado ya vender muy bien.

También el director, por obra de la alcahuetería y la publicidad, pierde toda noción de la utilidad que podría prestar a la comunidad musical, lo que se traduce en la imposición de una autoridad puramente egoísta, y por lo tanto falsa y arbitraria. Los “grandes directores”, como los “grandes actores”, son a menudo incapaces de interpretar otro personaje que no sea el suyo propio.

En parte la culpa de estos acres comentarios la tiene un disco de la *Primera sinfonía* de Brahms que he tratado de tocar sin ningún éxito, porque están tan retrasados los segundos golpes de batuta del compás de 6/8 que lo que se oye, para que fuera correcto, debería estar escrito en 6½/8. Sin duda el director llamará “énfasis” a la distorsión, aunque no sea más que una exageración espantosa, y hablará de “libertad expresiva” aunque esté viciada la vitalidad rítmica natural de la música. En realidad lo que uno escucha no es Johannes Brahms, sino las triviales aventuras emocionales del señor X en Johannes Brahms.

Toqué mi concierto para piano bajo la dirección de Furtwängler en Leipzig y en Berlín. Lo dirigió muy mal, peor aún que Koussevitzky en su estreno. Me sorprendió, porque otros músicos de su generación, y aun de la generación anterior, pudieran dirigirlo sin dificultad. Frederick Stock, por ejemplo, me brindó un acompañamiento impecable en Chicago en 1925. Desgraciadamente Arnold Schoenberg asistió a ese concierto de Furtwängler en Berlín.

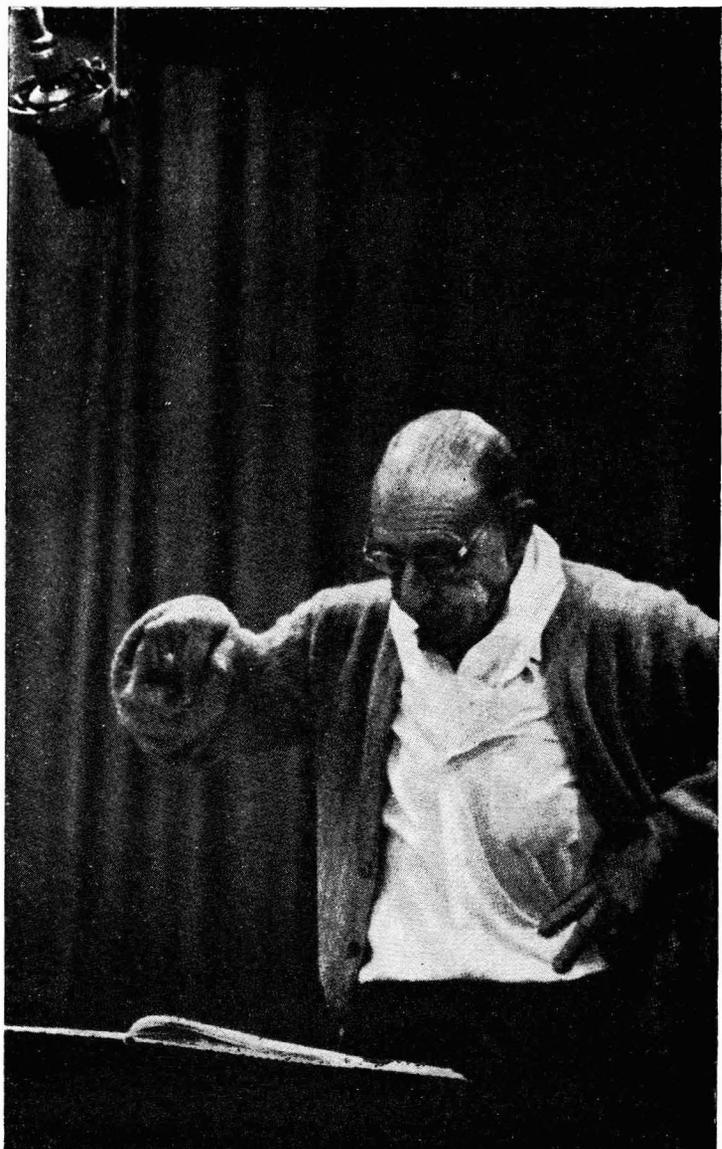
Unos cuantos años después, mientras vacacionaba en la Villa d'Este de Como, recibí un telegrama de Furtwängler pidiéndome los derechos para estrenar mi *Capriccio*. Le contesté que

la pieza había sido tocada ya veinte veces (esto sucedía en 1931) pero que podía cederle con gusto la vigésimoprimer ejecución. Este telegrama fue el culpable (junto con mi casi perfecta sobriedad) de una fechoría que cometí y que ha preocupado mi conciencia desde entonces. Paseando por el jardín de la Villa esa misma noche, vi que las figuras de mármol de un par de estatuas “griegas” estaban cubiertas por firmas de turistas. En consecuencia, tomé mi pluma y, garabateando, escribí WILHELM VON DER FURTWÄNGLER en el *gluteus maximus* de un obviamente *ersatz* Apolo.

Tampoco se hallan entre mis recuerdos más caros los que a Mengelberg se refieren. El director de la Concertgebouw era renuente y, al mismo tiempo, sensible hasta la morbidez a los halagos. En el primer ensayo de mi *Capriccio* empezó a dirigir a un *tempo* imposible. Protesté diciendo que no podía tocar a esa velocidad, pero debí ser más explícito, porque él no pudo aseverar si la causa de mi protesta era el *tempo* demasiado rápido o demasiado lento.

Aturdido, embarcóse en una oración autojustificante: “Caballeros: durante mis cincuenta años de dirigir creo que he aprendido a reconocer el *tempo* correcto de una pieza de música, pero a Monsieur Stravinski le gustaría que la tocáramos así: tic, tic, tic, tic”, y levantó el índice para burlarse de la utilísima invención de Herr Malzel.

Pero Mengelberg fue siempre un confeccionador de discursos, un Demóstenes de sobremesa de grandiosa versatilidad y sólida energía. Recuerdo una comida en Amsterdam en honor de Respighi. Mengelberg pronunció el brindis, y al encontrarse cerca de su décima coda me miró cuando casualmente echaba yo una ojeada a mi reloj; entonces pronunció mi nombre en el clímax del brindis, en lugar del de Respighi. Por supuesto que



Stravinski — “no le corresponde juzgar sus propias ejecuciones”

Mengelberg no era ni malvado ni mezquino, ni tampoco estaba totalmente desprovisto de musicalidad. Simplemente no era de primer rango.

Conocí a Otto Klemperer al comenzar los veintes, no sé si en Dresde o en Leipzig. Estaba considerado el más diestro de los jóvenes directores alemanes y el que veía con mayor simpatía y estaba más devotamente consagrado a los compositores contemporáneos, reputación que mantuvo durante toda la década de los veintes y sus primeros años de estancia en América. En ocasiones Klemperer era culpable de erráticos *tempi*, pero por lo común sus corazonadas musicales eran asombrosamente certeras.

Como persona, Klemperer era un sujeto profundamente bufonesco, aunque uno siempre dudase si su chocarrería era o no buscada con intención. Por ejemplo, la última vez que lo vi, hace un año, me saludó diciéndome: "¿Y cómo está *Madame Soudeikine*?"

Un placer inesperado fue la ejecución de mi concierto para piano con Bruno Walter en París a fines de los veintes. No esperaba que este *Romantiker* de una *vergangenen* generación fuera capaz de contar mis metros revueltos, pero no le causaron dificultad alguna y me siguió tan ágilmente como ningún otro de los que me han acompañado esa obra ha podido hacerlo. (Yo, por mi parte, nunca hubiera podido dirigir ninguna de "sus" obras.)

La siguiente ocasión en que nos vimos fue en Nueva York en 1935, y después en Hollywood, donde fuimos vecinos durante veinte años. Nuestros temperamentos y nuestras predilecciones musicales no podían ser menos afines, pero finalmente nos acercamos en cierto modo, en principio porque los octogenarios se miran como las piezas contrarias de un juego de eliminación.

Walter vino a verme algunas semanas antes de su muerte para invitarme a nombre de la Filarmónica de Viena a dirigir en Salzburgo. Antes de su visita le hablé por teléfono pues supe que había estado enfermo y le ofrecí ir a verlo, pero por su cortesía no podía él aceptar algo semejante. En esa última entrevista estuvo afectuoso y vivaz y, como de costumbre, de una amabilidad casi laboriosa.

Hablamos de Mahler y de las óperas de Chaikovski y me conté sus impresiones de Rusia cuando fue a dirigir la *Pique Dame* en ese país en los años veintes. También hablamos de Rudolph Steiner. Bruno Walter no era el producto de una cultura dialéctica y por lo tanto no era tan riguroso como yo a ese respecto.

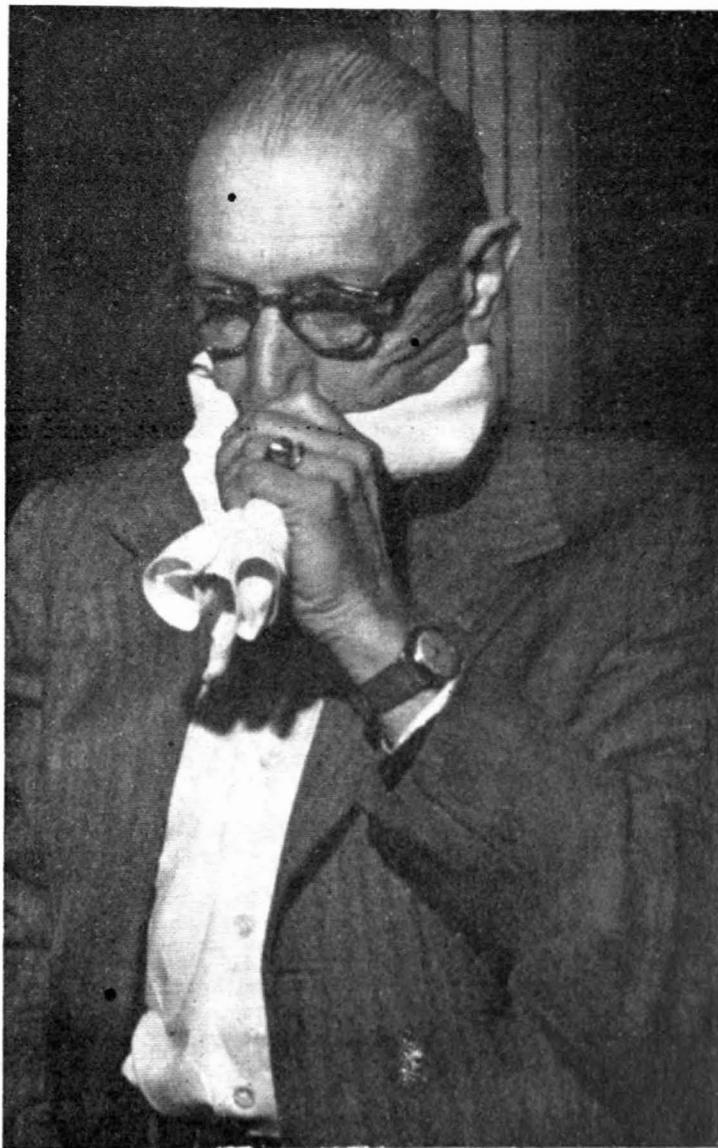
Al despedirnos le expresé mi pesar por tener que esperar tanto tiempo su grabación de *Fidelio*. Contestó que esperaba la oyerá algún día, pero ese día no llegará. Poco tiempo después estaba tendido en su casa, que todavía "él" encarnaba, como diría Steiner. En la pared, sobre un ataúd, había una invitación enmarcada para el funeral de Beethoven.

No puedo añadir nada sobre Pierre Monteux, excepto que de todos los directores sus señales eran las más claras para la orquesta y no estaban destinadas al público. Raramente vi, si acaso, a Monteux entre el estreno de *The Nightingale* y nuestros años comunes en California. Cuando nos encontramos de nuevo, en San Francisco, me extrañé de que estuviera tal como lo había dejado la última vez: no había envejecido ni una hora.

Recuerdo que Diaghilev se asombraba, igualmente, del físico extraordinario de Monteux: "*Probablement il fait l'amour très bien, parce que les dames l'aiment beaucoup, mais comment avec ce ventre?*"

Conocí a Serge Koussevitzky en compañía de Scriabin en casa de Rimski-Korsakov en 1905 o '6 y creo que la primera cosa que le vi dirigir fue el *Poeme de l'Extase* del mismo Scriabin. De cualquier modo, recuerdo a Scriabin claramente yendo y viniendo durante los ensayos para susurrarle al oído al director, que era Koussevitzky según me parece. Conocí bien a Koussevitzky hasta después de muerto Scriabin; precisamente, desde 1919, cuando se convirtió por segunda vez en mi editor con la partitura de orquesta de *Pulcinella* (yo había vendido la partitura vocal a una firma inglesa).

Mi primera audición de Koussevitzky con mi propia música fue su calamitosa ejecución en Londres de las *Symphonies of Wind Instruments*. Posteriormente me visitó en Biarritz para restablecer las relaciones y para invitarme a dirigir mi *Octuor* en uno de sus conciertos parisinos. Veinte años después me encargó mi *Ode* en memoria de Natalia, su esposa. *Madame Koussevitzky* era toda una dama que por desgracia parecía una gallina encolerizada. Era extremadamente piadosa —un personaje para Mauriac, en efecto— y adoraba a Koussevitzky.



"Los directores lo exasperan"

La ejecución de la *Ode* fue una catástrofe. Las dos versiones de la última página de la partitura fueron copiadas erróneamente como una sola. Se tocaron de este modo también, y mi pieza, armónicamente tan simple, concluyó en una cacofonía tal que en estos momentos me granjearía nuevamente una buena reputación de Darmstadt. Sin embargo, este súbito cambio en el estilo armónico no suscitó las sospechas de Koussevitzky, y algunos años después me confesó que prefería "la versión original". Otro desastre se originó cuando el trompetista leyó mal la tonalidad de su instrumento en la tercera pieza; tanto se equivocó al trasponer que, digamos, un simple acorde *do-mi-sol* se transformaba en un acorde de *do-re-sol*. Pero Koussevitzky en lo personal era generoso e hizo más que cualquier otro director por ayudar a los compositores económicamente.

Ernest Ansermet se me presentó en una calle de Clarens un día de 1911 y me invitó a comer a su casa. Aunque ya lo conocía de oídas como maestro de escuela y músico aficionado, su apariencia —la barba— me produjo un sobresalto; pensé que podía ser alguien disfrazado como el Charlatán de *Petroushka*.

Acepté su invitación a comer y cuando entré en su casa encontré mis partituras luciendo en sitios privilegiados, junto con las de Debussy y Ravel. (Pero Ansermet siempre fue así. Durante una visita a su casa en Ginebra en 1951 descubrí que mi fotografía había sido colgada en la pared y que la de Bartók había cambiado de lugar temporalmente: cuando comentaba yo la música de Bartók, ante la aparente sorpresa de Ansermet, se retiró para buscar una fotografía del maestro húngaro y la encontró, enmarcada, dentro de un cajón y encima de un montón de ropa interior.)

Poco tiempo después de aquella comida, llegó a ser director de la orquesta Montreux Kursaal. Él se veía muy Kursaal: *un drole de figure*. Nos encontramos nuevamente en la casa del compositor de *chansons* Henry Duparc, un malhumorado caballero que vivía en retiro cerca de Clarens. (Debo mencionar que alrededor de esta época conocí al compositor ginebrino Ernest Bloch. A menudo vi a Bloch durante mis primeros años en Suiza y de nuevo muchos años después en Portland, Oregon.

Bloch era un entusiasta tipo de hombre — un monólogo, en realidad.)

En 1914, cuando Pierné y Monteux dejaron al Ballet Ruso, recomendé a Ansermet con Diaghilev; así es como empezó su carrera. Estuve en relación muy cercana con Ansermet durante los años veinte y treinta; precisamente hasta 1946, cuando empezó a criticar mis versiones revisadas de obras tempranas (a pesar de que fue el primero en tocar las versiones revisadas del *Firebird* y *The Nightingale* en 1919) y cuando también llegó a ser muy adicto a los argumentos *a priori* en contra de los más interesantes ejemplos de música nueva, habiendo escrito, finalmente, un libro para demostrar que no la puede oír.

— Pero a pesar de todo le tengo un gran cariño y no puedo olvidar las muchas horas de alegría que compartimos. Recuerdo una velada en la que simuló ser un perro y comenzó a ladrar bajo mi piano de estudio en la *Salle Pleyel*, después de que bebimos una botella de *framboise* juntos. Fue una interpretación de lo más convincente.

Leopold Stokowski vino a verme en Biarritz en 1922 con una prodigiosa oferta monetaria por los derechos para estrenar en Norteamérica mis obras futuras. En realidad me pagó un adelanto de esa suma, pero más tarde debió pensarlo mejor porque no volví a oír de él hasta la *Persephone*, que también deseaba presentar en América.

Asistí a un concierto de Stokowski en el Carnegie Hall en 1935 o '37. Fue *une singerie remarquable*, pero en el intermedio fui detrás del escenario a saludarlo. Volví a verlo en 1942 en Hollywood, cuando vino a estudiar conmigo mi *Symphony in C*, antes de dirigirla con la Sinfónica de la NBC. Pocas personas han hecho tanto en favor de las audiciones de compositores contemporáneos como Stokowski, y tal vez nadie ha construido una orquesta mejor.

Escasamente conocí a Sir Thomas Beecham como director, pero sí conocí su incomparable generosidad personal. Al principio la guerra de 1914 me envió 2,500 francos suizos para ayudarme en el caso de quedar aislado de Rusia. El dinero cayó como maná y pude pagar el pasaje de regreso de mi madre a Rusia por la única ruta abierta todavía, el barco de Brindisi a Odessa. Beecham fue mi primer amigo entre los músicos ingleses y fue el más animoso de todos.

Continuamos viéndonos en años posteriores y siempre fuimos amigos, a pesar de que o, mejor dicho, a causa de que



“recuerdo una comida en Amsterdam”

nunca compartimos un concierto juntos y jamás lo oí interpretar mis obras. A menudo nos encontramos en América durante los años cuarenta y con placer evoco dos veladas particularmente animadas que pasé en su compañía: una en Nueva York con Percy Grainger y la otra en México.

Pero otros dos de mis ahora añorados amigos entre los directores ingleses fueron Edward Clark y Sir Eugene Goossens. Clark fue tal vez el único músico inglés que comprendió la verdadera importancia de la escuela de Schoenberg desde sus comienzos, y cuando algún día sus esfuerzos en pro de ella en la BBC sean dados a conocer, la historia musical inglesa recibirá una sorpresa. Clark fue uno de mis amigos más íntimos y lloré cuando murió hace algunas semanas.

Goossens también fue un músico natural que provenía de una familia de músicos natos. Tenía una muy buena comprensión de mi música y una maestría en la práctica orquestal. Recuerdo especialmente su brillante interpretación de *Le Sacre* en Londres, en 1921, y el arranque de celos de Diaghilev por un triunfo que no era suyo.

Mitropoulos había dirigido *Petroushka* y la *Histoire du Soldat*, pero por lo general no se interesa por mi música. Por eso me sorprendió cuando vino a verme en Hollywood una tarde estival de 1944 o '45. Su manera de hablar —se dirigió a mí en francés mezclado con algunas palabras eslavas—, así como sus movimientos atléticos, nerviosos y balanceantes, me conquistaron inmediatamente. Hablamos sobre la Iglesia Ortodoxa y pareció interesarse mucho por mi colección de iconos.

Al día siguiente, en la parte central de esa matriz gigantesca que es el Hollywood Bowl, lo oí dirigiendo y tocando con asombroso virtuosismo el *Tercer concierto* de Prokofiev. Mitropoulos era bondadoso, humilde, amable. Su muerte me conmovió profundamente.

Leonard Bernstein vino a verme al Hotel Sherry Netherlands un día de 1945. Se suponía que su visita duraría unos minutos, pero se prolongó el día entero: el joven Bernstein era una de las personas más atrayentes, inteligentes, lúcidas y espontáneamente agradables que he conocido. (Él es aún todas estas cosas y está tan dotado personal y musicalmente hablando y se encuentra tan lejos del “director” común y corriente, que probablemente no debería ser considerado de ningún modo dentro de esta categoría. Como director, continúa siendo uno de los pocos que obviamente tiene adoración por la música todavía.)

Desde entonces Bernstein ha llegado a ser de sobra conocido. En realidad, no me sorprendería enterarme de que dirija varios conciertos a la vez, dando el batutazo inicial en el Carnegie Hall, volando entonces para dirigir los primeros compases de otro concierto en el Lincoln Center y así sucesivamente, y mientras controla la situación, emerja en la sala para terminar felizmente las diversas obras.

Unos días después de nuestra entrevista en el Sherry Netherlands, el señor Bernstein me invitó a su ejecución de la *Symphony of Psalms*. Y fui. ¡PUF!



“Asistí a un concierto de Stokowski”

La incógnita del Perú

Por Sebastián SALAZAR BONDY

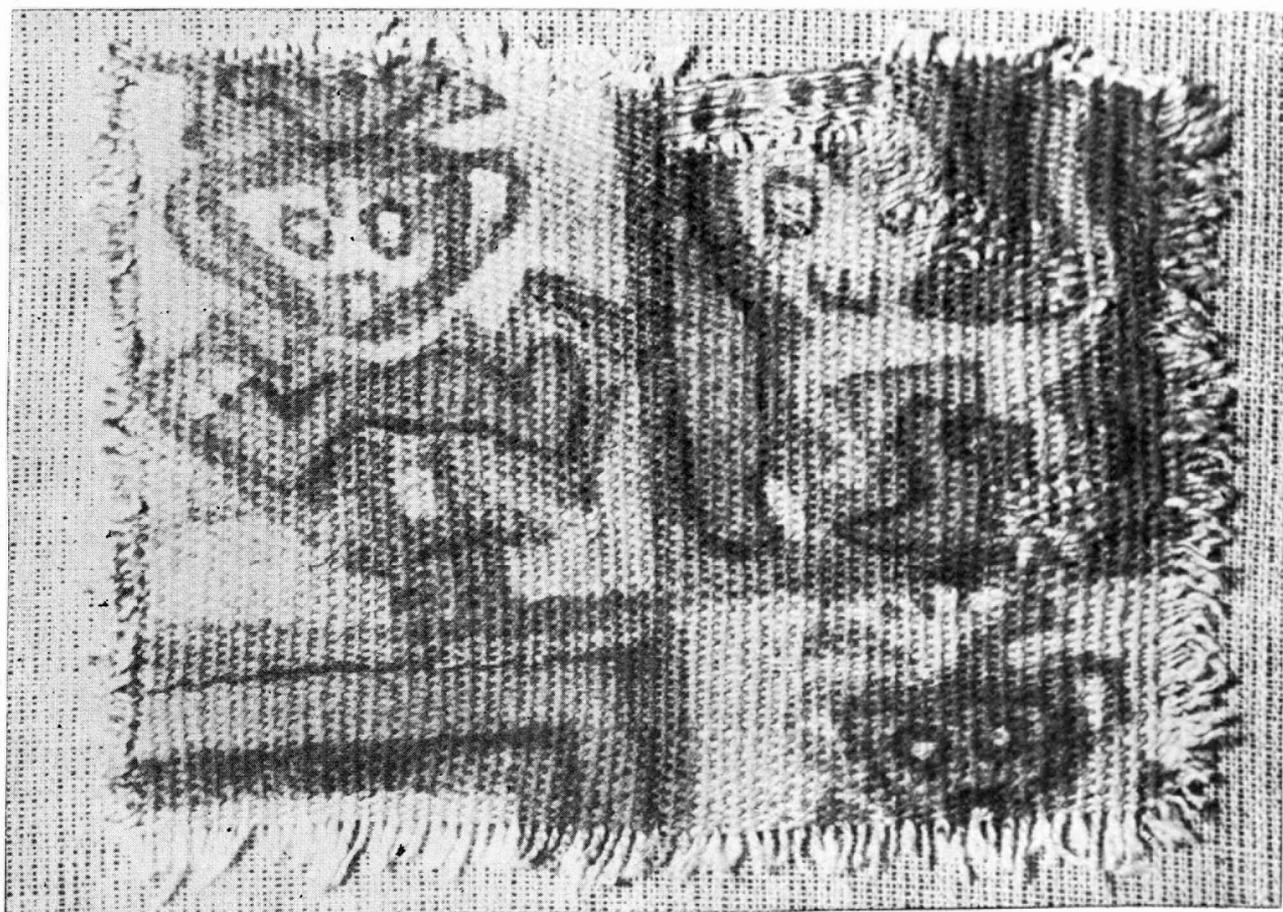
Definirse como nación es algo obsesivo entre nosotros: preguntarnos qué somos, cuál es nuestro destino, hasta qué punto hemos realizado el proyecto que históricamente constituimos. Implica esto, además, que poseemos una idea arquetípica, un paradigma, por lo menos, de nuestro ser colectivo y comunitario. Las más de las veces nuestros esfuerzos, por mejor intencionados y lúcidos que sean, acaban por ser meras descripciones, casi siempre regidas por prejuicios —hispanismo, indigenismo— que invalidan, a la postre, hasta las verdades que en el discurso se incluyan. En cierto modo, pese a esfuerzos individuales serios y valiosos (González Prada, Mariátegui, García Calderón), las nuevas generaciones continúan interrogándose *qué es el Perú*, y es evidente que no hallan aún la respuesta.

La Universidad Nacional Mayor de San Marcos acaba de editar un volumen que reúne veintiuna conferencias organizadas por su Departamento de Extensión Universitaria bajo el nombre general de "Ciclo de Cultura Peruana", que fue "un intento —dice la Presentación— de ofrecer un plan de difusión de diversos aspectos del país que presentará en globo algo así como el panorama del Perú". El Rector Luis A. Sánchez dio comienzo a la serie en la que figuraron todos los temas, desde la historia económica (Emilio Romero), la medicina (Max Arnillas) y las matemáticas (José Tola), hasta la ideología de las constituciones (Mario Alzamora). La lectura del tomo debiera dejar, como es lógico, una impresión somera de lo que los peruanos hemos logrado como creación e historia en los varios siglos de existencia que se computan al país desde los antiguos habitantes, que la arqueología revela como grandes organizadores, grandes artistas y grandes guerreros, hasta estos días en que el menos inteligente de los ciudadanos toma conciencia del enorme déficit de nuestro subdesarrollo. Pero no es así. Desintegrada cada cuestión del tema central, el Perú, la imagen que se fija en el lector es la de una incógnita a la que no es posible despejar mediante la mera suma de una veintena de incógnitas parciales.

Nuestra personalidad resulta, para Sánchez —a quien se le debe la introducción—, "en trance de definición", y es, para el conocido escritor, conjunto de contradicciones que no conviene atizar, pues "la historia avanza por su propia senda a despecho

de obstáculos y dificultades". Esta teoría anti-dialéctica, según la cual la sociedad peruana se mueve por pacíficas reconciliaciones entre contrarios, encuentra su refutación en el ensayo siguiente del libro (Romero, "Historia económica del Perú") en el cual se postula que la solución para la crisis (supervivencia de capitalismo y feudalismo) "es salir fervorosamente de un estado de inferioridad mental" (?), sin decirnos por qué medios, pero que, en todo caso, no parece que se compadecerán con el humo en la pipa de la paz intercambiada entre los poseedores del saber —y la riqueza— y los ignorantes siervos de la gleba andina.

Esto es lo que Alberto Tauro ("Un aspecto de la historia del Perú") niega con palabras graves y en las que, a propósito del oro y su leyenda peruana, oro siempre exportado, oro siempre al servicio de los extraños, anuncia su necesaria consagración a la felicidad de las gentes de aquí. Y es lo que José Jiménez Borja ("La Universidad peruana en el siglo xx") propone para el renacimiento universitario del Perú: "El Estado sin ideales de cultura que actualmente tenemos, rutinario y cuando más tolerante, pero no audazmente innovador y creador, no será capaz de promover el cambio fecundo y pleno de la Universidad peruana. Pero debemos vigilar y confiar. Una misma aurora parece elevar sus luces augurales para el Estado y la Universidad en nuestra patria". ¿Luces augurales? Es frecuente entre nosotros confundir la realidad con los deseos. Y es en los últimos donde parecen esplender estos presentimientos. José Mejía Valera ("Estratificación social en el Perú") concreta mejor los augurios de transformación en la emergencia mestiza popular. El conflicto de castas —en su concepto— no llegó a resolverse con la guerra de la Independencia —que reemplazó la aristocracia autocrática y oligárquica de Madrid por la de Lima, tal es, en suma, la conclusión a que se puede llegar tras el estudio de los conflictos clasistas— y ensaya su solución agudamente en nuestros días. El estudio sobre "Demografía peruana" de Gregorio Garayar (catedrático y experto que tuvo a su cargo el último Censo General de 1960, que arrojó una inesperada población de cerca de 12 millones de habitantes) traduce en cifras estadísticas la situación explosiva del país: en 1980 seremos los peruanos 23 millones y la tasa de 4.57% de nuevos trabajadores por año que preve la tendencia demográ-



Textiles preincaicos del Perú



"crisis de la filosofía"



"filosofía de la crisis"

fica creará un cataclísmico estado de desocupación, desalojamiento, hambruna, etcétera, que sólo podrá conjurarse en base a una inmediata movilización para el desarrollo económico planificado. Los dos trabajos siguientes (Carlos Collazos, "La alimentación en el Perú"; y Orlando Olcese, "La agricultura en el Perú") abundan en razones para prever dicha crisis: país mal alimentado, por debajo de los mínimos indispensables de proteínas y calorías en la nutrición del hombre promedio, y país que no incrementa sus áreas de cultivos para la alimentación. Si "la historia avanza por su propia senda" es evidente que no lo hace por la que el doctor Sánchez ve tan florida y grata a la vista.

En "Las tendencias filosóficas en el Perú", Augusto Salazar B. señala, luego de hacer la relación historiada de las diversas influencias del pensamiento universal en el pensador peruano, que "va tomando cuerpo la voluntad de investigación que hasta hoy había sido escasa y vacilante", y que obstáculos y dificultades para el éxito de la meditación han provenido y provienen de un problema cultural más hondo. ¿Cuál es él? La cultura y la filosofía importadas por los conquistadores y colonos, y las de las siguientes etapas históricas, fueron un trasplante, no surgieron de la comunidad nacional orgánica, no tenían sus raíces en la realidad inmediata y concreta. Nuestra existencia social es una existencia alienada y la filosofía ha reflejado esta situación. La filosofía peruana —en conclusión— no ha alcanzado la originalidad porque no ha estado respaldada por la realidad, lo cual se obtendrá con la necesaria superación de la alienación de la vida comunitaria: al conocer racionalmente nuestras carencias, limitaciones y precariedades. Y en

vez de hablar, como se hace, de una "crisis de la filosofía" en el Perú y en América, es más propio referirse y perseguir una "filosofía de la crisis". Lo cual vale decir promover una "cultura de la crisis". Precisamente el volumen publicado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos testimonia aquello que afirma Salazar de la investigación y la creación ajenas a la verdadera y profunda existencia de la sociedad peruana: la arquitectura que titubea entre una modernidad cosmopolita y un autoctonismo —el "neocolonial" hechizo— preconcebido, las artes plásticas en las que el indigenismo cede a la abstracción formalista, la música donde la técnica de los nuevos sobrepone la definida originalidad, las matemáticas adormecidas en la rutina, las ciencias físicas retardadas en relación con su progreso mundial, y la literatura que ensaya, cien veces y en vano, una expresión peculiar, artes y ciencias de las que se ocupan en sendos trabajos José García Bryce, Juan Manuel Ugarte, Carlos Sánchez Málaga, José Tola Mendoza y Antero Bueno, respectivamente.

El ciclo de charlas que reúne el volumen *Cultura Peruana* (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Departamento de Extensión Universitaria, Lima, 1962) muestra pues, salvo alguna excepción, que los universitarios no están más libres que los demás peruanos de la desorientación con respecto al ser nacional. Casi todos se reducen a pormenorizar la crónica de cada disciplina y a afirmar, al cabo, que no se vislumbra la definición que urgentemente necesitamos. No somos todavía nada, nuestro destino es incierto, el proyecto que constituimos alguna vez continúa como proyecto, y cualquier examen de conciencia nos declara a todos culpables de tanta frustración.



Obras modernas de Szyzlo

Dos opiniones sobre *La muerte de Artemio Cruz*

Ennoblecidas con dibujos especiales
de Carlos FUENTES

I. LA HORA DEL LECTOR

Por José Emilio PACHECO

Toda renovación temática trae consigo una modificación formal. Cuando la novela se desprende de los temas que hasta ayer la nutrieron, tiene que buscar formas y estructuras que le permitan la expresión de una realidad aún más compleja y contradictoria de la que recrearon (o retrataron) para el orbe literario las novelas naturalistas y psicológicas.

Con este cambio técnico, estilístico, llega lo que un joven crítico español, José María Castellet, denomina "la hora del lector"; el momento en que éste tiene que abandonar su pasividad y convertirse, o casi, en el coautor de una novela donde ya nada se le explica, donde ninguna dificultad se le franquea, y para el cabal entendimiento y el goce mismo de la lectura está sólo confiado a sus propios recursos. El desarrollo incesante del arte narrativo ha causado esta situación, verdadera encrucijada de la novelística actual, resumida por Castellet: *progresivo oscurecimiento de la expresión y complejidad narrativa*. Es decir, la novela comparte ahora una característica común a todo el arte moderno — que encuentra un público poco preparado o reacio a él por consideraciones ajenas a lo artístico.

Hace dos meses apareció *La muerte de Artemio Cruz*, tercera novela de Carlos Fuentes. Obra en sí valiosa e importante, no lo es menos por la renovación que significa, por los caminos que abre a la narrativa mexicana. Como, además, el libro manifiesta en todo momento la actitud política que Fuen-

tes ha sostenido en un buen número de artículos, nadie pecaría de inteligente si dijese que tales razones explican el porqué una novela bastante más que considerable como ésta ha tenido, salvando como siempre las excepciones, un recibimiento hostil e incomprensivo por parte de la crítica. (En cambio, en venturosa contradicción con las palabras que encabezan esta nota, los lectores se han interesado y hasta apasionado, en pro o en contra, por *La muerte de Artemio Cruz*.) En México, el *tú no eres yo* parece fundar en su mayoría los juicios que formulamos. Pocos tratan de juzgar, de examinar qué es lo que se propuso un autor y hasta qué punto lo logró. Aprobamos o rechazamos las obras por causas sin relación con el texto a que se hace referencia. Decimos: se aparta de nuestro concepto de la literatura; defiende posiciones ideológicas hostiles a las nuestras; no nos fue fácil leerlo, etcétera. Así, todo libro (o todo cuadro) que pueda sobresalir del nivel común es considerado punto menos que ofensa personal. Como si el arte y la literatura no fueran, para sus creadores y merodeadores, un destino común que hace participar a todos de sus ventajas y sus desventajas, apenas alguien hace algo todo lo discutible que se quiera (pues no se trata de negar la validez del "libre examen") pero con auténtica *calidad* y auténtico *sentido*, tratamos de exterminar cualquier posibilidad de que esa obra sea apreciada: actitud que a la postre se vuelve no contra el pintor X o el novelista Z sino en contra de todos los pintores y los escritores mexicanos.

Creo que en el caso de *Artemio Cruz*, nuevamente, la sorpresa se ha transformado en indignación. Novela densa, compleja, en no pocos pasajes difícil de leer; novela que utiliza todos los registros de las últimas técnicas; novela, en fin, que a mayor abundamiento se arriesga a ser enjuiciada no por sus méritos literarios sino por sus ideas políticas, *La muerte de Artemio Cruz* merece, en todo caso, un intento —por humilde que sea— de comprensión.

En una entrevista con Emmanuel Carballo, Fuentes resumió de este modo la historia que cuenta en *Artemio Cruz*: "Se relatan aquí las doce horas de agonía de este viejo que muere de infarto al mesenterio, mal que los médicos no descubren sino hasta el último momento. En el transcurso de estas doce horas se interpolan los doce días que él considera definitivos en su vida. Hay un tercer elemento, el subconsciente, especie de Virgilio que lo guía por los doce círculos de su infierno, y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz: es el *Tú* que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el *Yo* —el viejo moribundo— no alcanzará a conocer. El viejo *Yo* es el presente, en tanto el *Él* rescata el pasado de Artemio Cruz. Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado. En su agonía, Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, sus doce días definitivos, días que son, en realidad, doce opciones. Su biografía espiritual es más importante que su biografía física. Las negativas, las traiciones, las elecciones, las presiones a las que su espíritu se somete lo empujan al mundo de los objetos, en el cual él es un objeto más. En el tiempo presente de la novela, Artemio es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir. Bueno o malo, al lector toca decidirlo."

Dentro de este esquema aparente, la composición de la novela es de suma complejidad. Edificada mediante planos que se oponen o complementan, los fragmentos de intenso lirismo conviven con aquellos estrictamente narrativos: relatos de los pasados días del protagonista, que tienen valor propio y adquieren unidad al encadenarse en la visión total del personaje y de la sociedad en que ha medrado. La tesitura poética (épica y lírica) de numerosas páginas rompe con estruendo los preceptos que guarda la novela tradicional. De allí que exija del lector una atención constante y un esfuerzo por seguir todas las claves que se le dan en medio de la brillante marea de imágenes, de la invasión de ritmos que es la prosa de Fuentes.

Próximo en ocasiones al tono y amplitud de *La región más transparente*, en otros el estilo se serena y encuentra la diafanidad del relato que empleó Fuentes en *Las buenas conciencias*. Tal es el caso del excelente capítulo de Acapulco (11 de septiembre de 1947). En momentos nada escasos el lenguaje desciende a la conciencia del hombre que agoniza, y fragmenta y suspende sus palabras. Al plegarse y al oponerse al tema, la



"La cabeza de Regina se recostó en el hombro de Artemio Cruz"

estructura se corresponde con él: la desintegración. Artemio Cruz o la desintegración. De una vida, de una estirpe de dominados dominadores. Mientras Cruz se destruye, mientras el tiempo lo destruye, la novela construye a la novela, borra y dibuja las edades: la narración se engendra conforme avanza su desarrollo. Por eso, inevitablemente, el conjunto resulta desigual y —dentro de sus propósitos ilimitados— el libro no carece de ciertas limitaciones. No obstante, al hacer un balance, valen más los aciertos, cuenta más que los desmayos el poderío del novelista —manifiesto en plenitud al contarnos la vida revolucionaria de Artemio Cruz o la muerte de su hijo en la guerra de España, para citar tan sólo dos ejemplos.

El lenguaje de esta novela (que participa del coloquial y el literario) es más expresivo que alusivo. Fuentes, por naturaleza, es, como Carpentier, un escritor retórico; pero su retórica —esa palabra que en nuestros días ya adquirió connotación peyorativa— es, casi siempre, una retórica eficaz, una utilización de los vocablos que al combinarse dicen lo que su autor quiere decir.

Toda obra literaria está hecha de tradición y de memoria: mejor dicho, de influencias y de nostalgia. Pero las influencias, que todavía en *La región más transparente* ahogaban a menudo la voz personal del narrador, en *La muerte de Artemio Cruz* están ya incorporadas, asimiladas, personalizadas. Fuentes es dueño de sus recursos y su visión se corresponde con su expresión.

Artemio Cruz, que congrega y simboliza los rasgos de muchos hombres que han "triunfado" en la contemporánea sociedad mexicana, está visto con una mirada que reúne la indignación y la compasión. Es el traidor, el implacable, el que ha llegado adonde llegó gracias a su egoísmo, a su voracidad. Pero es también el hombre que fue capaz de amar y el niño lanzado a un mundo en que —para decirlo con los términos del diálogo mexicano y de esta novela, el que no *chinga* es el *chingado*— y el odio y la ambición se desatan sin contemplaciones. No podemos ser ajenos a nada. *Todos somos culpables o todos somos inocentes.*

La muerte de Artemio Cruz no ha encontrado la crítica —en el más amplio y en el mejor sentido— que merece. Tal vez sea demasiado pronto; quizá nos falte perspectiva para poder juzgarla, para equilibrar, objetivamente, sus aciertos o sus fracasos. No he tratado (por mera incompetencia) de llenar ese vacío. Me limito a señalar su importancia, su peso real en este momento de nuestra literatura.

Nadie puede "defender" un libro. Un libro se defiende o se hunde por sí solo. Y me atrevo a afirmar que *La muerte de Artemio Cruz* prevalecerá contra el silencio, contra la incompreensión que la ha rodeado.

II. UN VIRTUOSISMO GRATUITO

Por Carlos VALDÉS

La muerte de Artemio Cruz es la tercera novela que escribe Carlos Fuentes; la precedieron *La región más transparente* y *Las buenas conciencias*; además, ha publicado dos libros de cuentos: *Los días enmascarados* y *Aura*, que no han conseguido tanto éxito como sus novelas, pero que son lo mejor de su obra.

Una obra literaria no se juzga por lo que pretendió ser, sino por su capacidad efectiva para conmover al lector. A partir de este principio, la más eficaz, aunque la menos ambiciosa de sus novelas, es *Las buenas conciencias*. *La región más transparente* era una promesa, con grandes aciertos; había algunos personajes bien bosquejados, algunos fragmentos muy dignos de elogio; pero la novela en conjunto no ofrecía unidad estilística, y las influencias aún no asimiladas eran muy evidentes.

No creo que signifique un retroceso *La muerte de Artemio Cruz* comparada con *Las buenas conciencias*; en ambas novelas se ven superadas casi totalmente las influencias y se alcanza la unidad de estilo; pero en la primera los objetivos del autor están más lejos de verse realizados.

En sus novelas Carlos Fuentes se ha propuesto relatar de manera realista el ambiente mexicano; en cambio, en sus cuentos casi siempre ha buscado ambientes fantásticos, y por sus cualidades innatas de escritor fantástico, fracasa cuando trata de darnos una versión convincente de la realidad mexicana; esto intentaré demostrarlo haciendo un breve análisis de *La muerte de Artemio Cruz*.

Antes que nada, deseo hacer constar mi admiración ante ciertos aspectos de la última novela de Carlos Fuentes, a pesar de que mi balance de ella resulta desfavorable. Sólo el que ha intentado escribir una novela puede darse cuenta cabal de las dificultades técnicas que ofrece esta empresa; por esto me maravilla la colosal estructura de *La muerte de Artemio Cruz*, la ingeniosa y complicada manera de narrar los sucesos, el gran dominio técnico para hacer volver continuamente hacia el pasado la narración, el constante cambio de planos temporales y espaciales, el caos de palabras en el que conserva la lucidez. ¡Cuánta inteligencia, cuánta paciencia y trabajo!

Uno de los defectos de los escritores mexicanos es que temen ser aburridos, y en todo momento quieren demostrar su inteligencia, venga o no al caso. No es ésta la situación de Carlos Fuentes; el tema elegido (y la agonía de Artemio Cruz que sirve de columna vertebral a la novela) justifica el ritmo rápido



"La forma de hongo del sarakof ocultaba la mitad del rostro de Zagal"



Ludivina: "Los ojos hundidos se entreabrieron con espanto y todas las cáscaras del rostro parecieron pulverizarse"



Catalina: "¿Crees que has encontrado al fin las palabras que nunca te atreviste a pronunciar?"



Artemio Cruz: "Desear que tu deseo y el objeto deseado sean la misma cosa; soñar en el cumplimiento inmediato"

y cortado de la narración, el ágil contrapunto, los diferentes patrones rítmicos; pero, aunque la técnica está bien elegida, el fracaso es evidente: el exceso de retórica le resta emoción a la obra, y la abundancia de imágenes termina por distraernos.

Sí, hay un virtuosismo gratuito que debilita la fuerza de la obra; lo cerebral y lo abstracto se imponen sobre lo emocional.

No repruebo el uso, sino el abuso de ciertos artificios. El autor prodiga las palabras; muchas veces no tienen relación con el progreso de la narración, sino que responden a un fracasado intento de hacer prosa poética. Otras veces las repeticiones que se justificarían como una imitación de la manera caótica de pensar del moribundo Artemio Cruz, se convierten, a fuerza de repetirse, en sonidos vacíos de significado. Por una parte Carlos Fuentes busca y consigue un estilo directo y objetivo, pero se contradice cuando su lenguaje intenta ser lírico y musical; lo que debería haber sido prosa poética resulta un barroquismo verbal asfixiante.

Esa especie de delirio lúcido que es *La muerte de Artemio Cruz** se prolonga a través de páginas y páginas; sin embargo, se continúa la lectura; de cuando en cuando el interés se reanima; hay pasajes brillantes en donde la narración es directa y sencilla; por ejemplo, la aventura de Lilia en Acapulco; la captura de Artemio Cruz por los villistas; el juego mortal de la ruleta rusa, y varios otros pasajes que por la desarticulada estructura de la novela resultan verdaderos cuentos. Aun cuando Carlos Fuentes escribe una novela, demuestra que el cuento es el género en que mejor se desenvuelve. Usando una imagen, afirmaré que este autor es un magnífico pintor de pequeños cuadros, y un dudoso muralista de espacios ilimitados.

Lo que en el cuento fantástico es una virtud, en la novela realista resulta un fracaso. Carlos Fuentes tiende a la sátira y en sus cuentos aparece como ironía deliciosa, como terror poético; en cambio, en sus novelas de pretensiones realistas, la sátira degenera fácilmente en lo grotesco.

El realismo de Carlos Fuentes abunda en lo espectacular, en el efectismo cinematográfico, en lo grotesco, y frecuentemente en lo falso; por ejemplo, los diálogos amorosos entre una soldadera y un revolucionario sólo estarían bien en personajes más cultos; las palabras de Artemio Cruz cuando rapta a una india, nada tienen que ver con la situación; hay ignorantes guerrilleros que sin embargo hablan casi como filósofos, y además están dotados de una gran conciencia histórica. En esta novela se oyen demasiadas notas falsas para que puedan pasar inadvertidas.

Todos los escritores (buenos y malos) tienen influencias;

* Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*. Fondo de Cultura Económica, México, 1962. 316 pp.

lo importante es la manera como las asimilan y, si las trascienden, les sacan provecho. En *La muerte de Artemio Cruz* se advierten dos influencias muy marcadas: Hemingway y Joyce; pero estas influencias se oponen y se contradicen. Hemingway es el campeón del estilo directo, parco, coloquial, emotivo, y enemigo de lo intelectual. A mi juicio, los diálogos de Carlos Fuentes que padecen de esta influencia suenan a traducción; la parquedad coloquial del idioma inglés no tiene equivalente en el idioma español. Además, Hemingway narra las cosas sin rodeos, llama al pan pan, y al vino vino; pero se salva porque, aunque no es sensiblero, su estilo contiene una gran fuerza emocional; en cambio, el estilo directo de Carlos Fuentes se caracteriza así: de las percepciones elementales pasa a las concepciones abstractas y a las disertaciones filosóficas. No es raro, pues, que se le haga fácil eliminar a los personajes con unos cuantos tiros, y los olvide haciendo un solo y frío comentario.

Por otra parte, Joyce representa el virtuosismo literario, el ingenio intelectual, el juego de palabras que se justifica en sí mismo por su belleza. Carlos Fuentes a veces se muestra joyciano: adopta una puntuación caprichosa; en un muestrario filológico agota todas las posibilidades de la palabra "chingar" (pp. 144-145); trata de reproducir gráficamente las sensaciones por medio de la puntuación: la escena del baile en la que Lilia se emborracha; la incoherencia del delirio de Artemio Cruz, etcétera. Pero este alarde de habilidad técnica y de ingenio resulta inútil y contraproducente dentro del marco de la novela realista.

Una de las fallas principales de Carlos Fuentes es la actitud moralista que adopta frente a sus personajes; no siente simpatía por ellos, los juzga y los condena. El plutócrata Artemio Cruz es un villano de pies a cabeza; se nos muestran con lujo de detalles sus malas acciones, sus amoríos, su filosofía de cínico, y hasta el color de sus ojos; pero hay algo frío, intelectual en estas caricaturas. Los lectores no podemos sentir ni simpatía ni odio por Artemio Cruz; el autor no nos predispone a ello; algunas veces nos hace pensar, pero casi nunca nos induce a sentir emociones. Carlos Fuentes tiene conciencia del problema del maniqueísmo: no condena totalmente a Artemio Cruz, y al fin parece perdonarlo por un acto bueno del personaje. Pero esta solución no nos parece satisfactoria, y añoramos el respeto y la simpatía que los grandes escritores (como Faulkner y Dostoievski) sienten hasta por sus más malvados personajes.

Resumen: Creo que el porvenir de Carlos Fuentes está en el cuento; pero por su gran dedicación, por su inteligencia y su habilidad literaria, no sería raro que algún día nos ofreciera una gran novela.

El pájaro y la cítara

Una octava olvidada de Góngora

En el IV Centenario del nacimiento de don Luis de Góngora y Argote

Por tradición, la poesía de Góngora ha sido siempre un problema no pocas veces difícil incluso para el más lego. Sin embargo, nosotros estamos seguros de que se ha exagerado mucho esta dificultad, por cuanto lo que generalmente sucede es que la mayoría de la gente no se detiene a estudiar a conciencia los textos, y menos cuando se hace gala del hipérbaton (de plural tan difícil), o que no se presta la debida atención a las erratas. Todavía hoy se puede escuchar en boca de cualquier imberbe estudiante que *Ser y Tiempo* (*Sein und Zeit*), del filósofo tudesco Heidegger, por ejemplo, es un libro difícil, lo que no revela sino una completa falta de atención por parte del lector. ¿Qué no sucederá, pues, con un autor como don Luis de Góngora y Argote (1561-1627), que escribió habrá ya tres siglos y medio?

Como es sabido, una de las octavas más oscuras de su famoso *Polifemo*, incluido en sus *Obras completas*, es la que, por antonomasia, podríamos llamar del *pájaro y la cítara*. A manera de contribución al esclarecimiento de este interesante trabajo, y aun a riesgo de que se nos tilde de imitadores de otros insignes filólogos y estudiosos que con anterioridad se han ocupado de ella, nos proponemos en seguida dar nuestra modesta versión, como un homenaje, siquiera sea tardío, en el cuarto centenario del nacimiento del aeda, aparte de que todos debemos poner nuestro grano de arena.

Para mayor claridad publicamos las dos lecciones, la del poeta y la nuestra, que son las mismas con ligeras variantes, excepto por los escolios o comentarios con que aclaramos la que sin falsas modestias llamaremos nuestra.

*Templado pula en la maestra mano
el generoso pájaro su pluma,
o tan mudo en la alcándara, que en vano
aun desmentir al cascabel presume;
tascando haga el freno de oro cano
del caballo andaluz la ociosa espuma;
gima el lebrél en el cordón de seda,
y al cuerno al fin la cítara sucede.*

Hasta aquí don Luis. Ahora, como suele decirse, al toro:

Templado pule¹ en la maestra mano

No presenta problema.

el generoso pájaro su pluma,

¿Empiezan las dificultades? Veamos que no: El "generoso pájaro" no es otro que el poeta pensativo² —¿recordáis la imagen de Cervantes, inmortalizada por

¹ "Pula" en la versión original, por errata evidente.

² La comparación del poeta con un pájaro cantor está en la mente de todos. Piénsese en Shakespeare, el Cisne del Avón.

Gustavo Durero, cuando no se le ocurría nada para el prólogo de su libro genial?— que, con mano maestra, pule —léase "corta"; en la más remota Antigüedad se usaban plumas de ave para escribir, principalmente cuando se trataba de poesía— la péñola.

o tan mudo en la alcándara, que en vano

No presenta problema.

aun desmentir al cascabel presume;

En la simbología española, el cascabel representa la alegría y aun el jolgorio, cosas que al poeta no le apetece en ese momento (¡tutel! sólo en ese momento; recuérdese que Góngora era andaluz; véase el verso sexto), pues está mudo, como si dijéramos absorto, pensando en otra cosa.

tascando haga el freno de oro cano

No presenta problema. Como todos los versos de Góngora, y parece que en esto no han reparado los especialistas, éste se explica por el que le sigue. Quizá, para evitar malentendidos, debamos adelantar que el "oro cano" no es otra cosa que la simple plata, y advertir que la "h" de "haga" debe aspirarse, como si dijera "faga", para que salga el endecasílabo.

del caballo andaluz la ociosa espuma;

La espuma es siempre ociosa, no está quieta nunca, y menos en boca de un caballo andaluz, tan famosos a la sazón por su fogosidad como el acero toledano por su temple, cuando tasca el freno, no de oro, recuérdese —no hay frenos de oro, o por lo menos no debía de haberlos por entonces—, sino de plata, con que en Andalucía se adorna la boca de los caballos.

gima el lebrél en el cordón de seda,

No presenta problema. Los perros gimen mucho cuando están amarrados con un cordón de seda. Góngora se valió aquí de esta conocida imagen para hacer resaltar el efecto del magistral hipérbaton con que dio fin a la discutida octava:

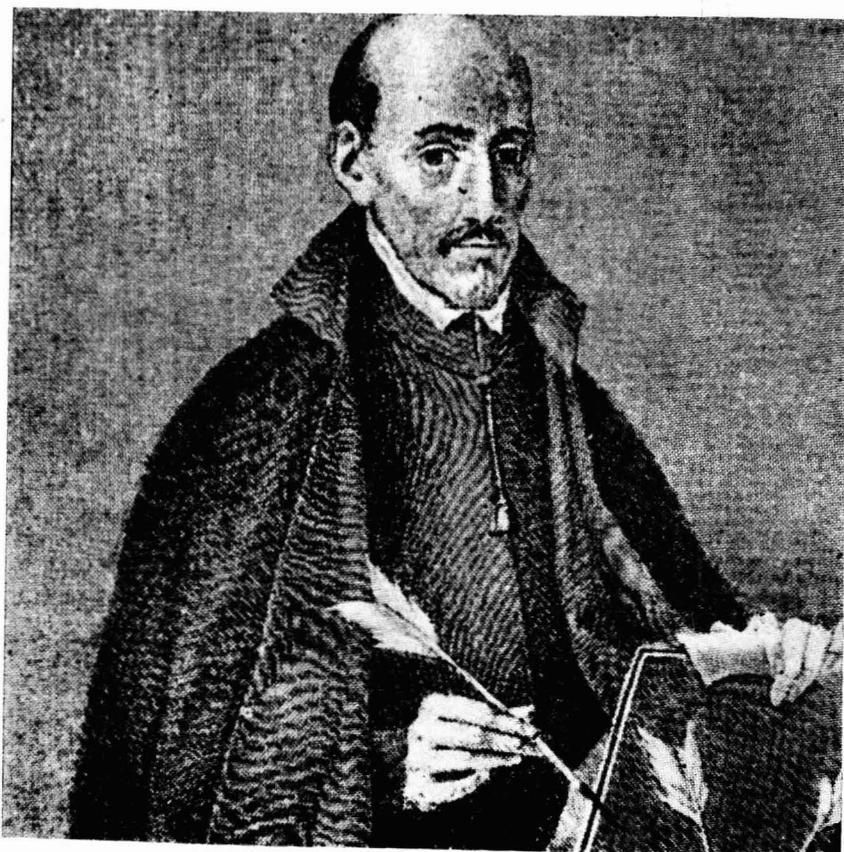
y al cuerno al fin la cítara sucede.

El poeta, desesperado porque no se le ocurre nada a pesar de la calma que se respira en su alcándara (alcándara=apuesto=estudio), arroja con violencia la pluma (poético: cítara) como exclamando:

suceda al fin: ¡Al cuerno la cítara!

es decir: ¡Al fin y qué! ¡Al cuerno con la cítara, suceda lo que suceda!, en un exabrupto tan propio del carácter irritable de los españoles de aquel tiempo, como de la raza de los poetas en general (*genus irritabile vatum*), que decía el socarrón de Horacio.

EDUARDO TORRES



Luis de Góngora y Argote (1561-1627)

[Tomado de *El Herald de San Blas*. Antes reproducimos su lúcido ensayo sobre *Don Quijote* (ver *RUM*, t. XIII, núm. 3).]

M U S I C A

Un Anfión que no llegó a realizarse

Por Jesús BAL Y GAY

El 23 de junio de 1931 se estrenó en la Ópera de París el *Anfión* de Paul Valéry y Arthur Honegger, melodrama —como lo calificaron sus autores— que la gran artista y gran mecenas Ida Rubinstein hizo posible. Unos meses después —el 14 de enero de 1932— daba Paul Valéry una conferencia-prólogo a la ejecución de la obra, en forma de oratorio, en la Université des Annales. En ella explicaba el poeta la génesis de su obra. Y en esa historia aparece curiosamente el nombre de Debussy, el compositor que debía de haber escrito la música de aquel melodrama.

Tan arriesgada como tentadora es la tarea de imaginar qué habría sido la música puesta por Debussy al poema de Valéry. No menos tentadora y arriesgada es la de adivinar por qué no llegó a realizarse la colaboración de esos dos espíritus geniales. ¿Podrían llegar nunca a entenderse verdaderamente el autor de *Pelléas*, intuitivo e introvertido, con el de *La Jeune Parque*, razonador implacable y extrovertido?

Desde luego consta que el proyecto falló por el lado del músico. En la aludida conferencia, el poeta dice con la mayor sencillez y sin ninguna amargura que “Debussy, naturalmente, no concedió más que una importancia infinitamente pequeña” a las ideas que él le había expuesto en cuanto a su concepción del espectáculo en proyecto. Y en un artículo publicado en junio de 1934 acerca de *Semíramis* —segunda colaboración de Honegger y Valéry— éste vuelve a recordar con toda naturalidad cómo se desvaneció aquel proyectado *Anfión* debussiano: “Debussy olvidó pronto mis palabras y yo mi idea, en la que no veía más que una especulación sin porvenir.”

Según propia confesión, allá por los últimos años del siglo pasado Valéry se hallaba preocupado con ciertos principios acerca de la construcción, de la arquitectura, que él consideraba indisolublemente unidos a la vida de todo arte. “Como pensaba yo tan libremente en tantas cosas y, entre ellas, bastante a menudo en la música y en la misma arquitectura, fatalmente tenía que suceder que viniesen a entretener mi espíritu algunas relaciones entre la una y la otra. Esas relaciones son muy fáciles de sentir vagamente, delicadas de precisar y definir, y no es imposible ponerlas en duda, pues todo lo que es estético es dudoso [...] Es claro que la música y la arquitectura son artes que se abstienen de imitar cosas; son artes en las que la materia y la forma tienen relaciones mucho más íntimas entre sí que en las demás; una y otra se dirigen a la sensibilidad más general. Admiten ambas la repetición, un medio omnipotente; ambas recurren a los efectos físicos de grandeza e intensidad, con lo cual pueden sorprender los sentidos y el espíritu hasta el anonadamiento. En fin, sus respectivas naturalezas permiten o sugieren todo un lujo de combinaciones y desarrollos regulares, por el cual se enlazan o se com-

paran con la geometría y el análisis. Olvidaba yo lo esencial: la composición —es decir, el enlace del conjunto con el detalle— es mucho más sensible y exigible en las obras musicales y arquitectónicas que en las artes cuyo objeto es la reproducción de seres visibles, pues al tomar éstas prestados sus elementos y sus modelos al mundo exterior, resulta una cierta impureza, una cierta alusión a ese mundo extraño, una cierta impresión equívoca y accidental.”

Luego, enfocando concretamente el género operístico, añade: “La ópera me parecía un caos, un uso desordenado de partes líricas, orquestales, dramáticas, mímicas, plásticas, coreográficas, un espectáculo, en suma, grosero, ya que nada gobernaba la entrada en juego y el contraste de los diversos poderes, nada limitaba su acción, y la obra como un todo se encontraba entregada a las inspiraciones divergentes del libretista, el músico, el coreógrafo, el escenógrafo, el director de escena y los intérpretes. Le dije a Debussy que vislumbraba yo un sistema extravagante fundado en un análisis de los medios y una convención rigurosa (aunque arbitraria), por la cual daba yo a cada uno de esos medios una función muy neta y muy estricta. Así, a la orquesta y el canto se les daban empleos profundamente distintos, la acción dramática, la mímica y la danza estaban rigurosamente separadas y producidas cada cual en su tiempo, con duraciones bien determinadas. Llegaba, creo, a dividir el espacio de la escena en lugares, en planos y en pisos, y esas diversas regiones debían ser asignadas, en cada obra, a tal o cual grupo que cantaba o danzaba o representaba, o aun a tal personaje, con exclusión de todos los demás. Eso era dar un papel a cada una de esas partes del espacio como se les da a los actores. Lo mismo hacía con el tiempo, dividido y hasta... cronometrado. Por otra parte, la luz, el decorado debían ser sometidos a condiciones no menos razonadas, y el conjunto representaría el más imperioso sistema de constreñimientos y división del trabajo que pudiera imaginarse. Un libertinaje de disciplina y de construcción formal.”

Tales ideas y fantasías rigurosas no creo que pudiesen entusiasmar a Debussy, pues, si bien éste había logrado separar en cierto modo drama y música en su *Pelléas* —reacción antiwagneriana—, no era espíritu capaz de llevar un principio hasta sus últimas consecuencias —como lo hacía Valéry. De ahí que el proyecto de colaboración con éste no haya llegado a realizarse. Allá muy lejos de París, en Rusia, ignorado todavía en el occidente de Europa, hacía sus primeras armas de compositor, en aquellos años, el hombre capaz de comprender la estética músico-teatral de Valéry: Igor Stravinski. Pero de ello sería capaz Stravinski no entonces, sino muchos años después, en cuanto autor de ballets como el *Apolo*, de la ópera *La carrera del libertino*

y del melodrama *Perséfone*, obras, todas ellas, en las que la palabra, el gesto, el drama y la música operan con sorprendente autonomía. Este compositor habría estado, pues, de acuerdo con las siguientes palabras de Valéry: “Me pareció que mi sistema, llevado al límite —sistema que, por la acumulación de las condiciones, excluía metódicamente la imitación directa de la vida tan pronto como esa imitación pudiese hacer olvidar el sentido profundo de la obra—, se aproximaba mucho a una concepción litúrgica de los espectáculos.”

A lo que parece, un día de 1900 comieron juntos Valéry y Debussy en casa de Pierre Louys. Surgió en aquella comida —o quién sabe si días o meses antes— la idea de una obra en la que ambos colaborasen. Quizá en aquella reunión lo que se hizo fue afirmar una idea ya lanzada. El caso es que Valéry pareció entusiasmarse con el proyecto. He aquí una carta suya que lo demuestra y viene a ilustrar con claridad lo esencial de lo que el lector acaba de leer:

“Martes. Mi querido Debussy: Pienso en usted y en los ballets. Todavía no se me ha ocurrido ningún tema determinado. Quizá haya que charlar sobre ello, pues atmósfera, colorido general, todo eso debe salir del músico, reservándose el libretista para proyectar solamente una correspondencia entre el movimiento y la orquesta. Pero desde el domingo he meditado un poco en cuestiones de danza. A mi juicio, hay que hacer el ballet más claro del mundo, el que no tiene programa, pues no ha de querer decir más que aquello que permitan las piernas y los instrumentos. Tan sólo, para variar la acción pura, yo añadiría a las bailarinas algunas mimas femeninas. Las bailarinas, con su tonete y sus mallas eternas. Las mimas —velos ligeros, completos, no muy diferentes de los de las figuritas griegas. Para las primeras, el movimiento, el desplazamiento simple, con todas las gracias de que sean capaces. Para las otras, los gestos, las sonrisas y las anécdotas deseables. He ahí mi alfabeto y ya un poco de mi sintaxis. Observe que considero rigurosos los papeles que se han de atribuir a esos dos escuadrones o medios. En el fondo son dos lenguas diferentes en todo, y que no tienen en común más que el silencio. Añado una enormidad. La música —la de usted— ¿puede ser igualmente doble y, bajo la unidad aparente del sonido, distinta en sí misma, como la fisonomía lo es del *entrechat*? Pero eso lo digo al azar. Yo había pensado casualmente en el mito de Orfeo, es decir, en la animación de todas las cosas por el espíritu, la fábula misma de la movilidad y la ordenación. ¿Ve usted algo en ese sentido? Observe que tengo que pensar en usted todo el tiempo; por tanto, tanteo, por tanto, le escribo. Esta especulación me divierte mucho; tiene para mí lo inesperado de una ingeniosidad. Todos mis respetos a su esposa y mil saludos.”

Paul Valéry

Por lo visto, del mito de Orfeo pasaron los posibles colaboradores al de *Anfión*, lo cual significa apenas un paso. Pero ahí murió el proyectado ballet, para renacer, años después, con música de Honegger.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

ESPARTACO (*Spartacus*), película norteamericana de Stanley Kubrick. Argumento: Dalton Trumbo sobre una novela de Howard Fast. Foto: (technirama, technicolor) Russell Metty. Música: Alex North. Intérpretes: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin, Tony Curtis, Nina Foch, John Ireland, Herbert Lom. Producida en 1960 (Universal, Edward Lewis).

Kubrick era el último entre los nuevos directores norteamericanos que permitía mantener ciertas esperanzas. Yo diría que *Espartaco* es una decepción, de no haber visto hace poco *La patrulla infernal* (*Path of glory*) de nuevo. En realidad, este film que tanto nos entusiasmó a todos cuatro años atrás, es ya decepcionante. Si hacemos abstracción de su tesis, todo lo noble que se quiera, y de algunos aciertos técnicos indudables, queda una película simplemente mal realizada. Y quiero decir con ello que Kubrick en ningún momento se muestra capaz de dar otra dimensión de sus personajes que no sea la más obvia y previsible. La mala dirección de actores, que se hace demasiado notoria, no es sino el resultado de una profunda deshonestidad, la deshonestidad de quien habla de unos personajes sin otro propósito ni interés que el de utilizarlos a guisa de ejemplo, de esquemas.

Con *Espartaco* pasa lo mismo, o algo peor. De antemano se cuenta con nuestra solidaridad. No sólo porque lo que se narra es una de las más bellas epopeyas en la historia de la lucha de clases, sino porque los nombres de Fast y Trumbo en los créditos nos predisponen a ver en el mero hecho de que el film se haya realizado un triunfo antimacartista.

Pero Kubrick juega sucio y lo hace a sabiendas. Desde el momento en que aparece Espartaco por primera vez, sabemos que van a chocar una serie de compromisos: el compromiso de hacer una superproducción, con su secuela de efectos espectaculares; el compromiso sentimental, por el que los personajes serán única y exclusivamente la ilustración de una idea abstracta; y finalmente, el compromiso que se opone a los anteriores, el del *realismo*. Es decir, la pretensión de hacernos pasar todo por una crónica histórica rigurosa y cierta.

Así, a medio camino entre *Viñas de ira*, *El espectáculo más grande del mundo*, y *Alejandro Nevsky*, Kubrick se las ingenia para convencernos de que, en el fondo, el tema de Espartaco no le interesa si no es para quedar bien con todo el mundo. No desdeña ningún efecto, ninguna posibilidad de forzar nuestros sentimientos. Incluso su tratamiento de la violencia revela un esencial desconocimiento de la naturaleza de la violencia misma y, en cambio, un cuidado extremo por lo que al efecto en el público se refiere. Y hay una demagogia básica en la utilización de los rostros neutros de los extras, en ese prurito de querer mostrarnos a través de ellos la "fisonomía de un pueblo". Recordemos las masas de *Rey de reyes*. En los rostros herméticos de los extras, Ray descubría lo que de verdad le intrigaba: la riqueza interior, contradictoria, del ser humano. Kubrick no descubre sino lo que de antemano

quiere descubrir. En Ray, cada personaje es un enigma. En Kubrick, un lugar común.

Lo mismo en *Path of glory* que en *Espartaco*, Kubrick demuestra, como consecuencia de todo ello, una carencia total de emoción, de esa emoción que él trata vanamente de provocar. Recordemos los súbitos accesos de llanto de Timothy Carey en el primer film y de Jean Simmons en el segundo, el grito desesperado de Laurence Olivier en *Espartaco*. En todos los casos, la exasperación surge de la nada, gratuitamente, en un torpe intento de imitar al peor *Actor's Studio*.

Ni siquiera como técnico se defiende Kubrick. La pésima utilización del color revela la falta de un principio plástico general, es decir, de una óptica válida. *Espartaco* es el film de la improvisación,



Espartaco — "La violencia misma"

en el que cada plano parece concebido, no en función de la totalidad, sino —hay que insistir en ello— del efecto más inmediato y obvio. Tanto es así que al comienzo de la batalla definitiva no es difícil darse cuenta de que han sido copiados, uno por uno y casi en el mismo orden, los planos de *Alejandro Nevski*. A esos planos suceden los *long-shots* más alejados, creo yo, de la historia del cine (que no muestran sino una disciplina admirable en los extras) y, finalmente, una barahúnda infernal en la que perdemos de una vez por todas la noción del espacio y del tiempo cinematográficos. Esa secuencia basta por sí sola para calificar a Kubrick... ¡Y pensar que este hombre hizo *The killing*!

LOS VENCIDOS (*I vinti*), película italiana de Michelangelo Antonioni. Argumento: M. Antonioni, Suso Cecchi, d'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile. Foto: Enzo Serafin. Música: Giovanni Fusco. Intérpretes: Jen Pierre Mocky, Etchika Choureau, Peter Reynolds, Franco Interlenghi, Ana María Ferrero. Producida en 1952 (Film Costellazione).

Con diez años de retraso se ha exhibido en México la segunda película de Anto-

nioni. En 1952 el entonces joven realizador iniciaba, con la modestia característica de los buenos cineastas italianos, una brillante carrera de la que conocíamos sólo el penúltimo resultado: *La noche*. Antonioni, en *Los vencidos*, no hacía sino afilar las uñas. Y con esa perspectiva hay que juzgar el film.

Incorporada claramente al neorealismo más ortodoxo, la película nos cuenta tres historias que se desarrollan en tres distintos países: Francia, Inglaterra e Italia. El tema común es el de la delincuencia juvenil. Pero, y esto es importante, el tratamiento de dicho tema trasciende las limitaciones usuales para remitirnos a una reflexión sobre cierto malestar general que no es fácil atribuir a razones concretas. Es decir: Antonioni rechaza la posición fácil del moralista.

Los tres episodios no tienen el mismo valor. Cada uno de ellos puede ser visto por separado. El episodio inglés, por ejemplo, es a simple vista el más reconstruido, el mejor hecho. Ahí Antonioni cuenta con un guion perfecto y un personaje central, que por su simple presencia implica cierto clima insólito, cierta idea de excepcionalidad poética. Por ello, la personalidad de Antonioni parece diluirse frente a la de su protagonista. Contagiado por la atmósfera británica, Antonioni se convierte en un director atildado sin más y, en todo caso, su rectitud se manifiesta en el asombro que en él despierta su personaje.

En cambio, el episodio italiano se refiere a un caso demasiado común, demasiado sintomático. Dejándose llevar por una desviación típica del neorealismo, Antonioni bordea el melodrama y se resiste mal a la tentación de caer en lo explícito. Por otra parte, el guión favorece una truculencia en el tono que choca con el prurito de objetividad mantenido en las otras dos historias. El joven Franco Interpighi, el eterno ex limpiabotas de De Sica, contribuye con sus tics de actor habituado a las situaciones desesperadas a hacer que ese episodio sea el más flojo de la película.

La parte francesa es a simple vista la menos brillante y lograda. Y, sin embargo, es en ella donde descubrimos los antecedentes del verdadero realizador de *La noche*. Todo el episodio está presidido por una idea de integración de los personajes al escenario, es decir, por la idea del *clima*. Es eso lo que acabará particularizando el estilo de Antonioni y que a la vez determinará esa rigidez que es quizá su peor defecto. Antonioni se mantiene a cierta distancia de los personajes, una distancia que cabe atribuir a cierto pudor moral. Diríase que el realizador no se atreve a hacer acto de presencia para no disociar a los personajes de su medio, y para no perder de vista la forma en que se determinan mutuamente. En tal objetividad cabe reconocer un doble movimiento espiritual: por una parte, el interés en descubrir las causas de la situación descrita, el móvil secreto de los comportamientos; por la otra, la conciencia de que esas causas nunca podrán ser descubiertas del todo. En Antonioni empieza a aparecer el gran elemento del misterio.

LA MUCHACHA DE LOS OJOS DE ORO (*La fille aux yeux d'or*), película francesa de Jean Gabriel Albicocco, con Marie Laforet, Paul Guers y Françoise Prevost.

He aquí una de las inevitables malas consecuencias de la "Operación Nueva Ola". El joven Albicocco, asesorado por su padre Quinto, mediocre y efectista fotógrafo, ha realizado uno de los films más presuntuosos de que tenga memoria. Nada justifica su presunción. *La muchacha de los ojos de oro* resulta una película confusa simplemente porque está mal narrada, no por otra cosa. Sus personajes, que diríamos asfixiados por culpa de la búsqueda desesperada de encuadres y efectos de luz "originales", se mueven en un clima pseudo poético imitando los peores tics de la fauna chabroliana. Paul Guers, por ejemplo, recuerda demasiado y con notoria desventaja a Jean-Claude Brialy.

LOS VALIENTES ANDAN SOLOS (*Lonely are the brave*), película norteamericana de David Miller, con Kirk Douglas, Gena Rowlands y Walter Matthau.

El reverso de la medalla, con respecto a *La muchacha de los ojos de oro* y a *Espartaco*. El excelente guión de Dalton Trumbo (mucho mejor que el de *Espartaco*) y la realización segura y honesta, aunque no muy inspirada, de Miller, dan como resultado un buen film. Es verdad que su tesis, si la tiene, no pasa de ilustrar los lugares comunes del culto a la naturaleza, el rechazo a la civilización, etcétera. Pero el personaje central, especie de *westerner* anacrónico perdido en el mundo de las supercarreteras y los *drug-stores*, tiene la envergadura de un héroe épico y merece por ello nuestra solidaridad. Éste sí que es un verdadero *Espartaco*. Kirk Douglas, como de costumbre, se esfuerza casi patéticamente por parecer sobrio y lo consigue parcialmente con ayuda del realizador. Las últimas secuencias, las que nos relatan la persecución del protagonista por la montaña, son un buen ejemplo de eficacia narrativa. Lástima que Miller no pase de ser eso, un buen narrador. Pero, cuando menos, no tiene las pretensiones de un Albicocco o de un Kubrick y hay que agradecerse.

inspector de secundarias que haya habido nunca en nuestro país; don Fortunato Arredondo, el poeta de aladas voces que cantara con disciplina y reciedumbre mancomunadas la batalla del Cañón Gordo, en la que nunca participó; don Álvaro Gutiérrez Lira, cuyos pincelazos certeros se hundieron en el corazón de nuestra provincia y la plasmaron en el lienzo oleaginoso; y otros muchos más.

Pues bien, a la vista de tanto prócer, en mi celo juvenil, decidí arrancarles un ¡ay! de reconocimiento. Y lo logré. ¿Cómo? Muy sencillo. Una tarde pedí a mi madre que me permitiera leer mi obra ante sus amistades. La pobrecita, cuyo cerebro estuvo siempre ofuscado por el oscurantismo reaccionario, no aprobaba algunas de las ideas liberales que exhalaba mi obra y me negó el permiso. Por toda respuesta arrojé al patio las macetas del corredor, rompí un tabor de cristal cuajado y le mordí la pantorrilla a mi padre, que, por supuesto, lanzó un grito de dolor; después lloré veinticuatro horas y no probé bocado. Al día siguiente, cuando llegaron don Ramón, don Fortunato y don Álvaro, mi madre, con lágrimas en los ojos, me permitió que leyera mi composición, lo cual hice con una voz ronca, producto del llanto. Los visitantes quedaron alelados por la fuerza de mi expresión, y cuando terminé estaban tan embargados por la emoción, que les fue imposible aplaudir como hubieran querido; dijeron que nunca habían escuchado nada igual; tomaron sus sombreros y se retiraron pensativos; sus vidas habían sido transformadas de súbito, a tal grado que nunca regresaron a mi casa. Éste fue mi primer contacto con el éxito: tres cerebros de primera habían quedado pasmados ante mi

TEATRO

TABLEAUX DE MOEURS ARTISTIQUES & LITTERAIRES

II. ¿Cómo llegar a ser un dramaturgo de éxito?

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

(Texto íntegro del discurso pronunciado por don Carlos Raja ante las Juventudes Literarias, según Jorge Ibargüengoitia.)

Jóvenes amigos: voy a decir unas cuantas palabras acerca de mi carrera artística para que sirvan de guía y jalón a los jóvenes y las jóvenes que han empeñado su vida, y algunos hasta su reputación, en la sempiterna lucha de la luz contra las tinieblas.

En primer lugar, ¿qué es el éxito?, ¿es acaso lo que los norteamericanos llaman *Success?*, ¿*Money?*, ¿o lo que los franceses llaman *L'argent?*, ¿*Le grisby?*, ¿la *Pasta asciutta* de los italianos? No, señor, nada de eso. ¿Es acaso el éxito el aplauso del populacho? Tampoco. ¿Es entonces el aplauso de la crema y nata de la intelectualidad? Menos. Éxito, es nada menos que *el reconocimiento del mérito de una persona por los grandes cerebros de su tiempo*.

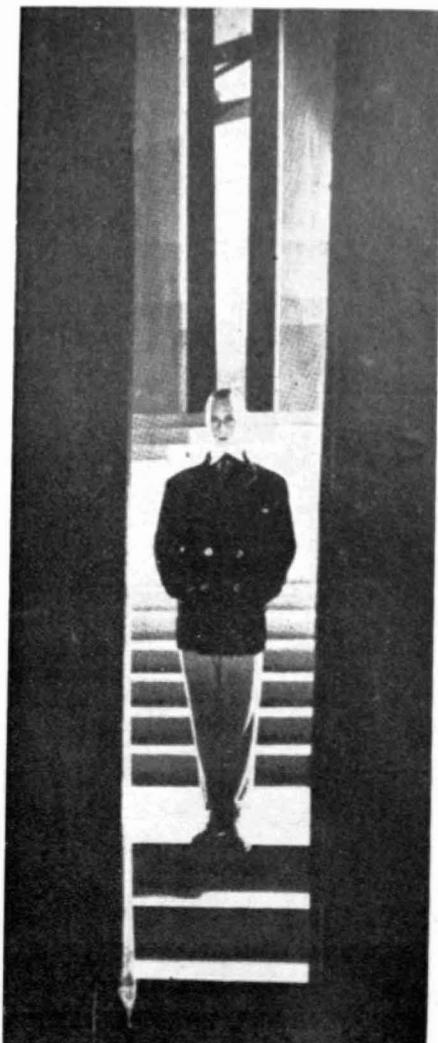
Éxito el de Esquilo, cuando Pericles declaró: "No hay mejor descanso para mí, después de un arduo día de trabajo, que contemplar *La Orestíada* en todas sus partes, y escuchar sus sulfuríneas líneas." Éxito el de Hipócrates, cuando el Gran Pelópida, reputado como uno de los hombres más inteligentes de su generación, estando en el último grado de reblandecimiento cerebral, exclamó: "Abba, abba mamá", después de tomar una de sus pócimas. Éxito el del Dante, cuando Ruccianno de Siena, después, de leer la *Divina comedia*, comentó ce-

rrando los ojos: "*Tutto per bene*". Éxito el mío, cuando el gran Gastón Le Foch me dijo en su pésimo italiano: "*Caro amico, non hai dipinto l'uomo, hai dipinto il messicano*", y me dio un emocionado abrazo. Esto es el éxito.

Pasemos ahora a la segunda parte de nuestra interrogante: ¿cómo se consigue el éxito? Animado por el convencimiento de que ninguno de los presentes podrá nunca aclarar este punto, me permito dar a continuación una somera idea acerca de lo que yo hice para conseguir el éxito.

Es una historia larga; comienza cuando yo contaba apenas trece años (ahora tengo cuarenta y siete). Estaba yo en una de esas crisis espirituales que suelen venir después de las corporales: había yo tenido paperas, y ahora me negaba a probar nada que no fueran malvaviscos; había azotado a la criada y estrangulado un gato, y una profunda melancolía se apoderó de mí. Me retiré a uno de los numerosos rincones inaccesibles que había en la elegante y espaciosa casa en que vivía con mis aristocráticos padres. En aquel retiro escribí mi primera obra de teatro. Se intitulaba *David Copernic*. No vaya a pensarse que la obra en cuestión tuviera relación alguna con aquella otra, inolvidable, del gran Dickens. Lo importante del caso es que yo estaba ansioso de éxito. ¿Cómo conseguirlo?

Muchos hombres famosos frecuentaban mi casa: don Ramón Paredes, el mejor



Don Carlos Raja

obra. Fue una experiencia tan embriagadora, que decidí repetirla una y otra vez.

Vino entonces el episodio del Sobre Cerrado, y la trampa que me colocó Margules, en la que tan fácilmente hubiera caído de no ser por la oportuna intervención de Sonia mi hermana. Pero mi siguiente gran éxito fue con don Ramiro Huerta y Huerta.

Tenía yo veinticinco años a la sazón: mis obras eran numerosas y circulaban de mano en mano entre los afortunados, pues las ediciones siempre fueron insuficientes. (Me parece que ha llegado el momento de advertir que mi lema ha sido desde hace mucho tiempo *Vox Populi, Vox Bruti*, y que cuando digo "ediciones insuficientes", me refiero a las de veinte ejemplares, encomendados por suscripción y autografiados por mí.) Volviendo al hilo de mi narración, diré: mis entrañas clamaban por un nuevo éxito. Busqué a la persona más inteligente de la ciudad, y encontré a don Ramiro, que regresaba triunfante de la famosa polémica que había sostenido con Newmann, quien se atreviera, insensato, a afirmar que el mole poblano era un invento persa. Me presenté en casa de don Ramiro con mi última obra: la tragedia intitulada *Guay!* Me recibió con cortesía, pero con reserva, a pesar de que iba yo provisto de dos cartas de recomendación de secretarios de Estado. Cuando comprendió que tenía yo intenciones de leer la obra personalmente, empezó a actuar de una manera inapropiada para un intelectual de su calibre: pretextó una jaqueca, luego fingió un desmayo, y al verme impertérrito, vomitó. De nada le valió. Leí la obra en su totalidad, con variantes y notas sobre giros lingüísticos. Cuando terminó, comprendí que la obra había sido demasiado



Un aspecto del banquete organizado después de la conferencia

profunda para mi interlocutor: estaba inmóvil, con la mirada perdida en el vacío y una expresión de estupidez en su rostro; le había yo revelado más luz de la que podía soportar su reducido cerebro. Me levanté satisfecho y abandoné la casa agradeciendo aquel mudo tributo.

A pesar de lo mucho que estimo esta tierra generosa, este México lindo y querido, no se me oculta el hecho de que aquí nadie me comprende; y no por falta de voluntad, sino porque en mis meditaciones constantes me he elevado demasiado. Este convencimiento lo tengo a raíz de mi éxito con don Ramiro. Decidí dejar la patria y buscar el éxito en tierra extraña.

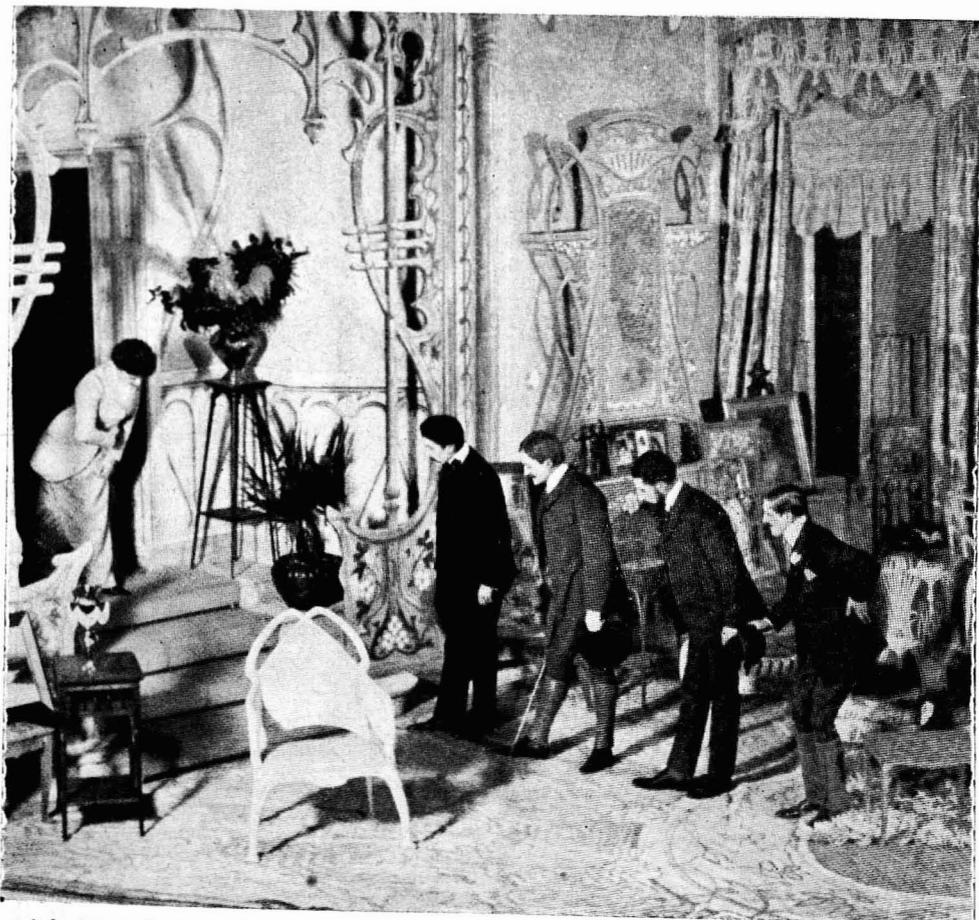
Mi madrecita, espejo ideal de la mujer mexicana, me proveyó para el viaje de una carta de crédito; mi padre, aunque adusto, con un automóvil último modelo, dos secretarías de Estado con sendas comisiones, y otra con una licencia con goce de sueldo; una tía mía, sabedora de lo delicado que soy de los pulmones, me regaló, pobrecita, unos guantes de

cuero de cochino y una bufanda. ¿Y Sarita, mi novia? ¿Qué no me dio? Así equipado, me puse en marcha.

Escogí entre todos los vapores que hacían la travesía de Nueva York al Havre, el "Marine Falcon". ¿Por qué? Porque sabía que esa línea era la única que conservaba aquella hermosa costumbre de hacer una fiesta al fin de la travesía; fiesta en la que cada uno de los pasajeros tomaba parte cantando una canción, haciendo un número de baile, algo de prestidigitación, etcétera. Yo pensaba leer mi tragedia *La impura*. Pues bien, no lo creerán ustedes, pero cuando el capitán de la nave supo de mi intención, comprendiendo que el impacto de aquella poderosa y apasionada obra en las mentes sencillas de los demás viajeros pudiera ser catastrófico, suspendió la fiesta. Entonces, me apoderé de la oficina del sobrecargo e intenté leer a través del micrófono, y él me desalojó de mi posición con bombas lacrimógenas y amenazó con tirarme al mar si intentaba repetir la hazaña. Ésta fue la única vez en la que he tenido que rendirme ante la incompreensión humana.

¡Ah, pero qué diferente es la cosa en Europa! Visité a los diez dramaturgos más importantes... y a Kovacs también. Leí para ellos mi obra *La impura*, y todos reconocieron mi superioridad. Y no de palabra, sino por carta. ¡Qué grandeza de espíritu! El caso de Kovacs, claro, es muy diferente: en primer lugar no es un buen dramaturgo, y en segundo, aterrado ante la posibilidad de que alguien le revelara su abismal ignorancia, me arrojó por la escalera la sexta vez que estuve a visitarlo. Pero veamos algunos de los testimonios de mi éxito: "... su obra [me dice Marcel Krapp] revela a tal extremo el alma mexicana, que me hace desear que existan otra vez los sacrificios humanos." "Usted ha ido más allá de la literatura, su obra es ya el diabolismo", afirma Jean Tissandier, con su franqueza habitual. Y la joven Ann Sothern, la gran escritora inglesa, se concreta a comentar con una sola palabra: "Gosh!", ¡pero qué elocuencia!

¿Para qué cansarlos, jóvenes amigos, con mis éxitos? Baste saber que los he conseguido. No se piense que he dicho lo anterior con afán de lucirme, ni de ponerlos en ridículo, porque a ustedes, ¿quién los ha elogiado? He dicho lo anterior, para que se sepa que no todos fracasan. Yo he triunfado. Es más, soy feliz.



A la izquierda la madre del conferenciante; en el orden acostumbrado, don Ramón Paredes, don Fortunato Arredondo, don Alvaro Gutiérrez Lira y un desconocido artrítico

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Bernard Lavergne, *La revolución cooperativa*. Imprenta Universitaria. México, 1962. 386 pp.

NOTICIA: Explica el sistema que rige a las cooperativas distributivas, diferente al de las empresas capitalistas que persiguen utilidades, y al de las cooperativas obreras que también procuran obtener beneficios monetarios para sus socios; en cambio, las cooperativas distributivas reembolsan las utilidades a los consumidores, que son a la vez accionistas de la sociedad.

Las cooperativas distributivas pretenden satisfacer las aspiraciones del individuo que vive dentro del sistema capitalista; entre otras, obtener mayor justicia en la repartición de las utilidades, aumentar la producción y evitar el desempleo; y además, ofrecer la libertad que en los países socialistas se ve limitada por la presión económica que ejerce el Estado.

Las cooperativas distributivas funcionan bajo los principios establecidos por los pioneros de Rochedale, en 1844, los cuales son: a) "Fusión del cliente y del empresario en una sola categoría", lo que se logra cuando el público es dueño (accionista) de las empresas, y por lo tanto tiene derecho a participar en las utilidades. b) "Distribución de las utilidades en proporción a las compras, al fin del ejercicio." El capital-acciones recibe solamente un dividendo fijo y no puede tener plusvalía. La empresa cooperativa vende sus mercancías casi a precio de costo, porque entrega al comprador la utilidad íntegra que ha obtenido sobre sus compras, excepto las utilidades que se aplican a la reserva del capital. c) "Un solo voto por socio en las asambleas generales." Esta regla garantiza la democracia económica. d) "El principio de la puerta abierta." Cualquiera puede comprar una acción en el momento que lo desee, con los mismos derechos que los socios fundadores; por este medio la cooperativa llega a desarrollarse sin límites.

Estas cooperativas de consumo generalmente las crea y las organiza el Estado; pero luego permite a los empresarios una completa libertad de acción. En los países europeos funcionan con éxito muchas cooperativas públicas descentralizadas, principalmente en Bélgica, Inglaterra y Francia. En muchos casos se ha recurrido a la nacionalización cooperativa de las grandes industrias y los servicios públicos, en los que sólo se admite como accionistas a los usuarios de las empresas; por ejemplo, todos los transportes de Londres fueron nacionalizados y funcionan bajo este sistema.

EXAMEN: Es muy importante que no solamente los sociólogos y economistas, sino el público, conozca las grandes ventajas que ofrecen las cooperativas de consumo. Este libro no trata de imponer una nueva utopía, sino que estudia un sistema ya establecido, y que cada día adquiere mayor impulso en todo el Occidente, y hasta en actividades en donde se practica sin plena conciencia de sus alcances, como en muchas sociedades mutualistas. Las cooperativas hacen desaparecer los defectos y las injusticias que

existen dentro del capitalismo y del socialismo; en cambio, aprovecha lo bueno de ambos sistemas: la libertad de iniciativa y el reparto justo de utilidades.

CALIFICACIÓN: Educativo.

—C. V.

REFERENCIA: William H. Whyte, Jr., *El hombre organización*, Fondo de Cultura Económica, 1961. 408 pp.

NOTICIA: Esta obra es, como la alarmante novela de George Orwell, *1984*, la descripción de un futuro inmediato, con la diferencia importante de que, mientras Orwell trabaja con la imaginación, Whyte trabaja con datos estadísticos.

EXAMEN: El autor analiza los valores y tendencias de la sociedad industrializada contemporánea. Aunque sus datos los ha obtenido en los Estados Unidos, cita



testimonios de que la situación que describe es común a los países más industrializados. De hecho, basta con enunciar los dos valores principales para reconocerlos como característicos del siglo veinte: a) la comunidad es superior al individuo, y b) todo lo que funciona bien es bueno. Los efectos prácticos de estos valores son el conformismo y la miopía espiritual, y se pueden apreciar en las siguientes tendencias:

Actualmente la gran mayoría de los jóvenes en Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Alemania, en agudo contraste con la generación anterior, busca la seguridad y huye de la competencia y de la libertad. No desea tomar iniciativas, sino servir a las iniciativas ya tomadas.

El grupo ha tomado conciencia de sí mismo como grupo, y tiende a suprimir al que se atreve a disentir de la opinión de la mayoría. Complementariamente, el individuo original tiende a desaparecer.

La vida privada del individuo se sacrifica, cada vez más, hasta un punto intolerable a la comunidad, por un mecanicismo que no tiene escapes. El individuo no sólo tiene que pensar lo mismo que los demás, tiene que vivir de la misma manera que los demás. Empieza a ser peligroso leer los libros que no lee la mayoría.

Este mundo es un pulpo que crece y absorbe cada vez a más sectores de la sociedad, aun a los "creadores", o sea a los artistas y hombres de ciencia.

El panorama es amenazante, sobre todo si nos damos cuenta de que ya nos ha empezado a invadir, y de que son muchas más las fuerzas que hay en su favor que las que se le pueden oponer.

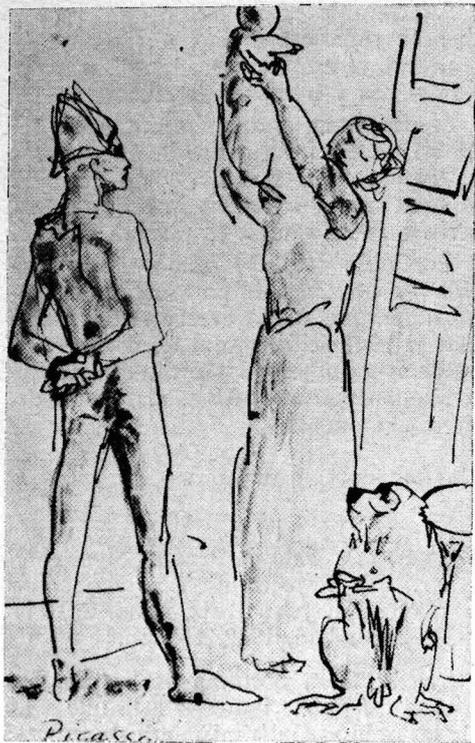
Por todo esto, *El hombre organización* es un libro importante, muy importante, que, me atrevería a decir, tenemos la obligación moral de conocer. El autor es un observador profundo y autorizado, su pensamiento es claro y lo expresa claramente.

CALIFICACIÓN: Luminoso.

—I. F.

REFERENCIA: Emilio Prados, *Signos del ser*, Ed. Papeles de Son Armadans (Colección Juan Ruiz, Núm. 8), Mallorca-Madrid, 1962. 153 pp.

NOTICIA: Obra póstuma de Emilio Prados, si así puede llamarse a la que salió de las prensas el día mismo de su muerte: 24 de abril de 1962. Había nacido en Málaga hacia 64 años. Escribió *Tiempo* (Málaga, 1925), *Canciones del farero* (Málaga, 1925), *Vuelta* (Málaga, 1927), *La voz cautiva* (inédito, 1922-1934), *Empiezo a conocer los nombres* (inédito, 1935), *Llanto en la sangre* (Valencia, 1937), *Memoria del olvido* (México, 1940), *Mínima muerte* (México, 1944), *Jardín cerrado* (México, 1946), *Río natural* (Buenos Aires, 1957), *Circuncisión del sueño* (México, 1957), *La sombra abierta* (México, 1961) y *La piedra escrita* (México, 1961). Editó la revista *Litoral*, en Málaga, con Manuel Altolaguirre. Parecía un acompañante menor de la generación del '27 y, en sus inicios, parecía influido por algunos de sus miembros: Lorca y Alberti especialmente. Pagó tributo al surrealismo, pero pronto descubrió su voz auténtica. Del paisaje andaluz pasó al "jardín cerrado" y al paisaje interior. La guerra española sacó de sus casillas sus únicos versos civiles, y aun cuando nunca volvió a ellos, no hay uno sólo de sus compañeros de generación que lo sobrepase en sensibilidad política española. El exilio lo paró en seco. "Yo nunca he salido de Málaga", decía a veces, con su extraña sonrisa infantil, insondable. En su modesto "nido" mexicano ¿en qué año vivía? Con una sencillez impar vivió su tiempo detenido en el inmóvil diorama de sus sueños y de sus meditaciones. Pero siempre se encontraba en él un corazón que, de tan abierto, no conocía puertas. Nunca dejó de ser un manantial puro de poesía; una pureza nacida de la soledad incontaminada (que no del divorcio de la vida) y de su natural ternura. Sólo vivía para la poesía. Y, modestísimamente, de la poesía. Nadie pudo sacarlo de su "jardín cerrado". Una vez alguien quiso llevárselo al campo veracruzano, a un rancho de luz, cercano al mar. "Allá tendrá motivos sobrados de inspiración y poesía", decía su amable huésped. Y Emilio Prados comentaba luego: "Todo mi paisaje lo llevo conmigo." Nuevo Bías. Emparentaba así con Juan Ramón Jiménez (de cuya obra se mantuvo siempre al día), pero añadía una dimensión inefable peculiarísima que era toda una definición de su ser



ser, nos ha acercado más que nunca al tesoro de su rara sensibilidad.

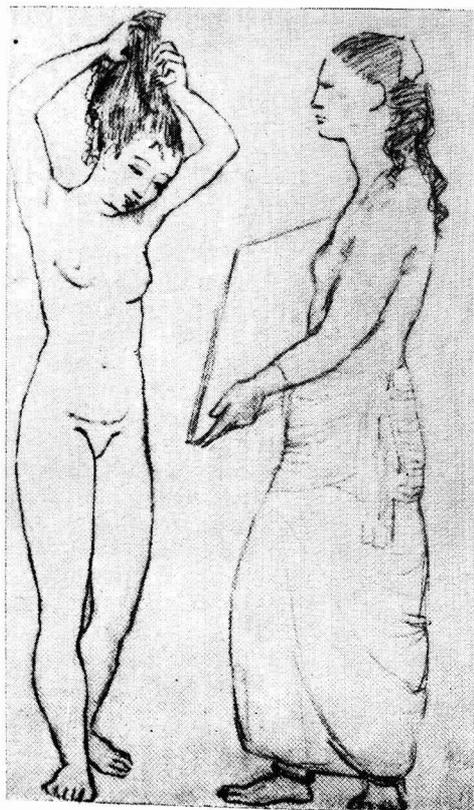
CALIFICACIÓN: Definitivo.

—F. A.

REFERENCIA: Fernando Pessoa, *Antología*. Selección, traducción y prólogo de Octavio Paz. Imprenta Universitaria. México, 1962, 106 pp.

NOTICIA: Fernando Pessoa —nos informa Octavio Paz en el prólogo— nació en Lisboa en 1888. Su infancia transcurre en África. Regresa a Lisboa en 1905. Estudia en la Facultad de Letras. Vive alternativamente con sus tías, una abuela loca y su madre. Trabaja en empleos oscuros y mal remunerados. Funda varias revistas; participa en polémicas. Bebe discretamente. Al morir, en 1935, deja “dos *plaquettes* de poemas en inglés, un delgado libro de versos portugueses y un baúl lleno de manuscritos”. Estos manuscritos dan vida a cuatro poetas distintos: Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis y Fernando Pessoa. De alguna manera sus obras se relacionan, se complementan y regresan al punto de partida: Fernando Pessoa, un gran poeta contemporáneo.

EXAMEN: El primer encuentro con una verdadera obra poética que nos era totalmente desconocida resulta siempre emocionante, y en este caso se trata, además, de un gran poeta. Fuente de revelaciones, sorpresas y comprobaciones, la excelente selección recogida y traducida por Octavio Paz, no sólo nos pone en contacto con una personalidad extraña y fascinante, sino que crea de una manera definitiva ese intercambio que da vida a la poesía. Por medio de sus cuatro heterónimos, Fernando Pessoa multiplica los puntos de vista, coloca frente a la realidad sensibilidades distintas y consigue que de la suma de ellas brote una imagen mucho más completa. Al paganismo estoico de Caeiro se contraponen el grito desgarrado de Campos; Reis nos dice lo que Pessoa calla. Así, en la obra encontramos la protesta, el horror ante el mecanismo frío de la vida contemporánea y el suave gesto de renuncia; entrega exterior y recogimiento interior. Por encima de todo, la irreal vida real de



íntimo. No había en él rastro de artificio, ni en sus poemas palabra que él no sintiera necesaria. No conozco ejemplo mayor de autenticidad lírica. Es verdad que estaba lejos del realismo poético, del sentido épico —narrativo— de la literatura moderna, y del lenguaje coloquial de la más reciente poesía. Tal vez por ello no llegó a significar gran cosa para los nuevos poetas de Hispanoamérica y de España. Su cauda única —por ahora— hay que encontrarla en la más joven poesía del exilio español, o en la sensibilidad de sus más recientes ensayistas (Blanco, Durán, Ascot y Segovia). Pero estaba igualmente lejos de ese simbolismo aristocratizante que hace de la palabra valor autónomo. Se emparentaba así con Antonio Machado: meditador existencial, desviado de “esa poesía de pura sensación... que no llega al alma de las cosas”.

EXAMEN: En *Signos del ser* nos dejó Emilio Prados su libro más precioso y preciso, más definidor y definitivo. Si la historia de la literatura pudiera eslabonarse en tríadas hegelianas, en sucesivas divergencias y confluencias, *Signos del ser* podría definirse como la confluencia o síntesis —en un nivel nuevo— de la introspección machadiana —aforística, con frecuencia— y la última poética juanromañana. En *Signos del ser*, a pesar de sus difíciles reconditeces, se nos abren no pocas posibilidades para desentrañar toda la obra de Emilio Prados. Confieso que hablo de una experiencia personal. La última poesía de Emilio Prados, tan cercano en todo, se me escapaba muchas veces, de tan recortada, de tan constreñida en su esencialidad, de tan recóndita. Emilio se expresaba con los mínimos elementos: se debatía en las admiraciones y los puntos suspensivos: siempre el lenguaje le resultaba insuficiente. Con frecuencia me parecía indescifrable. *Signos del ser*, libro perfecto, redondo, completo paisaje interior, abre pistas prometedoras al examen profundo de toda su poesía. No quiere decir esto que su estilo haya cambiado, que su lenguaje sea ahora distinto: quiere decir tan sólo que en este libro excelente, al iluminar Emilio Prados los signos de su propio



los cuatro poetas afirma el triunfo de la imaginación, de la poesía más viva que la vida, más verdadera que la verdad, sobre una realidad fantasmal que se nos escapa siempre.

CALIFICACIÓN: Excelente.

—J. G. P.

REFERENCIA: Ernesto Sábato, *El túnel*. Los Libros del Mirasol. Buenos Aires, 1961, 150 pp.

NOTICIA: Publicada originalmente hace más de diez años, vuelve a ser reeditada ahora esta novela, cuyo título dio a conocer a Ernesto Sábato, que más adelante destacaría también como ensayista político y polemista. En cierta medida, Sábato representa la tendencia de la literatura argentina que se opone a la posición encarnada en la figura de Jorge Luis Borges.

EXAMEN: Narrada en primera persona e influida en parte por *El extranjero* de Albert Camus y la obra de Alberto Moravia, *El túnel* cuenta la historia de la relación del pintor Juan Pablo Castel con María Iribarne, a la que aquél finalmente asesina. La novela aspira a revelar al lector de una manera indirecta el verdadero motivo de este asesinato mediante el relato del propio asesino. El lector descubre entre líneas que Sábato supone que es producto de la imposibilidad de comunicación, de la radical soledad del hombre; pero jamás llega a vivir esta idea encarnada en los personajes porque el autor es incapaz de crearlos verdaderamente. María Iribarne no es más que un fantasma cuya conducta no corresponde a lo que el narrador nos dice de ella; el narrador mismo se pierde en una serie de datos marginales, pensamientos y descripciones de acciones que no consiguen revelárnoslo como el autor deseaba. La acción se detiene morosamente desarrollando escenas secundarias y nos escamotea en cambio las esenciales. Así, *El túnel* resulta una novela psicológica sin profundidad psicológica; el asesinato de María Iribarne no es un acto Absurdo: es absurdo.

CALIFICACIÓN: Fallida.

—J. G. P.

William Faulkner

Por Manuel DURÁN

El reciente fallecimiento del gran escritor norteamericano William Faulkner —cuya última novela, *The Reivers*, podría traducirse por “Los depredadores” o “Los destructores”— es evidentemente el acontecimiento cultural —totalmente negativo— más importante de estos últimos meses. La muerte de Faulkner, que ha seguido unos pocos meses al suicidio de Hemingway, priva a la literatura norteamericana de una de sus máximas figuras; para muchos era Faulkner el escritor más poderoso, más significativo, más profundo de los Estados Unidos. Su fama había rebasado las fronteras nacionales hacía ya muchos años; era leído en versiones españolas por numerosos lectores de México y de otros países de habla española, traducido a todos los idiomas cultos, y recibió el Premio Nobel en 1954. Recordemos ahora las palabras que pronunció en su discurso de aceptación del Premio Nobel; creemos difícil encontrar un epitafio mejor para la tumba de Faulkner. En Estocolmo el escritor habló de “las viejas verdades universalmente sabidas, sin las cuales un escritor no puede escribir sobre el amor, sino sobre la lujuria... Me niego a admitir [afirmó] el fin del hombre. Creo que no sólo resistirá, sino que triunfará. Es inmortal, no sólo porque es el único, entre todas las criaturas, que tiene una voz inextinguible, sino porque tiene un alma, un espíritu capaz de comprender, de sacrificarse y resistir. El deber del escritor, del poeta, es escribir sobre estas cosas. Tiene el privilegio de ayudar al hombre a soportar los sinsabores aligerando su corazón, recordándole el valor, el honor, la esperanza, el orgullo, la compasión, la piedad y el sacrificio que constituyen la gloria de su pasado”.

Es muy posible que sea todavía demasiado temprano para juzgar la obra total de Faulkner. Sin embargo, después de vivir muchos años como escritor casi desconocido, conoció la fama, y la atención de numerosos críticos se concentró en su obra, una de las que han sido mejor estudiadas y más discutidas en la literatura de nuestro siglo; y es posible llegar por lo menos a ciertas conclusiones provisionales. Luis Untermeyer afirma que “Faulkner no se ve excedido, en sus mejores páginas, por ningún otro escritor de su época. Combina la novela de acción con la novela de análisis. A los horrores, extravagancias y lobregueces fantasmales de Poe aunó Faulkner una intensidad en la intención análoga a la de Melville; incluso sus violadores, idiotas, asesinos y perversos, que quebrantan toda idea de la decencia humana, son humanos, en una forma horrible, pero evidente. Al lector pueden desagradarle las muertes isabelinas con que Faulkner salpica su obra. Pueden repugnarle los suicidios, fratricidios, connivencias e innumerables traiciones que aparecen en sus páginas; puede incluso llegar a convencerse de que todo eso es únicamente un horrible producto de la imaginación. Pero aunque le produzca terror se sen-

tirá fascinado; y al final se convencerá de que todas estas violencias, todos estos horrores, no sólo suceden, sino que han de suceder, forzosamente, en un ambiente de derrota y en una época víctima de un medio obsesionante. Amenazado por el desastre y, a veces, por la demencia, el mundo de Faulkner es poco halagüeño; pero es inconfundiblemente un mundo; es, sin lugar a dudas, el mundo del lector”.

Podríamos afirmar que en esencia la obra de Faulkner es obra de un poeta. Hay en su canto grandeza y melancolía, crueldad y esperanza. “Todo este suelo, todo el Sur, está maldito —grita uno de los personajes de *El oso*, uno de sus mejores libros— y todos los que provenimos de él, todos los que en él encontramos cobijo, blancos y negros, estamos malditos.” La mayor parte de las obras de Faulkner describen los resultados —y en alguna ocasión sugieren los orígenes— de esta maldición con intensidad desolada que no podemos evitar comparar con la de la tragedia griega. Desde luego la vehemencia de Faulkner, su ímpetu lírico, le apartan de todo análisis sociológico e histórico serenos; es mucho más eficaz cuando nos describe los resultados de la maldición que cuando nos sugiere cómo empezó. Pero parecen ser dos los actos impuros que dieron origen a la maldición: el primero y más terrible, la esclavitud de los negros, que ha degradado tanto a los negros como a sus esclavizadores blancos; el segundo, la pérdida de valores, de conciencia del pasado, de continuidad, acarreada por el desastre de la guerra civil en que el viejo Sur es aniquilado. Los aristócratas son sustituidos por hombres sin conciencia, por la tribu de los Snopes, a la que sólo le interesa el dinero en sí y el poder como medio para acumular mayor dinero. No es excesivo decir que la obra de este escritor es un canto a la grandeza, al poder inevitable de la destrucción y la degradación; que parece recrearse en las escenas más lóbregas y crueles, que hay frecuentes rasgos de sadismo y masoquismo en su prosa. La aristocracia ha perdido sus virtudes, su valor y su honor, y nada de lo que acontece en el mundo moderno puede crear una nueva aristocracia. De ahí la nostalgia con que contempla el pasado, y la forma despiadada en que relata los males del presente. No hay salvación, salida, ni consuelo en la mayor parte de sus relatos; no hay piedad para las víctimas, ni tampoco para los verdugos, que a su vez se convertirán en víctimas. Típico de Faulkner es, por ejemplo, el argumento de su famosa novela *Mientras yo agonizo*, relato centrado en derredor de una familia blanca muy pobre, los Bundren, y sobre todo de la muerte de la madre, Addie Bundren, y de las dificultades con que tropieza la familia para llevarla a enterrar a un humilde y lejano cementerio, en tanto que se desborda un río y el cadáver entra en descomposición, los buitres vuelan cada vez más bajo acechando su presa, un hijo enloquece,

y el marido proyecta comprarse un nuevo juego de dientes postizos y casarse con la mujer que le ha prestado las palas con que cava la tumba de su esposa. En las últimas páginas, un personaje parece hacernos escuchar la voz del propio Faulkner al decir: “Nuestras vidas se desgranaban sin viento, sin ruido, con gestos de tedio tediosamente repetidos, con restos de un ímpetu antiguo, sin que una mano mueva los hilos; en el crepúsculo adoptamos actitudes desesperadas, gestos de títeres sin vida.”

Quizá las mejores novelas de Faulkner son *El sonido y la furia*, *El oso* y *Las palmeras salvajes*, junto con *Mientras yo agonizo*. En *El sonido y la furia* Faulkner, que gusta de experimentar, desintegra la sucesión temporal a que nos tenían acostumbrados los novelistas tradicionales, entremezcla y combina los episodios, emplea la corriente de conciencia o monólogo interior, nos presenta la mente de un idiota, Benjy Compson, en todo su prolijo caos; el lector está a punto de perder pie, se ve sumergido por la poderosa corriente de la prosa, por la disparatada confusión de los sucesos; el tiempo se adelgaza, se contrae, parece estallar en mil pedazos para seguir fluyendo un poco más allá. Es con mucho la más influyente de sus obras, y no sería difícil hallar algún rastro de la misma que en forma directa o indirecta se haya filtrado en algunas de las mejores novelas mexicanas de nuestros días, tales como *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

Faulkner falleció el 6 de julio de 1962, de un ataque cardíaco, en un hospital de la pequeña ciudad de Oxford, en el Estado sureño de Mississippi. Tenía 64 años de edad. Afectaba una humildad que en ciertos momentos parecía excesiva; pretendía no tener ni un átomo de intelectual, afirmaba que los otros escritores de su tiempo no le interesaban, que no leía a nadie, que era en realidad un granjero cuya diversión era escribir relatos. Estas afirmaciones, igual que todo lo que declaró en su discurso de Estocolmo —y que queda desvirtuado por el sentido mismo de sus novelas— no deben ser aceptadas sin reservas. Faulkner fue un intelectual nato, un espíritu selecto y complicado, un gran estilista amigo de experimentar con técnicas nuevas y audaces, un testigo de su época. Estaba especialmente satisfecho de su novela *Una fábula*; el más intelectual, simbólico y complicado de todos sus libros (y quizá uno de los menos satisfactorios). Pero, como buen escritor norteamericano, aprendió la mayor parte de sus trucos y recursos novelísticos en la dura escuela de la experiencia y el trabajo manual, el vagabundaje y la vida semi-bohemia, cambiando con frecuencia de oficio y de ciudad. Nacido en 1897 en New Albany, Mississippi, era hijo del propietario de un establo, vástago de una familia distinguida venida a menos. La familia se mudó a la población de Oxford, Mississippi, cuando el padre pasó a ser gerente de negocios de la Universidad del Estado. El abuelo era gerente de un pequeño banco casi sin fondos. El joven Faulkner abandonó la escuela secundaria —en la cual, según reza la leyenda, obtuvo muy malas calificaciones— para ocupar un modesto empleo en el banco. A los 16 años ingresó como oyente en la

Universidad de Mississippi, pero abandonó sus cursos poco después para pasar a la Real Fuerza Aérea Canadiense, con la que combatió durante la Primera Guerra Mundial. Al regreso de la guerra escribió su primera novela, *Paga de soldado*, en 1922. Escrita en seis semanas, la obra tardó cuatro años en hallar editor. Los compradores fueron pocos. 1929 fue su año decisivo: se casó y escribió *El sonido y la furia*. Componía con cierta rapidez, por lo menos en algún caso, pero meditaba largos meses antes de empezar a escribir: "Si volviera a nacer —dijo en una ocasión— sería vagabundo o mujer. Se trabaja mucho menos." Al saber que había fallecido el escritor, el Presidente Kennedy ha tenido para él unas palabras de recuerdo y admiración (y ello a pesar de que Faulkner había rechazado la invitación de la Casa Blanca para una cena en que se reunieron todos los Premios Nobel del país): "En lo tocante a la actividad del hombre,

raros son aquellos de los que se puede afirmar que su obra se perpetuará. William Faulkner es uno de ellos. Desde Henry James ningún escritor dejó un monumento tan considerable ni tan potente a la gloria de la literatura norteamericana. Su muerte ocurrió en Oxford, Mississippi, en el mismo corazón de este universo turbulento de sombra y de luz que constituye la aplastante creación de su pensamiento y de su arte. A partir de este mundo, trató de proyectar la luz sobre los esfuerzos febriles del hombre para comprenderse a sí mismo. Su penetrante espíritu tocó los corazones de todos los que lo escucharon." Igual que T. S. Eliot, que Sartre, y que muy pocos más, Faulkner ha sabido describir con amarga lucidez el callejón sin salida en que se encuentra el hombre moderno. Escritor costumbrista, provinciano, es también el más universal de los artistas. Su pérdida será llorada en México como en todo el mundo.

lidad... Nuestros antepasados no nos han legado este sueño. Más bien, nosotros hemos sido legados al Sueño... Pero el Sueño ha huido. Nos ha abandonado, a nosotros, a los que, en tanto luchábamos por encontrar nuestro sitio entre las demás naciones, el Sueño protegió y sostuvo, sólo exigiéndonos que recordásemos que era, como toda cosa viva, susceptible de perecer... En su lugar, escuchamos hoy la cacofonía del terror, de la conciliación y del compromiso, en medio de la cual apenas flotan las grandes palabras —Libertad, Democracia, Patriotismo—, hoy vacías porque nosotros las desnudamos de toda significación, pero con las cuales intentamos desesperadamente disimular la importancia de nuestra pérdida... Hoy, en los Estados Unidos, toda organización que funciona protegida por fórmulas como 'la libertad de prensa', 'la seguridad nacional' o 'la lucha contra la subversión', puede violar impunemente la intimidad de todo aquel que no sea miembro de una organización lo suficientemente rica o poderosa como para protegerlo... Los grandes, invulnerables sacerdotes del nuevo poder americano, son: la Seguridad, la Subversión, el Anticomunismo, el Cristianismo, el Estilo de Vida Americano y la Bandera."

Este inquietante novelista del estruendo y la furia poseía, pues, una moral, la

El testamento de William Faulkner

Por José DE LA COLINA

En un corto intervalo, apenas poco más de un año, los Estados Unidos de Norteamérica han perdido a sus dos mayores novelistas, Ernest Hemingway y William Faulkner. Sin exageración puede decirse que estos dos nombres dominan toda la geografía de la novela contemporánea, y ya escritores como Pavese y Sartre han hecho constar la deuda que con ellos tienen las generaciones de narradores europeos aparecidos en la segunda postguerra. En Hispanoamérica, la influencia de Faulkner ha sido quizá la más amplia e intensa —como lo demuestran las obras de Lino Novás Calvo, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Claudio Giacconi, José Revueltas, Juan Rulfo, etcétera—, aunque el autor de *El viejo y el mar* parece haber obtenido una mayor resonancia por la seducción de su personalidad, su vida aventurera y su adhesión a las causas de la República Española y la Revolución Cubana. Con ellos desaparecen dos voces significativas de la conciencia norteamericana, del viejo sueño iniciado con el periplo del Mayflower, continuado por los Roger Williams, los Paine, los Jefferson, los Thoreau, Lincoln, Whitman, Twain, Melville, etcétera, y ahora agonizante bajo el triunfo posmortem de MacCarthy y la religión imperialista del Destino Manifiesto. Hasta su muerte insistió Faulkner en señalar la corrupción de la vieja doctrina, de aquellos ideales que componían *the American Dream*, que dieron origen a los Estados Unidos y les permitía proclamar al mundo: "Aquí hay lugar para todos ustedes, venidos de todas partes — para los individualmente desprovistos, para los individualmente oprimidos, para los individualmente privados de individualidad." Comentaba Faulkner: "Tal era el sueño: no una igualdad que permitiese dormir perezosamente, como duerme el embrión en el seno de la madre, sino la libertad de comprometerse en la vida en igualdad con todos los hombres, y de defender, de

conservar esa igualdad, mediante el ejercicio del valor personal, de la honradez en el trabajo y de la mutua responsabi-



Uno de los últimos retratos de William Faulkner

vieja moral de los colonos del Mayflower, y su obra literaria no puede ser, por tanto, disociada de ella. Faulkner, como muchos de los grandes novelistas norteamericanos —Hawthorne, Melville, el mismo Twain al final de su vida—, no escapó a la tentación de la prédica, y su obra, particularmente en su etapa postrera, contiene vastos y monótonos trozos de lo que comúnmente se llama “mensaje”. Incluso se da el caso de que toda una novela, por ejemplo *Una fábula*, sea “mensaje” de principio a fin. Quiénes rechazaron esa etapa de la obra faulkneriana por su “terrorismo predicante”, como alguien ha dicho, parecen no haberse dado cuenta de que dicho “terrorismo” venía de más lejos, que había estado siempre presente en la obra faulkneriana, implícito o manifiesto. Es más: tal vez sin aquella predicación la obra de Faulkner apenas habría pasado de ser un conjunto de folletines truculentos escritos con la virtuosidad técnica y el esteticismo decadente de la novela gótica. Por intrincados que sean los andamiajes de esas novelas, nunca lo son tanto que escondan las obsesiones morales del autor, y parodiando a Sartre se podría decir que la técnica de Faulkner implica una moral. Existe un mundo Faulkner porque todo gran creador, como los amantes apasionados, tiende a convertir el espectáculo del mundo en imagen de su obsesión, y a nadie se le escapa que el Condado de Yoknapatawpha es algo más que una región imaginaria del Sur de los Estados Unidos: es el mundo, como Faulkner lo veía, como lo reflejaba en el espejo roto de la novela moderna.

Pero... Faulkner no había roto deliberadamente ese “espejo paseado a lo largo de un camino” que era la novela tal como la concebían los escritores del siglo XIX, sino que había empezado a recoger los fragmentos de un espejo roto, a lo largo de un camino inmerso en la oscuridad. Como Dostoievski, Proust, Conrad y Joyce, sabía que desde hacía tiempo el espejo no estaba entero y que la aventura del hombre no era ya algo que se podía contar con el clásico esquema *exposición-nudo-desenlace*. Sabía, también, que el drama ocurría esencialmente en el interior del hombre, y que ese interior —ese *dentro*, como diría Unamuno— había dejado de ser un todo coherente, integral, y que en su lugar no había sino una vasta región oscura cruzada por lampos cegadores, y en la cual no hay *arriba* y *abajo*, *primero* y *después*. Si Faulkner comenzaba por el nudo o por el desenlace; si iniciaba la historia de Caperucita por el momento en que el Lobo se arrojaba sobre ella, o incluso desde el momento en que Caperucita, en el vientre del lobo, trataba de reconstruir los hechos, no era por una mera argucia de novelista policíaco interesado en tener “suspense” al lector, sino por una razón más profunda. Hombre de nuestro siglo, consciente de la bancarrota de racionalismos, positivismo y pragmatismos, Faulkner entendía que era traicionar al hombre presentar la noche humana como un día luminoso, al estilo de los inveterados “cantores del progreso” que lo rodeaban. El hombre que Faulkner veía se hallaba perdido en una noche oscura de la conciencia, en la cual sólo brillaban lampos fugaces. ¿Pesimismo? La palabra no corresponde a la

grandeza del universo faulkneriano y queda por debajo de él. Yo diría visión trágica. Si en lugar de trágico, Faulkner hubiera sido realmente pesimista, su obra no hubiera sido la imagen de la lucha del hombre con su propia noche, sino la de una triste aceptación de esa oscuridad, la de una triste negación de que los lampos revelaran algo. Pero la obra de Faulkner, nacida indudablemente de esa oscuridad, desarrollándose en ella, ponía toda su atención en aquellas breves irrupciones de luz, procuraba ver lo más posible en el corto tiempo que éstas duraban, y si al final el autor, como sus criaturas, sólo conseguía cegarse y no ver nada, persistía tercamente en él la creencia en que un día llegaría a ver con suficiente nitidez. En el entretanto, Faulkner había *escogido*, cualquiera que fuese el resultado, y eso no es propio del pesimista, sino del hombre trágico. ¿Qué otro sentido puede tener la célebre frase, en *Las palmeras salvajes*, de “entre el dolor y la nada escojo el dolor”? Léase la escena capital de *Una fábula*, aquella en la que el joven cabo (Jesús) y el viejo mariscal (el Dios del Antiguo Testamento) contemplan la enorme capital desde una altura. Toda esa escena es prédica, en efecto, pero ello no le quita belleza e intensidad, no sólo porque Faulkner es sincero, sino también porque sentimos que estamos ante la síntesis y la justificación de toda su obra —una obra, como él mismo ha dicho, escrita “entre la agonía y el sudor del espíritu humano”—, y que a partir de ella podemos realmente comprender sus novelas anteriores y encontrar sentido a esa frase, tantas veces mencionada pero pensada tan pocas, sobre el dolor y la nada. La escena no es buena sólo porque es prédica sincera; posee una sutil magia novelística, un misterioso fluir de estados de ánimo, una interacción de sentimientos e ideas entre los personajes, que sólo aparecen cuando se relee esa parte con atención. Los papeles se van trastocando a medida que avanza el diálogo, y al final los dos personajes son, al mismo tiempo, otros y los mismos. Esta transferencia de personalidades mostrada a través de lo que los propios personajes dicen, es un *tour de force* notable. El mariscal comienza pidiendo al cabo que se retracte de su rebeldía, que se confiese equivocado (no hay que olvidar que en el fondo se trata de un diálogo entre el Cristo y el Dios del Antiguo Testamento). Cuando el cabo responde que no lo hará, que hay otros con él, que habrá miles, el mariscal objeta que esos miles lo negarán y maldecirán un día. El cabo le pide al mariscal que no tenga miedo, “pues no hay nada que valga la pena temer”. “¿Miedo? —replika el mariscal—. No, no soy yo, sino tú quien tiene miedo del hombre; no yo sino tú quien cree que nada, excepto una muerte, puede salvarlo.” De modo que al final es el mariscal el que responde por el hombre:

“¡Oh, sí! El hombre sobrevivirá porque lleva en sí mismo aquello que resistirá incluso después de que la postrera roca despreciable y sin mareas se hiele lentamente bajo la última puesta de sol roja y sin calor, porque ya el próximo astro en la azul inmensidad del espacio resonará con el clamor y el tumulto de su desembarco, mientras su diminuta voz inagotable aún seguirá hablando, aún

seguirá planeando: allí también, después de que la última campanada del destino haya sonado y se haya apagado, aún habrá otro sonido: su voz, planeando aún construir algo más alto y más veloz y más ruidoso; más eficiente y ruidoso y veloz que antes, pero también inherente a la misma culpa antigua y primordial, puesto que ello no conseguirá tampoco desarraigarlo por último de la tierra. Yo no temo al hombre. Hago más: lo respeto y admiro. Y me enorgullezco: estoy diez veces más orgulloso de esa inmortalidad que posee, que incluso el de aquella celestial de su engaño. Porque el hombre y su locura...

—Resistirán —dijo el cabo.

—Harán más que eso —contestó orgullosamente el viejo militar—. Prevalecerán.”

Faulkner nos decía que este mundo no era sólo una historia de estruendo y furia contada por un idiota y cuyo significado es nada. Podía serlo así para el Quentin Compson de *El sonido y la furia*, para el Joe Christmas de *Luz de agosto*, para Temple Drake y Popeye de *Santuario*, para la multitud de sus personajes acosados que se autodestruyen, pero resulta muy distinto para Lena Grove, Horace Bembow, Charlotte Rittenmeyer, para los obstinados campesinos de *Mientras agonizo*, para el viejo cazador y el niño de *El oso*, para el prisionero de *El viejo*, para el negro Lucas Beauchamp de *Intruso en el polvo* y el muchacho y la anciana empeñados en salvarlo. Estos personajes, como dice el mariscal, hacen más que resistir: prevalecen. Y prevalecen porque poseen aquellas viejas virtudes de los primeros colonos norteamericanos, señaladas por Faulkner en su discurso de recepción del Premio Nobel: “el valor y el honor, la esperanza y el orgullo, la compasión y la piedad y el sacrificio, [que] han sido la gloria de su pasado”. Prevalecen porque no deben pagar esa “culpa antigua y primordial”, puesto que no se la han fabricado, porque no contradicen a la vieja tierra de la que se nutren, porque no creen en el pecado y la condenación.

¿Dónde está, pues, el pesimismo de Faulkner? Con demasiada precipitación se ha querido asimilar al creador con sus criaturas, sin recordar que el artista trágico presta oído tanto a las criaturas de la catástrofe como a las de la lucha y la voluntad. Faulkner es Popeye, Sutpen, Quentin Compson, sí, pero también Charlotte Rittenmeyer, el niño de *El oso*, el Lucas de *Intruso en el polvo*. Una de sus novelas más leídas, *Mientras agonizo*, es también de las menos comprendidas. Cuando después de todas las peripecias y vicisitudes pasadas para enterrar a su esposa, el rudo padre de la familia Bundren se presenta con una nueva mujer y dice a sus hijos: “Aquí tenéis a la señora Bundren”, los lectores apresurados rien del *gag*, pero no se trata de una bufonada puesta allí para dar un respiro de alivio a una obra dura y a veces sombría. Hay mucho de comedia en la obra, pero nunca bufonada, y esa frase final es simplemente el último toque que Faulkner añade a lo que es su propósito real: simple y sencillamente decirnos que el hombre prevalece, más allá de la muerte, el dolor y la catástrofe, y que si con él prevalecen su estupidez, su odio y su rapiña, también persisten los viejos y magníficos deseos del corazón.

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

En 1956 James East Irby —autor de la entrevista con Borges aparecida en estas mismas páginas— publicó un ensayo: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, que no ha encontrado la merecida difusión y que hoy, a la muerte del gran novelista, es oportuno reseñar en líneas generales. Muchas de las tesis de Irby han sido posteriormente retomadas por la crítica para discernir el influjo de Faulkner en las corrientes y en los escritores de Latinoamérica que modificaron las concepciones tradicionales de la novela. A seis años de distancia, el inteligente estudio de Irby conserva su eficacia y lucidez. Con todo, la presencia de Faulkner se manifiesta en un buen número de libros publicados de aquel tiempo a esta parte — y el ensayo de Irby podría ampliarse, actualizarse con algunas menciones de novelas y tomos de cuentos subsecuentes a la edición de aquellas páginas.

Durante la década 1930-1940 comenzó a notarse en la prosa narrativa hispanoamericana una crisis del realismo tradicional, caracterizada por un descrédito de las formas establecidas de la novela y el cuento. Un ejemplo cercano puede hallarse en *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, obra de plena transición en que, dentro de un esquema todavía realista, se emplean monólogos interiores a la manera de James Joyce y alteraciones cronológicas al uso de la moderna novelística de Norteamérica y Europa. La nueva corriente, denominada "realismo mágico" por algunos críticos atentos, coincide con la crisis económica que fue la repercusión en Latinoamérica del derrumbe de Wall Street (1929). Aunque muchos cultivadores del "realismo mágico" omiten de sus obras todo contenido social y eluden los problemas más serios de la realidad que los circunda, existe dentro de esta tendencia un grupo de narradores que escriben en función de la vida concreta de sus respectivos países y comparten rasgos comunes que los caracterizan: una vinculación íntima, en mayor o menor grado, con la tierra y la naturaleza o con la existencia laberíntica de las grandes ciudades; un elemento fantástico o semifantástico que toma a menudo la forma de una exageración casi expresionista —grotesca y de pesadilla— de ciertos aspectos de la realidad; una angustia, un pesimismo y un fatalismo atroces; un empleo, cada vez más frecuente, de la violencia y de la sordidez; una forma llena de complicaciones y exenta a veces de claridad, que utiliza la narración subjetiva y parcial por medio de testigos y encierra una concepción relativista del tiempo; y, finalmente, en su estilo, una recreación eficaz del lenguaje cotidiano, popular que, con heterogéneos elementos (del moroso laconismo a la retórica desbordada) expresa la confusión y la multiplicidad del mundo que nos tocó vivir, de nuestro tiempo. La angustia de tales escritores, en todo caso, es histórica, no mera gesticulación; dado que corresponde a la circunstancia del hombre americano en una era de transición — y tiene, por tanto, un sentido profundamente humano.

William Faulkner participó de buena parte de estos rasgos, y la influencia del gran narrador obedece a factores que están más allá de la fama, el Premio Nobel o la simple moda literaria. Así, es lógico que haya señalado a muchos de nuestros más notables escritores los métodos para expresar su visión del mundo — sobre todo si

consideramos que el esplendor de la novela norteamericana ocurre hacia 1930, entonces surgen la violencia e intensidad con que Faulkner dio sentido artístico a conflictos sociales semejantes de algún modo a los de Hispanoamérica.

El problema de la sociedad del Sur de los Estados Unidos, sociedad agraria, feudal, obsesionada por el pasado y demorada en él, al margen de la sociedad industrial del Norte y llevada por el capitalismo hacia un futuro que —para el sureño auténtico y representativo— sólo augura la destrucción de sus valores y privilegios más entrañables, es, guardadas todas las proporciones, el conflicto de muchas partes de nuestro Continente. Por ello, en las generaciones de escritores nacidos después de 1950, la influencia de Faulkner coincidió con la crisis del antiguo realismo y las sucesivas crisis sociales y políticas.

Irby analiza la huella de Faulkner en las obras de cuatro narradores: Lino Novás Calvo, José Revueltas, Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti. Nacido en España, Novás Calvo llegó a Cuba a los siete años (1912). Desde entonces se identificó con la vida y la realidad cubanas, de donde nacieron las circunstancias y los personajes de todos sus cuentos. Como se sabe, Novás Calvo hizo la primera traducción de Faulkner al español (*Santuario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934)



y reconoció: "Tengo a Faulkner en la sangre." Irby considera que los cuentos de Novás de ningún modo pueden tomarse como imitaciones; asimilan con justeza una técnica que encaja perfectamente en las necesidades formales de la narración. El talento de Novás se manifiesta en varios volúmenes de alta calidad —*La luna nona*, *No sé quién soy*, *Cayo Canas* y *En los Traspátios*.

En nuestro país la técnica faulkneriana ha dejado una huella notable en las obras de José Revueltas y Juan Rulfo. La retrospectiva, el ambiente denso y angustioso, la constante dimensión interior que hace avanzar con lentitud el relato, son algunas de las características de Faulkner que Irby reconoce en el autor de *El luto humano*. (Cuatro años después de escritas esas páginas, Revueltas publicó un tomo de cuentos, *Dormir en tierra*, que anula la mayor parte de sus limitaciones y lleva a sus últimas consecuencias la expresión de su enorme capacidad narrativa.) El mundo de Juan Rulfo se parece en muchos aspectos al de Faulkner; la vida en las regiones de Jalisco donde el campesino contempla con estoico fatalismo el desolado panorama de la época que sucedió a la Revolución: el fin de los latifundios, el bandolerismo, la rebelión cristera y la arbitrariedad despiadada de los caciques. Como Faulkner, Rul-

fo conoce a la perfección el modo de pensar y de hablar de los campesinos — lo que confiere autenticidad a todas sus páginas. Muchas de las constantes de la obra de Rulfo (encerrada en dos libros: *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*) son plenamente herencia de Faulkner, en el enfoque narrativo y en la visión total.

Una excelente aplicación de los procedimientos faulknerianos la ha realizado el gran novelista uruguayo-argentino Juan Carlos Onetti. De todos los hispanoamericanos, Onetti es el que toma de manera más intelectual la influencia de Faulkner. Escritor afin en muchos sentidos al existencialismo, Onetti prefiere el ambiente de la ciudad a orillas del Plata. Hasta 1956, cuando Irby publicó su ensayo, Onetti había dado a conocer cinco novelas: *El pozo*, *Tierra de nadie*, *Para esta noche*, *La vida breve*, *Los adioses*, y un libro de cuentos: *Un sueño realizado*. (A la fecha ha enriquecido su bibliografía con dos relatos extensos: *Una tumba sin nombre* y *La cara de la desgracia*, una novela, *El astillero*, que me parece la más madura de este admirable narrador y otro libro de cuentos, *El infierno tan temido* — que no he logrado conocer.) Todas estas obras, añade Irby, exploran incansablemente diversos aspectos de los mismos temas: la soledad sin remedio del hombre al que circundan la irracionalidad y la sordidez; la torva nostalgia por la juventud perdida y la imposibilidad de la comunicación; la inútil lucha por escapar del tedio.

Hasta aquí la parcial y fragmentaria glosa del estudio de Irby. Propongo a su atención el examen de la influencia del autor de *Light in August* en los siguientes títulos y autores (de una lista que no pretendo ser completa): Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El acoso* (y probablemente en *El siglo de las luces*, publicada en francés antes de la edición original). Otro novelista —de alcances semejantes a ese gran maestro cubano de la narración— que comparte el discernido, personalizado influjo de Faulkner es el chileno Manuel Rojas, particularmente en la que se considera su obra maestra, *Hijo de ladrón*. En Chile, asimismo, dos de los más importantes nuevos narradores se suman a los discípulos de Faulkner: José Donoso (*Coronación*) y Claudio Giacconi (especialmente en *La difícil juventud* y *El sueño de Amadeo*). En Uruguay, Mario Benedetti (*Montevideos*) y en Perú, Carlos Eduardo Zavaleta, sobre todo en su último libro de cuentos: *Vestido de luto*. Otro cubano, Guillermo Cabrera Infante, se ha servido de las aportaciones de Faulkner para dar la imagen de la vida en su país durante la dictadura batistiana: *Así en la paz como en la guerra*. Entre nosotros, Faulkner ha influido a varios de los escritores jóvenes de mayor talento, entre otros: Carlos Fuentes (*La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*) José de la Colina (*Ven, caballo gris* y *La lucha con la pantera* que se editará próximamente), Sergio Pitlor (*Tiempo cercado*) y Tomás Mojarro (*Cañón de Juchipila*).

Como pocos novelistas del siglo veinte, Faulkner merece el título de inventor de realidad. Transfiguró, para siempre, las concepciones novelísticas: antes de Faulkner la novela era una y hoy es, sin duda, otra. Su enorme aportación a la forma y la estructura narrativas bastaría a darle un sitio entre los verdaderos clásicos actuales. Escribió una serie de libros que en sí constituyen otra realidad: son espejo del mundo — y otra porción que se ha añadido al mundo.