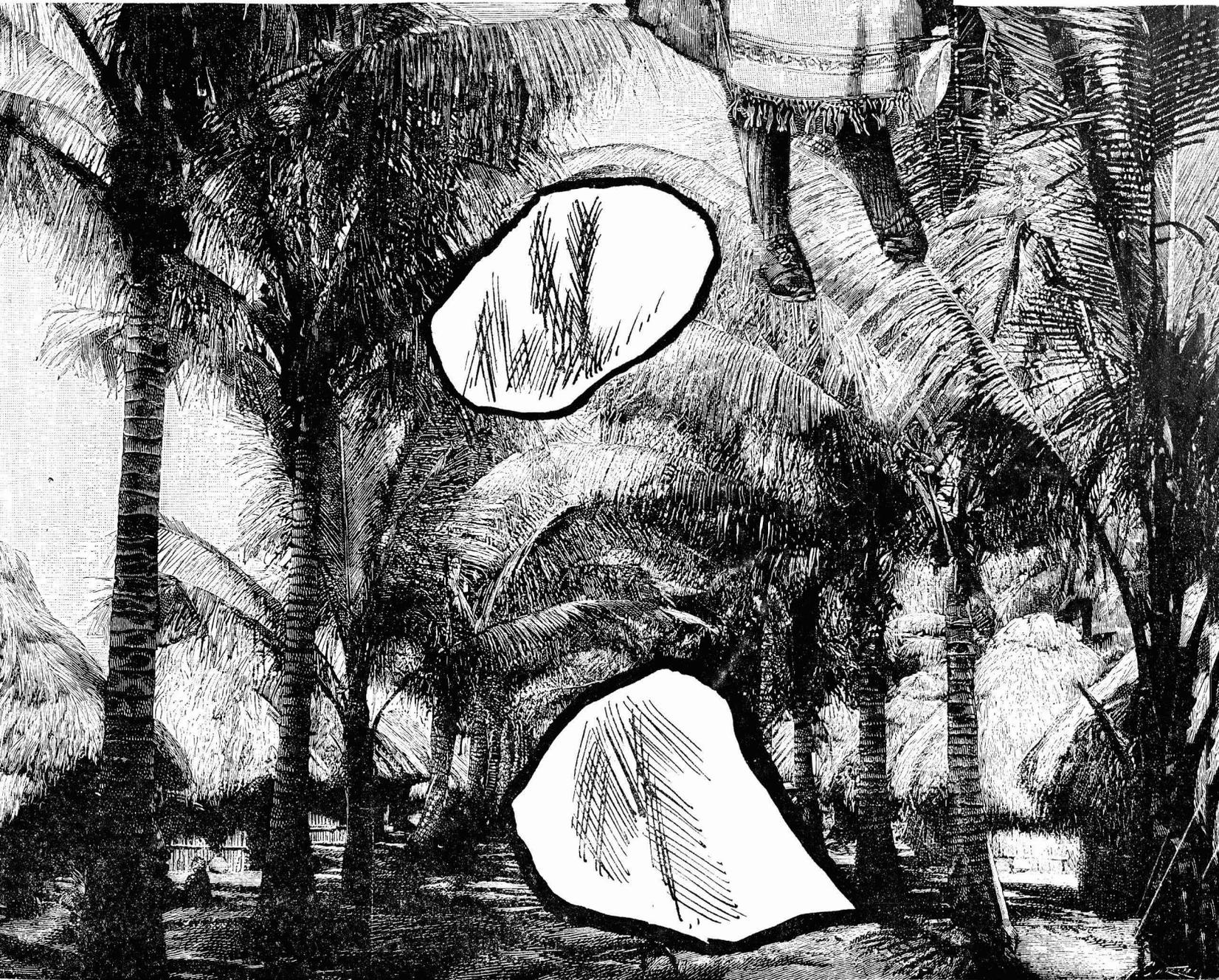


REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

ABRIL
1961



ES NUDOS EN LA RED — UN CUENTO DE ROSARIO CASTELLANOS

Volumen XV, Número 8

México, abril de 1961

Ejemplar: \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Jefe de Redacción:

Carlos Valdés

Secretarios de Redacción:

*Juan Vicente Melo**José Emilio Pacheco*

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

POESÍA

Dos jóvenes poetas mexicanos

*Isabel Fraire
Francisco Cervantes*

Superpoblación

Lawrence Ferlinghetti

FICCIÓN

Tres nudos en la red

Rosario Castellanos

ENSAYO

Misticismo beatnik

Ernesto Cardenal

Nota sobre las tendencias religiosas

*Gary Snyder*En torno a las colaboraciones literarias
de Igor Stravinski*Juan Vicente Melo*

Más sobre el racismo: una protesta

Santiago Genovés

CORRESPONDENCIA

Santiago Genovés

DOCUMENTOS

Pornografía, arte y censura

Paul Goodman

ARTES PLÁSTICAS

Juan García Ponce

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Jorge Ibarguengoitia

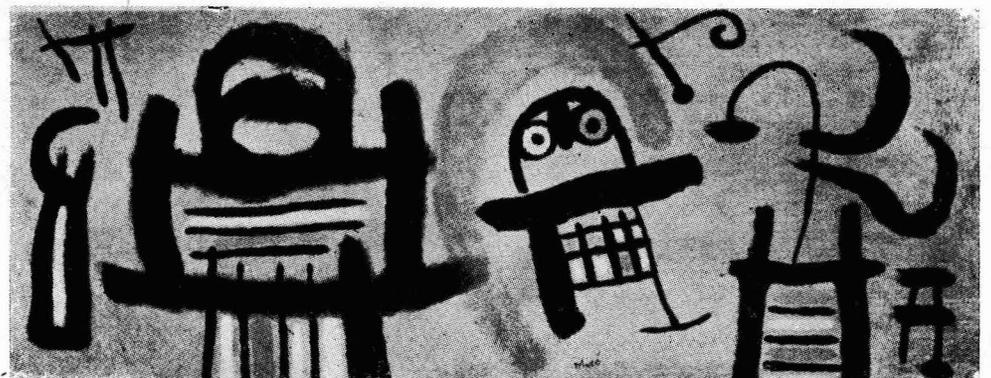
LIBROS

Carlos Valdés

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

José Emilio Pacheco

DIBUJOS

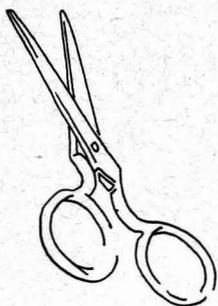
Alberto Gironella, Héctor Xavier

Miró o la inocencia: Pájaros en la noche (ver Artes plásticas)

la feria de los días

CENSURA

ES GRATO comprobar que algunos países tradicionalmente sujetos a una censura puritana de la expresión, en estos últimos tiempos



se han ido liberando de ella, al menos atenuándola o haciéndola más flexible. Así en Inglaterra y Estados Unidos, con pocos meses de diferencia, han sido ganados sendos juicios que hicieron posible en ambos sitios la publicación de un libro hasta entonces vedado por las llamadas "buenas costumbres"; *El amante de Lady Chatterley*, por D. H. Lawrence.

ÑOÑOS

POR desgracia, en México el proceso evolutivo de la censura ha operado en sentido inverso. En particular por lo que hace a la censura cinematográfica y a la teatral. La primera, ya se sabe, suele borrar con lujo de ñoñería cuantas escenas puedan alarmar los prejuicios me-

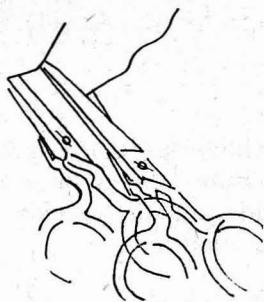


nos justificables (además de que cercena sin piedad cualquier huella de crítica social o política). La segunda, que antes se atrevió a prohibir "por inmoral" una obra clásica cual es *La Celestina*, acaba de lucirse de nuevo al suspender las representaciones de una pieza de Strindberg, *La sonata de los espec-*

tros, que forma parte del repertorio de las mejores compañías internacionales.

CAPRICHOS ABAJO Y ARRIBA

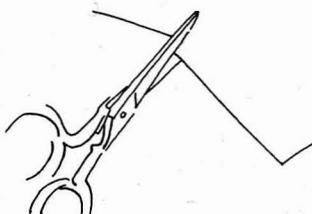
INDIGNA sobre todo, en estos casos, lo arbitrario del procedimiento, lo caprichoso de la decisión. Pero ¿qué podría esperarse de una calificación encomendada, como lo están las que se apuntan, al pobre crite-



rio de burócratas que se designan, a su vez, sobre bases caprichosas y arbitrarias, y nunca en atención a una capacidad objetiva para el arduo oficio señalado?

LA INEPTITUD SIN EXCUSA

SI LA censura ha de existir, y temo que sea ingenuo considerar su destierro supuesta la actual estructura de nuestra sociedad, lo menos que puede exigirse es el establecimiento de un organismo apropiado que la ejerza, con intervención de psiquiatras, sociólogos, escritores, maestros. Nada excusa el privilegio tutelar de una burocracia inepta en

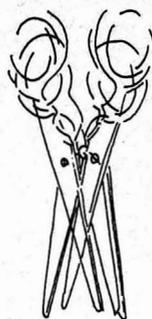


semejantes delicados menesteres. ¿Por qué un simple funcionario ha de erigirse en juez del teatro y el cine que debemos, o no debemos, ver?

MALOS SERVICIOS

EN LAS presentes condiciones, la miopía de la censura únicamente sirve para ahogar el afán experimental de todo artista, para refor-

zar la vigencia de los más irracionales prejuicios, para hostilizar el desenvolvimiento de nuestro cine y de nuestro teatro, ya de suyo colmados de obstáculos, limitaciones y deformaciones mercantilistas.



UNA OPINIÓN Y SU CONTRAPARTIDA

ME DECÍA Georges Sadoul, refiriéndose a los cortes hechos aquí a la gran película de Fellini, *La dolce vita*: "Pensar que he viajado tantos kilómetros para encontrar este tipo de absurdas mojigaterías." Pero claro que la opinión del principal historiador del arte cinematográfico tiene muy sin cuidado a nuestras autoridades, a quienes sólo interesa, por lo visto, congraciarse con escrupulosas solteronas y con aquellas mentes impuras, tan abundantes en nuestro medio, que en todo miran impureza. ("Todas las cosas son puras para el puro de corazón", asegura la sabiduría bíblica.)



¿Y DESPUÉS...?

AHORA HAN censurado una obra maestra de Strindberg. ¿Qué sucederá mañana?

—J. G. T.

DOS JÓVENES POETAS MEXICANOS

ISABEL FRAIRE

I

BREVE incendio de pájaros agudos
 con la aurora en el pico caen muertos
 bajo una andanada de papeles
 fechas, citas, silencios.

El gigante del mundo crece, hueco
 con un niño en los brazos
 de ojos grandes abiertos
 que nace cada día, decapitado.

Se han tapado las bocas con escombros
 los ojos se han nublado
 las manos se entreabren y entrecierran
 y en estremecimientos sucesivos
 se sacuden la carne y los deseos.

Cada día la historia es más antigua
 las palomas más nuevas cada día se repiten
 el milagro se empolva en un momento.

El tiempo se acelera, estrechando su órbita
 sin futuro, de círculo cerrado.

II

ALTA vuela la noche
 las palabras
 caen como papeles desdoblados
 tú y yo
 giramos alrededor de un tótem
 recubierto de espejos
 se suceden los mundos
 atravesamos transparencias
 de pronto tengo tu mano entre las mías
 de pronto no la tengo
 de lejos te contemplo
 tiendo puentes
 hablo
 caen mis manos al agua
 nos une la esperanza de encontrarnos

III

ALEGÓRICAS calles se entrecruzan
en laberinto ingenuo

caen las hojas del árbol inmaduro

han pasado mil noches sin descanso

bailarina de humo
sobre las olas baila
fugitiva visión de un opio lento

la danza se dibuja
inabarcable línea que es un punto
momento que aparece y reaparece

de pronto los ojos solitarios
contemplan abiertos un sol muerto

FRANCISCO CERVANTES

CANTO IX

LA ARENA se desliza a través de la hendidura,
qué frágil recipiente es el viento,
qué áspera y envenenada piel
la del leopardo solo,
qué sucio el cordel del suicidio fracasado.
No son las orillas del llanto,
no son las agarraderas del insulto,
son el pie sobre el cadalso,
la muerte que se bebe nuestros ojos
y suena a quebrado en sus costillas mi llanto.
Sin filo, la veleta se ha detenido;
su silencio es la ausencia de algún nombre,
su quietud carece de líneas de sonido,
y empieza a semejar una piedra soleada,
donde la huella única es la de la presión
del viento, el sol, pues crece o arde
según el sol calienta o el viento
deposita su ofrenda obligatoria sobre de ella.
Imposible vencer el peso o el calor,
ni siquiera se mueve la piedra;
ni solloza ni se abre,
es una piedra hecha a base de ofrendas del viento,
antes era una veleta viva,
giraba, gemía,
a veces caían de ella grandes gajos de chirrido,
otras, su filo cortaba las miradas
de todos los que la acechaban.
En principio era una piedra que dejaba de ser
una grave veleta,
ahora no le queda ni una línea,
ni el viento la mueve,
ni la agrieta el sol,
ni el agua la suaviza y encanta
¡qué transformaciones, metálico proteo!

TRES NUDOS EN LA RED

A Juan Vicente Melo

Por Rosario CASTELLANOS

Dibujos de Alberto GIRONELLA

EL NACIMIENTO de Águeda produjo una decepción —mitad consternada mitad satisfecha de vaticinio cumplido— entre los miembros de la familia Sanromán.

Después de los tres primeros y sucesivos fracasos maternales de Juliana no únicamente era previsible sino también justo que diese a luz a un varón. ¿Pero quién puede fiarse de estas mujeres de un barrio cualquiera, sin casta y sin orgullo? Tuvo una hembra y, como si no fuera suficiente, la melindrosa se dio además el lujo de quedar imposibilitada para concebir de nuevo.

¿Adónde, suspiraban en sus asambleas dominicales, amodorrados después de la abundante comida, los Sanromanes, adónde van a ir a parar los hermosos cañaverales de Esteban, las enormes partidas de ganado, las fincas de la tierra fría y de la tierra caliente? A manos de un extraño, si bien les iba. Porque Águeda, a juzgar por las apariencias, no iba a ser fácil de casar.

Esteban no se preocupaba demasiado por el porvenir de su hija. Calculaba únicamente que la dote habría de ser mayor de lo que había dispuesto. Pero después de todo era la hija única, porque los bastardos no contaban. Por su parte Juliana tenía confianza en que la niña embarnerería con la edad. Además ella iba a encargarse de que recurriera a todos los artificios de la coquetería. Si se esmeraba en ser limpia y hacendosa y en parecer de sangre liviana no faltaría quien se fijara en ella para desposarla. Al fin y al cabo, matrimonio y mortaja...

Pero conforme Águeda iba creciendo las ilusiones de sus padres hallaron cada vez menos puntos de apoyo. La fortuna de Esteban mermó, casi hasta extinguirse, cuando las tierras fueron repartidas por el gobierno y los indios se alzaron negándose a seguir trabajando de balde. El estado de sus finanzas no era ni excepcional ni secreto. Ahora sí ya podía comentarse, sin ningún recato, que su hija le estaba resultando un poco rara.

¿A quién habría salido, Santo Señor de Esquipulas?

En las noches de insomnio Juliana y Esteban repasaban, cada uno desde su respectiva y matrimonial cama de latón, las anécdotas de sus mutuos antepasados para encontrar la raíz, la explicación.

—Tal vez aquella prima lejana tuya, la de Tabasco, la que se volvió loca.

—¿Y qué querías que hiciera? Los carrancistas abusaron de ella delante de su novio y luego a él lo remataron de un balazo.

Juliana suspiraba, conmovida. Era una de las tragedias que enlutaron su juventud y de la que le hubiera gustado ser protagonista. El hecho de que su marido no la comprendiera la irritaba. Para vengarse, decía:

—¿Y tu bisabuela? Dicen que dormía en un cajón de muerto que se había mandado hacer para cuando llegara el caso.

—Mamá Gregoria fue siempre muy precavida.

—Se pasaba.

—En cambio otras prefieren deberle a las once mil vírgenes con tal de no pensar en el mañana.

Juliana sentía el pinchazo de la indirecta. Esteban había aludido, naturalmente, a la madre de ella, a la viuda que nunca supo ¡la pobre! lo que era sacar una cuenta ni ahorrar un centavo. Y ni siquiera había sido capaz de colocar bien a sus hijas. Allí estaba, por ejemplo, Juliana. Atada a un señor con veinte años y veinte mil mañas más que ella, al que sólo le quedaban las ínfulas de rico. Y en cuanto a la otra...

Como si sus pensamientos hubieran llegado, por distintos caminos al mismo punto, preguntaba con fingida inocencia el marido:

—¿Se averiguó, al fin, de que le vino la muerte a tu hermana Elena?

—No la envenenaron para quedarse con la herencia, como a la tuya.

Lo que había comenzado en murmullo tenue iba adquiriendo la densidad y el volumen de una disputa violenta. En los tapanos altísimos, en las paredes espesas, en la amplitud de las habitaciones de las casas de Comitán, rebotaban los insultos, las recriminaciones, los reproches.

En la recámara vecina Águeda despertaba con sobresalto.

—Están hablando de mí.

Distinguía la voz de su padre: maciza como su cuerpo, solemne como sus pasos, certera como la aguda punta del bastón de caoba que acertaba siempre con el sitio exacto donde posarse. En cambio las frases de su madre eran una catarata irreflexiva. Daba la impresión de que nada podría contenerla. Y de pronto comenzaban los titubeos, como cuando andaba revolviendo cajones para buscar algo que ya había olvidado. Y por último sobrevénía un silencio total.

Lo que Águeda no supo nunca fue que lo que enmudecía a su madre no eran ni las razones de su marido, ni la prudencia, sino el terror. No a la cólera, ni al castigo, ni a las represalias. El terror a la reconciliación.

Águeda también se estremecía de otros terrores: el de la oscuridad, en la que siempre se movía un fantasma; en la que siempre acechaba una bestia feroz. Pero sobre todo el de aquellas voces repetitivas de sus padres que la iban cubriendo de llagas dolorosas: las de una culpa cuyo nombre jamás acertó a entender, una culpa que estaba en sus huesos para pudrirlos, en su corazón para estrangularlo, en su cabeza, de la que era único badajo resonante.

Una culpa, además, sin expiación. A menudo la niña soñaba que había muerto y que su lugar vacío era ocupado por otro, por el que verdaderamente debía de estar allí; y que el sorbo de aire que antes robaba, ahora le proporcionaba fuerzas al dueño legítimo.

Al despertar nunca recuperaba del todo la certidumbre de continuar viva, no quería recuperarla. Se deslizaba sin ruido por los corredores —evitando el encuentro de los espejos— e iba a ocultarse hasta el fondo del traspatio. Allí permanecía hasta que alguien iba a recogerla bruscamente a la hora de comer.

Ante sus mayores no había modo de hacerla hablar, *porque ella no estaba allí.*

Esteban y Juliana, por su parte, no atendían más que a su propia hostilidad y a su rencor. Se pedían, con una diferencia llena de sarcasmo, la sal; se agradecían irónicamente el postre. Pero no gastaban una sola palabra superflua en la conversación.

Águeda corría fuera del comedor lo más pronto posible para buscar su refugio favorito y lejano. Allí, a la hora del atardecer, se entretenía retorciendo el cuello de los pájaros que, en el principio del crepúsculo, disminuían la altura y la velocidad de su vuelo, hasta quedar al alcance de unas manos rapaces. Después, con el pequeño cadáver oculto entre la blusa y el pecho, Águeda iba al jardín y en uno de los arriates cavaba un breve agujero para enterrarlo. Encima de la tierra removida colocaba una flor, como señal y duelo.

También se complacía en despojar a las lagartijas del cuero verde que las cubre. Bajo su grosura y aspereza iba apareciendo una membrana blanquizca, transparente casi que permitía observar la palpitación enloquecida de las vísceras. Águeda veía, con paciencia, crecer el ritmo hasta paralizarse. Entonces, cuidadosamente, colocaba al animal sobre una piedra y lo dejaba libre. La lagartija permanecía inmóvil un instante y luego echaba a correr y se perdía entre los matorrales.

En una ocasión Juliana sorprendió los manejos de la niña. Su primer impulso fue abalanzarse y golpearla, interrumpiendo así aquel juego cruel. Pero luego una especie de veneración ancestral la contuvo. Águeda es una Sanromán, se dijo. ¿Cómo iba Juliana a rebelarse contra una jerarquía inmutable? Es una Sanromán, repitió, alejándose. Por tanto, lo que hubiera de maldad y tiranía en ella era la herencia de los antiguos atormentadores de esclavos, de los viejos azotadores de indios. De ella, de la bordadora humilde del barrio de San Sebastián, no había nada. Juliana respiró, con un extraño alivio, su propia inocencia.

La impunidad hizo a Águeda ociosa y rebelde. Ignoraba dónde tenía su origen esa debilidad de sus padres hacia ella, pero había comprobado que ninguno de los dos se atrevía ni a dictarle una orden ni a contradecirle un capricho. Han de tenerme lástima, supuso. Y cuando afirmo algo me contestan "sí, sí", como a los locos y a los imbéciles.

Juliana intentó, alguna vez y como por juego, atraerla a los quehaceres domésticos. Águeda respondió advirtiéndole que se la quería hacer caer en una trampa:

—Ese es asunto de las sirvientas.

Sin embargo, a veces condescendía en regar las macetas; en barrer algún rincón, hasta que un ataque de estornudos le imposibilitaba continuar la tarea. Y la única vez que entró en la cocina se desmayó de asco ante la vista de los alimentos crudos.

Quando Juliana quiso empezar a adornar a su hija con todas las gracias de una señorita, se estrelló con una torpeza tan obstinada que no pudo menos de calificar como maligna. En el teclado del piano era incapaz de distinguir el sonido de una nota de otra y si desde el principio colocaba mal los dedos, toda la lección se desarrollaba mal. Cosía y deshilaba pedazos de trapo que nunca se convirtieron en algo útil. Y en cuanto a la pintura nunca pasó de emborronar papeles que después tiraba con desprecio a su alrededor.

No hay que dejarla sola nunca, reflexionaba Juliana. Pero la amistad tampoco le era fácil. Por su familia, por su rango, pertenecía desde su nacimiento a un círculo determinado y selecto. Fue bienvenida. Pero pronto comenzaron a huir de ella con un pretexto u otro. ¿Para qué estar con quien se aburría de todos los juegos? Porque a Águeda no le gustaba hacer ni pasteles de lodo, ni cambiar de pañales a las muñecas ni concertar comadrazgos con ninguna.

Hubo que recurrir a las cargadoras y pagarles precios especiales, a pesar de lo que emigraban a la menor provocación. En realidad las asustaba la pasividad con que Águeda se disponía a que la divirtieran. Canciones, bailes, cuentos, todo lo que se podía ver desde lejos y en lo que no era preciso participar. Y nunca, las pobres criaditas, pudieron prever el instante en que Águeda iba a lanzarse contra ellas tratando de arrancarles las orejas porque no habían acertado a contestar alguna de sus preguntas.

—Esto sí se pasa de la raya, decidió la madre. Ha de estar compatiada con el diablo.

Y fue a consultar a su director espiritual.

Este —perfil romano, voz conmovedora en el púlpito, ídolo del pueblo— le aconsejó:

—Traémela. Hemos de arrancarle esas malas hierbas que le atormentan. Yo mismo le inculcaré la doctrina.

Juliana disfrutó de un fugitivo minuto triunfal. Sus cuñadas se desmorecían de envidia. El sacerdote no se habría dignado hacer lo mismo por ninguna otra que no fuera Águeda.

Con un catecismo del Padre Ripalda en una mano y una palmeta en la otra, se iniciaban las clases en el locutorio parroquial. Las preguntas eran fáciles, rápidas, mecánicas. Así deberían de ser las respuestas. Pero Águeda, después de meditar con el entrecejo fruncido, salía con una pregunta nueva, con la aplicación de la regla a un caso concreto en el que resultaba contraproducente, con la exigencia de que se le marcaran bien los matices para no equivocarse, con escrúpulos sin fin.

El sacerdote dejaba caer los brazos. Ni el catecismo era explícito ni la palmeta era justa. Llamó en secreto a doña Juliana para confiarle que el caso de su hija era tan especial que no se atrevía a administrar la sagrada forma, por miedo a cometer un sacrilegio.

¿Qué hacer ante una deshonra semejante, que sus cuñadas se encargaron inmediatamente de hacer trascender al público? Huir, donde nadie los conociera ni los señalara entre burlas compasivas. A México.

Ya en la capital, Juliana no hallaba cómo desprender a Águeda de sus faldas. ¿Iba a permitir que vagara por las calles, para que en su distracción la atropellaran los coches? ¿Iba a inscribirla en una escuela pública, para que se las averiguara con una turba de muchachitos insolentes y mañosos? Porque, gracias a

Dios, Águeda sería todo lo que quisieran. Pero maliciosa no.

Así que no quedaba otra alternativa que buscar un colegio de monjas, muy decente, bien afamado, y sobre todo, caro. Sí, el más caro. Esa era la única garantía.

Quando Esteban llegó a México, después de liquidar sus intereses en Chiapas, encontró a su familia ya instalada.

La sorpresa fue desagradable. El departamento alquilado por Juliana era excesivamente pequeño y el ajuar de segunda mano. Además carecía de servidumbre, para compensar los gastos de la colegiatura.

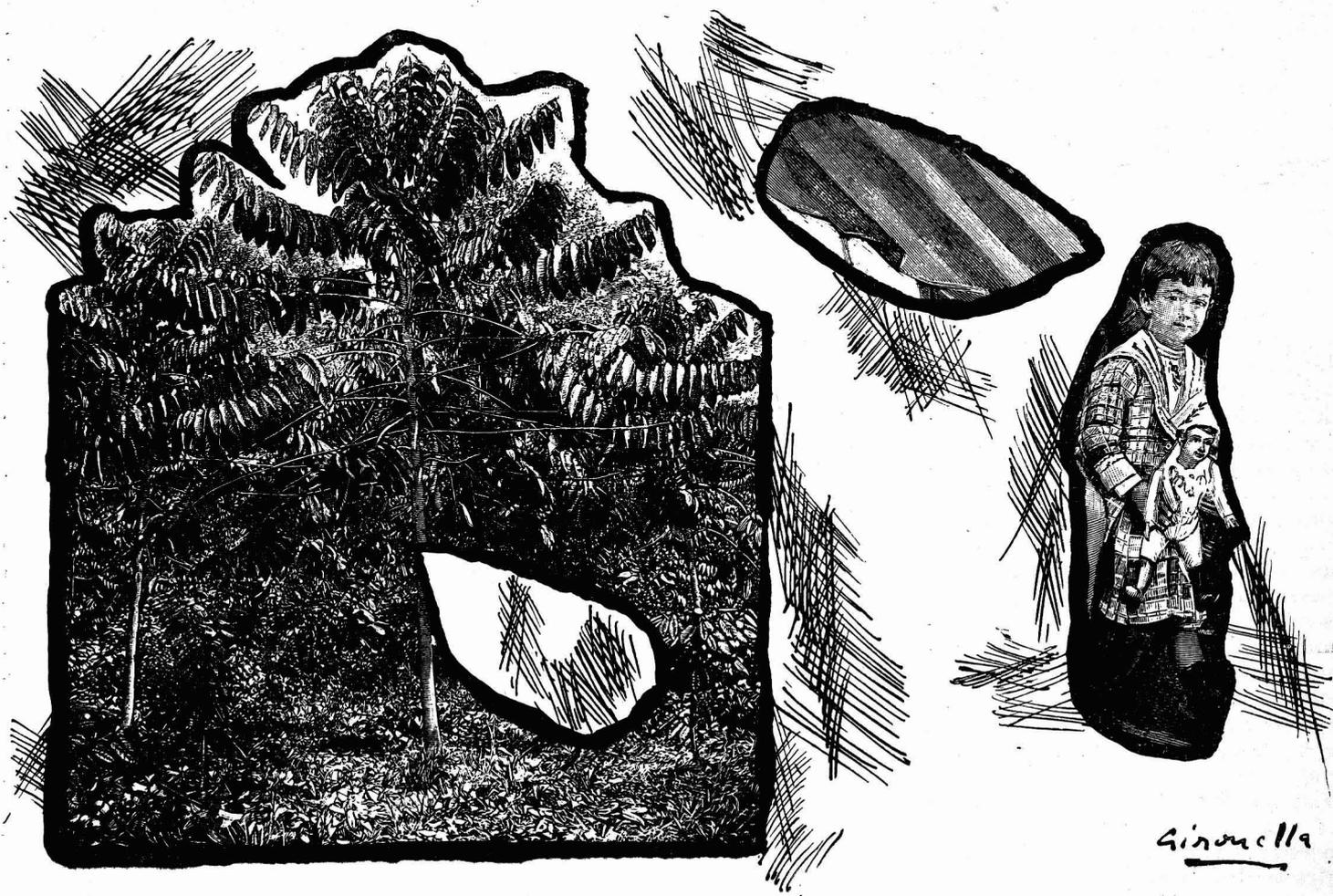
Esteban daba su asentimiento a las virtudes ocultas en cada una de las disposiciones de Juliana. Pero sentía nostalgia de su hamaca de fibra en el corredor, del espacio, que hasta ahora nunca le había faltado; el aire, que no llegaba caliente de olor de fritangas y basura quemada.

La causante de tales trastornos era Águeda y a Esteban no le iba a ser fácil perdonarla. Pero cuando la vio regresar del colegio, con su uniforme gris y su mochila pesada y un aire, por primera vez ávido y despierto, estuvo a punto de no reconocerla.

—Saca muy buenas calificaciones, alardeó Juliana. ¿Quieres verlas?

Águeda estaba ya abriendo su mochila cuando el ademán negativo de su padre la inmovilizó. Se quedó perpleja, mirándolo. ¡Qué incongruente le parecía la figura de este extraño, a cuyos brazos estuvo a punto de lanzarse! ¡Qué absurdo, con su chaleco, su leontina de oro, su bastón de caoba, su sombrero verduzco!

Sin comentarios, pasaron al comedor. Juliana trajinaba ruidosamente en la cocina y llegaba con una fuente de sopa



humeante, de carne guisada, de frijoles. Águeda comía apenas y Esteban tomaba una pizza de esto y de lo otro, refunfuñando porque no estaba bien sazonado o le escaldaba el paladar, por lo caliente o había perdido su gusto, por lo frío.

Juliana se sentó a la mesa hasta el final y colocó sus manos entrelazadas (rojas de lejía y trabajo) sobre el hule que fungía como mantel. Aquí, junto a ella estaban los dos seres a quienes la unía el deber, el parentesco entrañable. Como a la luz de un relámpago los contempló, distantes, ajenos. No los había comprendido nunca y tampoco los había amado. Esta última revelación la turbó. Y para conjurarla rezó mentalmente una jaculatoria.

Los días tomaron el cauce de una rutina invariable. Águeda y Juliana madrugaban para que la muchacha llegase a tiempo al colegio. Cerca del mediodía Esteban, acicalado con lo mejor de su guardarropa, se marchaba al centro, donde estaba tramitando unos asuntos cuya vaguedad nunca condescendió a explicar. Tenía amigos influyentes; era cuestión de semanas que expidieran su nombramiento.

Esta versión fue verdadera algunos días. Después de largas e infructuosas antesalas Esteban había decidido pasar las mañanas en algún sitio más agradable. Eligió la Alameda. Buscaba una banca que le conviniese y desdoblaba ceremoniosamente el periódico. En ciertas ocasiones, y a modo de celebración de algún acontecimiento especialmente importante, Esteban alargaba sus pies a la rápida habilidad de un bolero.

A veces conversaba con algún otro asiduo del lugar. Nunca permitió que su interlocutor traspasase los límites del comentario acerca del tiempo o de las críticas a las autoridades. Así conservaba su distancia y un señorío cada vez más menguado. Porque primero tuvo que prescindir del bastón, demasiado estorboso en el interior de los vehículos; después, cuando regresaba a su casa dormitando junto a la ventanilla del tranvía, un ladrón le arrebató el sombrero. Por precaución guardó la leontina y el reloj, con lo que el chaleco ya no lucía más que el brillo de la vejez y el uso.

Juliana olfateaba, en estas ausencias cotidianas, una aventura.

—Y eso sí que no se lo tolero ni a Dios Padre, repetía enjabonando furiosamente la vajilla.

En la noche, y con el pretexto más baladí, inició la pelea. De su boca salían a borbotones palabras vulgares, viles adjetivos. Águeda se puso a contar el tiempo que transcurriría en desvanecerse esta cólera para ser sustituida por el arrepentimiento. Esteban aceleró el plazo al no responder a ninguna de las acusaciones, parapetado tras la sección de anuncios del periódico.

Ya en la madrugada (el insomnio consumió a Juliana) se deslizó cautelosamente hasta el lecho de su marido para pedirle perdón. Esteban se volvió hacia la pared y casi en sueños repitió varias veces: demasiado tarde... demasiado tarde.

Este fue el principio del silencio. Los tres estaban siempre absortos en sus proyectos, en los incidentes diarios, en sus recuerdos. Ninguno tenía nada que compartir con nadie.

Juliana creyó, al principio, que el empeño de las tareas de la casa no sería más que transitorio. Pero Esteban consideró esta situación como satisfactoria y definitiva. Le gustaba verla encerrar el suelo, limpiar los vidrios, hacer las camas, desde un sillón especial de descanso que había adquirido para su uso exclusivo.

Ahora está desquitando sus años de haraganería en Comitán. Después de todo ¿qué habría podido llegar a ser sin mi apellido ni mi dinero más que una criada?

Su dinero. Con él adquirió alguna vez una juventud, una belleza, un simulacro de amor que se habían desvanecido. Con él se aseguró para siempre de la fidelidad y la abnegación de Juliana. Lo consideraba como el único instrumento de dominio, como la única espina dorsal que podía mantenerlo erguido por encima de quienes lo rodeaban. Por eso se asía a él con un ademán convulso para no soltarlo.

Cada mañana veía aproximarse el momento en que su mujer iba a acercarse a pedirselo. Observaba sus vacilaciones en el umbral, sus falsas búsquedas cerca del sillón de descanso, el esmerado frotamiento de la superficie de un mueble contiguo. Por fin, la frase salía, estrangulada y trémula, de los labios de Juliana. Esteban afectaba no haberla escuchado y se hacía repetir la súplica. Espoleada por la angustia, Juliana silabeaba ahora clara y distintamente.

—Necesito diez pesos para el gasto.

Esteban la miraba con aire de infinita compasión. ¿Se había vuelto loca de repente? Porque el dinero no se recoge con escoba por las calles como para dilapidarlo así.

—¿Para qué lo quieres?

—Para la comida.

—¿Se trata de algún banquete especial? ¿Tenemos huéspedes y quieres lucirte dándoles faisán o pavo trufado?

Sin asomo de humor ni de impaciencia, como si el interrogatorio fuera normal, Juliana respondía.

—Es que todo está muy caro.

—El periódico dice que las medidas para abaratar el costo de la vida están dando magníficos resultados.

—Si no me crees, acompáñame a la plaza.

—¿Cómo no voy a creerte? Eres mi mujer y la mujer no debe mentir nunca al marido.

—Entonces dame los diez pesos.

—Pero antes explícame: ¿qué vas a comprar?

—Cincuenta gramos de arroz.

—¿No te parece excesivo? Ayer sobró más de la mitad de la sopa.

—No se desperdicia. Luego sirve para la cena.

—Bueno, aquí está lo del arroz. ¿Qué más?

—Medio kilo de carne.

—¡Medio kilo! ¿Y por qué no una vaca entera?

—Tú comes la mayor parte. Águeda y yo apenas la probamos.

—Escógela con cuidado entonces. Blanda, sin nervios. De la mejor clase. ¿Es todo?

—Faltan las verduras y los frijoles.

—No me vas a negar que eso sí es barato.

—No.

—Entonces te alcanzará con siete pesos. Toma.

—Pero tú no perdonas ni la fruta ni el dulce ni el café.

—Si sabes repartir con tino, puede salir de aquí.

Como si no hubiera escuchado, Juliana insistía.

—Necesito también comprar jabón, azúcar...

—Pero hace apenas una semana que compraste.

—Ya se acabó.

—No me lo explico. Salvo que no te den la medida cabal en la tienda.

—Tal vez.

—Pues exígelo. Tienes derecho.

Juliana hacía un último gesto de asentimiento y estiraba la mano para recibir los tres pesos restantes que Esteban le entregaba con gesto magnánimo. Inmediatamente después se oían sus pasos precipitados rumbo a la calle, el ruido de la puerta al cerrarse.

Águeda interrumpía su tarea escolar para ver a los dos protagonistas de la escena. Avaricia, abyección. ¿Era esto el matrimonio? No, no era posible. Estaba segura de que los padres de sus compañeras vivían de otro modo. Se amaban.

Pensó en esta palabra sin tener la menor idea de su significado. Ella nunca había amado a nadie y menos que a nadie a esta pareja de extraños seres mezquinos y vulgares de los que jamás había logrado desprenderse. Todos aseguraban que Esteban y Juliana eran sus padres; pero ella rechazaba esta aseveración con todas sus fuerzas. Mentía el mundo entero para ocultar quién sabe qué maniobra infame. Algún día vendrían a rescatarla de este infierno sus padres verdaderos, los que le habían dado la vida en un acto de entrega y de gozo.

Se complacía en imaginarlos. Él era apuesto y comenzaba a envejecer con dignidad. Había viajado, leído. Ocupaba un puesto muy importante y su tiempo estaba lleno de ocupaciones útiles y notorias. Pero cuando regresaba al hogar no era más que un hombre sencillo y afectuoso, que respetaba a su madre, que mimaba a su hija.

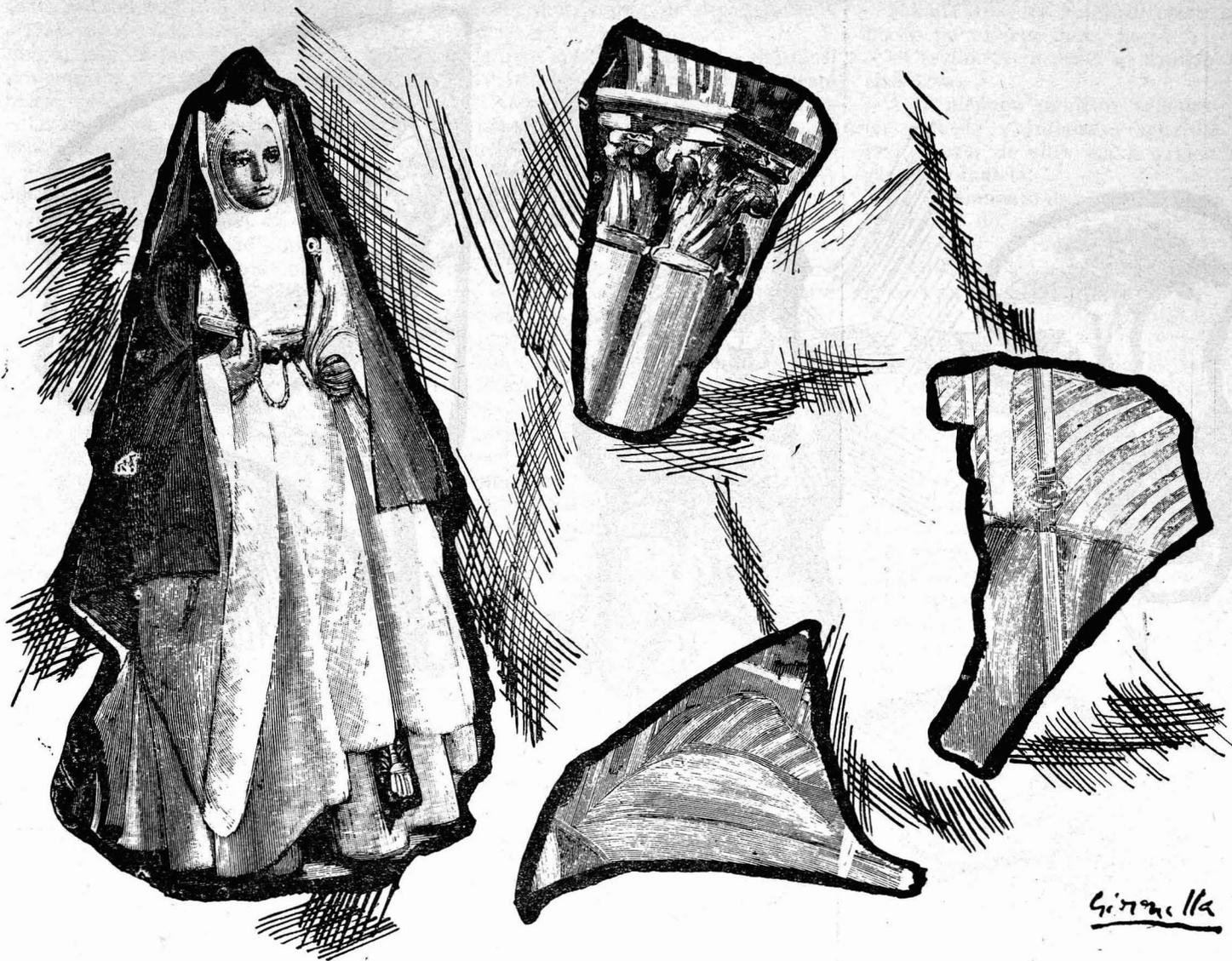
En cuanto a su madre era encantadora. Alta, muy elegante, con el pelo suavemente recogido hacia atrás y el rostro sin afeites, sereno y dulce.

Cuando se presentaran a reclamar a Águeda ni Esteban ni Juliana se atreverían a detenerlos. La dejarían marchar a una casa lujosísima, donde cada detalle revelaba el cuidado y el buen gusto de su dueña.

Las primeras noches no dormirían. ¡Tenían tantas confidencias que hacerse! Después, cuando Águeda hubiera terminado su carrera, con un premio de excelencia, la recompensarían con un recorrido por las más hermosas ciudades europeas. Al regresar ya estaría esperándola él, un joven empeñoso que trabajaba al lado de su padre. Todos le auguraban un porvenir magnífico...

Bruscamente Águeda volvía en sí. La puerta se había cerrado con estrépito. Era Juliana que volvía del mercado, jadeante, arbolada.

El año que Águeda terminó su bachillerato hubo en el colegio una ceremonia de fin de cursos. Todas las graduadas asistirían, con toga y birrete, a recibir



su diploma. Los padres ocuparían el lunetario para aplaudir el coronamiento de los esfuerzos de sus hijas.

Águeda decidió, desde el primer instante, no comunicar la noticia ni a Esteban ni a Juliana. Con tal de que no asistieran pretextó una enfermedad de la que no se repuso sino cuando el acontecimiento hubo pasado.

La argucia no habría tenido consecuencias, de no ser el celo de la Directora del colegio, quien envió un recado a Juliana solicitándole una entrevista.

Juliana se puso muy nerviosa; rogó a Esteban que la sustituyera, pero éste se rehusó terminantemente. Entonces no tuvo más remedio que ponerse a rebuscar en la cómoda el vestido menos pasado de moda y que, a su juicio, era el más propio para la ocasión. Una de las vecinas la proveyó de un par de guantes y otra de un sombrero y una bolsa que no hacían juego. El problema de los zapatos no pudo resolverlo y tuvo que llevar los del diario.

Juliana se sentía como mareada, dentro de ese atavío desacostumbrado. Y la sensación se acentuó al atravesar la inmensidad silenciosa de los patios en vacaciones. Cuando llegó a la sala de espera transpiraba el sudor frío de la náusea.

La Directora, después de concederle una mirada rápida e indeterminable, la invitó a tomar asiento, aunque ella permaneció de pie detrás de su escritorio, cuyo único adorno era un crucifijo de hierro.

—Considero que es mi deber, señora, hablarle de su hija Águeda. Desde luego no podemos reprocharle nada en cuanto a su dedicación para el estudio. Es una gracia que el Señor le ha concedido y que ella no dilapida. Pero hay algo que me ha preocupado siempre en ella: su conducta.

Juliana recordó el cuello retorcido de los pájaros, las lagartijas desolladas y tuvo un sobresalto que no interrumpió a su interlocutora.

—No es que sea indisciplinada; al contrario. Cumple con los reglamentos de una manera que yo calificaría de exagerada. Pero en todo lo que hace no hay entusiasmo, no hay simpatía, sino una especie de encarnizamiento. Como si al cumplir sus deberes estuviese destruyendo un obstáculo, o vengándose de algo, de alguien.

—Perdone usted mi rudeza de entendimiento, madre. Pero lo que usted me dice es tan extraño...

—Ignoro cuál es la actitud de Águeda en su casa, con sus familiares. Pero aquí, durante los años que estuvo entre nosotras, no estableció ninguna relación amistosa con sus compañeras; no tuvo uno de esos apegos admirativos por ninguna de sus maestras, ni se encendió en uno de esos fervores tan comunes en las adolescentes. Ni siquiera eligió un confesor fijo. Le era indiferente ir con un sacerdote o con otro. Y cuando se le ordenaba perseverar obedecía sin protestas.

Siempre ha sido muy desamorada, muy indiferente con todos.

—Lo que no estoy segura es de si se trata de una cuestión de carácter o del trato que ha recibido de quienes deberían demostrarle más solicitud, más afecto. ¿Por qué no se presentó a la ceremonia de fin de cursos? Sabía que iba a recibir su diploma y varios premios.

—¿Cuándo fue? Nosotros no nos enteramos de nada.

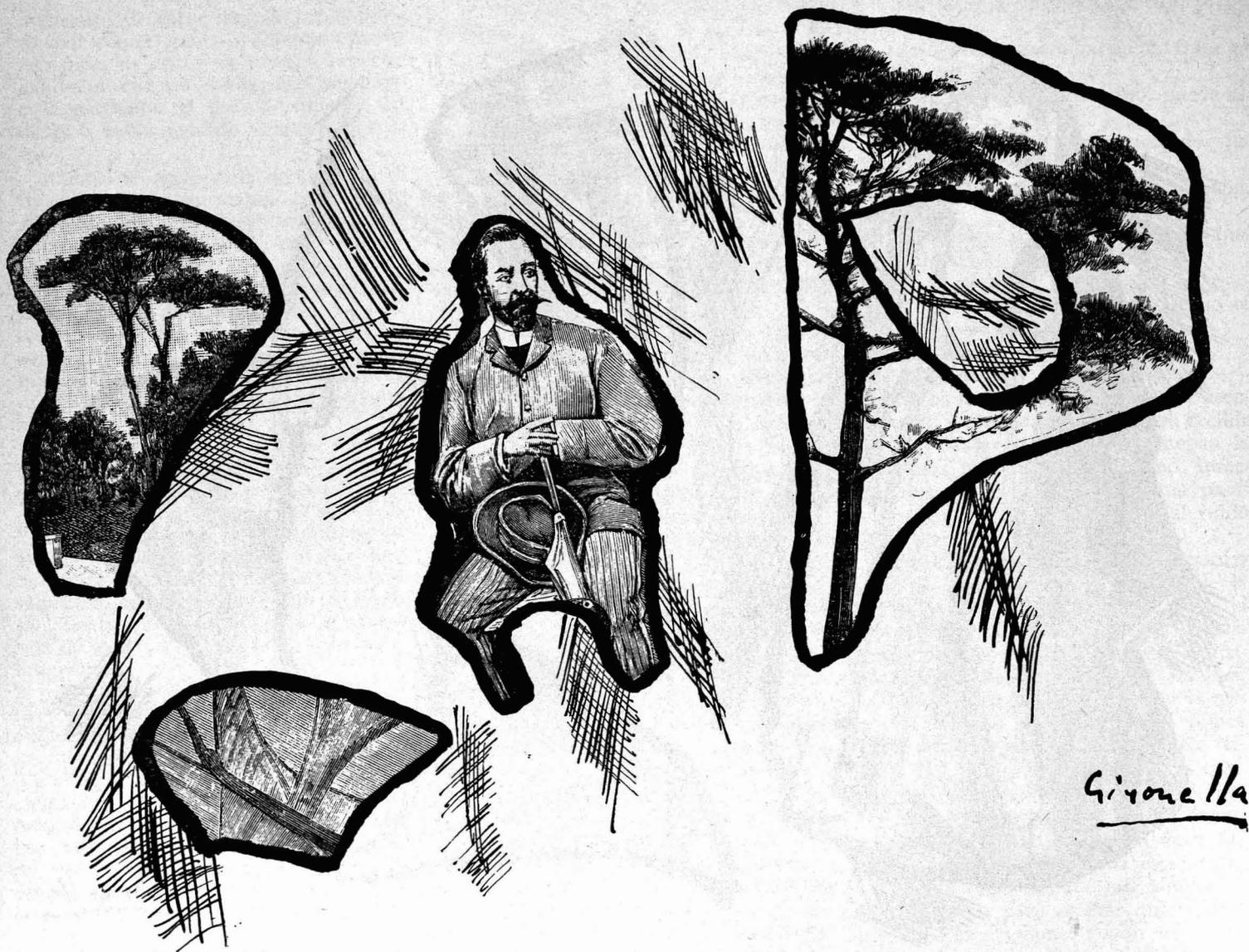
—Ahora ya no importa. Pero eso confirma mis sospechas. Águeda no vino porque sabía que nadie iba a acompañarla en esta ocasión solemne y única. Tal vez le dolió demasiado estar sola.

De un modo automático Juliana empezó a despojarse de los guantes que le oprimían dolorosamente las manos. ¿De qué estaba hablando esta mujer? Y no se concedía tregua. Continuaba, continuaba...

—Comprendo que su marido no pudiera faltar a sus ocupaciones. Pero usted, señora ¿no podía renunciar a algún compromiso, tal vez sin importancia, cuando su hija reclamaba su presencia?

De una manera repentina Juliana comprendió la verdad. Águeda les había ocultado todo deliberadamente, porque no quería que ni Esteban ni ella asistieran a una ceremonia en la que se reunirían los padres de sus compañeras. Los mantuvo alejados porque se avergonzaba de ellos.

Juliana lo había sospechado muchas veces, en detalles mínimos. Cuando iban juntas, Águeda y ella por la calle, la



muchacha se adelantaba como para disimular su relación con esta mujer maltrazada que corría penosamente para alcanzarla. Estaba siempre dispuesta a renunciar a cualquier paseo, a cualquier diversión si iban a asistir también sus padres. Y ahora había preferido faltar a la fiesta de las graduadas, con tal de no presentarlos.

La evidencia era tan deslumbradora que Juliana sintió un alivio enorme. ¡Por fin tenía un motivo suficiente para dejar a Águeda en libertad de ir sola o con quien le pareciera digno de su persona! ¡Qué descanso quedarse en la casa, con el delantal puesto, con el chongo deshecho, arrastrando unas pantuflas viejas mientras en el radio sonaba una canción cursi!

—... ahora su hija atraviesa por una edad peligrosa, llena de tentaciones y asechanzas. Si no confía en su madre ¿en quién más podrá hacerlo?

No, una canción no. Mejor uno de esos episodios que ahora estaban de moda. Si no se daba prisa no lo alcanzaría. Precipitadamente Juliana se puso de pie y sin fijarse si la peroración de la directora tocaba a su fin o seguiría mucho tiempo más, se aproximó a ella y le tomó la mano para besársela.

—Gracias, madre. Gracias por todo.

El contacto, aunque fugaz, de las manos de Juliana —manos callosas, manos cuarteadas de lejía— hizo recapacitar a la directora. No, la mujer que acababa de salir no era una viciosa de las reuniones sociales ni una hábil jugadora de canasta uruguaya. En cuanto a su aspec-

to, ahora que recapacitaba en él, parecía más bien deprimente. ¿Pertenería Águeda a una familia pobre? Sin embargo nunca se retrasó en el pago de la colegiatura. De todos modos era mejor que ya hubiera terminado sus estudios. Persignándose ante el crucifijo y haciendo una especie de reverencia, la directora también se retiró.

Mientras Juliana regresaba al departamento, bajo el sol frío y remoto de marzo, se quitó el sombrero y se esponjó el cabello para dejar que la brisa lo moviera a su gusto. No se sentía humillada ni triste por lo que acababa de comprobar. Simplemente pensó otra vez: Águeda es una Sanromán. Como tal tenía derecho a despreciarla. Y lo curioso es que su desprecio la hacía sentirse liviana, irresponsable, libre. Y para sus adentros compadeció a su marido que ahora estaría preocupándose por el futuro de Águeda. Ignoraba que era innecesario hacerlo. Que la muchacha era más fuerte y despiadada que ninguno.

A la hora de comer, única en que Esteban recuperaba su rango de jefe de la casa, inició una larga apología de la carrera de química. Era la más apropiada para una joven, según su criterio. Y en cuanto se obtenía el título se ganaba fácilmente un buen dinero con sólo dar el número para que lo ostentaran las farmacias que deseaban tener al frente un responsable.

Águeda asentía a todo. Lo que su padre afirmaba era verdad. Pero ella acababa de terminar sus trámites para inscribirse en la Facultad de Leyes.

Algún oscuro instinto la empujó hasta allí sin consultar con nadie. Sospechaba que la familiaridad con la ley podía proporcionarle una justificación para su existencia, cuya validez había sido puesta en entredicho desde su nacimiento, y dar a su destino un cauce lícito que aplacara sus angustias e interrogaciones.

Cuando su decisión se supo casualmente, Esteban adoptó un aire grave de víctima, de ser indefenso lesionado y no volvió a dirigir la palabra a Águeda más que para aludir a la ingratitud de los hijos, a la falta de respeto a la experiencia y los consejos de los mayores y a lo preferible que era la muerte, cuando había uno llegado a convertirse en un estorbo.

Águeda lo escuchaba con una atención implacable como si le fuera necesario clasificar la especie a que pertenecía este hombre que había llegado a la vejez sin entrar en contacto con ninguna forma del amor ni del entendimiento. Al fin lo archivó con un nombre despectivo y no volvió a hacer caso de sus lamentaciones.

Con todo, reinaba en aquella casa un simulacro de paz y armonía que era suficiente para que Juliana se sintiese a gusto. Abandonó (¡ya era tiempo!) todos sus esfuerzos por parecer presentable; tiró la faja al bote de la basura y se compró vestidos corrientes en el mercado.

Sus horas libres aumentaron desde que Águeda consiguió un empleo en un despacho de abogados y comía en el centro. Así que pudo dedicarse, acompañar-

da del indispensable radio, a bordar un inacabable mantel que donaría a la Iglesia Mayor de Comitán, como acción de gracias por los beneficios recibidos y como conjuro para que la suerte no cambiara.

La suerte, sin embargo, cambió y muy bruscamente.

Una noche Esteban despertó con un dolor agudo en la mitad del tórax, en el brazo izquierdo, en el costado.

El médico diagnosticó una amenaza de angina de pecho, prescribió algunas medicinas y recomendó el reposo suficiente.

Y entonces Esteban Sanromán alcanzó lo que ya no creía tener nunca en la vida: felicidad. De allí en adelante ya no precisaba fingir pretextos de negocios y compromisos, ni desperdiciar sus mañanas asándose o congelándose, según la estación, en una banca incómoda de parque. Ahora su sillón de reposo era su trono; arrellanado en una postura perfecta, se dedicaba con ahínco a vigilar los latidos de su corazón, el ritmo de su pulso, las ráfagas repentinas de su pecho.

Ante la nueva emergencia Juliana acudió a los sacramentos para fortificar su fe y cargar con resignación su cruz. Proveyó a su marido de todas las comodidades imaginables: cojines, mantas para las piernas, revistas y juegos que le sirvieran de diversión: desde el elemental naípe español hasta el incomprendible ajedrez. Águeda iba y volvía de sus clases, de su trabajo y encontraba siempre a la pareja enfrascada, con una pasión que no podía menos que encontrar despreciable, en una competencia encarnizada y sin fin.

Juliana, además, sorprendía a su esposo con bocados ligeros y delicados.

Tan múltiples esfuerzos llegaron a establecer entre los dos una especie de cordialidad. Pero cuando Juliana quiso medir su hondura, topó inmediatamente con ese gesto tan peculiar de los Sanromanes que significaba: todo lo que hacen los demás por mí, lo hacen por su obligación y por mis méritos. Todo lo que yo recibo no es más que lo que me pertenece por derecho.

La decepción, acaso la fatiga, hicieron que Juliana comenzase a mostrar cierto despego hacia el enfermo. Éste se quejaba, en vano, de los malos modos y la rebeldía de su mujer. ¿Cómo se había atrevido, por ejemplo, a contratar los servicios de una criada sin consultar la opinión de Esteban?

—Porque necesito salir a la calle y no quiero dejarte solo.

¡Salir a la calle! Era inaudito.

—¿De compras? preguntaba amenazadoramente el marido.

—Me gusta ver los aparadores. Y de cuando en cuando me meto en un cine. Hay que distraerse ¿no?

—Claro, remachaba Esteban con resentimiento. Tú que puedes, hazlo. Mientras tanto yo me pudriré aquí.

Sus palabras no causaban ni siquiera un efecto dilatorio en los proyectos de Juliana. Ésta tenía ya puesto el abrigo y daba el último vistazo al interior de su bolso para comprobar si no había olvidado algo importante.

Sus ausencias, a fuerza de repetirse, acabaron por ser habituales. Y cada vez se prolongaban más. Pero no volvía con-

tenta sino que su semblante mostraba, cada vez más, signos de decaimiento y tristeza.

Algunas mañanas retardaba, hasta el límite máximo, el momento de levantarse. Daba dos o tres pasos y volvía a arrojarse sobre la cama, extenuada.

Esteban observaba todos estos síntomas con una secreta complacencia. A ver si así Juliana aprendía lo que era estar imposibilitado y sin ayuda.

—Creo que necesito unas vacaciones, dijo Juliana volviéndose a Esteban, después de un minucioso examen frente al espejo que le devolvió una imagen demacrada y terrosa.

—Sabes que no tenemos dinero para tirarlo así.

—No te apures. En Tehuacán tengo una prima. Es dueña de una casa de huéspedes. Si yo la ayudo en algo no me cobraría la asistencia.

—¿Y yo? No voy a quedar a la merced de una criada ignorante.

—Vendrá a cuidarte una enfermera.

—Por lo visto estás empeñada en arruinarme.

—Es monja. Lo hace por caridad.

No había réplica posible. Además la maleta de Juliana ya estaba hecha. Lo único que faltaba era despedirse de Águeda.

Entró en la recámara de su hija cuando estaba desvestiéndose.

—Sabes que me voy por unos días.

—He oído algo de eso.

—Quería dejarte un regalo. Por si te hace falta.

Sobre una mesita Juliana depositó un rollo, bastante grueso, de billetes. Águeda lo contempló, atónita.

—¿Se lo robaste a mi padre?

Juliana alzó los hombros como si el hecho no tuviera importancia.

—Gástalo. A tu edad se antojan muchas cosas.

A la mañana siguiente salieron juntas, Águeda y Juliana a aguardar un taxi. Detrás de ellas iba la criada cargando la maleta.

En el momento de abrir la puerta del automóvil de alquiler, Juliana exhaló un gemido.

—¿Qué te pasa? preguntó con extrañeza Águeda.

—Nada. Soy muy torpe. Me machuqué con algo.

Juliana aguardó a que el vehículo hubiese avanzado algunas cuadras, para dar la dirección al chofer.

—Al Instituto de Cancerología, por favor.

El chofer la condujo, sin un comentario. Conocía la ubicación del edificio. Muchas veces antes había transportado a pasajeros allí.

Juliana pagó el importe de su pasaje y no permitió que nadie la ayudase a cargar la maleta.

—No pesa nada, dijo como disculpándose.

Cuando llegó frente a la ventanilla de Informes puso frente a la encargada un papel. Después de leerlo, dijo mecánicamente.

—El Pabellón de Incurables queda en el octavo piso.

—Gracias.

Juliana volvió a asir la maleta que había dejado un momento sobre el suelo y con paso firme, seguro, se dirigió al elevador.



Ginocilla

MISTICISMO BEATNIK

Por Ernesto CARDENAL

LA POESÍA BEATNIK hasta ahora no me entusiasma demasiado. Me parece que algunos beatniks serán sin duda los grandes poetas del futuro en los Estados Unidos; por ahora, demasiado jóvenes, ninguno de ellos es todavía —a mi juicio— un gran poeta. No creo que Allen Ginsberg sea ya un poeta de mayor estatura que Sandburg, como lo dice Rexroth. En realidad la mayor parte de la poesía de los Beats no me entusiasma. Me parece que muchos de ellos están escribiendo poesía como la que ya se usó hace treinta años en París, o en Granada de Nicaragua.

Pero la actitud vital de los beatniks sí me interesa mucho; la encuentro valiosa en cuanto que es una rebelión social contra las monstruosidades de la vida moderna norteamericana (y de la vida moderna de todas partes), contra la idolatría del dinero y el culto del confort, contra la superhigiene, los supermercados, las superproducciones de Hollywood. Su revolución me recuerda un poco la que hicieron en otro tiempo (dentro del seno de la iglesia) las órdenes mendicantes. Algunos beatniks se han considerado a sí mismos como una versión de franciscanos, y se han llamado "Saint-Franatics". El discutido nombre Beat, según Jack Kerouac, uno de los iniciadores, viene de "Beatitudes" (las Bienaventuranzas), porque su actitud está inspirada en el Sermón de la Montaña. El mismo Kerouac cuando le preguntaron en una entrevista de televisión qué buscaban ellos, respondió: "A Dios. Quiero ver el rostro de Dios."

No debemos olvidar por eso los alarides de inmoralidad o amoralidad que han hecho los beatniks (y que la publicidad ha exagerado más de la cuenta); pero como lo ha dicho uno de ellos —John Clellon Holmes— sólo les interesan los extremos y "si han practicado

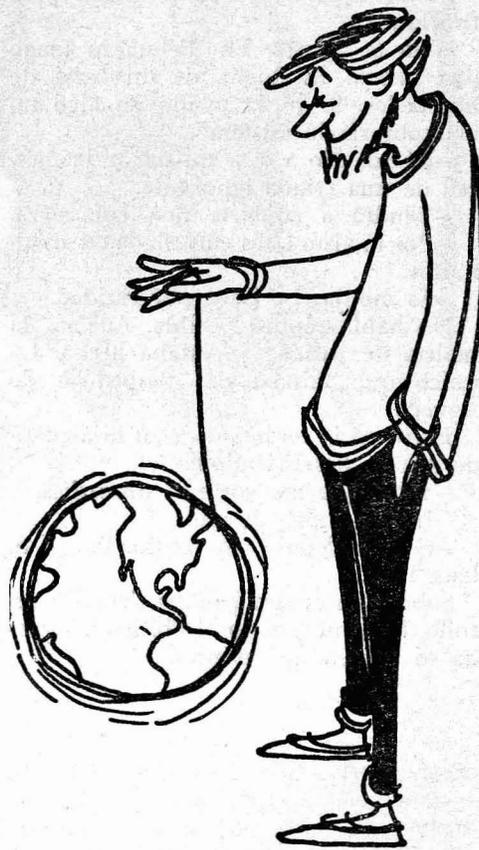
la criminalidad de los narcóticos, han incluido también la santidad de los monasterios".

Los beatniks han buscado a Dios aun en las drogas, convencidos de que él no estaba en la "decencia" de la vida norteamericana moderna, que no es sino la Religión del Confort. Pero hay un beatnik católico: Philip Lamantia, y otro, el hermano Antonio (que en el mundo se llamó William Everson) es lego dominico. Ferlinghetti también ha escrito poesía religiosa.

Esto no es suficiente para afirmar que los "Beats" formen un "movimiento religioso", aunque Kerouac sostenga que inconscientemente lo es, y que algún día lo será conscientemente y con fe. Y aun cuando Ginsberg sostenga que él vio a Dios en un cuarto de Harlem. La verdad es que, aunque se han rebelado contra todo lo que existe en los Estados Unidos, no se han rebelado contra aquello que según la *Oda a Roosevelt*, a pesar de tenerlo todo, le falta a los Estados Unidos: Dios. Si suelen escribir casi todo con minúscula, registran siempre el nombre de Dios (y sus pronombres) con mayúscula. Se puede decir que los Beats son la única rebelión radical en los Estados Unidos que no ha sido antirreligiosa ni antiDios. La moda de los radicales y de los intelectuales de la protesta social, hasta ahora, había sido no mencionar a Dios. Los beatniks ultrarrebeldes y ultraradicales han puesto otra vez de moda a Dios, y escandalizan los beatos oídos de muchos intelectuales y profesores de universidad que siempre han sido "piamente" ateos.

Y es más: según el poeta anarquista Kenneth Rexroth, la única religión racional y lógica para un Beat es el catolicismo, y afirma: "Muy pocos sistemas organizados, con actitudes y valores sociales, permanecen fuera, realmente fuera, de las corruptoras influencias de nuestra civilización rapaz. En los Estados Unidos, al menos, solamente una funciona en gran escala y con efectividad: la Religión Católica." Aclara que no se trata por supuesto del catolicismo mediocre, "sino de la Iglesia de los santos y los filósofos, del movimiento de los sacerdotes obreros y de los personalistas franceses. Por lo tanto es perfectamente lógico que, entre aquellos que repudian la mentira social, muchos se estén volviendo ahora hacia el catolicismo. Si se quiere 'pertenecer a algo que sea más grande que uno', 'ésta es una de las pocas posibilidades que se tiene, y, con un poco de gimnasia mental, puede ser perfectamente soportable. Aun yo mismo he sentido muchas veces que los únicos críticos constantes, consistentes, sin compromisos, de la III Guerra Mundial, han sido los dominicos franceses. En una época religiosa (continúa Rexroth), la poesía de los mejores Beats sería considerada poesía religiosa. Ahora tenemos que llamarla simplemente anarquismo."

Todo lo escrito hasta aquí es una mera introducción a una página sobre el mis-



Warren Finnelly en la pieza teatral *The connection*



ticismo Beat que he traducido de Gary Snyder, un Beat estudiante de budismo.

Gary Snyder es un joven poeta (30 años) nacido en San Francisco California. En el Japón estudió el budismo zen y después viajó por todo el mundo trabajando en un barco-tanque petrolero. Hace un año regresó al Japón y ahora se encuentra allí en un monasterio zen.

Él ha ido de los Estados Unidos a buscar la contemplación a un monasterio budista del Japón, y, en cambio yo he ido a buscar lo mismo a un monasterio trapense de los Estados Unidos, por lo que nuestros puntos de vista tal vez no pueden ser idénticos. Y sin embargo, en cierto sentido, pueden ser iguales. Encuentro aceptable lo que Snyder dice en esta página. Aun su afirmación de que "todas las religiones son noventa por ciento fraude, y responsables de muchos males sociales", me parece que puede ser aceptable para un cristiano, si recordamos que eso era precisamente lo que Cristo echaba en cara a los fariseos (que su religión era un noventa por ciento fraude), y si reconocemos que también un noventa por ciento de los cristianos son falsos cristianos, un fraude de cristianos. (Y ninguno de nosotros puede tener la seguridad de no pertenecer a ese noventa por ciento, pues si estamos seguros de pertenecer al diez por ciento de los santos privilegiados, es absolutamente seguro que no somos santos, sino falsos cristianos, los peores del noventa por ciento de los "cristianos-fraude".) Estoy también de acuerdo con Snyder en que la falsificación religiosa es responsable de muchos males sociales.

Y no puedo dejar de estar de acuerdo con él cuando afirma que "la moral es ante todo protesta social. No es otra cosa



lo que dicen los teólogos: que la moral es esencialmente caridad (esto es amor). ¿Acaso en nuestro tiempo la caridad, y la ley del amor, no tienen que ser ante todo protesta social?"

Los peligros que Snyder señala al Beat que ingresa en una orden religiosa tradicional (el desvincularse de los problemas del mundo actual, y el descuidar en su contemplación el mundo misterioso del inconsciente) son peligros reales, y creo que todo monje —Beat o no Beat— los debe tomar en cuenta, y meditar sobre ello.

SUPERPOBLACIÓN

Por Lawrence FERLINGHETTI

DEBO haber entendido mal algo
 en esta historia
 Debe haber un error de imprenta
 en este diario
 ¡Afuera los sombreros! dice aquí
 La última guerra ha acabado
 Otra vez
 Vienen aquí
 Otra vez
 Desfilando por
 la terraza del café
 Me levanto de mi silla para ver
 Todavía no puedo ver
 las tostadas caras de los bravos héroes
 Me paro sobre la mesa
 agitando
 Mi único sombrero
 con el agujero dentro
 Arrojo lejos el agujero
 hacia la calle
 después de la negra limousine
 No arrojo mi diario
 Me siento con mi diario
 que tiene la explicación de todo
 excepto que tiene un agujero
 Algo falta en la historia
 donde el agujero está
 O yo debo haber entendido mal algo
 Las naciones han decidido
 así dice aquí
 Abolirse ellas mismas al fin
 Ha sido decidido en el nivel más alto
 y en el más bajo
 volver a la sociedad primitiva
 Porque la ciencia ha conquistado a la naturaleza
 Pero la naturaleza no debe ser conquistada
 Por lo tanto la ciencia debe ser abolida
 Y las máquinas deben desaparecer
 Después de todas sus vueltas y vueltas
 El automóvil es una cosa transitoria
 Después de todo

El caballo está aquí para quedarse
 La población ha alcanzado su límite
 Sólo hay lugar para la gente de pie
 No hay donde
 Echarse a descansar
 La ciencia médica debe ser abolida
 así la gente puede morir
 cuando tengan naturalmente que hacerlo
 Todavía hay lugar
 bajo la tierra
 Mantengo la esperanza
 Debo haber entendido mal algo
 en esta historia
 La gente todavía se pierde
 y se encuentra a sí misma
 en la cama
 y los animales todavía
 no son tan crueles como la gente
 porque no pueden hablar
 pero nosotros no estamos destinados
 a vivir para siempre
 La pequeña enzima que ellos han descubierto
 que causa la decrepitud
 debe perderse en el cuerpo nuevamente
 Todo debe volver a comenzar
 en una nueva era pastoral
 Ha habido muchos progresos
 La vida no puede soportarlo
 ya más
 La vida no es una droga
 hecha de hongos
 que comen los samoyedos de Siberia
 que retienen completamente
 sus propiedades tóxicas
 cuando se transmiten a la orina
 Así pues
 una línea sin fin de hombres
 puede tomar y seguir tomando
 el mismo hongo
 una reacción en cadena de estatuas ávidas
 con bocas en los falos

Debo haber entendido mal algo
 en esta historia
 La vida es intoxicante
 pero no puede seguir y seguir
 agregando más y más
 ropas complicadas
 sombreros cinturones portaligas
 sostenes que se elevan más y más alto
 hasta que se echan a volar
 y los pechos caen
 Después de todo
 Hemos conseguido vivir desnudos otra vez
 Así dice aquí
 Aunque la fornicación todavía es ilegal
 en algunos estados
 Debo haber entendido mal algo
 en esta historia
 El mundo móvil hecho por Klee
 y debe haber un fin
 para toda esta rotación
 alrededor de la adormecedora esfera solar
 El sol en su mismo tránsito
 apenas despeja las azoteas ahora
 choca con el Pegaso de Mobilgas
 y se hunde detrás de mi diario
 con su agujero
 en que mantengo mi esperanza
 He entendido mal algo
 Porque la muerte no es la respuesta
 a nuestro problema
 Debe haber algún error
 Aquí está
 Los editoriales dicen
 Debemos hacer algo
 Pero nosotros no podemos hacer nada
 Porque algo falta
 donde está el agujero
 sentado en la terraza
 de esta cafetería imaginaria
 al lado izquierdo del mundo
 donde debo
 haber entendido mal algo

Una rubia purpúrea se desliza
 y un pecho demasiado alto estalla
 y cae en mi plato
 Se lo devuelvo
 sin mirarla muy embarazado
 Ella lo toma como una buena señal
 Se sienta
 y me da el otro
 envuelto en seda
 Yo sigo leyendo mi diario
 pensando que debo
 haber entendido mal algo
 tratando de mirar como
 si todo hubiese ocurrido antes
 En efecto ya ha ocurrido
 Es un móvil de barro
 con algo que le falta
 donde el agujero está
 Miro bajo la mesa y veo
 Que nuestras piernas están entrelazadas
 Nuestras dos sillas confundidas
 Nuestros brazos están alrededor de cada uno
 Ella me mira
 acurrucada en mi regazo
 sus piernas alrededor de mí
 Mi blanco reptil la ha penetrado
 Habla de amor dentro de ella
 Ella gime para escucharlo
 Pero algo falta
 El sexo sin amor
 emplea alegres traidores
 Aun tengo uno de sus pechos
 en mis manos
 El mozo llega corriendo
 Levanta mi diario caído
 Espero que él haya entendido mal algo
 Ninguno de nosotros morirá jamás
 Mientras esto siga así
 La botella con enzimas
 Permanece abierta
 Sobre la mesa

(Traducción de Luis Oyarzún)

NOTA SOBRE LAS TENDENCIAS RELIGIOSAS

Por Gary SNYDER

LA RELIGIOSIDAD Beat sobre todo es cuestión de práctica y experiencia personal, más que de teoría. La expresión oída a menudo en ciertos círculos ("Todas las religiones conducen al mismo fin") es producto de una tremenda farsa intelectual, y de la inexperiencia. Se debe recordar que todas las religiones son en un noventa por ciento fraude, y responsables de numerosos males sociales.

En la generación Beatnik se pueden considerar tres factores:

1) Búsqueda de visiones y de iluminación. Se obtiene fácilmente mediante el empleo sistemático de narcóticos. La marihuana es un sostén diario pero el peyote es el verdadero iluminador. A estos se agregan incursiones de la técnica yoga, el alcohol, y el subud. Aunque la percepción interior puede lograrse con el uso inteligente de las drogas, estar entonado todo el tiempo no lleva a ninguna parte, porque no intervienen el entendimiento, la voluntad ni la compasión. La excitación de una sola droga no es provechosa.

2) Amor, respeto por la vida, desprendimiento, Whitman, pacifismo, anarquismo, etcétera. Proviene de varias tradi-

ciones, incluyendo la de los cuáqueros, el budismo shinsu, el sufismo. Y de un corazón sincero y bondadoso. A veces esta actitud intelectual ha hecho que la gente luche activamente contra la guerra, que se organice en comunidades y que trate de amarse. También ha sido, en parte, responsable del misticismo "angélico", la glorificación de la vagancia y del hitch-hiking, y de una especie de entusiasmo irracional. Si es cierto que respeta la vida, no respeta, sin embargo, la sabiduría severa ni la muerte. Y esto es una deficiencia.

3) Disciplina, estética y tradición. Existían desde mucho antes que los



beatniks tuvieran publicidad. Difiere de la posición de los del "todo es la misma cosa", en que sus practicantes aceptan una religión tradicional, tratan de penetrar en el sentido de su arte y de su historia y de cumplir fielmente todo lo que su ascetismo les exija. Uno puede hacerse aimú, danzar la danza del oso, convertirse en hechicero yurok o monje trapense, si se lo propone de veras. Pero los espíritus religiosos muchas veces no participan realmente en esta gran lucha del mundo y desconocen la verdadera percepción que ofrecen las visiones fabulosas del inconsciente.

La conclusión, nada sorprendente, es que si una persona no puede reunir estos tres aspectos —la contemplación (y no mediante el uso de drogas), la moral (que para mí significa generalmente protesta social), y la sabiduría— habrá fracasado como Beat. Pero aun así puede llegar bastante lejos, y eso será mejor probablemente que embriutecerse en aulas escolares o escribir libros sobre el budismo o "la felicidad al alcance de todos", como los conformistas, que muy pronto acabarán con todos nosotros.

(Traducción de Ernesto Cardenal)

EN TORNO A LAS COLABORACIONES LITERARIAS DE IGOR STRAVINSKI

Por Juan Vicente MELO

LA AVENTURA musical de Igor Stravinski —pues toda la obra, la trayectoria vital, el pensamiento creador del gran clásico de nuestro siglo debe ser considerada como una aventura, y de las más sorprendentes que registra la historia de la música— se ha caracteri-

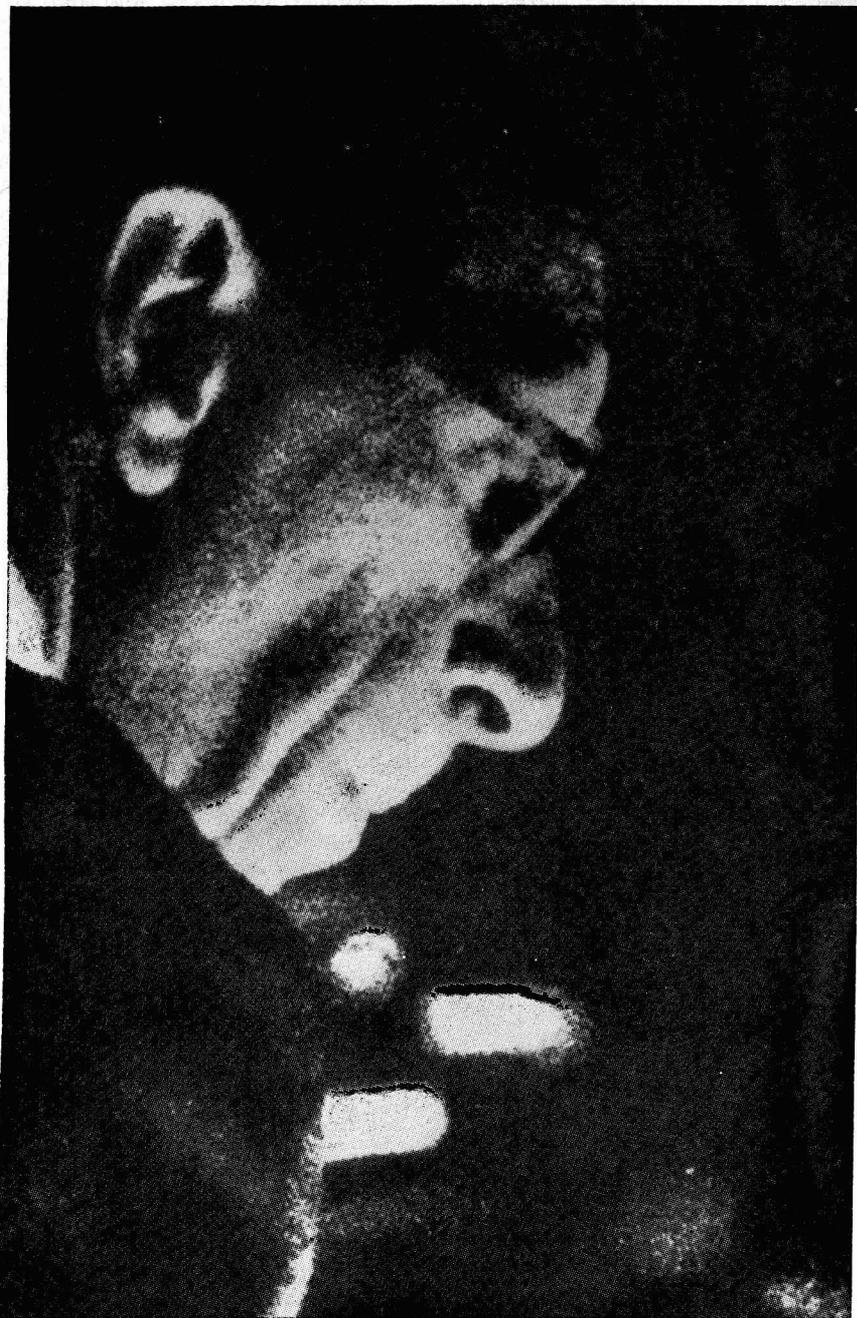
timiento romántico constituyen el revés y el derecho de una misma actitud; *Petruchka* y *Pulcinella* conjugan a Leoncavallo y a Pergolesi; la exaltación política se cambia, repentinamente, en la adhesión al dodecafonismo. En este perpetuo ir y venir, en el rechazo multi-

vinski se ha mostrado sensible a los más diversos y contradictorios influjos y de ellos ha extraído los elementos decisivos en la creación de un orden fuera de lo común. Asimiladas, transformadas, esas influencias adquieren dimensión de "homenajes", llegan a la cita textual, a la inclusión dentro de la obra como algo que le pertenece por entero; se trata —valga la expresión— de colaboraciones fuera del tiempo. En ocasiones el encuentro es fortuito, accidental la exploración de caminos vírgenes; pero con mayor frecuencia el hallazgo resulta de una preocupación anterior, de una mirada que rebasa toda condición circunstancial, consecuencia lógica de un particular método de trabajo, identificación con un denominador común.

No menos importantes y significativas que las influencias musicales son las literarias. Por una parte, toman valor de colaboraciones (equivalentes o correspondencias de los "homenajes" musicales); determinan el principio de nuevas épocas y sirven de contradicción a todo lo expresado previamente. Por otra, alimentan actitudes y problemas de índole extramusical. Pero siempre excitan ese paradójico apetito que pretende, simultáneamente, saciar las mil figuraciones del pasado, del presente y del futuro [manifestado en imprevisibles anuncios]. Lejano o muy próximo, barroco, primitivo o dodecafónico, en la oscuridad o en la luz y en la aventura o el orden, Stravinski recibió —directa, indirectamente— la oportunidad de enriquecer su universo estético; enriquecimiento en todo comparable al que recibiera de Bach y Chaikovski.

Mencionamos aquí, por singulares, tres colaboraciones literarias de Igor Stravinski: *La historia del soldado* con Ramuz, *Edipo rey* con Cocteau y *Perséfone* con Gide. *Edipo* anuncia y a la vez anula a *Perséfone*; ambas se complementan y se invalidan al mismo tiempo gracias a ese caso excepcional que es *La historia del soldado*. Las tres, constituyen momentos importantes en la trayectoria vital de uno de los más vivientes compositores de todos los tiempos.

JEAN COCTEAU y *Edipo Rey*. Temperamento inquieto, astuto defensor de las manifestaciones de "vanguardia" (de un anticonformismo conformista, como podemos comprobar a últimas fechas), amante de la gracia escamoteadora, Cocteau simbolizó en Stravinski (como en Picasso, Satie y los integrantes del llamado *Grupo de los seis*) las máximas de *El gallo y el arlequín*, colección de aforismos que pretendió pasar como tratado de estética musical de la tercera década del siglo xx francés. Frente a Beethoven, la ampulosidad wagneriana, la voz engolada de la Schola Cantorum y las delicuescencias debussystas, Cocteau opone la desnudez geométrica de Bach, la sencillez de Satie, la música de circo, de café concierto y de music hall y, aunque no los ame, los arlequines de Picasso y la violencia salvaje de *La consagración de la primavera*. Al mismo tiempo que presenta *Parade*, ilustración de esa estética, adivina el paso siguiente en la aventura stravinskiana y muestra al compositor la nueva, eficaz manera de desorientar al público, de convertirse en guía de todo un movimiento inventado por el poeta, de descubrir lo "francés" con disfraz de Comedia dell'arte y recreaciones de Sófocles en latín.



Stravinski.—"Una aventura musical sorprendente"

zado por un continuo afán de renovación. Cada obra representa una experiencia llevada hasta sus límites, un trabajo que no admite repeticiones, un problema resuelto. Así, el tiempo stravinskiano transcurre entre *La consagración de la primavera* y *El beso del hada*, va de *Pulcinella* a *La carrera de un libertino*, de la *Sinfonía de los salmos* a *Agón*; el rigor y la disciplina suceden a la fuerza desencadenada de un ceremonial rítmico, de la misma manera que la búsqueda de Chaikovski continúa el orientalismo inventado por Rimski-Korsakoff; después de Chaikovski sigue Bach y después de Bach el jazz; el entusiasmo por *El lago de los cisnes* y el rechazo de todo sen-

forme de la inmovilidad, Stravinski consigue el milagro de mantenerse joven, de mostrarnos a cada momento una cara desconocida, de hacernos comprender el misterio de lo imprevisto. Y ahí, también, el público ha ofrecido su verdadero rostro que se indigna o se asusta porque nada entiende de esa inagotable juventud, que se siente engañado porque el compositor siempre camina adelante, que en su necesidad de descifrar enigmas cae en la sordera, el daltonismo, la inocente indignación.

Esa aventura que el público no ha sabido compartir en su momento histórico, está sostenida por el culto religioso de las influencias. Gran receptor, Stra-

Edipo-rey, ópera oratorio en dos partes, es el producto de las inquietudes artísticas de Stravinski y Cocteau. Fechada en 1926-27, escrita entre el *Octeto para instrumentos de viento* y el *Concierto para piano y orquesta de armonía* por una parte, y *El beso del hada* y *Apolo Musageta* por otra (es decir: entre el dibujo bachiano y los ballets "blancos" a la *manière* de Chaikovski y los operatistas italianos, entre el virtuosismo de concierto y la línea melódica de Bellini y Donizetti), esta obra aparece como una verdadera encrucijada. Más que las convenciones del asunto o de los elementos formales que caracterizan a la ópera y el oratorio *Edipo rey* está dominado por las convenciones poéticas de Cocteau, por el gusto de lo insólito con pretextos mágicos, por una postura estética que encontrará, más tarde, su aplicación en el lenguaje cinematográfico. A semejanza de Honegger (*Antígona*) y de Milhaud (*Agamenón*, *Las coéforas*, *Las euménides*), Stravinski busca en el mito griego los cimientos más adecuados para construir un gran edificio sonoro. Pero mientras que los dos jóvenes músicos franceses se preocupan por el empleo de una "materia" nueva, de un lenguaje acorde con experiencias estrictamente musicales, Stravinski se interesa por personajes y acontecimientos a través de un idioma convencional, esotérico. Aplicando la música a los valores fonéticos del latín *gaulois* de Cocteau, toma una actitud religiosa, muy próxima a la vida durante *La consagración de la primavera*. Honegger y Milhaud intentaban recrear temas antiguos en una textura musical agresiva, contemporánea; Stravinski, por el contrario, penetra en el arcaísmo prosódico, en un helenismo presidido por Picasso. Construyendo el inmenso edificio, Cocteau proporciona al compositor la oportunidad de jugar al juego, de aplicar una serie de fórmulas (anodinas y anónimas, según el propio Stravinski) a sus normas creadoras. Obra de "vanguardia", experimento de indiscutible valor, *Edipo rey* permite a Stravinski lograr una partitura cristalina y comprender la gran lección de Cocteau: "Todo ¡Arriba Fulano! entraña un ¡Abajo Mengano! Hay que tener el valor de gritar ¡Abajo Mengano!"; Stravinski vuelve entonces el rostro a un pasado inmediato y se purifica en las tranquilas aguas de Chaikovski.

ANDRÉ GIDE y *Perséfone*. Como *Edipo rey*, *Perséfone* es también una experiencia prosódica; sólo que esta vez se trata de una lengua viva, de un escritor que se toma en serio y, sobre todo, de un "encargo". Con excepción de dos melodías sobre poemas de Verlaine (*Un grand sommeil noir* y *La lune blanche*), escritas en su primera juventud, Stravinski no había puesto en música versos franceses. Recordando anteriores tentativas (con el ruso en *Las bodas*, con el latín en *Edipo rey*), practica nuevamente sus teorías sobre la relación música-palabra, emplea el texto en su valor puramente fonético y ambiciona, al mismo tiempo, otorgar a la música dimensiones de lenguaje hablado. Escrita en 1933, inmediatamente después del *Dúo concertante*, *Perséfone* continúa el hieratismo bíblico de la *Sinfonía de los salmos* a través del simbolismo gideano, de un asunto con alientos homéricos.

En *Perséfone* viven dos experiencias definitivas: la conjunción música-poésia-



Boceto para *Perséfone*, por Teodoro Stravinski

danza y el libre empleo de una particular concepción prosódica. La primera se halla presidida por Ida Rubinstein, esa gran artista recientemente fallecida, cuyo anhelo máximo era incorporar la poesía en la amalgama danza-música mantenida por Serge de Diaghilef, de revivir un ideal griego. Empecinada en este anhelo, Ida Rubinstein "produjo" espectáculos suntuosos, solicitó la colaboración de algunos escritores y músicos más o menos grandes, más o menos de moda. Frutos de esas colaboraciones son los títulos siguientes: *El martirio de San Sebastián* de Debussy y D'Annunzio, *Antonio y Cleopatra* de Schmitt y Gide, *Anfión* y *Semíramis* de Honegger y Valéry, *Juana de Arco en la hoguera* de Honegger y Claudel, entre otros. Consciente de ese ideal, Stravinski otorga a los diversos elementos tratamiento de "solista", individualidad propia y, al mismo tiempo, condición de puntos de referencia en la invocación ritual de los misterios órficos. La parte vocal cuenta, según el decir de Robert Siohan, entre las páginas sobresalientes de Stravinski, y así lo hace suponer la extraordinaria grabación realizada por André Cluytens, la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio y el Coro de la Universidad de París.

La otra experiencia, la prosódica, está basada en el respeto fonético del lenguaje hablado. Colocando los acentos en las raíces de las palabras y en los tiempos "fuertes", la línea musical suprime las letras mudas y el canto se vuelve rigurosamente silábico. De esta manera —y a semejanza de la tentativa emprendida por Honegger en *Antígona*, sobre un texto lineal de Jean Cocteau—, el francés adquiere nuevamente un sonido natural, opuesto a esa vacilación impura presente en la canción popular y en la ópera tradicional. En fin, al tener conciencia del valor musical de un idioma vivo, Stravinski escribe una partitura "viva", el anverso de los juegos latinizantes de *Edipo rey*.

Al final de las *Nuevas crónicas de mi vida*, Stravinski anota, de paso, que en la realización y presentación de *Perséfone* estuvo ausente André Gide. Pocas

referencias hace el escritor sobre la obra en su *Diario*, ningún entusiasmo muestran uno y otro por esta colaboración, apenas se adivina el placer que a Stravinski le produce musical el soberbio himno homérico a Démeter.

RAMUZ y *La historia de un soldado*. *La historia de un soldado* es anterior a *Edipo rey* y a *Perséfone*. Escrita en 1918, durante la estancia de Stravinski en Suiza, esta obra continúa, cronológicamente a *Renard*, farsa musical, y precede a la época jazzística (*Rag-time* para orquesta y para piano).

La historia de un soldado representa un caso único. Condicionada por circunstancias de interés mundial (la guerra, la revolución rusa, el exilio, las depresiones económicas) y por las tribulaciones de un grupo de artistas refugiados en el cantón suizo de Vaud, encuentra su realización en un teatro ambulante sostenido por la generosidad de un mecenas, Werner Reinhardt. Contando con los escasos elementos propios de esta empresa, Ramuz y Stravinski elaboran una sencilla historia inspirada en cuentos populares rusos (recogidos en su mayor parte por Afanasief), deciden dar prioridad al elemento teatral (un narrador, tres o cuatro actores) y reservan a la música función "ambiental". Con la colaboración de Ernest Ansermet, de Georges y Ludmila Pitoëff y, ocasionalmente, de Jean Vilar, Ramuz y Stravinski crean, en colaboración perfecta, una pequeña obra maestra.

La historia del soldado, escrita por Ramuz, es la de todo hombre en búsqueda de la felicidad. Enriquecido por el diablo a cambio de un violín, un joven soldado ve transcurrir su tiempo, víctima de maleficios, de la felicidad presente. Deseando siempre el futuro sin dejar de añorar el pasado, el soldado —convertido en príncipe, siempre insatisfecho— aprende del diablo que "una felicidad es tener toda la felicidad; dos, es no tener ninguna.

En su partitura Stravinski utiliza instrumentos dispares: trombón, contrabajo, violín, batería, clarinete, y ritmos contradictorios: una marcha triunfal, un coral a la manera de Bach, un pequeño concierto con vals, tango y rag-time. El milagro de la obra reside en su unidad, en el equilibrio que la sostiene y la anima.

Aquí no se trata ya de problemas de lenguaje, sino de un problema estrictamente musical: ilustrar un texto, una historia, una acción. Más que subrayar las palabras, de reforzar las situaciones, Stravinski da a la música un tratamiento literario, una manera narrativa que, más tarde, encontrará terreno propicio en el período de Hollywood. Al mismo tiempo se trata de una de las más límpidas, frescas, optimistas partituras del gran músico; la mejor traducción del idealismo cantado por Ramuz.

Al mencionar aquí las colaboraciones literarias de Stravinski hemos querido señalar una serie de obras importantes en la aventura de un compositor. Sostenidas por "argumentos", nos hablan en forma clara y precisa de una de las figuras sobresalientes de nuestro siglo, ilustran un pensamiento que todo músico debiera tener siempre en mente: "Tenemos un deber hacia la música: inventarla." E inventar la música, inventarla continuamente es lo que ha hecho Igor Stravinski.

CORRESPONDENCIA

Señor director:

EN EL NÚMERO 6, volumen XV, de la *Revista de la Universidad de México* aparece la traducción de un artículo de Philippe Bernard: *El racismo es una neurosis* que es, a mi juicio, digno de algunas observaciones.*

Afirma Bernard:

a) "... Se trata de las psicosis hiperfoliculínicas, es decir, de ciertos desórdenes de naturaleza hormonal que se producen en la mujer y cómo, con el exceso de secreción de esta hormona, se va originando un delirio antisemita. Baruk describe las formas que adoptan estos trastornos mentales hiperfoliculínicos: 'Entre nuestras observaciones advertimos que se trataba de una excitación de odio, de hostilidad sistemática y agresiva. En dos de nuestros casos, el ataque se manifiesta por un verdadero odio antisemita del que más tarde se arrepintió la enferma'."

Tomado en un sentido literal este párrafo defiende una tesis absurda, anticientífica: los desórdenes hiperfoliculínicos producen psicosis o fijaciones antisemitas. Si se dijera que el cuadro acendrado de *anti* o *pro* racialismo en relación a un grupo determinado se presenta sólo en ciertos pacientes que han visto o experimentado explosiones violentas de racismo, la relación establecida sería particular. Pero en el artículo de Bernard (o en su traducción) se menciona una relación directa hiperfoliculina-antisemitismo.

b) "... Bastide observa que, por regla general, entre los prejuicios que la

raza blanca tiene respecto a los negros, los factores de carácter sexual son los más numerosos y virulentos: órganos sexuales masculinos más desarrollados, sexualidad femenina más licenciosa, humores, caracteres simiescos por lo que el comercio sexual entre ambas razas parece tener ciertas analogías con prácticas de bestialidad."

Al hablar de prejuicios es necesario decir si están o no fundados. De lo contrario el texto se vuelve nebuloso. Aclaro:

1. En efecto, los órganos sexuales masculinos son más desarrollados en buena parte de los grupos negros, pero sólo en estado de flaccidez. No necesariamente en estado de erección.

2. El carácter licencioso de la sexualidad no depende de los factores morfológicos. Las costumbres eróticas pueden estar más relajadas en Suecia, por ejemplo, que en Haití.

3. No sabemos a lo que se refiere el autor con el término "Humores".

4. Con relación a los caracteres simiescos, los blancos nos parecemos más a los antropoides en proporciones relativas de tronco y parte de los miembros, en pilosidad, en los labios poco carnosos, etcétera.

c) "... Afírmese que un negro ha violado a una blanca y el castigo adquirirá caracteres particularmente simbólicos; fatalmente conducirá a la castración del presunto culpable".

Múltiples ejemplos similares se encuentran entre blancos de nacionalidades diferentes durante las dos pasadas guerras europeas.

d) "... 'Esta necesidad de encontrar en los monos antropoides, en Calibán, o en los negros y aun en los judíos, la figura mitológica del sátiro, alcanza en *el alma humana* aquel grado de profundidad en que el pensamiento' etc..." (subrayado mío).

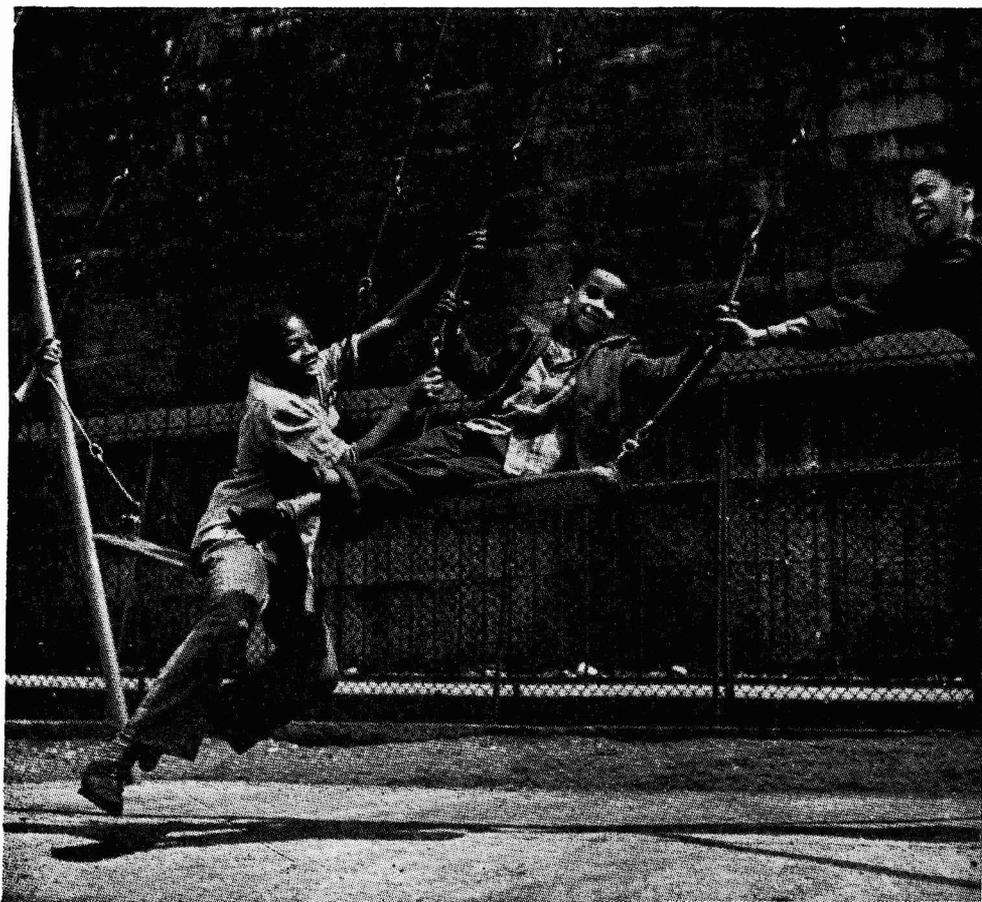
Una cosa es el alma humana y otra el alma de un blanco. En ciertas partes de Asia, digamos, donde existe una actitud de estima hacia los monos, que desconocemos en Europa o en América actual, jamás se asociará la imagen del sátiro con la del antropoide. Creo que en los grupos blancos hay más ejemplos en que se asocia el sátiro a otro blanco —por lo común de edad avanzada— que a un negro. En realidad, empezamos a conocer hace poco tiempo a los grupos negros.

e) Dice uno de los subtítulos del artículo: "El racismo, esencialmente irracional y patológico". Ni una ni otra cosa. Repito: los principales factores son los educativos que andando el tiempo se transforman en sociales o económicos. La neurosis colectiva puede llegar a existir, pero siempre como consecuencia de otros factores; el cáncer *si* es patológico y *no* se sabe a ciencia cierta cómo y por qué aparece o cuáles son sus causas. En cambio, acerca del racismo sí podemos determinar qué fuerzas lo inducen.

Concebir el racismo como una neurosis es trivial: hay otras numerosas razones, bien expuestas, entre otras, en la publicación de la Unesco que cita Bernard y que reúne una serie de trabajos de técnicos y especialistas. A mayor abundamiento, el artículo traducido de *Après Demain* es contraproducente ya que soslaya el verdadero problema sin concretarlo ni analizarlo.

Tampoco lo hago en esta carta. Mi fin es otro, por lo que sólo me concreto a señalar que existen muchas publicaciones de las que se podría traducir algo que sí cumplierse con sus fines.

Santiago Genovés



"Los principales factores son los educativos que andando el tiempo se transforman en sociales o económicos"

* Como se sabe, recientemente han ido surgiendo, bajo formas diferentes, brotes de racismo, todos equivocados y nocivos. No obstante, provienen, hasta donde sé, de deficiencias educativas, de sentimientos populares mal dirigidos, de prejuicios, y sobre todo de intereses económicos o sociales. Esto es, surgen fuera de ámbitos universitarios o científicos.

Es muy trascendente la aparición de un nuevo *Journal* "dealing with Race and Inheritance in the Fields of Ethnology, Ethno- and Human Genetics, Ethno-Psychology, Racial History, Demography and Anthro-Geography", que defiende la existencia de diferencias raciales con bases genéticas. Esto es, que logros diferentes en el campo social o cultural, o que mayores o menores incidencias delictuosas entre dos grupos humanos dados, *i. e.* blancos y negros, poseen orígenes genéticos. En el *Honorary Advisory Board* figuran una serie de nombres de universitarios que espero irán dándose de baja a medida que adviertan la verdadera tendencia del *Journal*.

Skerlj y Comas —como puede verse en las citas de mi Nota— y otros —Trevor, Dobzhansky, etc. (en prensa)— han reaccionado señalando, a partir de datos antropológicos y genéticos, lo erróneo de los conceptos y lo peligroso de permitir el engaño.

MÁS SOBRE EL RACISMO: UNA PROTESTA

Por Santiago GENOVÉS

EN EL NÚMERO primero de la revista *The Mankind Quarterly*, Edinburgo, julio de 1960, se publica un artículo del Dr. Henry E. Garret: titulado "Klineberg's Chapter on Race and Psychology" que constituye una crítica injusta al trabajo del Dr. Otto Klineberg *Race and Psychology*, publicado por la UNESCO en 1952 y reeditado en 1956.

La crítica de Garret se aparta del tema esencial para realizar diversas afirmaciones sobre la inferioridad biológica, mental y moral de los negros y acerca de la obvia degeneración de los grupos mestizos.

Transcribimos del artículo de Garret,¹ p. 21: "... Débil y llena de enfermedades, la actual población de Egipto ofrece una prueba dramática de los nocivos efectos de la hibridación que ha tenido lugar durante 5000 años. En lo referente a Brasil, la ciudad costera de Bahía, con sus mestizajes negroides, es primitiva y retrógrada si se compara con el grado de civilización relativamente alto de la población blanca del sur del país. En las Antillas el nivel de civilización es casi inversamente proporcional al de las poblaciones que no poseen elementos negros. Haití constituye un lamentable ejemplo de lo que pueden realizar los negros cuando se permite que se gobiernen por sí mismos".

Y de la página 22: "Klineberg afirma sencillamente que la causa que provoca transgresiones a la ley no puede atribuirse a ningún factor racial. Como de costumbre, la causa proviene del ambiente social. Los factores sociales son de indudable importancia, pero es difícil saber de qué manera estas influencias pueden justificar el escandaloso grado que alcanza la delictuosidad del negro en los Estados Unidos. En 1954, el FBI dio a conocer (*Department of Justice*, vol. 25, número 2) las siguientes proporciones de delitos cometidos por negros y blancos: a) Asesinatos: negros, 16; blancos, 1. b) Robos: 13; 1. c) Prostitución y vicio: 16; 1. d) Estupro: 6; 1. Tales proporciones son válidas pese a que los negros constituyen sólo el 10% de la población total. *Se requiere un grado de imaginación que no posee el autor de este comentario para no ver un factor racial, en estas cifras.*" (Subrayado mío).

Es evidente que en este número de *The Mankind Quarterly* se ha avivado el nocivo fuego del racismo biológico con argumentos tan débiles como erróneos.

La reacción justa, pero a mi juicio mesurada puede verse en Skerlj² y Comas.³

En el Editorial de este *Journal* (Vol. 1. Núm. 2) posteriormente se leen estas palabras: "No obstante, hemos recibido también algunas cartas adversas cuyo número es reducido si se compara con las felicitaciones que mereció la edición de *The Mankind Quarterly*. Haciendo a un lado los títulos de las personas que han escrito las cartas de censura, debe-

mos considerarlas, cuando mucho, como simples maniáticos."

Considero la personalidad y la obra de Comas y Skerlj totalmente ajena a las injurias proferidas en *The Mankind Quarterly*.

Indudablemente en el terreno de la ciencia nos encontramos a menudo frente a puntos de vista diferentes que representan conocimientos opuestos, escuelas con base en campos distintos o con premisas que no concuerdan. Pero no es éste el caso. Desde luego, existen diferencias raciales; de otra manera, la Antropología no tendría razón de existir, al menos en uno de los temas que de manera más viva le interesan. "La Declaración del Concepto de Raza" en 1952 lo establece claramente.⁴

Estas diferencias deben estudiarse, determinarse, utilizarse, comprenderse desde todos los ángulos (morfológicos, genético, social, etcétera); pero siempre dentro de los límites de la seriedad y el rigor de la ciencia.

Hay libertad de investigación y libertad de cátedra. Pero no debe permitirse lo que hace *The Mankind Quarterly*: utilizar la ciencia, o mejor dicho la pseudociencia, para establecer postulados de superioridad o inferioridad a base de diferencias biológicas, que serán mejores o peores, benéficas o nocivas según el ambiente en que se desenvuelvan y el uso que de ellas se haga.

Me dirijo formalmente a *Science* como órgano de la American Association for the Advancement of Science, organismo al que pertenezco, para que estudie la forma en que sus investigadores (Medawar, Haldane, Dobzhansky, Huxley, Simpson, Wright, Dunn, de Beer, Neel) en nombre de la *Association* salgan al paso de este nuevo brote racista mal fundado y antibiológico.

Mi propósito en esta nota no es continuar la polémica sobre si existen o no, bases para establecer diferencias raciales de tipo biológico que impliquen conceptos de inferioridad o superioridad. Nuestros conocimientos acerca de adaptación, genética, mutaciones o selección nos dan la razón por encima de la idea apriorística de aquellos, como Garret, que pretenden la defensa de tales diferencias. Nos guía el afán de denunciar esta actitud de algunos hombres de ciencia que con un espíritu anticientífico distorsionan los hechos, como fue el caso del arzobispo Wilberforce, en la memorable sesión sobre evolucionismo, hace ahora un siglo, en Oxford. Esa vez Th. Huxley respondió a las falacias con verdadero espíritu científico.⁶

No obstante, considero oportuna la transcripción de algunos breves párrafos sobre el tema aludido. Pertenecen a autoridades en el terreno de la biología y sus conceptos parte de bases biológicas serias, en contraste con las ideas manejadas por Garret.

De Medawar, pp. 54-55: 7

"Se recordará que, si la concepción clásica constituyera toda la verdad, fácilmente podría llevarse a cabo un programa de selección artificial hasta que se agotasen todas las posibilidades con-

génitas de diversificación. Es claro que sólo se llegaría a ese punto cuando se fijaran en su estado reproductivo verdadero —esto es, en forma homocigota— los genes que afectasen las características seleccionadas. Si, por otra parte, los más aptos fueran siempre animales de constitución híbrida, nos encontraríamos entonces ante una auténtica dificultad al tratar de fijar un cierto tipo de animal deseado. Nuestros propósitos se verían constantemente frustrados por el hecho de que el animal no producía la descendencia verdaderamente esperada. ¿Cuáles son entonces los resultados de los experimentos realizados para seleccionar características mensurables? En general, al principio se logra un progreso constante, y los resultados van tomando forma como si la concepción clásica fuese la cierta. Con todo, después de algunas generaciones de selección, se hace cada vez más notorio que algo funciona mal: la aptitud de la estirpe empieza a deteriorarse e incluso puede llegar al exterminio. Se alcanza un límite en el progreso cuando todavía queda un amplio margen de variabilidad congénita. Esta variabilidad no es, sin embargo, accesible o compatible con la selección. Son varias las razones que indican por qué se llega al límite mencionado, pero una de ellas parece radicar en mejores aptitudes conferidas por la constitución heterocigota. En realidad, los intentos de selección navegan entre intereses opuestos: las características que esperamos establecer y fijar en la población —peso y altura—, tal vez, o en la drosófila que con tanta frecuencia se utiliza para estos experimentos: rapidez de movimientos pueden encontrar en su expresión externa bajo la forma homocigota de descendencia predecible; y esto no nos servirá de consuelo si las formas homocigotas son inferiores en aptitudes generales y particulares y se encuentran, por consiguiente, en desventaja con respecto a las formas de descendencia no totalmente predecible. La selección artificial y la selección natural van por caminos opuestos."

Esto es —como lo ha expresado recientemente Hulse—,⁸ el concepto de raza para poseer utilidad científica, debe basarse en el genotipo más bien que en el fenotipo.

Citamos ahora de Gaspari,⁹ p. 122.

"Los heterocigotos poseen con frecuencia valores adaptativos superiores a cualquiera de los homocigotos. Este fenómeno de "heterosis" hace posible que dos alelos permanezcan en una población, manteniéndose así la variabilidad genética y la adaptabilidad de la misma. A menudo la heterosis se expresa bajo la forma de la variabilidad fenotípica menor de los heterocigotos." De Penrose,¹⁰ p. 121:

"Hasta ahora no se ha encontrado ningún dato genético que indique que la raza humana no constituye una especie única. En otras palabras, las uniones de hombres y mujeres pertenecientes a grupos de cualquier nacionalidad, latitud o cultura, pueden ser fértiles y su descendencia normal. Uniones de euro-



"Postulados de superioridad o inferioridad a base de diferencias biológicas"

peos, africanos, americanos, hindúes, o australianos, con toda clase de asiáticos deben tener biológicamente buen éxito, como en realidad sucede con los cruces entre estos grupos."

"... En el caso de 'mezcla de razas', por lo tanto, simplemente se llega a una combinación no común de alelos en un número de loci diferentes. No hay razón teórica alguna para que esta combinación sea nociva (pp. 121-22).

"... A partir de las tendencias observadas en las últimas décadas, es evidente que en el futuro debemos esperar mayor hibridación de los grupos humanos más antiguos y aislados; lo que dará como resultado un aumento en la diversificación dentro de una población durante múltiples generaciones, lo que ocasionará que se produzcan muchas nuevas combinaciones de gentes. En conjunto, puede estimarse lo anterior como favorable, pues aumentará el número de reacciones humanas congénitas, físicas o psicológicas, en relación con el ambiente de la civilización siempre en rápido y perenne cambio."

Finalmente de la "Declaración del Concepto de Raza" (1952) firmada por R. A. M. Bergman, G. Dahlberg, L. C. Dunn, J. B. S. Haldane, F. M. Ashley Montagu, A. E. Mourant, H. Nachtesheim, Eugene Schreider, H. L. Shapiro, J. C. Trevor, H. V. Vallois y S. Zuckerman con la revisión crítica de Th. Dobzhansky y J. Huxley, transcribimos lo siguiente:

4) ... Además, y en la medida en que ha sido posible analizarlas, las diferencias de estructura física que distinguen una gran raza de otra no aportan ninguna prueba en favor de las ideas corrientes de una "superioridad" o de una "inferioridad" general de uno u otro de estos grandes grupos.

5) ... De todos modos nunca se ha podido distinguir a dos grupos humanos por sus aptitudes mentales; en tanto que es muy fácil hacerlo de acuerdo con su religión, idioma, color de la piel o forma de los cabellos. Es posible —aunque nadie lo ha demostrado— que ciertas categorías de aptitudes innatas, de orden intelectual o afectivo, sean más frecuentes en un grupo humano que en otro; pero es evidente que dichas aptitudes varían, tanto o más dentro de un grupo dado que de uno a otro grupo.

¿Debemos entonces considerar como "maniáticos" a todos estos científicos que suscriben la "Declaración del Concepto de Raza", y asimismo a Skerlj, Comas, Medawar, Simpson, Penrose, Caspari, etcétera?

En suma, la actitud de *The Mankind Quarterly* es tan verdaderamente dañina que esperamos que la *American Association for the Advancement of Science* refrene estas manifestaciones anticientíficas e inhumanas.

1 Garrett, Henry E., 1960. "Klineberg's Chapter on Race and Psychology" *The Mankind Quarterly*, vol 1., Nº 1, pp. 15-22.

2 Skerlj, Bozo. "The Mankind Quarterly". *Man*, vol. LX, núm. 215, pp. 172-3, noviembre, 1960.

3 Comas, Juan. "Scientific Racism Again?". *Current Anthropology*, vol. 2, núm. 3 (en prensa). Versión castellana en *América Indígena*, vol. 21, núm. 2, abril 1961.

4 Ver: pp: 637-40 en Comas, Juan. *Manual de Antropología Física*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957. *Am. J. Phys. Anthropol.* N. S., vol. 10, pp. 363-368, 1952. *L'Anthrop.*, vol. 56, pp. 301-304, 1952. Resultats d'une enquête", pp. 11-16. UNESCO, París, 1953.

5 Como ejemplo, si ello fuese necesario, es pertinente recordar que en 1951, la American Association of Physical Anthropologists y alrededor de 20 Sociedades más condenaron las medidas adoptadas por el Consejo Directivo de la Universidad de California ya que "violaban los derechos de la libertad y mantenimiento académicos" y posteriormente (junio de 1955) la misma Asociación rehusó participar en la reunión anual de la American Association for the Advancement of Science en Atlanta, Georgia, porque en este Estado existía discriminación racial. (Ver a este respecto Genovés, Santiago, 1956. "En torno a Miss Atherine Lucy." *Revista de la Universidad*, vol xi. núm. 2. octubre, p. 25. México.)

6 Ver a este respecto Genovés, S. 1959. "El Primer Centenario de *El origen de las especies*." *Universidad de México*, vol. xiv, núm. 3, pp. 8-11, México.

7 Medawar, P. B., 1960. *The Future of Man: The Reith Lectures*, 1969. Methuen, London.

8 Hulse, Frederick, S., 1960. "Adaptation, Selection and Plasticity in Ongoing Human Evolution." *Hum. Biol.*, vol. 32, pp. 63-70.

9 Caspari, Ernest, 1958. "Genetic basis of behavior." En pp. 103-127 de: *Behavior and Evolution*; Anne Roe and George Gaylord Simpson, editores. Yale University Press, New Haven.

10 Penrose, L. S., 1959. *Outline of Human Genetics*. Heineman, London.

DOCUMENTOS

PORNOGRAFÍA, ARTE Y CENSURA

Por Paul GOODMAN

• PAUL GOODMAN nació en Nueva York, en 1911. Ha profesado en las Universidades de Chicago (en donde se doctoró en filosofía) y de Nueva York, y en el Black Mountain College. Es miembro de los institutos de Gestalt Terapia (Cleveland y Nueva York), e investigador en la Universidad de Columbia. Colabora en las principales revistas estadounidenses, y ha escrito un buen número de libros sobre temas sociales, psicológicos y literarios, además de cinco novelas. Su obra más reciente: *Growing up absurd, vigoroso y audaz estudio sobre los problemas de la juventud en la sociedad actual; cuya franca agudeza ha sido motivo de apasionadas discusiones en los medios intelectuales. Paul Goodman ha dicho de sí mismo: "Soy un hombre de letras, en el antiguo sentido de la expresión; pienso que... la crítica de la vida añade un nuevo e indispensable elemento."* Psicólogo distinguido (es maestro de la llamada psicoterapia de grupos), se ha dedicado, entre otras cosas, a la planificación tecnológica y urbana y a los problemas de la educación. Es casado y tiene dos hijos.

LA ACTITUD que actualmente se adopta ante la obscenidad y la pornografía, es, además de equívoca, nociva.

Por proteger libertades vitales, los tribunales de máxima jerarquía y aun los de mayor prestigio intelectual, con frecuencia tienen que enfrentarse a la policía, al jefe de correos y al prejuicio popular; no obstante, como no arguyen razones idóneas, el problema nunca se resuelve. Lo que resulta peor es que, con su actitud respecto al sexo contribuyen a que se cree, en este momento histórico, el mismo tipo de pornografía burda contra la que luchan.

Porque si el tribunal corrompe, contribuye a la corrupción de los censors. En vez de ilustrar y dar criterios rectores, crea escollos. Pero finalmente, lo pésimo es que, al interpretar erróneamente la naturaleza del arte y de la palabra, el tribunal los mutila e impide que realicen su indispensable función social.

Son éstas, bien lo sé, palabras ásperas; muchos de los lectores de esta revista se sentirán ofendidos por este ensayo. No les agradará mi exposición del problema y concluirán que los remedios que propongo son peores aún que la enfermedad. Y sin embargo, razonemos sobre el conflicto.

Nos hallamos frente a los dilemas de una sociedad que atraviesa por una etapa de transición. Si ha de discutirse sobre la censura, resulta imposible hablar con sentido común y formular leyes justas sin antes haber realizado ciertos análisis sociológicos y psicológicos. Porque ciertamente no bastan nuevas fusiones de cuerpos legislativos. No es un secreto que las autoridades más celosas se antagonizan recíprocamente y con gran violencia en los aspectos más materiales de este problema (he aquí un signo de transición). Considérese el más flagrante tipo de pornografía sádica, aquella desprovista de

valor social y cuya venta produce utilidades criminales; un psicólogo mantendrá que sus efectos son desastrosos, que es causa de "delitos sexuales" y de delincuencia juvenil; otro sostendrá llanamente que jamás se ha comprobado que exista semejante relación, que ningún peligro patente y presente justificaría el tomar medidas legales en su contra. Ahora bien, en cuanto incumbe a esta dificultad particular, los tribunales parecen hallar una salida conveniente: ya que se acepta que el objeto material controvertido no tiene mérito social alguno (puesto que sus asociaciones son hediondas y los proveedores, delincuentes profesionales) ¿por qué no habrían de seguir censurando los tribunales? No se atenta contra la verdadera libertad. Pero he aquí el dilema: ¿qué ocurre si la misma censura —par'e integrante de una actitud general de anti-sexualidad represiva— es la que causa el daño y crea la necesidad de un tipo de pornografía sádica que se vende en beneficio de la delincuencia? El cariz de la censura (así como el contenido usual de las sentencias), es vengativo y ansioso; no presenta el matiz de una simple selección ponderada según criterios de una política social flexible. El censurar es un acto dinámico y emocional con efectos nuevos e impredecibles. El problema social no reside en lesionar libertades de proveedores venales —aunque siempre se arguya según sus intereses ya que siempre son ellos los acusados; no, el problema consiste en saber si la censura contribuye en la perversión del clima sexual de la comunidad

La censura se justifica como medio de protección de la infancia y la adolescencia. Pero considérese esto mismo según el contenido de una pedagogía ordinaria como la admitida actualmente: debemos, en efecto, dar al infante una permisibilidad estructurada a su desarrollo, con objeto de que pueda actuar sin temor, vergüenza ni resentimiento y así aprender a través de sus errores. Es menester constituirle una sólida estructura de cultura y moral paternas, la forma como nos comportamos "los mayores", con la cual pueda identificarse al sentir necesidad de guía y seguridad en su ansiedad y confusión. Raro es que un buen padre advierta peligros claros y presentes —como lo pueden ser el riesgo de ser arrollado por un vehículo o el de ingerir veneno. Las asociaciones y conductas más equívocas de un menor se corrigen en su evolución posterior si es el suyo un medio moral y cultural. Este proceso evolutivo es ciertamente la única solución real para él, mientras que una actitud paternal "protectora" siempre acabará por transmitir las ansiedades de los padres y complicar aún más su situación.

Si este análisis es correcto, la reciente decisión "liberal" sobre *El amante de Lady Chatterley* no es adecuada; su contenido no es permisivo en el recto sentido ni tampoco sienta bases morales y culturales firmes. Apremio al tribunal para que reconsidere sus propias ansiedades e

interrogue si lo pornográfico es, de hecho, en nuestros tiempos, obsceno.

I

La sentencia que dictara el Juez Bryan en la cual se exoneró a Lady Chatterley basa su doctrina en los puntos de vista de Woolsey en el caso de *Ulysses* (1933) y de Brennan en el caso Roth contra los Estados Unidos (1957). Comencemos, pues, considerando estos ejemplos:

El método que siguiera el juez Woolsey al absolver *Ulysses* es el siguiente: define la obscenidad y lo pornográfico como "aquello tendiente a excitar los impulsos sexuales o a inducir a pensamientos sexualmente impuros y sensuales" y procede a demostrar que el libro "no incurre en ninguna de estas dos hipótesis, sino que es un esfuerzo sincero y serio para inventar un nuevo método literario para la observación y descripción de la humanidad". Aplacemos la crítica literaria hasta nuestra próxima sección y por ahora consideremos con detenimiento esta definición de lo obsceno.

La idea de que el impulso sexual o que la excitación del impulso sexual sea pernicioso, proviene de un clima emocional en el cual se aceptaba generalmente que sería mejor que la sexualidad no existiese abiertamente, época en la que la gente se bañaba y dormía completamente vestida y en la que no se atrevía a llamar a los toros por su nombre. Entonces, cualquier manifestación sexual pública, como la publicación de "representaciones detalladas en palabras o imágenes" violaba la imagen misma de la sociedad y era ciertamente obscena. En nuestros días, semejante concepto no puede definir la obscenidad. Lo pornográfico no es obsceno *ipso facto*. Tal como lo hacía advertir Jerome Frank en 1949 "ningún hombre equilibrado piensa que el despertar deseos sexuales normales sea socialmente peligroso". Vivimos en una cultura en donde el Pensamiento Superior insiste en la belleza y en la necesidad irrefutablemente higiénica de los deseos sexuales y en la que gran parte del comercio se dedica a estimularlos. ¡Sin embargo, el juez Bryan, al fallar sobre *Lady Chatterley* repite la doctrina en 1960! Esto nos produce máxima confusión, porque considérese que Bryan define a la sensualidad como "un interés mórbido o vergonzoso en el sexo" pero si se define la excitación del deseo y por consiguiente se la califica de obscena, ¿cómo puede ser el interés que una persona normal tenga en el sexo otra manera sino vergonzoso? Porque esto es la vergüenza: rubor al descubrir que el impulso personal es inaceptable. Sólo un descarado no se avergonzaría. Y así, con una política social miserable, corrompen los tribunales; por ello hubiera preferido que se condenara a Lawrence a verlo defendido con semejante argumentación.

Pero la segunda cláusula de Woolsey: "orientada a inducir a pensamientos sexualmente impuros y sensuales" presenta un máximo interés por ser éstos los efectos más inmediatos y probables que producen los estímulos literarios o pictóricos. Crudamente, los pensamientos lúbricos significan incitación a la masturbación, y creo que en una avasalladora mayoría de casos es ésta la aplicación capital de la pornografía. Contemplen los nuevamente el panorama histórico.

En el siglo XIX todos los hechos sexuales eran sospechosos, pero se consideraba

a la masturbación como un pecado mortal y como preludeo a la locura. Permítaseme citar a un gran liberal, benévolo príncipe de la Ilustración. "Nada debilita tanto la mente y el cuerpo como la lujuria encauzada hacia sí mismo. Ésta está reñida con la naturaleza del hombre. Debemos presentarla a la juventud en todo su horror", etc., etc. (Emmanuel Kant, *Sobre la educación*). Contrástese esta opinión con la de un filósofo contemporáneo: "Dejada a sí misma, la masturbación infantil no tiene, aparentemente, efecto nocivo alguno en la salud ni tampoco produce resultados adversos en el carácter; según parece, los efectos nocivos observados en ambos casos son atribuibles enteramente a los esfuerzos por reprimirla" (Bertrand Russell, *La educación y la buena vida*). Es ésta la opinión casi idéntica del doctor Benjamin Spock en su libro *El cuidado del niño* que se encuentra, supongo, en la mayoría de los hogares de la clase media americana, ya que se han vendido más de doce millones de ejemplares de bolsillo de esta obra. Y puesto que tanto se ha estado al acecho para establecer el nexo entre pornografía y delincuencia, citaré ahora una opinión idéntica de un venerado criminólogo: "La masturbación es en sí un hábito sin efectos destructivos y, no obstante, constituye una fuente de conflictos en la conducta por la poderosa censura social que la ataca." (Donald Taft.)¹

No mantengo que se trate de un buen hábito, sino simplemente que es moralmente ocioso. Pero cuando los tribunales afirman que es obsceno excitar a la masturbación, ciertamente están corrompiendo. Se alega que el juicio de los tribunales debe reflejar el sentimiento público, pero éste existe, en gran cantidad, de mejor índole. ¿Por qué han de seguir la policía y los tribunales a la peor parte de la población? ¿Por qué no adherirse al mejor? Un tribunal más ilustrado no resolverá estos conflictos, como tampoco ha logrado la integración en el Sur, pero por el mismo ejemplo, una decisión correcta no sería superflua.

Esto trae a colación la doctrina que se mantuvo en el caso de *Roth contra los Estados Unidos*. Bryan cita al juez Brennan y afirma que las normas aplicables en la determinación de la obscenidad son: "si el tema dominante del material, considerado como un todo, atrae a una persona común y corriente —de acuerdo con criterios contemporáneos— a intereses lascivos". Bryan usa partes de esta frase: "El tema dominante considerado como un todo" para probar que *Lady Chatterley* es una obra "seria" según la táctica de Woolsey. Nuevamente aplacemos la consideración de cualquier crítica literaria y examinemos lo que significa "según criterios contemporáneos" qué es un esfuerzo del tribunal para hacer frente a los cambios en el clima emocional que acabamos de discutir. Según lo expresa el juez Bryan: "Mucho de lo que hoy se acepta, habría escandalizado a la comunidad de la anterior generación." Pero no creo que sea ésta, razón suficiente. ¿Cuál ha sido la historia?

Al revisar los múltiples casos que relata James Kilpatrick en su obra *Los mercaderes de indecencias* (que a pesar de su injurioso título y de un vulgar primer capítulo, tiene muchas páginas dignas de aprecio), sorprende ver cómo, año tras año, el tema de normas cambiantes reaparece en las sentencias: "Lo que se con-

sideraba indecente en los días del Sexteto de Floradora, resulta decente en la época de la danza del abanico." Pero lo que es más sorprendente aún es que, en la larga cadena de sentencias pronunciadas durante dos generaciones, la norma se vuelve cada vez más amplia en casi todos los aspectos: los trajes de baño más pequeños, las palabras obscenas más tolerables, la descripción del acto sexual, más realista, los temas "antinaturales" más mencionables. Y es precisamente esta tendencia en el tiempo lo que los tribunales no toman en cuenta al juzgar cada caso. Por lo tanto siempre están retrasados, no captan la naturaleza esencial de los fenómenos que juzgan y esto acaba por producir ciertas consecuencias.

Es un hecho que nuestras generaciones están atravesando por un período en el que el aniquilamiento general de las defensas represivas es cada vez mayor y, por consiguiente, por una mayor neurosis social. La doctrina de Freud —recordémoslo— afirma que no es la represión (amnesia total) lo que causa la neurosis, sino el fracaso de la represión, de manera que los contenidos reprimidos reaparecen distorsionados. El proceso es irreversible; nuestra cultura lo ha sufrido en demasía para desterrarlo o ahuyentarlo de la mente. Por lo tanto, el único recurso es llegar, tan metódica y seguramente como sea posible, hasta su conclusión, de manera que los impulsos reaparezcan como tales y logren su propio equilibrio. Esto implica contrarrestar el mismo impulso represivo. Y precisamente en este aspecto nuestros tribunales superiores, como los de Inglaterra podrían ser excelentes consejeros sociales; con peritos y consejeros podrían tratar de predecir y guiar hacia una política sexual equilibrada. Pero en vez de ello, se empeñan en sostener un concepto anticuado de la obscenidad y así evitan que leyes también anticuadas se conviertan en letra muerta. Al mismo tiempo se ven forzados a transigir con los cambiantes gustos del público y relajan las normas. Ahora bien, esto lleva fatalmente al caos social, como nos consta que está ocurriendo con la pornografía, porque mientras subsistan los intentos represivos, los contenidos reprimidos surgirán fatalmente cada vez más distorsionados. Y, claro está que igualmente se produce un caos legal cuando los tribunales dan vueltas y revueltas para evitar leyes anticuadas.

Para un escritor como yo es una amarga ironía la afirmación de Bryan de que lo que antiguamente escandalizaba, resulta hoy aceptable. Y así es, en efecto. Porque Flaubert, Ibsen y Wedekind, Dreiser, O'Neill y Joyce pagaron su libra de carne al censor; iniciaron una sensibilidad que siempre se renueva y fueron castigados por ello. Probablemente esto es inevitable y por alcanzar cualquier progreso en este terreno bien vale la pena sufrir; pero no por ello deja de ser un procedimiento amargo. Y así, hoy se acepta a *Lady Chatterley* como una obra de arte de la "comunidad", precisamente cuando ha dejado de ser una obra de arte viva. Lawrence confesó abiertamente que la había escrito para "desafiar todo lo convencional" y ese reto, con su torpe rusticidad, fue lo que precisamente dio vida a la obra. Hoy en día nos encontramos simplemente ante una fantasía hartamente neurótica sobre una mujer frígida y un hombre dominante lleno de resentimiento por la desigualdad de clases. La dilación con que los

tribunales acogen ciertos clásicos pasados por razones equívocas hace imposible que un clásico viviente sea aceptado e influya en una comunidad viva.

¿En qué consiste, pues —se me preguntará— el deber del tribunal? En hacer a un lado la definición de pornografía como obscenidad, así como antaño se hizo caso omiso de la doctrina de igualdad de oportunidades en medios inevitablemente irreductibles; en aclarar y contribuir al mejoramiento de las tendencias de la revolución sexual; en no llamar obsceno aquello que propenda hacia el goce, el amor y la vivacidad — incluso al mismo despertar los impulsos y pensamientos sensuales. Al terminar este ensayo alegaré cómo semejante política acabaría por disminuir la pornografía, es decir a no hacer de ella un gran negocio.

Actualmente, por razones bien conocidas, vivimos en una sociedad que, aunque llena de estímulos, carece de múltiples satisfactores; esta sociedad se encuentra en una etapa de transición a medias y así, en tanto que los tribunales se ponen al abrigo en máxima confusión, y mientras siguen mintiendo los críticos, la policía efectúa razzias al por mayor en las que confisca revistas de desnudos y atrapa a ancianos indefensos por sus hábitos lujuriosos; el director de correos cierra las puertas a Lawrence y el administrador de drogas incinera los libros de Wilhelm Reich como si se tratase de mercancías de contrabando. Pero para restaurar el orden tiene que seguirse una política más sabia.

II

Permítaseme proceder ahora a abordar un aspecto filosófico suscitado por estas decisiones; se trata de un problema que, en mi opinión, es aún más importante para nuestra sociedad que el tema sexual: ¿cuál es la naturaleza de la palabra y del arte? Para proteger sus obras "serias", los tribunales se esfuerzan por distinguir entre la palabra como medio de comunicación de una idea o como comentario acerca de un tema, y la palabra como acción que produce algún efecto en el interlocutor, en el sujeto y en el oyente. Ésta es la táctica de Woolsey cuando consagra la mayor parte de su tesis al "nuevo método para la observación y descripción de la humanidad" de Joyce, y lo mismo hace Bryan cuando sostiene que el argumento de *El amante de Lady Chatterley* sirve de vehículo para que Lawrence exponga su filosofía fundamental. La mayor parte de los caracteres son "prototipos". Los jueces razonan que si puede establecerse algo semejante, debe protegerse cualquier libro en virtud de la Declaración de Derechos en la que se consagra la libertad de expresión. Empero, a pesar de que sea ésta una distinción útil para ciertos tipos de expresión verbal —por ejemplo tratándose de informes científicos y de periodismo concienzudo— simplemente no se aplica al hablar ordinario y necesariamente es también inaplicable al arte, ya que una de las funciones esenciales de éste es conmover. Si Joyce y Lawrence hubieran sentido que todo lo que habían hecho se limitaba a transmitir ideas, se habrían considerado como fracasos.

(Naturalmente que las decisiones basadas en una distinción carente de bases filosóficas han sido notoriamente inconsistentes. Por ejemplo, al prohibirlo se alega que *El pozo de la soledad* "persigue jus-



—Picasso

tificar el derecho de una perversa... no argumenta en favor de la represión de impulsos insidiosos... y busca la justificación e idealización de ideas perversas". Y sin embargo, las ideas de la autora son las mismas. No obstante, el juez Steward defendió la versión filmica de *Lady Chatterley* alegando que "se defendía una idea —que el adulterio, en ciertas circunstancias, puede ser la conducta adecuada". La garantía de la Primera Enmienda es la libertad de "ideas". Jerome Frank ha comentado tendenciosamente que si una "idea" se defiende con elocuencia está en peligro; si estúpidamente, está segura.)

He aquí un ejemplo de la doctrina legal en funciones: En Londres, en las proximidades de Marble Arch, se concentran

las multitudes para escuchar a oradores populares desahogar sus quejas y comunicar sus aspiraciones sobre cualquier tópico, sea en favor de la libertad para Nigeria o de una suscripción para el ejército revolucionario irlandés; ora sobre la ética para engañar al cónyuge, ora sobre el mejor camino para lograr la salvación. A semejanza de Bernard Shaw, los oradores ponen a prueba sus agudezas contra un público poderosamente insolente. Todo esto queda comprendido dentro de los límites de la más estricta legalidad. Pero ¡ay de aquel que se acerque a veinticuatro pulgadas del orador!, porque en seguida es aprehendido por un policía. Es decir, que un hombre puede decir cualquier cosa, pero que no debe tratar de hacer nada ni debe dejarse excitar. La libertad de

palabra entrafía la libertad de hablar sobre algo. El hablar no es un "decir-considerado-como-acción". Las limitaciones son claras: si hubiera incitación a levantamientos populares, cesaría la libertad. Los "vocablos" rijosos están prohibidos porque, claro está, desembocan en riñas. La pornografía está prohibida porque en la naturaleza del relato sexual detallado reside el producir reacciones fisiológicas y actos afines. La blasfemia y la obscenidad quedan también prohibidas porque en sí mismas son actos que quebrantan, con su mera declaración, un tabú y dan libre curso a lo que supuestamente está siendo reprimido por el tabú. Hay, también, tópicos particulares —como el tema de *Lolita*— que el sólo abordarlos públicamente equivale a sancionar su exis-

tencia en el universo. En estos casos, la palabra se vuelve mágica; al proferir el vocablo, el nombre crea el objeto.

Acaso la noción de libertad de expresión que defendiera Jefferson y otros revolucionarios que insistieron en la Declaración de Derechos, al igual que su acción política en general, fue más arriesgada que el concepto que prevalece en nuestros tribunales. Pero si para ellos la libertad de palabra implicaba solamente libertad para comunicar opiniones, no pudieron haber tratado de proponer que la Primera Enmienda se aplicara a las letras porque la doctrina estética clásica de su tiempo sostenía que la función del arte era conmover e instruir—instruir conmoviendo. En nuestra estética moderna la confusión legal es aún peor; prestamos menos atención a imitar la realidad y enfatizamos más nuestra consideración de la palabra como acción. Para Freud, el "arte-acto" alivia un conflicto reprimido cuando el agente se atreve a expresarlo y publicarlo—y hemos aquí ante el reto de Lawrence contra lo convencional; en el arte de vanguardia (en el que el artista reacciona contra algo intolerable en la sociedad para vomitarlo) el arte-acto no puede dejar de ser ofensivo. Desde el siglo XIX los naturalistas han deseado retar y avergonzar al arrancar la máscara de hipocresía. La meta fundamental del dadaísmo consiste en escandalizar. En su *Teatro de violencia*, Antonin Artaud declara que el teatro no consiste en comunicar ideas, sino en ejercer una acción sobre la comunidad y así, ensalza las danzas de los villorrios balineses que tanto influyen en danzantes y en el público hasta que todos caen, víctimas de un trance. (Siguiendo este criterio, los gritos y lamentos, especialidad de la tragedia griega, originarían entre nosotros un quebrantamiento de la paz. Nuestra reacción más semejante se encuentra en las sesiones de jazz entre adolescentes, y ya se ve cómo constituyen frecuentemente un disturbio público.) Los recitales poéticos del movimiento de los *beatniks* tratan de comunicarnos su "situación existente"; se desenvuelven, por regla general, en un ambiente de embriaguez y el público los tolera tanto como le es posible. Y así podría seguir citando ejemplos semejantes hasta formar una lista considerable.

La doctrina de Woolsey, Brennan y Van Pelt Bryan resulta inadecuada en los fenómenos del arte moderno. Este tipo de arte no puede defenderse como medio de comunicación de ideas y cualquier objeción que se le haga (y vaya que a muchas se hace acreedor) debe condenarlo. Ciertamente que las razones que arguyen los directores de aduanas y de correos reflejan una reacción más genuina ante el arte, al haber sido conmovidos directamente (aunque lo ignoran) por la excitación y conflictos internos de Lawrence y Joyce. Su experiencia es ignorante y de baja estofa porque no están dispuestos a dejar que la excitación sexual pertenezca a todo el mundo y por ello seleccionan sólo ciertos párrafos. Pero al menos se les ha hecho sentir que el mundo es amenazantemente sexual. Como lo alegaba el magistrado británico Mead ante ciertas pinturas de Lawrence: "El arte carece de importancia... Debe terminarse con las imágenes obscenas al igual que con cualquier animal salvaje que presente algún peligro" y así el magistrado Manton en sus juicios disidentes sobre *Ulysses*: "la obscenidad

no disminuye con la simple expresión de un hecho veraz" porque precisamente el hecho, la naturaleza de los objetos, es lo que parece obsceno al censor.

La doctrina de Woolsey es insultante para el artista. Sostiene que la obra "no tiende a excitar pensamientos lujuriosos aunque el efecto postrero fue un comentario trágico y poderoso". Seguramente que el autor quiere decir: "es lujurioso, entre otras cosas, y por consiguiente su efecto postrero es trágico".

Nuestra cultura espera que el artista conmueva al lector; que lo conmueva hasta las lágrimas, que lo haga reír, que lo indigne, que excite sentimientos de compasión y aun de odio, pero dicha influencia no debe producir una erección ni tampoco referirse socarronamente a personajes públicos que se hagan acreedores a la burla ¿Por qué no? Con estas restricciones nos condenamos a una comunidad conformista y carente de pasiones. En vez de desterrar a los "clásicos" como suelen hacerlo especialmente los tribunales británicos—de hecho la definición legal de un clásico parece ser la de una obscenidad contra la cual no puede intentarse acción alguna—atendamos a la pornografía clásica y descubriremos que no ocurre lo que los tribunales se sienten obligados a probar; que una obra tiene cierta utilidad social neta a pesar de su efecto sexual sino que por lo contrario, la pornografía es, en un gran contexto, y cuando se expresa con ánimo superior, la utilidad social misma. La comedia de Aristófanes era afín y cronológicamente próxima a los ritos de las estaciones en los que se fomentaba la rebelión para alentar la procreación; Rabelais es vergonzoso como un bebé gigantesco, y así es el Renacimiento; Catulo nos enseña la endurecida inocencia de las juveniles aristócratas, libres de timidez y mezquindad y Tom Jones es un tipo similar con un dejo de sentimentalismo inglés. Si hemos de crear lo que nos refieren sus preludios, tanto las *Mil* y *una noches* como el *Decamerón* son gritos de vida ante la amenaza de la muerte; y en nuestros días, Jean Genet, uno de los raros escritores de valía, es pornográfico y psicopático porque sólo así—afirma— puede sentir que existe en nuestro mundo inhumano. Pero aparte de estos casos encumbrados existen también pasmosos libros pornográficos redactados para divertir—ya que el sexo siempre resulta un tema festivo.

Para explorar la naturaleza de la palabra como acción considérese el otro tópico prohibido, la burla de figuras públicas sagradas. En nuestro país sufrimos de un convenio de caballeros según el cual la mofa es, política y artísticamente, desastrosa. Por ejemplo, como nuestro reciente presidente no pudiera acuñar una frase, de acuerdo con ciertos observadores su carrera como director de una gran universidad resultaba lúgubramente irrisoria. *Dwight Eisenhower en Columbia* sería un título capaz de provocar a un Aristófanes. En el siglo XVIII se habría maltratado ricamente a Ike. Pero nuestros satíricos de la escena y televisión escabullen semejantes temas. No puede haber gran comedia porque si no es posible aventurar burlas sobre elefantes rosados que aparecen en primer plano, tampoco será posible burlarse de nada. En vez de ello, nuestras sátiras consisten en bromas aisladas que no originan una explosión. Pero la sátira es elemento esencial de la democracia, porque ¿cómo podemos esperar

que nuestros dirigentes sean algo más que figuras de primer plano si no corren riesgo personal alguno ni pueden ser objeto de burlas?

El tribunal no toma en consideración bases filosóficas; no se percata de que el hablar airoso es habla activa. La acción sexual es una acción propia del arte. El problema no es saber si se trata de pornografía, sino en calificar la calidad de la pornografía. Aguijonear a personajes poderosos hasta que transijan consigo mismos es acción propia del arte, ya que de otra manera nos hundiría en un pantano monótono. Lo que en realidad logran los tribunales más intelectuales es proteger casos excepcionales contra prejuicios vulgares y labores dañinas de la policía. (Aunque frecuentemente, como ocurriera en el sorprendente caso de la revocación del nombramiento de Bertrand Russell en el New York City College, el caso nunca llega a estos tribunales de mejor calidad). Pero esto no basta para mejorar el clima cultural. En principio, los escritores contemporáneos no son casos excepcionales ni famosos; con máxima frecuencia ocurre lo siguiente: los editores se rehusan a publicar lo que pueda ocasionarles dificultades; los autores dejan de escribir lo que no ha de ser publicado o aquellas partes esenciales que el editor haya de censurar y así, pronto el público pierde la mejor contribución de los autores a la vez que éstos pierden contacto con su público. El fenómeno contemporáneo es tal, que poco de lo que se publica y acaso no mucho de cuanto se escribe origina o es susceptible de originar dificultades con los censores excepto, precisamente, la pornografía burda. ¿Por qué hay, pues tan poco? Si las editores y autores cumplieran con su deber, los tribunales serían un verdadero campo de batalla. En cambio, pronto se llena el vacío con anfitriones de la literatura, improvisadores sensacionalistas y periodistas amarillistas. La comunidad está hambreada de ideas y sin embargo, es la publicidad el arte público capital.

III

Se ha vuelto una verdadera moda afirmar que los aspectos estéticos y literarios que hemos discutido no tienen relación alguna con la lucha policíaca contra la pornografía burda: "que la policía no se inmiscuya con escritores serios y dejen a los autores en libertad de realizar sus razzias y poner sus trampas. Esta teoría esquizofrénica es falsa. Somos una comunidad, y el grado de cultura que tenemos—alto y bajo—son fases opuestas de la misma moneda. Pero examinemos la pornografía de baja estofa.² He venido alegando en este ensayo que no sólo existe un tipo de pornografía inocente y útil que no debiera censurarse, sino además, que el método de censura contribuye a crear el mismo tipo de pornografía nociva que deseáramos ver desaparecer. El caso es semejante y no carece del todo de cierta relación causal con la creación social de la delincuencia juvenil por los esfuerzos sociales para detenerla. Cuando se fuerza a inhibirlas y se las condena, ciertas excelentes energías humanas reaparecen con aspecto repulsivo y peligroso. La actitud de censura respecto a imágenes y revistas forma parte de aquella actitud de censura general que estorba el libre curso de la sexualidad ordinaria y por ello aumenta la necesidad de satisfacerla con revistas e imágenes. Se afirma

que la pornografía estimula artificialmente; henos aquí, sin duda alguna, ante una gran verdad (aunque no exista evidencia de que pueda haber algo semejante a una sexualidad en demasía) pero esto no es tan capitalmente cierto como que con la pornografía se da rienda suelta al apetito sexual por un desequilibrio anterior de excesiva estimulación y descarga inadecuada. Dado tal desequilibrio, si la pornografía aumenta la satisfacción como probablemente ocurre en muchos casos— en esta medida resulta terapéutica. Ciertamente que esta imagen de nuestro país es desagradable, pero no existe más solución que poner un remedio contra la antixsexualidad. He alegado que la revolución es irreversible y que el esfuerzo para restablecer una amnesia total origina expresiones más virulentas, como un tipo de pornografía menos deseable.

Consideremos dos aspectos de este tipo de pornografía, en su simple sexualidad o sensualidad desprovista de cualquier otro contacto, drama o significado humanos, y frecuentemente nos encontraremos ante casos de patente sado-masoquismo. La experiencia de la simple lujuria aislada es un artificio neurótico. Normalmente, el afecto aumenta el impulso sexual y el placer lleva a la gratitud y al afecto. El caso neurótico típico es el del marinero que, una vez en tierra, sale en búsqueda de una prostituta y se esfuerza desesperadamente por no verse implicado en complicaciones emocionales. ¿Por qué actúa de manera tan extraña? Permitaseme aventurar una explicación: aunque su promiscuidad es aprobada por sus semejantes, él, en un plano moral más profundo la condena intensamente. Si considerara a la mujer como persona, se sentiría culpable y la odiaría — y a veces manifiesta este fenómeno con violencia brutal que en realidad debiera dirigir hacia sí mismo. Pero con cierta nobleza de ánimo limita sus experiencias a mera lujuria aunque no contengan gran cantidad de experiencia sexual. Elijo este ejemplo porque establece una justa analogía con la actitud de gran parte de la población de los Estados Unidos, no desconocida en los suburbios de la clase media. Abstracta y permisivamente aceptamos la naturalidad de lo sexual pero de ninguna manera transigimos con sus dilemas morales, familiares y pedagógicos en el duro periodo de transición. Y entonces ocurre una sexualidad aislada que, en el mejor de los casos, es higiénica y en el peor, desemboca en una continua permuta de ayuntamientos, por lo que se repudia así la sexualidad de quienes amamos. Finalmente sugeriría que este estilo es semejante a mucho de lo que los Tribunales califican elegantemente como "la mugre por la mugre", lo sexualmente estimulante sin valor dramático o plástico ni de otra índole. Necesariamente esto debe limitarse a contadas anécdotas típicas y a algunas poses de desnudos que pronto se vuelven enfadosas.

Sin embargo, la pornografía sado-masoquista que combina el impulso sexual con castigos, torturas o humillaciones es uno de los efectos más sombríos de una educación más restrictiva que origina complejos de culpa — por ejemplo, ciertos tipos de educación religiosa. En la vida real existen comparativamente pocos sado-masoquistas pero, por ello, los éxitos avasalladores de la cultura popular cultivan fantasías en los que estos per-

sonajes patológicos actúan con un sentido de culpa y acaban siendo castigados, a la manera de los de Tennessee Williams. Esta calamitosa exigencia de que el sexo debiera castigarse solía ser un criterio de legalidad empleado por doctos jueces. ¡Cuán estúpidos pueden ser los hombres maduros! Tales fantasías ofrecen un atractivo doble al consumidor: a la vez que satisfacen la exigencia de rectitud (super-ego sádico) y la debilidad de sucumbir al placer, encarnan un conflicto excitante. Pero lo grave de semejantes imágenes es que, cuando se usan en privado con fines pornográficos, se tiene conciencia de la condenación social y así se agudiza el sentido de culpa individual; la excitación procede contra fuertes resistencias y crecientes temores y con frecuencia se apaga. Se pretende que este tipo de pornografía crea delincentes juveniles. Mi sospecha es que si el tipo de delincuente que tiene necesidad de probar su potencia siente un deseo de semejante pornografía, al combinarla con cierta pericia cerebral logrará su propósito eficazmente y sin embargo, esta literatura lúbrica no le aportará beneficio alguno porque al examinar sus resultados se advertirá que solamente ha aumentado la tensión.

De tan rudimentario análisis resulta patente que podemos diferenciar la calidad moral de diversos tipos de pornografía y establecer un cálculo aproximado de su utilidad, ociosidad y daños. El problema social consiste obviamente en saber cómo mejorar la primera y eliminar los últimos. Empero, los tribunales policíacos y los funcionarios administrativos, los tribunales populares y aun las cortes de máxima jerarquía no constituyen el fondo idóneo para debates de tal envergadura que tan especial sutileza requieren. Pero tampoco está de acuerdo la opinión de los peritos; podría citar un desacuerdo aplastante para cada proposición de las que he expuesto. Sin embargo me impresionan mucho menos los mugidos de J. Edgar Hoover cuando asegura que la policía no puede esperar a que los expertos se decidan, ya que una de las pocas verdades demostrables es que la supresión ignorante resulta perniciosa. Sin embargo, no creo que los problemas morales sean de índole privada ni deban considerarse aisladamente. Aquí debo disentir de mi atrevido y honesto discípulo, el juez Murtagh según quien la mayor parte de las producciones deben dejarse para cuando la conciencia personal se enfrente a Dios. Por lo contrario, precisamente porque los problemas morales son tan importantes públicamente, deben de ser activamente decididos por todo el público, y como son tan sutiles, sólo la mente polifacética de todas las instituciones sociales, mediante escaramuzas y experimentos, puede enfocarlos y dar las soluciones rectas. En este ensayo he venido proponiendo a los jueces un experimento público singular, un tipo especial de cultura y moral que sean firmes y permisibles, en las cuales podrán encontrarse las soluciones a estos males sociales y, lo que es más importante, un desarrollo tal que sea favorable a una cultura más viva. Especulemos sobre ello. Supóngase que, según lo he sugerido, los tribunales alterasen sus doctrinas anteriores y ahora decidieran que no se considerara obscena la excitación de los deseos y pensamientos sexuales. Supóngase, al mismo

tiempo, que de alguna manera reforzaran los requisitos de una utilidad humana o social que pudiera aprobarse (como lo serían requisitos razonables para estaciones de televisión, ya que éstas se sirven de canales públicos). Esta decisión expresaría simplemente una mejor manera de pensar que la actual: que el impulso sexual es parte hermosa de la vida y que es, ante todo, parte integrante de ella.

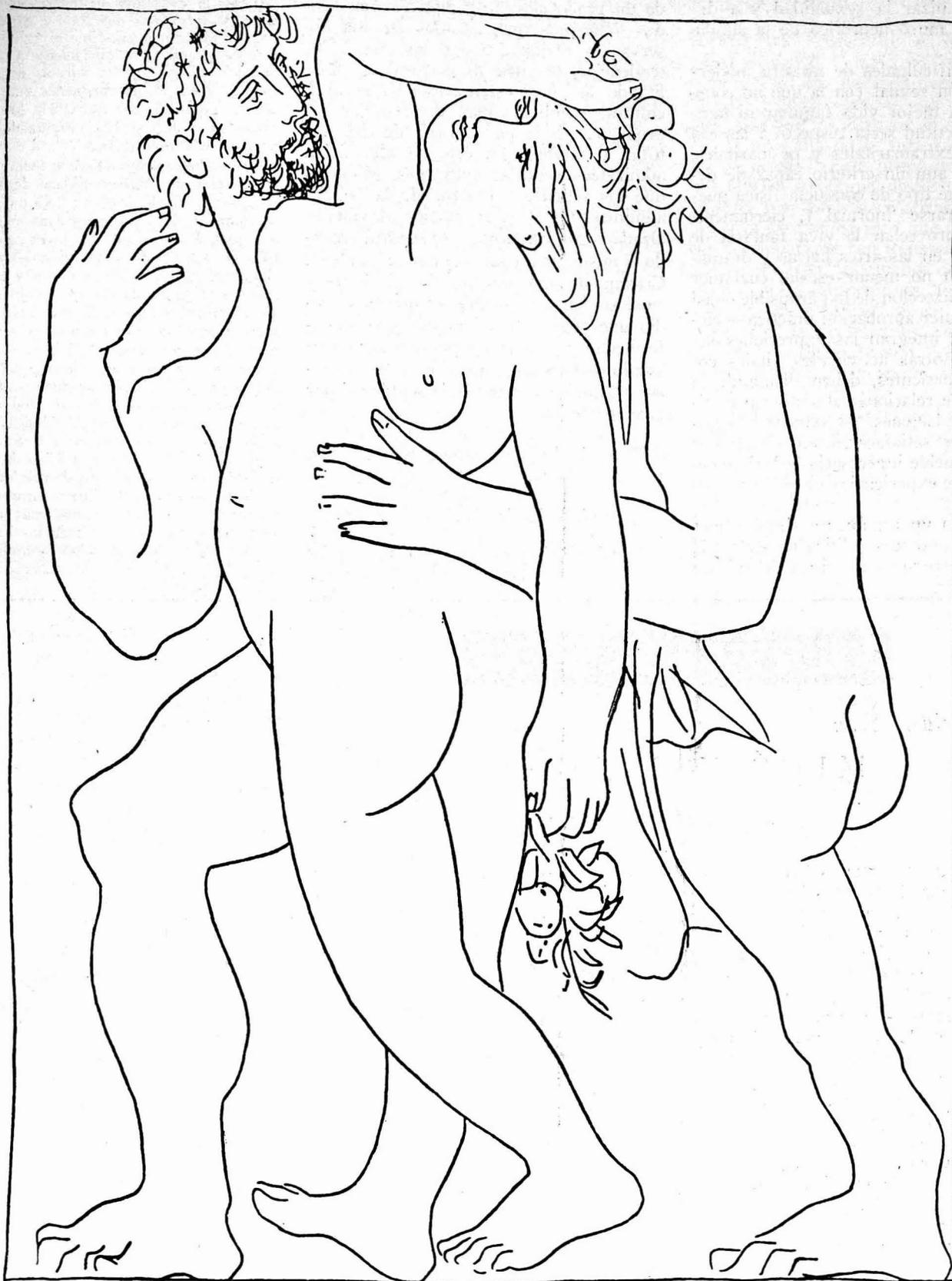
¿Qué ocurriría entonces?

Uno de los efectos inmediatos de tan drástico cambio sería abrir a medios públicos legales una parte importante (y creo que pronto sería preponderante) de un tráfico actualmente clandestino y para el cual no existen medios de regulación cultural. Esta sería una ventaja, porque el tráfico podría someterse a una valoración franca, al examen de los críticos y a la tempestad de cartas indignadas, tan temidas por los publicistas.

En principio, en nuestros días puede mostrarse cualquier cosa: desde una simple alusión al deseo sexual, hasta el drama mismo del acto sexual. Si el cambio fuera tan radical, los tribunales podrían tratar de aplicarlo con deliberada lentitud y los medios de las grandes masas se unirían sabiamente hasta acordar hasta qué grado resultaría prudente la modificación. La prueba de la libre reflexión sería que, considerada la mera pornografía aislada y ciertos extractos pornográficos, el mostrar el acto sería apenas poco más interesante que el simple sugerirlo. Y mientras tanto, se espera que podría desarrollarse el hábito de tratar sobre fenómenos sexuales como del fenómeno vital que, en realidad, constituyen.

Por cierto que, artísticamente, los extremos son harto diversos, porque se requiere la existencia de una pasión poderosa y de belleza para que una escena tan vívida como lo es el acto sexual, pueda presentarse de manera artística. Y ciertamente que uno de los efectos más saludables y deseables entre los cambios que propongo, sería la disminución radical en la simple cantidad y el mejoramiento en variedad y calidad de los cientos de espectáculos a los que una persona asiste anualmente. En vista de que el estímulo actual es de baja categoría, la repetición es fatalmente crónica. Si la experiencia fuese más completa, tal vez habría menos repeticiones. Acaso pudiéramos presenciar entonces algo diferente a los interminables *westerns*, a los relatos criminales y a los desabridos romances si hubiera una mayor satisfacción animal y no sólo las simbólicas satisfacciones uniformemente tediosas que ofrecen estos géneros en los que el sexo alcanza su máxima expresión en un tiroteo que (por razones misteriosas) puede presentarse impunemente en una pantalla. En la situación actual, el público no va más allá del sexo y de la violencia. *Culturalmente, la mayor maldición de la censura consiste en producir en demasía obras artísticas triviales en las que existe una intención pornográfica inhibida.*

El propósito estriba en establecer una política general fundada en sólidos principios. Los gobiernos de los estados y los locales, continuarían reforzando el tipo de censura que desearan, mientras no suscitaran conflictos de carácter nacional y estuvieran de acuerdo en pasársela sin parte de la cultura nacional. Según la enfoca, la situación se opone, en cierto grado, al decreto de integración en las es-



-Picasso

cuelas, porque el Tribunal Federal no interviene en cualquier región, sino que insiste en que la política nacional provea un libre criterio intelectual e histórico que no sea entorpecido por prejuicios locales; y sin embargo, tratar de abstenerse, hasta donde le sea posible, con objeto de lograr diversos tipos de experimentación regional. Pero no es éste el efecto de la política actual de los tribunales. Considérese el hecho de que las puertas del correo hayan sido abiertas a *Lady Chatterley*. Necesariamente, esto tiene que herir ciertas sensibilidades para dar algunos alcances a experiencias maduras. Pero si existiera una política general basada en determinados principios y los tribunales no se vieran obligados a luchar continua y tardíamente contra la acción de retaguardia de las beaterías, la nación haría posible que los gobiernos locales to-

maran medidas mucho más restrictivas y pudieran así constituir también mayores autodefensas. Para proteger la acción local, podrían hasta apoyar al Director de Correos. En un sistema federal, es posible descentralizar el clima cultural. De esta manera, podría experimentarse y los ciudadanos tendrían mayores libertades para elegir el tipo de vida que mejor les sentase. Pero es fundamental que haya libertad para experimentar. Ahora nos encontramos en la peor etapa de la situación opuesta: en un centralismo degenerado, con una masa conformista compuesta por lo más bajo del común denominador de la estrechez provinciana multiplicado por las venalidades de Hollywood y de Madison Avenue.

La pornografía legalizada agotaría el mercado criminal. (Según las especulaciones de Morris Ernst, el precio de fo-

tos indecentes descendería de 3 por un dólar a 3 por un nickel.) En mi cínica opinión, un primer efecto consistiría en el derrumbe de grandes editores, de redes de publicación y productores fílmicos que hoy en día conservan rectamente las manos limpias y censuran la prosa y poesía de sus superiores intelectuales y morales. Pero un efecto que sería de esperarse con relativa prontitud, sería que la pornografía burda acabaría por considerarse enojosa y por lo tanto disminuiría, al igual que, hoy en día, las faldas no ocasionan ya un cataclismo.

Finalmente, habría inmensas ventajas culturales. Menor turbación, un lenguaje más franco y un sentimiento más sensual, contribuirían agrandando y ennobleciendo nuestro arte, y acaso avivarían, en cierto grado, la cultura popular. A la inversa, el contacto con dicho arte ayuda-

ría a humanizar la sexualidad y a derribar el muro neurótico de la simple lujuria.

En las dificultades de nuestra moderna transición sexual (en la que no conocemos ni la mejor vida familiar ni tampoco una actitud recta respecto a las experiencias extramaritales y premaritales, ni siquiera aun un criterio capaz de determinar qué tipo de conducta física puede considerarse "normal"), ciertamente podemos aprovechar la viva fantasía de estos temas en las artes líricas y dramáticas. Y, en no menor escala, cualquier cambio de dirección de lo permisible —así como cualquier aprobación práctica— elementos que integran las expresiones sexuales con otras actividades vitales comunes y corrientes, deben disminuir la necesidad de relacionar al sexo con castigos y degradaciones. Al aumentar la posibilidad de satisfacción en situaciones reales, se vuelve innecesaria la lucha pornográfica de experiencias violentas y apocalípticas.

Es el mío un argumento simple: consiste en adoptar una política respecto a la obscenidad; pero esta política deberá ser

de un grado elevado y apoyarse en sólidos principios que, basados en una observación realista, tomen en cuenta las tendencias de nuestras costumbres, facilitando así una estructuración moral y cultural —única capaz de resolver los problemas de la pornografía de baja estofa. Y también en esto se obtendrían admirables ventajas culturales. Mientras que los actuales esfuerzos de la policía, administradores y tribunales de menor alzada sigan fracasando, se seguirá creando el mismo mal contra el que se combate. Ciertamente que muchos de mis lectores sinceros han de considerar que el remedio que sugiero resulta peor que la enfermedad y preferirían permanecer en su estado de máxima confusión. Pero no estoy seguro de que se pueda seguir así por mucho tiempo.

—Tomado de *Commentary*, Nueva York, marzo, 1961.

(Traducción de Raúl Ortiz y Ortiz)

¹ Detallaré el daño.—De acuerdo con los sexólogos, los peligros de este acto provienen

de: a) la ejecución inhibida; b) sentido de culpa y vergüenza del acto y c) culpabilidad respecto a las imágenes que se utilizan. Nuestra política estatal ataca obviamente a las dos primeras condiciones, pero además es responsable en alto grado de las imágenes que inducen al sentido de culpa, por asociar la lujuria con el castigo y la degradación, originando así pensamientos sado-masoquistas.

² Más simplemente debemos tener presente la observación de William Sloane de Rutgers citada por James Kilpatrick: "No me impresiona la cantidad de leyes represivas existentes en este país. Por ejemplo, las leyes contra el tráfico de narcóticos están respaldando a una numerosa clase criminal y llevan a una corrupción en larga escala de nuestra juventud. Las leyes contra apuestas ilícitas están apoyando a una numerosa clase criminal y son causa directa de la corrupción policíaca. Ninguna ley evitará el tráfico clandestino de la pornografía." Pero sí la harán producir utilidades astronómicas. Cuando J. Edgar Hoover nos favorece con sus periódicas filípicas sobre la proporción aterradoramente creciente del crimen, sobre el immoderado tráfico de pornografía, robo de autos, etc., y pide más dientes para las leyes, amén de más dinero para reforzarlas, comprueba, sin duda alguna, más de lo que quisiera: Puesto que sus métodos hasta ahora no han producido resultados favorables, existe la posibilidad de que sean, tal vez, erróneos.

ARTES PLÁSTICAS

Carta de Nueva York:

MIRÓ Y CALDER

Por Juan GARCÍA PONCE

THE PERLS GALLERIES han organizado una de las más hermosas exposiciones de la temporada reuniendo en sus salas trece cuadros de Joan Miró y trece "móviles" de Alexander Calder. Aunque los primeros meses del año han resultado pródigos en exposiciones importantes —entre ellas habría que mencionar las de los españoles Tapies y Saura, la de Henry Michaux, las grandes retrospectivas de Max Ernest y Mark Rothko organizadas por el Museo de Arte Moderno y la selección de las colecciones Arensberg y Gallatin de Filadelfia expuestas en el Museo Guggenheim— ésta puede considerarse sin lugar a dudas la más bella. Miró y Calder transmiten una sensación de paz y armonía a cuya seducción es imposible escapar.

Naturalmente, "juzgar" el valor de las obras resultaría por completo innecesario; el nombre de los creadores es suficiente para sugerir su calidad. Además, cuando se alcanza el punto del que parten Miró y Calder, la característica principal del arte es que en él no cabe la equivocación porque los autores no interpretan sino *crean realidad*. En el terreno de la libertad no se siguen reglas, se inventan, y cada obra se rige a sí misma. ¿Quién puede determinar cuando un árbol ha seguido la dirección y la forma necesaria para serlo? Sólo hay que anotar, para acentuar el valor de la actual exposición, que las veintiséis muestras incluidas tienen la fuerza de los mejores trabajos de sus creadores. Los cuadros de Miró están fechados entre 1924 y 1956, así que abarcan el período más rico de sus obras de caballete, antes de que el artista dedicara la mayor parte de su tiempo a la creación de los grandes murales de Cin-

cinatti, Harvard y la UNESCO, la ilustración del libro de poemas de Paul Eluard *A Toute Epreuve*, y las cerámicas realizadas en colaboración con Artigas. Los móviles de Calder abarcan diez años de trabajo (1951-1960) y representan, por tanto, su obra más reciente.

En su libro dedicado a Miró, James Thrall Soby, sin sospechar esta exposición, señala que uno de los cuadros de éste, *Retrato IV*, le recuerda los móviles de Calder por "su estructura girante". Ahora, al mirar juntas este grupo de obras, lo primero que nos llama la atención es la maravillosa manera en que parecen sostenerse y completarse mutuamente. En las dos, efectivamente, hay una continua sensación de movimiento, un movimiento cósmico —real en Calder, sugerido en Miró—, que envuelve a las formas, las saca de su ámbito y las coloca en el espacio absoluto, en la realidad como suma, como totalidad. Por supuesto, esto no quiere decir que Miró necesite de Calder o Calder de Miró, sino que sus obras *se llevan* en un sentido profundo, que está más allá de las posibles similitudes formales. Indudablemente, éstas existen también. Hay una cierta semejanza en el sentido de la composición, en el aprovechamiento del espacio, en el valor de signos que las formas incluidas en ella alcanzan dentro de la composición como totalidad; pero la verdadera relación entre los dos, la que provoca el paralelismo, se encuentra en su actitud ante el arte, en el *estado* (de gracia, podríamos decir) en que se acercan a él.

Sin separar las obras de uno y otro, la primera impresión que provoca el conjunto es la de una absoluta y sorprenden-

te inocencia. En él todo es candor, magia sin truco ni prestidigitación, juego limpio y descubierto. No existe *lucha* por apresar la realidad y sin embargo la exposición está llena de realidad. No es posible tanta facilidad, tanto desprendimiento, tal vez, tampoco, tanta alegría. El impacto es casi irritante e inmediatamente intentamos defendernos. Pero es imposible; las obras nos envuelven y no podemos salirnos de ellas.

Facilidad, desprendimiento, alegría. Los tres adjetivos nos remiten a un cuarto que en cierta forma los resume y envuelve: serenidad. Prolongando un poco más el viaje regresamos a través de él al primer punto: la inocencia. Tal vez sea posible explicar el secreto de las obras de Calder y Miró al juego de estas dos palabras: la serenidad de la inocencia, la inocencia de la serenidad. Hay otros elementos, qué duda cabe. En otros términos, habría que citar el valor que el hallazgo, con todas sus implicaciones de fe en la inspiración y respeto por la autenticidad, tiene en la obra de los dos. Miró ha declarado que en una época sus cuadros nacían "en un estado de alucinación, provocado por uno u otro *shock*, objetivo o subjetivo, del cual soy enteramente irresponsable" y unos años después, que lo que lo llevaba a la obra era la calidad del material con el que estaba trabajando, "de la misma manera que las cuarteaduras en una pared le sugerían formas a Leonardo". Y en cuanto a Calder ¿cómo no hablar del hallazgo cuando de éste depende el valor de sus móviles, que pueden cambiar de forma con un ligero soplo? Habría que hablar también de la capacidad para transformar los objetos en signos. Las obras de Calder son antes que nada un intento de liberar en el espacio por medio del movimiento a una serie de signos o formas que se equilibran entre sí; y Miró ha dicho: "Para mí la forma no es nunca algo abstracto, es siempre el signo de algo: un hombre, un pájaro o cualquier otra cosa." Por último, tendríamos que mencionar el sentido del humor, don de los niños y de casi todos los verdaderos poetas, que en Miró y Calder se transforma en frescura. Pero creo que todos estos elementos son parte

y producto también de la serenidad e inocencia de que hablaba antes.

Con esto, sin embargo, no lo hemos dicho todo. La serenidad y la inocencia tienen un sentido en el arte que es necesario aclarar. La inocencia del artista difiere fundamentalmente de la de los niños, por ejemplo, en un punto muy importante: no es una inocencia natural, gratuita, sino adquirida, o mejor dicho, *recuperada*. Durante el camino recorrido para apresar la realidad todo artista pasa por un proceso que forzosamente lo contamina. Ve el mundo y trata de abarcarlo desde afuera, valiéndose de los recursos propios de su arte. Pasado el período de aprendizaje, cuando ya es dueño de sus medios de expresión los utiliza de una manera maliciosa y se vale de su maestría para crear efectos que produzcan la *sensación* de realidad. Entonces, el artista y la realidad son contrarios. Aquel está parado frente a ésta y lucha con ella. Las obras son el producto de la lucha. Sin embargo, a partir de este punto, pue-

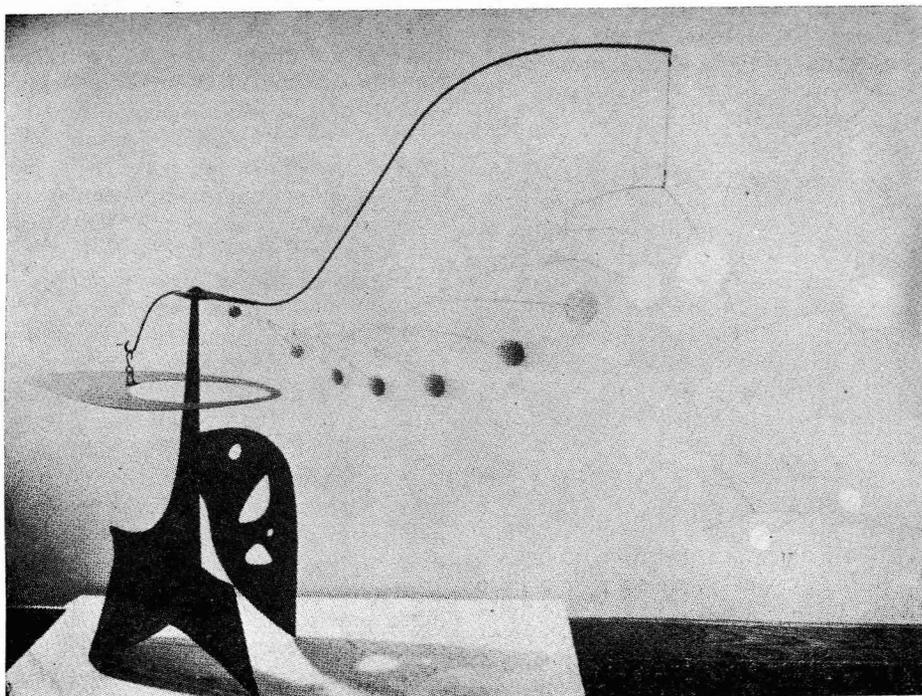
de darse todavía un paso más adelante. Como resultado de esa lucha, el artista puede llegar a comprender la realidad y unirse con ella. Deja de estar enfrente y se convierte en parte, ya no lucha sino que se somete y se incorpora a la unidad original. Ahora se realiza un proceso a la inversa, se olvidan las reglas y los trucos, se desaprende, y de una manera natural, desde adentro de la realidad, del mundo, obedeciendo simplemente el instinto de creación, se crean nuevas obras, puras e independientes. La serenidad es el resultado de la absoluta gratuidad de las obras. Estos son bellas porque son producto del orden, han germinado naturalmente, sometiéndose al ritmo natural de las cosas.

Este indudablemente es un camino místico y dota al arte de un carácter casi esencialmente religioso; pero ¿quién nos impide suponer que después de todo el arte es tan solo una etapa en el "camino de perfección" sea cual sea el final de ese camino? Miró ha declarado que para

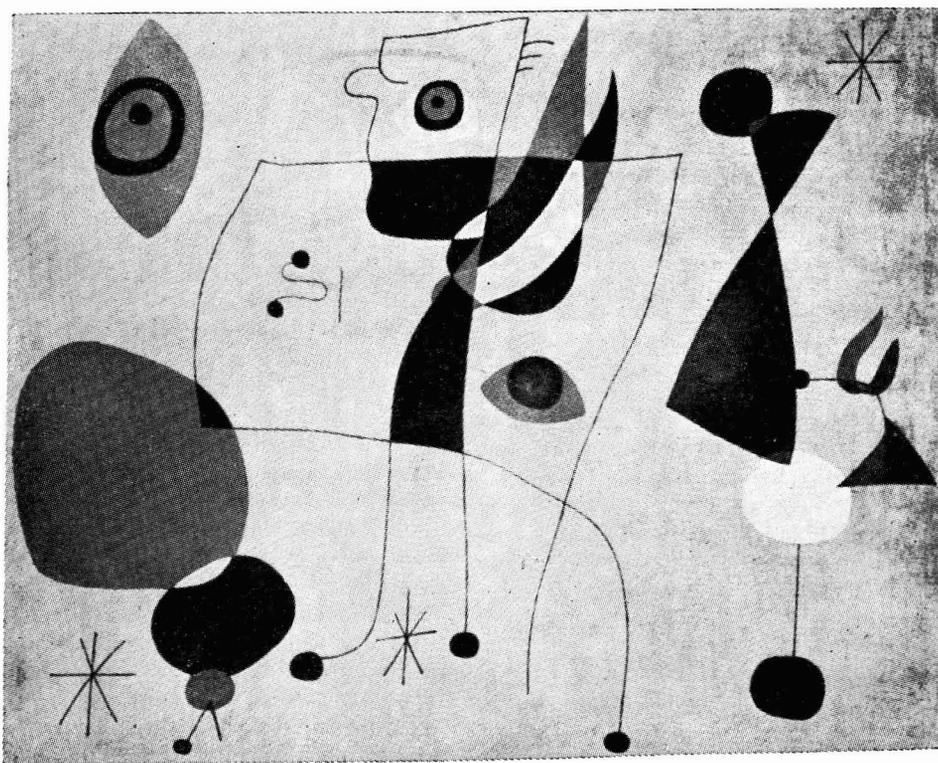
él "Cada grano de polvo posee un maravilloso espíritu. Pero para entender esto es necesario redescubrir el sentido religioso y mágico de las cosas." Estas palabras revelan una posición metafísica, una búsqueda de las esencias, que tan sólo difiere de la de los místicos en que su meta es "ir más allá de la forma para alcanzar la poesía." Este propósito es el que nos revelan sus obras, desde los primeros paisajes y naturalezas muertas primitivistas cuya *credulidad* hizo que varios críticos lo compararan con Rousseau hasta sus últimas obras en las que nos devuelve, como quería, la sensación de "la música, la noche y las estrellas" y en las que su unión con la realidad es tan completa que como a dicho Breton "las imágenes de los pájaros viven en él como en un árbol".

En el mismo sentido, los móviles de Calder se incorporan a la realidad casi como objetos vivientes. Su naturaleza misma los dota de una peculiar independencia. Construidos por el artista como meros objetos dueños de una capacidad propia de movimiento que les permite elegir su forma, son un espléndido ejemplo de la libertad del creador, y tienen una maravillosa pureza. Espejos de la realidad, realidad en sí mismos, son antes que nada recipientes sobre los que podemos ejercer nuestra capacidad para proporcionarnos a nosotros mismos placer estético. Calder, creador ejemplar, se limita a hacerlos posibles construyéndolos y apartándose de ellos, podríamos decir concediéndoles "libre albedrío".

Escritas estas líneas, imagino inmediatamente una posible objeción. En el mundo del "arte comprometido", de la "toma de posición" y la "protesta" ¿cuál es el objeto del arte de Miró y Calder tan aparentemente inútil, que se niega a juzgar y comentar la realidad y sólo la crea? El primer impulso es decir que simplemente no tiene objeto y que su mérito principal es precisamente su "inutilidad". Pero entonces ¿son Calder, Miró y todos los demás artistas cuyos propósitos son similares y cuyas obras revelan una actitud semejante, unos "escapistas"? Habría que empezar aclarando de qué están tratando de escapar. Si la respuesta es que de la sociedad y los compromisos de partido, me atrevería a decir que sí; pero agregando que esto no los transforma en escapistas en un sentido peyorativo. La abstención es una forma de protesta y en este caso, escapar es levantar el vuelo. Al negarse a formar parte de la sociedad, el artista niega sus valores, pero ofrece otros a cambio. Sus obras nos hablan del valor de la libertad, la verdadera libertad, interior e individual, que es el resultado de comprender nuestro lugar y posición en el mundo y aceptarlo. El único compromiso posible para el arte es con la belleza y cuando la realidad se abre ésta se encuentra en todas partes. "Cuando estoy escribiendo para mí mismo, con el único objeto del placer del momento —dice Keats— quizás la naturaleza siga su curso en mí." Este es el sentido del arte: liberar las fuerzas de la vida y dejarlas actuar a través de nosotros para dar lugar a una nueva forma de realidad, en la que las formas, convertidas en signos, crean de una nueva manera el objeto que representan. Con sus obras, Miró y Calder nos abren las puertas de la percepción.



Un movimiento cósmico real.—Calder.



Un movimiento cósmico sugerido.—Miró.

MUSICA

UN NUEVO INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

Por Jesús BAL Y GAY

I

ES DE SUPONER que el lector se haya detenido alguna vez a pensar por qué una determinada música le interesa, mientras que otras lo dejan indiferente y aun le repugnan. ¿Será ello cuestión sólo de gusto y, por tanto, relegable al plano de las reacciones sensoriales, o, por el contrario, se trata de algo en que interviene la inteligencia?

Todos conocemos —creo yo— dos maneras de gozar de la música: una consiste en dejarnos envolver por ella, en una actitud totalmente pasiva por nuestra parte; la otra, en seguir conscientemente, con toda atención su desarrollo. La primera es, en realidad, un mero *oír*; la segunda, un auténtico *escuchar*. La música que suena en la fábrica mientras los obreros realizan su trabajo mecánico o manual, o la que suena en el hogar, mientras el ama de casa atiende a sus tareas domésticas, *se oye*; la que fluye del escenario en la sala de conciertos o del tocadiscos puesto a funcionar en el rincón más tranquilo de nuestra casa cada vez que sentimos necesidad de entregarnos de veras a la fruición de la música, *se escucha*. Entre *oír* y *escuchar* hay una diferencia análoga y una distancia igual a la diferencia y la distancia que se dan entre *ver* y *mirar*. El oído, al igual que el ojo, puede enfocarse a voluntad. Cuando no lo enfocamos percibe todo el campo sonoro que está a su alcance, pero su percepción resulta tan confusa e indiferente como global. En cambio, si nuestra voluntad lo enfoca sobre determinada zona del campo sonoro, ésta se destaca con toda nitidez, mientras el resto sigue tan borroso o más que antes.

Por supuesto que la forma más noble de utilizar la música es *escucharla*. Con toda nuestra atención en vilo, nuestra actividad psíquica corre entonces paralela a la del autor, y quizá en algún momento llega a identificarse con ella. La otra forma, la que se reduce a *oír* y nada más, constituye un desperdiciar, un abusar de la música, que, para quienes aman de veras este arte, tiene mucho de profanación.

En los momentos en que escuchamos verdaderamente alguna música, o al recordar alguna que así hemos escuchado, es cuando surge la cuestión de por qué nos satisface o no nos satisface. Pero con tal cuestión pasamos a un nuevo plano, en el que ya no somos meros auditores atentos, sino críticos, analistas, personas que adoptan una actitud especulativa que es digno corolario de la adoptada al escuchar aquella música. La cuestión que así se nos plantea pretendemos resolverla recurriendo a los conceptos de lógico y absurdo, profundidad y superficialidad, originalidad e imitación, etc. Pero si ahondamos un poco más en el análisis, pronto nos encontramos con una barrera infranqueable, ante la cual retrocedemos apoyados en conceptos tales como ina-

prensibilidad, imponderabilidad, inefabilidad y otros por el estilo. Aislar, pesar, medir los elementos que hacen coherente, profunda y original una obra se nos aparece como un vano intento y tan vano como el de establecer las proporciones que debe haber entre, por ejemplo, el elemento *sorpesa* y el elemento *lógica* o entre *diversidad* y *repetición*. Pero pudiera ser que en el horizonte estuviese asomando algo que haga menos imposibles esos intentos.

Con las más recientes tendencias de la música se diría que comienza a restaurarse su antigua relación con las ciencias matemáticas como parte integrante del cuádrivio. No es cosa de que nos pongamos a pensar ahora si ello puede significar un avance o un retroceso para este arte, si sólo, servirá de puerta falsa para quienes se empeñan en hacer música y carecen de toda musicalidad. A la técnica serial, por ejemplo, se alía muy naturalmente el cálculo combinatorio. Pero ya se está experimentando también con cerebros electrónicos para producir música y también se está intentando la creación de música en la que hay que tener presentes las llamadas funciones aleatorias. Y, por último, ya se está aplicando a la música la reciente *Teoría de la información*.

Como auxiliar para componer, esta teoría matemática puede ser de poca o ninguna eficacia. Tal es mi sentir personal que, por fortuna, encuentro corroborado con el de Stravinsky, en su último libro de conversaciones con Robert Craft titula *Memories and Commentaries*. Pero como instrumento de análisis quizá dé buenos resultados. Cuando menos, nos proporciona conceptos y terminología mucho más precisos que los que hasta ahora se han venido empleando en el análisis de la música. En la *Revista Musical Chilena*, N° 73, hay un extenso artículo de José Vicente Asuar que recomiendo al lector. En él se explica con bastante extensión lo que es esa nueva teoría y cómo se la está aplicando a la creación musical. Yo, por mi parte, trataré aquí de ver hasta qué punto es utilizable como instrumento de análisis y estimación de la música.

En esa nueva teoría el concepto *información* significa todo hecho o acontecimiento captable por un *receptor* —ya sea éste una máquina o un hombre—. Para lo que aquí nos interesa, la información no tiene valor si no existe otro elemento: la *expectación* del receptor. Cuando escuchamos música, ponemos a funcionar las tres potencias del alma: la memoria, el entendimiento y la voluntad. Sin la memoria no podríamos encontrarle sentido a lo que estamos escuchando, pues ese sentido depende de la relación que existe entre lo que en este preciso instante oímos y lo que en instantes anteriores hemos oído. Por el entendimiento juzgamos si esa relación es positiva o negativa, es decir, si hay coherencia o incoherencia entre lo presente y lo pasado. Y por la

voluntad, y de acuerdo con el entendimiento, queremos, esperamos que lo que va a venir inmediatamente sea algo que guarde coherencia con lo que en este instante estamos oyendo. Si la audición musical se basara solamente en la memoria, sería el nuestro un escuchar propio de la mujer de Lot, pendiente sólo de lo que dejó atrás. Tiene que ser, por el contrario, un escuchar simbolizable por el bifronte Jano, atento a lo que pasó y a lo que va a venir. De esa relación *pasado-presente-futuro* nace la *expectación*.

Si el transmisor proporciona una información que el receptor no pudo prever, se dice en esta nueva teoría que hay un máximo de información —*Contenido=1* y, por el contrario, si la información coincide con la expectación, tenemos el mínimo de aquélla —*Contenido=0*—. Y, recurriendo a la terminología de la Física, se denomina *entropía* al promedio de información proporcionada por el transmisor. Al máximo de entropía se lo denomina *dinamismo* y al mínimo, *estatismo*.

Imagine ahora el lector una música cualquiera o, mejor, póngase a escucharla, con esos conceptos bien presentes: el principio —si no conoce la obra— le dará el máximo de información, puesto que su expectación era nula; pero en seguida, una vez oídos los primeros compases, su entendimiento engendrará lógicamente una expectación con la que la nueva información coincidirá o no, y de aquí en adelante quedarán en juego, hasta el final de la obra, la expectación y la información.

El juicio que esa obra le merezca y la satisfacción o insatisfacción que le proporcione dependerán en último término de la entropía de ella. Si le pareció trivial, puede estar seguro de haberse encontrado ante un estado muy cercano al estatismo, es decir, que en cada momento esa música le proporcionó una información que él ya había previsto. Si, en cambio, le resultó absurda, incoherente, dispartada, quiere decir que hubo un máximo de entropía, esto es, dinamismo, en el cual, naturalmente, nunca la información convino con la expectación. El aburrimiento que sentimos ante alguna música se debe a una de esas dos posibilidades. Cuando nos decimos: "Ahora va a venir esto", y, efectivamente, viene tal y como nos lo habíamos imaginado, nuestro interés desciende a cero. Pero también caerá tan bajo si jamás lo que viene se acerca o coincide con lo que esperamos. Parecerá extraño que el dinamismo y el estatismo den el mismo resultado, cuando en realidad son fenómenos totalmente opuestos. Pero ello se debe a que nosotros, los receptores de una música, acabamos convirtiendo, por un proceso lógico, el dinamismo en estatismo, cuando descubrimos que aquélla va a seguir dándonos siempre el máximo de información, es decir, que va a seguir siempre por caminos totalmente imprevisibles: entonces nuestra expectación será igual a la información, podremos prever que todo será imprevisible. Y esto, fatalmente, provocará nuestro tedio, un tedio análogo al que sentiríamos oyendo un discurso en lengua ininteligible.

En principio podemos establecer que si en una obra la información es igual o menor que la expectación, no sentiremos

por ella más que indiferencia y aburrimiento; y que si la información supera a la expectación, nuestra reacción oscilará entre el interés y la indiferencia, según la entropía o proporción entre expectación e información. Y esto es lo que verdaderamente tiene importancia; porque parece haber un punto óptimo en la escala de la entropía, más acá o más allá del cual la música comienza a perder interés, por defecto o por exceso de información.

Pero, como ya dije, esa especie de ley sólo puede formularse en principio, pues está sujeta a profundas variaciones derivadas de algunas cualidades características del oyente o receptor. Así, por ejem-

plo, un hombre primitivo o —en menor grado— un aldeano de un país civilizado preferirá a toda música aquella en la que el contenido de la información sea el mínimo: su deleite consiste en que la información realice plenamente su expectación. Eso explica la regularidad, que es pura monotonía, de muchas melodías y ritmos populares. Por el contrario, el aficionado culto no se satisfará sino con músicas en las que la información supere a la expectación. Y cuanto más culto sea el aficionado, tanto más flexible tendrá que ser el juego entre expectación e información. Pero esta cuestión y algunas otras las dejaré para el próximo artículo.

SERIOZHA, película soviética de Georgui Danielya e Igor Talankin. Argumento: Vera Panova. Intérpretes: Boria Barjatov, S. Bondarchuk, Irina Skobsteva. Producida en 1960 (Mosfilm).

Las películas soviéticas que pueden ser exhibidas en los países occidentales no están dando una imagen demasiado unilateral del cine de la U.R.S.S. Hace poco tuve la suerte de ver en exhibición privada el film *Un comunista*, de Yuri Raizman que, como es fácil deducir por el mismo título, no podrá ser exhibido normalmente. En él era dado hallar ese clima de violencia y pasión que ha caracterizado siempre al mejor cine soviético. El clima que, en realidad, sólo hemos encontrado en *El último disparo*, de Chujrai, si nos referimos a las últimas películas de la U.R.S.S., estrenadas en México.

El cine soviético que normalmente vemos no tiene por qué disgustar a las personas de criterio más conservador, a los honorables padres de familia, y por ello no es difícil que muchos votantes del PAN prefieran las "limpias y decentes películas rusas" a "esas apologías de la violencia que suelen ser los films yanquis". Curiosa paradoja, que explica la actitud de algunos buenos amigos, izquierdistas convencidos, que reaccionan ante films como *Seriosha* reprochándole su sentimentalismo e invocando al gran Bertolt Brecht.

Sin embargo, *Seriosha*, pese a su premio internacional, no es sino una modesta película realizada por dos jóvenes debutantes en la dirección de cine, que han hecho con toda honradez un pequeño estudio sobre el mundo que rodea a un niño de cinco años. El tema de la infancia es tratado casi siempre protegiéndose en el chantaje sentimental que la presencia de un niño representa. Pero el chantaje se establece desde el momento en que el realizador trata de hacernos aceptar alguna idea religiosa o moral con el simple apoyo de un "conmovedor rostro infantil" o cuando disimula su torpeza cinematográfica tras las habilidades de un

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LA LEY (La loi). Película franco-italiana de Jules Dassin. Argumento: Jules Dassin, sobre la novela de Roger Vailland. Foto: Otelo Martelli. Música: Román Vlad. Intérpretes: Gina Lollobrigida, Yves Montand, Pierre Brasseur, Marcello Mastroianni, Melina Mercouri, Paolo Stoppa. Producida en 1959.

Jules Dassin abandonó Hollywood por motivos muy comprensibles: Hombre honesto y de ideas firmes, no pudo soportar los métodos inquisitoriales de Mc Carthy y la atmósfera irrespirable que provocarían. Pero lo cierto es que ninguna de las películas que ha hecho en Europa puede compararse a *La ciudad desnuda* y mucho menos a *Fuerza bruta*, su obra maestra norteamericana. En todo caso, *Rififi* vale la pena por lo que tiene de buen film de gangsters, pero *El que debe morir* y *Nunca en domingo* son obras medianas. En cuanto a *La ley* es, entre lo que he visto, la peor película del director.

Dassin, con enormes dotes para el cine violento y trágico, ha sido víctima de su propia visión de una Europa amable y pintoresca. En sus films más recientes se advierte una sincera admiración de turista ante las huellas de las viejas civilizaciones mediterráneas. Para él, la miseria de los habitantes del sur europeo resulta mucho menos siniestra que la de las grandes ciudades estadounidenses.

Tal disposición de ánimo le lleva a basarse en la novela de Vailland para reducir el estudio que el escritor hace de unas relaciones sociales y de unos tipos humanos que las ejemplarizan a los límites de lo meramente pintoresco. Todos los personajes le atraen en sus aspectos más superficiales y, por ello, Dassin se muestra incapaz de profundizar en su verdadera naturaleza. En *La ley* cabe advertir un entusiasmo, pero no una pasión; y no me cuesta trabajo imaginarme al realizador dirigiéndola con una camisa floreada y un plato de macarrones al lado.

Así, Brasseur nos da una imagen muy elemental de un personaje contradictorio, viejo liberal garibaldino y señor de horca y cuchillo a la vez. La Lollobrigida repite su eterno papel de muchacha del pueblo,

pícaro, graciosa y libre y, en el fondo, honesta, que ya conocemos desde *Pan, amor y fantasía*. Mastroianni hace de joven galán sin mayor relieve. La Mercouri, toda temperamento, sale bien librada porque su personaje es el único que se justifica en lo psicológico. Por otra parte, dos de las pocas escenas en las que interviene, la del autobús y la del cuarto de Montand, son, por mucho, las mejores del film. En cuanto al propio Montand, en su caracterización se advierte la nostalgia de Dassin (que quizá ni él mismo quiere reconocer) por los gangsters de su país (al fin y al cabo, casi todos ellos eran de origen italiano), personajes a los que debe sus mejores películas.

Por todo ello, las tesis sociales que se pretenden plantear pasan a un plano muy secundario y *La ley* resulta un film híbrido, sin fuerza, como lo demuestra esa escena inicial de los campesinos sin trabajo, mucho menos patética que "costumbrista", en el peor sentido de la palabra. Dassin debiera volver a los EE.UU., con Melina y todo.



Así se juega a la ley

niño. (Los casos de Joselito, el ruiseñor de España, o de María Gracia son claros ejemplos de ello).

No creo que Danielya y Talankin hayan tenido tales propósitos. Su *Seriozha*, simpático como todos los niños de su edad, puede muy bien resultarnos conmovedor y hasta hacernos llorar con sus desventuras; pero ello no nos lleva a prescindir de una actitud crítica frente a los realizadores, porque es evidente que éstos han buscado algo más que una película "conmovedora". Incluso, hay en *Seriozha* una sutil ironía: recuérdese la escena en que Bondarchuk se ve a sí mismo, en una película, recitando rígidamente la lista de perspectivas y realizaciones del sovjós que dirige. Se trata de un ironía inofensiva y cordial, sin duda, pero no por ello menos sintomática de una madurez y de un espíritu de observación que muy bien pueden anunciar las futuras buenas comedias soviéticas, tan necesarias. Por otra parte, hay en los directores una encomiable preocupación por los problemas de forma que los lleva, en algunos momentos, a excederse en su búsqueda de encuadres originales. Y algo más: la voluntad de descubrir los muy difíciles resortes del "gag" cinematográfico. En ese terreno, los "gags" de la escena con la bicicleta, por ejemplo, son primarios y deficientes. Pero ¿no es interesante que se pueda hablar de "gags" al referirse a una película soviética? Asimismo hay algunos detalles en lo que al corte de la película respecta (ya se sabe que el corte es el

talón de Aquiles de muchos cineastas soviéticos) que demuestran una voluntad de salir de lo convencional y de entrar en los terrenos de lo insólito. Recuérdese la brusca transición a un tren en movimiento, que nos tiene despistados hasta el momento en que nos damos cuenta de que se trata de una película exhibida dentro de la película misma.

Es verdad que del mundo de *Seriozha* se nos da una dimensión elemental, y el mundo de un niño está lleno de abismos insondables y terribles. Pero, aun dentro de esa limitación, cabe apreciar un intento de penetrar en lo subjetivo y, nuevamente, en lo insólito. La música cumple, a ese respecto, una función interesante y así, la irrupción en la vida de *Seriozha* del tío marinero de uno de sus amigos va acompañada de unas notas que recuerdan las canciones de los mares del sur. Tampoco diré que ello supone un alarde de inteligencia, pero sí un intento plausible de superar la realidad inmediata que de la anécdota se desprende.

En resumen, quizá haya valido la pena extenderse tanto sobre un film secundario, porque *Seriozha* abre nuevas perspectivas para un cine soviético más diverso y moderno. En realidad la mayoría de las películas soviéticas que hemos visto recientemente dan la misma sensación. Y mientras tanto, ahí están los Raizman, los Donskoi, los Ermler y los Chujrai capaces de seguir realizando el cine soviético clásico que amamos, el cine de la pasión.

tre ellos, tienen experiencia como mimos, o como bailarines, lo cual le abre a este grupo posibilidades que los demás no tienen. Otros integrantes son Lilia Carrillo y Felguérez, responsables de la escenografía y el vestuario, Raúl Cossío, de la música, y Alexandro de la dirección.

Como suele suceder en las empresas económicamente desahuciadas, el ritmo de trabajo es muy intenso y la disciplina cuidadosamente observada. La clasificación funesta de primera dama, galán joven, actor de carácter, etc., no existe, y la persona que tiene un primer papel en una obra, puede hacer uno insignificante en la siguiente, lo que sólo puede lograrse en grupos de repertorio, o como es el caso, cuando el número de obras montadas es muy grande.

El Teatro de Vanguardia ha montado nueve obras en menos de un año, lo que sería una labor considerable aun sin tener en cuenta que opera con pérdidas que aterrarían a cualquier persona sensata, que no cuenta con ningún subsidio fijo, y que en realidad vive de milagro. Las obras en cuestión, que son tres de Beckett, dos de Ionesco, una de Alexandro, una de Tardieu, una de Strindberg, y una de Margarita Urueta, pueden calificarse, excepto la última, de "teatro de agresión": se trata de mostrarle al espectador algo que no quiere ver; ahora bien, a diferencia de la mayoría de las personas que se dedican a escandalizar a los demás y que generalmente resultan los únicos escandalizados, Alexandro logra en sus producciones lo que pretende. No se necesita ninguna perspicacia para comprender que el grupo se enfrenta a un problema casi insoluble, por una parte se trata de montar espectáculos que por definición son desagradables, por otra, de que el espectador acuda a ser molestado, y pague. ¿Habrá en México diez mil gentes capaces de aceptar esta condición? Está por verse. Por una parte las entradas han ido aumentando considerablemente, por otra tenemos el antecedente de *Las criadas* de Genet, que llenaba el Fábregas todas las noches, de buenas personas que iban esperando ver una comedia que trataba del problema que son las criadas, y se encontraban de buenas a primeras ante aquellos personajes diabólicos. Noche tras noche el público salía de estampida en el momento en que Ofelia Guilmáin empezaba a azotar la silla, y noche tras noche volvía el Fábregas a llenarse. Lo triste de los casos en que la obra no se llama *Las criadas*, es que se agrade a quien no se debe. El público que me parecería más digno de ser molestado nunca verá el Teatro de Vanguardia, porque está muy ocupado viendo las obras completas de Alfonso Paso, así es que, con el tiempo, se formará un público "snob", que es el peor de todos, porque no participa, pues asistirá a la representación para ver cómo es que Alexandro agrade en ausencia a los filis'eos.

Dados los antecedentes, la primera impresión de los ensayos es francamente alarmante, pues Alexandro no sólo es capaz de escoger una obra, traducirla, y conseguir de la nada dinero para montarla, sino que como buen actor y mimo que es, también puede marcarle a cada actor los movimientos y la expresión exactos que espera de él, y luego exigirselos hasta lo último. Se ocurre pensar que después de seis meses de trabajar en este grupo los actores acabarán siendo

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

EL GRUPO DE TEATRO DE VANGUARDIA EN LA ESFERA

“EN UNA REPRESENTACIÓN de teatro naturalista”, dice Alexandro, “me siento como si mirara por el ojo de una cerradura una escena que no me interesa”.

“Me pongo a la defensiva, porque esa afirmación elimina no sólo las obras que yo prefiero, sino las que escribo.”

“En el teatro”, prosigue Alexandro, “lo importante es el espectáculo, no el autor”.

Protesto enérgicamente. Siempre he creído que el día que me enseñen una máquina capaz de escribir obras de teatro, aunque sean como *Susana y los jóvenes*, la rompo. Saco a colación el argumento tan sabido de que el meollo del drama es el diálogo, etc. (Debo advertir que estoy tratando de relatar una conversación entre Alexandro y yo.) ¿Qué harán con los autores? ¿Eliminarlos? “No”, dice Alexandro, “interpretarlos de una manera creativa”. Si se trató de asesinar a alguien, contesto, ¿por qué no poner a los Álvarez Quintero en vez de Strindberg?

El día, si es que lo hubo, en que los autores teatrales fueron todopoderosos, no me tocó a mí, y puedo contar varias anécdotas en las que hay frases tales como: “Esta escena me la quita, porque es antimexicana”, “la pausa, como la tiene usted marcada, nos tira abajo la escena”, “este parlamento no da un telón”, etc.,

pero todo tiene sus límites. Cuando el Teatro de Vanguardia presentó *La lección*, en vez de seguir la indicación del autor que dice: “DECORADO: el gabinete de trabajo que también sirve de comedor, en la casa del viejo profesor, etc.”, el decorado presentaba una máquina, muy bonita, pero máquina al fin y al cabo. La criada, que según el texto ha de ser “fuerte, rubicunda, con cofia rústica, y de unos 45 o 50 años de edad”; era manca y hombre.

Preguntar por qué el decorado es una máquina, por qué la criada es un hombre, por qué la silla tiene unas manos que se cierran sobre el vientre de la alumna cuando ésta se sienta, es un poco ocioso, pero de lo que no queda lugar a dudas es de que la interpretación es efectivamente “creativa”.

Con todo esto “in mente” y con la actitud hipócrita de parte ofendida, acepté la hospitalidad de Alexandro asistiendo a varios de los ensayos con toda la intención de que no me gustara lo que iba a ver.

El grupo lo forman cerca de veinte actores y actrices jóvenes de los cuales, ninguno de los hombres es especialmente desagradable, y las mujeres, todas, son muy bellas, hecho insólito, hay que aceptarlo, en los anales del teatro mexicano; a diferencia de los jóvenes que segregan las varias escuelas de teatro que hay en la ciudad, ninguno tiene la voz aterciopelada, vibrante o acariciadora y el cincuenta por ciento, cuando menos, de en-

automatas. Para un tímido, el panorama es terrible, pues el grupo está en realidad dirigido por un individuo que piensa que toda obra de arte lleva implícita una agresión, y que no tiene empacho en agredir no sólo al público, sino al autor de la obra que está montando, y a los actores de su compañía. Pero este juicio *a priori* resulta muy injusto, pues si alguien afirma que en el teatro lo importante es el espectáculo, hay que partir del espectáculo para emitir el juicio.

La sonata de los espectros. Al abrirse el telón del teatro de la Esfera nos encontramos con que todas aquellas gentes guapísimas han hecho hasta lo imposible por verse espantosas, y lo han conseguido. Con unos costales viejos, unas cajas de jitomate, y un "colage", Felguérez hizo una escenografía que ofrece un espacio escénico que para lograrlo López Mancera hubiera necesitado el estadio de la CU. Durante los siguientes minutos presenciaremos *hors texte* el derrumbe del edificio a que se refiere el estudiante en el sexto parlamento, su diálogo con la aparición, y otra vez *hors texte* el avance de los mendigos que son rechazados por la portera (que es un ave), y que culmina con la violación *a due* de la dama de negro; alguien padece un ataque epiléptico, un muerto en su sudario cruza la escena, el derrumbe del edificio se repite como en "flash back", hay un rito vudú, y por fin el acto termina con la frase: "¿qué significa todo esto?", que con seguridad es la que está en la mente del lector de este artículo, y lo más extraño es que sí significa, se significa a sí misma, y no puede ser expresada en otros términos que los de su forma escénica. No es una interrogación ni una respuesta, ni una obra que trate de esto o de lo otro, sino que es una revelación, es el ejemplo perfecto de aquél axioma que dice que el arte es a la vida animal lo que la locura es a la inteligencia.

¿Que se han agregado cosas? Muy cierto, pero el texto de una obra teatral está hecho para que se le agreguen cosas, y más el de una obra como ésta, tan escueto y tan sugerente.

El espectáculo, que tiene una unidad y una fuerza extraordinarias, es el resultado de un esfuerzo titánico de conjunto, en el que ninguna inteligencia privó sobre las demás, sino que cada una, puesta en libertad, produjo una parte del efecto general, que milagrosamente armoniza con las demás: Cossío, por ejemplo, compuso especialmente para la obra una música expresiva, adecuada, y de un sabor muy personal; Felguérez, con su tercera escenografía, demostró que la labor del escenógrafo no es hacer diseñitos en acuarela sobre su restirador, sino construir efectivamente aparatos bellos que funcionen escénicamente; Lilia Carrillo por su parte, diseñó un vestuario que no está hecho para que las actrices luzcan más apetitosas, sino para realzar el ambiente y la expresión de la obra (dicho sea entre paréntesis, esta puesta en escena es la antítesis de lo cursi, y recuerda *hipocríte lecteur* la frase que dice que los estúpidos son aquellos que encuentran la belleza sólo en las cosas bellas.)

En cuanto a la dirección y la actuación, hay que tomar en cuenta que Alexandro tiene, por angas o mangas, un grupo de actores, que salvo dos o tres excepciones saben actuar decorosamente. El reparto es en general un acierto, y sólo pudo hacerse con un profundo conoci-

to de la personalidad, las posibilidades y las especiales limitaciones de cada uno de los actores: Héctor Ortega y Beatriz Sheridan, actores ambos de grandes posibilidades, con un dominio de sus recursos raro a su corta edad, tienen papeles que hubieran hecho reventar a cualquier otro de la compañía; en cambio, Elda Peralta, que padece cierta tendencia a ser "mona" cuando se mueve o habla en escena, tiene un papel en el que está casi inmóvil, lo que hace resaltar su belleza extraordinaria, y una cualidad muy especial que ella tiene, de proyectar en reposo; el aspecto de Carlos Ancira, ayudado con una barriga postiza, lo hace crear un señor Hummel verdaderamente siniestro; Farnesio de Bernal, que regresa al teatro después de varios años de danza en carna un Johansson casi líquido que sal-

ta, corre y grita como corresponde al personaje, y como no podría hacerlo ninguno que no fuera bailarín; Bertha Lomelí y Álvaro Carcaño por su parte, hacen una pareja de enamorados entre graciosa y horripilante, como rara vez se ve en el teatro, y muchas en la vida real. En general puede decirse que la mayor virtud de esta representación está en que los efectos siempre se consiguen: el muerto es espantoso, los mendigos, asquerosos, el estudiante, puro, la mujer sexual es puerca, etc.

¿Y el público? Desgraciadamente no lo he visto, pues el estreno será el día en que D.M. esto entre en prensa, pero esperemos que no reviente y que patrocine una de las experiencias teatrales que se hacen en nuestra ciudad, de las que no se avergonzaría ninguna otra.

LIBROS

LUIS REYES DE LA MAZA, *El teatro en México en la época de Juárez*. UNAM. México, 1961, 250 pp.

SE PRESENTA, a través de programas y crónicas, un panorama histórico del teatro, desde la caída de Maximiliano a la muerte de Juárez: 1868-1872. La recopilación y el estudio preliminar de Reyes de la Maza, además de su material histórico ofrece un interés dramático; en este volumen, ameno y pintoresco, se relata la heroica lucha de los artistas por conquistar a un público apático, y poco acostumbrado a divertirse.

Hacia muchos años que en los teatros se aplaudían los dramas románticos españoles. Los autores favoritos eran Zorrilla, Larra, Bretón de los Herreros, Nuñez de Arce. Y las compañías teatrales también se importaban de España. Por su parte los autores y los actores mexicanos, entusiastas admiradores e imitadores del arte dramático español, llevaban una existencia paupérrima, porque no lograban competir artística ni económicamente con sus modelos.

La invasión francesa fracasó y sus tropas se retiraron; pero el espíritu francés operó un cambio en el gusto del público nacional. El cancan, las zarzuelas y la música de Offenbach comenzaron a desterrar de los escenarios las piezas españolas. Un sector austero del público protestó, calificando al cancan de indecente y "endemoniado"; a pesar de todo la *cancanomanía* se convirtió en epidemia: ya no se sostenía ningún espectáculo teatral, si no se presentaba como fin de fiesta el frenético baile que en Francia había puesto de moda la Rigolboche.

También algunos escritores, como el maestro Altamirano, combatieron en sus artículos al cancan, y lamentaron el afrancesamiento del gusto; pero sus protestas resultaron inútiles. La música de Offenbach había causado verdadero furor en todos los países civilizados, y México no podía ser la excepción.

Las crónicas teatrales cuentan los esfuerzos desesperados de los empresarios por atraer a un público indiferente a todo lo que no fuera cancan. Además, las compañías extranjeras resultaban competidoras invencibles. La presencia del actor y director español José Valero fue ruinoso para los empresarios mexicanos; Va-

lero llegó precedido de una fama internacional, y el público aplaudió sin descanso el repertorio clásico que representaba: Calderón, Molière, Sófocles, etcétera...

Pero pocos meses después los espectadores cansados del teatro serio, abandonaron a Valero y buscaron las zarzuelas. El estreno de *Marina* alcanzó un gran éxito: al día siguiente en las calles de la ciudad el pueblo cantaba las arias de *Marina*.

En esa época surgieron algunas novedades en materia de espectáculos. Se iniciaron las "tandas" del Principal, con sus memorables cancanes; se presentó la primera "revista", de carácter satírico y frívolo, y aún hoy este género se continúa representando en nuestros teatros; a imitación de París se abrió un café cantante, que fracasó por la mediocre calidad de sus "variedades", pero se puede decir que fue el antecesor de los actuales cabarets mexicanos.

En esos días la ópera mexicana: *Don Quijote en la venta encantada*, se sumó a los innumerables fracasos de los autores nacionales que —como los actores— en vano intentaban ganarse el favor del público; en compensación, tiempo después, triunfó desde su estreno el drama romántico *El pasado*, de Manuel Acuña, y la pieza volvió a representarse muchas veces.

La presencia de Angela Peralta en la capital, acompañada del famoso cantante italiano Tamberlick, fue el acontecimiento más memorable de la época; los aficionados a la ópera asistieron a un duelo de facultades artísticas entre los dos famosos cantantes. La popularidad de Angela Peralta no tuvo límites; sus triunfos en el extranjero le aseguraron el reconocimiento nacional.

C. V.



SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

CANTO DE LUMUMBA PARA SU RAZA. En *El Nacional*, de Caracas, Miguel Otero Silva ha publicado su versión de un poema sin nombre que Patrice Lumumba dio a conocer en el diario *Independece*, expresión legal de su partido en la lucha contra el colonialismo. Hace un año, cuando no se esperaba el desen-

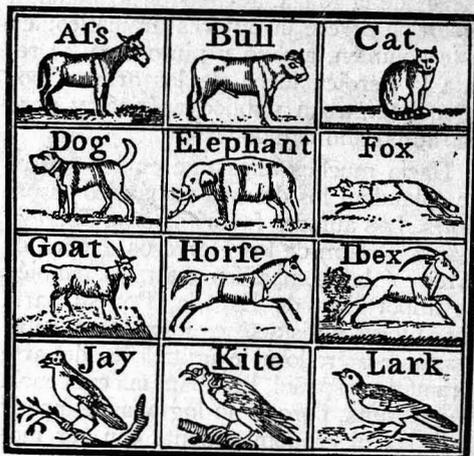


lace de la tragedia del Congo, las agencias italianas de prensa tradujeron el *Canto de Lumumba para su raza*, que adquiere nuevas dimensiones con la muerte del líder congolés y representa un ejemplo del épico lirismo que anima las actuales composiciones de los poetas negros. Hinchado de dolor y también de esperanza, el poema habla a una víctima colectiva: El negro cazado en todas las batidas, vencido en todos los combates, que aprendió un solo lema (Esclavitud o muerte) y en la selva afrontó mil finales sin despegar los labios. El blanco llegó a cambiar su oro por espejitos, por juguetes. Violó a sus hermanas y a sus mujeres. Los condujo a un lugar "donde el algodón es un dios y el dólar un emperador". Los condenó a una prisión sin término. Pero las cadenas no eran perpetuas; de pronto el esclavo ha resurgido sobre las tierras laceradas de África. El libertador termina su canto al pueblo que suponía libre y feliz con estas palabras que cobran hoy amarga resonancia: "Que las riberas de los vastos ríos. Que lleven hacia el porvenir sus vivas olas Sean tuyas. Que toda la tierra y todas sus riquezas Sean tuyas, Y que el cálido sol del mediodía Quemé tus penas." *¿Pero qué esperabais, al quitar la mordaza que cerraba esas bocas negras? ¿Que entonarían vuestra alabanza?* (Jean Paul Sartre, *Orphée Noir*, 1948.)

MEMORIAS DE EISENSTEIN. *Literatura soviética*, revista de contenido generalmente soporífero, presenta en sus números 2 y 3 correspondientes a 1961, un documento excepcional: *Páginas de la vida* de Serguei Eisenstein, el más grande realizador en la historia del cine, autor de *La huelga* (1924), *El*



(1927), *Tormenta sobre México* (1931), *Acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927), *Tormenta sobre México* (1931), *Alejandro Nevski* (1938) e *Iván el Terrible* (1945). Estremecido monólogo interior, los apuntes de Eisenstein parecen secuencias de una película que todavía no ha pasado por el montaje. Redescubren, en desordenadas instantáneas, el secreto y la magia de una época que ya no volverá. Dos años antes de su muerte, en febrero de 1946, Eisenstein quedó paralizado varios meses por una crisis cardíaca. Entonces miró hacia atrás, analizó sus ideas, su existencia vivida con plenitud, con alegría y dolor; sintió el deseo de retener y fijar esos instantes del tiempo destruido. Frente a un desordenado torrente de imágenes, se ve, niño, en el teatro, por vez primera como realizador, o descubriendo la pantalla de Meliés (en París, el año 1908). Recuerda el olor de los maguëyes que fermentan en una hacienda mexicana; a Theodor Dreiser partiendo leña en su casa al borde del río Hudson; evoca el perfil de algunos grandes directores: Sternberg, Stroheim, Lubitsch, King Vidor. Nos comunica de qué manera nació en él la intuición del primer plano: una rama de lilas blancas que se mecía sobre la cama de su niñez, completada después por el asombro con



los cuadros de Degas y las invenciones de Allan Poe. Todo esto determinó los expresivos primeros planos del Día de Difuntos en su film sobre México, el tema trágico e irónico de las calaveras de cartón que avanzan hacia el espectador desde una feria de pueblo.

En otra región de su conciencia, Eisenstein vuelve a su infancia religiosa. Quizá del rito de la Eucaristía conservó la pasión por la pompa del culto, por los rayos de sol, que atraviesan nubes de incienso, por las columnas de polvo y niebla, por el vestuario de los sacerdotes —motivaciones que después recrearía para el cine. La deuda con los dibujos de Daumier quedaría saldada en su film *Octubre*, donde eligió como símbolo de la divinidad la superposición violenta de un dios de madera con el más fastuoso icono barroco que pudo hallar en San Petersburgo. Los efectos producidos en el espectador por la fusión plástica de esas deidades, le hicieron creer en la posibilidad de un sistema cinematográfico capaz de infundir vida a las tesis abstractas por medio de las emociones. Las perspectivas de ese cine intelectual no se detendrían hasta mostrar en la pantalla las ideas que encierra *El*

capital de Marx. Pero algunas circunstancias del arte soviético impidieron realizar esta increíble hazaña del montaje.

La segunda parte de las Memorias narra el paso del cineasta ruso por nuestro continente. Sus discursos en la Conferencia de distribuidoras de la Paramount en Atlantic City y otra intervención en Hollywood. Los Estados Unidos de los treinta, de Hoover, de la ley seca. Las presencias de Sternberg (enamorado frenética, inútilmente de Marlene Dietrich y autor de *Los muelles de Nueva York*), de Emil Jannings, de Greta Garbo; y la gloria y el esplendor de la ciudad del cine, "fábrica de sueños" con las palabras de Ehrenburg.

Las imágenes desbordan la memoria. Eisenstein vuelve a mirarse con Bernard



Shaw, con Mack Sennet y Gordon Craig, con Jean Harlow, con la mujer de Dos-toievski, con la primera estrella que vio en tierras americanas, el perro Rin-Tin-Tin. Menciona los daguerrotipos en los cuales halló un trozo vivo de la heroica California, y los impedimentos que vulneraron su trabajo de adaptador y autor cinematográfico en un país erizado de odio hacia la Unión Soviética.

A diferencia de los grandes novelistas ingleses, Eisenstein conoció, comprendió, amó a México. No es extraño que los fragmentos de su autobiografía concluyan en una sucesión de estampas mexicanas. Sobre todas las cosas lo impresionó el enlace del nacimiento y la muerte que descubría a cada paso, en la sensación de cuna que tienen los sarcófagos, en la visión de un rosal que florece sobre las ruinas de una pirámide, en la inscripción grabada sobre una calavera: "Fui como tú. Serás como yo." En los esqueletos de azúcar y los ataúdes de chocolate que consumen los niños en noviembre. Una noche en el fuerte de Acapulco, al ver a los soldados que dormían con sus mujeres en el patio de piedra, conoció Eisenstein el cuerpo de un pueblo, de una nación y de una raza. "En todas partes brota la vida debajo de la muerte y la muerte se lleva lo que ha existido; quedan atrás los siglos y, con ellos, la sensación de que nada comienza todavía, mucho está por hacer y en lo apenas nacido está la posibilidad de desarrollo de todo."

—J. E. P.

