

Revista de la **UNIVERSIDAD**
de **México**



Volumen XIV. Número 1
México, septiembre de 1959
Ejemplar: \$ 2.00.

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés.

Coordinador:
Henrique González Casanova.

Secretarios de redacción:
Juan García Ponce y Carlos Valdés.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 109 piso, Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

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

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

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES, DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—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.—COMPAÑÍA FUNDIDORA DE HIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.—FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.

**Esta Revista
no tiene agentes
de suscripciones**

La feria de los días

La filosofía de la India

Luis Villoro

Postales

Ernesto Cardenal

Arthur Smith

Amparo Dávila

La oficina de correos de Estados Unidos vs. *El amante de Lady Chatterley*

En torno a Giacometti

Jean-Paul Sartre

Artes Plásticas

Ventura Gómez Dávila

Música

Jesús Bal y Gay

Cine

Emilio García Riera

Teatro

Juan García Ponce

Libros

Jorge Olmo, José Emilio Pacheco y Carlos Valdés

Nuevo Mundo

Hugo Latorre Cabal

Dibujos

Juan Soriano, Andrée Burg y Pinoncelly

25 AÑOS DEL FONDO DE CULTURA

EL 10 DE SEPTIEMBRE de 1934 se creó el Fondo de Cultura Económica a poco de fundada la Escuela de Economía dentro de la Universidad. Vinculado desde un principio con las actividades académicas, su misión inicial fue traducir obras para uso de los primeros economistas mexicanos. Sobre la base de los textos de Marx y de Sombart, el Fondo fue creciendo de manera orgánica, desplegando sus actividades en campos cada vez más extensos. A la postre, veinticinco años después del primer libro, el F. C. E. es una de las mayores editoriales hispanoamericanas; sus obras satisfacen todos los incisos de las preocupaciones racionales. De la primitiva especialización, del monocultivo de una ciencia que prevalecía por sobre otros aspectos, el Fondo ha llegado a tener una amplitud temática manifiesta en dieciséis colecciones y 1253 títulos publicados. Una leve revisión enseña que sus tomos de sociología, política y derecho, historia, filosofía, antropología, psicología y psicoanálisis, arte, ciencia y tecnología, incrementan la eficacia profesional y sirven al graduado como textos de metodización en su carrera. Los *Breviarios*, su sección más difundida, transmiten al gran público una variable y accesible síntesis

de las materias que mayormente interesan a la cultura moderna, al tiempo que divulgan la razón y el sentido de la enseñanza universitaria. *Lengua y estudios literarios* otorga una base científica, una filosofía del lenguaje, que destierra la improvisación en países como los nuestros, donde las labores de crítica y creación se cumplen de manera instintiva y a menudo precaria. *Biblioteca Americana y Tierra Firme* coadyuvan a formar una necesaria conciencia americana. *Letras mexicanas* recoge y sistematiza los más selectos trabajos de la presente época literaria, dando a conocer a nuevos escritores y organizando revisiones antológicas de la producción nacional. *Tezontle*, la colección de normas menos rígidas, agrupa textos de vasto interés con la sola confluencia de su valor estético. *Vida y pensamiento de México* publica los libros de mayor trascendencia para el espíritu mexicano. Hablar del Fondo —hablar del libro con mayúscula, ha dicho Alfonso Reyes— es rendir desde estas páginas un mínimo y fervoroso homenaje a los hombres que han hecho viviente una realidad que configura gran parte de la cultura americana y que ha abierto las fronteras a una generosa comunicación intelectual.

la feria de los días

DOS MANERAS

ENCUENTRA Max Weber que hay dos maneras de hacer política: de un lado estarían aquellos que viven *para* la política; del otro, quienes viven *de* ella. Los primeros miran en la cosa pública algo en



cuyo servicio puede cumplirse toda una vida: la política es aquí misión y fin, expresión personal de una fe; confiere sentido a la acción, brinda un cauce determinado a las mejores energías. Para los segundos, la política representa esencialmente un instrumento de lucro.

SIMPLISMO

CLARO QUE esta clasificación, al quedar delineada en tan escuetos términos, no se halla exenta de cierto simplismo. El propio Max Weber cuida de mostrar en seguida los posibles matices de cada una



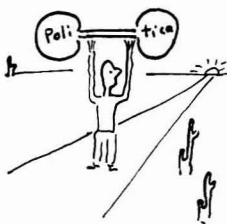
de las dos categorías, y no confirma el deslinde sino en muy especiales circunstancias.

ESQUEMA APLICABLE

EL ESQUEMA, sin embargo, podría ser aplicado justamente a nuestro medio, planteándolo como



sigue: Hay muchos hombres que en México viven, en forma exclusiva, *de* la política; que han hecho de ésta una exclusiva fuente de ingresos pecuniarios directos e indirectos; que, sin programa social deliberado alguno, ayunos de doctrina, ajenos a cualquier aspiración al margen de sus intereses privados, merodean en torno de los puestos públicos como quien busca una apetitosa oportunidad para realizar



un buen negocio. Y hay también, aunque en número muy reducido, algunos hombres dispuestos a vivir *para* la política; que piensan que el ejercicio político debe trascender el mero provecho individual, a modo de comprender vastos ideales comunes; que consideran que la participación política entraña, sobre todo, una responsabilidad, una tarea dinámica guiada por princi-



pios definidos, una entrega y no una ventaja.

DESPROPORCIÓN

POR DESGRACIA la desproporción entre unos y otros es casi grotesca. La ambición particular de



riqueza o poderío mueve primordialmente nuestro mecanismo civil. El deseo de renovación, el afán de ejecutar un ideario, se estrellan —se han estrellado siempre en la historia contemporánea de México— contra más o menos disimuladas, más o menos mezquinas avideces.

AUSENCIA

LAS CAUSAS de tal situación son múltiples y complejas. ¿Pero no es, acaso, una de las más graves



la constituida por la virtual ausencia del intelectual —en tanto que intelectual— en la indispensable orientación y ponderación de nuestra vida pública?

—J. G. T.

LA FILOSOFÍA DE LA INDIA

Por Luis VILLORO

POR SU COMPLEJIDAD y riqueza, la filosofía de la India podría compararse a la filosofía griega. Comienza aún antes que ésta, cuando muchos hombres, cansados de las guerras y ansiosos de liberarse del estrecho ritualismo de la religión heredada, abandonan las ciudades y se internan en la selva para buscar por sí mismos la verdad. Por ello son los primeros filósofos: liberados de muchas convenciones, osan ir tras la verdad con su libre pensamiento. El resultado de sus meditaciones son los *Upanishads*, el más antiguo de los cuales podría remontarse al siglo IX antes de Cristo. Los *Upanishads* forman el venero principal de toda la filosofía posterior, aun de la más moderna. Después de ellos, viene la época clásica, con la paulatina formación de los cinco sistemas ortodoxos hindúes y el mensaje rebelde de los grandes reformadores: Buda y Jina. Más tarde, los imperios de los Kush y de los Gupta ven la floración de las grandes escuelas metafísicas budistas. Luego, entramos en la llamada Edad Media india, desde el siglo V de nuestra era: los sistemas se fijan en Escuelas; como en Occidente en una época semejante, priva el comentario, el desarrollo de la tradición, la fijación de la ortodoxia. Por fin, el renacimiento de la filosofía india en los dos últimos siglos, con el fascinante intento de asimilar las enseñanzas de Occidente a la tradición propia.

Esta breve enumeración bastaría para comprender cuán temerario sería pretender exponer con justeza la filosofía india en un ensayo como éste. Queda quizás una salida; y por ella tomaremos: fijarnos en unas cuantas ideas centrales, suficientes para comprender no tanto las doctrinas cuanto su peculiar estilo de pensamiento. Pues toda tradición filosófica tiene un clima común, revelable en algunos temas típicos. Y tal vez ayude a la exposición una referencia a las ideas correspondientes de otro estilo de pensar más conocido de nosotros: el griego. Comencemos pues nuestro cotejo.

Se ha dicho a menudo que la griega es, ante todo, una filosofía visual. Filósofo es el hombre nuevo que ya no se contenta con escuchar relatos (*mythoi* en griego) y desea verlo todo por sus propios ojos. La vista es el sentido privilegiado, piensa Aristóteles; ¿y qué es la intelección sino una visión de lo inteligible? El lenguaje técnico conserva sus raíces visuales: *theoria* quiere decir, originalmente, "visión" y es el nombre que emplea Creso para designar en Solón su calidad de filósofo. Decir de alguien que es un "teórico" vale tanto como llamarle un "mirón" que anda metido a curiosear todas las cosas o, para decirlo de modo más elegante, un hombre dedicado a la "vida contemplativa".

Verdad se dice en griego *alētheia*, esto es, a la letra: "des-cubrimiento", "des-velación". Verdadero es aquello que se hace patente, de latente que era; verdad es mostrar a la luz. Y "juicio" es *apofansis*, palabra que aún conserva una raíz que significa "mostrar", dar a luz. Juicio es afirmación de lo que se muestra a la mirada intelectual, aserto de lo patente.

En una filosofía de lo patente, no podía fácilmente prosperar el primer intento por poner el principio de todo en lo indeterminado, intento que aparece claro en Anaximandro. Ante la visión se destaca un mundo de entes con nítidos perfiles, un mundo de estructuras y órdenes, un mundo de formas. La noción de "forma" tienen en la filosofía griega un lugar capital. Ya el primer pitagorismo iba en pos de ese concepto. Para Platón sólo tiene verdadero ser el *eidos*, que no quiere decir en su acepción más pura "idea", sino "forma inteligible", estructura permanente en que un ente se



"Danza Shira, el Dios creador"

muestra. Y es bien sabido, por fin, el rango preminente que tienen en la filosofía de Aristóteles las nociones de forma y estructura. Que el griego, pueblo plástico y realista, siempre tuvo horror a lo indeterminado e informe. Indeterminada es, por ejemplo, la "materia prima" y, por ello, linda con el no ser absoluto. Indeterminado es lo imperfecto, lo carente: la potencia frente al acto, la materia frente a la forma. De ahí que la noción de infinito fuera tan difícil de concebir para un griego. De Parménides a Aristóteles, la perfección implica lo contrario de la infinitud. Pues ésta sólo puede concebirse como un angustioso vacío, carente de toda cualidad y de toda forma. Sólo en la finitud hay límite y, por tanto, orden y armonía. La imagen griega del cosmos es la esfera finita, equilibrada en todos sus puntos, perfectamente acabada.

Cuanto más determinado sea algo, más completo y perfecto. De ahí, el rango supremo del *logos*, a la vez "razón" y "palabra". Frente a la pura nada de lo indefinido, la palabra determina, marca límites entre los entes, define. La palabra es formadora de cosmos porque conjura, a partir de lo indeterminado, una estructura. Filosofía de lo patente, de la forma y de la palabra: tres rasgos que caracterizan un estilo de pensar el mundo.

Pues bien, la filosofía de la India parece haber marchado, desde el principio, por un camino distinto: filosofía de lo encubierto, de lo informe y del silencio, podríamos tal vez llamarla.

De modo semejante a los presocráticos, los sabios de los *Upanishads* preguntan por la naturaleza de todas las cosas; buscan, para usar sus mismas palabras, la "urdimbre" y la "trama" en que todo está tejido, "la raíz y el origen", la "vida" universal, la "morada" en que todo reposa. Las respuestas son variadas. Mas quedan, como las más certeras, dos de ellas. "El ser", responde el *Chandogya Upanishad*: "Todas estas creaturas, amigo mío, tienen su raíz en el ser. Tienen el ser por morada, el ser por fundamento."¹ La mayoría de los escritos prefieren otra palabra: *Brahma*. *Brahma* viene de la raíz *brh* que significa "crecer", "brotar", "desarrollarse".² *Brahma* designa pues, en su origen, el principio de desarrollo que sostiene el mundo en movimiento. Recuerda muy literalmente la acepción de las palabras *fysis* y *genesis* entre los primeros filósofos griegos. Luego, la noción de *Brahma* se enriquece hasta designar el principio de donde todo surge, en que todo crece y donde todo muere. Las *Vedanta Sutas* lo definen: "el origen, subsistencia y disolución de este mundo".³

Se trata pues de fijar la mente en el principio que constituye toda cosa. No en *este* o en *aquel* ente particular, sino en aquello por lo que *es* todo ente. No en la naturaleza de alguna región de objetos, como la materia o el espíritu, la realidad o el ensueño, sino en la naturaleza de que "está hecha" tanto la materia como el espíritu, tanto la realidad como el ensueño. Sin embargo, si en torno mío busco un principio tal, de seguro no habré de encontrarlo. En torno mío sólo puedo ver objetos determinados, cosas separadas unas de otras, imágenes, ideas: entes que puedo nombrar y distinguir según sus formas. ¿Por qué no puedo encontrar ese principio? Acabo de decirlo: por el nombre y la forma. *Nama* y *rupa* son, para el Vedanta, las determinaciones que impiden ver a *Brahma*. Al nombrar las cosas, las separo y defino; la palabra saca al ente de su anonimato y lo muestra; a la vez, lo determina. Por su parte, la forma —no sólo, por supuesto, el escorzo espacial, sino todo orden y estructura, real o ideal— permite que unos entes se destaquen frente a otros, establece lindes entre las cosas. Para llegar al *Brahma* habré de rebasar los nombres y las formas.

Para comprenderlo, se me ocurre una metáfora que, como toda metáfora, no habrá de tomarse demasiado a la letra. Figurémonos una gigantesca procesión de imágenes, de todas formas, diseños y colores, proyectadas sobre alguna pantalla inmensa. La pantalla luminosa es aquello gracias a lo cual toda imagen subsiste; sin ella no habría imagen alguna; más aún, es ella la "sustancia" de que la imagen está hecha; pues el ámbito luminoso que ofrece constituye el espacio en que toda imagen se despliega. No obstante, mientras miramos el fluir de las imágenes, la pantalla misma se oculta tras ellas. Las distintas formas y colores, que nada serían sin el ámbito en que lucen, son justamente las que impiden ver la pantalla. Supongamos ahora que queremos fijar nuestra atención en la pantalla misma. ¿Qué podríamos hacer? Podríamos girar el lente hasta desenfocar la proyección de las imágenes:

ahora, los perfiles se desdibujan, los colores se van confundiendo; todo se desliza y, en lugar de las figuras, va apareciendo una luminosidad uniforme. Si lleváramos esa operación al extremo, toda forma desaparecería y sólo quedaría la superficie compacta de la pantalla en luz. Pues bien, igual que las imágenes en la pantalla, todas las cosas de este mundo, reales o irreales, actuales o posibles, han de hallarse en una común "morada", en una urdimbre compacta que las sustente: tal urdimbre es Brahma. Sin él, no habría cosas con distintas figuras y apelativos; pero son justamente éstos los que lo encubren.

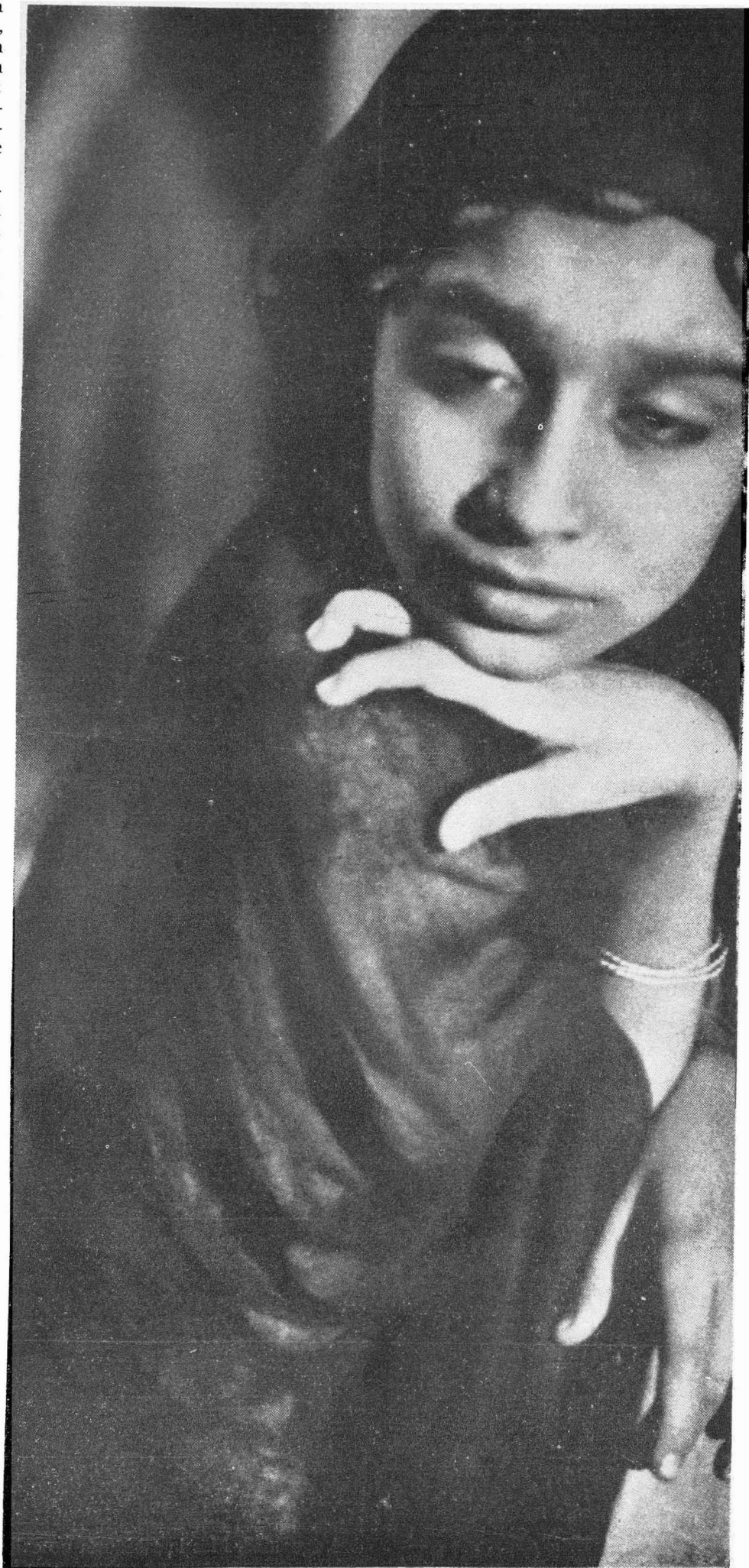
Para comprender al Brahma, el filósofo indio efectúa con el intelecto una operación semejante a la que efectuaba el lente con las imágenes de nuestro ejemplo. Esa operación es la negación. La *vía negativa*, que en Occidente sólo adquiere plena carta de naturalización en la teología de Plotino y del Pseudo-Dionisio, constituye en la India, desde los *Upanishads*, el método filosófico por excelencia.

Del Brahma no podemos afirmar ninguna cualidad, pues cualquier especificación lo convertiría en una cosa definida frente a otras. Aprender al Brahma implica negarle toda determinación que lo limite. El principio de todo no puede ser *esto* ni *aquello*, si ha de ser principio de esto y de aquello. "*Neti... neti...*", "ni esto... ni esto otro...", repiten los *Upanishads*. Un fragmento de uno de los más antiguos, el *Bṛhad-Aranyaka*, puede servirnos de ejemplo: "Eso... los conocedores de Brahma lo llaman lo imperecedero. No es ni grueso ni delgado, ni corto ni largo, ni semejante al fuego ni parecido al agua. No es sombra ni oscuridad, ni aire ni espacio, desprendido, sin gusto, sin olor, sin ojos, sin oídos, sin voz, sin mente, sin brillo, sin aliento, sin boca, sin medida, carece de dentro y de fuera..."⁴ El principio de todo resulta así "lo otro", lo distinto por naturaleza de cualquier cosa definida. Porque es propio de todo ente tener una forma precisa y caer bajo determinadas categorías; es propio de Brahma, en cambio, carecer de forma y rebasar los límites de cualquier categoría. De él sólo puedo decir lo que no es. Por ello, Guadapada, llevando la vía negativa hasta su extremo, dirá con un lenguaje paradójico de intento: "Es, no es, es y no es; no es verdad que no sea; es móvil e inmóvil, ni móvil ni inmóvil; este lenguaje lo oculta a los necios."⁵ Y Shankara preferirá, en lugar de "ser", llamarlo con la doble negación "no no-ser", de miedo de determinarlo. El movimiento negativo del pensar llega a su término con esta doble negación: el discurso es incapaz de comprender el principio, porque está sujeto a la alternativa de los conceptos contradictorios; y el principio está en el origen de cualquier alternativa y antes de cualquier contradicción.

Todos los *Upanishads*, cuando quieren hablar de Brahma, emplean términos negativos que sugieren carencia de forma, quietud y apartamiento. Tomemos una cita un poco al azar; en el *Maitri Upanishad* leemos: "Es puro, depurado, vacío, tranquilo, sin aliento, sin naturaleza, infinito."⁶ El fundamento de toda forma no puede ser, él mismo, forma; ha de ser informe. El fundamento de toda determinación no puede ser, él mismo, determinado; ha de estar vacío... *Vacio*. El principio de todo, dirán con fuer-

za los filósofos budistas, es *eterno vacío*. Vacío que no es la nada; no. Todo lo contrario: vacío que encierra la plenitud de todo; mas una plenitud que —justamente por comprenderlo todo— no es determinable ni calificable como nada con-

creto. Así como el espacio es el fundamento de todo movimiento determinado y contiene toda trayectoria posible, pues en él han de trazarse todas y, sin embargo, está en continuo reposo; así también el principio es perpetua quietud



"¿Cómo llegar a conocerme a mí mismo?"

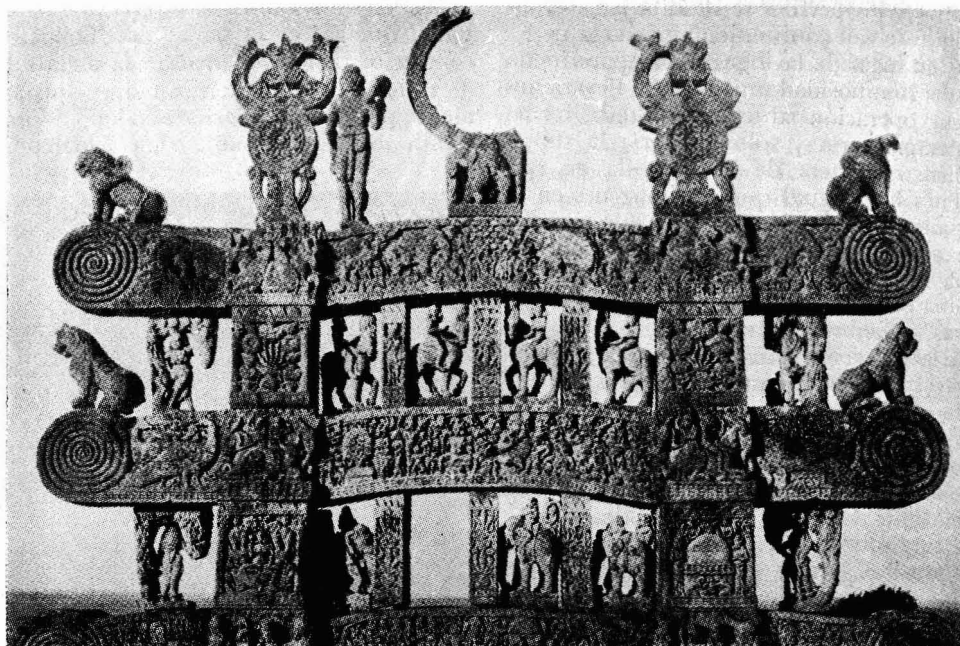
que hace posible todo movimiento y toda forma.

El principio vacío, lejos de ser una nada, es aquello en que todo, sin excepción, subsiste. Tiene pues la perfección de todo lo posible. Y se manifiesta en todo lo posible. Así como la pantalla de nuestra metáfora permanecía encubierta por las imágenes pero a la vez cobraba luz y color en ellas, así también el mundo entero de los fenómenos es a la vez el velo que oculta a Brahma y su manifestación en formas finitas. Brahma, que en sí mismo es no-manifiesto, se exhibe en la multiplicidad de las creaturas. "Es indivisible y parece dividido entre los entes" dice el *Bhagavat Gita*.⁷ Y un texto mucho más primitivo: "Quien lo ve, ve el Todo; el Todo lo penetra por todos lados; es uno y se convierte en tres, cinco, siete y nueve. Se le llama once y ciento once, y también veinte mil."⁸

La pluralidad del mundo es la auto-manifestación de Brahma. Pero es ilusoria. Cuando en Grecia se quiere dar un nombre al poder de lo Uno para prestar orden y forma a la materia, suelen emplearse los términos *Nus* (Intelecto) o *Logos* (Palabra); sólo la razón y el verbo pueden determinar la materia para constituir un cosmos según reglas. La tradición india también conoce esa función de la palabra, pero la imagería religiosa suele emplear otro símbolo más concorde con la sensibilidad hindú: el gesto silencioso. El mundo surge del ademán mágico del Dios: Danza Shiva, el Dios creador, y cada uno de sus gestos va trenzando la ilusión de la forma y del movimiento. El universo entero es una procesión de imágenes que en el vacío dibuja la línea silenciosa de su danza. El mundo, antes que artificio de la razón, es fruto del poder de un gran ilusionista. No podemos decir, sin duda, que no sea nada; mas tampoco que posea verdadera realidad; pues se esfuma en cada instante sin dejar huella, como las frágiles figuras de la danza.

El mundo del nombre y de la forma es un intermedio entre el ser y la nada. "El mundo ni es ni no es —dice Shankara—; su naturaleza es indescriptible."⁹ En efecto, es en la medida en que es igual a Brahma; no es en la medida en que aparece como un conjunto de cosas particulares distintas al principio. En este sentido su ser es irrealidad, ensueño, mentira; o, con la palabra justa: *maya*, es decir: ilusión mágica. El *Maitri Upanishad* compara lo Absoluto con una chispa de fuego que gira hasta formar un aparente círculo: el círculo es real en la medida en que es la chispa, es irreal en la medida en que aparecen como una curva ilusoria. Así, la manifestación de Brahma es engaño en la medida en que no es el mismo Brahma.

Al igual que, en el ejemplo anterior, la chispa de fuego y el círculo que traza no son dos cosas distintas, sino dos aspectos de una misma cosa, así también el mundo manifiesto y el principio encubierto no son dos mundos, sino distintos niveles de ser de este mismo mundo. Se trata de dos facetas de una unidad, que se presentan, una u otra, según nuestro modo de contemplarla. En la vida cotidiana vivimos inmersos en los entes, cuyo conjunto tomamos por lo real, sin preguntarnos nunca por lo que hace que el ente sea. La filosofía nos obliga a cambiar de actitud y a ver esos mismos entes por otra faceta: a la luz del principio unitario que les da ser, sobre el cual todo ente se manifiesta. Puedo ver un



"En la pluralidad de las formas Brahma se manifiesta"

tejido de dos maneras: puedo fijar mi intención en las figuras y colores que muestra y tomar esas figuras por su verdadera urdimbre; o bien, en un cambio radical de actitud, puedo contemplar cómo todas ellas son apariencias de una sola y uniforme trama. Las figuras se presentan entonces en su verdadera realidad: son la forma en que la trama se manifiesta, mas nada serían sin ella. Así es Brahma: para comprenderlo es menester una conversión radical de nuestro modo de contemplar el mundo; es menester buscar en los fenómenos el permanente revés de su trama. La filosofía india no enseña a ver otro mundo; enseña a ver éste mismo con ojos distintos.

De allí que encontremos en ella un concepto de la verdad distinto del griego. En griego, verdad es lo que se presenta, lo que surge a la luz desde lo oculto, lo que se hace patente. Para el indio, en cambio, el conocimiento verdadero consiste en abolir, negándola, la diversidad aparente, hasta llegar a lo encubierto por ella. Porque la verdad está oculta detrás de lo manifiesto. El *Chandogya Upanishad* la compara a un tesoro escondido bajo la superficie de la tierra.¹⁰ El *Isa Upanishad* habla de una cubierta de no-verdad que nos impide verla: "La faz de la verdad está cubierta por un disco de oro. Descúbrela, oh dios, para que yo, que amo la verdad, pueda verla."¹¹ Shankara, el gran escolástico, define el conocimiento verdadero de modo negativo: es el conocimiento que ha logrado superar la "falsa discriminación", es decir la tendencia natural a distinguir entre cosas que en verdad son una. El conocimiento verdadero consiste en la liberación de la pluralidad fenoménica y en la comprensión de la no-dualidad que ella encubre. *A-dvaita*, "no-dualidad", es justamente el nombre de una de las Escuelas hindúes más importantes. El objeto del verdadero conocimiento son los fenómenos tal como son "en su principio", no tal como aparecen. Pues, en verdad, la pluralidad no es más que unidad encubierta: "Todos los fenómenos son en su principio como el espacio, sin comienzo —dice la *Mandhyukya Karika*—... Tranquilos desde el origen, portadores de indiferencia, todos los fenómenos son inseparables: eternidad, igualdad. Mas la sabiduría no existe para quienes caminan en medio de la diversidad... En cambio, quienes estén

fundados en lo eterno, en lo idéntico, poseerán el mundo, el alto saber; y esto el mundo lo ignora. Después de comprender la no-pluralidad misteriosa, profunda, eterna, igual, sabia, esplendente, rindámosle homenaje según nuestras fuerzas."¹²

El conocimiento verdadero no tiene por vehículo de expresión a la palabra, al menos a la palabra discursiva. Ésta determina y define: lo contrario del movimiento negativo que conduce a la verdad. El conocimiento verdadero es un movimiento de retorno: va del discurso a su origen, el silencio. Porque, así como el fundamento de la forma es el principio informe, así también el fundamento de toda palabra es el silencio del cual surge y en el cual se revierte. Nada sería el verbo si no irrumpiera en el vacío-del silencio; no existiría el habla sin la pausa que marca su ritmo; ni significaría el lenguaje si no pudiera conjurar la presencia no-verbal de los objetos que designa. El lenguaje no es más que un intermedio entre dos silencios. Por eso la verdad es anterior a la palabra: la verdad es silencio. En un *Upanishad* que sólo conocemos por referencias, un joven pregunta a su maestro por la naturaleza de Brahma; éste calla. El discípulo insiste; idéntica respuesta. Por tercera vez ruega: "¡Maestro, por gracia, enseñadme!" Entonces el maestro: "Te estoy enseñando lo que es Brahma, contesta, mas tú no entiendes: el principio es silencio."¹³

Detrás del mundo manifiesto de la forma y la armonía, detrás del cosmos racional que la palabra determina, quiso el indio alcanzar el fondo oscuro sobre el cual toda forma se dibuja y toda palabra se destaca. Y ese fondo es quietud, vacío, silencio.

Pero pasemos a otra característica. Una filosofía visual como la griega, es, por fuerza, extrovertida. En Grecia, el conocimiento empieza dirigido a los objetos, comienza hablando de cosas de la naturaleza y sólo por un giro posterior habla de sí mismo. El hombre no pretende ser, primero, más que un ente entre otros, pequeña partícula perdida en el vasto mundo. Es tal vez el más maravilloso de los entes, pero al cabo un elemento englobado en el universo, un fragmento del cosmos o del Intelecto, que contribuye con su presencia a la armonía del todo. Tendrán que pasar muchos siglos

para que Occidente adquiera conciencia de que el hombre es, además, un sujeto puro capaz de tener al todo por objeto.

En la India, en cambio, esta idea nace con la primera especulación filosófica. Porque una filosofía de lo informe y encubierto suele ser también introvertida. El *Katha Upanishad* liga la sabiduría con una conversión radical de la mirada: desde su natural dirección hacia los objetos, ha de volverse hacia sí misma: "Sólo miramos hacia afuera y no en nosotros mismos. Algunos sabios empero, por buscar la vida eterna, vuelven los ojos hacia adentro, vieron su *"atman"* ¹⁴... Ver el *atman*. *Atman* quiere decir, primero, "soplo" o "alma". Pero en los *Upanishads* tiene ya un sentido mucho más rico. Aún significa "alma", más en la acepción en que decimos de una vara que tiene un "alma de hierro"; con ello queremos significar lo más entrañable, el centro y eje de algo, su íntima y verdadera naturaleza. Por eso, los ingleses suelen traducir *atman* por "self", el "sí mismo", la *ipseidad* de cada quien, su verdadero ser.

¿Cómo llegar a conocerme a mí mismo? Una vez más, la negación será el camino. En la vida cotidiana, perdida en negocios y deseos, vivo engañado acerca de mí mismo; porque me identifico con los aspectos de mí ser más externos y pasajeros. Si me preguntan quién soy, podré tal vez señalar mi cuerpo, una cosa natural como las otras. Pero es obvio que no soy tal; pues mi cuerpo *yo* lo veo, *yo* lo toco, *yo* actúo sobre él; mi cuerpo es *mi* objeto o *mi* instrumento; es un haz de fenómenos que se me enfrenta y cambia ante mi conciencia; y *yo* soy propiamente aquel sujeto frente al cual cambia mi cuerpo. Tal vez, en una segunda respuesta, señale mi persona social, es decir, este hombre definido por una profesión, relaciones familiares, un nombre de bautismo y que presenta muchas facetas ante la opinión propia o ajena. Pero esa persona social, si bien miramos, es también un objeto al que *yo* puedo juzgar, apreciar o condenar; no pasa de ser un papel que *yo* represento ante los demás y que podría, en un momento dado, repudiar. No; tampoco puedo identificarme con el conjunto de máscaras que revisto en la farsa. ¿Seré entonces, más hondamente, la corriente de mi vida psíquica? ¿Será mi verdadero ser el conjunto de datos cambiantes de mi conciencia? Tampoco; pues el río de mi conciencia también puedo verlo *yo*, por introspección; y si puedo ver mis estados de conciencia, no soy esos estados sino quien los contempla; soy el sujeto fijo ante el cual pasa, instante tras instante, el río de mis vivencias. Por otra parte, mis datos de conciencia son múltiples y están en perpetuo cambio; sin embargo hay algo unitario que permanece en todos ellos: el sujeto común de todo cambio. Frente a éste fluyen los estados de conciencia; él es la pura *presencia* consciente de esos estados. "Conozco lo que está presente —describe Shankara—; conocí (antes) lo pasado...; conoceré (después) lo futuro. Aquí el objeto de conocimiento cambia, según sea pasado, presente o futuro; pero el sujeto cognoscente no cambia, pues su naturaleza es eterna presencia." ¹⁷ Tal es, por fin, mi *atman*.

En suma, buscando mi ser, me he ido negando a identificarlo con cualquier *objeto*, ni físico, ni social, ni psíquico; a la vez, me he ido quedando con el puro *sujeto* de todos esos objetos. El su-

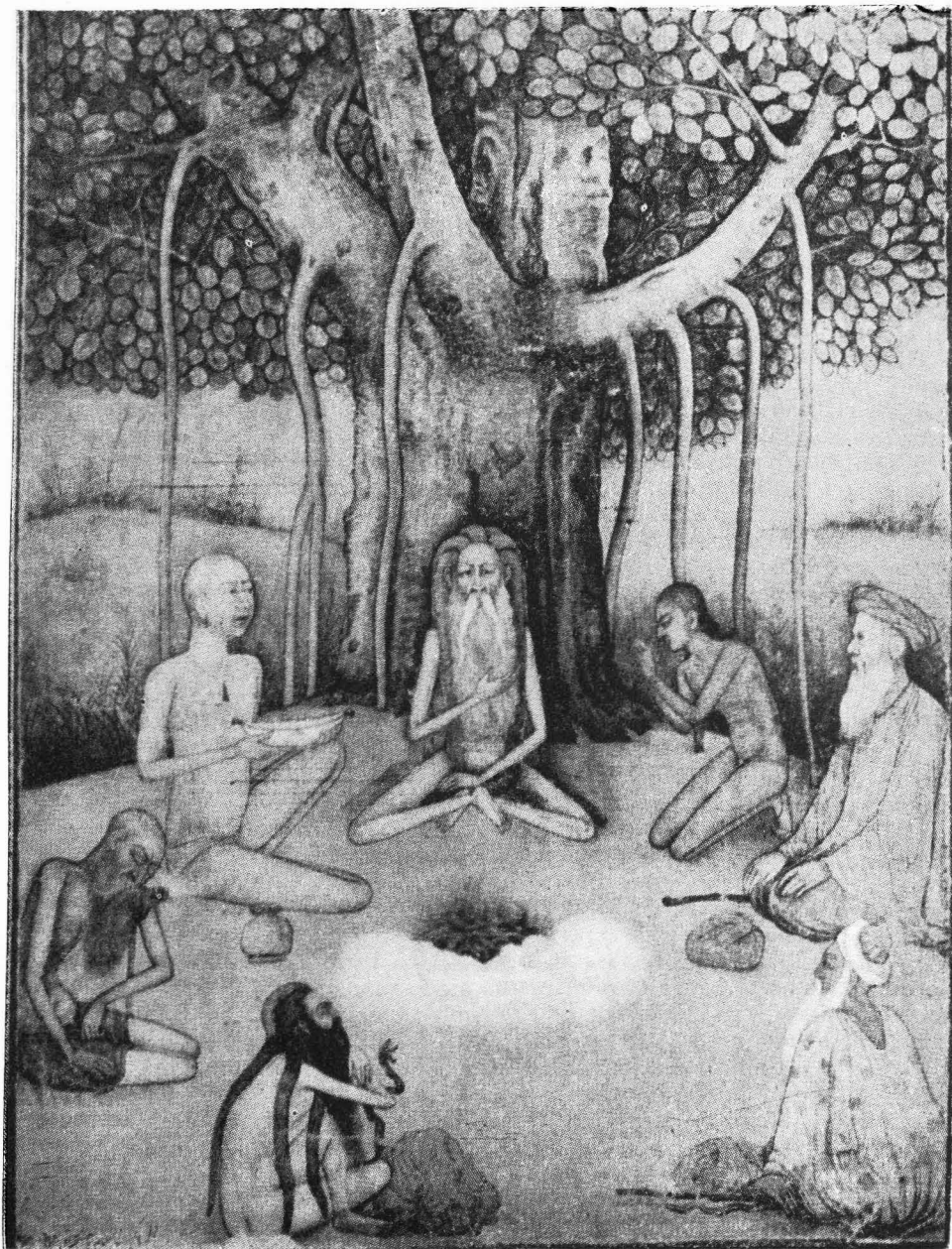
jeto frente al cual se presenta mi cuerpo, mi persona social con sus luchas y sus odios, mi vida psíquica entera con sus ansias y deseos; ese sujeto capaz de mirarme a mí mismo como un personaje más del gran espectáculo: ese es mi *atman*.

Y es evidente que el *atman* no podrá nunca ser objeto. Hablemos en imágenes para mejor explicarnos. Todo objeto, en cuanto tal, se presenta ante una mirada; esa mirada permite que el objeto se presente, mas no se presenta ella misma; no se ve a sí misma, ve lo otro, el objeto. Supongamos ahora que, en un segundo acto, queremos ver nuestra propia mirada, e imaginemos que ello es posible; tendremos que admitir, entonces, una segunda mirada que permita que la primera se haga presente y que, ella misma, no sea vista. Y así sucesivamente. Yo puedo ver mis ojos en un espejo y convertirlos en objeto; pero entonces *yo* no soy esos ojos sino la mirada ante la cual se presentan; y esa mirada es sujeto de visión, no objeto visto. Así llegamos forzosamente, piensa el Advaita, a un último sujeto que ve sin ser visto y que, por lo tanto, no puede ser un objeto como los demás. Al no poder ser objeto, no puede ser mirado, ni pensado, ni comprendido como las cosas. De él dice un antiguo *Upanishad*: "No puedes ver el vidente de la visión, no puedes oír el oyente de la audición, no puedes pensar a quien piensa el pensamiento, no puedes comprender a quien comprende con

la comprensión. Él es tu *atman* y está en todo." ¹⁵

Mi verdadero ser es ese principio. Frente a él desplégase el mundo como procesión de objetos, entre los cuales se encuentra el objeto que lleva mi nombre. El *atman* no es cosa entre cosas, sino el "testigo universal" de toda cosa. A la vez, es el principio que permite que toda cosa sea conocida, mirada o comprendida. Sin él nada se haría manifiesto en una conciencia. El *atman* no puede ser objeto de conocimiento y, a la par, es el fundamento que hace posible todo objeto de conocimiento. El *Kena Upanishad* lo llama: "Lo que no es pensado por la mente y gracias a lo cual la mente piensa." ¹⁶ El *atman* es la mirada abierta ante la cual todo ente se presenta.

Reducido el mundo a mi espectáculo, mi más profundo ser no representa ningún papel en el drama. No se identifica con ninguna cosa de las que contempla. Desprendido de todo, deja de reconocerse incluso en las formas externas en que el *yo* aparece. Pues las figuras que revisto ante los otros, las funciones que me valen su alabanza o su desprecio, mi propia persona que tanto admiro o compadezco, no son más que apariencias externas de mi ser, máscaras que ocultan mi verdadero rostro. Esas formas gesticulan, se duelen o alegran, luchan en el estrado del mundo; pero mi verdadero ser no gesticula con ellas; permanece quieto, callado, secreto. Yo no soy el comediante



"el acto final al que prepara la filosofía hindú: el samadhi o 'unión contemplativa'"

que parezco; no soy ese individuo que los demás clasifican a su antojo y la sociedad registra en sus ficheros; tampoco soy esa persona llena de temores y deseos en torno a la cual gira mi cuidado cotidiano. El sabio hindú, identificado con su verdadero ser, se desprende para siempre de su persona individual. Ya nada le importa. Pueden herirla o humillarla, puede padecer dolor o muerte; en nada le afecta; pues quien padece es un objeto más en el espectáculo que el atman contempla.

Así como la pluralidad de formas impedía ver al Brahma, así la multiformidad de mi persona individual y mi entrañable apego a ella me impiden ver mi propia naturaleza. Conocerme implica olvidar ese individuo multiforme: renunciar a mí mismo; o, mejor dicho, renunciar a hacer mía la causa de ese ente individual y cambiante que lleva mi nombre. Sólo al negarme a mí mismo conozco mi verdadero ser. Pero entonces no me conozco como un ente determinado sino como el ámbito en que todo ente se da a conocer. Tal es el privilegio del hombre: ser a la vez un ente y el "espacio abierto" en que todo ente se manifiesta.

¿Y no se asemeja el atman, en este modo de ser, a las características que mostramos en Brahma? Ni uno ni otro son objeto. Ni uno ni otro pueden determinarse. Ambos son vacíos de cualidades; ambos se alcanzan por negación de lo que los encubre. Uno y otro son fundamento latente que hace posible que algo se manifieste... Y aquí es donde escuchamos la palabra más difícil de la India: *el fondo de mi ser y el principio de todo son una y la misma cosa*.

"Eso eres tú" no se cansan de repetir los *Upanishads*. Es decir: ese principio de que todo surge y en que todo muere no es algo lejano, está en el fondo de ti mismo; más aún, es el fondo de ti mismo. O, en otras palabras: tu verdadero ser no es este pequeño personaje que tanto te preocupa; tu verdadero ser es lo más excelso, el "Brahma supremo y sin segundo". De tal modo que preguntar por Brahma, la Deidad, y preguntar por mi verdadera naturaleza es una y la misma pregunta. Cuanto más ahonde en mí, más me acercaré a Brahma, y sólo al llegar al principio supremo habré hecho fondo en mí mismo. Que el vacío de la Deidad y el vacío de mí mismo son uno y el mismo abismo.

Muchos argumentos sutiles y escolásticas distinciones son necesarios, por supuesto, para exponer y comprender esa proposición en todas sus implicaciones. En ellos abunda la literatura filosófica del Medioevo hindú. Nosotros no podemos aquí estudiarlos. Pero la unión de atman y Brahma no depende, en realidad, del resultado de esos argumentos. Porque no pretende ser una proposición deducida racionalmente, sino un dato de experiencia; de una experiencia que presupone, naturalmente, en el experimentador un nivel de conocimiento muy distinto al de la experiencia sensible y un cambio radical en su manera natural de contemplarlo todo.

La filosofía hindú quiere enseñar precisamente el cambio de actitud que permita comprender esa única verdad: la unidad de atman y Brahma. Podemos decir, sin exagerar, que toda ella está al servicio de un sólo fin: hacer posible esa experiencia suprema, y comprenderla debidamente. Porque para ello es menester pasar por un largo y difícil ca-



"Es uno y se convierte en tres"

mino. Sólo quien se ha liberado de la ilusión de lo múltiple y ha comprendido que todo es, en verdad, no-dual; sólo quien es capaz de ver continuamente todas las cosas en Brahma y a Brahma en todas las cosas; sólo quien ha comprendido que su ser es distinto del que aparece; sólo quien, tras dura ascesis y prolongada meditación, puede negarse totalmente a sí mismo y vivir ajeno a la suerte de su propia persona; sólo ése es capaz de llegar a experimentar realmente su identidad con el principio único y supremo. Tal sucede en el acto final al que prepara la filosofía hindú: el *samadhi* o "unión contemplativa".

En él, la identidad de atman y Brahma no se comprende como un postulado racional; es un descubrimiento que aturde y maravilla por su inesperada grandeza. En uno de los poemas metafísicos de Shankara percibiremos el eco de ese descubrimiento. Oigamos algunas estrofas:

... Lo que de todo cambio carece. Lo que por naturaleza nunca deja de ser. Lo que posee la serenidad del océano que ninguna onda agita. Lo para siempre libre. Aquello cuya esencia es homogeneidad perfecta: eso es Brahma... ¡y ese Brahma eres tú! Sobre él medita en el loto de tu corazón...

Aquello fuera de lo cual nada es. Lo que resplandece allende la ilusión: el todo. La naturaleza oculta en el fondo de cada creatura; la verdadera naturaleza: ser, inteligencia, felicidad absoluta. La naturaleza infinita e inmutable: jeso es Brahma y tú eres ese Brahma! Sobre él medita en el loto de tu corazón.¹⁸

Una vez que el sabio se ha percatado de su unidad con Brahma ¿qué otra cosa podría satisfacerle? Sólo ansía liberarse de la ilusión de este mundo y fundirse en la oculta quietud. ¡Ah! ¡Quién pudiera levantar el velo de las apariencias y retornar al origen, anterior a todo engaño! Ansia de paz, de silencio; mas también de autenticidad y plenitud. Otro poema de Shankara dirá mejor que todas mis vanas palabras la profunda alegría de un hombre que se sintió por fin liberado. Oigámoslo:

Yo no podría decir en qué consiste la felicidad ilimitada de la unión contemplativa, ni sondear su abismo.

Yo no podría expresar con palabras ni concebir con el espíritu la majestad de ese Brahma supremo,

de ese océano que todo entero traspasa la felicidad de sí mismo, más dulce que el néctar (*soma*).

Como granizo en el mar, fundióse mi mente en una infinitesimal fracción de aquel océano,

y saturado se encuentra ahora de la esencia de la felicidad...

... Ya nada puede afectarme. Estoy en paz. Soy ilimitado. Puro de toda mancha. Soy eterno.

¡Soy la esencia de la pura inteligencia! ¡Soy eterno, indivisible, libre de toda actividad, de todo límite, absolutamente incondicionado... infinito!

¡En verdad soy aquel Brahma, lo Uno sin segundo, sutil como el éter, sin comienzo ni fin!¹⁹

Hemos destacado algunas diferencias entre los estilos griego e indio de filosofar. Más que a diferentes problemas, corresponden a diversas sensibilidades para enfocarlos. Pues en último término toda filosofía pregunta por lo mismo: el ser. Mas los griegos de la época clásica, vocados a la claridad racional, prendados de lucidez y de armonía, parecen más sensibles a uno de los modos del ser: el de la patencia y la forma; su momento "solar", para recordar la metáfora platónica. Los hindúes, en cambio, ansiosos de paz y apartamiento, fueron más afines al otro polo: el de lo encubierto e informe; su momento "nocturno" podríamos decir. Pero ninguna de las dos sensibilidades fue ciega para el momento opuesto. Se trata sólo de una insistencia mayor en uno o en otro aspecto; de perspectivas distintas para comprender el mismo principio. Mas aún, en cada cultura podríamos encontrar formas hermanas de la otra; bastaría, como muestra, recordar por un lado algunos decires de los presocráticos o la filosofía de Plotino; por el otro la lógica Nyaya o el sistema Vaishesika.

Porque el pensar es uno y su objeto es el mismo. Lo patente y lo encubierto, la lucidez de la forma y la oscuridad de lo informe, la palabra y el silencio, ¿no son acaso dos momentos que en el ser se identifican? Pues, ¿cuál es el ser de la espiga: la luz que circunda su grano o la nocturna tierra en que funde su tallo?

NOTAS

1 vi, 8, 4. Todas las traducciones de los *Upanishads* citados están tomadas de Radhakrishnan, *The Principal Upanishads*, London, 1953.

2 Según Radhakrishnan, *op. cit.*, p. 52.

3 *The Vedanta Sūtras*, Clarendon Press, Oxford, 1890; I, 1, 2.

4 III, 8, 8.

5 *Mandhyuka Karika*, 4, 8, 3; cit. por Otto, *Mystique de l'Orient et Mystique d'Occident*, Payot, Paris, 1951, p. 39.

6 VII, 4.

7 XIII, 19; seguimos la traducción de Radhakrishnan, ed. Harper, New York.

8 *Chandoyga Upanishad*, VII, 26, 2.

9 Comentario a las *Vedanta Sūtras*, Clarendon Press, Oxford, 1890, II, 1, 14.

10 VIII, 3, 2.

11 II, 15.

12 *Mandhyuka Karika*, cit. por Otto, *op. cit.*

13 Cit. por Shankara, comentario a las *Vedanta Sūtras*, III, 2, 17.

14 II, 1, 1.

15 *Brhad-Aranyaka Upanishad*, III, 5, 1.

16 I, 8.

17 Comentario a las *Vedanta Sūtras*, II, 3, 7.

18 *Viveka-Gūḍa-Mani*, Maisonneuve, Paris.

19 *Ibidem*.

POSTALES

DETRÁS DE LOS BALCONES de hierro florido,
el mar rosa.
Toldos rayados y sombrillas de colores,
y voces de muchachas en la cancha de tennis
bajo los laureles.

O el balcón donde la muchacha cuelga sus medias.
Medias entre claveles. Una jaula de canarios.
Rojos tejados con musgo, y detrás el mar. Abajo
el callejón,
con olor a sardinas fritas, el grito
del vendedor de ostras,

y una vitrola.
Hoteles blancos bordeando la bahía.
Mar azul cobalto bajo cielo de prusia.
Redes tendidas a secar olorosas a algas,
y los viejos remendando las redes.
Y hay una torre allá entre los robledales,
y tres torreones derruidos sobre unas rocas.
El paseo bajo los tilos, junto al foso.
El castillo de ladrillos amarillos.
Colinas, y murallas amarillas sobre ellas,
las sombras de las nubes sobre los olivares,
y el canto de unas mujeres recogiendo aceitunas.
O hay una torre redonda:
piedra cubierta de hiedra. Mar azul
tras las almenas.

Una vela
en el mar.

Un vuelo de gaviotas blancas.
Pasa una carreta cargada de muchachas
por el camino bordeado de castaños en flor.
Y el olor de la flor del castaño.
El silbido de un zagal a lo lejos. Un toque
de cuerno.
Un rebaño dorado hacia la puesta de sol.
Una torre reflejándose en el río:
y son iguales la real y la irreal.
Un humo leve se levanta de una aldea
con una flauta.

Hay un arado lodoso tirado en una huerta,
(y un canto con la flauta).

Humo, con gaviotas sucias, el pito
de los barcos,
las grúas y los mástiles bajo el cielo plomo,
humo plomo y olor a ozono,
el grito de los vendedores ambulantes,
y un fado...

Y el olor de la noche salada.
Las luces lejanas de los hoteles y los cines.
Palacios reflejados en el agua podrida:
las góndolas negras con negros gondoleros
y el agua de noche golpeando las gradas
o chapoteando debajo de las lanchas
y las lanchas chocando contra el muelle
o chocando lancha contra lancha.
La laguna iluminada de luces rojas y verdes,
y la luz de una góndola, y el ruido del remo...

ERNESTO CARDENAL

ARTHUR SMITH

Por Amparo DÁVILA

Dibujos de Juan SORIANO

ARTHUR SMITH se había levantado como todos los días a las siete menos cuarto. Tomó su acostumbrada ducha y se afeitó. A las siete y media bajó a la cocina. Mrs. Smith ya tenía la mesa puesta, y tan pronto llegó él le sirvió una taza de café acabado de hacer, que Arthur Smith bebía lentamente mientras ojeaba el *Diario Oficial*. Ese día, Arthur Smith retiró la taza de café y dijo a su mujer que quería algo de fruta. Mrs. Smith lo miró muy extrañada, aquello venía a romper una rutina de muchos años. No le preguntó nada y se limitó a llevarle una tajada de melón y plátanos. Arthur Smith tampoco leyó el *Diario Oficial* y sí se puso a ojear, muy complacido, una revista ilustrada que su hijo Jerry había dejado en la mesa de la cocina. Mrs. Smith tuvo que hacerle notar que eran cerca de las ocho y si no se daba prisa perdería el autobús para la ciudad. Él asintió con desgano y se dispuso a tomar su portafolio, el sombrero y el paraguas. Ya en la puerta, se despidió de su mujer con un ligero beso en la frente, como siempre lo hacía, y ella lo vio irse a través del jardín.

Mrs. Smith volvió a la cocina y se sentó en el mismo sitio que había ocupado su marido. Encendió un cigarrillo y empezó a beber el café, ya frío, que aquél había dejado. Estaba preocupada. Arthur era un hombre por naturaleza metódico y ordenado, lleno de pequeños hábitos y rutinas que jamás rompía. Además era una gran bebedor de café y nunca, por ningún motivo, perdonaba el café de la mañana antes de salir para la oficina. Desde que se casaron, hacía dieciséis años, lo había tomado día tras día. Cuando ella estaba enferma él mismo se preparaba su café. Solía decir que el estómago aullaba sin una taza de café. Trató de no inquietarse demasiado y encogiéndose de hombros se levantó y fue a gritarles a Tom y a Jerry que bajaran a desayunar, pues ya eran las ocho dadas. Los muchachos bajaron haciendo mucho ruido y ella les sirvió sus *hot-cakes* y su leche. Cuando

terminaron salieron alegremente aventando la puerta. Mrs. Smith subió la escalera, podían oírse las risas y gritos de los dos pequeños en la recámara. Los encontró jugando. No querían dejarse vestir y corrían de un lado a otro del cuarto. Por fin lo consiguió y después de haberlos peinado, bajó con ellos a la cocina. Les arregló su fruta. Ese día estaban muy traviesos, más que de costumbre, tiraron la botella de la leche y el frasco de la mermelada, Mrs. Smith les propinó un buen manazo a cada uno y los sacó al jardín para que la dejaran en paz. "No es posible poner en orden una casa con niños adentro", decía siempre Mrs. Smith. Y todos los días tan pronto desayunaban los mandaba a jugar al jardín. Entonces ella comenzaba la diaria rutina del hogar.

Aquel día la mujer estaba nerviosa, no obstante que se repetía que aquel incidente del café y del *Diario Oficial* tal vez no tenía importancia y que era absurdo pensar más en ello. Empezó a recoger la cocina y lavar los trastos. Un plato resbaló de sus manos y se hizo pedazos en el suelo. Suspiró con desaliento y siguió su tarea. Había terminado con la cocina y estaba poniendo la lavadora cuando sonó el teléfono. Hablaban de la oficina preguntando si Mr. Smith se encontraba enfermo. La mujer aseguró que no y que su marido había salido para allá, como de costumbre, que tal vez algo lo había demorado. Y suplicó que cuando llegara le dijeran que se comunicara con ella.

Mrs. Smith comenzó a caminar por la casa sin saber qué hacer. Había muchas cosas en que ocuparse pero no tenía disposición para nada. Aquella llamada de la oficina había acabado de preocuparla. Temía que algo le hubiera sucedido a su marido por el camino. Pensó llamar a los centros de emergencia y preguntar, pero le pareció absurdo, casi ridículo. Arthur era en extremo precavido y cuidadoso. Tal vez había tenido alguna otra cosa importante que hacer y no había ido a la oficina, o llegaría más tarde. Decidió que esto era lo más lógico y que no había pasado nada y ella no tenía por qué estar nerviosa. Una vez que controló sus nervios y preocupación, se dispuso a terminar el arreglo de su casa. Después se dio un baño tibio que terminó de serenarla. Se vistió un vestido ligero y se prendió los chinos. Se maquilló cuidadosamente y se sintió contenta de verse limpia y arreglada. Colocó una pañoleta para proteger los chinos y se encaminó por la puerta del fondo, para que los niños no la vieran y quisiesen ir con ella, al supermercado a comprar comestibles.

En el supermercado encontró Mrs. Smith a sus dos amigas íntimas y mientras escogían sus provisiones charlaban alegremente. Mary les contaba de una magnífica barata de zapatos que había en *Manguels*. Estaban regalando los zapatos, ella se había comprado dos pares y pensaba regresar por otros. Decidieron que irían las tres juntas el sábado por la mañana, que era el día que Mrs. Smith iba a la ciudad de compras. Los sábados iba Amapola, una negra que una vez por semana le planchaba la ropa y le hacía una buena limpieza a la casa, además cuidaba a los pequeños y ella podía salir sin pendiente de ellos. También irían a donde *Harpers* que estaba anunciando una liquidación de vestidos por fin de temporada. Y se quedarían a lonchar en el centro. Tal vez podían encontrar allí a la pobre Emily que estaba tan abatida después de su divorcio con Harry. Realmente Harry era un hombre muy torpe con haberse divorciado de Emily *¡so sweet, so nice!* Si bien era cierto que a veces Emily era un poco descuidada con la casa y no atendía muy bien a Harry. Y algunos días, cuando éste llegaba de la oficina, no había comida y Emily estaba en casa de las Warren jugando poker. Mary aseguró que ella sabía que Harry andaba con una chica de la oficina, que decía que era rubia platino, pero que ella la había conocido en el College y era bien morena y con el pelo muy negro. Que además aseguraba que su papá era abogado, pero que era hija de un chofer. *¡La pobre Emily, so sweet, so nice!* era una infamia que Harry le hiciera una cosa así. Se quedaron muy impresionadas cuando Anny les platicó lo de Mrs. Thorne, su vecina, a quien ellas creían, o más bien ella misma les había hecho creer, que era riquísima y que su padre era un petrolero de Texas, quien le hacía regalos magníficos como el refrigerador último modelo que les había enseñado aquel domingo que las invitó a jugar. Pues Anny estaba regando su jardín, cuando oyó que Mrs. Thorpe discutía acaloradamente con dos hombres en el porche





de la casa. Anny no había querido oír lo que decían, pero como hablaban a gritos se enteró que aquellos hombres iban a embargar a Mrs. Thorpe, porque no habían pagado varias letras del refrigerador y de la lavadora, y de quien sabe cuántas cosas más... Anny se había sentido profundamente apenada y había dado media vuelta para alejarse y no oír más, pero en ese momento Mrs. Thorpe la descubrió y puso una cara muy desagradable. Desde ese día ya no saludaba a Anny y se hacía la desentendida cuando se encontraban. Y lo del papá petrolero había resultado un verdadero embuste, realmente se había burlado de ellas. Y ellas, comentó Mary, habían sido muy bondadosas con Mrs. Thorpe, pues cuando llegó a vivir por allí nadie la invitaba para

nada. Ellas habían sido las primeras en ser amables, pero no la volverían a saludar, y el domingo cuando la encontrarán en el oficio de la iglesia, pasarían de largo sin notarla. Ya para despedirse, Mrs. Smith les contó que por fin había visto la obra del Palace. Después de varias semanas de insistir con Arthur que la llevara había accedido la noche del sábado, ¡el pobre Arthur tan serio y respetuoso!, (al recordar a Arthur, Mrs. Smith sintió que algo desagradable se le rebullía en su interior, pero sacudió el pensamiento rápidamente y continuó la charla) decía que aquella obra era impropia para señoras. Ella estaba de acuerdo que la pieza era muy atrevida y picante. ¡Si hubieran visto la cara que Arthur tenía, rojo hasta los cabellos! A ella le había dado mucha ternura observarlo tan apenado. Todas estuvieron de acuerdo que la obra era tremendamente arriesgada, pero como todas las señoras del club hablaban de ella, había que conocerla para no pasar por timoratas y exponerse a burlas. Sin embargo, habían notado que el reverendo Watson las había mirado en una forma muy especial el domingo, durante el sermón, cuando se refirió a las personas poco sensatas que asisten a espectáculos peligrosos y censurables. Realmente había sido una audacia el haber ido. Ya para salir del supermercado, Mary les contó de un pastel de carne que había hecho el día anterior, y que era verdaderamente delicioso, además de ser muy fácil y muy rápido. Le pidieron la receta diciendo que ese mismo día lo iban a preparar. Después de haber comprado las cosas necesarias para el pastel y comen-
tado de prisa algunas otras cosas más, se despidieron, pues todas tenían urgencia en volver a sus casas y preparar algo para el lonch.

Mrs. Smith entró silenciosamente por la puerta trasera para evitar que los chicos se dieran cuenta que llevaba cosas de la tienda. Cuando comían algo antes del lonch, después no querían probar bocado, y eso les perjudicaba. Decidió que haría el pastel de carne para la comida de la tarde, a Arthur le entusiasmaba que ella preparara algo especial. Mientras cocinaba una sopa de verduras para los chicos, escuchaba por la radio los treinta minutos de la novela del mediodía, la cual era *so exciting and tender*. Aquel día tocaba el capítulo quinto. Mrs. Smith encendió un cigarrillo y se sentó a escuchar, cómo la bella y dulce Jenny, quien trabajaba junto con su madre en la cocina de la casa de los multimillonarios Morton, había visto un día, en el jardín de la gran residencia, al joven Luis Morton, quien acababa de regresar de la India y había quedado locamente enamorada de él... Y bien —decía el locutor al terminar el capítulo—, ¿qué creen ustedes queridas radioescuchas que suceda en el próximo capítulo? ¿Que el joven multimillonario Morton descubra el amor que la bella y dulce Jenny siente por él, y que él también se enamore de la jovencita? ¿Que la aristocrática familia esté de acuerdo con el amor de estos hermosos jóvenes, o de lo contrario traten de alejarlos y destruir su cariño? Mañana estaremos nuevamente con ustedes dándoles la continuación de esta bella historia de amor, mientras tanto no olviden que la leche en polvo *Four Roses* es el alimento ideal para... Mrs. Smith apagó la radio y suspiró. Sirvió la sopa y preparó unos sandwiches para los niños, dos vasos de leche y un poco de jelaína. Cuando todo estuvo listo en la mesa, los llamó desde la puerta. No venían. Los llamó nuevamente. Otra vez. Otra vez más. Impaciente salió a buscarlos al jardín, y los encontró jugando a las canicas con Arthur Smith. Allí estaba Arthur Smith con los chicos, jugando a las canicas, en mangas de camisa y sin corbata. El saco, el portafolio, el sombrero y el paraguas botados sobre la hierba. Allí había estado con los niños, en el jardín. Y no había ido a la oficina por quedarse a jugar a las canicas...

—Arthur, Arthur, ¿qué significa todo esto, dímelo? Decía la mujer llena de angustia, lívida, desconcertada.

—Jugamos muy bonito, toda la mañana, a las canicas— contestaron a coro los niños y Arthur Smith.

—Arthur, Arthur —gimió la mujer a tiempo que lo veía tratando de encontrar una respuesta. Pero no la tuvo. Arthur Smith estaba contando, con gran dificultad, unas canicas.

Sin decir una palabra más, la mujer dio media vuelta y se fue caminando pesadamente hacia la casa. Los niños y Arthur Smith entraron a la cocina detrás de ella y se sentaron a la mesa.

—Yo no tengo nada que comer —gimió Arthur Smith al ver que sólo había dos lugares en la mesa.

—A mí no me han puesto mi comida —repetía desolado, y gruesas lágrimas rodaban por sus mejillas.

Mrs. Smith se apoyó en la estufa para no caer. Sentía que se iba a desplomar, que todo giraba en torno de ella. Sintió un enorme dolor desgarrándola. Y un sollozo ahogado, ronco, estremeció su cuerpo. Supo que había perdido a Arthur Smith, que frente a ella, sentados en la mesa había tres niños,

Compilación de las opiniones de la prensa

LA OFICINA DE CORREOS DE ESTADOS UNIDOS VS. EL AMANTE DE LADY CHATTERLEY

EDITORIAL
NEW YORK HERALD TRIBUNE
8 de mayo de 1959

LADY CHATTERLEY Y EL CORREO

EN LA PRÓXIMA SEMANA, tendrán que aumentar considerablemente las ventas de *El amante de Lady Chatterley*, ante la asamblea de la oficina de Correos que acaba de convocarse para el 14 de mayo y en la que se discutirá si se permite que sea expedida la novela como correspondencia. Esta es la consecuencia inevitable de cualquier indicio de censura, y el indicio está muy claro, puesto que las autoridades postales han confiscado 134 ejemplares de la novela de D. H. Lawrence. Mientras tanto, otros 30,000 ejemplares ya han visto la luz, también por sistemas distintos que el correo, y esta distribución extra-postal no cesará.

Puede alegarse, con cierta razón, que el aumento de interés que sucede a la prohibición de un libro no tiene que ver con el Correo — su trabajo es aplicar una definición de lo obsceno que proporcionó la Suprema Corte en 1957: “Una cosa es obscena, si, considerada en su integridad, excita principalmente un espíritu morboso... y si traspassa los límites aceptados de la decencia al describir o representar tales asuntos.” Pero es muy importante preguntar quién va a ser el juez de tales asuntos, y los funcionarios postales debieran saber, si han seguido de cerca el caso, que críticos de reputada competencia en todo el país (incluyendo al de este diario, John K. Huntchens) han considerado el libro como una novela de propósitos serios y artísticamente lograda, por lo que no despierta principalmente ningún espíritu morboso, cosa que ninguna mentalidad puede achacarle.

Que los críticos literarios sean o no mejores árbitros de la moral pública que los inspectores postales, es un asunto que quizá sea discutible. En cuanto a nosotros, creemos que la línea entre la pornografía y el arte no es tan estrecha ni tan imprecisa como quieren que sea, y es obvio a qué categoría pertenece *El amante de Lady Chatterley*.

San Francisco Chronicle
18 de junio de 1959.

Agenda de un librero.

EL PAPEL DE SUMMERFIELD COMO AGENTE VIAJERO

Por William HOGAN

EL DOCTOR ZHIVAGO y *Éxodo* se hacen a un lado. Un título nuevo encabeza la lista de *best-sellers* esta semana, una novela escrita por D. H. Lawrence hace 30 años aproximadamente, y que se llama *El amante de Lady Chatterley*. Esto no se debe a ningún cambio de oleaje en la clientela de la literatura en inglés. Están vendiendo, comprando y comentando a *Lady Chatterley* por motivos torcidos. Es un libro prohibido y en consecuencia tiene que ser sucio.

¿Quién lo dice? Arthur E. Summerfield, el Director General de Correos que desafió la opinión especializada y la de los intelectuales la semana anterior, y que apartó de la correspondencia postal la versión íntegra de la obra de Lawrence. Motivos: es “un libro obsceno e indecente”.

Estoy de acuerdo con Grove Press Inc., firma que ha publicado la nueva edición: Activamente, un departamento destinado al transporte de la correspondencia se ha auto-erigido en censor y se ha auto-adjudicado la función de decirle a la gente lo que puede o no puede leer.” La prohibición se llevó a cabo a pesar de que la Suprema Corte decidió que todas las obras de importancia literaria, social y filosófica, quedan a salvo de cualquier intervención oficial como lo indica la Primera Reforma a la Constitución. “Otra vez la mula al trigo”, apenas alcanzamos a exhalar, mientras *Lady Chatterley* llega al tribunal.

En una transcripción de las últimas discusiones para dictaminar si la casa Grove puede usar el servicio postal para que el libro de Lawrence circule, veo que el notable crítico y cronista de la literatura, Malcolm Cowley, fue citado como testigo:

El señor Mindel (consejero de la Dirección de Correos): “¿Es su opinión, señor Cowley, que la versión íntegra es una obra literaria mejor que la expurgada?”

Señor Cowley: “Creo que es mucho mejor. Como dice Archibald McLeish en la presentación, no tiene nada de obscena, pero expurgándola, se convierte en un libro insinuante en los pasajes en que algo se deja fuera. La versión original completa no contiene insinuaciones de ninguna especie.”

Cowley señaló que Lawrence está considerado como el novelista más importante de lengua inglesa, después de Joseph Conrad. Declaró: “No encuentro en *El amante de Lady Chatterley* nada que en esencia no pueda encontrar en el *Ladie's Home Journal*. Quiero decir, en sustancia...”

El señor Summerfield consideró que cualquier valor literario que pueda tener la obra “está notablemente sobrepasado por palabras y pasajes pornográficos y obscenos”.

De manera que entonces lleva a cabo lo que el señor Cowley y otro testigo experto, el crítico Alfred Kazan, y el señor McLeish y toda una generación de profesores de lengua inglesa nunca han logrado — ganarse a las masas para que lean una novela de Lawrence; convertirla en un *best-seller* y llevarla a la cabeza de las ventas, sobre cualquier otra obra de moda y de menor importancia. ¡Pero a qué precio!

Newsday (Garden City, N. Y.)
15 de junio de 1959.

¡PELIGRO! CENSOR TRABAJANDO

EL DIRECTOR GENERAL DE CORREOS, Arthur Summerfield, ex distribuidor de automóviles en Flint, Mich., ha pasado a las filas de los críticos literarios: un acontecimiento que no va a producir ningún regocijo entre quienes

son capaces de distinguir entre el arte y la pornografía. El flamante crítico, a quien aparentemente le falta esa capacidad, se apresuró a separar de la correspondencia postal *El amante de Lady Chatterley*, del difunto e ilustre D. H. Lawrence. “El libro es íntegramente obsceno e indecente”, dice Summerfield. Grove Press, la casa editora, ha pedido que se impida a Summerfield llevar a cabo esta prohibición. Mañana se discutirá el caso en el Tribunal de Distrito de los Estados Unidos, y vale la pena que lo lleven hasta la Suprema Corte, pues si el Director General de Correos va a ser el supremo juez entre la literatura y la indecencia ¿qué nos va a quedar para que escojamos nuestras lecturas?

Lady Chatterley es la obra de uno de los mejores escritores ingleses contemporáneos. Lectores sensibles pueden discutir si era del todo necesaria la franqueza de Lawrence al detallar minuciosamente el romance entre la desdenada dama y el humilde guardabosques; pero no es esta la primera vez que un buen novelista decide subrayar una tesis, que en el caso de Lawrence es que el amor es lo único importantísimo en la vida. La tesis contrapuesta por Summerfield, aplicada al pasado, proscibiría *El Decamerón*, expurgaría a Rabelais, y acabaría por mutilar a centenares de clásicos.

Legalmente existe el término: *propósito*. ¿Qué se propuso la persona?, pregunta el tribunal; y también ¿cuál es la consecuencia de su acción? En síntesis, Lawrence se propuso crear una obra de arte, y según el juicio de la crítica literaria, lo logró. Esto fue la causa, en el caso del *Ulises* de James Joyce, de que un juez de la federación dictaminara que los términos obscenos, cuando fuesen incidentales dentro de una obra de destacado valor literario, no la convertirían en un libro obsceno, o sea: que una novela “debe ser juzgada por los efectos de su totalidad”. El efecto de *Ulises* ha perseverado en la literatura desde su aparición, y Joyce ha sido aceptado como el más sobresaliente novelista de nuestra era.

Tiene que existir un dominio de la circulación de pornografía entre la correspondencia, o el país quedaría inundado con literatura y figuras indecentes, etc. Nadie se opone a esto. Pero hasta el Director General de Correos debiera ser capaz de distinguir entre la obra de un escritor de talento, conocido o desconocido, y la de un traficante profesional de porquerías.

Cuando se trata de una valoración de objetos de arte, la estupidez no es exclusiva del Director General de Correos. Actualmente, la Aduana de los Estados Unidos se ha embarcado en un pleito con un coleccionista privado sobre un mosaico de Pablo Picasso. Dice la Aduana que esta obra de arte super-moderna no es arte sino “una combinación de piedras y metales”, deducible al 15%. Esto es interpretar la ley con saña. En pocas palabras, nuestras dependencias oficiales necesitan un poco de guía extraoficial y de ciudadanos preparados para saber lo que es arte y lo que no lo es.

La mejor respuesta podría ser que el gobierno constituyese comités (formales o informales) de críticos, para la literatura y para las artes plásticas, críticos cuya posición sea irreproachable y cuyo juicio se base en un sólido conocimiento artístico. Las conclusiones a que llegarían estas personas, basándose en valores artísticos, servirían como un buen fundamento para decidir si un cuadro, un mosaico o una pieza de escultura califica como arte no-deducible. No debiera exigírsele a la burocracia que por sí sola emita un juicio propio sobre asuntos tan abstractos e importantes.

Los Angeles Times
21 de junio de 1959.

Libros y Gentes.

ABSURDO DICTAMEN POR LADY CHATTERLEY

Por Robert R. KIRSCH,
Editorialista literario del Times

EL DICTAMEN DEL DIRECTOR General de Correos sobre *El amante de Lady Chatterley* es tan absurdo como el haber colgado los huesos de Oliver Cromwell después de la Restauración. Es una medida torpe y arbitraria. Es posible que el señor Summerfield haya leído la novela; si lo ha hecho, sin embargo, es evidente que no ha leído otras cincuenta novelas escritas y publicadas posteriormente en este país.

Las normas establecidas por la comunidad les han permitido a los autores de ficción, llegar más allá de donde Lawrence se propuso llegar. El respingo del señor Summerfield es tan impresionante como el tipo de crítica literaria que ha venido ejerciendo el Kremlin últimamente. Y esto es vergonzoso. El director del correo debiera concentrarse en los problemas de su despacho y dejar que los tribunales fallen sobre lo que es obsceno o no. Por su naturaleza, la medida de Summerfield no impedirá que el libro circule. Pero incitará a los míopes que se aprovechan de cualquier oportunidad para pisotear y linchar un libro.

*

Puesto que el señor Summerfield se interesa por asuntos literarios, yo le aconsejaría que probase las obras de Benjamín Franklin, uno de sus predecesores y un hombre de interesantes principios sobre la libertad de prensa (con la que también se refería a los libros). Y a propósito, Ben Franklin, el sensato, el bondadoso, escribió una serie de cosas que investigaban, con sencillez, asuntos parecidos a los que aparecen en la novela de Lawrence. En cambio, Lawrence se antoja un poco ingenuo en comparación con Franklin. Ya que yo no he leído nada escrito por Summerfield, excepto un discurso político que tuvo la oportunidad de preparar, desconozco cuál es su sitio en el campo literario.

EDITORIAL

The Providence Journal
16 de junio de 1959.

LA OBSCENIDAD EN LA LITERATURA ES ASUNTO DE TRIBUNALES

LAS ANTIGUAS e intrincadas preguntas sobre lo que constituye literatura obscena y quién va a determinarlo, han surgido una vez más a causa de *El amante de Lady Chatterley*, la discutida novela de D. H. Lawrence, y el debate llegará esta semana a los tribunales federales de Nueva York. Y es allí donde debe llegar, pues el tema es demasiado delicado para abandonarlo al dictamen de burócratas bien intencionados que trabajan en el servicio postal.

A nadie le sorprende que la novela de D. H. Lawrence sea motivo de

pleitos. El libro causó furor cuando lo escribió en 1928, y la tempestad no ha amainado todavía. Prohibida en Inglaterra y, en Estados Unidos (durante 30 años), prohibida la importación por correo de sus versiones originales, la novela acaba de aparecer en este país en su forma original completa.

El problema es que D. H. Lawrence quería hablar franca y apasionadamente sobre el sexo. Le preocupaban hondamente las ramificaciones psicológicas del sexo, tema que según él estaba tapado por las secas galas del convencionalismo, en vez de ser tratado con respeto intelectual y sin rebuscamientos.

¿Es éste un tema apropiado para la literatura? Si lo es ¿está bien la interpretación de Lawrence? Y si no está bien ¿debe impedirse que la estudien a conciencia?

A todas estas preguntas, el Director General de Correos, Arthur E. Summerfield, aparentemente diría que no. El Director declaró: "Sea cual fuere el valor literario del libro, queda superado por las palabras y pasajes pornográficos y soeces, de manera que el libro, en su integridad, es una obra obs-



Summerfield: Chevrolets y crítica literaria



"Lawrence está considerado como el novelista más importante de lengua inglesa"

cena e indecente." Se negó a revocar la prohibición que por mucho tiempo pesó en el correo sobre la versión completa, que acaban de publicar en Nueva York, y ya el editor se dispone a llevar el caso al tribunal.

Hay muchos que están preparados para apoyar el caso del editor. Opinan que a pesar de la franqueza del libro, Lawrence se proponía exponer a una nueva luz intelectual, sincera y honestamente, un tema sombrío. Archibald McLeish, dramaturgo ganador del Premio Pulitzer, poeta, y ex bibliotecario del Congreso, es uno de esos muchos. Dice, en un prefacio a la edición más reciente: "Los tribunales han considerado que *El amante de Lady Chatterley* no sólo es una obra de importantes propósitos, sino también de destacada realización. Que sea una novela tan grandiosa como creyeron algunos críticos cuando se publicó por primera vez, es discutible... Pero a pesar de estas reservas, ningún crítico responsable le negaría al libro un sitio como una de las obras más importantes del siglo entre la literatura de imaginación."

¿Quién tiene razón? Esa obra tan digna ¿no debiera estar al alcance de todos los lectores, como lo insinúa McLeish? O es su sola publicación y circulación una amenaza ofensiva y dañina en exceso para la moral pública, como asegura el Sr. Summerfield? Si él recibe apoyo ¿sobre quién caerá la próxima prohibición del correo en calidad de censor? Las respuestas no serán fáciles, pero es mejor que las den en los confines silenciosos y apacibles de los tribunales, y no en las tribunas políticas de la burocracia. Los procesos de Nueva York establecerán un precedente importante, de una u otra manera, en cuanto a un aspecto fundamental de la libertad de la prensa literaria.

EDITORIAL

17 de junio de 1959.
Washington Evening Star.

LOS CRÍTICOS DE LADY CHATTERLEY

SOBRE LA VERSIÓN original completa de *El amante de Lady Chatterley*, escribe el Director General de Correos:

Dado el nivel de la comunidad hoy en día, no debe permitirse que este libro sea transportado por el Correo.

El libro abunda en descripciones detalladas con minuciosidad de actos sexuales motivados o discutidos por sus protagonistas. Estas descripciones incluyen palabras y términos sucios, ofensivos y degradantes. Sea cual fuere el valor literario del libro, queda superado por las palabras y pasajes pornográficos y soeces, de manera que el libro, en su totalidad, es una obra obscena e indecente.

Por tanto, encuentro que el libro El amante de Lady Chatterley... es obs-

ceno e inadmisible en la correspondencia postal...

• De la misma edición de *El amante de Lady Chatterley*, escribe Archibald McLeish, poeta, dramaturgo y ex bibliotecario del Congreso:

Sólo aquellos para quienes las palabras pueden ser intrínsecamente sucias, o aquellos para quienes "ciertos temas" no pueden ser mencionados en letra de molde aunque se les mencione constantemente en la vida, o aquellos para quienes ciertos hechos fundamentales y emocionantes de la experiencia humana sean "malos", pueden llegar a la conclusión, con el texto enfrente, de que El amante de Lady Chatterley, tal como lo escribió Lawrence, es obsceno.

Lo sucio por lo sucio no reza con El amante de Lady Chatterley. Ningún crítico responsable le negaría al libro un sitio como una de las obras más importantes del siglo entre la literatura de imaginación.

Ahí está todo, en unas cuantas líneas. Si vamos a tener censura ¿quién va a ser censor? No dudamos de que un jurado compuesto por el séquito del Sr. Summerfield prohibiría el libro. Ni tampoco de que el séquito del Sr. McLeish lo admitiría en la correspondencia postal. Después de todo, un tribunal federal intentará trazar la línea, como ya se ha hecho antes. Pero si vamos a comparar los perjuicios de la censura con los de *El amante de Lady Chatterley*, el libro es el menor perjuicio.

19 de junio de 1959.

Chicago-Sun-Times.

CRÍTICO DESATADO

—SE EQUIVOCÓ EL CARTERO—

Por Hoke NORRIS

"Y AHORA", dice la Gata de la Oficina, con una mirada maliciosa, "el director general de correos, Arthur E. Summerfield, ha decretado que *El amante de Lady Chatterley* no es apto para el correo de los Estados Unidos de América."

"Sí", dice su anfitrión, suspirando: "se ha puesto a igualar una gran novela con las postales francesas y las películas para hombres solos."

"O eres bueno, o eres malo. No hay término medio ni aproximación."

"Pero ¿con quién estás tú? Hace quince días estabas con la derecha."

"Con tu bando, querrás decir", dijo la Gata, resollando. "Vamos a hablar del granizo y la nieve y la lluvia y la oscuridad de la noche, y de todo lo que ojalá no demore al cartero en su ronda de todos los días, aunque el Sr. Summerfield pueda demorarse. Quizá esto no tenga nada que ver con el caso, pero es una composición preciosa y yo quería meterla aquí."

"No te desvíes del asunto, por favor."

"Los gatos nos desviamos por nacimiento. Y ahora vuelvo al punto, o sea, a las actividades del Sr. Summerfield como crítico literario. Ya sabes que tiene a su cargo el manejo de todos los libros y publicaciones que se envían por correo en los Estados Unidos de América. Algo de todo esto se le tiene que haber pegado. La ósmosis está comprobada, pero no la discuten en *Lady Chatterley* y por eso es apta para el correo."

TODO UN AGENTE

"Y PARA NO DESVIARME otra vez, el Sr. Summerfield aparece en *Quién es quién en América*. A que tú no puedes decir lo mismo. Te suplico que no me interrumpas. En *Quién es quién* te enterarás de que fue consejero de la Junta Nacional Republicana y presidente del Club Kiwanis de Flint City. Es o fue el distribuidor más importante de autos Chevrolet en el mundo, y es miembro de muchos clubes, hasta del Burning Tree —ah, por supuesto."

"Hizo su high-school en Flint y como todos los americanos se puso luego a trabajar para Weston Most Co., y después entró a la rama Buick de General Motors. También ha sido corredor de bienes raíces y se convirtió en perito recaudador de fondos para candidatos políticos — todos republicanos, parece que con motivos."

"¿Algo más?, Bueno. Como el Cleary College de Ypsilanti, Mich., lo premió nombrándolo doctor en Ciencias, propiamente podrían decirle Doctor, y es miembro del patronato de esa institución. ¿Por qué no lo habrán nombrado Doctor en Letras? Ya ves que es cartero."

"De todas maneras, acuérdate de que cuando le preguntaste por teléfono al Dr. en Ciencias Summerfield, que cuál es su autor preferido, te contestó (y cito): 'no tengo tiempo para hablar de eso. Estoy en una junta y tengo que tomar un avión dentro de una hora. Voy a poner mi dedicatoria en dos sucursales'. En ninguna de las dos habrá ejemplares de *Lady Chatterley*."

"Que los automóviles Chevrolet pueden utilizarse para transportar un ejemplar de esta sucia novela, eso no se puede deducir por las disposiciones del Dr. Summerfield, pero se puede adivinar qué querría al respecto. Como puedes ver, todo favorece perfectamente a la libre competencia."

"¿Qué?", tartamudeó el anfitrión de la Gata.
"¿Qué cosas estás queriendo decirme?"

DEMASIADAS RUEDAS

"NUNCA ESPERÉ que me entendieras. Te lo voy a explicar: si un concesionario de automóviles puede emitir notables juicios literarios, los plomeros pueden hacer puentes dentales, los camioneros pueden editar periódicos, los estudiantes de secundaria pueden ser directores de la escuela, los cantineros pueden ejercer la psiquiatría sin título, y los carniceros pueden hacer operaciones del cerebro. ¿Ya ves lo que ha hecho el Dr. Summerfield por la libre competencia?"

"Basta", refunfuñó el anfitrión, con la cabeza entre las manos.

"Bueno, entonces, me voy. No le hagas caso a opiniones literarias imbéciles."

12 de junio de 1959.
New York Post.

EL CONCESIONARIO DE AUTOMÓVILES LA HACE DE CENSOR

Por Max LERNER

AL DIRECTOR GENERAL de Correos, Arthur Summerfield, le tomaron una fotografía hace pocos días cuando sacaba de un proyectil que había sido disparado por la más moderna de las técnicas de transporte, la carga de correspondencia. Pero al comunicar su decisión de que *El amante de Lady Chatterley* es una novela obscena e indecente y por lo tanto inadmisibile en la correspondencia, el Sr. Summerfield se queda en la Edad de Piedra del gusto literario y de la censura en práctica.

El Sr. Summerfield se destacó como concesionario de automóviles en Flint, Mich., antes de embarcarse en la comi-

tiva de Eisenhower y convertirse en Director General de Correos. No quiero faltarles al respeto a los concesionarios de automóviles al preguntar si su actividad es el mejor entrenamiento para la crítica literaria o la censura de la moral pública. Pese a sus muchas y respetadas virtudes íntimas, y a sus actividades públicas, sospecho que Arthur E. Summerfield se derrumbará en la historia como el hombre que cometió la tontería de prohibir a Lady Chatterley, mientras se retorcía por decirnos a ustedes y a mí lo que podíamos o no leer.

14 de junio de 1959.
News, de Birmingham, Ala.

ESTUDIO EN INFIDELIDAD.

LA PROHIBICIÓN DEL CORREO ASEGURA LAS VENTAS DE EL AMANTE

Por James R. MCADORY Jr.,
editorialista literario del News

PARACE que el tema no es tanto la moralidad como el SEXO. Si no es ése el caso, entonces por qué permite la atenta oficina de correos que pasen inadvertidos por sus manos incontables casos de peores inmoralidades?

¿Es más inmoral el sexo que el crimen?
¿Es más combatible que el parricidio y el

latrocinio? ¿Peligra más nuestra cultura por el sexo que por la voracidad, el fraude, la traición y la guerra?

Obsceno y sucio son términos subjetivos y cualitativos cuyo significado depende de la interpretación individual.

En cuanto a mí, me indigna Summerfield, o cualquier funcionario público que decida adjudicar tales términos en nombre de todos nosotros. En cuanto a mis hijos, es mi responsabilidad apartarlos de la obscenidad y la porquería hasta que tengan la experiencia suficiente para estar en contacto con ellas.

FRAGMENTOS DE OTRAS OPINIONES

THE REPORTER

EL PROBLEMA de lo que el público debiera o no debiera tener oportunidad de comprar es grave y complicado, pero de todas maneras no tenemos empacho en decir que preferiríamos permitir que los adolescentes leyeran la exaltación "vivaz" e intrínsecamente honesta que hace Lawrence de las deslucidas bodas de John Thomas y Lady Jane, que la solapada y perversa suciedad que hoy en día corrompe la lista de best-sellers.

—14 de mayo de 1959.

DELTA DEMOCRAT-TIMES,
Greenville, Mississippi.

Pero para abrir el fuego en la guerra del Director General de Correos contra la pornografía y la indecencia, es una imprudencia. El amante de Lady Chatterley tiene al menos una multitud de defensores porque se destaca como una obra de arte literario. Si es o no una obra de arte, cada individuo tendrá que decidirlo, y pocos pueden creer de verdad que el propósito principal al ser escrita fuera excitar a un público lujurioso.

—14 de junio de 1959.

NEWS, de Charlotte, Carolina del Norte.

Aparte de dar impulso a la economía, Summerfield, el director general de Correos, no ha hecho más que el ridículo. El amante de Lady Chatterley no es apta para niños, de ninguna manera. Los mocosos, a decir verdad, se morirían de aburrimiento casi todo el tiempo. Pero casi no hay necesidad de que un concesionario de automóviles de Michigan, que también es miembro del gabinete, "resguarde" a los adultos de los hechos de la vida. El libro del Sr. Lawrence es un clásico. Críticos competentes en todo el mundo lo han considerado una novela de importantes propósitos y logro artístico, cuyo atractivo principal no podría ser tachado de morboso por ninguna mentalidad.

—13 de junio de 1959.

GAZETTE, de Alexandria, Virginia.

El Director General de Correos, se retuerce por tratar de decidir si la novela puede circular en la correspondencia postal. Esencialmente, éste es un juicio moral, que va a emitir un político, en cuanto a que el libro sea apto para que lo lean los norteamericanos... ¿Quién, además del público, tiene la autoridad para decidir lo que el público leerá o no?

—12 de junio de 1959.

EXAMINER, San Francisco, California.

Estimado señor Summerfield: ... Dice usted que Lady Chatterley es obscena. ¿Está usted tan capacitado como Mark Schorer, Archibald McLeish, Malcolm Cowley, Alfred Kazin y muchos otros renombrados especialistas y críticos, para juzgar una obra literaria de la que ellos dicen que no es obscena? ¿Puede usted llegar a de-



"Algunos de ustedes todavía tienen la anticuada idea de que nuestro trabajo consiste en repartir la correspondencia".

finir la palabra "obsceno" que los mejores peritos en leyes han considerado tan difícil? Y ¿puede usted probar que *Lady Chatterley* es, en todos sentidos, ofensiva a la conducta moral de cualquier persona? Muchos de los que aquí trabajamos la hemos leído sin convertirnos en depravados.

—18 de junio de 1959.

PRESS, de Houston, Texas.

El amante de Lady Chatterley —en su versión original completa— no es más inmoral que extensas partes de la *Sagrada Escritura*, y si una circula por el correo, la otra también debería hacerlo.

—29 de mayo de 1959.

HERALD JOURNAL, de Siracusa, N. Y.

No vamos a emitir juicios sobre *El amante de Lady Chatterley*. Eso, según nosotros, le toca a la conciencia del Señor Común y Corriente. Sería bueno que la Dirección de Correos adoptara la misma actitud. Y volviese a entregar la correspondencia, en vez de censurarla.

—16 de mayo de 1959.

EXPRESS, de Easton, Pennsylvania.

No podemos hacer ninguna distinción entre el esfuerzo del señor Summerfield por suprimir este romance clásico, escrito desde hace 30 años, y la supresión soviética del *Dr. Zhivago*. El Consejo de Escritores Soviéticos, afinando su política con la que invoca y aplica el Kremlin, denunció a Boris Pasternak y llevó a cabo la proscripción de *Zhivago*, considerándola nociva a la moral rusa y un peligro para la seguridad del Estado. Esto, a fin de cuentas, debe considerarse como el pretexto del Director General de Correos para proscribir a *Lady Chatterley*.

—16 de junio de 1959.

JOURNAL AND SENTINEL, de Winston-Salem, Carolina del Norte.

Aunque los funcionarios del gobierno no tuvieran debilidades, se antojan de verdad un tanto volubles cuando, por ejemplo, permiten que las porquerías tipo Erskine Caldwell circulen como correspondencia postal con nauseabunda regularidad. ¿Acaso el gran pecado de Lawrence fue tratar la relación hombre-mujer desde una perspectiva intelectual?"

—24 de mayo de 1959.

EN TORNO A GIACOMETTI

Por Jean-Paul SARTRE

VARIAS MUJERES DESNUDAS, vistas en el Sphinx, estando yo sentado en el fondo de la sala. La distancia que nos separaba (el piso reluciente y que parecía infranqueable a pesar de mi deseo de atravesarlo) me impresionaba tanto como las mujeres." ¹ Resultado: cuatro figurillas inaccesibles, en equilibrio sobre una ola de fondo que no es más que un piso vertical. Las ha hecho como las ha visto: distantes. Pero he ahí cuatro esbeltas muchachas de embarazosa presencia, que surgen del suelo y caen sobre él juntas, como la tapadera de una caja: "Yo las he visto a menudo, sobre todo una noche, en un pequeño cuarto de la calle Echaudé, cercanas y amenazantes." ¹ A sus ojos, la distancia, lejos de ser un accidente, pertenece a la naturaleza íntima del objeto. Estas prostitutas a veinte metros —veinte metros infranqueables— las ha fijado para siempre en el resplandor de su deseo sin esperanza. Su estudio es un archipiélago, un desorden de alejamientos diversos. Contra la pared, la Diosa Madre conserva la proximidad de una obsesión; si retrocedo, ella avanza; ella está más cerca cuando yo estoy más lejos; esta estatuilla, a mis pies, es como un transeúnte visto por el retrovisor de un coche; en vías de desaparición; por más que me acerque guarda las distancias. Estas soledades rechazan al visitante por medio de la infranqueable longitud de una sala, de un césped, de un claro que no hemos decidido atravesar; ellas atestiguan la ex-

traña parálisis que se abate sobre Giacometti a la vista de un semejante. No es que sea misántropo: este entumecimiento es el resultado de un asombro mezclado con temor, frecuentemente con admiración, a veces con respeto. Está distante, es verdad: pero, después de todo, es el hombre quien ha creado la distancia y ésta no tiene sentido más que en un espacio humano, ella es la que separa a Hero de Leandro y a Maratón de Atenas, pero no a un guijarro de otro guijarro. Comprendí lo que era, una noche de abril del 41: había pasado dos meses en un campo de prisioneros, vale decir, en una lata de sardinas, allí experimenté la proximidad absoluta; la frontera de mi espacio vital era mi piel; noche y día sentí contra mí el calor de un hombre o de un costado. Esto no molestaba; los otros eran aún yo. Esa primera noche, extranjero en mi ciudad natal, sin haber encontrado todavía a mis amigos de antes, empujé la puerta de un café. En seguida tuve miedo —o casi—, no supe comprender cómo esos inmuebles achaparrados y ventrudos podían encubrir semejantes desiertos; me encontraba perdido; los raros consumidores me parecían más lejanos que las estrellas; cada uno de ellos tenía derecho a una gran parte de banco, a toda una mesa de mármol, y hubiera sido necesario para tocarlos, atravesar "el piso reluciente" que me separaba de ellos. Si me parecían inaccesibles, estos hombres que centelleaban, completamente a gusto, bajo la camisa



Giacometti.—"Nadie, por lo menos, puede ir más lejos"

de gas enrarecido, es que no tenía ya derecho de ponerles la mano sobre el hombro o sobre la pierna, ni de llamarlos "cuates", había encontrado otra vez la sociedad burguesa, debía volver a vivir la vida "a distancia respetuosa" y mi repentina agorafobia traicionaba mi vaga nostalgia de la vida unánime de la que desde ese momento estaba harto para siempre. Así sucede con Giacometti: en él la distancia no es un aislamiento voluntario, ni siquiera un alejarse para obtener una perspectiva: es exigencia, ceremonia, sentido de las dificultades. Es el producto —lo ha dicho él mismo—¹ de una serie de poderes de atracción y de fuerzas repelentes. Si no puede franquear esos cuantos metros de piso reluciente que lo separan de las mujeres desnudas, es que la timidez o la pobreza lo clavan en su silla; pero si siente hasta ese punto que son infranqueables, es porque desea tocar esas carnes de lujo. Rehúsa la promiscuidad, las relaciones de buena vecindad; pero quiere la amistad, el amor. No se atreve a tomar porque tiene miedo de ser tomado. Sus figurillas son solitarias; pero si las ponemos juntas, no importa cómo, su soledad las une, forman repentinamente una pequeña sociedad mágica: "Mirando las figuras que, para despejar la mesa, fueron colocadas por tierra al azar, me di cuenta que formaban dos grupos que me parecían corresponder a lo que yo buscaba. Sin ningún cambio, coloqué los dos grupos sobre bases..." "Una exposición de Giacometti, es un pueblo. Ha esculpido hombres que atraviesan una plaza sin verse; se cruzan, irremediamente solos, y sin embargo *están juntos*: van a perderse para siempre, aunque no se perderían si no se hubieran buscado. Ha definido su universo mejor de lo que yo pudiera hacerlo, cuando escribió, de uno de sus grupos, que le recordaba "un rincón de selva visto durante numerosos años y cuyos árboles de troncos desnudos y esbeltos... me parecían siempre ser personajes inmovilizados en su marcha y que se hablaban". ¿Y qué es entonces esta distancia circular —que sólo la palabra puede franquear— sino la noción negativa, *el vacío*? Irónico, desafiante, ceremonioso y tierno, Giacometti ve el vacío en todas partes. Por todas partes no, dirán ustedes. Hay objetos que se tocan. Pero es que, precisamente, Giacometti no está seguro de nada, ni aun de eso; durante semanas enteras, estuvo fascinado por las patas de una silla: no *tocaban* el suelo. Entre las cosas, entre los hombres, los puentes están rotos; el vacío penetra por todas partes, cada criatura segrega su propio vacío. Giacometti se hizo escultor porque tiene la obsesión del vacío. A propósito de una estatuilla escribió: "Yo, apresurándome por una calle bajo la lluvia." Los escultores rara vez hacen sus bustos, si intentan "un retrato del artista", se miran el exterior, en un espejo: son profetas de la objetividad. Pero imagínense un escultor lírico: lo que quiere entregar es un sentimiento interior, ese vacío en lontananza que lo encierra y lo separa de un refugio, su desamparo bajo la tormenta. Giacometti es escultor porque lleva su vacío como un caracol su concha, porque quiere explicarlo bajo todos los aspectos y en todas las dimensiones. Tan pronto vive en buena inteligencia con este exilio minúsculo que lleva por todas partes, como le toma horror. Un amigo va a instalarse a su casa; Giacometti, contento al principio, pronto se inquieta: "Por la mañana abro



Retrato de Anette.—"se hace objetivo cuando pinta"

los ojos: tenía sus pantalones y su chaqueta *sobre mi vacío*." Pero otras veces, roza las paredes, se frota contra los muros; el vacío, a su alrededor, es promesa de caída, de escombros, de avalanchas. De cualquier manera, hay que testimoniarlo.

¿Bastará la escultura? Amasando el yeso, crea el vacío *a partir de lo lleno*. La figura, al salir de sus manos, está "a diez pasos" y, se haga lo que se haga, allí se queda. Es la estatua misma quien decide la distancia desde la cual hay que verla, como la etiqueta de la corte decide la distancia desde la que hay que hablar al rey. Lo real engendra la *tierra de nadie* que lo envuelve. Una figura de Giacometti es Giacometti mismo produciendo su pequeña nada local. Pero todas esas ausencias ligeras, que nos pertenecen como nuestros nombres, como nuestras sombras, no bastan para hacer un mundo. Hay también el vacío, esa distancia universal entre todo. La calle está vacía, al sol: y *en ese vacío* un personaje aparece súbitamente. La escultura crea el vacío *a partir de lo lleno*: ¿puede presentar lo lleno surgiendo de un vacío anterior? A esta pregunta Giacometti ha

intentado contestar cien veces. Su composición *La jaula* corresponde "al deseo de abolir el pedestal y de tener un espacio *limitado* para crear una cabeza y una figura". He ahí todo el problema: el vacío será anterior a los seres que lo pueblan, inmemorial, si de antemano se le encierra entre muros. Esta *Jaula* es "un cuarto que yo he visto; incluso he visto cortinas detrás de la mujer..." Otra vez hizo "una figurilla en una caja entre dos cajas que son casas". En resumen, encuadra sus personajes: conservan en relación ~~unos~~ una distancia imaginaria, pero viven en un espacio cerrado que les impone sus propias distancias, en un vacío prefabricado que no logran llenar y al que soportan en lugar de crear. ¿Y qué es entonces ese vacío cercado y poblado, sino un cuadro? Lírico cuando esculpe, Giacometti se hace objetivo cuando pinta: trata de plasmar los trazos de Annette o de Diego tal como aparecen en una habitación vacía, en su estudio desierto. He intentado mostrar en otra parte que él llega a la escultura como un pintor, ya que trataba una figurilla de yeso como si fuese un personaje en un cuadro:² confiere a sus estatuillas una dis-



Diego por Alberto y Alberto por su padre (derecha)

tancia imaginaria y fija. A la inversa, puedo decir que llega a la pintura como escultor, pues él desearía que tomásemos por un vacío *verdadero* el espacio imaginario que limita el marco. La mujer sentada que acaba de pintar, querría que la percibiéramos a través de espesores de vacío, querría que la tela fuese un agua estancada y que se viese a sus personajes *dentro* del cuadro como Rimbaud veía un salón en un lago: en transparencia. Esculpiendo como los otros pintan, pintando como los otros esculpen ¿es pintor?, ¿es escultor? Ni lo uno ni lo otro, lo uno y lo otro. Pintor y escultor porque la época no permite que sea escultor y arquitecto: escultor para restituir a cada uno su soledad circular; pintor para colocar a los hombres y las cosas en el mundo, es decir, en el gran Vacío Universal; a veces le ocurre que modela lo que antes había deseado pintar.³ Pero otras veces, sabe que la escultura (o en otros casos la pintura) es la única que le permite "realizar sus impresiones". De todas maneras, estas dos actividades son inseparables y complementarias: le permiten tratar bajo todos sus aspectos el problema de sus relaciones con los otros, ya sea que la distancia venga de ellos, de él o del universo.

¿Cómo pintar el vacío? Antes que Giacometti, parece que nadie lo había intentado. Desde hace quinientos años, los cuadros están llenos a reventar: se hace entrar a la fuerza al universo. En sus telas, Giacometti empieza por expulsar al mundo: su hermano Diego, completamente solo, perdido en un hangar: es suficiente. Aún hay que distinguir a ese personaje de lo que le rodea. De ordinario, se consigue acentuando sus contornos. Pero una línea es el resultado de la intersección de dos superficies: y el vacío no puede pasar por una superficie. Y menos aún por un volumen. Separamos por medio de una línea el continente del contenido: pero el vacío no es un continente. ¿Diríamos que Diego "destaca" en esta pared que está detrás de él? Pues no: la relación "forma-fondo" no existe más que para superficies relativamente planas; a menos que se apoye en ella, esta pared lejana no puede "servir de fondo" a Diego; para decirlo de una vez, no hay nada que hacer con ella. O más

bien sí: puesto que el hombre y el objeto están en el mismo cuadro, es necesario que sostengan algunas relaciones de conveniencia (colores, valores, proporciones) que dan a la tela una unidad. Pero estas correspondencias están al mismo tiempo borradas por la nada que se interpone entre ellos. No: Diego no destaca sobre el fondo gris de una muralla; él está ahí y la muralla está ahí, es todo. Nada le encierra, nada le sostiene, nada le contiene; *aparece* él solo en el inmenso cuadro del vacío. En cada uno de sus cuadros, Giacometti nos conduce al momento de la creación *ex nihilo*, cada uno de ellos renueva la vieja interrogante metafísica: ¿por qué hay algo en lugar de nada? Y sin embargo hay algo: hay esta aparición testaruda, injustificable e inútil. Este personaje pintado es alucinante porque se presenta bajo la forma de una *aparición interrogativa*.

Pero ¿cómo fijarlo en la tela sin cercarlo con algún trazo? ¿No va a estallar en el vacío como un pez de las profundidades abismales llevado a la superficie del agua? Precisamente no: la línea figura una huida detenida, representa un equilibrio entre el exterior y el interior, se anuda alrededor de la forma que adopte el objeto bajo la presión de las fuerzas del exterior; es un símbolo de la inercia, de la pasividad. Pero Giacometti no considera la finitud como una limitación impuesta: la cohesión de lo real, su plenitud y su determinación no son más que un único y mismo efecto de su poder interno de afirmación. Las "apariciones" se afirman y se limitan al definirse. Semejante a esas curvas extrañas que los matemáticos estudian y que a la vez son envueltas y envolventes, el objeto es hacia sí mismo su propia envoltura. Un día que se había propuesto dibujarme, Giacometti se asombraba: "¡Qué densidad, decía, qué líneas de fuerza!" Y yo me extrañaba aún más que él porque creo tener una cara bastante flácida, como todo el mundo. Pero es que él veía en cada rasgo una fuerza centrípeta. La cara se vuelve sobre ella misma, es un círculo que se cierra. Echad una ojeada: no encontraréis nunca contorno: sólo lo lleno. La línea es un comienzo de negación, el paso del ser al no ser. Pero Giacometti considera que lo real es positi-

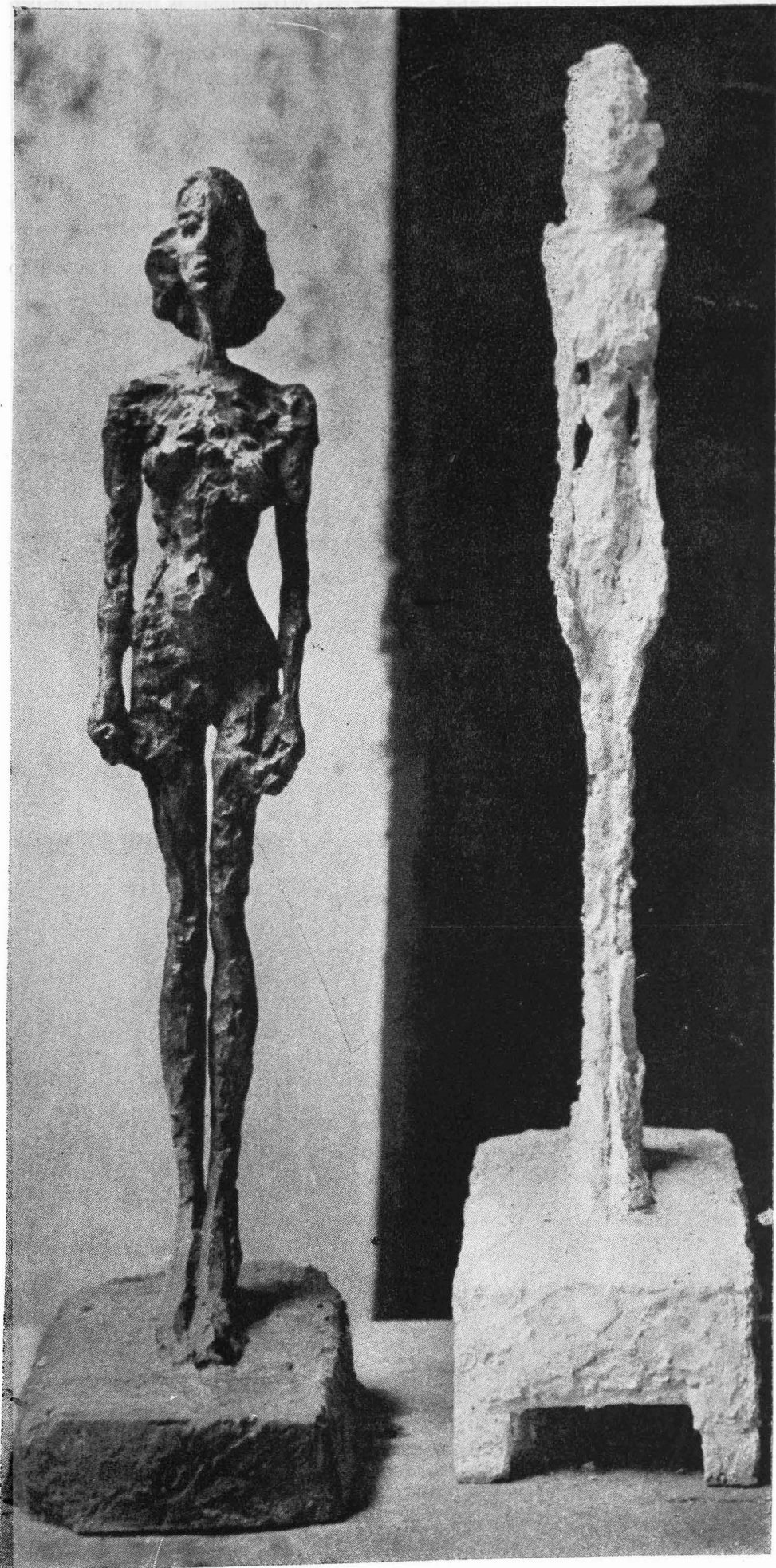
dad pura: *hay* el ser y después, de repente, no lo hay: pero del ser a la nada ninguna transición es concebible. Observad que los múltiples trazos que crea son *interiores* a la forma que describe; ved que representan relaciones íntimas del ser con él mismo, el pliegue de una chaqueta, la arruga de una cara, el saliente de un músculo, la dirección de un movimiento. Todas estas líneas son centrípetas: tienden a apuntar, obligan al ojo a seguirlas y lo conducen siempre al centro de la figura; se creería que la cara se retrae bajo el efecto de una sustancia astringente: en unos cuantos minutos será del tamaño de un puño, como una cabeza de jibaro. Sin embargo, el límite del cuerpo no está marcado en ningún sitio: tan pronto la pesada masa carnal termina oscura y solapadamente por un vago nimbo oscuro, en alguna parte por la maraña de las líneas de fuerza, como, textualmente, no termina: el contorno del brazo o de la cadera se pierde en un espejo de luces que lo escamotea. Nos hace asistir, sin previa advertencia, a una brusca desmaterialización: he ahí un hombre que cruza una pierna sobre otra, mientras sólo me fijaba en su rostro y su busto, estaba convencido de que tenía pies, incluso creí verlos. Pero si los miro, se deshilachan, desaparecen en una bruma luminosa, y ya no sé dónde comienza el vacío y dónde termina el cuerpo. Y no crean que se trata de una de esas desintegraciones que Masson ha intentado para dar a los objetos una cierta ubicuidad difuminándolos por todo el lienzo. Si Giacometti no ha delimitado el zapato, no es porque lo conciba sin límites, sino porque cuenta con nosotros para darle uno. De hecho, ahí están los zapatos, densos y pesados. Basta, para verlos, con que no los mire del todo. Para comprender este procedimiento es suficiente examinar los bocetos que Giacometti hace a veces de sus esculturas. Cuatro mujeres sobre un zócalo: bien. Acudamos al dibujo: he ahí la cabeza y el cuello, de trazos llenos, después nada, nada y luego una curva abierta que corre alrededor de un punto: el vientre y el ombligo; he ahí un muñón de muslo, después nada y después dos trazos verticales y más abajo, otros dos. Es todo. Toda una mujer. ¿Qué hemos hecho? Hemos usado nuestros conocimientos para restablecer la continuidad, nuestros ojos para unir esos *dissecta membra*; vimos en el blanco papel hombros y brazos, los vimos porque habíamos *reconocido* la cabeza y el vientre. Y esos miembros estaban efectivamente ahí, aunque no hubiesen sido dados por líneas. A veces así es como concebimos pensamientos lúcidos y completos, que no nos son dados por palabras. Entre las dos extremidades, el cuerpo es una corriente que pasa. Estamos frente a lo real puro, invisible tensión del papel blanco. ¿Pero y el vacío? ¿no está acaso él también expresado por la blancura de la hoja? Precisamente: Giacometti rehusa por igual la inercia de la materia y la inercia de la pura nada; el vacío es un lleno relajado, desplegado; lo lleno, es el vacío orientado. Lo real fulgura.

¿Han notado la superabundancia de trazos blancos que estrían los torsos y los rostros? Ese Diego no está bien cosido: no es más que un hilván, como dicen las costureras. ¿O es que Giacometti quiere "escribir luminosamente sobre fondo negro"? Casi. No se trata ya de separar lo lleno del vacío, sino de pintar la plenitud misma. Ahora bien, ésta es a la vez

una y diversa: ¿cómo diferenciarla sin dividirla? Los trazos negros son peligrosos: con ellos se corre el riesgo de borrar el ser, de agrietarlo. Si se les emplea para cercar un ojo, o para perfilar una boca, nos exponemos a creer que hay fístulas de vacío en el seno de la realidad. Esas estrías blancas están ahí para indicar sin mostrarse; guían al ojo, le imponen sus movimientos y se funden bajo la vista. Pero el verdadero peligro está en otra parte. Se conoce el éxito de Arcimboldo, de sus montones de verduras, de sus pescados apilados. ¿Qué es lo que nos halaga en esos trucos? ¿No será que el procedimiento nos es desde hace mucho tiempo familiar? ¿Y si nuestros pintores, a su manera, fueran todos Arcimboldos? Es cierto que no se dignarían componer una cabeza humana con una calabaza, tomates y rábanos. ¿Pero acaso no componen constantemente rostros con un par de ojos, una nariz, dos orejas y treinta y dos dientes? ¿Dónde está la diferencia? Tomar una esfera de carne rosa, practicarle dos agujeros, meter en cada uno de ellos una bola esmaltada, modelar un apéndice nasal y plantarlo, como una falsa nariz, bajo los globos oculares, horadar un tercer agujero y llenarlo de piedras blancas, ¿no es acaso reemplazar la indisoluble unidad de una figura por un conjunto de objetos heteróclitos? El vacío se desliza por todas partes: entre los ojos y los párpados, entre los labios, por los agujeros de la nariz. Una cabeza se convierte a su vez en un archipiélago. Dirán que este extraño conjunto está hecho conforme a la realidad, que el oculista puede extirpar el ojo de la órbita y el dentista sacar los dientes. Puede ser. ¿Pero qué es lo que hay que pintar? ¿Lo que es? ¿Lo que vemos? Ese castaño, bajo mi ventana, algunos lo han transformado en una gran bola unánime y temblorosa; y otros han pintado sus hojas una a una, con sus nervaduras. ¿Veo entonces una masa de hojas o una multitud? ¿Hojas o follaje? A mi parecer, lo uno y lo otro; y no es ni sólo lo uno ni sólo lo otro; y constantemente paso de lo uno a lo otro. Estas hojas, no: no las veo hasta el final; creo que voy a captarlas y no lo logro; el follaje, cuando puedo tenerlo, se descompone. En una palabra, veo una cohesión horrigueante, un desparramamiento replegado. ¡Atrévase entonces a pintar eso! Y a pesar de todo, Giacometti quiere pintar lo que ve, exactamente como lo ve, quiere que sus figuras, en el corazón de su vacío original, en su tela inmóvil, pasen y vuelvan a pasar sin cesar de lo continuo a lo discontinuo. Quiere a la vez, que la cabeza se aisle, después que sea soberana, y que el cuerpo la recupere, que no sea más que un periscopio del vientre en el sentido en que se dice que Europa es una península de Asia. Quiere que los ojos, la nariz, la boca, sean hojas en un follaje, al mismo tiempo separadas y mezcladas. Y lo logra: ése es su mayor éxito. ¿Cómo lo consigue? Negándose a ser más preciso que la percepción. No se trata de pintar *vagamente*; por lo contrario sugerirá una perfecta precisión del ser bajo la imprecisión del conocer. En sí mismos o para otros que tengan mejor vista, para los ángeles, estos rostros se conforman rigurosamente al principio de individuación; están determinados hasta en su menor detalle. Esto lo sabemos desde el primer vistazo; por lo demás, inmediatamente reconocemos a Diego, a Annette. Esto sólo bastaría, si fuera necesario, para defender a Giacometti del

reproche de subjetivismo. Pero al mismo tiempo, no podemos mirar el lienzo sin malestar: a pesar nuestro, sentimos deseos de pedir una linterna o por lo menos una vela. ¿Es niebla, la noche que se acerca o nuestros ojos cansados? Diego cierra o abre los párpados? ¿Acaso dormita? ¿o sueña? ¿o espía? Estos interrogantes, desde luego, nos los plan-

teamos, en cualquier exposición de cuadros de escasa calidad, ante algún mal retrato tan desenfocado que todas las respuestas son igualmente posibles pero sin que ninguna se imponga. Pero la indeterminación provocada por la torpeza no tiene que ver con la indeterminación calculada de Giacometti: por otra parte, ¿no sería mejor llamar a ésta super-

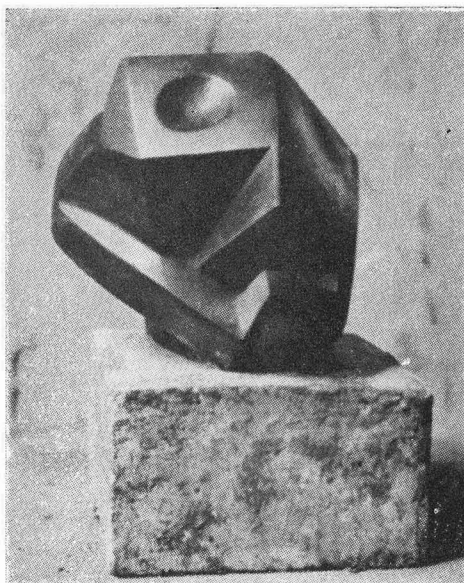


Dos figuras de mujer.—“¿Bastará la escultura?”

determinación? Me vuelvo hacia Diego y repentinamente lo veo dormido, en vigilia, mirando al cielo o fijando la mirada en mí. Todo es verdadero, todo es evidente; pero si inclino un poco la cabeza, si cambio la dirección de mi mirada, la evidencia se desvanece y otra la sustituye. Sí, hartos ya, quiero detenerme en una opinión, no tengo más remedio que irme inmediatamente. Aún así, seguirá siendo frágil y probable: así, cuando descubro un rostro en el fuego, en una mancha de tinta, en un arabesco de tapicería, la forma, bruscamente aparecida, se estrecha y se me impone, pero aunque yo no pueda verla más que como la veo, sé que otros la verán de otra manera. Pero el rostro en la llama no tiene verdad alguna: en los cuadros de Giacometti lo que nos irrita y nos embruja al mismo tiempo, es que *hay allí* una verdad, y estamos seguros de ella. Está ahí, bajo mi mano, por poco que la busque. Pero mi mirada se mella y mis ojos se cansan: renuncio. Al mismo tiempo empiezo a comprender: Giacometti nos domina porque invierte los datos del problema. Imaginemos un cuadro de Ingres: si miro la punta de la nariz de la odalisca, el resto de la cara se esfuma, se convierte en mantequilla rosa manchada de rojo claro por los labios; si luego me fijo en esos labios, saldrán de la sombra, húmedos, entreabiertos, y la nariz desaparecerá devorada por la indiferenciación del fondo: no importa, sé que puedo convocarlo a placer, y eso es lo que tranquiliza. Con Giacometti ocurre todo lo contrario: para que un detalle me parezca nítido y tranquilizador, es necesario y suficiente que no lo haga objeto explícito de mi atención; lo que inspira confianza es lo que miro de reojo. Cuanto más observo los ojos de Diego, menos los descifro; pero adivino las mejillas que caen un poco, una extraña sonrisa en el borde de los labios. Pero si mi maldito deseo de certeza hace descender mi mirada hasta esa boca, todo se me escapa en seguida. ¿Cómo es? ¿dura, amarga, irónica, abierta, seca? Por el contrario, sé que los ojos, que ahora están casi fuera de mi cam-

po visual, están semicerrados. Y nada me impide seguir dando vueltas, obsesionado por ese rostro fantasma que se forma, se deforma y reforma sin cesar detrás de mí. Lo admirable es que se cree en él. Como en las alucinaciones: al principio, nos rozan de lado y nos damos vuelta: nada más. Pero del otro lado, precisamente...

Estas extraordinarias figuras, tan perfectamente inmateriales que con frecuencia se hacen transparentes, tan total y tan plenamente reales que se afirman como un puñetazo y no se pueden olvidar, ¿son apariciones o desapariciones? Las dos cosas a la vez. Parecen a veces tan diáfanas, que ni siquiera nos preguntamos por sus cabezas; nos pellizcamos para saber si existen realmente. Si nos obstinamos en espiarlas, todo el cuadro comienza a vivir: un mar sombrío se abalanza sobre ellas y las sumerge; no queda más que una superficie embadurnada de hollín, y después la ola se retira y se las vuelve a ver, blancas y desnudas, brillando bajo las aguas. Pero cuando reaparecen es para afirmarse con



"crea el vacío a partir de lo lleno"



Giacometti y Anette, su esposa y modelo preterido

violencia, como gritos sofocados que se elevan a la cima de una montaña y de los que se sabe, al oírlos, que han sido, en alguna parte, fuertes gritos de llamada o de dolor. Este juego de aparecer y desaparecer, de la huida y de la provocación les da un cierto aire de coquetería. Me recuerdan a aquella Galatea que huía de su amante bajo los sauces y al mismo tiempo deseaba que la viese. Coquetas, sí, y graciosas; porque están en acto, y siniestras a causa del vacío que las rodea, estas criaturas de la nada alcanzan la plenitud de existencia porque se ocultan y nos burlan. Un ilusionista tiene todas las noches trescientos cómplices: los propios espectadores y sus segundas naturalezas. Se cuelgan al hombro un brazo de madera en una hermosa manga roja. Ese público exige que se tengan dos brazos en mangas de la misma tela; ve dos brazos, dos mangas, y está contento. Durante ese tiempo, un verdadero brazo enrollado en una tela negra, invisible, va a buscar un conejo, una carta, un cigarrillo explosivo. El arte de Giacometti se relaciona con el del prestidigitador; nosotros somos sus víctimas y sus cómplices. Sin nuestra avidez, nuestra precipitación aturdida, los errores tradicionales de nuestros sentidos y las contradicciones de nuestra percepción, no conseguiría que sus retratos viviesen. Trabaja a ojo, de acuerdo con lo que ve, pero sobre todo con lo que cree que veremos. Su propósito no es presentarnos una imagen, sino producir simulacros que, al mismo tiempo que se dan por lo que son, suscitan en nosotros los sentimientos y las actitudes que provocan normalmente el encuentro con hombres reales. En el Museo Grévin, de figuras de cera, podemos irritarnos cuando tomamos una figura por el guardián. Sobre ese tema, nada más fácil que bordar farsas exquisitas. Pero Giacometti no tiene particular predilección por las farsas. Salvo por una. Una sólo a la cual ha entregado su vida. Ha comprendido desde hace mucho que los artistas trabajamos con lo imaginario y que no creamos más que engaños; sabe que los "monstruos imitados por el arte" no provocarán jamás en los espectadores más que terrores ficticios. A pesar de todo, no pierde la esperanza: un día, nos mostrará un retrato de Diego muy parecido a los otros en apariencia. Estaremos prevenidos, sabremos que no es más que un fantasma, una vana ilusión, prisionera en su cuadro. Y sin embargo, ese día, sentiremos ante la tela muda un choque, un choquécito. El mismo que sentimos cuando volvemos tarde y un desconocido avanza hacia nosotros en la noche; entonces, Giacometti sabrá que con sus pinturas hizo nacer una emoción real, y que sus simulacros, sin dejar de ser ilusorios, tuvieron, en algunos momentos, *verdaderos* poderes. Yo le deseo que logre pronto esta farsa memorable. Si no lo consigue, es que nadie puede conseguirlo. Nadie, por lo menos, puede ir más lejos.

(Traducción de Carmen Meda Redondo)

NOTAS

- 1 Carta a Matisse, de noviembre de 1950.
- 2 "Fue el primero en tratar de esculpir al hombre tal como se le ve, es decir, a distancia: confiere a sus personajes de yeso una *distancia absoluta* como el pintor a los habitantes de su lienzo."
- 3 Por ejemplo, las "Nueve figuras" (1950): "La primavera pasada deseé ardientemente pintarla."

ARTES PLASTICAS

NUEVOS EXPONENTES DE LA PINTURA MEXICANA

Por Ventura GÓMEZ DÁVILA

NUEVOS EXPONENTES de la pintura mexicana en el Museo de la Ciudad Universitaria. La Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM ha organizado esta exposición. La intención manifiesta fue reunir, en una sola vez, los distintos movimientos que se han producido en México; lo que antes raramente se había hecho, sino que se agrupaban por tendencias.

Desde luego, en la visión de conjunto se aprecian marcados contrastes. Aquí no predomina ya la llamada "escuela mexicana", pues muchos pintores jóvenes han sabido encontrar nuevos campos. Estos experimentos y hallazgos, en su mayoría, dan una sensación de vitalidad; los problemas plásticos resueltos, significan un triunfo en la lucha por la expresión artística.

Frente a estas muestras de libertad ganadas a fuerza de rigor, para apreciarlas justamente, deberemos notar los diferentes enfoques de cada una de ellas. Sería una actitud saludable mirar los cuadros y no los nombres, y también no considerar al abstraccionismo y al realismo jerarquías de valor, sino como lo que son: simples clasificaciones que facilitan la descripción conceptual.

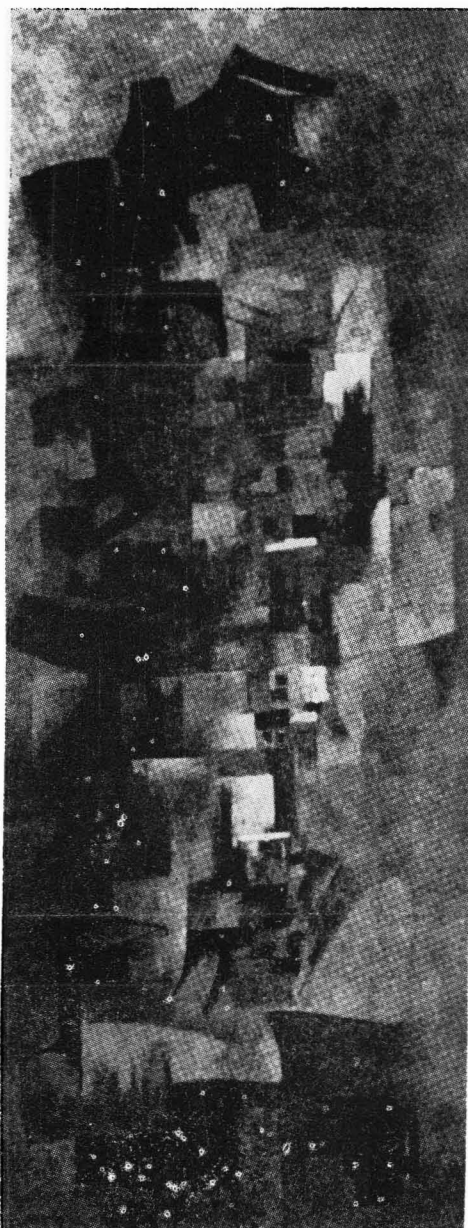
Intenciones cruzadas, entrecruzadas y opuestas, se notan en el conjunto. Hay aquí, desde luego, grupos más o menos acordes, pero con acentos distintos. Hay verdaderos cuadros, y también "pinturas" que prolongan una línea que ya no puede sorprender, que ha enmudecido. Su falso diseño y color, su academismo, rechazan las simpatías.

(A última hora se incorporaron obras de Benito Messeguer. Pintura realista, con buenas intenciones, pero sin que merezca un comentario especial.)

Encontramos aquí tres pintores que coinciden en intención: Vlady, Echeverría y Vicente Rojo. En su temática predomina la figura humana (geometrizada) que desmerece sobre un fondo igualmente geometrizado, pero la subrayan con fuertes contrastes de luz y sombra. (Cuando realizan otros motivos su técnica no varía sustancialmente; si bien hacen hincapié en ciertos acentos especiales.) La jerga crítica llama a esta manera de resolver la realidad: "figurativa no realista", que si con el uso de planos busca destruir la perspectiva, por otra parte, con las luces tiende a destacar los objetos en el espacio, lo que resulta contradictorio.

Vlady tiene un modo especial de graduar la luz y de adelgazar la pasta de color. Busca el "carácter" del objeto a la manera de los expresionistas; pero, por otra parte, pretende conservar la figura con un tratamiento de luces y sombras. Sin embargo, en uno de sus desnudos (de última producción) parece olvidarse de luces y sombras, y construye la figura sólo mediante planos; pero sigue fiel a su manera realista de representar el volumen.

A Enrique Echeverría lo distingue la claridad de su colorido y sus tonos suaves, así como la obligada geometrización de la figura, procedimiento que paradójicamente la deja intacta, pues no pierde su impresión realista, y, sin que logre destacar, lucha contra los planos envolventes del fondo, anulándose así el efecto del conjunto.



García Guerrero.—"aprimonar el simbolo"

Los cuadros de Vicente Rojo ofrecen una agradable sensación de descanso a la vista, por la sensualidad de la pasta de color generosamente distribuida en la tela. Este pintor geometriza como los otros; en consecuencia sus conjuntos no siempre resultan expresivos; no así su *Máquina de guerra*, donde fondo y figura armonizan, y responden a una idea unitaria de color y forma.

Rafael Coronel y Francisco Icaza están dentro de la corriente "neo-expresionista". El primero nos parece un buen dibujante que cultiva lo humano grotesco en la pintura. Para comunicar su intención estética, emplea el colorido chi-

llante en contraste con tonos opacos, y coloca el detalle de gran finura al lado de rasgos deformes. Sin embargo, en sus dibujos a tinta es donde obtiene una auténtica expresividad de los objetos, con gran economía de elementos.

A pesar de ocuparse de un tema único, la figura humana, Icaza no consigue ser personal; si bien lo intenta por varios caminos.

Con premeditado lirismo y sencillez Trinidad Osorio construye a base de tonos cálidos y puros, y subraya los contornos por medio del color, que en toda su obra predomina sobre el dibujo. La agradable sensualidad de su colorido lo sitúa dentro de la escuela mexicana.

La inspiración de Gironella es evidentemente anecdótica. Velásquez y Goya son sus maestros (lejanos pero presentes); como ellos, prefiere la figura humana (el retrato en lo que tiene de realista). Gironella acentúa los rasgos grotescos por medio de un empaste de calidad enfermiza. Cuando reúne varias figuras, las representa deliberadamente rígidas, antirrománticas, viviendo en un clima de pesadilla.

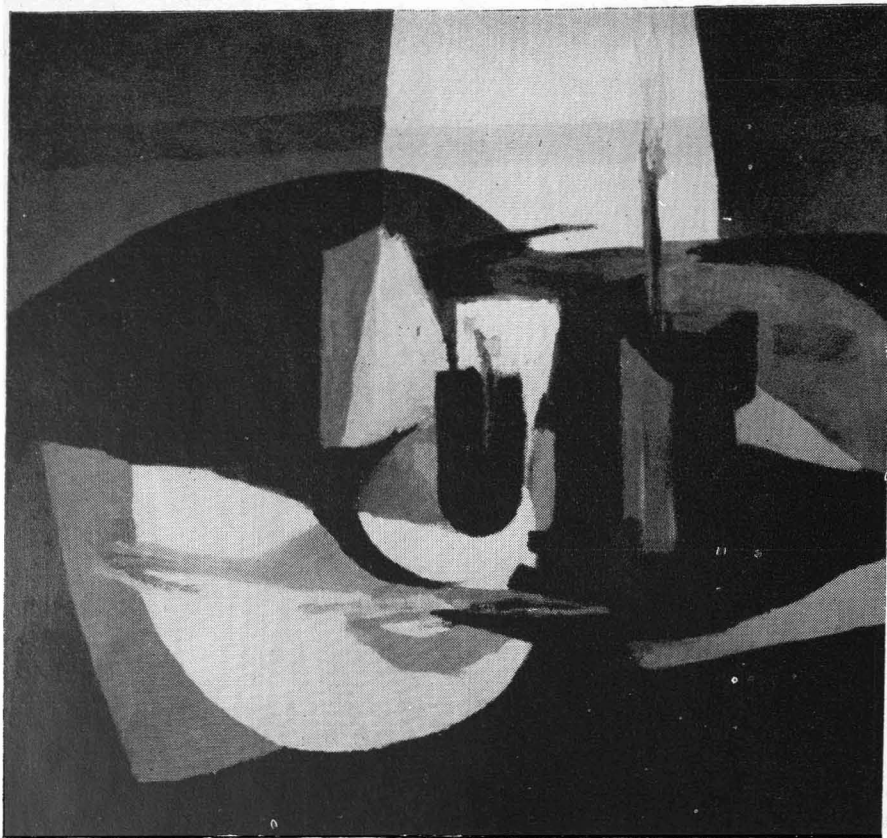
Héctor Xavier se diferencia por seguir severamente la tradición (en el mejor sentido). Su originalidad, aunque parezca paradójico, consiste en un respeto por la construcción de los contornos; pero esta aproximación a las superficies le sirve para penetrar en la estructura interna de los objetos. Su *Tigre* ejemplifica sus cualidades: el objeto conserva íntegra su esencia, y la economía y limpieza de medios destaca el carácter del mismo.

Pero respetar la forma real o destruirla no constituye en sí una cualidad. Lo observamos comparando la obra de Héctor Xavier con la de Aceves Navarro. El último es poco convincente en su intento de comunicación plástica basada en la fragmentación de la figura. La delineación de la superficie en planos claramente geométricos lucha con los rasgos que pretenden humanizar la figura. Su arte languidece en un eclecticismo de intenciones disímolas.

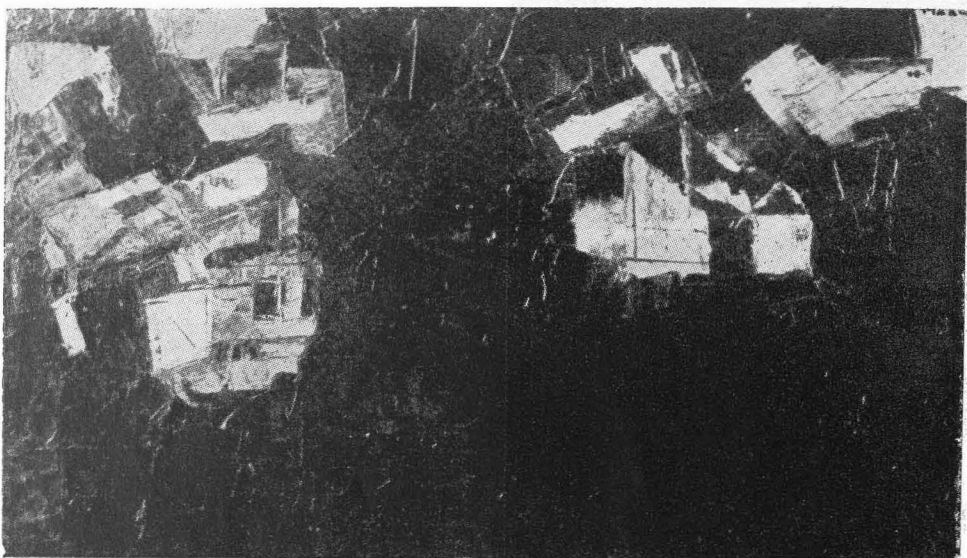
Lo humano apasiona a Pedro Coronel. Es un gran pintor. Puede deformar la figura, mezclar en su diseño elementos claros y oscuros, y no perder de vista su finalidad plástica. El espectador siempre se halla frente a la intuición de lo esencialmente humano. Su pintura en lo mágico e imponente recurre a la temática náhuatl, mundo que encuentra una justa expresión en la calidad escultórica de algunas de sus telas, que, además, están adecuadas realísticamente a las proporciones antropométricas. Se podría trazar una línea divisoria horizontal para dividir el cuadro en dos mitades, y el interés visual se concentraría en la expresión de los rostros; mas por supuesto que no descuida la unidad.

Francisco Toledo dibuja con la genialidad y las limitaciones de un niño; pero sus hallazgos no son gratuitos, sino producto de la disciplina, del acercamiento deliberado; feliz "primitivismo" que produce una impresión de frescura. Se olvida de los contornos para volver a encontrar nuevas relaciones con el espacio; sus representaciones vibran en un plano de color vitalizado.

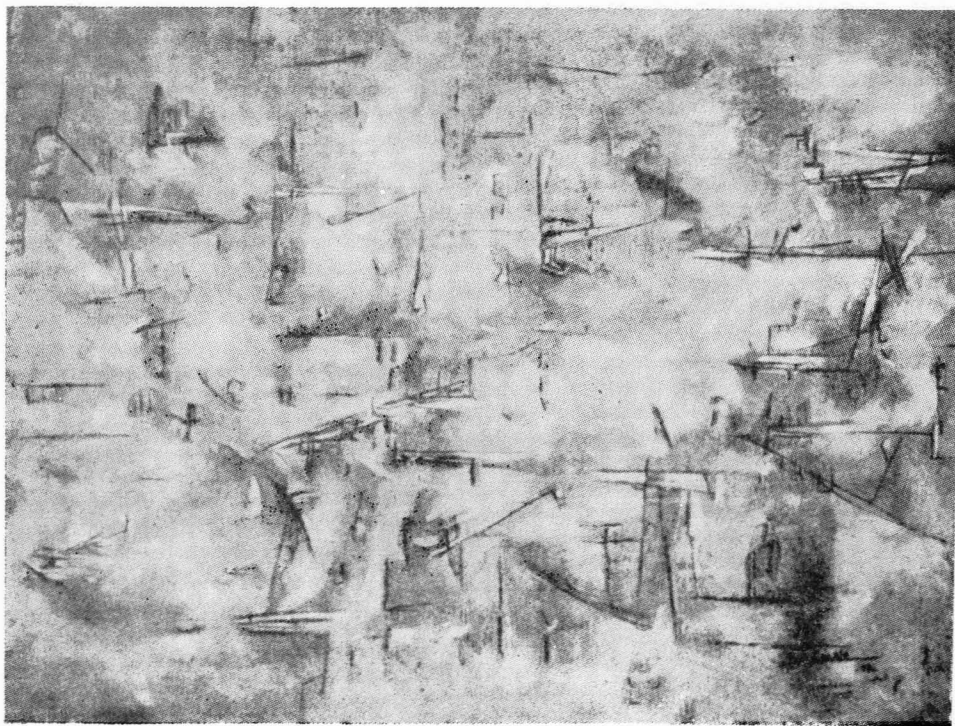
Fernando García Ponce alcanza éxitos en la línea abstracta. Su talento se ha des-



Echeverría.—“destacar los objetos en el espacio”



Maka.—“potenciar la estructura interna”



Lilia Carrillo.—“libera el color y lo hace valer por sí misma”

atrollado en riguroso contacto con los maestros del “neo-plasticismo” (reducir la naturaleza a sus más esenciales relaciones de forma y color) y aunque afortunado, todavía lucha entre la rigidez necesaria del aprendizaje (en el mejor sentido) y un lirismo más personal.

También Manuel Felguérez milita dentro de la corriente “no objetiva”. En sus *Composiciones* emplea el lirismo del color y el empaste para imprimir al conjunto una calidad auténticamente plástica. Se caracteriza por una apretada construcción de fragmentos que vigorizan el plano, y por la busca de formas naturales que concreta por medios plásticos.

Entre todos, Soriano puede considerarse como el pintor de obra más madura. El color constituye la personalidad de sus obras, porque sabe aprovechar la fuerza lírica y el valor potencial que éste posee en sí mismo. Sus síntesis están pensadas en función del color y palpitan gracias a él. Por otra parte, se ha liberado de la rigidez de las formas porque las domina, como domina perfectamente los otros elementos plásticos. Su maestría le permite una gran libertad. Aun en sus cuadros menos logrados puede demostrar que es el más alto exponente del movimiento.

Un solo cuadro expone Lilia Carrillo; sin embargo impresiona favorable y profundamente. Su admirable obra *Varios puentes* muestra cómo la pintora libera el color del dibujo, y lo hace valer por sí mismo. Destruye el plano; pero unifica la composición, y sale ganando ésta por el valor que le confiere el colorido, elemento predominante, que substituye las relaciones espaciales.

Maka lleva al extremo las características de esta tendencia. La busca de la interioridad del motivo la logra con la sencillez de sus colores puros: negro, rojo, azul, blanco. Hace valer el plano tratándolo homogéneamente, conjugando los diferentes motivos; consigue así, en el resultado final, potenciar la estructura interna. La composición, aunque en un plano, vibra con violencia de adentro hacia afuera; el volumen se ofrece más bien como una intuición que como una realidad espacial.

Buscando también una mayor libertad para el color, García Guerrero, intenta aprisionar el símbolo (intuición plástica de la realidad) valiéndose de medios eminentemente concretos y no románticos. No es posible pasar por alto su construcción del espacio a la manera de Kandinsky; mas García Guerrero la mayoría de las veces consigue con su colorido personal romper la rigidez; entonces su pintura aparece como una promesa, casi como una revelación.

La impresión general es bastante favorable. No podía haber sido más acertada la elección de los participantes, jóvenes que están cambiando la faz de la pintura mexicana. Sin embargo, a veces, las obras escogidas no son lo mejor de la producción de los pintores; pero de todas maneras puede considerarse ésta como la más importante exposición en lo que va del año. En ella se hace patente un hecho; el espectador sin prejuicios lo reconocerá: nuestra pintura evoluciona hacia el abstraccionismo, y los exponentes de éste son los que imprimen una mayor vitalidad a sus obras.

M U S I C A

LA MÚSICA EN NUESTRO SIGLO

Por Jesús BAL Y GAY

TENÍA PENSADO TITULAR esta conferencia * *La música de nuestro siglo*, pero rectifiqué a tiempo y me decidí por un pequeño, pero importante, cambio de preposición. Así, no les hablaré a ustedes de la música *de* nuestro siglo, sino de la que *en* él se ha producido, que no es lo mismo, ni mucho menos, aunque lo parezca. Hablar de la música del siglo xx equivaldría a señalar más o menos explícitamente qué música es la más característica de nuestra época, cuál va a sobrevivir y va a pasar a la historia —no sólo a los libros de historia— y cuáles van a esfumarse definitivamente y más o menos pronto, yendo sus fantasmas a refugiarse en los libros de historia, pero no en la historia. Y como no pretendo ser zahorí ni profeta, renuncio a la empresa. Además, todavía le quedan al siglo unos cuarenta años, y en ellos pueden producirse quién sabe cuántos y cuán profundos cambios en la evolución musical que bien pudieran resultar de radical importancia para su caracterización. Un sentido común de sólidos cimientos perogrullescos aconseja, pues, aplazar hasta el año 2000 todo intento de semblanza de nuestro siglo musical.

Si echamos una ojeada a la historia de la música, no dejará de llamarnos la atención el descubrir que nuestra época es más abundante que ninguna otra en tendencias diversas, muchas veces contrarias y siempre violentas. Ni en el siglo x, cuando alboreaba la polifonía, ni en el xvi, su época meridiana, ni en el xvii, con su transición a la homofonía, ni en el xviii, con sus dos mitades tan diferentes, la primera presidida por Bach y la segunda por Haydn, ni siquiera en el xix, de tanto hervor de ideas y pasiones, hallamos una situación que pueda compararse a esta de nuestro siglo. Lo normal hasta 1900 había sido que los diferentes estilos y maneras se sucedieran y, por supuesto, se imbricaran durante un corto tiempo: cuando uno estaba a punto de desaparecer, otro se encontraba ya en formación, y el otoño —a veces opulento— del primero servía como de fondo a la primavera —quizás con algún que otro rasgo estival— del segundo. Acaecía con ellos lo que con las generaciones sucesivas: los hijos suceden a los padres y durante un cierto lapso se pueden considerar coetáneos. Pero tal imbricación o coetaneidad era de signo muy diferente de esta aglomeración que se ha producido en nuestro tiempo. Aquella obedecía a un cierto orden natural, mientras que ésta parece consecuencia de una voluntad anarquizante. Aquella representaba el nudo momentáneo que se forma entre dos tendencias o generaciones sucesivas; ésta, la maraña inextricable que así, inextricable, parece que haya de pasar a la historia.

Podría objetarse que este modo de ver no concuerda con la realidad y que las

numerosas tendencias musicales del siglo xx no se enredan sino que se imbrican y suceden de igual manera que las de los siglos anteriores, con la sola diferencia de que en éste su sucesión es sobremanera rápida y su vigencia extremadamente corta. Y, en efecto, así parece, vista la primera mitad del siglo desde esta loma que es 1959. El Dodecafonismo, que hoy se está practicando intensa y extensamente, hasta el punto de que se lo pueda considerar como *la última moda* entre los músicos que pretenden estar perfectamente al día, sucedió al Neoclasicismo en que había desembocado el Anti-impresionismo, así como éste había sucedido —ni que decir tiene— al Impresionismo. Pero esto es un esquema demasiado riguroso de lo ocurrido. Si practicásemos cortes transversales en diversos puntos de este medio siglo, descubriríamos una simultaneidad desconcertante de fenómenos que habíamos creído

sucesivos. Por ejemplo, en 1912, Strauss es una de las figuras dominantes en el mundo musical y estrena *Ariadne auf Naxos*, Debussy escribe *Jeux*, Stravinsky *Le Sacre du Printemps* y Schoenberg *Pierrot Lunaire*. Y en 1923, en pleno imperio del Neoclasicismo, reacción muy fuerte contra todo lo que pudiera oler a Impresionismo y a Romanticismo, cuando el nacionalismo musical —de raíz romántica— parecía un movimiento liquidado, no sólo Falla y Bartók están consumando la evolución de sus respectivos nacionalismos, sino que diversos países de América —México y los Estados Unidos, sin ir más lejos— se esfuerzan por crearse una música de esencia y tendencia paladinamente nacionalistas. Y, en fin, hoy mismo hay que dudar del sentido aparente de lo que está acaeciendo, pues lo que parece un ocaso pudiera ser sólo un eclipse y, en cambio, lo que se diría un mediodía quizá no sea sino los últimos resplandores de un ocaso.

Por supuesto que ése es sólo uno de los fenómenos que caracterizan a esta primera mitad del siglo xx musical, detrás o en la raíz del cual aparecen los siguientes, que hay que tener muy en cuenta: el afán de originalidad, el hastío y la conciencia de época.

En otros tiempos, el compositor se conformaba con el lenguaje musical fragua-



Debussy.—“especial cuidado en evitar los modos mayor y menor clásicos”

* Conferencia pronunciada en la Ciudad Universitaria, para el ciclo “Los grandes movimientos culturales del siglo xx”, organizado en el presente año por la Dirección General de Difusión Cultural.

do por sus predecesores y contemporáneos, y su estética era, más o menos, la vigente en su tiempo. Las innovaciones se producían parsimoniosamente, como fruto de descubrimientos fortuitos que la lógica legitimaba. O bien —como en el caso de la homofonía— por la necesidad unánimemente sentida de salir de un atolladero o de revigorizar un arte agotado por el reinado demasiado largo de un estilo. El compositor que llegaba a descubrir algún nuevo modo de expresión, se aferraba a él, y toda su vida se dedicaba a explotarlo y perfeccionarlo. Y si algún orgullo sentía, éste se apoyaba más en la perfección de la obra que en lo inusitado de sus medios de expresión. Pero hoy la actitud del compositor es muy diferente: trata de que su música, en general, no se parezca ni a la de sus predecesores ni a la de sus contemporáneos, pero además está empeñado en que cada obra suya, en particular, difiera radicalmente de sus hermanas mayores.

Ligado a ese fenómeno encontramos otro también característico de este siglo, y no sabemos cuál de ellos es la causa y cuál el efecto del otro: el hastío. Quizá la palabra *hastío* sea demasiado fuerte; digamos, mejor, *indiferencia*, indiferencia del compositor hacia lo hecho ya por los demás o por él mismo. Lo único que suscita interés en él es lo que está haciendo o lo que va a hacer. En realidad, ello revela falta de amor por la *obra-en-sí*; el interés del compositor está polarizado por la *obra-en-cuanto-problema*. Una vez hecha la obra, es decir, una vez resuelto el problema, cuyo planteamiento constituyó el acicate único de la actividad creadora, la obra deja de interesar al compositor, salvo, en un plano secundario, como instrumento de notoriedad o como fuente de ingresos.

Y en fin, hay todavía otro rasgo característico del compositor contemporáneo: la conciencia de época. Nunca como ahora se dijo el compositor a sí mismo "tengo que estar a tono con mi época", "nuestra música debe ser expresión de nuestro tiempo", "hoy ya no podemos escribir de esta manera o de esta otra", etc., etc. Tal estado de espíritu comenzó a dibujarse con el Romanticismo, pero entonces todavía un tanto subconscientemente, y revela hasta qué punto la conciencia del hombre puede alcanzar cimas vertiginosas, tan peligrosas como elevadas. Antes, el hombre no tenía la pretensión de saber en qué época estaba viviendo, quiero decir, cuáles eran los rasgos distintivos de su época y cómo debía vivirla. Como humorísticamente advierte Paul Valéry, "los hombres que vivieron en la Edad Media apenas se figuraban que vivían en ella; y los del siglo xv o del xvi no ponían en sus tarjetas de visita: Micer Fulano, del Renacimiento". Pero hoy todos nos sabemos insertos en una época que creemos que se denominará *atómica* —¡y qué chasco si resucitáramos dentro de unos siglos y nos encontráramos con que la posteridad la llamaba *la del gran salto atrás* o *la de la expiación* o... quién sabe qué!—, y en vez de vivirla naturalmente, espontáneamente, con toda la unidad de nuestro ser, como el hombre medieval vivió la suya, la vivimos guiados por el prejuicio que de ella nos hemos formado, desdoblado cada uno de nosotros en un actor y un espectador. Todos nos reímos de aquel personaje que en un cierto drama exclamaba: "Me voy a la Guerra de los Treinta Años", y no nos damos cuenta de que en análo-

go absurdo incurrimos nosotros al pretender decir en qué clase de época estamos viviendo.

Que la música que uno escriba haya de ser expresión de nuestro tiempo constituye, como afirmación, una perogrullada; como propósito, una majadería. Porque es una realidad tan ineluctable, que huelgan todos nuestros propósitos, positivos o negativos. La música que hoy se escribe es música de hoy y no de ninguna otra época; por tanto, servirá, fatalmente, para caracterizar a nuestro tiempo, sean cuales fueren los procedimientos que emplee el compositor y el espíritu que lo anime. Si al final del siglo resulta que los dodecafonistas o los cultivadores de la música concreta o electrónica están en mayoría, la suya será la música más representativa del siglo; si, por el contrario, los que predominen son los tonalistas, ellos serán los que mejor la representen. Y ello, por supuesto, sin que el mundo deje de seguir su marcha. Este siglo nuestro podrá caracterizarse por un perfecto paralelismo entre la desintegración atómica, la de la familia y la de la

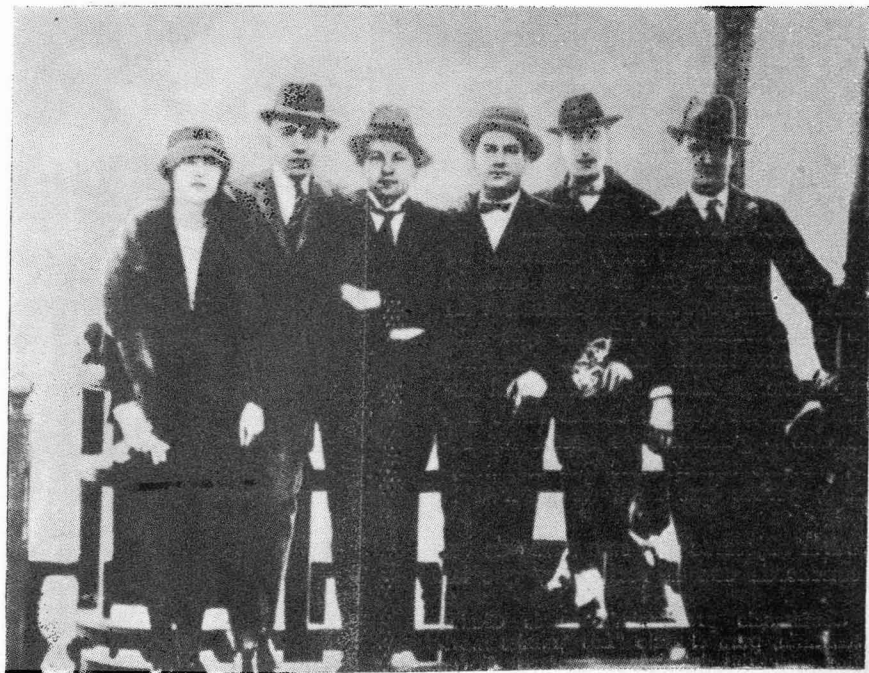
tonalidad, pongamos por caso. Pero también, puesto que el hombre es dueño y responsable de su albedrío, podría caracterizarse por un movimiento de reintegración de la tonalidad y de la familia, al margen de los progresos en la física nuclear. Quiero decir, en fin, que el normar nuestra conducta moral o estética por una deliberada analogía con lo que acontece en otros planos de la cultura, me parece una actitud simiesca, y aun peor que simiesca: antinatural. La auténtica, natural, fecunda conciencia de época sólo puede consistir en saber qué es lo que necesitan nuestros contemporáneos. Y el ser auténticamente hombres de nuestra época no puede consistir más que en tratar de darles eso que necesitan y que es, quizá, lo que menos buscan conscientemente.

Pero veamos ahora, objetivamente, que acontecía a la música en lo que va de siglo.

El primer fenómeno importante se inicia realmente en las postrimerías del siglo pasado: el Impresionismo. Los músicos franceses reaccionan contra la hegemonía wagneriana como músicos y como franceses. El primero, Saint-Saëns, que pretende preservar o restaurar la claridad tradicional de la música francesa, pero sin recurrir a medios de expresión que no sean los entonces vigentes, y por eso su música no deja de parecernos hoy bastante ecléctica y académica. Los impresionistas, con Debussy a la cabeza, reaccionan contra el wagnerismo en otra forma. No dan marcha atrás como Saint-Saëns, sino que, por el contrario, buscan nuevas fórmulas melódicas, armónicas e instrumentales que puedan oponerse eficazmente a las wagnerianas. Algunas de esas fórmulas no son, por cierto, nada nuevas, aunque en aquel momento pudieran parecerlo a los oyentes habituados a la música que va de Bach a Wagner: por ejemplo, los giros modales. La música de Debussy, en contraste con toda la anterior, muestra un especial cuidado en evitar los modos mayor y menor clásicos. En esto tiene mucho de arcaizante. Pero, por supuesto, dentro de un sistema armónico radicalmente diferente de todos los conocidos hasta entonces. Y a ese rasgo viene a añadirse el empleo de la llamada escala por



Erik Satie.—"música de líneas muy tersas"



Los Seis.—"anti-románticos porque son anti-impresionistas"

tonos enteros, que si en lo melódico borra todo rastro de las peculiares relaciones de tercera-subdominante y sensible-tónica, en lo armónico hace desaparecer el acorde perfecto en favor del de quinta aumentada. Todo ello, junto con un agudo sentido de la alquimia de los timbres instrumentales, viene a formar el idioma musical de Debussy.

Respecto a la estética que lo impulsa, puede decirse que es radicalmente anti-romántica, en cuanto abomina de todo lo que pueda parecer sentimiento desenfrenado y grandilocuencia, y prefiere la reticencia, la mera alusión y a veces, incluso, la elisión. Más de una vez, en trance de establecer la diferencia entre su arte y el de Wagner, se ha comparado, muy justamente, el dúo de amor en *Pelléas et Mélisande* con el dúo de amor del *Tristán*: en esta última obra, cuando los enamorados se confiesan su amor, la orquesta se exalta con brillo y tensión extraordinarios; en la de Debussy, aquella confesión provoca el silencio de la orquesta, su comentario o resonancia se produce en el espíritu del espectador. Ahí está, realmente toda la estética, todo el modo de ser y la conducta del arte de Debussy. Pero fijémonos que, en el fondo, eso es lo mismo que pretendieron y lograron los poetas simbolistas, a los que tan ligado estuvo el autor de *La siesta de un fauno*. Mallarmé lo dijo bien claramente: "Nombrar un objeto es sacrificar las tres cuartas partes del placer que el poema nos produce cuando aquél lo adivinamos poco a poco. Sugerirlo, ése es nuestro sueño." Los simbolistas, ardientes aficionados a la música, aspiraban a musicalizar la poesía, en el sentido de dotarla de la precisa vaguedad —valga la antítesis— con que la música habla a nuestra imaginación. Y Debussy y sus discípulos aspiraban por su parte a restaurar en la música esa misma precisa vaguedad desaparecida por obra de los afanes descriptivos, eminentemente literarios y pictóricos de Liszt y Wagner. Querían, en fin, re-musicalizar la música.

Dada tal similitud de propósitos y sentimientos, extraña que a aquellos compositores se les haya denominado *impresionistas* y no *simbolistas*. Y es que para los críticos y musicógrafos aficionados a inventar etiquetas sin mucho esfuerzo resultó más fácil —por superficial— la analogía de aquellas músicas con la pintura de los impresionistas. Acostumbrados sus oídos a las rotundas sonoridades wagnerianas, casi palpables, las de Debussy se les figuraron vagas, inestables, como lo eran para su vista las armonías pictóricas de los impresionistas. Pero, en el fondo, tampoco anduvieron muy descaminados, ya que por su parte los pintores de la nueva escuela tenían grandes afinidades estéticas con los poetas simbolistas: también ellos preferían, como éstos, *sugerir* a *nombrar*, o representar concretamente, los objetos.

La delicadeza de los contornos melódicos y de la paleta instrumental, lo cambiante de la armonía y la sutileza de la expresión en general si fueron otras tantas virtudes de esa música, también constituían un peligro tan pronto como cayeran en otras manos que no fueran las de un Debussy. La música podría ir así a su desintegración. Esto lo sintieron agudamente Erik Satie, por un lado, y Stravinsky, por otro. El primero lo hizo ver y trató de evitarlo con medios tan limitados y discretos como irónicos. Burla



Honegger.—"música abiertamente extrovertida y objetiva"

burlando, escribió una música de líneas muy tersas, aunque muy finas, y acabó siendo el inspirador de una nueva generación de músicos franceses representada por el grupo de *Los Seis*. Stravinsky, en cambio, que había comenzado su brillante carrera con un *Pájaro de fuego* bastante impresionista, evoluciona rápidamente a partir de *Petruchka* para lograr una música infinitamente más dura, más objetiva y concreta que la de Debussy. Eso es lo que exactamente podemos denominar Anti-impresionismo. Y aunque las obras que lo representan, sean, algunas, francamente geniales, es un movimiento de reacción, un *anti* algo, que una vez cumplida su misión dejaría de estar justificado y tendría que dejar paso a actitudes de signo positivo. Y así nació el Neoclasicismo, un término que abarca diversas personalidades y temperamentos.

La aparición del Anti-impresionismo y, tras él, del Neoclasicismo es un fenómeno muy análogo al de la aparición del impresionismo como dique contra los excesos wagnerianos y revela en la música un profundo instinto de conservación. (Otros hechos posteriores, a los que me referiré más tarde, ofrecen análogo sentido.) Debussy era un músico genialmente intuitivo, dotado de un oído exquisito y de un agudo sentido de la forma. Toda su experimentación con la materia so-

nora, todos sus descubrimientos estuvieron dominados siempre por aquellas cualidades suyas. En cuanto a la forma, poco importa que no haya fundido su música en los moldes al uso: cada pieza suya tiene una forma que nos convence, porque es su forma propia, *necesaria* diríamos mejor, bien equilibrada y clara y por tanto natural, *aséptica*. Pero, en cambio, su ejemplo, en cuanto abandono de los moldes usuales y experimentación constante con la armonía y la instrumentación habría de resultar pernicioso para todos aquellos compositores que, faltos de su genial intuición, intentaran seguirlo. Así la obra de éstos no podía significar más que un lamentable avance hacia la anarquía, la desintegración y la evaporación de la música. Por eso no hay duda de que la reacción que sobrevino fue a un tiempo saludable y oportuna.

(Hay que hacer una excepción: la de Ravel. Este compositor, legítimamente clasificado como impresionista, ya que al Impresionismo pertenece mucho de su armonía, de su orquestación y de su pudorosa reticencia a la hora de expresarse, fue más desconfiado que el resto de sus colegas de la misma escuela y, antes que caer en la vaguedad y en la inconsistencia, optó por asirse a las formas clásicas de consistencia largamente garantizada. Por eso podemos considerarlo en cierto modo como el pri-

mer neoclasicista, antes del Neoclasicismo.)

El grupo de *Los Seis*, aunque bajo un solo mentor indiscutido, Erik Satie, no ofrece más unidad que la de su actitud anti-impresionista, una actitud no sólo teórica sino práctica que se revela tanto en los procedimientos de escritura adoptados como en el alegre desenfado, en el aire que podríamos calificar de deportivo que impregna toda su música. Esta es abiertamente extravertida y objetiva, en contraste con la de Debussy, siempre introvertida y subjetiva. Por lo demás, cada uno de los miembros del grupo —Honegger, Milhaud, Germaine Tailleferre, Durey, Auric y Poulenc— escribió a su manera y la de Honegger, por ejemplo, nada tiene que ver con la de Poulenc.

Por su objetividad, la música de *Los Seis* se hermana con la de Stravinsky, el compositor que con más fuerza ha estado renegando de todo subjetivismo. En realidad, Stravinsky y *Los Seis* —y Hindemith— resultan anti-románticos porque son anti-impresionistas. Y esto lo vemos claro al descubrir que Debussy fue —a pesar suyo y de su consciente anti-wagnerismo— una prolongación o brote tardío del Romanticismo, tan sutil, delicado y mesurado como se quiera.

Con el Neoclasicismo regresará a la textura musical un elemento que el Impresionismo había desterrado casi por completo: el contrapunto. La música va a ser considerada ahora como un tejido de líneas o voces simultáneas que con su relativa independencia recíproca y su impetuoso avance por cuenta propia comunican a la obra una auténtica y poderosa vitalidad. No olvidemos que eso ya se había dado en otros tiempos, con la polifonía clásica y con Juan Sebastián Bach, y así no nos extrañe que los neoclasicistas hablen de una *vuelta a Bach*, en el sentido de tomar a éste como ejemplo —y, a veces, incluso como modelo copiable—. Pero también se volvieron los ojos a los clásicos italianos —Domenico Scarlatti y Pergolesi, por ejemplo— porque en ellos se encontró una claridad, una alegría y una sana sensualidad estrictamente musical que mucho necesitaba la música después de haber estado sometida como flor de estufa al ambiente enrarecido del impresionismo. El *Pulcinella* de Stravinsky representa la cumbre de esa *mediterraneización de la música* —la más auténtica y profunda, que Nietzsche, su propug-



Schoenberg.—“la disolución de la tonalidad”

nador, no alcanzó a ver— y constituye al mismo tiempo el origen de tantos y tantos *pulcinellas* que en seguida habíamos de padecer en diversas latitudes.

El sentido horizontal, contrapuntístico de la música, que es uno de los rasgos característicos del Neoclasicismo, dio curiosos resultados al agudizarse. (Una de las pocas características que ya parecen indiscutibles del siglo xx es la de que en el todo tiende en seguida a agudizarse, a dispararse hacia una situación límite.) Por una parte apareció el *contrapunto lineal* —con Hindemith y sus seguidores—, consistente en una extrema independencia y disonancia de las partes dentro de la unidad tonal; por otra parte surgió —primero con Stravinsky y después con Milhaud— el *politonalismo* o sea la simultaneidad de dos o más tonalidades. Ambos procedimientos exigen del oyente una notable capacidad auditiva para seguir el curso de cada línea, aunque quizá menor que la que exigen las obras de Bach o de Palestrina, ya que la disonancia y la diversidad tonal ayudan a percibir el curso individual de cada voz.

Por otra parte la textura de la música se ha adelgazado o esponjado. Ahora es un tejido de diversas líneas entre las que podríamos decir que corre el aire. Cada línea o parte está siempre en evidencia y equilibrio inestable y esto hace que tal sistema de escritura resulte en esencia análogo al de la música de cámara, aunque se trate de obras para gran orquesta.

Otro rasgo del Neoclasicismo, concordante con el anterior, es el tratamiento de la orquesta por timbres individuales, puros, evitando mezclas y doblajes. No hay duda de que —paradojas de la historia— el Impresionismo, con su estudio sutil de los timbres, había preparado en cierto modo el terreno para este nuevo concepto de la orquestación. En afán de claridad, las diferentes voces de la obra neoclásica no sólo siguen su libérrimo curso contrapuntístico y tonal, sino que además se visten de un timbre inconfundible: una canta con el de la flauta, la otra con el del violín, la tercera con el del fagot, etc., y jamás ninguna de ellas recurrirá a los timbres mixtos, es decir, por ejemplo, al que se produce cuando se hace cantar al unísono el violín y la flauta. Y con esto se afirma el sentido de *música de cámara* a que antes me referí.

El Neoclasicismo es un movimiento sumamente amplio y profundo —no una simple moda pasajera— dentro del que encontramos no un grupito de músicos de un determinado país, sino personalidades de diversos países y tendencias, como por ejemplo Stravinsky, Hindemith, Falla, Casella y Walton, cada cual con su estilo peculiar, pero todos acordes en la

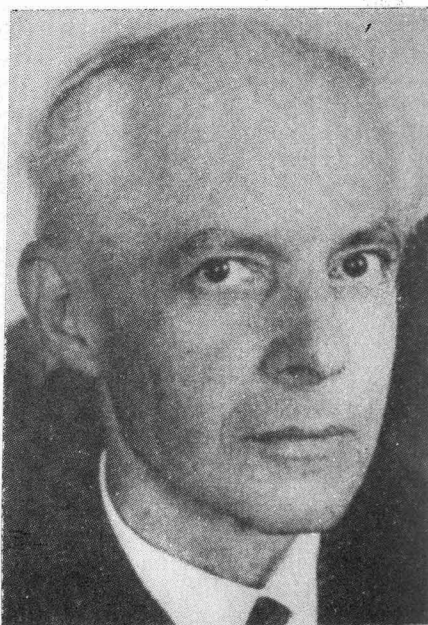
necesidad de proporcionar a la música un orden y una consistencia cuyo ejemplo sólo en los clásicos se puede encontrar.

Es realmente consolador ver cómo, en general, los músicos saben reaccionar saludablemente cada vez que la música se encuentra en trance de perderse. Contra los excesos románticos de Wagner se alzaron a tiempo los impresionistas; contra los excesos de éstos surgieron oportunamente los neoclasicistas. Ello prueba en su plano que la historia no nos hace a los hombres sino que los hombres hacemos a la historia. El fatalismo es una subconsciente disculpa que se inventan los abúlicos y los perezosos. Ninguna pendiente histórica es tan pronunciada que no permita al hombre detenerse a voluntad en algún punto de ella. Esto me parece incontrovertible, cuando menos en el plano del arte.

Por eso resulta absolutamente injustificable como fenómeno históricamente fatal el Atonalismo, una de las tendencias musicales más importantes de este siglo. Quizá no le falte al Atonalismo alguna justificación, pero la de que es la consecuencia inevitable del cromatismo wagneriano no merece tomarse en cuenta. Porque así como los franceses se decidieron a darle el alto, Schoenberg pudo también hacerlo, en vez de ir a la disolución de la tonalidad. Perpetrada ésta, se produjo lo que sí era fatal, inevitable: el caos entre los doce sonidos de la escala. Sin ninguna ley física o convención que los religase, la música entró de lleno en el plano de lo arbitrario. Y la situación se hizo intolerable aun para aquellos que la habían provocado. Por eso tuvieron que ponerse a inventar un nuevo orden, unas nuevas convenciones que limitaran la ciega arbitrariedad del compositor. Y se inventó entonces el Dodecafonismo serial, según el cual en cada obra el compositor había de decidir un cierto orden para los desligados sonidos, algo análogo a la construcción de una escala, pero con la diferencia de que la serie implica una extrema rigidez que la escala tonal no tiene. Con las series de los sonidos se inventaron además las series de sus duraciones respectivas y las series de los timbres instrumentales y las series de los matices dinámicos. El resultado es que ahora, una vez establecidas tales series, y mediante su manipulación automática, según ciertos principios matemáticos, la composición de una obra ya no es más que



Stravinsky.—“recién llegado al serialismo”



Bartók.—“compositor bien moderno”

cuestión de tiempo, tinta y papel. La imaginación del compositor deja paso a una fatalidad de orden matemático. Éste es el paraíso de los impotentes o de los aficionados al crucigrama.

Y aunque jóvenes como Boulez se esfuercen por convencernos de las maravillas de esos procedimientos tan estrictos y mecánicos, vemos que un Schoenberg o un Alban Berg incurren en graves heterodoxias cada vez que se sienten capaces de hacer verdadera música. Y no digamos nada de Stravinsky, recién llegado al serialismo, que lo utiliza como le conviene, sin ninguna reciprocidad por su parte. Ello viene a probar, una vez más, que la intuición creadora acaba siempre por reivindicar la libertad que le es necesaria para sus misteriosas operaciones.

Al plano del Atonalismo pertenecen también el Microtonalismo y la música electrónica y concreta. Hoy por hoy se trata de corrientes de carácter más especulativo que práctico, aunque la música microtonal haya sido entrevista hace siglos. Sin ir más lejos, Christopher Simpson, en su *Compendium of Practical Music*, publicado en 1667, dice: "Me resisto a creer que se pueda componer ninguna buena música en cuartos de tono (sobre todo a varias voces), aunque mucho oigo hablar de ello." Pero la verdad es que si se ha compuesto, y relativamente bastante, en nuestro siglo, así como también se han construido los instrumentos necesarios para su ejecución. Mencionaré sólo algunos de los campeones de la música microtonal en lo que va de siglo: Hans Barth, G. A. Behrens-Senegalden, Busoni, Carrillo, J. H. Foulds, Vittorio Gneschi, Hába, R. H. Stein, Moritz Stoehr y Vischnegradsky, a los que se deben no sólo escritos teóricos sino también composiciones de todo género —inclusive óperas—, pianos e instrumentos de viento microtonales.

Dos son las objeciones ya clásicas a esa tendencia: la dificultad de entonación justa y la dificultad de nuestro oído para percibir la diferencia entre los microtonos. A ellas puede añadirse la dificultad para mantener justa la afinación de los instrumentos de entonación fija, no digamos ya durante todo un concierto sino en el tiempo que dure la ejecución de una obra. Y todavía algo más: la duda, que hace tiempo expuso Adolfo Salazar, de si esas realizaciones "no son, mejor, posibilidades futuras que vendrán, quizá, a realizar apetencias estéticas que todavía no se han presentado a nuestra sensibilidad. Algo, por ejemplo, análogo a lo que vendría a ser hoy en la ciencia de la cirugía bucal el descubrimiento de un gatillo para extraer el diente 33, que no tenemos, o en gramática las reglas para la conjugación de los verbos terminados en *ur*, que no existen".

Más experimental todavía que el Microtonalismo es la *música concreta* y la *música electrónica*. La primera consiste en la manipulación por medio de aparatos electrónicos de los sonidos grabados en cinta o disco, manipulación que puede producir las más extrañas metamorfosis del sonido original y crear timbres verdaderamente inauditos, así como también lograr combinaciones métricas de una sutileza y complicación muy superiores a la capacidad de ejecución de cualquier instrumentista o cantante. La llamada *música electrónica* se diferencia de la *concreta* en que no parte del *objeto* previamente grabado, sino que por medio de los aparatos electrónicos produce de primeras



Alban Berg.—"capaces de hacer verdadera música"

los sonidos. Ambas corren el riesgo de descubrir mediterráneos —es decir, llegar a producir timbres análogos a los que conocemos— y de caer en el elemento antimusical por excelencia: el ruido.

Y a propósito del ruido y como una prueba más de que la música se libra, a la larga o a la corta, de las aberraciones que de vez en cuando se producen en sus dominios, mencionaré el Futurismo. Hacia 1907 inició Marinetti ese movimiento que, a juzgar por sus principios, estaba llamado a normar decisivamente el arte y la literatura de nuestro tiempo; pero no llegó a ello, por la sencilla razón de que nuestro tiempo no es lo que él se figuraba: una época exclusivamente atlética y maquinista —y éste es un caso que abona lo dicho más arriba acerca de los errores en que se puede incurrir al pretender *estar a tono* con nuestra época—. El principal músico del futurismo fue Russolo, el cual, entre otras actividades, se dedicó a inventar nuevos instrumentos, a los que genéricamente denominó *bruiteurs*, y de algunos de los cuales daré aquí los nombres, como curiosidad y para diversión de ustedes: *hululeurs*, *grondeurs*, *crépiteurs*, *strideurs*, *bourdonneurs*, *glouglouteurs*, *éclateurs*, *sibileurs*, *croasseurs* y *froufrouteurs*. De todo eso no los futuristas les haya faltado publicidad queda hoy ni la sombra, y no porque a

y denuedo, que ambas cosas las han tenido en abundancia; sino porque en esta época, tan mecanizada y brutal como se quiera, el hombre que necesita de la música —especie, por fortuna, muy abundante aún —busca en ella lo que ni las máquinas ni los deportes pueden ofrecerle.

No quedaría completo el cuadro que aquí me propuse trazar si no examináramos el Nacionalismo, un movimiento que tiene ya más de un siglo de vida, pero que aun así, según en qué países, constituye un rasgo considerable de nuestra época. El afán de forjar un lenguaje musical culto por asimilación de los elementos característicos de la música popular —tradicional— del propio país y con él, como instrumento más idóneo, expresar plenamente el espíritu nacional, se manifestó en la época romántica con músicos como Chopin, Liszt, Smetana, Glinka y Grieg. Por el ejemplo de estos compositores cundió a lo largo de los años por otras latitudes, a medida que las circunstancias le fueron siendo favorables. Así, por ejemplo, en España, donde, tras un marasmo de más de un siglo, en el que no se escuchaban otros acentos que los de un clasicismo vienés trasnochado y los de un operismo italiano no por más reciente más vigoroso y fecundo, surgen de pronto Pedrell, Albéniz y Granados para echar los

cimientos de una música entrañablemente española que culminará con Manuel de Falla. Así también aquí en México, cuyo nacionalismo musical es un fenómeno de nuestro siglo, pues se hace plenamente consciente con Ponce y se eleva y depura con Chávez hasta convertirse en la espina dorsal de todo un movimiento que en lo externo puede parecer a veces no nacionalista. Y en los Estados Unidos, y en el Brasil y en la Argentina: el nacionalismo opera como motor de sus respectivos renacimientos musicales, fenómenos, todos ellos, de nuestro tiempo.

Y en cuanto a algunos nacionalismos nacidos muy dentro del siglo XIX —el ruso y el húngaro, por ejemplo—, se han prolongado hasta nuestros días con tal intensidad, que no podemos dejar de considerarlos como elementos característicos del siglo XX. Stravinsky, compositor que tan profunda huella imprimió en la música de nuestra época, no será hoy nacionalista, pero lo fue con aquellas primeras obras suyas que tanto asombraron al mundo entero: *El pájaro de fuego*, *Petruchka*, *La consagración de la Primavera*, *Las bodas*. Y Bartók, otro compositor bien moderno, corrigiendo penosamente el húngarismo inventado por Liszt, se muestra en este siglo, y gracias a su profundo nacionalismo, como una de las más grandes e influyentes figuras de la música.

El Nacionalismo puede tener una raíz esencialmente musical: el compositor sensible y curioso y deseoso de algo nuevo, harto del lenguaje internacional que en torno suyo se está usando, descubre un día en la música tradicional de su pueblo elementos melódicos, rítmicos y armónicos realmente originales y capaces de revigorizar la música. Tal fue, por ejemplo, el caso de un Glinka en Rusia y de cuantos inmediatamente lo siguieron. Pero al nacionalismo musical se puede llegar también por un sentimiento esencialmente político, como es el caso del mexicano, consecuencia natural de la Independencia y la Revolución. E indudablemente de raíz política es también su cultivo en la URSS y los países satélites suyos.

Y eso nos lleva a examinar finalmente un hecho que, a mi juicio, no dejará de teñir la historia musical del siglo XX que escriban los musicólogos de siglos venideros. Ese hecho es la intervención de la política de partido en la creación musical. Fíjense ustedes bien que no digo "ideología política", sino "política de partido". Porque en esta época de grandes conmociones sociales y políticas sería muy natural que los compositores que sintiesen simpatía por este o el otro régimen, por este o el otro ideal político, la trasladaran al papel pautado. No, lo malo, lo anti-natural es que los dictadores traten de que el compositor ajuste su obra a sus dictados, no sólo en cuanto se refiere a las fuentes de inspiración sino también en lo que respecta a los procedimientos formales. A Hitler, con su antisemitismo y su adoración por Wagner, se debe la iniciación de semejante estado de cosas. Pero casi al mismo tiempo Stalin se erigió en dictador de la música en su país. Y ello continúa hoy en los países comunistas; los teóricos del partido lanzan bendiciones o excomuniones sobre los músicos, basados en un concepto completamente falso de la música. Crean ellos todavía en el *ethos* musical y así llegan a opinar que, por ejemplo, en la obra de Stravinsky o de Schoenberg pululan los *gérmenes másanos* del espíritu capita-

lista o de la fe cristiana; lo cual, por otra parte, no les impide aceptar la música de Bach, de Beethoven o de Borodin, unos compositores que, de vivir hoy, les parecerían unos redomados *reaccionarios*. No son capaces de ver que esos músicos que ellos aceptan como inocuos fueron en su época tan *formalistas* —calificativo que en su jerga equivale a los de *burgués*, *fascista* o *traidor al proletariado*— como Schoenberg o Stravinsky en la nuestra.

Tal es, señoras y señores, el panorama de la música en lo que va del siglo, tal como yo alcanzo a verlo. Abundan en él las obras maestras y el afán de progreso, así como un saludable instinto de conservación que lleva a corregir errores y evitar peligros doquiera que surgen. Que así sea también en los cuarenta años que le quedan de vida a esta inquieta centuria. Y ustedes que lo vean.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LOS PRIMOS (*Les cousins*). Película francesa de Claude Chabrol. Argumento: Claude Chabrol. Diálogos: Paul Gégaulf. Foto: Henri Decae. Música: Paul Misraki. Intérpretes: Gerard Blain, Jean Claude Brialy, Juliette Maynel. Producida en 1958.

CHABROL, AL IGUAL QUE MALLE, Resnais y me imagino que otros miembros, como Astruc, Truffaut y Marcel Camus, de la *Nouvelle Vague* del cine francés, lleva a cabo, en principio, una labor de destrucción; se trata de derrumbar, a golpes de realidad, el viejo edificio del cine convencional con su hipócrita celo en la salvaguardia de las buenas costumbres. Merece nuestra simpatía el empeño de la *nouvelle vague* (que es, en definitiva, el de todo el verdadero buen cine actual), aunque ello signifique la destrucción en nosotros mismos, como espectadores, del placer de sentirnos al cabo de la calle de todo cuanto pueda decirsenos en cine. Así, *Los primos*, seguida atentamente en su desarrollo por el público, es silbada al final por bastantes espectadores. Y eso es, en cierto modo normal. Esos silbidos demuestran que Chabrol se ha situado a la vanguardia, por delante del espectador medio. Toda la historia del arte está llena de ejemplos de obras repudiadas e incomprensidas en su tiempo y que hoy aplauden hasta los agregados culturales de las embajadas. ¿Por qué en el cine no pueden producirse tales casos? Lo esencial es que *Los primos* impresione, inquiete e interese a todos. Lo consigue. Y eso es lo que importa.



Los primos.—"no pretende engañarnos"

El público suele desconcertarse porque *Los primos* refleja algo así como un mundo al revés con referencia al que se acostumbra a ver en cine: Chabrol castiga a los buenos y premia a los malos, rechazando, de una vez por todas, ese pretendido valor de persuasión inmediata, mecánica que, según todos los guardianes de la moral, tiene el cine. Claro está que si cualquier moral ha de fincarse, para ser efectiva, en la necesidad de guardar las apariencias, *Los primos* es un film "negativo" y hasta profundamente inmoral. Pero la verdad es que, en aras de dar un paso más en la larga, inacabable y necesaria lucha contra la mistificación de la realidad, en la búsqueda, tan propia del arte, de una verdad relativa en lo contradictorio, en lo complejo y desconcertante, Chabrol no pretende engañarnos: a simple vista, es evidente que un buen muchacho, lector de Balzac, estudioso y esforzado, representante de la vieja y culta Francia, puede ser derrotado por su propio primo, imagen viva del irracionalismo. En la oposición entre ambos personajes, es evidente que la moral no tiene que estar al lado, como un trofeo deportivo, del que gane la partida. La moral de Chabrol está mucho más allá de las simples contingencias.

El primo "bueno" de la película es un personaje intemporal, en tanto que el otro es, a la vez que encarnación universal del mal, un claro producto de su tiempo. El mal se viste con los más espléndidos ropajes de cada época: desenvuelto y cínico, brillante, simpático, poéticamente cruel, ese personaje encuentra placer en pasearse, candelabro en mano y gorra nazi en la cabeza, entre los asistentes a su orgía entonando en alemán una extraña melopea lírico-fúnebre con fondo musical de Wagner. A consecuencia de esa orgía, en la que las luces son apagadas para dar más realce al "acto", un italiano se derrumba víctima de su delirio y un judío es aterrorizado. ¿Se necesitan más datos para penetrar en el sentido de esa escena y en el carácter de su protagonista principal? Todavía después a ese joven "neonazi" habremos de verlo valerse de algo así como de un Mefistófeles particular para arrebatar a su primo la mujer de sus sueños en una escena de seducción audaz e impresionante, realmente magistral. Y para rematar su cadena de triunfos, después de haber pasado sin esfuerzo un examen, recibe de ese mismo Mefistófeles el obsequio de una curiosa mezcla de Tarzán y tenor lírico en el que el primo "malo" encontrará la encarnación de sus oscuros ideales.

Mientras tanto, el bueno, agobiado por sus fracasos y pensando siempre en "su

mamá", sufre tanto que llega a rechazar los obsequios que le hace la indignada cultura nacional, representada por un librero. Pero estudia y estudia, tratando de escapar de la barahunda de los irracionistas. Al final será destruido y, quizá, de su destrucción emergerá una conclusión feliz *a posteriori* de mediar, como no puede descartarse, una metamorfosis en el personaje negativo determinada por el sacrificio de su primo, por el brusco enfrentamiento con la realidad que ello significa. Por eso, esa escena final, audaz y difícil como casi todas las del film, no tiene nada de arbitraria, pues no es sino el desenlace *necesario* de toda una trama. Un desenlace en el que Chabrol resume su actitud moral.

Pese a su empleo abundante de los símbolos (que no destruye el carácter realista del film), pese a su evidente misoginia (las mujeres juegan en su película un feo papel), pese a que quizá pretenda esbozar una última justificación metafísica de cuanto nos retrata (y la misoginia constituye un dato en ese sentido), Chabrol ha tocado muchos de los problemas fundamentales del hombre, ha retratado una situación social bien determinada y ha construido un film de tan rico contenido que el número de sus sugerencias es infinito. Ha dado una gran zancada, un enorme salto hacia un cine más libre y más verídico. Chabrol, con sus 29 años, con su admiración por Hitchcock, con su sinceridad (ha confesado que hace dos años, cuando realizó su primera película *Le beau Serge*, no sabía por donde hay que "mirar" en la cámara), es dueño de un estilo muy personal, de un estilo que no se parece al de nadie.

Y eso es así porque Chabrol hace un cine que podríamos llamar "integral" (perdón por la palabreja), por cuanto integra en una unidad artística superior aquellos elementos pretendidamente autónomos que intervienen en un film (actores, decorados, música), destruyendo su falsa independencia. Chabrol se atreve, inclusive, en aras de tal concepción del cine, a dejar truncada una frase musical en el paso de una escena a otra porque maneja los materiales de su film con entera libertad, como si fueran uno solo. Actores y escenarios se determinan y completan mutuamente. Sólo en tales condiciones puede darse el caso del nacimiento de un estilo determinado por la simple aptitud de expresarse con la libertad de un pintor o de un novelista con medios a simple vista de más engorrosa utilización que los de la novela o los de la pintura. Así, el cine deja de ser *representación* para transformarse en verdadera *creación*.

Y finalmente, ¿de dónde demonios habrá sacado Chabrol a sus espléndidos actores? Ante el trío de novatos Brialy-Blain-Maynel pienso que, en cine, el actor *ni nace ni se hace*. Al actor *lo hace* el creador de un arte que no es como vulgarmente se cree, producto de una labor colectiva en la que todos colaboran *por igual* y en la que todos son *por igual* merecedores de elogio. No. Al hablar de *Los primos* se habla, sobre todo y casi exclusivamente, de su realizador Claude Chabrol.

RÍO BRAVO (*Río Bravo*). Película norteamericana de Howard Hawks. Argumento: Jules Furthman y Leigh Brackett. Foto (Technicolor): Russell Harlan. Música: Dimitri Tiomkin. Intérpretes: John Wayne, Dean Martín,



El "malo" y su aliada, la mujer, acosan al "bueno"

Ricky Nelson, Angie Dickinson, Walter Brennan. Producida en 1958 por H. Hawks (WB).

Recuérdense *Caracortada* (1930), *Sólo los ángeles tienen alas* (1940), *Río Rojo* (1948). Estas películas, entre otras muchas, dan fe de la maestría del viejo Howard Hawks, dueño de un lenguaje específicamente cinematográfico, si aceptamos que tal lenguaje existe. *Río Bravo* es un buen film en la medida en que nos hace penetrar en una atmósfera y en las angustias y alegrías de sus personajes. Se trata de una película que no puede defenderse por lo que *dice*, ya que como buen *western*, ajeno por fortuna a cierto tipo de preocupaciones que han desnaturalizado muchas de las más ambiciosas realizaciones del género, no pretende *decirnos* nada. *Río Bravo* vale por lo que nos *muestra*, por la simple evidencia de sus situaciones. Se mete uno en ellas y las comparte, o no. Estamos ante un cine cuyo contenido (*que lo tiene*, naturalmente) no depende de las cualidades literarias del guión, de lo que comúnmente entendemos por *historia*. De ahí esta especificidad cinematográfica, muy relativa desde luego, de que hablaba.

Por ello, ante films como este, la discusión resulta inútil. Yo no puedo negar que la pasé muy bien con sus detalles tan característicos, tan de buen *western*, con sus peleas, con los prodigios de habilidad de sus protagonistas; que me sentí envuelto a ratos por una vaga poesía y que me pareció "*estar*" sentado en el despacho del *sheriff* oyendo las nostálgicas canciones del oeste y sobresaltándome ante el sonido de la trompeta que anuncia *El degüello*. Si a alguien no le ha pasado lo mismo, pues ni modo. Prefiero discutir sobre *Nazarín* o sobre *Los primos*.

LAS AVENTURAS DE ARSENIO LUPIN (*Les aventures d'Arsène Lupin*). Película francesa de Jacques Becker y Albert Simonin, sobre Maurice Leblanc. Foto (Technicolor): Edmond Shennan. Música: Jean Jacques Grunenwald. Intérpretes: Robert Lamoureux, Lieselotte Pulver, O. E. Hasse. Producida en 1956.

Becker es un excelente revividor de épocas. De ello ya fue posible percatarse en su extraordinario *Casque d'or* (*La reina del hampa*, se llamó en México) y ante su más reciente *Montparnasse 19*, film indebidamente menospreciado en México, a mi juicio. En *Arsenio Lupin* se realiza una magnífica evocación de la "belle époque" acumulando detalles de principios de siglo con un claro propósito irónico. Las ingeniosas y admirables hazañas de Lupin adquieren, por transcurrir en un medio tal, una nueva dimensión. He aquí a un Arsenio sujeto a su tiempo y a la vez "superior" a todo cuanto le rodea: en última instancia no representa sino al eterno ingenio humano frente a los transitorios modos y modas de un tiempo determinado.

Película muy agradable es, sin embargo, algo más que un buen film de entretenimiento. Es, a la vez, la discreta pero eficaz disección de una época que los rentistas franceses citan como ideal... y que desemboca en la primera Gran Guerra. Por lo demás, Becker da fe de su maestría. Pocos como él habrían sabido sugerir una noche de amor con el simple movimiento de una mano femenina. Y los actores están muy bien: Lamoureux, el actor de *Papá, mamá, la criada y yo*, es uno de los mejores comediantes del actual cine francés. Yo lo prefiero mil veces a un Fernandel.

LA QUE NO QUERÍA MORIR (*I want to live*). Película norteamericana de Robert Wise. Argumento: Nelson Giding y Don Mankiewicz. Intérprete: Susan Hayward. Producida en 1958 (Walter Wanger. U. A.)

Wise ha manejado la historia de su film consciente de sus posibilidades y limitaciones. Es decir, con simple pero estimable habilidad, ha buscado un tono documental que evita, ciertamente, el melodrama, pero que a la vez nos revela la ausencia de una total identificación del director con su tema. Así, la película tiene un excelente ritmo, justificado y determinado por las necesidades de la historia. Al corte casi vertiginoso de las primeras escenas, en las que se pasa de una situación a otra por medio de audaces y logradas elipses, sucede una suerte de recreamiento, de morosidad deliberada, para que, en espera de la muerte de la protagonista, sintamos el terrible peso de cada segundo. Pero no llega uno nunca a "meterse" en el drama.

La película, con su sincera protesta contra la pena de muerte y su denuncia de las fallas de un sistema judicial, cumple honradamente con su misión. Pero quizá su cualidad máxima no esté determinada por la voluntad de quienes han hecho el film, sino por el choque inevitable de unos elementos dados. Me refiero al impresionante contraste que se establece entre la presencia constante de la muerte y esa atmósfera tan norteamericana de eficiencia, amabilidad y pulcritud que la rodea... *The american way of death*, pudiera decirse.

A la Hayward le pasa lo mismo que al director: mucha habilidad, pero ninguna identificación *real, interior*, con el personaje.

EL ÚLTIMO VIVA (*The last hurra*). Película norteamericana de John Ford. Argumento: Frank Nugent. Intérpretes: Spencer Tracy, Jeffrey Hunter, Pat O'Brien, Basil Rathbone. Producida en 1958 (Columbia).

Si no fuera por el último rollo, sentimentalón y falso, estaríamos ante un auténtico *John Ford*. El mismo culto, tan característico de este director, por los sentimientos nobles y fuertes, por la camaradería franca y abierta, la misma simpatía por los hombres humildes pero decididos y su repudio a la aristocracia, identificada siempre con lo mezquino, lo enclenque y lo viciado. Todo eso tiene *The last hurra*. El film termina realmente, con la derrota de los simpáticos, de los buenos. Ford, más que a la amargura, se entrega a una dulce melancolía muy suya, muy del hombre que hizo *The long voyage home*, en 1940. En el momento en que el magnífico Spencer Tracy se acerca, con la derrota electoral auestas, a su casa, es mejor abandonar la sala. Todo lo demás puede quitar el buen sabor de boca.

ACORRALADO (*Le dos au mur*). Película francesa de Edouard Molinaro. Intérpretes: Jean Moreau, Gerard Oury, Philippe Nicau. Producida en 1958.

Molinaro pertenece también a la nueva generación francesa. Pero no hay que dejarse engañar: su film no es sino un excelente ejercicio de estilo, una prueba de la sorprendente capacidad técnica del director.

TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

LOS CIEGOS Y LA CANTANTE CALVA

EN EL TEATRO RÓDANO, a pesar de que fiel a sus propósitos y haciendo honor a la indudable calidad de las obras elegidas hasta ahora para formar su repertorio, el Teatro Universitario agrega a él estas obras en un acto de dos de los más importantes autores del momento, Michel de Ghelderode y Eugène Ionesco, la representación no alcanza la calidad artística que era de esperarse debido, en la primera parte del programa, a la equivocada selección del texto, y en la segunda, a la lamentable interpretación escénica de la obra de Ionesco. La reconocida calidad de los autores y la innegable pureza de intenciones de la representación, tan poco común en la actualidad en nuestro teatro, hacen sin embargo inevitable el comentario.

Ghelderode, descubierto repentinamente hace unos cuantos años, después de más de veinte de trabajo continuo y solitario, es ahora uno de los más prestigiados entre los autores franceses (título que puede adjudicársele porque aunque es belga y sitúa la acción de sus obras en Flandes, escribe en francés). Dueño de una personalidad clara y definida, aporta a la escena moderna un decidido amor por el gran gesto; aborda siempre situaciones extremas tratadas en una forma directa e inmediata en la que la ironía se sacrifica al sarcasmo y la burla, la sugerencia y el matiz delicado al grito, y la expresión estricta al torrente lírico y grandilocuente al que se une una confianza ilimitada en el poder de la palabra para recrear la realidad. Puede definirse como un dramaturgo al que fundamentalmente, por encima de cualquier intención subjetiva, le interesa narrar, contar una historia, crear *vida*, sin hacer a un lado ninguna de sus características por sucias o desagradables que puedan parecer a primera vista, siempre y cuando contribuyan a afirmar el trazo de los personajes o a aumentar el interés de la trama.

Por otra parte, Ghelderode mismo ha declarado que casi todo su teatro está realizado bajo el influjo de la obra de Breughel, el gran pintor flamenco, con el que tiene innumerables puntos de contacto. Y *Los ciegos*, la obra elegida por el Teatro Universitario, es una clara ilustración de este influjo. En ella su autor no ha querido más que dar vida para el teatro, convertir en figuras dramáticas, a los personajes retratados por Breughel en el cuadro del mismo nombre. Por esto mismo, teatralmente no trasciende la importancia de un simple homenaje, por medio del cual el dramaturgo ha querido reconocer su deuda con el pintor y no alcanza ni remotamente la calidad de muchas de las demás obras de su autor. Es, en resumen, una obra menor, un intento —logrado— de dar vida dramática a los personajes de un cuadro, sin mayores pretensiones, con el innegable poder escénico de Ghelderode, pero sin ninguna transcendencia. Y por esto nos parece un error del Teatro Universitario la elección de esta obra.

La dirección escénica de Antonio Passy, aunque menos evidentemente que en la obra de Ionesco, tampoco es correcta. Passy insiste demasiado en señalar los tintes sombríos del texto, descuidando los líricos y los grotescos, con lo que reduce su vitalidad interior en aras de un simbolismo que, aunque señalado en el programa, no existe en realidad.

La escenografía de David Antón se limita a sugerir el lugar de la acción, atrayendo toda la atención sobre el vestuario, por lo que resulta incompleta.

El autor de la segunda obra, Eugène Ionesco, es en la actualidad el autor más discutido de Francia. Como Ghelderode, tampoco es francés, sino rumano; pero sus obras están escritas en francés y han sido estrenadas siempre en París. *Poesía en Voz Alta* lo dio a conocer en México incluyendo en su segundo programa una de sus piezas breves: *El salón del automóvil*.

Ionesco, que es un auténtico innovador no pretende decir cosas nuevas, ni sentar tesis originales o no, su material, como el de todo gran artista, es simplemente la realidad inmediata, la vida. Pero, como gran artista, aspira a revolucionar, a abrir nuevos cauces para el género artístico que aborda. Su principal propósito, hasta ahora al menos, parece ser el de cambiar por completo el sentido del lenguaje teatral haciendo que el diálogo adquiera valor no como medio de expresión de las ideas o sentimientos de los personajes, sino como una transposición en términos teatrales puros de lo que estos representan. No quiere copiar situaciones, sino recrearlas con un lenguaje que revele la esencia teatral de éstas. Sus innovaciones son, entonces, puramente técnicas y sin lugar a dudas, muy sugestivas y auténticamente revolucionarias.

En *La cantante calva* Ionesco quiere crear la imagen escénica pura, esto es como expresión teatral de una situación vital, de una sociedad perfecta dentro de las aspiraciones actuales, esto es, una sociedad en la que se ha eliminado toda problemática, en la que no existe la angustia ni los conflictos económicos o psicológicos; pero en la que también se ha eliminado toda posibilidad de comunicación, de relación real y humana entre sus miembros y se vive en un estado de completa enajenación, dentro de la soledad personal más absoluta; se ha llegado al absurdo. Para lograr crear esta imagen, lo que hace Ionesco es simplemente expresar este absurdo por medio del lenguaje, haciendo que carezca de su cualidad esencial de medio de comunicación y se transforme en una interminable serie de palabras desprovistas de sentido para que expresen a unos personajes que también carecen de sentido. Los sucesos, así, no significan nada; pero Ionesco logra que teatralmente esta nada exprese una determinada situación vital, sea una obra de arte dotada de un estricto orden interno y una lógica absoluta, que da lugar al goce estético gracias a la comicidad incluida en el tratamiento.

Sin embargo, de la efectividad escénica de la obra nunca podremos tener concien-

cia cierta debido a la absoluta falta de comprensión con que fue interpretada por Antonio Passy, como director, David Antón, como escenógrafo, y los actores dirigidos y vestidos por ellos. Passy y Antón confundieron la deformación intencional del texto con la caricatura; la libertad con la improvisación total, el libertinaje. La dirección parece obra más que de un director consciente, de uno de los personajes incoherentes y balbucientes del autor; no obedecen a ningún orden determinado, carece por completo de intención unitaria y recurre siempre a los gestos y actitudes más baratos y desprestigiados para, equivocadamente, subrayar las frases del diálogo; la obra, al contrario, exigía precisamente un orden absoluto, una intención clara y tan coherente, aun dentro del aparente absurdo, como

lo es ella, y sobre todo, la invención de gestos nuevos, no deformados ni vulgarizados por el uso continuo que permitirían que se hiciera evidente sobre la escena el propósito que encierra la deformación del lenguaje.

La escenografía cae en los mismos errores; no expresa el absurdo: es absurda. Está realizada mediante una mezcla caricaturesca unas veces, grotesca otras, de distintos elementos sin ninguna calidad expresiva y empleados, además, sin ningún orden.

Nada puede reprocharse a los actores cuando han sido tan equivocadamente dirigidos; pero sí cabe sugerirle a Antonio Passy, excelente actor, que proteja sus intereses renunciando a la personalidad de Passy director.

cial en la era de violencia—, Gorostiza, Alamán, Quintana Roo, la Güera Rodríguez, el Conde de la Cortina. La traducción y el espléndido prólogo de Felipe Teixidor hacen esta edición definitiva.

J. E. P.



MIGUEL LEÓN-PORTILLA, *Tres formas del pensamiento náhuatl*. UNAM. México, 1959, 32 pp.

Este breve volumen (más valioso por lo que sugiere que por lo que expone) ofrece una muestra de la riqueza del pensamiento náhuatl (entre los siglos xv y xvi), que indudablemente estaba influido, en su mayor parte, por los místicos pensadores toltecas. Los nahuas como pueblo guerrero necesitaban una justificación y un estímulo para su política expansiva, y supieron encontrarlo creando un dios sanguinario: Huitzilopochtli; pero al lado de esta "visión místico-guerrera del universo", existió una "concepción del mundo a base de números", que, aunque teñida de carácter místico, computaba el tiempo y medía el espacio con asombrosa precisión científica. Otro grupo de sabios, renovando la teología y la filosofía de los toltecas, sostenía que la raíz de la verdad estaba en la poesía ("visión estética del universo"), y que el artista era "un corazón endiosado", es decir un visionario que poseía la verdad.

C. V.



J. IGNACIO RUBIO MAÑE, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España*. UNAM. México, 1959, 340 pp.

Describe el esfuerzo de la política virreinal por extender y defender los límites geográficos de la Nueva España.

La amplitud del período tratado (1535-1746) obliga a acumular un gran número de materiales; sin embargo el autor realiza su tarea con aplicación. De la obligada rebusca en las fuentes documentales obtiene una gran cantidad de datos difíciles de manejar; pero los sistematiza de manera bastante satisfactoria. La amplia bibliografía consultada refuerza la solidez de la exposición. Sin embargo el autor no aventura síntesis o interpretaciones a la ligera, y sólo se atreve a hacerlas cuando tiene una absoluta certeza, y sus opiniones se refieren siempre a hechos concretos.

Al final, lo único que echamos de menos es la falta de una recapitulación del texto, que, por ser tan extenso y tratar tan variados episodios, sin ésta se queda la obra un poco en el aire.

C. V.

LIBROS

MIGUEL DE MONTAIGNE, *Ensayos escogidos*. Nuestros Clásicos. UNAM. México, 1959, 346 pp.

La inclusión de esta buena selección de los ensayos de Montaigne para la ya prestigiada colección *Nuestros Clásicos*, sin lugar a dudas una de las más útiles e interesantes de la industria editorial mexicana, es un nuevo acierto. Las cachazudas divagaciones del señor Montaigne, tan caseras y universales, tan pobladas de ecos y rumores sugestivos resultan siempre la más efectiva invitación al equilibrio.

El prólogo de Juan José Arreola nos hace pensar en los apuntes preliminares de un novelista que acumulara datos para una obra futura cuidando, ya, el estilo. Montaigne, como personaje, emerge sólidamente de él.

J. O.



LUIS SPOTA, *La sangre enemiga*. Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1959, 323 pp.

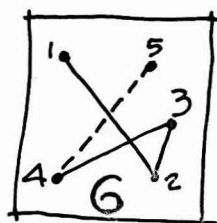
Si en *Las horas violentas*, su penúltima novela, el extraño estilo de Spota, tan singularmente parecido al que parecen tener algunos buenos autores en las traducciones deficientes, era puesto al servicio de una trama que al menos permitía conocer el espíritu reaccionario del autor ante las huelgas, en *La sangre enemiga*, este mismo estilo, pobremente enriquecido, se pone al servicio de una serie de personajes tarados o monstruosos física y moralmente, que dan pie a una interminable sucesión de escenas igualmente monstruosas, pero carentes de cualquier explicación que las haga trascendentes.

A pesar de la evidente habilidad con que el autor construye sus obras, creemos que la actitud del novelista ante la vida y el lenguaje empleado para intentar expresarla debe ser otra.

J. O.

MADAME CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida en México (durante una residencia de dos años en ese país)*. Traducción y prólogo de Felipe Teixidor. Editorial Porrúa. México, 1959. LXXIV — 601 pp.

Escocesa, de formación norteamericana, casada con Ángel Calderón de la Barca, primer diplomático español en el México recién independizado, Francis Erskine Inglis dejó sus impresiones sobre México en cincuenta y cuatro cartas que integraron un libro, publicado en 1843, con prólogo de Guillermo M. Prescott. Obra clásica en la literatura de viajes, la amenidad es el tono de sus páginas. Sus observaciones, escritas con la misma actitud de otros ingleses, semejan las que un siglo después escribirían Aldous Huxley, Graham Greene, David Herbert Lawrence y Malcolm Lowrie. La Marquesa llegó a México en 1838, demorando su estancia hasta el 41. Coincidió su visita con la pugna entre federalistas y centralistas, y en poco tiempo pudo asistir a uno de los frecuentes *cuartelazos* contra el gobierno de Bustamante. Emparentada con las litografías de Linati, esta obra es un involuntario y franco testimonio social, una enfática narración de los albores nacionales. Francis Erskine recorrió numerosas ciudades, pero sus mejores descripciones tienen por fuente la capital, sus costumbres y sus habitantes, desde su peculiar aristocracia hasta la ínfima casta de los *léperos*. Las cartas incurrir muchas veces en la banalidad, en la minucia: modas, joyas, comidas, servidumbre.



Otros textos se vuelcan sobre los aspectos exóticos: bandoleros, culto a la muerte, corridas de toros, haciendas feudales, contiendas de gallos, o se asombran ante los ritos que exageraba el catolicismo mexicano. El mayor interés se muestra en los retratos de Santa Anna —figura prin-

NUEVO MUNDO

● *Veinte años de política interamericana: de Munich a Santo Domingo* ● *De cómo la OEA ha defendido la "democracia" asiática de Syngman Rhee para proteger en América a Trujillo* ● *Un saldo favorable de la reunión de cancilleres americanos en Santiago: se hizo oír la opinión de dos pueblos.*

POR PRIMERA VEZ se han reunido los cancilleres del Hemisferio Occidental para tratar un problema exclusivamente americano. En efecto, la Quinta Reunión de Ministros de Relaciones Exteriores de este Continente, que acaba de efectuarse en Santiago de Chile, tuvo el encargo concreto de estudiar la crisis política de las Antillas, y de buscar una fórmula que, dejando a salvo el principio de *No Intervención*, estimulara en esa zona amenazada por Trujillo el sistema democrático representativo y justas y humanas condiciones de vida para el pueblo.

Las cuatro veces anteriores se habían reunido los cancilleres americanos para tratar asuntos extracontinentales, pero vitalmente ligados a la suerte de América. La primera vez lo hicieron después de Munich, luego que Inglaterra y Francia declararon la guerra a Hitler. Se trataba de definir la posición de esta parte del mundo ante la agresión nazi. De Panamá salieron, en aquella oportunidad, acuerdos relacionados con la organización de la seguridad iberoamericana. En la cuestión de fondo se optó por la neutralidad. Los Estados Unidos no se mostraban dispuestos a mezclarse en el conflicto.

A la caída de la Línea Maginot y la defección de Petain, volvieron a reunirse los cancilleres americanos, un año después, en La Habana. De tal conferencia salieron resoluciones más concretas: la coordinación del sistema militar defensivo, desde Alaska hasta la Patagonia. Los Estados Unidos comenzaban a dudar de las posibilidades que les brindaban las nuevas circunstancias para el mantenimiento de su política de neutralidad. El conflicto ya empezaba a colocar en entredicho los argumentos de los aislacionistas norteamericanos. El ataque japonés a Pearl Harbor disipó las dudas. Los Estados Unidos recibieron en el Pacífico el primer golpe. Era la guerra total. Todos los habitantes del planeta pasábamos a la categoría de beligerantes.

La cadena de acontecimientos condujo a la Tercera Reunión de Ministros de Relaciones Exteriores del Continente. Los Estados Unidos estaban en guerra con el Eje, y necesitaban cuidar su retaguardia. En 1942, en Río de Janeiro, los voceros del Departamento de Estado determinaron que era urgente crear un sistema continental de solidaridad económica. Tratábase de evitar que las materias primas iberoamericanas fueran a abastecer las necesidades de sus adversarios. Los Estados Unidos crearon organismos destinados a comprar, a muy buenos precios, los productos de exportación de los países

al sur del Suchiate. Fue nuestra época de las vacas gordas. Todavía, entre nosotros, hay gentes que añoran la guerra mundial. Su crematística argumentación tiene un fondo de cínica verdad. Pasó la guerra, y con el armisticio se disipó la prosperidad en Iberoamérica. Poco tiempo después, la "guerra fría" tomó en manos de Foster Dulles rumbos tan inopinados que proliferaron las dictaduras militares, con el pretexto anticomunista. Protestar por el atropello de las libertades públicas, defender los derechos individuales, solicitar respeto para las más elementales normas de la seguridad social, era signo inequívoco de protervas conexiones con el Kremlin. Todo eso solía pagarse con la cárcel. Y la derrota del nazismo continuaba interpretándose como el triunfo definitivo del derecho y de la justicia. Más que una calculada excen-tricidad, era una irrisión. Una burla san-



grienta, hambrienta. En muchos países de América continúa siéndolo a la fecha. En el Santo Domingo de Trujillo, como máximo ejemplo.

América de habla española, francesa y portuguesa, se cubrió poco a poco con la mancha negra de las dictaduras. Argentina, Brasil, Paraguay, Bolivia, Ecuador, Colombia, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Cuba, Honduras, Santo Domingo, Haití, El Salvador, Perú —130 millones de seres humanos, aproximadamente— quedaron sometidos a regímenes policiales y rapaces que, en muchos casos, no imaginó el derrotado sadismo nazi. De aquel fenómeno solamente escaparon los Estados Unidos, desde luego, y México, Chile, Uruguay y Guatemala, país este último que empezaba, con la admiración atenta de los pueblos iberoamericanos, a dar los primeros pasos hacia una democracia auténtica en lo político y lo económico.

La "guerra fría" degeneró en el conflicto asiático de Corea. Los Estados Unidos, comprometidos en una guerra limitada en el Extremo Oriente, volvieron de nuevo sus ojos a Iberoamérica, proveedora emergente de materias primas. Mejoraron los precios de estas últimas des-

pués de la Cuarta Reunión de Cancilleres Americanos en 1951, convocada en Washington para tomar providencias relacionadas con la colaboración económica continental en la lucha coreana. Vino otra racha de prosperidad, que algunos países americanos pagaron hasta con el envío de contingentes militares al paralelo 38.

*

¿A LA QUINTA REUNIÓN? Hemos dicho arriba que esta Quinta Conferencia de Cancilleres Americanos se reunió para tratar, por primera vez, un problema continental. ¿Lo resolvió? ¿Se ha mostrado eficaz el sistema interamericano para abocar el conocimiento y solución de una disputa tan vital, desde el punto de vista doctrinario, como la planteada en las Antillas entre la democracia representativa y la dictadura personal? ¿Pudieron conjugar los ministros de Relaciones de América el respeto a la "No Intervención" con el deber de dar al pueblo dominicano la posibilidad de escoger libremente su gobierno?

Recordamos que las cuatro reuniones anteriores de los voceros de la diplomacia americana, fueron convocadas para proteger a la democracia en el Hemisferio Occidental después de Munich; al derribo de la Tercera República Francesa; luego del ataque japonés a Pearl Harbor, y a raíz de la guerra de Corea. ¿La "Declaración de Santiago", aprobada en la capital chilena por la Quinta Reunión de Cancilleres, ha protegido, realmente, los principios que se defendieron dos veces por cuenta de Francia, una por obra del militarismo japonés y otra para solidarizarse con la aventura de los Estados Unidos en apoyo del dictador asiático Syngman Rhee? Basta con leer ese texto para caer en la cuenta de que, esta vez, ha fallado el sistema interamericano en la defensa y protección de la democracia. Quien lo dude, puede pasar los ojos por las Antillas, por la cruel realidad de Santo Domingo, y meditar acerca de la medida en que han variado las condiciones de vida de los habitantes de esa isla por obra de la Quinta Conferencia de Cancilleres americanos. Más aún, con una mínima dosis de buena voluntad puede llegar a saberse hasta qué punto la flamante "Declaración de Santiago" ha cancelado los malos manejos de la dictadura trujillista en el Caribe.

Importa advertir que no todo es desfavorable en el saldo de la conferencia del mes pasado en la capital chilena. Por primera vez en la historia del panamericanismo hubo gobiernos que no callaron su disenso de la línea política previamente trazada. La actitud de los cancilleres de Cuba y de Venezuela indica que algo ha variado en la diplomacia continental. En Santiago se rompió, la rompieron Raúl Roa e Ignacio Luis Arcaya, una pernicioso tradición de asentimiento indiscriminado y encorvado. Los demás cancilleres hablaron, con jurídica autorización, en nombre de sus gobiernos. La OEA —y así lo indican sus siglas— es una organización de Estados, de gobiernos, americanos. Roa y Arcaya pronunciaron en nombre de sus pueblos. Y lo hicieron, especialmente el primero, hasta con las mismas palabras y ademanes del vulgo democrático. Como síntoma es reconfortante. Y como advertencia es posible que no pase inadvertida.

Hugo Latorre Cabal