

REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD DE MEXICO**

AGOSTO 1963

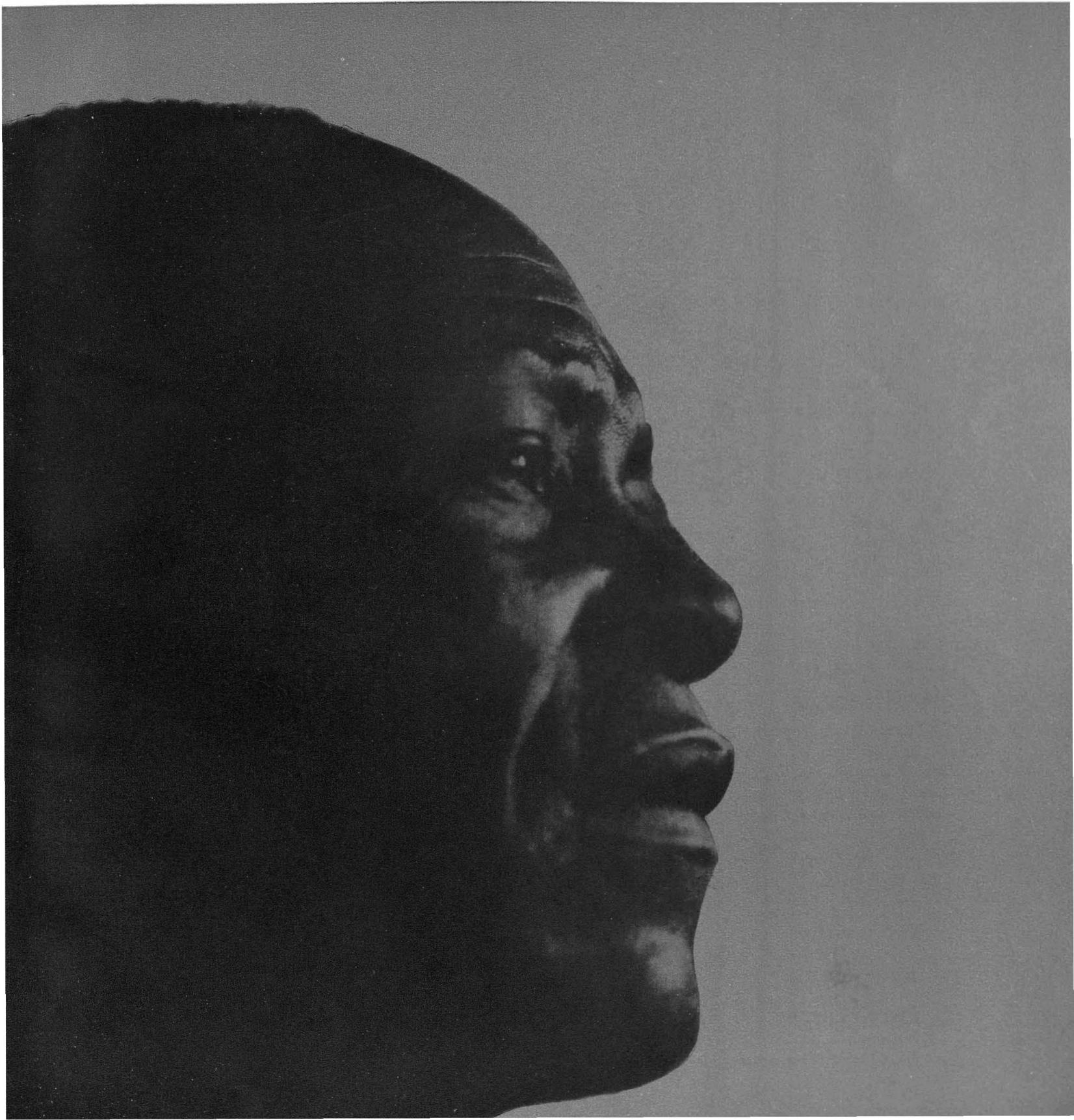
---

LAS SINRAZONES DEL PREJUICIO  
RACIAL

LA ESTÉTICA DE GEORG LUKÁCS

¿POR O CONTRA LA CHATARRA?

MARÍA IZQUIERDO POR ANTONIN  
ARTAUD



Volumen XVII, Número 12

México, agosto de 1963

Ejemplar \$ 3.00

UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE MÉXICO

Rector

*Doctor Ignacio Chávez*

Secretario General:

*Doctor Roberto L. Mantilla Molina*

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

*Jaime García Terrés*

Redacción:

*Alberto Dallal**Juan García Ponce**Juan Vicente Melo**José Emilio Pacheco**Carlos Valdés*

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso

México 1, D. F.

Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00

Suscripción anual „ 30.00

Extranjero Dls. 5.00

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

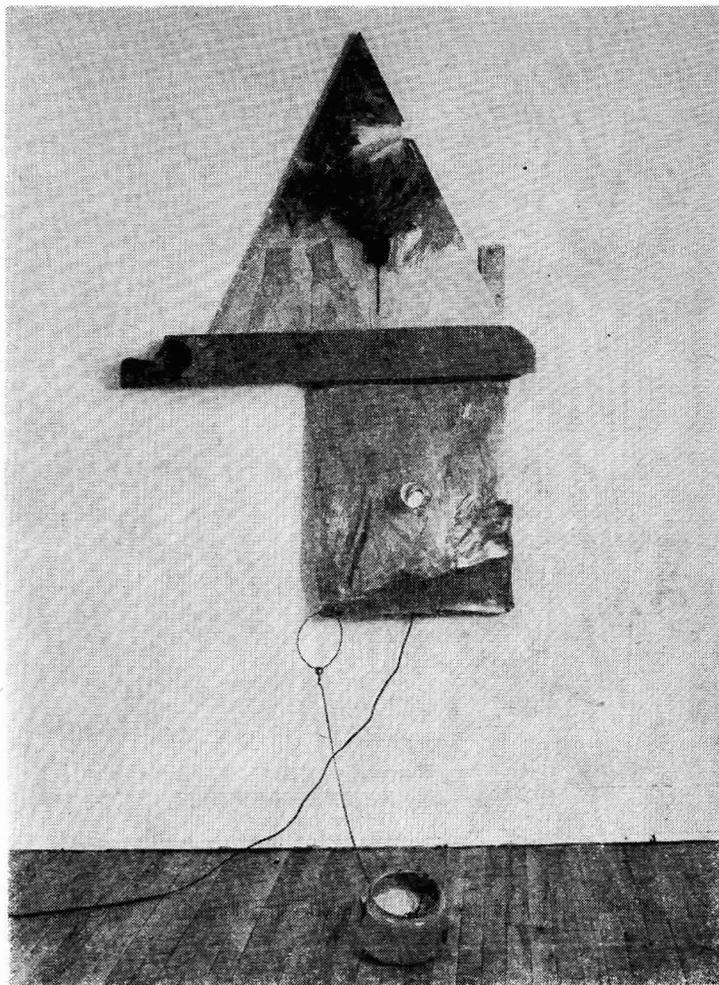
## PATROCINADORES

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

Esta revista  
no tiene agentes  
de suscripciones

## S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DÍAS	<i>Jaime García Terrés</i>
UN POEMA	<i>Odisseus Elytis</i>
LUKÁCS Y EL PROBLEMA DEL ARTE	<i>Víctor Flores Olea</i>
LA NATURALEZA DEL PREJUICIO	<i>Ricardo Ledesma</i>
UNA LECCIÓN EJEMPLAR	<i>Francisco Ayala</i>
PRIMERA Y ÚLTIMA NOTICIA DE JAVIER HERAUD	<i>Sebastián Salazar Bondy</i>
DEL ESCUDO DE AQUILES A LA CHATARRA	<i>Dore Ashton</i>
LA PINTURA DE MARÍA IZQUIERDO	<i>Antonin Artaud</i>
FÁBULA DE PFEIFFER	<i>Ramón Xirau</i>
EL CINE	<i>Emilio García Riera</i>
TEATRO	<i>Jorge Ibarguengoitia</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Juan García Ponce, Federico Álvarez, Ramón Xirau</i>
SOBRE LA MISMA TIERRA	<i>Carlos Valdés</i>
DIBUJOS	<i>Víctor Estrada y Juan Soriano</i>



¿Arte o basura?

# La feria de los días

I

Es humano el intentar defenderse de las críticas adversas. Pero una actitud ciega y obstinada, estáticamente satisfecha de sí misma y, por tanto, cerrada frente a la ponderación ajena, no será nunca una actitud inteligente. El curso de la historia determina una renovación continua en los individuos, así como en la sociedad y en las instituciones por ella establecidas; y cuando tal evolución

rales. La meditación anterior me la inspiran, sin ir más lejos, los métodos y premisas que han venido gobernando nuestra vida política durante los últimos años.

III

He aquí algunos síntomas concretos, elegidos entre los más recientes, frescos aún en la memoria: Sea el primero la respuesta que el único par-

rupción dondequiera que se mire. Y todos tan contentos.

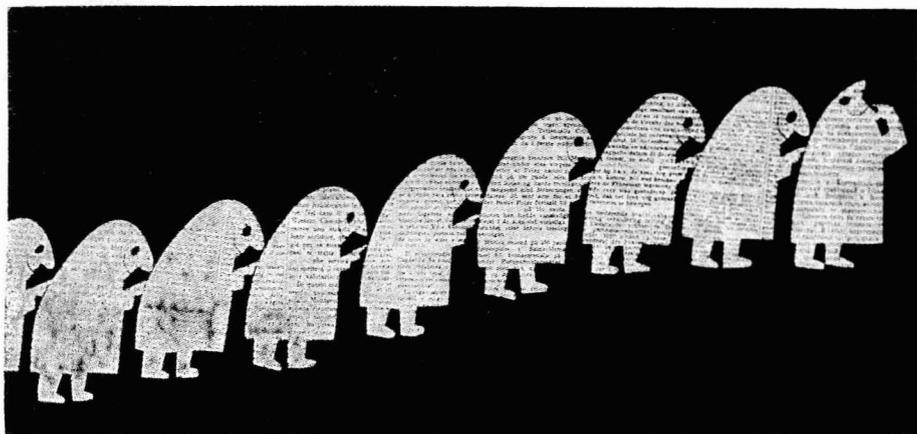
VI

Convengamos en que la política nacional padece una gran porción de crítica sin bases reales. Que muchos acostumbran pensar que México es Suiza o Noruega, y sobre tales hipótesis fincan sus improcedentes observaciones. Que los representantes del poder resultan a menudo cómodos chivos expiatorios a quienes se atribuyen responsabilidades sin discriminación racional. Que la mayoría de las censuras son unilaterales y descuidan los numerosos aspectos positivos.

VII

Pero una cosa es actuar en la realidad, y otra querer convertir la realidad en una inmutable rutina divinizada, que nadie puede tocar, ni juzgar, ni mejorar; uncida a las riendas, también inmutables, también fatales, de un sistema que se considera a sí propio inmune a la legítima vigilancia popular.

—J. G. T.



se estorba de modo artificial, desoyéndose porque sí las voces que pretenden impulsarla, los efectos, a la corta o a la larga, suelen ser catastróficos.

II

Y conste que no me guía el afán de sentar, en abstracto, principios gene-

tido político operante en México ha dado a sus diversos censores. Y el segundo, la contestación, casi idéntica, recibida por un discreto comentarista de nuestro sindicalismo.

IV

¿Que alguien señala los anacrónicos sistemas del PRI? Éste se limita a replicar, en medio de la retórica sempiterna, que todos los partidos tienen defectos, pero que, en el caso, nadie tiene derecho a solicitar su rectificación; pues la ruta, sea cual fuere, se halla trazada.

V

¿Que un dirigente sindical denuncia la corrupción en las organizaciones obreras? Otro dirigente, mucho más poderoso y estable, perpetuo aunque ya caduco, le responde que hay co-



# Poema de Odisseus Elytis

---

**Σ**ΤΑ χτήματα βαδίσσαμε ὅλη μέρα  
 Μὲ τις γυναῖκες τοὺς ἥλιους τὰ σκυλιά μας  
 Παίξαμε τραγουδήσαμε ἤπιαμε νερὸ  
 Φρέσκο καθὼς ξεπήδαγε ἀπὸ τοὺς αἰῶνες

Τὸ ἀπομεσήμερο γιὰ μιὰ στιγμή καθήσαμε  
 Καὶ κοιταχτήκαμε βαθειὰ μέσα στὰ μάτια  
 Μιὰ πεταλούδα πέταξε ἀπ' τὰ στήθεια μας  
 Ἦτανε πιὸ λευκὴ  
 Ἄπ' τὸ μικρὸ λευκὸ κλαδί τῆς ἄκρης τῶν ὀνείρων μας  
 Ξέραμε πὼς δὲν ἦταν νὰ σβυστεῖ ποτὲς  
 Πὼς δὲν θυμότανε καθόλου τί σκουλίκια ἔσεργνε

Τὸ βράδυ ἀνάψαμε φωτιά  
 Καὶ τραγουδούσαμε γύρω-τριγύρω:

Φωτιά ὠραία φωτιά μὴ λυπηθεῖς τὰ κούτσουρα  
 Φωτιά ὠραία φωτιά μὴ φτάσεις ὡς τὴ στάχτη  
 Φωτιά ὠραία φωτιά καίγε μας  
 λέγε μας τὴ ζωή.

Ἐμεῖς τὴ λέμε τὴ ζωὴ τὴν πιάνουμε ἀπ' τὰ χέρια  
 Κοιτάζουμε τὰ μάτια τῆς ποὺ μᾶς ξανακοιτάζουν  
 Κι ἂν εἶναι αὐτὸ ποὺ μᾶς μεθάει μαγνήτης, τὸ γνωρίζουμε  
 Κι ἂν εἶναι αὐτὸ ποὺ μᾶς πονάει κακό, τὸ χόουμε νοιώσει  
 Ἐμεῖς τὴ λέμε τὴ ζωὴ, πηγαίνουμε μπροστὰ  
 Καὶ χαιρετοῦμε τὰ πουλιά τῆς ποὺ μισεύουνε

Εἴμαστε ἀπὸ καλὴ γενιά.

---



# Lukács y el problema del arte

Por Víctor FLORES OLEA

## I

Hace más de cien años, Marx advirtió proféticamente que un día Alemania se encontraría "al nivel de la decadencia europea, sin haber estado antes al nivel de la emancipación europea". Significa esto que Alemania se vería envuelta en las contradicciones del capitalismo sin haber vivido la revolución democrática como cultura y civilización de toda la sociedad, y sin haber decantado los perfiles feudales de su ideología en la *Declaration Universel des Droits de l'Homme et du Citoyen*. La revolución que en Francia e Inglaterra transformó profundamente las instituciones sociales, en Alemania apenas habría tenido un abstracto carácter filosófico, teórico. En un país así, que ha quemado una etapa histórica decisiva —afirma Lukács—, es natural que la tentación reaccionaria sea mucho mayor que en otros pueblos, que pasaron por una "sana" evolución democrática. Y añade: en buena medida la historia política y espiritual de Alemania se define por esa lucha particularmente aguda entre progreso y reacción, entre democracia y autoritarismo, entre explotación y revolución. Por eso, la mayoría de los pensadores demócratas alemanes han denunciado sistemáticamente los peligros que encierra esta pendiente "negativa" de su historia, sacando a flote los gérmenes explosivos y subrayando el perfil progresista de la sociedad. De ahí también que su obra tenga un profundo sentido educativo, de admonición pedagógica.

La obra filosófica de Lukács debe ser comprendida dentro de esta perspectiva. Algunos le han reprochado al pensador húngaro haber negado lo mejor de la tradición espiritual alemana, sobre todo en *El asalto a la razón*. A esta acusación, Lukács ha respondido que un pueblo debe hacer valientemente las cuentas con su pasado, sin temor a descubrir, donde se encuentren, los gérmenes negativos y destructores de su historia y, por otra parte, que el pueblo de Durero y Thomas Münzer, de Goethe y de Hegel, de Marx y de Mann no está precisamente huérfano de limpias corrientes humanistas y emancipadoras que servirán un día para construir la "nueva" Alemania, avanzada y democrática. No es pues por casualidad que Lukács haya dedicado la mayor parte de su obra a cernir minuciosamente el pasado filosófico y literario alemán. Para otros, Lukács se habría concretado simplemente a servir una ideología: la marxista. En verdad, el problema no es tan sencillo. El marxismo, para Lukács, ha sido la única posibilidad a la mano de trascender una situación social sin salida, o que conducía directamente al fascismo; la sola manera de rescatar una sociedad en pleno naufragio, escindida y contradictoria.

Sin embargo, debemos reconocer que, más de una vez, el filósofo Lukács abandonó sus convicciones por el expediente de la autocrítica y en aras de la eficacia, o de lo que en un momento se pensó como más útil para la revolución. En este sentido, Lukács ha vivido como pocos la dramática lucha de muchos intelectuales del siglo: entre la verdad y las exigencias de la política, entre la vocación y las necesidades de la práctica. Veamos sintéticamente los principales momentos de esa batalla, que no han dejado de influir en su obra. A la publicación de *Historia y conciencia de clase*, condenada por Zinoviev y la Internacional en 1924 (y, según se dice, por el mismo Lenin), siguió la primera "contrición" lukacsiana y la reglamentaria protesta de fidelidad a la ortodoxia. Después, coincidiendo con el ascenso del régimen nazi, vinieron largos años de silencio, pero de trabajo sostenido, en la Unión Soviética, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. En 1945 más de diez Lukács estaban listos para correr fortuna entre una nueva generación desilusionada y perdida, pero ávida de reconstruir un mundo hecho cenizas por la barbarie hitleriana. ¿Cuál era el contenido de esos libros? ¿Acaso nuevos recetarios marxistas a la manera staliniana y la condenación en bloque de todo lo que oliera a burgués? Nada de eso: Lukács había dedicado más de quince años al análisis crítico de la cultura de los siglos XIX y XX, que casi sin excepción es cultura burguesa. Y no precisamente para tratar de "perros muertos" a sus más altos exponentes. ¿Resultado de la audacia? Acusación de "occidentalismo" y "cosmopolitismo", de reivindicación gratuita y excesiva de los creadores burgueses, de subestimación sospechosa de la cultura proletaria y socialista. Y nuevo arrepentimiento, mucho más litúrgico y externo que convincente, acompañado además de pleitesía y exaltación ¡al genio filosófico de Stalin! Y no ter-

mina aquí la difícil, accidentada vida del intelectual revolucionario Lukács: en 1956, participa activamente en la protesta popular húngara contra las imposiciones de un partido burocratizado y ciego ante las necesidades nacionales, y forma parte del primer gobierno de Nagy . . . , hasta la llegada de los tanques soviéticos a Budapest. Lo demás es sencillo: asilo en la Embajada de Rumania, breve exilio en este país, y retorno a sus trabajos académicos en la Universidad de Budapest, vigilado por los organismos oficiales. Y, naturalmente, las imprescindibles acusaciones de "revisiónismo". Pero ahora con algo inusitado en la biografía de Lukács: por vez primera falta la confesión y el arrepentimiento públicos. ¿Terquedad postrera de un hombre de ochenta años? ¿Liberalización del régimen? En todo caso, éste que parece ser el último acto político de la vida de Lukács coincide mucho más estrechamente con la línea espiritual de su obra que las anteriores claudicaciones.

Con frecuencia Lukács ha repetido la frase de Goethe: "el arte es un camino para la conquista de la realidad y, por tanto, un medio para la formación universal del hombre". En otras palabras: el arte tiene un cometido pedagógico, hacer posible "el puente y el tránsito de la humanidad interior al mundo de lo social". La evolución intelectual de Lukács se ajusta al mandato goethiano. En sus primeras obras (*Historia de la evolución del drama moderno* y *El alma y las formas*) es manifiesta todavía la influencia neokantiana. Ni la economía ni la sociología tienen acomodo en el sistema estético del joven von Lukács. Su preocupación central es la búsqueda del absoluto como plenitud de la vida humana, una vida que es afirmación y al mismo tiempo interrupción brutal de sí misma en la muerte. Ahora bien, para el Lukács de la primera época el camino de la autenticidad se identifica con la recuperación subjetiva del mundo de las formas, con una determinada actitud moral y estética del individuo frente al universo. En este sentido, el arte es la expresión de ciertos contenidos psíquicos, y la tarea del crítico y del ensayista consiste en definir la forma adecuada a cada vivencia anímica. El arte se vive *sub specie formae*, como visión del mundo y como mediación única entre el hombre y las cosas.

Para el esteta Lukács lo único que verdaderamente cuenta es el *sujeto*. "Toda época tiene necesidad de otros griegos, de otra Edad Media y de otro Renacimiento . . . , y las diferentes interpretaciones del Renacimiento pueden vivir en paz unas al lado de las otras, de la misma manera en que la Fedra, el Sigfrido o el Tristán de un nuevo poeta dejará intacto el de sus predecesores." La eternidad de la obra de arte depende de nuestra *proyección* subjetiva, del encuentro en ella de nuestra propia esfera de intereses y aspiraciones. Las reminiscencias de la *Einführung* y del romanticismo son más que evidentes en esta primera versión del sistema estético de Lukács.

Sin embargo, el "intimismo" lukacsiano se vino por tierra cuando la paz del mundo burgués se vio interrumpida por el fragor de los cañones de la Gran Guerra. Lukács, entonces, cae en la cuenta de que la realidad objetiva no puede ser trascendida subjetivamente, de que la armonía interior no está preservada de los cataclismos del exterior. En ese instante crucial emprende su camino hacia Marx: lo decisivo de la batalla no es la inteligencia y refinación estética de las *élites*, sino el hombre y el destino del hombre. Antes, sin embargo, Lukács pasa por el recodo del idealismo hegeliano —en la *Teoría de la novela* y en *Historia y conciencia de clase*—, contacto primero con la dialéctica y con el tema fundamental de la enajenación. Lukács mismo reconoce que su incipiente marxismo de esa época se debe a su escaso contacto, como intelectual académico, con el movimiento obrero, y que sólo un diario conocimiento del proletariado le hizo superar más tarde las "concepciones abstractamente sectarias de mi neofitismo marxista".

La dialéctica de esta catarsis, a la postre, llevó a Lukács del "pequeño mundo" de la vida personal, al "gran mundo" de la vida histórica, de la soledad a la comunidad. Para Lukács, el tránsito de la autocontemplación a la política, de lo subjetivo a lo objetivo, es la única manera de cambiar la enfermedad y la muerte por la salud y la vida. Pese a todo ¿cuántas veces, acosado por el tribunal staliniano, no debió pensar en las excelencias de la intimidad? ¿Y cuántas otras siguió sosteniendo su convicción revolucionaria y proletaria? Es obvio que para Lukács el stalinismo sólo fue una desviación accidental y pasajera



Balzac — "lo que se desprende de la obra de arte"

del socialismo, pero de ningún modo su liquidación histórica. ¿Debemos calificar como heroico el mantenimiento de sus convicciones pese a la magnitud de la crisis? En todo caso era necesario tener una confianza sólidamente fundada en el destino racional del hombre y en la infinita perfectibilidad de lo social. Lukács la tuvo y por eso su trayectoria es ejemplar.

## II

No por casualidad Lukács consagró a Thomas Mann algunas de las mejores páginas de su obra, testimonio irrefutable de la admiración que el filósofo siente por el novelista. Mann es el gran novelista de la burguesía alemana de las primeras décadas del siglo y, al mismo tiempo, el narrador consumado de los conflictos históricos y morales que vive Lukács. El universo de la obra de Mann —según definición del propio Lukács— va del filisteísmo burgués dócil a la autoridad política y a la tradición (en *Los Buddenbrook*), a la ruptura de la moral burguesa con los problemas sociales de la Alemania de la pre-guerra y a su aislamiento radical (en *Doktor Faustus*), de la confianza ingenua en el progreso a la patología del hombre-Dios. Para Mann, como para Lukács, hay un "intimismo a la sombra del poder" que define también a los más honestos exponentes de la cultura en la Alemania guillermina, imperialista y prusianizada de principios de siglo. Sin embargo, pronto llegó el tiempo de las definiciones: con el irresistible surgimiento del fascismo. En adelante, la obra de Thomas Mann será una grandiosa advertencia sobre los peligros que entraña el totalitarismo nazi y sobre el carácter inhumano de la atmósfera espiritual en que va germinando y, al mismo tiempo, la más acabada representación literaria de las consecuencias éticas y sociales del fenómeno.

Lukács nos dice que el genio de Thomas Mann consiste en ser uno de esos novelistas "espejos del mundo", capaces de reflejar, en toda su problemática, el tiempo en que han vivido. En *La montaña mágica*, el filisteo Hans Castorp observa impotente la lucha desigual que se entabla entre la democracia moderna, formal y retórica, simbolizada por el organillero italiano Settembrini, y la ideología prefascista del jesuita Naphta. El humanismo abstracto de la burguesía liberal no tiene argumento sólido que oponer a la demagogia totalitaria, y en su caída arrastra al "ingenuo" alemán *tout le monde*, seducido por los razonamientos contundentes del oscurantista. El mismo tema aparecería a lo largo de la obra de Mann orquestado en distintas formas: como una lucha entre la vida y la muerte, entre la enfermedad y la salud, entre la descomposición y la belleza, entre el aislamiento y la solidaridad. Ahora bien, lo que define al primer término de cada par, el elemento negativo y destructor, es justamente el *solipsismo* de la moral burguesa y su impotencia para resolver las contradicciones de la sociedad. Esta dialéctica fundamental del hombre de nuestro tiempo —afirma Lukács— constituye la clave de la mayor parte de las obras de Mann. El camino de José (*José y sus hermanos*) es precisamente aquel que va de la soledad a la comunidad histórico-social. Solamente el tránsito de la autocontemplación —que en algunos héroes juveniles de Mann llega al narcisismo (*Tonio Kröger*)— a la actividad práctica es capaz de cambiar la descomposición, la enfermedad y la muerte en salud y vida. La tragedia de Adrián Leverkün, el protagonista de *Doktor Faustus*, tiene su resorte más íntimo en el aislamiento del artista y en su encierro espiritual en un mundo de "exclusividad" poética que termina en el laberinto de la locura. La "tragedia del arte moderno", según la expresión de Lukács, consistiría en esa pérdida de lo social, o de lo humano en la historia, que constituye el verdadero material de todo gran arte.

Es claro el paralelismo entre la evolución de Thomas Mann y de Lukács, pero también son evidentes sus diferencias. El novelista ha percibido con agudeza los problemas que encadenan a la burguesía, y ha señalado la ruta general para superarlos. Pero el democratismo de Mann no va más allá del humanismo abstracto y formal que ha postulado la burguesía en sus mejores momentos. Incluso ha comprendido que el socialismo representa el horizonte necesario del capitalismo, pero sin aceptar jamás, con todas sus implicaciones prácticas, que el proletariado encarna la solución histórica del mundo problemático que tiene ante sus ojos. Y es que, en última instancia, Mann desconfiaba del poder creador del "pueblo", de la multitud anónima. La promoción educativa y transformadora de Mann era mucho más asunto de las *élites* que de la masa.

Lukács, como Mann, ha ido también del solipsismo a la comunidad. Con la diferencia de que para Lukács la *razón* histórica —el hombre social desenajenado— es algo concreto y positivo, un movimiento real: el comunismo. Pese a la profunda admiración que siente por Thomas Mann, Lukács le reprocha veladamente no haber seguido hasta sus últimas con-



Franz Kafka — "el infierno capitalista"

secuencias la dialéctica de la autodestrucción burguesa que percibió y presintió con tamaña lucidez. El novelista "espejo del mundo" se conformó con reflejar —es verdad: en toda su complejidad y riqueza— una época de la historia. El filósofo se propone llegar más lejos: anunciar ya desde ahora el porvenir y luchar por transformarlo en presente, en actualidad. O dicho en otras palabras: para Lukács la tarea filosófica por excelencia es la revolución.

La estética de Lukács es un compromiso expreso con esta visión del mundo. La sociedad y la naturaleza, para él, sólo pueden ser expresadas cabalmente —en el arte, la filosofía y la ciencia—, si antes son comprendidas, consciente o intuitivamente, como totalidades dialécticas que se despliegan en el tiempo. Y como totalidades que han preparado por caminos difíciles el advenimiento de la verdadera historia, libre y liberadora. Lukács se considera a sí mismo un "clasicista"; y es que "el patrimonio clásico significa para la estética aquel arte sublime que expresa por entero al hombre, al hombre total en la totalidad del mundo social". La herencia clásica, para el marxismo, representaría la ruta "maestra" de la historia, el testimonio más alto que nos ofrece la humanidad en su lucha por *integrarse*, en ser con plenitud *para-sí*, cabal rectora de su propio destino. Los griegos, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi, Mann no son otra cosa, a los ojos de Lukács, que momentos y modelos imperecederos de esa lucha para la formación del hombre.

Pero en Lukács clasicismo y realismo son idénticos. O más bien: no hay creador auténticamente clásico que no sea al mismo tiempo *realista*. "El problema estético central del realismo —afirma Lukács— consiste en la adecuada reproducción artística del *hombre total*." Y esta recreación consiste en presentar, bajo su *forma* adecuada, en toda su complejidad y riqueza de matices, en toda su intrincada variedad de vida, en sus conexiones más ocultas y en sus símbolos más íntimos, a la sociedad y al hombre que vive en sociedad. La eternidad de la obra de arte depende entonces de su fuerza simbólica, de su profundidad histórica, de su capacidad para asir el momento y de transmitirlo, no como algo aislado e individual, *sui-generis* y único, sino como parte de un todo: el hombre, como parte de la sociedad; la época, como parte de la totalidad histórica. "Realismo —nos dice Lukács— significa reconocimiento del hecho que la creación no se funda en una abstracta 'media' como cree el naturalismo, ni sobre el principio individual que se disuelve en sí mismo y se desvanece en la nada, sobre una manifestación exasperada de lo que es único e irreplicable. La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el *tipo*, o sea aquella particular síntesis que, tanto en los caracteres como en las situaciones, unifica orgánicamente al género y al individuo." Para Lukács en lo *típico* "se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un cierto periodo histórico, y los representa en su máximo desarrollo, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, mostrándonos los rasgos característicos y la plenitud de un hombre y de una época".

No debe sorprendernos que Lukács condene explícitamente las formas de expresión estética que no responden a esta visión general del hombre y la sociedad, y que no cumplen una función educativa y liberadora en el sentido indicado. Su objeción mayor al arte de la "decadencia" burguesa es el subjetivismo y la unilateralidad con que intenta representar al hombre, en vez de ofrecérselo en la totalidad de sus conexiones espirituales y materiales. Hombre, el del formalismo, sin realidad objetiva y sin raíces, amputado y deformado y, por lo tanto, falso. Arte, además, que no encaja dentro de la ruta "maestra" de la historia, al margen del esfuerzo humano por integrarse en plenitud. El arte grande de todos los tiempos, nos dice Lukács, es fiel a la consigna de Hamlet: poner un espejo frente al mundo y, con la ayuda de esa imagen reflejada, promover la realización del principio humanista en una sociedad tan contradictoria que mientras por un lado construye ideales por el otro los destruye.

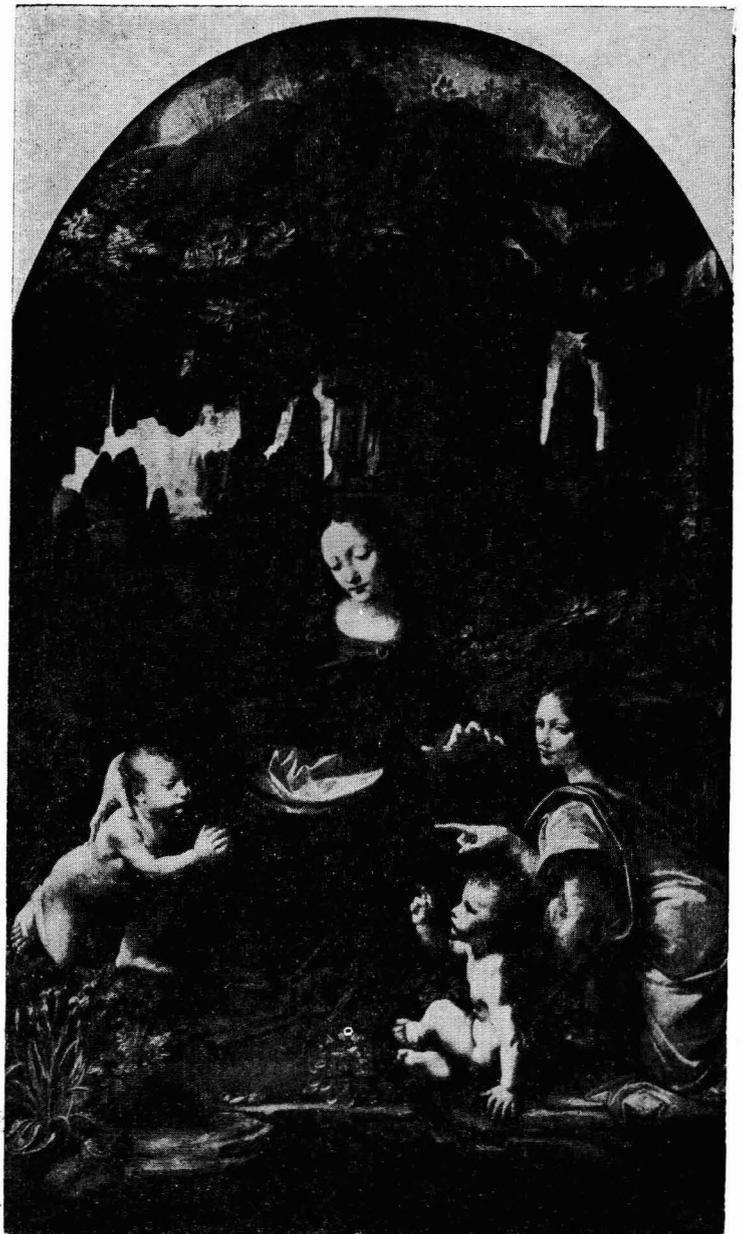
En un escrito de 1955 (*El significado actual del realismo crítico*), Lukács se pregunta: ¿Kafka o Thomas Mann? El hecho mismo de plantear esta alternativa, y su afinidad entusiasta con el universo de Mann, ilustran significativamente el contenido de su estética y la jerarquía de sus valores artísticos. Pero no es que Lukács subestime la importancia de la obra de Kafka. Más aún: considera que expresa un punto de vista insustituible sobre el infierno capitalista, que está limpia de todo formalismo gratuito y que la situación histórica y personal de Kafka hacían imposible otro género de creación. De cualquier manera, para él, el subjetivismo kafkiano carece del rango poético, realista y objetivo, de la obra de Mann. Kafka simplemente habría representado una sola de las dimensiones humanas: la de la angustia. En cambio, Mann habría escapado a las preocupaciones trascendentalistas y falsamente metafísicas, porque "su lugar es su

tiempo, con sus peculiaridades, que contienen lo social e históricamente necesario en una concreta situación histórico-social". Mann se sumerge en el infierno de nuestros días, pero las deformaciones de la vida presente aparecen en su obra como deformaciones específicas, determinadas, con sus causas primeras a la vista. Y este solo hecho bastaría para colocar el arte de Mann, a diferencia del de Kafka, en un nivel superior, *clásico*.

Tal vez pudiera inferirse, de lo dicho, que Lukács no ha ido más allá del burdo sociologismo de la mayor parte de las teorías estéticas del marxismo vulgar. Yo no me atrevería a sostenerlo. En *general* la obra estética de Lukács contiene enseñanzas de indudable profundidad sobre el problema del arte, y en este sentido se sitúa muchos codos arriba de las torpes interpretaciones mecánicas de los sectarios. Sobre todo cuando analiza su horizonte cultural, su propia raíz y fundamento: el *realismo crítico* burgués. Debemos reconocer sin embargo que, a veces, Lukács cae en el error de interpretar la forma por el contenido, de remitirse a criterios políticos y sociales para juzgar la plenitud de la creación artística. Y aquí es donde el sistema lukacsiano se torna inadmisibile, donde las necesidades ideológicas de la lucha tienden un velo de bruma en torno a la obra de arte. ¿Por qué el arte tendría que ser *explícito* en su significación histórica? ¿Por qué tendría que coincidir *inmediata* y *directamente* con una actitud política? ¿Acaso no expresa una realidad más profunda que la meramente sociológica? ¿El arte no sería algo que escapa a cualquier género de interpretación historicista?

### III

En verdad, el propio Marx planteó el problema con agudeza inigualable al afirmar que "la dificultad no estriba en comprender que el arte y la epopeya griega están ligados a ciertas formas del desarrollo social. Lo difícil es explicarse por qué pueden proporcionarnos todavía goce estético y valer, en cierto modo, como norma y modelo inasequible". Dicho de otra manera: ¿qué confiere al arte su valor eterno a pesar de su historicidad?



Leonardo da Vinci — "no existiría sin ideas"

La estética de Lukács (*Prolegómenos a una estética marxista*, 1957) se propone justamente responder a esta pregunta, y a otras del mayor interés ligadas con el fenómeno de la creación artística. Pasemos revista de manera esquemática a sus ideas fundamentales.

El punto de partida metodológico de la estética de Lukács lo encontramos en la teoría marxista del conocimiento, en la teoría del reflejo. El hombre sólo es capaz de conocer una realidad, la misma realidad; sin embargo, precisa distinguir entre el modo científico y el modo artístico de "reflejar" el mundo, de conocerlo y expresarlo, de "reproducirlo" como un contenido de la conciencia. Ahora bien, para el saber científico el mundo y la naturaleza se expresan a través de leyes generales; el caso individual, para la ciencia, sólo existe como lo concreto en que se manifiesta y confirma la ley. Por eso, la categoría central del conocimiento científico es la *universalidad*, la generalidad abstracta de la ley.

En cambio, la categoría primordial del arte —del reflejo estético de la realidad—, es la *particularidad* o *tipicidad*. El arte crea "tipos", a diferencia de la ciencia que descubre leyes, y también a diferencia de la reproducción fotográfica de lo individual, que no va más allá de la singularidad del caso concreto. El arte se encontraría pues en esa "zona intermedia" entre la universalidad de la ciencia y la singularidad de lo meramente individual. "Lo mismo que el gnoseológico —nos dice Lukács—, el reflejo estético intenta comprender, descubrir y reproducir, con sus medios específicos, el total de la realidad, en su verdadera riqueza de contenidos y de formas." Pero esos medios específicos del arte son radicalmente distintos a los medios de expresión que utiliza la ciencia. El arte, que es en esencia actividad creadora, no se conforma con "registrar" la regularidad de los fenómenos, si se manifiesta a través de "figuras" abstractas y universales, sino que expresa lo "ejemplar" de los acontecimientos con medios concretos: el acto creador y la obra de arte.

En este sentido, la generalidad de la ciencia y de las ideas es *superada* dialécticamente por la particularidad, por los "tipos", que constituya la médula significativa y expresiva de la estética. Es cierto que los más grandes artistas: los griegos y Leonardo, Miguel Ángel y Shakespeare, Stendhal y Beethoven, no existirían sin ideas. Pero para el arte —afirma Lukács—, el concepto solamente interesa en cuanto se convierte en un factor concreto de la vida, en un factor de situaciones concretas que viven hombres concretos. Lo decisivo para el arte es el modo en que el concepto toma parte y se manifiesta en las luchas, en las victorias y en los fracasos, en la alegría y en el dolor de los hombres. Por eso decíamos que el arte participa de lo general, pero enriquecido con lo singular, con la infinita variedad que presenta lo particular. Como decía Hegel, "cada uno es un tipo, pero al mismo tiempo un individuo determinado, un *éste* o un *aquél*". En otros términos: el arte niega, y al mismo tiempo conserva, a lo universal y a lo singular: "la particularidad viene fijada entonces en una forma que no es posible superar, y en ella se finca el mundo formal de la obra de arte".

El reflejo estético del mundo se diferencia cualitativamente del conocimiento científico, pero también de la reproducción fotográfica de lo cotidiano. Flaubert decía: "Es importante observar detenida y atentamente lo que se quiere expresar, hasta descubrir un aspecto que nadie ha visto o enunciado... Para describir el fuego, o un árbol en la llanura, debemos observarlos largamente hasta que, para nosotros, no se asemejen a ningún otro fuego o a ningún otro árbol... Debemos señalar con una sola palabra en qué el caballo de un *fiacre* se distingue de los otros cincuenta caballos que lo preceden o lo siguen." Esta lección de Flaubert es interesante desde un doble punto de vista. Primero: porque muestra hasta qué punto la teoría de ciertos escritores puede ser elemental al lado de su *praxis* literaria, del ejercicio concreto de su profesión. Es muy posible que si Flaubert se hubiese ceñido fielmente a esta receta, apenas nos habría entregado una serie de obras "naturalistas" que hace tiempo habríamos olvidado. Es verdad que Flaubert insiste en el valor de lo *singular* del sujeto representado, pero también es verdad que si no hubiere tenido otro propósito que la reproducción del caso individual, su arte no tendría para nosotros sino un interés muy secundario. El arte no puede olvidarse de lo singular —y ésta es la lección positiva de Flaubert—, pero tampoco puede permanecer en él. Para alcanzar un auténtico nivel estético, lo "singular" del fenómeno debe elevarse al rango de lo "típico" —afirma Lukács—; debe dejar de ser singular para convertirse en *tipo*.

Resumiendo: "cada uno es un tipo, pero al mismo tiempo un individuo determinado", y a la vez "toda obra de auténtico valor discute intensamente los problemas de la época". Es decir: el arte está mucho más cerca de la vida que la ciencia, pero la vida, en el arte, es recreada en toda su profundidad, en sus ligas con lo que también es vida, en toda su variada y compleja com-



Durero — "limpias corrientes humanistas"

posición. Comentando la reflexión literaria de Flaubert, dice Lukács: "un árbol, un caballo de tiro (o un hombre), sólo tienen interés para el arte en sus relaciones recíprocas con el ambiente... El arte es una reproducción de la vida en la que los hombres se encuentran a sí mismos y a su destino explicados con una claridad y una profundidad apasionantes, que no pueden encontrar en la vida misma". Y es tal vez por eso que el hombre se reconoce en el arte, y descubre en él sus problemas, sus aspiraciones, sus conflictos más íntimos. El arte, en este sentido, es para el hombre el verdadero tiempo recobrado.

Su investigación teórica sobre el carácter específico del reflejo estético conduce a Lukács a uno de los problemas capitales de la filosofía del arte: el de las relaciones entre forma y contenido. Para Lukács, *la forma estética es siempre, genuina y originalmente, la forma de un determinado contenido*. Ahora bien, el contenido no se deriva exclusivamente de la actividad individual del artista o de quien se encuentra en actitud receptiva. Al contrario, el individuo "percibe" ese contenido de la realidad histórica y social objetiva, que existe con independencia del hombre en lo particular; y lo percibe de manera concreta, "como el contenido específico de ese determinado momento del desarrollo histórico de la misma realidad". Aquí estamos ya lejos de la primera versión subjetivista de la estética de Lukács, en que la forma representaba una "vivencia anímica", absolutamente personal, interna. Para el Lukács marxista, la forma, en el arte, está condicionada por la realidad histórica. O dicho en otras palabras: el arte es la expresión formal de una determinada situación del hombre y de la sociedad. Esto no quiere decir, sin embargo, que la actividad del sujeto quede eliminada; lo que ocurre es que esa actividad no puede explicarse cabalmente sino dentro de las condiciones históricas en que se produce, en que actúa el sujeto. Cada contenido exige una particular forma de expresión, así como cada forma lo es de un determinado contenido. Y el hombre, el artista no está al margen de dicha dialéctica, sino que es su punto de síntesis viviente, su mediador y actualizador.

Naturalmente, el punto de vista de Lukács descarta las teorías que pretenden resolver unilateralmente la cuestión: la del "arte por el arte", que aprecia sólo valores formales, sin referencia ninguna al contenido; o la tesis contraria, que se afana en poner de relieve la calidad estética de una obra invocando exclusivamente la "superioridad" del contenido que expresa. Hemos visto, sin embargo, que el propio Lukács, a pesar de la claridad filosófica de sus formulaciones, ha caído en el error frecuente de juzgar el arte con criterios expresamente políticos; y hemos de insistir nuevamente en la incomprensión de fondo, en la

imposibilidad de asir el fenómeno estético desde esta perspectiva. Y una observación marginal: la quiebra del llamado "realismo socialista" —siguiendo la tesis de Lukács— tendría su raíz más honda en la incompetencia que ha mostrado para expresar *originalmente*, a través de *nuevas* formas, los nuevos contenidos de una sociedad en proceso de integración y afirmación: la socialista. Sin el descubrimiento de esa "novedad" formal el "realismo socialista" estaría condenado definitivamente a naufragar entre el academismo y el esquematismo más plano.

Si la forma corresponde siempre a un determinado contenido, debemos admitir que la evolución histórica está en la base de toda transformación del arte en la forma, en el estilo, en la composición, etcétera. El arte es un reflejo de la realidad, por tanto las formas artísticas cambian en el tiempo como resultado de las transformaciones histórico-sociales. Una forma real y esencialmente *nueva* no puede ser generada sino por un contenido sustancialmente nuevo. La *originalidad* del artista, para Lukács, no consistiría tanto en penetrar, siempre más profundamente, en los mismos contenidos, sino en expresar artísticamente los nuevos contenidos que surgen en la materia social.

El problema del *estilo* y del *género* se vincula también estrechamente con la relación forma-contenido. La expresión artística de un determinado contenido ha de hacerse justamente en el estilo y género que "impone" dicho contenido. En otros términos: cada *materia* humana, cada *tema* de la vida, debe ser elaborado estéticamente dentro de un género y con un estilo particular, y justamente de tal cuestión decisiva depende en último término la realización o el aborto, el logro o el fracaso de la obra de arte. La problemática que sugiere Lukács es de la mayor importancia: frente a quienes se limitan a observar la estructura formal de la obra de arte, él subraya la necesidad de que se estudie la relación orgánica entre la forma de expresión y el contenido expresado, entre la "superestructura" de la obra y la "estructura" de la misma.

De esta tesis, por lo demás, se desprende un elemento de juicio para valorar al artista: hay "manierismo" o academismo ahí donde el artista, al entrar en contacto con la realidad, no se "adapta" a los caracteres propios del objeto que pretende elaborar con medios estéticos; ahí donde el artista pretende "imponer" a la realidad su propia concepción de lo que es la realidad y de lo que debe ser su expresión. El gran artista, por el contrario, el que de verdad crea un estilo, es aquel que cumple puntualmente el goethiano "muere y nace", aquel que renace como artista y como creador frente a cada nueva situación de la vida, frente a cada nuevo contenido.

Otro de los problemas más controvertidos en nuestra época es el de la parcialidad o "partidarismo" de la obra de arte. Por un lado, nos encontramos con quienes, sobrevalorando la actitud teórico-contemplativa, sostienen que todo arte verdadero es imparcial, al margen de las luchas cotidianas, y hablan de los grandes artistas que han asumido una actitud partidaria en un tono ligeramente protector, como si hubiesen cometido una debilidad al fin de cuentas disculpable. Por el otro, nos encontraríamos con algunos marxistas que sostienen que el partidarismo es exclusiva del realismo socialista, y su privilegio más elevado. Para Lukács, la "toma de posición" es inherente a toda forma de creación artística, y se equivocan, a la par, quienes piensan que el arte no tiene compromiso, y quienes afirman que el partidarismo es propio de una sola corriente o escuela. Lukács nos dice que el reflejo estético de la realidad implica necesariamente una actitud, una definición frente a esa misma realidad, en primer lugar porque es "recreación" desde una parcial, limitada situación histórica. Inclusive el hecho mismo de elegir tal o cual contenido como objeto de elaboración artística nos revela la existencia de un cierto partidarismo, aun cuando sea inconsciente o inconfesado. Hemos dicho que la esencia de la originalidad en el arte radica en el conocimiento exacto, y estéticamente representado de manera justa, de lo que es nuevo en la historia de la sociedad. El partidarismo consistiría pues en una actitud concreta frente a cada contenido histórico, frente a ciertas cuestiones de la vida, frente a los grandes problemas de la época, frente a la "novedad" implícita en el tiempo del artista. "Ningún gran escritor —afirma Lukács— puede permitirse indiferencia frente a ellos; sin una apasionada toma de posición respecto a dichos temas es imposible una auténtica creación de tipos, es imposible un realismo profundo." Esta "toma de posición" frente a los grandes temas de la historia y de la sociedad, sin embargo, no debe ser entendida como una manifestación de la lucha ideológica entre las clases, como una batalla política en sentido expreso. Para el marxismo vulgar, efectivamente, el arte solamente expresa el punto de vista y los

intereses determinados de una clase; de ahí que el valor y significado de la obra, para ese marxismo, se desprenda inmediatamente de su contenido de clase. Lukács, en cambio, nos dice que el arte "refleja" la realidad a través de la ideología del artista, pero sin que podamos reducirlo a dicha ideología; el partidarismo de la creación artística consistiría sobre todo en *subrayar* las corrientes progresistas o reaccionarias de la historia, atribuyéndoles a unas o a otras, según el caso, la hegemonía social y el poder de condicionar la evolución futura de la humanidad. Sin que esto implique necesariamente el punto de vista de una clase determinada, sino la expresión realista y acabada de las tendencias sociales y humanas que actúan en la comunidad, que constituyen su dinámica interna. Lukács aclara, además, que para la crítica estética sólo tiene relieve la "toma de posición" frente al mundo representado tal y como aparece en la obra, con medios artísticos".

Y aquí se anuncia otra de las tesis claves del pensamiento lukacsiano: la *praxis* en el arte, la concreta creación estética, puede no solamente superar, sino contradecir las convicciones, las teorías y la concepción del mundo del artista. Ya citábamos el caso de Flaubert. Ahora veamos lo que nos dice de Balzac: "Balzac; por ejemplo, fue toda su vida un monárquico legitimista; pero en su representación del periodo de la restauración y de la monarquía de julio manifiesta en su arte la actitud inversa. Engels describe este proceso de la manera siguiente: que Balzac hubiere sido obligado a obrar en contra de sus simpatías de clase personales y en contra de sus prejuicios políticos; que haya visto la necesidad de la desaparición de sus amados aristócratas y que los haya descrito como hombres que no merecen un destino mejor; y que haya visto a los hombres reales del futuro en el único sitio donde en su tiempo podían encontrarse, me parece uno de los mayores triunfos del realismo y uno de los aspectos más grandiosos del viejo Balzac." Lo importante para la crítica es precisamente lo que se "desprende" de la obra de arte, objetivamente, aun cuando pudiera no coincidir con las convicciones subjetivas del creador. Por este camino Lukács intenta superar la trampa en que frecuentemente caen los comentaristas: la de la crítica "biográfica".

La cuestión central de la estética de Lukács —historicidad y eternidad de la obra de arte— parece concentrarse en la siguiente antinomia: la fuerza simbólica del arte, su *eternidad*, depende de la mayor profundidad y fuerza con que se expresen los contenidos particulares de la historia. A propósito del *Don Quijote* nos da elementos para interpretar su pensamiento: "La concepción decididamente cómica del *Don Quijote*, determinada por la actitud de Cervantes frente a la lucha entre el feudalismo que moría y el naciente mundo burgués, no solamente permite que la comicidad de la representación se desarrolle sin contratiempos hasta la destrucción humana de lo que ha sido superado, sino que al mismo tiempo admite que la integridad humana subjetiva de Don Quijote, su pureza, su valor, su rectitud, se manifiesten claramente, hasta lo trágico, en contraposición a la inferioridad moral de aquel mundo real que por necesidad histórica rechaza su mundo fantástico y lo disuelve en la risa. En Cervantes, por tanto, lo positivo y lo negativo, lo trágico y lo cómico, se refuerzan mutuamente, mientras que en Ibsen, por ejemplo, se debilitan. La razón decisiva por la que una obra de arte conserva una eficacia permanente y la otra envejece, consiste en que una asume la orientación y características esenciales del desarrollo histórico, en tanto que la otra no logra hacerlo."

Para finalizar: en Lukács la eternidad de la obra de arte depende de su fuerza simbólica, de la riqueza con que exprese los valores y los conflictos humanos, de su comprensión profunda de cada momento de la historia. Solamente lo que tiene importancia humana para el presente está por arriba del tiempo. En la obra de arte excepcional los hombres reviven el presente y el pasado de la humanidad, así como sus perspectivas de futuro desarrollo, pero lo reviven no superficialmente, sino como algo indispensable para la propia vida, como un momento importante de la existencia del individuo y del género. El hombre, en el arte, se encuentra como ser universal; el arte expresa la universalidad del hombre. Por ello "la creación exige que el artista se universalice, que se eleve de su singularidad meramente particular a la particularidad de la estética". El arte implica una proyección del individuo, el descubrimiento de su raíz, un horizonte que el *yo* vive por arriba de su tiempo. El hombre, en el arte, se conoce y conoce al "otro", se afirma solidario de todos los hombres. Y ésta es, para Lukács, la experiencia feliz e insustituible que representa para todos nosotros el arte verdaderamente genial.

# La naturaleza del prejuicio

Por Ricardo LEDESMA

Ilustraciones tomadas de THE REPORTER

En un libro ya indispensable para el entendimiento de uno de los más dramáticos y vigentes fenómenos contemporáneos (*The Nature of Prejudice*, Doubleday Anchor Books, Garden City, New York, 1958), su autor, Gordon W. Allport, psicólogo de Harvard y Cambridge, realiza una clasificación extraordinaria de las causas y manifestaciones del prejuicio, indaga en su proyección y su significado y analiza sus aplicaciones concretas en lo que a los negros y los judíos se refiere. Estas notas intentan ofrecer un resumen de las principales observaciones de Allport, aquellas que mejor contribuyen a explicar los acontecimientos, que, en Sudáfrica o en Alabama, conmueven a la opinión mundial.

## I

En una época consagrada a estudiar el manejo de las relaciones humanas, es fundamental localizar con precisión al prejuicio y sus manifestaciones agresivas. Por eso, resulta indispensable aclarar informaciones erróneas: la primera, la vinculación del prejuicio con el concepto racial. En principio, tal asociación de ideas es más bien infortunada, porque a través de la historia humana, el prejuicio tiene poco que ver con la raza y este último concepto no lleva más de un siglo en actividad. Casi siempre, el prejuicio y la persecución se han producido por otros motivos, principalmente el factor religioso. Así, por ejemplo, no fue sino en un pasado reciente cuando el acoso a los judíos surgió de causas raciales y no religiosas. Los negros fueron esclavizados sobre todo por razones económicas y sólo paulatinamente tal explicación se transformó en una teoría racial.

¿Por qué se populariza el concepto de raza? Por un lado, la religión perdió gran parte de su celo proselitista, lo que le procuró de inmediato que terminara en sus funciones de designadora de membresías. Más aún, la simplicidad de la "raza" trajo consigo una marca invisible que, se dijo, servía para señalar a las víctimas de la aversión. Y el invento de la inferioridad racial se volvió una justificación irrefutable del prejuicio. Poseía el sello de la finalidad biológica y le evitaba a la gente la pena de examinar el complejo de las condiciones económicas, culturales, políticas y psicológicas que intervienen en las relaciones de grupos.

## II

Conviene aclarar que, en general, es preferible el término "étnico" a "raza". Lo étnico nos refiere al problema de las características de los grupos que pueden ser, distintamente, de carácter físico, nacional, cultural, lingüístico, religioso e ideológico. "Étnico" se emplea para los grupos que participan de cualquiera de las formas de cohesión cultural.

Como palabra, el prejuicio ha conocido tres etapas. Para los antiguos, *praejudicium* significaba un precedente, un juicio basado en decisiones y experiencias anteriores. Luego pasó a ser el juicio asu-

mido antes del examen y consideración de los hechos. Finalmente, el término obtuvo su actual connotación de favor o desfavor que acompaña a un juicio previo, gratuito. El prejuicio puede ser representado por frases ("un antisemita es una persona que odia a los judíos más de lo que es absolutamente necesario"; "the only trouble with the yanks is that they are over-paid, over-sexed and over here") y se describe rápidamente: pensar mal de otros sin autoridad suficiente. A la vez, el prejuicio puede expresarse o sentirse y tiene dos fases, siempre complementarias: las de actitud y creencia. "No puedo soportar a los negros" (actitud) y "los negros huelen mal" (creencia). El prejuicio es una antipatía que se basa sobre la generalización inflexible y que se dirige o hacia un grupo, considerado como un todo, o hacia un individuo por ser miembro de ese grupo.

## III

Un ejemplo típico de la racionalización del prejuicio, de adaptación de las creencias a las actitudes, podría ser el siguiente:

X.—El problema de los judíos es que sólo se preocupan de su propio grupo.

Y.—Pero las estadísticas de las campañas de la Beneficencia Pública muestran que ellos aportan, proporcionalmente, más dinero que los no judíos.

X.—Eso prueba que están siempre tratando de comprar el favor público y de entrometerse en asuntos cristianos. Ellos piensan únicamente en el dinero; por eso hay tantos banqueros judíos.

Y.—Pero un estudio reciente muestra que el promedio de judíos en el negocio bancario es insignificante en relación al de los no judíos.

X.—Eso es, justamente: no entran en negocios respetables: sólo están en el negocio del cine, o regentean cabarets.

## IV

En el desarrollo del prejuicio se pueden advertir diversos grados de acción negativa que van del menos enérgico al más violento.

1. *Rechazo verbal*. La mayoría de los detentadores de prejuicios suele hablar de ellos. El antagonismo se expresa libremente ante los amigos de mentalidad similar y ocasionalmente con extraños. Pero muchos individuos nunca van más allá del grado de la antipatía activa.

2. *Evitar el contacto*. En este caso, el detentador del prejuicio no causa un daño directo en el sector humano que le disgusta. Toma el asunto del acomodo social enteramente sobre sí mismo.

3. *Discriminación*. La persona perjudiciada formula distinciones negativas. Empieza por excluir a todos los integrantes del grupo en ciertos empleos, les impide vivir en determinadas zonas residenciales, les niega oportunidades educativas y recreativas, derechos políticos, acceso a iglesias y hospitales, y algunos otros privilegios. La segregación es un aspecto institucional de la discriminación y se apoya en la ley o en la costumbre colectiva.

4. *Ataque físico*. El prejuicio, sujeto a las condiciones de la emoción incontenida, suele conducir a actos de violencia o casi violenta. Una familia negra *non grata* será expulsada por la fuerza de un vecindario o será tan gravemente amenazada que huirá por temor.

5. *Exterminio*. Linchamientos, pogromos, matanzas y el plan genocida de Hitler.



## V

Para explicar congruentemente el rechazo de lo que califican los sociólogos norteamericanos como *out groups* (grupos externos), es necesario partir del entendimiento de los *in-groups* (grupos en los que se está, donde el pronombre *nosotros* tiene el mismo significado esencial para todos sus miembros). Un hombre medio podrá pertenecer a múltiples grupos: su familia paterna, su familia materna, su familia de orientación (donde se formó), familia de procreación (mujer e hijos), su círculo de infancia (ahora una memoria borrosa), su escuela primaria (sólo en la memoria), su escuela secundaria (también en la memoria), la universidad como un todo, su generación universitaria, su iglesia, su profesión, el lugar de trabajo, su "pandilla", su estado natal, su país, su partido político, etcétera. También el sexo es un *in-group* y para algunos —los misóginos, entre ellos— permanece a través de sus vidas como elemento preponderante. Desde el siglo pasado las membresías nacionales y raciales han crecido en importancia, ante la decadencia de las membresías familiares y religiosas (que sin embargo todavía poseen cierta preeminencia). En algunas situaciones, un individuo que activamente repudia a un *in-group* no puede evitar pertenecer a él. Surge un concepto para aclarar el hecho: el *grupo de referencia*, que se define como "aquel donde el individuo se siente integrado como parte o como el grupo hacia el cual el individuo aspira a pertenecer psicológicamente". El miembro de una minoría étnica tiende a moldear sus actitudes a la manera de la mayoría dominante, que se convierte para él en un grupo de referencia.

Volviendo al prejuicio, éste es, en última instancia, un problema de desarrollo y formación de la personalidad—no se dan dos casos iguales de prejuicios. Pero al lado de esta proyección individual, corresponde también anotar que una de las raíces más constantes, quizá la más constante, del prejuicio, proviene de la influencia de un *in-group* que se revela en necesidades y actitudes.

## VI

El biólogo francés Felix Ledantec insiste en que todas las unidades sociales, desde la familia hasta la nación, únicamente pueden existir en virtud de la presencia de algún "enemigo común". Apuntala esta tesis el viejo truco maquiavélico de crear un enemigo común para cimentar una sociedad: Hitler inventó la amenaza judía menos para destruir a los miembros de esta raza, que para consolidar el poder nazi en Alemania. Con todo, es evidente que aunque no podemos advertir nuestros *in-groups*, sino en contraste con el exterior, con las fuerzas externas, éstos siguen siendo psicológicamente decisivos. La hostilidad hacia lo extraño ayuda a fortalecer nuestro sentido de pertenencia a un *in-group*, pero no es un requisito indispensable.

La exclusión de los *out-groups* puede llevarse a cabo de tres maneras, que se siguen una de otra y de algún modo corresponden a etapas de un proceso casi siempre mecánico:

A) *Rechazo verbal*, que cuando llega a un alto grado de intensidad, puede vincularse con la discriminación activa y abierta y posiblemente con la violencia.

B) *Discriminación*, que tiene lugar cuando se le niega a individuos o grupos de personas la igualdad del trato que pueden requerir. En las Naciones Unidas se define así el tema: "La discriminación incluye cualquier conducta basada en una distinción que se efectúa en campos de categorías sociales y naturales; esta distinción no se relaciona ni con los méritos y capacidades individuales, ni con la conducta concreta de la persona individual."

Entre las formas de discriminación oficialmente practicadas en distintas partes del mundo las Naciones Unidas registraron las siguientes:

Injusto reconocimiento ante la ley (negación general de derechos a grupos particulares).

Injusticia en la seguridad personal (obstáculos, arrestos, menosprecio por pertenecer a determinado sector humano).

Injusticia en la libertad de movimiento y residencia (*ghettos*, viajes prohibidos, zonas vedadas, restricciones marcadas por el toque de queda).

Injusticia en la protección de la libertad de pensamiento, de conciencia, de religión.

Injusticia en el goce de la libre comunicación.

Injusticia en el derecho de asociación pacífica.

Injusticia para los nacidos fuera del matrimonio.

Injusticia en el goce del derecho de casarse y fundar una familia.

Injusticia en el goce de la libre elección de empleo.

Injusticia en la regulación y el trato de la propiedad.

Injusticia en la protección de derechos de autor.

Injusticia en materia de oportunidades para la educación o el desarrollo de la habilidad o el talento.

Injusticia en materia de oportunidades para compartir los beneficios de la cultura.

Injusticia en materia de servicios rendidos por el Estado (protección a la salud, facilidades recreativas, habitación).

Injusticia en el goce del derecho de la nacionalidad.

Injusticia en el derecho de participar en el gobierno.

Injusticia en el acceso a las oficinas públicas.

Trabajos forzados, esclavitud, impuestos especiales, el uso obligado de marcas distintivas, leyes suntuarias y difamación pública de los grupos.

La lista puede extenderse: oportunidades para empleos, promociones o créditos. Negación de oportunidades residenciales o de idénticas facilidades en materia de educación, como también el hecho de ser excluidos de hoteles, cafés, restaurantes, teatros y otros lugares de esparcimiento. La segregación es una de las

formas discriminatorias que colocan límites espaciales de algún tipo específico, para acentuar las desventajas de los miembros de un *out-group*.

Por lo que se refiere al alojamiento, la segregación es una costumbre sumamente extendida. Es regla en las ciudades norteamericanas el encontrar a los negros situados en regiones segregadas. No porque lo deseen o porque las rentas sean más baratas donde ellos viven. Por lo común, los habitantes de los "distritos blancos" pagan menos renta por iguales o mejores lugares. Las presiones sociales dedicadas a evitar la expansión residencial de los negros se reflejan en convenios restrictivos que contienen cláusulas de esta índole:

"Y además, ningún lote será vendido o alquilado u ocupado por ninguna persona que no sea de la raza caucásica."

"Se anticipa, además, que el concesionario no venderá a negros ni permitirá uso u ocupación por parte de éstos, excepto como criados domésticos."

"No se permitirá la ocupación por negros, hindúes, sirios, griegos o cualquier corporación controlada por los mismos."

"Ninguna parte de la zona puede ser adquirida u ocupada por ninguna persona de sangre negra o por cualquier persona que tenga más de un cuarto de raza semítica..., incluyendo armenios, judíos, hebreos, turcos, persas, sirios y árabes."

Estos convenios, aunque prohibidos por la decisión de la Suprema Corte de los Estados Unidos en 1948, se siguen celebrando con el carácter de *gentlemen's agreement*.

## VII

En algunos estados de la Unión Americana, la discriminación educativa se produce abiertamente y con violencia. En el norte es más sutil y con variantes. La discriminación en lugares públicos se refleja incluso en los anuncios de ocasión: "Sólo para gentiles", "Católicos de preferencia", "No se admite a gente de color", etcétera. Esto produce como consecuencia un gran despilfarro económico: porque muchas veces una persona puede ser muchísimo más eficiente y productiva que su competidor blanco y es rechazada a causa del prejuicio. Es claro que resulta desastroso mantener dos tipos de escuelas, salas de espera, hospitales, etcétera, cuando uno solo puede servir, o mantener a grandes grupos de la población en un nivel económico tan bajo que les impida adquirir bienes y de ese modo estimular la producción. No es casual que en los Estados con mayor índice de discriminación existan los más bajos niveles de vida y que los Estados con mayor índice de tolerancia tengan los más altos. Al respecto cabe mencionar que incluso la "benemérita" Cruz Roja, en la Segunda Guerra Mundial, "segregó" en muchos lugares la sangre donada por negros de la donada por blancos. Se prefirió respetar, así, la mitología social. Con todo, en el aspecto efectivo del problema, la protesta verbal siempre es más grande que la discriminación real.

## VIII

C) *Condiciones del ataque físico*. En los casos donde se produce un estallido de violencia, se pueden señalar casi indefectiblemente los siguientes pasos preparatorios,



1. Han existido durante un largo periodo prejuicios categóricos. Se ha clasificado con anticipación al grupo víctima. La gente ha empezado a perder la facultad de pensar en los miembros de un *out-group* como personas.

2. Hubo a continuación un largo periodo de quejas verbales contra la minoría victimada. Los hábitos de sospecha e incriminación han arraigado con firmeza.

3. El proceso de discriminación ha sido reciente (por ejemplo, las leyes de Nüremberg contra los judíos, a las que siguió rápidamente el programa de exterminio).

4. Se ha hecho alguna presión exterior contra los miembros del *in-group*. Han padecido largamente la privación económica, se piensan situados en un nivel de vida muy bajo, o están irritados debido al proceso político: restricciones del tiempo de guerra o miedo al desempleo.



5. La gente está cansada de sus propias inhibiciones y se ha llegado a un punto culminante. Para muchos, el irracionalismo empieza a poseer un fuerte atractivo. Se desconfía de la ciencia, la democracia, la libertad. Están de acuerdo en que "quien enriquece el conocimiento, acrece la pena". ¡Abajo con los intelectuales! ¡Abajo con las minorías!

6. Los individuos descontentos han sido atraídos a movimientos organizados. Ingresan al partido nazi, al Ku-Klux-Klan o a los Camisas Negras. O, en caso dado, sus propósitos pueden ser servidos por una organización menos formal: una turba.

7. Formales o informales, de estos organismos el individuo extrae valor y apoyo. Advierte la aprobación social para su irritación y su ira. Y justifica su impulso hacia la violencia a través de los principios de su grupo.

8. Tiene lugar algún incidente precipitado. Lo que antes hubiera sido una provocación trivial, se vuelve una catástrofe. El incidente promotor puede ser totalmente imaginario o exagerado a través del rumor.

9. Cuando se produce la violencia, la operación llamada de "facilidad social" asume una gran importancia al sustentar la actividad destructora. El propio nivel de excitación y conducta se ve impulsado por la visión de otras personas igualmente excitadas que participan en el acondicionamiento de una muchedumbre frenética. Ordinariamente, uno observa el robustecimiento de sus impulsos personales y la disminución de sus inhibiciones privadas.

## IX

D) *Tumultos y linchamientos*. En Norteamérica las dos formas más graves en que se manifiesta el conflicto étnico son los tumultos y los linchamientos. Los pri-

meros ocurren, en su mayoría, cuando se ha suscitado algún cambio rápido en la situación social prevaleciente. Los negros "invadieron" un distrito residencial, o los miembros de cierto grupo étnico han llegado a una región industrial para trabajar como esquirolas, o en una región más bien empobrecida se ha producido un aumento considerable de la población inmigrante. Por sí solas, tales condiciones no producen tumultos. Se necesita disponer el campo de la hostilidad previa y de las ideas hechas sobre el "peligro" de ese grupo particular que está siendo atacado. Y por supuesto la intensa y prolongada hostilidad verbal.

Los participantes en el motín provienen por lo general de las clases sociales más bajas y suelen ser extremadamente jóvenes. Ciertamente los factores directos de su irritación radican en el promiscuo apiñamiento en que viven y en la inseguridad y privación de su existencia. Por regla general, los participantes son hombres marginales.

Los linchamientos tienen lugar principalmente cuando la discriminación y la segregación se han establecido con vigor y se han visto reforzadas por la severa intimidación. El linchamiento requiere de otra condición especial: un bajo nivel de la fuerza de la ley en la comunidad. El que los segregados no sean prevenidos, y que los linchadores, aun cuando sean identificados, rara vez sean aprehendidos y casi nunca castigados, refleja la silenciosa aprobación de la policía y de las cortes.

Esta práctica macabra depende en un grado considerable de una costumbre cultural. Entre los hombres incultos y marginales de ciertos lugares, ha existido la tradición de la caza del hombre. La frase *get your nigger* es emblema de un deporte permisible y un deber virtual.

## X

E) *El papel del rumor*. Sin ser precedido o ayudado por el rumor, no ocurre ningún tumulto ni linchamiento. El proceso podría ser el siguiente:

1. El crecimiento gradual de la animosidad que antecede a una crisis violenta, es fomentado por historias de la maldad del grupo al que se odia. Uno escucha sin cesar la noticia de que la minoría en cuestión conspira, guarda rifles y municiones.

2. Después de los rumores preliminares, nuevos rumores prestan su servicio como llamado para motines o partidas de linchamiento: "Algo va a suceder esta noche en el río", "Atraparán al negro esta noche y lo matarán."

## XI

De entre los rasgos que las víctimas adquieren, por el violento efecto del prejuicio, los más notorios se relacionan con las defensas del yo. Tales rasgos, que es inútil negar, y que se levantan contra el ridículo, el menosprecio y la discriminación, no son siempre desagradables y algunos alcanzan el rango de lo socialmente positivo. En amplia medida el problema de su desarrollo es un problema de individuos. Algunas de las formas más frecuentes de la defensa del yo son:

*Preocupación obsesiva*. El sentimiento fundamental de los miembros de los grupos minoritarios, objeto de prejuicio, es el de inseguridad, esto lleva a la actitud

de: "Nos han herido tan frecuentemente que aprendimos a protegernos, a no confiar en ningún miembro del grupo que tanto nos ha injuriado. Desconfiamos de todos." La preocupación obsesiva condiciona por un lado la vigilancia y resiente por otro la hipersensibilidad.

*Negación de la membresía*. Quizá la defensa más simple es el negar que se pertenece a un grupo menospreciado. Eso sucede muy fácilmente con aquellos que no poseen color, apariencia o acento distintivo, y que no sienten ninguna lealtad o apego a su grupo. Tal oportunismo los ha llevado a sentirse traidores a su clase.

*Retraimiento y pasividad*. Desde tiempo inmemorial, los esclavos, los prisioneros y los parias, han escondido sus verdaderos sentimientos bajo una apariencia de asentimiento pasivo. Máscara de contentamiento, la pasividad es un medio eficaz para sobrevivir.

*Bufonería*. Si el amo quiere que se le divierta, el esclavo suele obligatoriamente realizar funciones de *clown*. En el *in-group* mismo se extiende la bufonería protectora. Los soldados negros, entre ellos, adoptan en ocasiones una "forma negra de hablar", que mientras más anti-gramatical sea más les gustará. Asesinar la gramática resulta para ellos un placer, una salida simbólica para sus sentimientos de frustración.

*Fortalecimiento de los vínculos del in-group*. El ataque de un enemigo común no es la única base de la asociación humana, pero es un sólido cimiento. Nunca está tan cohesionada una nación como en tiempos de la guerra. Así, el sentimiento de clan puede ser el resultado de la persecución, aunque los perseguidores lo consideren como la causa. Los grupos minori-



tarios desarrollan una solidaridad especial. En su interior, se ríen y se burlan de sus perseguidores, celebran sus propias fiestas y sus propios héroes y viven juntos muy bien. De allí hay sólo un paso para dar un tratamiento especial a los de su propia clase. Si la salvación personal está en el *in-group* uno crece perjudicado a favor de sus miembros. Un judío tenderá a favorecer a sus compañeros étnicos y el lema negro "No compres cosas en un lugar en donde no puedas trabajar" es un fenómeno del mismo orden.

*Astucia y marrullería*. A través del proceso histórico, una de las acusaciones más comunes contra los *out-groups* nos dice que sus miembros son deshonestos, mañosos y ruines. Se encuentra la raíz de tal formulación peyorativa en el doble principio étnico que ha marcado desde un primer momento las relaciones humanas. Uno espera un mejor trato de los de su propia raza que de los extraños. Entre la gente primitiva, la deshonestidad era

un concepto que sólo tenía sentido en relación a los miembros de una misma tribu. Y así se procedía también para las sanciones. Engañar a extraños resultaba honesto y digno de elogio.

Esta tendencia se agrava si para sobrevivir se depende de la bellaquería. En muy diversos momentos de la historia, muchos judíos no hubieran resistido la expropiación y a los pogromos, de no haber desarrollado su astucia para engañar a los perseguidores. Estos "tratos tramposos" también son la manifestación de un pequeño desquite. El más débil despoja al más fuerte. Tan lógico es este tipo de respuesta entre las víctimas del prejuicio que uno se pregunta asombrado por qué no se encuentra con mayor frecuencia.

*Identificación con el grupo dominante: odio a uno mismo.* Un mecanismo más sutil está presente en los casos donde la víctima, en vez de pretender estar de acuerdo con sus "superiores", realmente está de acuerdo con ellos y ve a su propio grupo desde el punto de vista de la mayoría. La razón primaria es que en nuestra cultura occidental se sostiene la doctrina de la responsabilidad del individuo. Éste da forma a su mundo o, al menos, eso se piensa. Cuando las cosas marchan mal, el culpable es el individuo. De allí que el inmigrante se sienta *avergonzado* de su acento defectuoso, su falta de gracia y ligereza social, su educación limitada.

*La agresión contra el propio grupo.* El término "odio a uno mismo" se ha aplicado al sentido personal de vergüenza por poseer las despreciables cualidades del propio grupo, ya sean éstas reales o imaginarias. También se aplica a la repugnancia que se siente por otros miembros del grupo que "poseen" tales atributos. Ambas acepciones del odio a uno mismo son muy posibles. Véanse, si no, las distinciones clasistas, particularmente agudas, que privan entre los negros. Los estratos sociales son señalados con dureza por el color, la ocupación y el nivel educativo.

*Prejuicio en contra de otros grupos.* Las víctimas del prejuicio pueden, por supuesto, asestar a otros el golpe que ellos mismos han recibido. Así, en una investigación efectuada en dos universidades de Georgia, al compararse los prejuicios de estudiantes blancos y negros, los segundos resultaron en promedio menos amistosos hacia *todos* los grupos étnicos y nacionales enemistados, que los primeros (con la única excepción del grupo negro). Y no sólo los negros responden con prejuicio al prejuicio. Aun cuando la frustración y la ira personales de la víctima son la razón principal de su hostilidad directa o indirecta hacia otros grupos, existen otras causas de desarrollo del prejuicio. A través de su ejercicio se puede encontrar una ventaja si uno se relaciona poco con la mayoría. Un blanco gentil puede decirle, o darle a entender, a un negro que después de todo ninguno de los dos es un judío.

*Compasión.* La calidad de víctima sólo en circunstancias muy extremas dejará a un individuo con un grado normal de prejuicio. La víctima ha de tomar en adelante uno de dos posibles caminos: o se une al orden establecido y trata a los demás de la misma manera en que ha sido tratado, o ha de evitar, consciente y deliberadamente, esta tentación. Dirá:

"Esta gente es víctima como yo mismo soy víctima: mejor estar con ellos, no contra ellos."

*La lucha: la militancia.* "Aquel que se siente odiado por otro —afirmó Spinoza— y cree que no le ha dado ninguna causa para el odio, odiará al otro en recompensa." En lenguaje psicoanalítico, la frustración engendra la agresión.

*Esfuerzos por mejorar.* Algunos miembros de grupos minoritarios ven en su condición un obstáculo que debe ser superado, merced a un esfuerzo extraordinario. Después de trabajar todo el día, algunos inmigrantes asisten a la escuela nocturna para aprender el lenguaje y el pensamiento de Norteamérica. En todo grupo minoritario existen individuos que adoptan esta forma de compensación directa y exitosa.

*Mejora simbólica del estado social.* En contraste con esta superación directa y eficaz, se encuentra una variedad de esfuerzos descentrados que intentan las víctimas del prejuicio para elevarse socialmente. Algunos se entusiasman de modo especial por la pompa y la circunstancia. En el ejército, hay soldados negros que parecen dedicados primordialmente a los desfiles, los zapatos brillantes, la ropa



bien planchada y otros signos del militar muy cumplido. Son los símbolos del *status* social.

Una "compensación por sustitución" similar puede llevar a un interés obsesivo en las conquistas sexuales. El miembro despreciado de un grupo minoritario suele encontrar potencia, orgullo y respeto a sí mismo en tales actividades. Es probable que el negro no se resienta por su reputación de vigor sexual. La acepta como un tributo, como una gratificación.

Una forma curiosa de mejorar simbólicamente en la situación social se da en el uso pretencioso del lenguaje. Para la persona de posición inferior las grandes palabras le parecen recursos que la elevan en la escala social.

*Neurosis.* Hay evidencias de que el grado psiconeurótico es relativamente alto entre judíos. La hipertensión es común entre los negros. Pero, en conjunto, la salud mental en los grupos minoritarios no difiere grandemente de la salud mental de la mayoría. Pensar en las víctimas en términos de compensaciones neuróticas, es por lo común una actitud menos justa y apropiada que la que las sitúa como viviendo en un estado marginal, algunas veces aceptadas y otras no. Lewin las compara

con la condición de adolescentes, que nunca están seguros por completo de si serán admitidos en el mundo de los adultos dominantes. Padecen tormentas y tensiones y ocasionalmente quiebras irracionales. Aunque, para hacer un ajuste maduro, uno tiene que pertenecer a un *mundo definitivo*. A muchos miembros del grupo minoritario jamás se les permite pertenecer plenamente, participar de manera normal o sentirse en casa. Como el adolescente, no pertenecen a ningún lugar específico. Son seres marginales.

*La profecía que se cumple a sí misma.* Hasta cierto punto, somos lo que la gente piensa de nosotros. Si un hombre entra en un grupo creyendo que todos los presentes participan de una agresividad hacia él, se comportará muy probablemente de manera tan ofensiva e insultante, que la verdadera agresión surgirá. Ya alguien ha dicho que es el antisemita quien determina al judío, de alguna manera.

Resulta imposible condensar, para los propósitos de estas notas, el severo, inteligente análisis que del problema del prejuicio realiza Gordon W. Allport. El interés básico es suscitar la atención y el deseo de estudiar libros que, como *The Nature of Prejudice*, abordan desde un punto de vista responsable, científico, un tema que se ha prestado perennemente a la sensiblería, a la demagogia y al lugar común. Sólo queda, para concluir, la glosa de algunas ideas de Sartre, a propósito de los asuntos vivamente relacionados con la acción negativa del prejuicio en nuestros días: hay que tener presente en primer término que todas las personas que colaboran con su trabajo en la grandeza de un país tienen en ese mismo país el más pleno derecho de ciudadanos. No les da este derecho la posesión de una problemática y abstracta "naturaleza humana", sino su participación activa en la vida de la sociedad. Los negros son solidarios de la empresa nacional: son ciudadanos, tienen derechos sobre tal empresa. Pero los tienen o deberían tenerlos *a título* de negros, es decir, como personas concretas. Hay que aceptarlos con su carácter, sus costumbres, sus gustos, su nombre, sus rasgos físicos. Y esta aceptación, si es total y sincera, facilitará primeramente al negro la elección de su autenticidad, y después, poco a poco, hará posible sin violencia, por el curso mismo de la historia, su asimilación.

Todos —sigamos con las ideas de Sartre— somos solidarios del negro, puesto que el racismo conduce directamente al nacional-socialismo. Y si nosotros no respetamos, ¿quién nos respetará? Si somos conscientes de esos peligros, si hemos vivido en la vergüenza nuestra complicidad involuntaria con los racistas, que han hecho verdugos de nosotros, quizá empechemos a comprender que es necesario luchar por el negro ni más ni menos que por nosotros mismos. La causa de los negros estaría ganada si sus amigos encontraran para defenderlos tan sólo un poco de la pasión y la perseverancia que sus enemigos ponen en hundirlos. Cada uno de nosotros ha de tener en cuenta que el destino de los negros es *nuestro* destino. Ni un solo norteamericano será libre mientras los negros no gocen de la plenitud de sus derechos. Nadie estará seguro en tanto que un negro, en Norteamérica, y *en el mundo entero*, pueda temer por su vida.

# Una lección ejemplar

Por Francisco AYALA

Dibujo de Víctor ESTRADA

En mis tiempos se sabía educar a los hijos; hoy, ya no. Ahora todo es blandura, lenidad, contemplaciones; y los resultados a la vista están. En aquel entonces... Recuerdo por ejemplo —y es un ejemplo más— el caso de la mentada doña Clotilde, vecina nuestra, cuyo carácter, energía y tacto celebraban todos. Era una señora chiquitita, flaquita, pero ¡de un temple! Viuda a poco de casarse, ella solita —y a costa de cuántos sacrificios, se ponderaba— había sacado adelante a su Luisito, este mismo Luis Zegrí que, por méritos de guerra, acababa de ser ascendido a capitán en Marruecos, y de quien todos hablaban con tanto encomio. Yo, por supuesto, no conseguía recordarlo sino bajo una forma muy nebulosa; y cada vez, que aplastándome las sienes contra los barrotes del balcón, veía pasar por delante algún

regimiento de regreso para el cuartel del Triunfo, mi fantasía se esforzaba por imaginar al capitán Zegrí. Los soldados, fusil al hombro y batiendo gallardamente la alpargata a los compases de la *Marcha Turca* de Mozart, doblaban la esquina ante nuestra casa; y cada oficial me proponía a mí una posible versión del legendario Luisito, que sin embargo tenía que ser falsa, puesto que Luisito estaba en Marruecos. Eran los días en que el Barranco del Lobo y el monte Gurugú continuaban apareciendo en todas las conversaciones. Lo que yo no calculaba (pues “Hasta que la campaña acabe no podrá venir”, me decían siempre) es que muy pronto había de ver en persona al capitán Luis Zegrí. Pero así fue. Y fue así: Nuestra doña Clotilde había recibido un regalo que su hijo le enviaba. Se trataba —decían— de un cajón no muy grande, cuya apertura ordenó la buena señora con la expectación natural. Y al abrirlo, resultó que contenía —pásmense— cinco cabezas de moros, barbudos y feísimos. ¿Por qué cinco, y no siete u ocho? ¡Cualquiera sabe! Quizás —conjeturo yo ahora— para que nadie pudiera atribuirlo a reminiscencias literarias, muy improbables por lo demás; quizás por ser el obsequio despojos de una determinada hazaña, es decir, por fidelidad al hecho histórico; o quizás, tan sólo, por razón del tamaño del envase. Lo cierto es que cuando sacaron de él las cinco cabezas exangües, doña Clotilde torció el gesto y no dijo nada. Esta reacción de disgusto pudo deberse en parte al mal olor que en seguida se difundió por el gabinete, hasta dejar impregnados muebles y cortinajes.

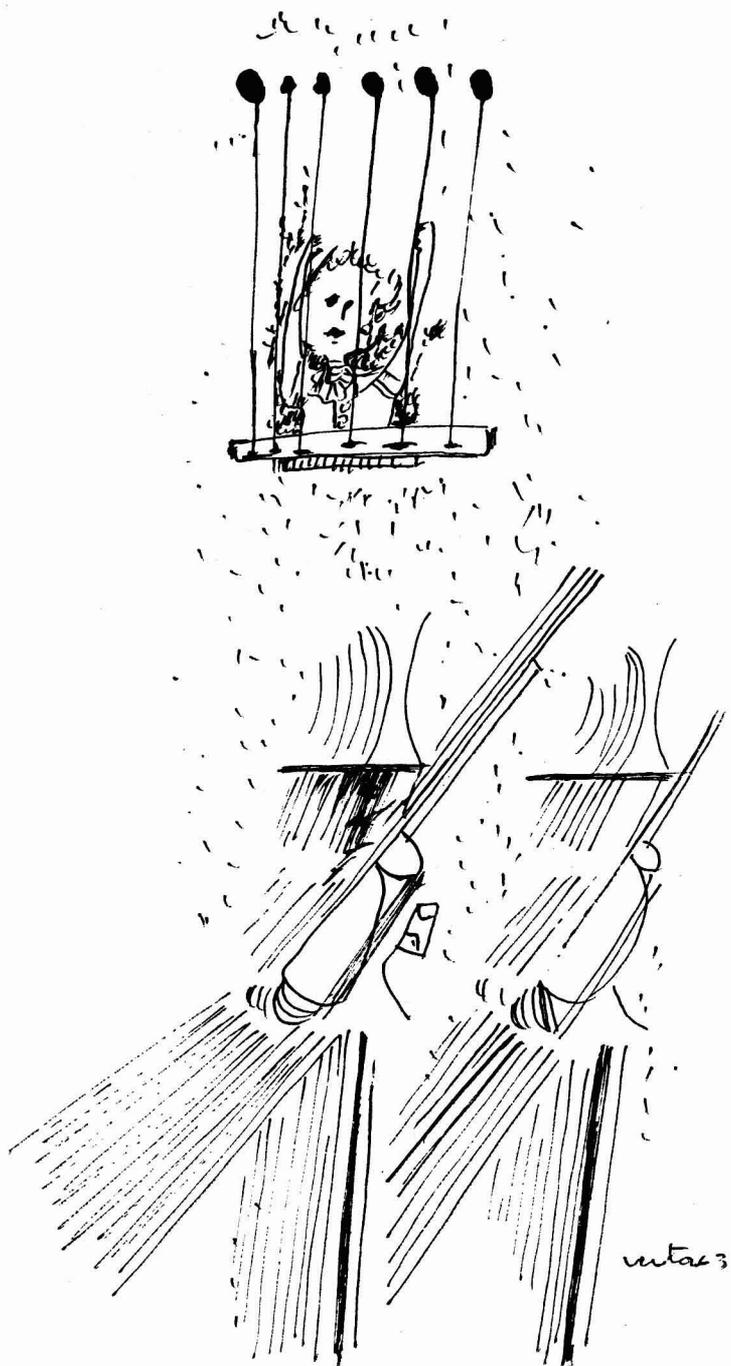
Sea como fuere, su silencio inicial se formalizó de tal modo que, en lugar de agradecer a su hijo el obsequio, de cuya buena intención al menos no cabía duda, o bien reprenderle, incluso con aspereza, si lo había encontrado desagradable o irrespetuoso, desde aquel instante mismo se abstuvo en absoluto de contestar a sus repetidas cartas, hasta que el muchacho, desconcertado, aterrado, solicitó y consiguió que le concedieran una breve licencia con objeto de regresar a la Península y comparecer ante su irritada progenitora.

La entrevista fue memorable. Al recibir el telegrama de Luisito, doña Clotilde había convocado a parientes, amigos y vecinos para que estuvieran presentes a la hora de su llegada. Incluso yo, con mis seis añitos, y otros dos niños, debimos ser testigos —quizás para efectos ejemplarizantes— de la escena que se preparaba. Estábamos reunidos en la sala de visitas; y cuando por fin el timbre de la puerta y los rumores del pasillo anunciaron la llegada del viajero, toda aquella gente se abrió a los lados de la señora para dejarle paso hacia ella. Desde mi sitio, yo no quitaba los ojos de la puerta; y mi curiosidad, mejor: mi ansiedad quedó más que saciada cuando vi aparecer en su marco la figura de un hombretón muy fornido, tostadísimo del sol, en su uniforme de campaña. El héroe se detuvo allí un momento buscando a su madre en la penumbra, e hizo en seguida ademán de ir a precipitarse en sus brazos. Pero entonces doña Clotilde se echó atrás, y alzó una mano —su mano pequeñita, fina, blanca, y azulada de venas— empuñando una fusta que, por lo visto, había tenido escondida a la espalda. Blandiéndola ante la cara del capitán, le gritó con fría cólera: —¡De rodillas!

Extrañas y rápidas mutaciones reflejó la cara de Luis Zegrí: pasó de la preocupación y la sorpresa al humor, un humor casi divertido, y en seguida a un miedo pueril. Sólo vaciló un instante. Se hincó de rodillas ante su madre, y esta señora, en medio de nuestro silencio estupefacto, descargó sobre su cabeza y hombros una nube de furiosos rebencazos.

Al fin, sofocada —¡Pide perdón a tu madre!— le exigió. Y Luisito, arrodillado siempre, tomó la mano que lo había maltratado y puso en ella sus labios, murmurando —¡Perdón! ¡Perdón!— con filial humildad.

Entonces doña Clotilde, antes de que el capitán, se hubiera levantado, le cogió la cabeza entre sus manos delicadamente y le besó la frente y los ojos. Suspiró: —¡Ay! Estos muchachos no tienen idea de lo que es respeto.



# Primera y última noticia de Javier Heraud

Por Sebastián SALAZAR BONDY

Las informaciones acerca de choques armados, revueltas campesinas y guerrillas ya no son primicias en las páginas sombrías de la prensa peruana. Nos estamos habituando a la violencia, al horror. Oímos decir o leemos que un subversivo ha sido abatido, o que a sangre y fuego se persigue a un agitador, y nos quedamos quietos. Sin embargo, de pronto, la lisa superficie de la costumbre se agita como si por primera vez un rebelde (se podría escribir: un romántico) cayera ante las balas de la fuerza pública.

Ayer no más una noticia así nos sacó de nuestro resignado acatamiento de la muerte anónima, la de la víctima sin rostro, comunero indio, minero mestizo o estudiante revolucionario. Una ráfaga de odio había acabado con un poeta, Javier Heraud. Y no lo quisimos creer. Hasta hace apenas un año estaba entre nosotros, era un joven compañero, todavía un adolescente, y su talento nos sorprendía, nos enorgullecía.

No quiero —no puedo— escribir una elegía. La historia de Heraud es brevísima. Cinco años atrás ingresó a la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Lima. Sus profesores Luis Jaime Cisneros, Washington Delgado, Luis Alberto Ratto y José Miguel Oviedo descubrieron inmediatamente en él la rara calidad del artista de raza. Conforme se acendró en Heraud la vocación creadora su inconformismo se hizo más premioso, exigente y, en cierto modo, mortal. Mas no era un fanático. Estaba cada vez más en sí, y también más dado a los demás. La editorial de poesía que Javier Sologuren con tanto sacrificio mantiene publicó, en 1960, un excelente poema de Heraud: *El río* (Cuadernos del Hontanar, Lima). Un epígrafe de Antonio Machado —la vida baja como un ancho río— desataba ahí un cántico en el que la existencia, como una caudalosa corriente brotada de un insignificante manantial, se confundía al fin con las aguas turbias, oceánicas, de una más plena vida. Entre *El río* y su segundo libro, *El viaje* (Ediciones Cuadernos Trimestrales de Poesía, Lima, 1961), medió apenas un año, pero la intensidad con que el poeta vivió aquel tiempo, entregado ya a la lucha desigual en la que sucumbiría, estaba dulce y patéticamente inscrita en los nuevos versos.

El viaje se cumplía hacia la propia intimidad: en ella Heraud no se recreaba porque, de vuelta de un largo recorrido por la realidad y la fantasía, su palabra ya no cantaba jubilosa. Confesión desgarradora, limpia de todo ornamento, desnuda como una luz substancial, los poemas de esta serie aludían reiteradamente a la muerte, llamándola y conjurándola, atraído por ella a pesar de sí como la falena que gira alrededor de la llama que la ha de quemar. Ahora se habla de la premonición mortal contenida en los versos de Heraud, pero es preferible y más justo atribuir dicho culto de la muerte a la elección libre de un destino, no suicida sino mártir, distante por igual del éxito y del fracaso. El último poema, *Epílogo*, de su segundo libro, anunciaba su decisión: Sólo soy / un hombre triste / que agota sus palabras.

Agotadas sus palabras le quedaba la vida. A mediados de mayo, tras de abandonar Cuba, adonde se había dirigido

para estudiar cinematografía, penetró en unión de siete estudiantes más la frontera selvática del Perú y el Brasil e ingresó en su tierra patria para luchar como guerrillero. Los ocho jóvenes combatientes atravesaron la enmarañada selva del departamento de Madre de Dios y arribaron tras larga jornada a pie a Puerto Maldonado, una población fronteriza de no más de seiscientos habitantes. Aquí las informaciones periodísticas y oficiales se contradicen. Es probable que el grupo, agotado por el esfuerzo, fuera sorprendido por la policía. En la huida resultaron apresados tres de sus miembros, mientras uno, aún prófugo, conseguía escapar. Los otros dos, Heraud uno de ellos, fueron acorralados por la fuerza pública y la población armada, cuando, cruzando a nado el río, lograron ser recogidos por un generoso balsero. Varias lanchas los acosaron. Hubo un tiroteo. Cayeron un policía y el balsero, y luego Heraud y su camarada, después que ambos habían enarbolado bandera blanca de rendición. En el cuerpo del poeta —de acuerdo a la declaración de su padre, quien viajó a Puerto Maldonado a identificar el cadáver— había una treintena de balazos, varios de un proyectil explosivo habitualmente empleado en la zona para la cacería de fieras. Eso es todo.

Claro que inmediatamente buena parte de la prensa segregó sus vastas infamias mezcladas con las grandes palabras de la peculiar moralina burguesa. Otra, menos farisea, se preguntó —como si fuera posible preguntarse semejante cosa— por qué razones jóvenes “con un porvenir brillante por delante” se daban a matar y morir. Por supuesto que tanta malevolencia o vacuidad no fueron compensadas por el homenaje público que a Heraud tributaron escritores y estudiantes, y todavía nadie sabe qué hacer para devolver el nombre y la obra del joven poeta al lugar que le corresponden. Es mi situación ahora.

Javier Heraud era un hombre parco, pesado de andar, de constante sonrisa en los labios, de mirada de asombro profundo. Estuve incontables veces con él, pero no conversamos mucho. Fui tal vez el primero que publicó un comentario de *El río*. Me lo agradeció palmeándome con sus toscas manos la espalda, como si yo fuera el chico, pero esto con tal aire de no saber decir una frase convencional que era claro síntoma de su inocencia, de su candor. Inocencia y candor —no ingenuidad, fácil credulidad, no— que lo llevaron a empuñar un precario fusil para destruir el mundo que consideraba podrido, pero que no venían acompañados de la astucia del combatiente subrepticio, que suele ser fuerte y ágil, que sabe golpear y rehuir el contragolpe del enemigo. Me imagino cómo fue derribado —él mismo describió el escenario: y supuse que / al final moriría / alguna tarde / entre pájaros / árboles (en *El viaje*)—, ofreciendo el gran blanco de su cuerpo sin malicia, esperando encender con su fuego de ira y justicia el río, el bosque, el cielo, los hombres. Es todo lo que puedo escribir ahora como introducción a algunos de sus poemas porque sé que, aun acribillado, su cadáver, ay, siguió muriendo, como el cadáver del miliciano español en el himno de César Vallejo, y sé que seguirá muriendo por siempre en sus versos.

# Poemas

de

Javier

Heraud

## MI CASA

Mi cuarto es una manzana,  
con sus libros,  
con su cáscara,  
con su cama tierna para la noche dura.  
Mi cuarto es el de todos,  
es decir,  
con su lamparín que me permite reír al lado de Vallejo,  
que me permite ver la luz eterna de Neruda.  
Mi cuarto, en fin,  
es una manzana,  
con sus libros, sus papeles,  
conmigo,  
con su corazón.

## MI CASA MUERTA

No derrumben mi casa vieja, había dicho.  
No derrumben mi casa.  
Teníamos nuestra pérgola,  
y dos puertas a la calle,  
un jardín a la entrada,  
pequeño pero grande,  
un manzano que yace seco  
ahora por el grito  
y el cemento.  
El durazno y el naranjo  
habían muerto anteriormente,  
pero teníamos también  
(¡cómo olvidarlo!)  
un árbol de granadas.  
Granadas que salían  
de su tronco,  
rojas,  
verdes,  
el árbol se mezclaba  
con el muro,  
y al lado,  
en la calle,  
un tronco que  
daba moras  
cada año,  
que llenaba de hojas  
en otoño las puertas  
de mi casa.  
No derrumben mi vieja casa,  
había dicho,  
dejen al menos mis  
granadas  
y mis moras,  
mis manzanas y mis  
rejas.

Todo esto contenía  
mi pequeño jardín.  
Era un pedazo de  
tierra custodiado  
día y tarde por una  
verja,  
una reja castaña y alta  
que  
los niños a la salida  
del colegio  
saltaban fácilmente,  
llevándose las manzanas  
y las moras,  
las granadas  
y las flores.

Es cierto, no lo niego,  
las paredes se caían  
y las puertas no cerraban  
totalmente.  
Pero mataron mi casa,  
mi dormitorio con su  
alta ventana mañanera.  
Y no quedó nada  
del granado,  
las moras ya no  
ensucian mis zapatos,  
del manzano sólo veo  
hoy día,  
un triste tronco que  
llora sus manzanas  
y sus niños.

Mi corazón se quedó  
con mi casa muerta.  
Es difícil rescatar  
un poco de alegría,  
yo he vivido entre  
carros y cemento,  
yo he vivido siempre  
entre camiones  
y oficinas,  
yo he vivido entre  
ruinas todo el tiempo,  
y cambiar un poco  
de árbol y de pasto,  
una palmera antigua  
con columpios,  
una granada roja  
disparada en la batalla,  
una mora caída con un niño,  
por un poco  
de pintura  
y de granito,  
es  
cambiar  
también algo  
de alegría  
y de tristeza,  
es cambiar también  
un poco de mi vida,  
es llamar también  
un poco aquí a la muerte.  
(que me acompañaba  
todas las tardes  
en mi vieja casa,  
en mi casa muerta).

# Del escudo de Aquiles a la chatarra

Por Dore ASHTON

Ningún objeto natural o hecho por el hombre puede resistir la embestida de la imaginación. Si uno se decide a "pensar" en un objeto (una taza, una lavadora de botellas o un motor de propulsión) ¿durante cuánto tiempo podrá conservar intacta la imagen? No mucho rato; en pocos instantes la inquieta imaginación comienza su interminable viaje por un verdadero mar de asociaciones, arrastrando a la parte racional de la mente como un esquife detrás de ella, y apartándola de la tierra firme. Una vez que la imaginación entra en funciones, la idea que se tiene del objeto como algo concreto sólo perdura un momento. Dadas las tendencias expansionistas de la imaginación, el problema de las relaciones entre el hombre y los objetos puede resolverse fácilmente: no se realiza ningún cambio verdadero; los objetos sólo estimulan la imaginación para que comience a trabajar, y son, por decirlo así, los instrumentos de los ojos del alma.

Sin embargo, hay una sutil diferencia entre las fantasías que se inspiran en los objetos hechos a mano y aquellas que dependen de los artefactos producidos en masa por las máquinas. Cuando Homero redactó su esmerada descripción del escudo de Aquiles, describió no sólo las características físicas del objeto, sino, implícitamente, la fantasía del creador del objeto, Hefestos, quien al cincelar, modelar y forjar, labraba al mismo tiempo sus fantasías. En la minuciosa descripción homérica de las cinco secciones del escudo, cada detalle es catalogado objetivamente: los campos arados, las doncellas que danzan, los pastores y los rebaños, los viñedos y las ciudades amuralladas; pero aún fue más lejos: rindió homenaje al poder narrativo de Hefestos, quien primero bosquejó el cosmos ("la tierra, los cielos, el mar, el sol infatigable y la luna llena") y luego realizó el escudo con toda la destreza de su "sabio corazón". Para Homero, el objeto es una obra de arte con características físicas específicas, a la vez que una obra de documentación histórica, una obra de la imaginación de otro hombre y un estímulo para la suya. Aquí pues, tenemos en sus varias relaciones un objeto hecho a mano por el hombre; la interacción entre artistas garantiza que cualquier cosa que puede ser contemplada brota de las afinidades de la imaginación.

El objeto que contempla el artista contemporáneo, generalmente es impersonal y uno de tantos de su género. No tiene que tomarse en cuenta ninguna otra imaginación creadora, ni existe un mensaje fraternal de una imaginación excepcional a otra. Un automóvil deportivo o una segadora de pasto pueden ser admirados y descritos; pero no hay comunicación entre el productor y el artista que los contempla. La relación del artista con los productos de las máquinas es directa y fría.

La revolución industrial fue vista con ansiedad por el artista del siglo XIX que expuso su temor ante la proliferación de los objetos hechos por máquinas; se desesperaba ante la presencia del carácter impersonal y sentía que la máquina que vomitaba sus incontables productos usurpaba su puesto, y con su clamor ahogaba su voz individual: Flaubert odiaba la edad de la máquina y pensaba que los aparatos desplazarían a la gente y la volverían incapaz de comprender el arte. "¿Qué se puede esperar de una población como la de Manchester, que se pasa la vida haciendo alfileres? ¿la confección de un solo alfiler necesita cinco o seis diferentes especialidades! La subdivisión del trabajo requiere además de las máquinas una cierta cantidad de hombres robots."<sup>1</sup>

En las artes plásticas, la máquina constituye una amenaza para la originalidad, afirmaban los teóricos del siglo XIX, en Inglaterra, donde crearon el Movimiento de Artes y Artesanías, y establecieron escuelas destinadas a enseñar los elementos del gusto y del diseño a los obreros (un utópico experimento que se repitió en el siglo XX en el Bauhaus, con resultados igualmente ambiguos). Hasta Ruskin se preocupaba por la pérdida del gusto de los obreros y se ingenió para que su libro *Las piedras de Venecia* fuera impreso en una edición popular al alcance de los trabajadores, con la esperanza de que podrían llegar a comprender la superioridad de los antiguos métodos de la construcción manual.

Desasosegados a causa de la revolución industrial, los artistas reaccionaron maltratando a la burguesía; por eso en la segunda mitad del siglo XIX, abundaron los tratados contra el utilitarismo y el materialismo burgués. Los realistas y los simbolistas también se lamentaron de los efectos de la industrialización sobre la sociedad. En el tumulto de las discusiones,

surgieron dos actitudes dominantes. La primera afirmaba que el artista podría librarse de las garras de la industria y sus productos, refugiándose en un mundo de fantasía donde los objetos fueran puros y dignos de contemplarse. Éste fue el camino que siguió Flaubert cuando escribió sus meticulosas descripciones de las antiguas joyas en *Las tentaciones de San Antonio* y en *Salammbô*. Otra forma de rebeldía fue el empleo en las obras de arte de las nuevas máquinas y de los objetos hechos por las mismas, subordinándolos a la visión personal del artista. Esto fue lo que hicieron los impresionistas y más tarde los cubistas.

Los artistas que decidieron enfrentarse a la realidad (o al menos así lo creyeron) y aceptaron los milagros de la técnica como tales, entraron en la escena del siglo XX, con la alegre visión de una nueva vida para el arte. La idea de un "nuevo espíritu" ganó terreno, haciendo posible para el artista el desarrollo de frescas actitudes ante los objetos útiles que antes se despreciaban. La actitud "realista" de los primeros cubistas fue expuesta por Guillaume Apollinaire; repetidamente explicó que los cubistas deseaban pintar la "realidad objetiva de los objetos". Todos tienen que admitir —escribió— que desde cualquier ángulo que se vea una silla, jamás deja de tener cuatro patas, un asiento y un respaldo.<sup>2</sup> Si se le priva de uno de estos elementos, se le resta una de sus partes esenciales. Los cubistas, al restituirle sus cuatro patas a la silla —dijo—, crearon una pintura poética y humana.

Uno de los más importantes logros (de acuerdo con Apollinaire) fue que los cubistas penetraron en el ambiente de la ciudad moderna, al emplear los anuncios y los carteles en sus obras. Defendiendo el uso de los materiales comunes, escribió que "se puede pintar con lo que se quiera... Basta con ver la obra; es por la cantidad de trabajo que llega a lograr el artista, por lo que se mide el valor de una obra de arte".

Los futuristas, preocupados también por las realidades de la industria, habían proclamado que el artista debería proveerse de nuevos materiales. Boccioni, en su *Manifiesto de la Escultura Futurista* (1912), incitó a los escultores a usar materiales modernos: cemento, acero, hierro, espejos y electricidad. Pero Apollinaire atacó a los futuristas por su romanticismo, y afirmó que su deseo de pintar un estado de ánimo sólo desembocaría en las ilustraciones. Los cubistas habían creado un nuevo arte (pensaba Apollinaire) en el que la ilustración dejaba su lugar a la "pintura pura". (En esto Apollinaire confusamente presintió un desarrollo posterior: el de Mondrian cuando estableció otra nueva realidad: la pintura pura como un objeto en sí misma.)

El nuevo aspecto de los objetos en la pintura fue dado a conocer por Apollinaire en un periódico (1913), mediante el análisis de la obra de Picasso. Algunas veces (escribió), Picasso usa objetos auténticos: cancioneros, sellos de correo y pedazos de periódico, sin añadir elementos pintorescos a la verdad de estos objetos. Los objetos empleados "han estado durante mucho tiempo impregnados de humanidad". Para Apollinaire y los hombres de esta época, el uso de objetos comunes se basaba en sus valores afectivos. Esto es, cada material seleccionado era apreciado por sus asociaciones, por el grado en que estaba impregnado del uso humano.

Muchos poetas de vanguardia de principios de siglo mantuvieron una actitud positiva hacia los objetos comunes. Jean Cocteau afirmó que la tarea del poeta era "desnudar, bajo una luz que destruya nuestra indiferencia, las cosas sorprendentes que nos rodean, pero que nuestros sentidos perciben automáticamente... Ponga el objeto común en un lugar, límpielo, frótelo, hágalo que brille y pueda ofrecer nuevamente la juventud, la frescura, y la misma pureza que tenía al principio, y entonces usted estará realizando el trabajo de un poeta".<sup>3</sup>

Para Cocteau era aún necesario limpiar y darle brillo al objeto, lo que significa llevar a cabo la digna tarea del ajuste metafórico. Para muchos de los artistas que reaccionaron contra el progreso de la técnica, acomodar el objeto común en un lugar asumió un aspecto diferente; continuaron sosteniendo la terca tradición romántica de la resistencia absoluta. Marcel Duchamp abanderó la protesta más intransigente cuando inventó la idea de los objetos ya hechos (*ready-made*). En oposición a lo burgués, Duchamp adoptó un método de expresión irónica que,

a pesar de la densa mistificación que circundaba su trabajo, tenía con toda seguridad sus raíces en el romanticismo irónico del siglo XIX.

Los objetos ya hechos fueron "elegidos" en Nueva York entre 1914 y 1925. Constituyen una acusación patente en contra del anonimato que imponía la fabricación en serie. Cuando el orinal firmado por R. Mutt, en 1917, fue rechazado por el Salón de los Independientes en Nueva York, Duchamp escribió: "No importa que el señor Mutt haya o no fabricado el orinal con sus propias manos, pues lo ha escogido. Ha tomado un elemento ordinario existente y lo ha arreglado de tal manera que el significado de su utilidad desaparece ante los nuevos calificativos y el nuevo punto de vista — ha creado un nuevo concepto para este objeto."

Como señaló Marcel Jean, los objetos ya hechos de Duchamp parten del principio de la trivialidad. "En estos objetos desconcertantes, la personalidad se funda en la más amplia generalización, el hecho colectivo se convierte en el ejemplo único."<sup>4</sup>

La irónica liberación de los objetos manufacturados realizada por Duchamp, y su insinuación de que el artista ya no podrá competir con tales realidades —el argumento implícito en los objetos ya hechos y en su propia retirada del arte— fue similar a la de los dadaístas en Europa, quienes trataron de liberarse del exceso de objetos manufacturados ironizándolos. Los objetos del movimiento dadaísta intentaban ser parodias sin sentido de una realidad sin sentido. Durante la Primera Guerra Mundial, la viva conciencia de que la perfección mecánica servía para construir herramientas para la destrucción, hizo que el dadaísmo denunciara amargamente el materialismo de la pequeña burguesía. Al incorporar fragmentos de la vida diaria en su trabajo, lo hicieron con el doble propósito aunque a veces ambiguo, de ridiculizar y de experimentar.

Sin embargo, su actitud no era distinta de la de los cubistas, quienes aún creían (como Duchamp cuando orgullosamente declaró que, a pesar de todo, él había escogido el original) que el artista expresaba su individualidad en sus selecciones. Kurt Schwitters escribió: "a cada artista debe permitírsele realizar una pintura sólo provisto con papel secante, siempre y cuando sea capaz de crear una pintura".<sup>5</sup> Sobre lo dicho por Apollinaire, Schwitters declaró que únicamente al artista le está permitido tomarse la libertad de emplear nuevos materiales, y que sólo el que puede crear una pintura será capaz de poner en su lugar el objeto común.

Los sucesores del dadaísmo, los surrealistas, eludieron los lugares comunes con un aristocrático entusiasmo parecido al de Flaubert. Cuando manejaban objetos procuraban crear a través de la clásica técnica de yuxtaposición; su obra era un producto híbrido que contenía cualidades tanto objetivas como

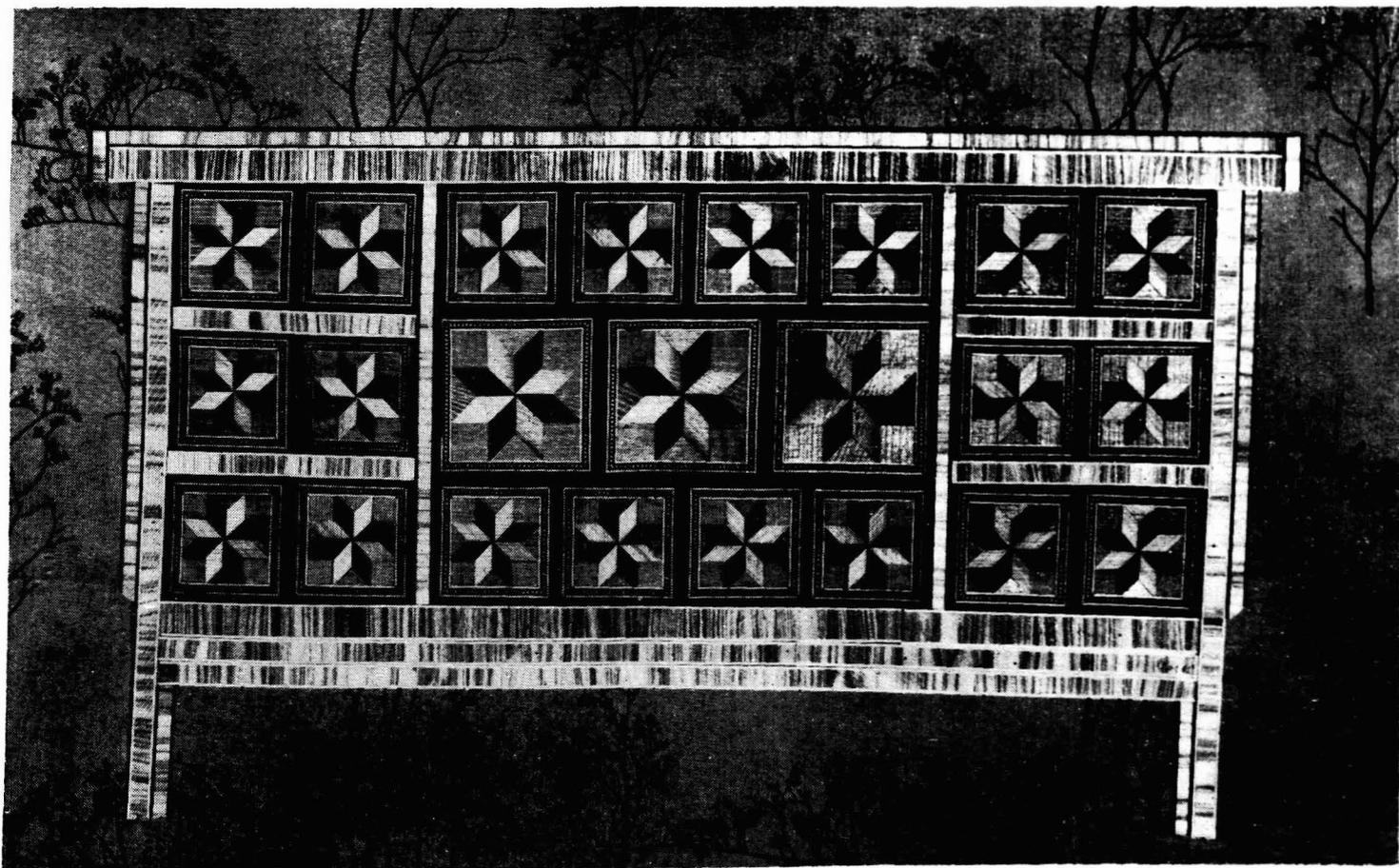
subjetivas. En muy pocas de las obras que se exhibieron en la Exposición Surrealista de Objetos (1936), se intentaba mostrar la realidad de los objetos comunes. Incluso los "hallazgos" intactos: fósiles, conchas, porcelanas y raíces, en contexto con la proximidad de los objetos expuestos al público, mostraban una tendencia a vivificar la imaginación y a servir de talismán para la evocación de experiencias completamente fuera de lo común.

La técnica poética y tradicional de la metáfora de los entes yuxtapuestos, en última instancia sustenta a la teoría surrealista. Desde el famoso hallazgo de Lautreamont: "Beau comme la reconte fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie", los surrealistas pudieron adentrarse aún más en la fantasía poética de los objetos, transformándolos muchas veces en metáforas literarias. Ellos eran tan clásicos como Mallarmé, cuyos "objetos" eran vistos a través de una inteligencia subjetiva extraordinaria; y como Proust, cuya memoria involuntaria hacía que los objetos se enriquecieran con las asociaciones; y como Joyce, cuyos objetos, como los de Picasso, estaban "impregnados de humanidad". Hasta este momento, en el arte del siglo XX el objeto está todavía subordinado al artista que lo ve. Todos estos "ismos" reflejan la realidad a través de sus visiones personales. Todos tratan de representar un ambiente, ya sea observando desde un punto de vista nuevo los lugares comunes, o por medio de la observación psicológica de la otra realidad, la de los sueños.

Al rechazar los objetos o al incorporarlos, los artistas aún están orgullosos de su inteligencia, de su individualidad, de su habilidad para escudriñar y seleccionar entre el tumulto de cosas a su alcance.

A medida que avanza el siglo, las circunstancias que crearon actitudes negativas —los avances técnicos y las consiguientes amenazas a los valores humanos— han llegado a ser aún más destructoras. Los artistas que padecieron la Segunda Guerra Mundial no han tenido la confianza alegre en la fuerza de su personalidad que a pesar de todo mantuvo al artista después de la Primera Guerra Mundial. El artista de nuestros días a menudo sospecha que está sosteniendo una lucha perdida de antemano contra los efectos de la producción en masa, y sobre todo en contra de la burguesía y su materialismo. Su respuesta es a menudo radical. Un resurgimiento del ubuismo caracteriza a la década pasada, con su multitud de individuos rebeldes que desean librarse de todas las tradiciones, incluso de la de protestar. "Nous n'aurons point tout demoli si nous ne demolissons mêmes les ruines!" ¿Habrá permanecido indiferente el père Ubu si hubiera visto con qué dedicación los artistas de la mitad del siglo XX se aplican a destruir hasta las ruinas?

Los dadaístas han dejado pocas cosas sin hacer, entre ellas, la total destrucción del concepto del arte. Desde fines del siglo



Enrico Baj — Mueble — "los muebles están condenados a ser muebles"

XIX ha habido un grupo de artistas irascibles que asociaron el arte con la decadencia y el materialismo. Si una obra de arte es comprada, celebrada y vista como un símbolo del *status*, se considera fundamentalmente falsa. A pesar de que esta lógica parece estar muy equivocada, muchos jóvenes artistas la emplean.

A fin de desafiar a la historia y de mantenerse apartados de la influencia de la burguesía, algunos artistas han decidido emplear objetos frágiles y perecederos en sus creaciones. El uso de alimentos que pueden descomponerse, papeles que pierden su calidad original, y bolsas de plástico que se revientan, son comunes en las híbridas y teatrales "exposiciones" de Nueva York.

Aquí la desilusión y la falta de confianza de los artistas se desborda en esas realizaciones efímeras. Los pintores consideran los materiales caducos de sus "exposiciones" y sus montajes como símbolos de libertad. El espíritu inherente en tales actos estéticos de demolición encuentra eco en las palabras de un joven artista que lucha por sobrevivir a "un periodo de prueba", y que acertadamente comprende que no puede haber recompensa para su trabajo. Ningún coleccionista prostituirá sus obras. La renuncia a la recompensa es un gesto directo de protesta social y muchos jóvenes artistas consideran este rechazo como su actitud más importante.

La actitud estética extremista implica lo que yo llamaría una inevitable disminución de las elecciones. Si la elección y la decisión son la base de la obra de arte, como creo que deben ser, la nueva tendencia reduce el número y la calidad de las decisiones a un mínimo. A medida que el artista abandona el digno papel de amo de sus materiales, se doblega cada vez más ante las mismas técnicas a las que se opone.

La disminución de la elección es considerada un valor positivo por los artistas que han llegado a ver en el azar una respuesta a la simetría y a la enloquecedora regularidad de la cultura mecanizada. En las manos de Max Ernst florece la inspiración gratuita. Sin embargo, en su voz irónica hay un toque de orgullo por su sentimiento de superioridad que lo define como un hijo de principios de siglo: "El surrealismo permitió que la pintura se renovara con rapidez usando las botas de siete leguas, a partir de las tres manzanas de Renoir, los cuatro espárragos de Manet, las mujercitas color chocolate de Derain, y la caja de cigarrillos de los cubistas... Esto, desde luego, sucede ante la gran desesperación de los críticos de arte que están alarmados de ver al 'autor' reducido a un mínimo, y el concepto del 'talento' destruido."<sup>6</sup>

La ambigua actitud de Ernst degeneró significativamente cuando fue adoptada por muchos artistas jóvenes. El mundo "objetivo", el mundo real de la acumulación de cosas sin sentido, los ha atrapado y el germen de ironía de los surrealistas ya no tiene cabida. Dudo mucho de que Max Ernst haya pensado seriamente que era un aficionado sin talento que había logrado sus descubrimientos sólo por accidente. Sus accidentes eran siempre modificados; pero en la nueva estética de los últimos años, el accidente y el azar han adquirido un supremo valor, y sin compasión se le adjudica al "autor" un papel de menor importancia.

Las pesadillas del poeta Henri Michaux (quien se imagina rodeado de objetos hostiles que lo oprimen y desean desplazar su "yo" para aniquilar su individualidad, y "que encuentran apoyo" en su imaginación) se han convertido en una realidad para muchos artistas; la profusión de cosas es un hecho abrumador con el que, aunque contra su voluntad, han tenido que coexistir.

El mundo del arte es una pequeña reproducción del gran mundo, e imita sus gestos y sus flaquezas. Quizá sea conveniente señalar aquí que desde la Segunda Guerra Mundial, las elecciones disponibles para los campos de prueba individuales parecen haber disminuido a un ritmo muy rápido. El surgimiento del interés en los objetos hechos por las máquinas y el casual montaje de ellos, y la consiguiente reducción de las elecciones, quizá se pueda apreciar más fácilmente a la luz de la sociología que a la de la estética. Toda la importancia que se le da a la cultura de la chatarra y al arte popular está saturada de consideraciones extra artísticas.

La idea de una cultura de la chatarra, vigorosamente sostenida por el crítico inglés Lawrence Alloway, se basa, como asegura, en "la aceptación de los objetos producidos en masa, sólo porque son lo que nos rodea, y no porque sean producto de la idolatría de la técnica".<sup>7</sup> La fuente de la cultura de la chatarra es el envejecimiento de los objetos, el material de desperdicio de las ciudades que se va juntando en los roperos, armarios, buhardillas y basureros. Pero, en contraste con un artista como Kurt Schwitters, los artistas contemporáneos han llegado al límite de la radical aceptación del uso de la chatarra. Picasso y Schwitters usaron pedazos de objetos reales que estaban impregnados de humanidad y que se asociaban en un

orden artístico; en cambio, los nuevos artistas evitan las transformaciones. La chatarra es chatarra, y nada más. Desean que los objetos se resistan a incorporarse dentro de un suavizante conjunto estético.

El "*status* original" de los objetos en que insisten los artistas de la cultura de la chatarra, obviamente sólo puede mantenerse si el artista renuncia a gran parte de su autoridad sobre el mundo y sobre las cosas representadas. No trata de interpretar, ni aun de representar, sino sólo de presentar. Un número cada vez mayor de críticos consideran esto como una saludable actitud; y se empeñan en una compulsiva cacería de la realidad. A medida que se multiplican los objetos, aumenta también el misticismo.

La casualidad y el azar son valores importantes para estos artistas. El compositor John Cage, que ha elaborado su propia técnica basándose en las leyes del azar, aplaude al artista Robert Rauschenberg porque no tiene ninguna pretensión de seleccionar estéticamente.<sup>8</sup> (Desde luego, esto es una exageración. Rauschenberg es un artista y muchas de sus mejores obras muestran considerables transformaciones, ajustes y selección estética.) Cage afirma que las combinaciones de Rauschenberg no poseen un tema, como no lo puede tener un trozo de periódico. El mismo Rauschenberg considera su arte como una serie de trozos y fragmentos de vida. En la observación de Cage hay un resabio de surrealismo cuando afirma que en Rauschenberg y en lo que él recoge existe la cualidad del hallazgo; pero no el hallazgo metafórico de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección, sino el encuentro casual en la continuidad de la caótica sensación de lo que llamamos vida.

La urgente necesidad de realismo que algunos consideran como una exacerbada reacción ante las ambigüedades e incertidumbres inherentes al arte abstracto, se ha convertido en un fenómeno mundial, que continuamente sufre enmiendas. Dos años después de que Alloway definió la cultura de la chatarra como una aceptación de la producción en masa de objetos, llevó sus especulaciones a un terreno más lejano. Su rechazo de la metáfora es definitivo. Al hacer la introducción para una exhibición de la obra de Jim Dine, Alloway sugirió que la tradición estética le presta poca importancia a la realidad del tema, subrayando, sin embargo, el formalismo del arte "que puede convertirse en una metáfora de orden ideal".<sup>9</sup> Él afirma que estas metáforas ya no son aceptables.

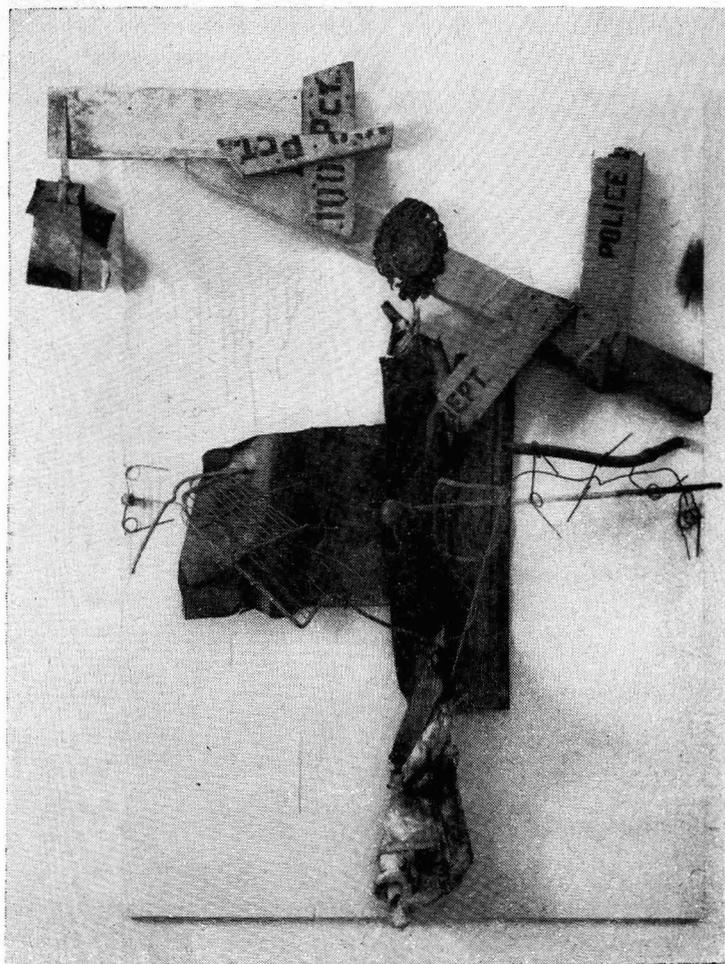
Dine pinta grandes representaciones de abrigos con botones reales y camisas con corbatas reales; Alloway afirma que el pintor no nos está ofreciendo símbolos sino "objetos presentados tan literal y enfáticamente como es posible". De acuerdo con los tres aspectos de la lógica de Alloway, Dine pinta abrigos que parecen reales, y como nosotros no esperamos que los abrigos lo sean cuando los realiza un artista, nuestra sorpresa es lo que le da valor a la imagen. Además, Alloway asegura que al emplear Dine objetos nuevos, "recién adquiridos", destruye el fetichismo y las funciones sociales de los objetos. "Se burla de la objetividad de los símbolos tan sólidos como sea posible, y los cambia por objetos tan familiares como sea posible, cuyo misterio se basa en su deseo de simular la presencia real de los objetos."

En este oscuro drama en que la metáfora es el villano, se acepta la disminución de las elecciones (como antes se admitió la multiplicación de la chatarra) y se transforma en un principio estético *faute de mieux*.

El furtivo influjo de los objetos que tan angustiosamente anunció Henri Michaux ha afectado a todas las artes. El dramaturgo francés Ionesco ha empleado armarios en su obra *El nuevo inquilino* a fin de trastornar el escenario y, finalmente, para obstruirlo por completo con ellos a manera de un telón final. Otro escritor francés, Robbe-Grillet, ha escrito catálogos interminables de objetos en sus novelas, con un espíritu que considera realista. Puede decirse, de paso, que la disminución de elecciones se observa en la explicación que da Robbe-Grillet de su argumento para la película *El año pasado en Marienbad*. Con el pretexto de lo que considera la participación del público, afirma que no existe ninguna interpretación de su obra y que no desea que las imágenes tengan forma definida; deja esa libertad al espectador de hacer con ellas lo que quiera. Lo mismo puede decirse de las máquinas de Tinguely y la poesía de muchos de los *beats*. La complicidad del público, solicitada por el artista, es característica en las decepcionadas artes de nuestra época.

La indiscutible novedad del arte de chatarra de postguerra atrajo el interés de muchos círculos. El admirable poeta mexicano Octavio Paz ha entrado en el terreno de estas especulaciones, al escribir la introducción para el catálogo de la exhibición del artista italiano Enrico Baj, en donde expuso algunas

ideas inquietantes.<sup>10</sup> Paz, quien ha estado influido fuertemente por el surrealismo, va más allá de su propia estética cuando se enfrenta a los muebles *collages* de Baj. Estos muebles con patas torcidas y diseños extraños asombran a Paz al grado de que los considera "una tentativa por penetrar más profundamente en la realidad". Señala dos pasos en la revolución de Baj. Primero había hecho *collages* para demostrarnos que las cosas que uno ve son también otras cosas. "De la misma manera que el poeta transforma el lugar común en una imagen, Baj utiliza fragmentos dispares (espejos, medallas, billetes de banco) para crear criaturas extrañas. En uno y en otro caso, poemas o *collages*, el artista nos revela lo que nos ocultan la prosa y la visión cotidiana: la pluralidad de significados de la realidad." Paz afirma que cuando Baj empezó a interesarse en los muebles, inmediatamente advirtió, fiel a su método metafórico, su carácter turbador: cada mueble sin dejar de ser mueble era un animal fantástico. Pero, dice Paz, un día los vio descomponerse



Robert Rauschenberg — Coexistencia

y volver a ser muebles. "Los muebles están condenados a ser muebles." En este punto, Paz se introduce al mismo palacio de espejos que buscaba Alloway. Su carácter grotesco y amenazante no proviene tanto de que parezcan ser otra cosa, como de que no pueden ser otra cosa, afirma Paz.

"Y esto es, precisamente, lo que les da su extrañeza radical, lo que los aísla del resto de los objetos: están instalados en su realidad, anegados en su ser. No hay más allá metafórico: son lo que son, significan lo que son."

Cuando un poeta serio se entrega a este angustioso llamado para que se reconozca lo real, tejiendo una mística exasperante alrededor de las cosas que existen, sólo puedo pensar que nos amenaza una terrible crisis moral. Paz dice que Baj nos devuelve una de las más turbadoras y saludables sensaciones: la de la identidad de las cosas consigo mismas, el asombro de ser lo que somos y nada más lo que somos. Entonces, las cosas hechas por el hombre están destinadas a absorber y anular las meditaciones de la mente poética que, como afirma Paz, a través de sus métodos metafóricos señalan la pluralidad de significados de la realidad. La comprensión que tiene Paz de los muebles como tales está muy lejos de la visión que tuvo Homero del escudo de Aquiles.

Aunque los críticos valientemente tratan de sacar algo positivo del arte virtual practicado por tantos artistas, el elemento emocional nunca es suprimido totalmente. El hecho es que los artistas que presentan objetos, pedazos o fragmentos rotos, con

frecuencia se consideran como las víctimas tradicionales de la época de las máquinas. Su desconsuelo ante el alud de avances técnicos que reduce el elemento del control humano y que transforma las pesadillas de la *science-fiction* en realidad, es patente en muchas de sus declaraciones. En cierto modo sus gestos son una capitulación desesperada ante el caos.

Afirmé en un principio que la relación del hombre con los objetos no cambia en realidad, pero he descrito una línea que aparentemente muestra un cambio; sin embargo, sólo afecta las relaciones del hombre con el cosmos; es un cambio filosófico.

Junto con otros intelectuales, el artista ha experimentado la revolución del pensamiento científico y filosófico. Le es imposible mantener la clásica distancia de los objetos que aparecen en los escritos de Homero, como tampoco le es posible restaurar las unidades clásicas. La ciencia ha acabado con la noción de un universo objetivo, y con la de los entes inamovibles y resistentes que llamamos objetos. Hasta un filósofo con tan poca imaginación como Werner Heisenberg se ve forzado a decir —basándose en su experiencia científica— que el hombre se enfrenta a sí mismo en la soledad. La dialéctica del sujeto-objeto ha sido aniquilada, pero aún no surge un concepto filosófico adecuado que tome su lugar.

Si la ciencia, la filosofía y la psicología continúan desunido el mundo exterior, mostrando que no existe una unidad indivisible esencial, y si los objetos parecen tan vastamente complejos y susceptibles a la desintegración como lo indica el pensamiento más avanzado, ¿qué tiene de raro que el artista participe en la crisis general? La ciencia destruye la realidad conocida y el arte trata de restaurarla. La preocupación por los objetos puede considerarse como la última trinchera del arte en la lucha por crear un mundo objetivo. En la maraña de subjetividades que ha pesado tanto sobre las artes, el artista aún busca la sólida materialidad, las verdades del sentido común que parecen haber sido absorbidas por las especulaciones radicales de la ciencia.

Hemos visto una cadena de reacciones desde fines del siglo XIX. La novela psicológica con su corriente continua de conciencia, el papel de Freud tanto en la literatura como en las artes plásticas, la expresión del movimiento continuo son acontecimientos que han causado profundas reacciones. En la poesía ha habido un movimiento dirigido hacia lo concreto igual que en las artes plásticas y en la música. Aun la palabra "concreto" ha llegado a ser como un antídoto mágico. El miedo a la metáfora con sus implicaciones es sintomático. Al emplear objetos y tratar de negar la naturaleza de la imaginación que inevitablemente emplea alegorías, los poetas y los pintores comprenden que están adoptando una posición paradójica. Pero, como indica Paz, ésta es una de las pocas posiciones que tiene el artista que debe enfrentarse al oscuro mundo que nos ha dejado la ciencia y la filosofía. El objeto sin elaboración, sin adornos, desnudo y sin sentido, es la respuesta a la tontería que nos ensordecce diariamente (como los lemas: la cerveza que sí es cerveza, el cigarro que sabe a cigarro). En una palabra, los objetos en manos de artistas desilusionados representan un lamento por la pérdida de la comunicación, por la desaparición de la sonoridad y la multiplicidad accesibles a un artista como Homero.

1 Flaubert, *Correspondencia* (4 vol. 1893) vol. II, p. 286.

2 Éstas y las siguientes referencias a Appolinaire fueron tomadas de las *Crónicas de arte*, Gallimard, 1960.

3 Jean Cocteau, *Le secret professionnel*, 1922.

4 Marcel Jean, *Histoire de la peinture surrealiste* (Paris, Editions du Seuil, 1959).

5 Kurt Schwitters, presentación para la exhibición MERZ de 1920, citado en *Los pintores y poetas dadaístas* (Wittenborn, Schultz, 1951).

6 Max Ernst, "Comment on forme l'inspiration", en *Le Surrealisme au service de la Revolution* (mayo de 1933).

7 Lawrence Alloway, "La cultura de la chatarra como una tradición", en *New Forms, New Media*.

8 John Cage, *Silencio* (Conn: Wesleyan, 1961). En *Robert Rauschenberg, El artista y su trabajo*, pp. 103-108.

9 Lawrence Alloway, prólogo mimeografiado para una exhibición efectuada en 1962 de las obras de Jim Dine en la Martha Jackson Gallery.

10 Octavio Paz, *Muebles "collages"* de Enrico Baj, publicado en diciembre de 1961 por la Galleria Schwarz de Milán.

# La pintura de María Izquierdo

Por Antonin ARTAUD

Yo he venido a México buscando el arte indígena, no una imitación del arte europeo. Pues bien, las imitaciones del arte europeo, en todas sus formas, abundan; pero el arte propiamente mexicano no se le encuentra.

Únicamente de la pintura de María Izquierdo se desprende una inspiración verdaderamente indiana. Es decir que, en medio de las manifestaciones híbridas de la pintura actual de México, la pintura sincera, espontánea, primitiva, inquietante, de María Izquierdo, ha sido para mí una manera de revelación.

No obstante, urge una aclaración: esta pintura es espontánea, pero no pura: aquí y allá, en ciertas obras, puede encontrarse una influencia directa del arte moderno europeo. Éste es el peligro: se diría que, a medida que se desenvuelve la actividad pictórica de María Izquierdo, está cada vez más influida por las técnicas modernas de Europa y, en ciertas telas, hasta por el espíritu. Y esto es aún más lamentable.

El espíritu indio se pierde, y temo haber venido a México a presenciar el fin de un viejo mundo, cuando yo creía asistir a su resurrección.

Mi emoción ha sido muy grande al encontrar, en los *gouaches* de María Izquierdo, personajes indígenas desnudos temblar entre ruinas. Ejecutan allí una especie de danza de los espectros; los espectros de la vida que desapareció.

Y no es solamente la técnica europea la que se encuentra frecuentemente en el arte de María Izquierdo, sino también la civilización maquinista de Europa; pero hace el más extraño uso de las máquinas y de los aviones europeos. Conocemos el método jeroglífico de los indios, que consiste en poner, delante de la boca de un orador o de un cantor, el signo imaginario de la voz, de la palabra. Semeja un caracol invertido, una madeja circular de líneas. En un óleo de María Izquierdo, una india desnuda canta delante de una ventana abierta; y las humaredas de una fábrica próxima se elevan en espirales por el aire, como si le dieran vueltas delante de la boca. Estas volutas son, en esta pintura de María Izquierdo, la respiración misma, el soplo animado de la cantante. Pero la entraña una doble idea; María Izquierdo se vale de las humaredas de Europa como si quisiera anularlas. No vislumbra todas estas cosas, pero el espíritu de la raza india habla tan fuerte en ella, que aun inconscientemente repite su voz.

De mí sé decir que me gustan infinitamente más aquellas telas en que no figura ningún vestigio del espíritu europeo.

Se pueden establecer, en la pintura de María Izquierdo, innumerables subdivisiones correspondientes a cada una de las influencias que la pintura ha recibido en el trayecto de su ya muy vasta labor.

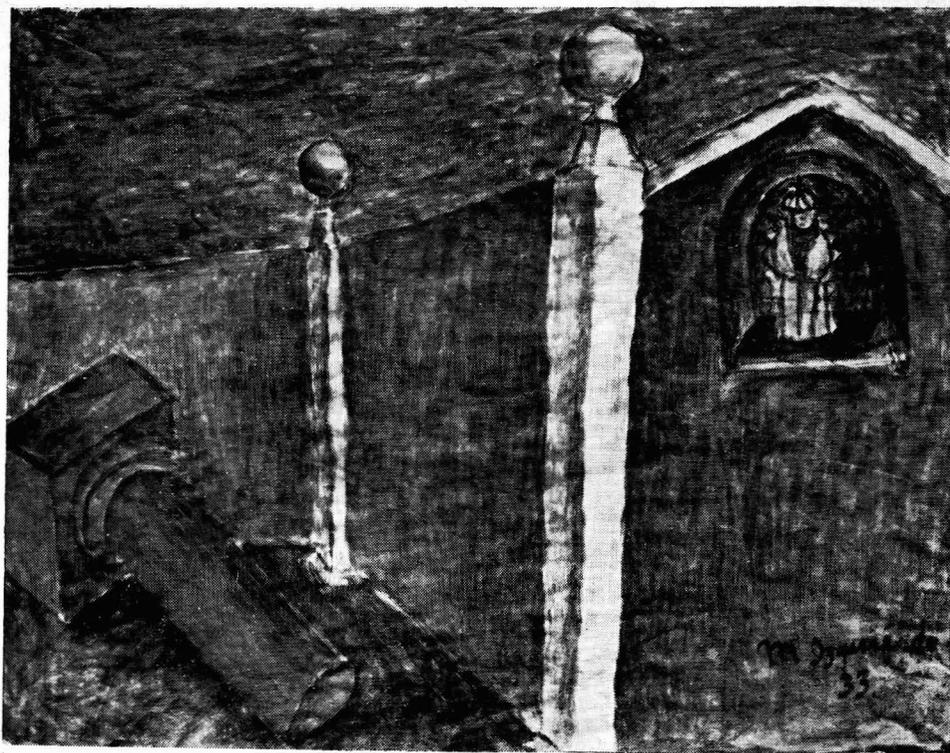
\* El investigador Luis Mario Schneider nos ha enviado este original de Antonin Artaud, publicado en *Revista de Revistas* (México, año xxiv, núm. 1370, agosto de 1936) que no aparece en la recopilación realizada por Luis Cardoza y Aragón y publicada por la Imprenta Universitaria con el título de *México*.

Hay telas híbridas; la que acabo de citar, en la que el espíritu de la raza se defiende.

Telas en las que se advierte de modo directo la técnica del arte europeo moderno, y en las que los resabios de Derain, de Picasso, de Kisling, de Coubine, de Kremeogne, hablan subterráneamente.

Tengo ante mis ojos un hermoso desnudo sentado en una silla. Hay en él reminiscencias de las deformaciones arbitrarias de la pintura de París, sobre todo en un lado de la espalda y en el brazo dere-

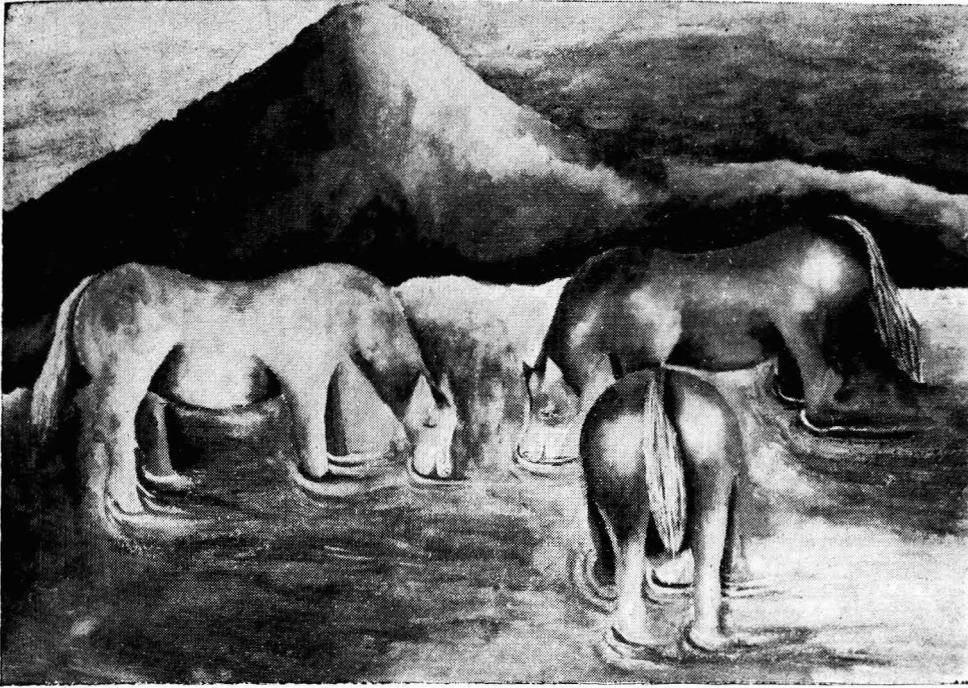
cho. Pero allí donde justamente las deformaciones parisienses son arbitrarias y en nada corresponden a la realidad, María Izquierdo vuelve a encontrar la "necesidad" de la deformación. Un poco del espíritu torturado, inquieto, y yo osaría hasta decir: metafísicamente inquieto de la raza tarasca, ha pasado por encima de esta deformación. No deseara emplear términos grandilocuentes; pero este brazo y esta espalda que fingen moverse, en los que parecen vibrar sus pedazos por construir un brazo y una espalda de un hombre verdadero, nos llevan de la mano a un



María Izquierdo — "Ruinas" (Acuarela)



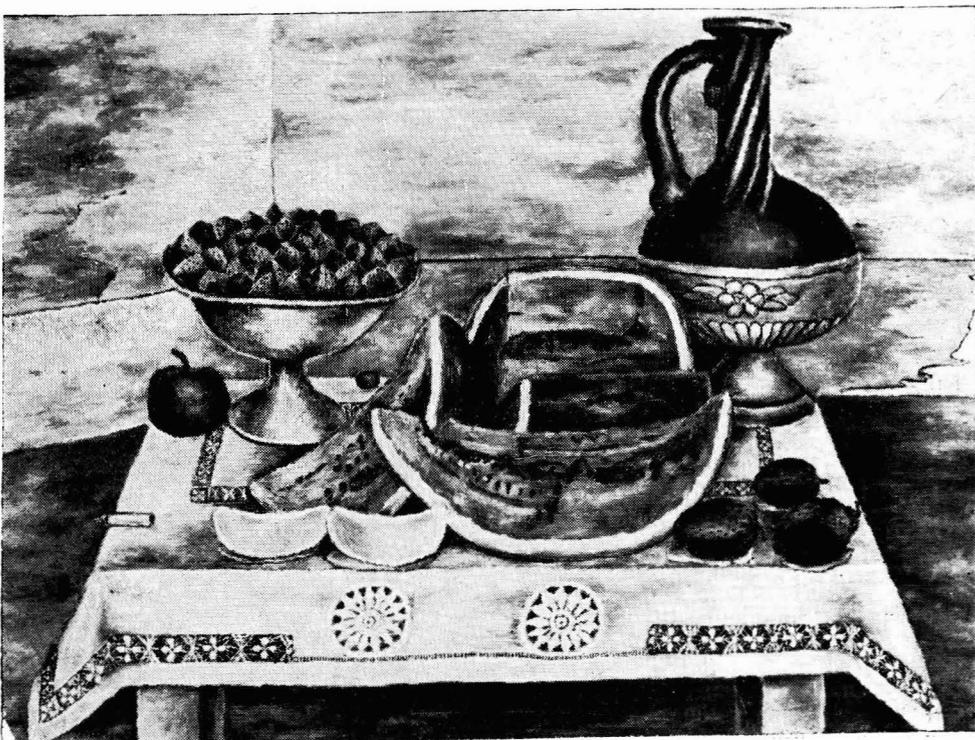
María Izquierdo — "Maternidad" (Óleo)



María Izquierdo — "Caballos en el río" (Gouache)



María Izquierdo — "Naturaleza muerta" (Óleo)



María Izquierdo — "Naturaleza muerta" (Óleo)

problema geométrico esencial. Pensamos irremisiblemente en la arquitectura del hombre. Y éste es, justamente, el fin de la pintura, del arte considerado dentro de la pintura, del arte considerado dentro de su pureza: llevarnos cada vez a un problema vital y conducirnos "forzosamente", es decir, "dinámicamente", a este problema.

Esto, o sea la mano, es lo que hay de muy bello, precioso, en esta tela. Una mano sin deformaciones, de estructura particular, tal que parece hablar como una lengua de fuego. Verde, como la parte oscura de una llama, y que lleva en sí todas las agitaciones de la vida. Una mano para acariciar y para hacer hermosos gestos. Y que vive como una cosa clara dentro de la sombra roja de la tela. Porque toda esta tela tiene el tinte de las piedras coloniales de México, un oscuro color de fuego. Toda la pintura de María Izquierdo se desarrolla en este color de lava fría, en esta penumbra de volcán. Y esto es lo que le da su carácter inquietante, único entre todas las pinturas de México; lleva el destello de un mundo en formación, de un mundo que se funde. Sus ruinas no evocan un mundo en ruinas; evocan un mundo que se rehace.

María Izquierdo no esquiva el reproche del estetismo; tiene, aquí y allá, bastantes vírgenes desnudas que se lamentan delante de un crucifijo. Y éste es el lado amalgamado de la civilización actual de México: una especie de catolicismo pagano que, detrás de la cruz latina de Cristo, se esfuerza por volver a encontrar la cruz de brazos iguales de los viejos palacios geométricos de Uxmal, de Mitla, de Palenque o de Copán.

María Izquierdo, siempre que ella quiera percatarse de sus propias fuerzas, está creada para hacer renacer delante de una caravana de indios desnudos, con la cara roja, la cruz natural, la cruz científica de la antigua cultura solar, que lleva a sus dioses como estandartes.

*P. S.* El espíritu indio tiene sus leyes sintéticas. Su fuerza alegórica es tan poderosa que, por dondequiera que habla, deja, inconscientemente, detrás de ella, todo un sistema del mundo y de la vida.

Incuestionablemente María Izquierdo está en comunicación con las verdaderas fuerzas del alma india. Lleva su drama dentro de sí misma, y consiste en desconocer sus fuentes. Debe, para guardar su personalidad, hacer un gran esfuerzo en favor de la pureza, y este esfuerzo tendrá inmediatamente su recompensa. Porque un caballo de María Izquierdo, evoca inmediatamente todos los caballos que impresionaron el espíritu de los viejos mexicanos en el momento de la Conquista. Hay totemismo en la pintura de María Izquierdo. Sus caballos salvajes se pueden confundir con los espíritus malos de la tierra. Y este totemismo produce una especie de animismo milenario: lo encuentro en otra tela suya que conozco y que rememoro en este mismo instante; algunos animales galopando y circulando de una parte a la otra de la tela, y en medio una luna brilla como una claraboya en una pared. Ahora bien, después de diez mil años, la religión de la claraboya en la pared es practicada por una secta de treinta mil personas, en las fronteras de la Siberia Oriental, entre la Rusia y la Mongolia. Sin saberlo, María Izquierdo ha vuelto a encontrar, en esta tela, el alma misma de un viejísimo concepto humano.

# H U M O R

## Fábula de Pfeiffer \*

Por Ramón XIRAU

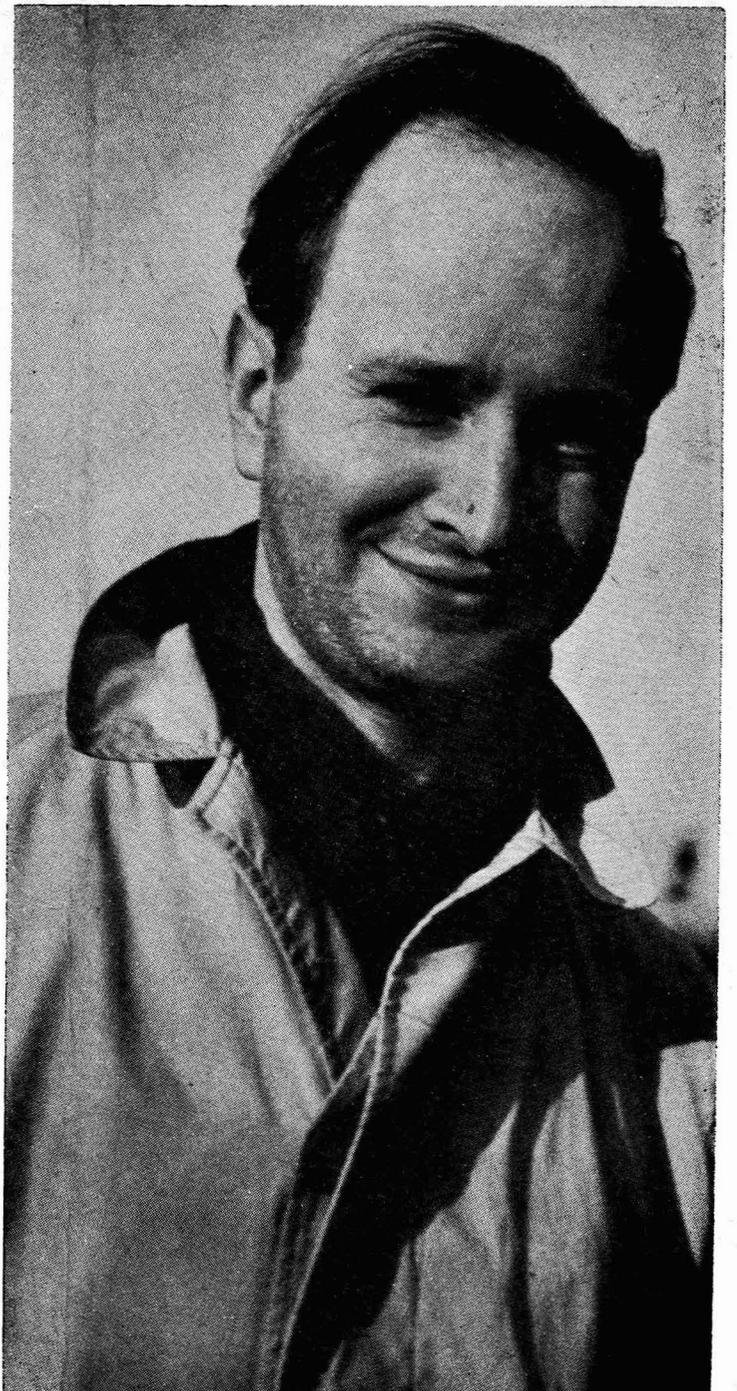
El personaje es Edipo Rey y, *naturalmente*, se está psicoanalizando. "Después de todo me educaron lejos de mi casa" (¿excusas?); "¿cómo iba a saber yo que era mi padre?" (¿más excusas?); "claro, lo maté, pero no sabía que era mi padre" (¿será a Freud a quien se acusa?) "y luego me encuentro con aquella mujer. ¿Cómo saber quién era? ¿Es culpa mía si me gustan maduras?" (culpa, culpa, pero, ¿hay culpa?). "Claro, *me caso* con ella pero, ¿sabía yo que era mi madre?"... "Yo no estaba enfermo ni nada por el estilo" (¿cómo podría, *en efecto*, tener Edipo un complejo de Edipo?) Se acaba la sesión, se levanta Edipo del sofá y, ya cerca de la puerta, dice: "Volveré la semana entrante. Traeré a mi hija... Hable con ella... *Ella sí* que tiene problemas."

Fue como caricaturista, como "cartonista" que conocimos a Jules Pfeiffer. *Sick, sick, sick*, donde se encuentra la caricaturahistorieta de Edipo, es un libro que mueve a risa y a dolor, un libro escrito con crueldad, compasión y tristeza. Triste el niño que no puede aprender a jugar beisbol; actual aquel hombre que corre sin poder llegar a ninguna parte; terribles tanto el que ha descubierto que la rebeldía es un truco como aquel —invisible— a quien el director de empresa explica que no es feliz quien pide aumento de sueldo. Jules Pfeiffer, con armas mejores que las del sociólogo y del psicólogo, llega al "corazón del tema", el tema —mejor, vivencia— de la soledad del hombre moderno, una soledad que no por mayor organización entraña mayor comprensión ni, sobre todo, más amor.

Harry, el personaje central de esta fábula crítica que lleva por título *Harry the Rat with Women*, "era amado". Hijo tardío de padres maduros, Harry se presenta a clase. Cuando el maestro le pregunta qué hace su padre, Harry contesta: "amar". "La clase —comenta Pfeiffer— rio obscenamente." Dejaron todos de reírse cuando supieron que a quien amaba el padre de Harry era precisamente a Harry. "Harry sabía y aceptaba el hecho de que era hermoso" y así lo aceptaron pronto sus discípulos, sus maestros, todas las mujeres y, en realidad, toda Norteamérica. Durante el viaje que Harry y su prima Gloria hacen a Europa, la muchacha "sensual como solamente pueden serlo las muchachas físicamente inocentes y mentalmente sucias" trata de seducirlo. No lo logra. Y es que Harry supo, desde chico, el valor de la primera palabra y la primera frase que pronunció: "Harry", "Dénme".

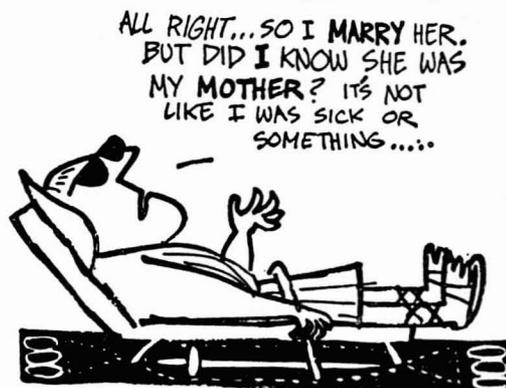
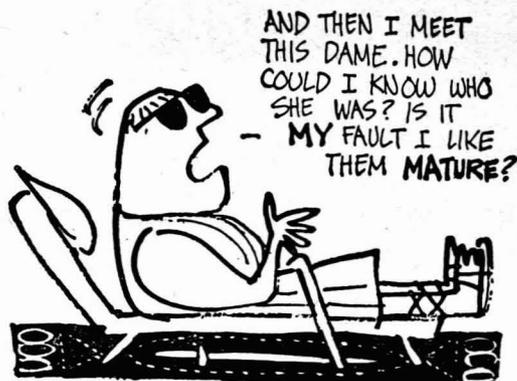
El niño Harry se convierte en el hermoso muchacho Harry. Mueren sus padres y se ocupa de Harry, ya convertido en asunto nacional, el Harry Fund. Es verdad que Harry va a la universidad, es verdad que allí conoce al Dr. McCandless su profesor de *Ciencia Ficción-1*, pero es verdad también que Harry no se interesa por nadie... sino por Harry mismo. Su primera amante, "Rosalie Murchison from Macon", está haciendo ahorros para irse a Hollywood, pierde todo su dinero por amor a Harry. Se pierde Rosalie pero Harry, que estaba desorientado, encuentra de una vez por todas, su verdadera vocación. Se le entregan las actrices, se enamora de él Georgette Wallender, y entra Harry en el círculo de las Blue Belles, libres, panelistas de televisión y organizadas para destrozarse a este espejo puro de belleza. De todas ellas solamente Georgette se enamora de verdad de Harry

y le enseña, antes de morir por mano propia, que la vida es hacer "contacto", que la vida es reciprocidad y es amor. No lo oye ni lo entiende Harry. Sigue con su "dénme" hasta que las Blue Belles deciden llamar a la más hermosa de todas ellas, la "castradora profesional" que se llama Eugenie Vasch. Por fin Harry se encuentra con una personalidad tan hermosa como el propio Harry. Empieza el juego de espejos. Dice Eugenie: "Tú eres mi reflejo en un espejo de mano; yo soy tu reflejo en una poza profunda." Esta tensión de iguales, este equilibrio de narcisos, acaba por romperse. A Harry le sale un grano en la nariz. Eugenie es la triunfadora y Harry, envejecido, calvo, feo, desaparece hasta la muerte a golpes de aspirina de la última página de la novela.



Jules Pfeiffer — "la soledad del hombre moderno"

\* Pfeiffer ha publicado además de sus "cartones" periódicos: *Passionella and other stories*; *Boy, Girl*; *Boy, Girl, Hold me!*; los dibujos animados de *Murroe*. La fábula de que aquí me ocupo es su novela reciente: *Harry, the Rat with Women*, McGraw Hill, 1963.



*Harry the Rat with Women* es una fábula. ¿Cuál es su sentido? Las significaciones más obvias se encuentran en dos subtemas que no he mencionado al resumir el argumento. El primero de ellos es la crítica del líder político, aquel maestro de Harry que suponemos de izquierda, que sabemos en la cárcel y que reaparece, ya ignorando la fealdad de Harry, como el anti-clímax de todos los sentimientos revolucionarios. El segundo es la crítica de una sociedad organizada en espiral. “La sociedad del tiempo de Harry operaba según una espiral de oligarquías descendientes.” En la cumbre, los negociantes, los políticos y los militares; un poco más abajo, la “izquierda responsable” y la “derecha responsable”; más abajo todavía, la oligarquía ética.

Pero si esta espiral de crítica es importante, la fábula de Pfeiffer es más bien la fábula del hombre moderno. Con humor y con dolor, Pfeiffer sabe que en el mundo no hay “contacto”, sabe que el amor es amor a medias, sabe que priva el narcisismo — tal vez una forma moderna tanto del egoísmo como de la vanidad. Pfeiffer sabe, sobre todo, que el mundo actual está dominado por un ansia de tener que es muchas veces ausencia de ser. Harry hermoso, Harry el que piensa “dénme”, es también el hombre incomunicado, solo en una soledad que espejea porque en ella no existen verdaderas profundidades. Es por estas breves razones que *Harry the Rat with Women* es una novela desesperanzada cuyo tema es el desamor.

En el curso de la novela Pfeiffer da toda una mitología del amor. Amor, nacido como el fuego, fue primero un utensilio. No se hablaba entonces del amor. *Se realizaba*. Pero, nacido del fuego, vino al mundo otro amor, “ya no pacifista, sino conquistador” y guerrero. Y el amor se hizo un mito y se volvió un

imperio y se convirtió en este “monstruo de amor” y desamor que es el vacío, la nada viva y relumbrante que se llama Harry.

¿Debo decir que la fábula de Pfeiffer es divertida? Lo es y lo es de una manera tal que la lectura de la novela puede mover y mueve de hecho a risa y a sonrisa. Pero por debajo de este humor, subrayándolo como una línea de alta tensión subterránea, está la verdadera exasperación de Jules Pfeiffer. Esta exasperación proviene de una interpretación platónica y biológica del hombre. Cita Pfeiffer: “*Protozoa*: ... línea animal cuyas características principales consisten en que el cuerpo está hecho de una sola célula... y en que se reproducen no mediante huevos o espermatozoides, sino por división del cuerpo... Entre ellos están los animales inferiores más simples aunque algunos muestran un considerable número de partes y órganos” (*Diccionario Webster*). Vuelve a citar Pfeiffer: “Y la razón está en que la naturaleza humana fue originariamente una y éramos un todo, y el deseo y la búsqueda del todo se llama amor” (Platón, *Simposio*).

Rotos, divididos, quebrados en su centro, los personajes de Pfeiffer no pueden entrar en contacto. *Son* el desamor, son este amor guerrero y militar que aísla a los combatientes y que impide, por decirlo con un autor actual, que se llegue a un “*coeur à coeur*”. De esta fábula sonreída pero triste, de este solipsismo vital que nos muestra Pfeiffer, es buen ejemplo aquel otro “cartón” amargo del niño que no puede jugar y se llena de soledad rencorosa:

“Tengo once años y nunca me escojen para el equipo... Los otros siempre juegan... corren, ríen... algo malo les pasa... malo, malsano... suerte que no me dejan jugar... si no, no me hubiera dado cuenta”.

# EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

## Sobre los Cahiers du Cinéma

¿Merecen un artículo los *Cahiers du Cinéma*? Creo que sí, desde el momento en que no se hace una sola referencia a la crítica de cine en México sin que salga a relucir la dichosa revista francesa. A estas alturas, los *Cahiers* se han transformado en una especie de mito que sirve para ejemplificar las más horribles desviaciones de la inteligencia, el espíritu de especulación llevado a sus más absurdas consecuencias. Por lo tanto, el pecado mayor en el que puede caer la crítica llamada por algunos *esotérica* es el de dejarse llevar por la tendencia *Cahiers*, sumamente desaconsejable para países más o menos subdesarrollados.

Naturalmente, la mayoría de los que se escandalizan ante la influencia que los *Cahiers* tienen en ciertos sectores "malinchistas" de la crítica, no saben ni siquiera que la revista francesa luce desde sus comienzos una monótona cubierta amarilla. Otros la conocen por haberla hojeado o leído en otros tiempos y recuerdan que un artículo de elogio a Allan Dwan, por ejemplo, los indignó en tal forma que decidieron no volver a perder su precioso tiempo. La lectura de los *Cahiers* suele producir, en primera instancia, una sensación de desconcierto y por lo tanto de irritación. Debo confesar que en 1956, cuando empecé a leerlos, me llevaba mi buen coraje mensual al enfrentarme a afirmaciones tan contundentes como la que sigue, de Jacques Rivette: "El que no se haya maravillado ante la última película de Fritz Lang —*Más allá de la duda*— no sabe nada de cine ni del ser humano."

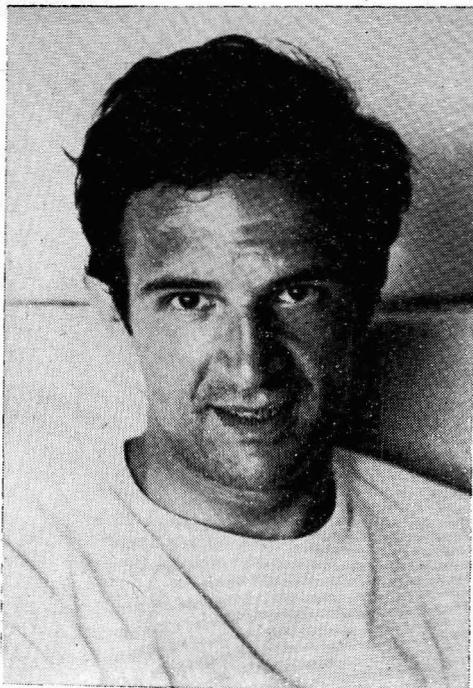
Pero lo cierto es que a los *Cahiers* no es posible desconocerlos y no creo que pueda haber alguien verdaderamente aficionado al cine que, por mucho que rechace la orientación general de la revista, no haya sido en alguna medida influido por ella. Tanto es así que casi toda la crítica digamos "occidental" ha girado en los últimos tiempos en torno a la tendencia *Cahiers*, ya sea para unirse a ella (*Film Culture*, de New York) o para criticarla severamente (*Sight and Sound*, de Londres).

Los *Cahiers du Cinéma* surgieron en 1951 para proseguir la obra de una revista poco antes discontinuada, *La Revue du Cinéma*. Los primeros directores de la nueva publicación fueron André Bazin (ya fallecido), Jacques Doniol-Valcroze y Lo Duca, hoy dedicado a estudios acuciosos de erotología. Estos tres hombres muy razonables dieron a la revista una orientación seria e inteligente con la que era bastante fácil estar de acuerdo.

Pero al cabo de poco tiempo surgió, favorecida por Bazin, una generación de críticos veinteañeros que según muchos echó a perder la revista dándole el carácter agresivo y pedante de que ha cobrado fama. François Truffaut la emprendió con el llamado "cine de calidad" francés, y los Duvivier, Delannoy, Auren-

che y Bost, etcétera, perdieron su aureola de cineastas seguros y eficaces. Al menos, a ojos de los *Cahiers* y de su creciente número de lectores.

Al mismo tiempo, los *jóvenes turcos* (no sé exactamente por qué se les llamaba así) se dedicaron a reivindicar el honor de un cine norteamericano para muchos muerto y enterrado. Ante el azoro general aparecieron elogios a realizadores como Anthony Mann, Vincente Minnelli, Samuel Fuller, etcétera. Nació la llamada "política del autor" (que Bazin criticaría fuertemente en las propias páginas de *Cahiers*) y quienes la seguían fueron bautizados con el horren-



François Truffaut — "agresivo"



Una escena de Jules et Jim, tercera película de Truffaut

do nombre de *hitchcocko-hawksianos*. (Al margen, debo decir que nunca he compartido la admiración por Hitchcock, un cineasta para mí casi aborrecible, al que dos redactores de *Cahiers*, Claude Chabrol y Eric Rohmer, dedicaron incluso uno de los más brillantes, divertidos y delirantes libros de cine que se hayan escrito. En cambio, me siento tan *hawkiano* como el que más.)

Para entonces los *Cahiers* tenían ya violentos opositores tanto en el terreno de la crítica tradicional como en el de un nuevo grupo de críticos jóvenes, los redactores de la revista *Positif*. Esta publicación, fundada por Bernard Chardere, seguía —y sigue— una curiosa orientación surrealista-marxista (si cabe) en defensa de cineastas *rebeldes* como Luis Buñuel, del erotismo y la subversión en el cine y también del cine norteamericano de géneros. Los *Cahiers* y *Positif* mantenían una común simpatía por los *westerns*, las comedias musicales, el cine *negro*, etcétera. Pero si las coincidencias no eran pocas (los *Cahiers*, a su vez, han sido casi siempre *buñuelistas* y no han desdeñado la importancia del erotismo), partían de postulados básicos diametralmente opuestos, que según un criterio demasiado simple podrían identificarse como de izquierda y de derecha.

Derecha e izquierda muy *sui generis*, en honor a la verdad. Porque del mismo modo que las violencias y apasionadas diatribas de Ado Kyrrou ("estrella" de *Positif*) no son fácilmente identificables con el pensamiento de una izquierda digamos "ortodoxa", los *Cahiers* han tenido entre sus redactores a izquierdistas reconocidos y probados como Doniol Valcroze y Louis Marcorelles. Al mismo tiempo, sus páginas han estado abiertas a escritores de ideas muy diversas, de Sadoul a Henri Agel. Los *Cahiers* procuran mantener una posición ecléctica en lo político. Eso lo prueban la publicación de entrevistas como la hecha a Serguei Yutkevich y la defensa constante de los realizadores soviéticos Eisenstein, Dovjenko, Donskoi, Ermle y Boris Barnet. Como se ve, la identificación política inmediata y anecdótica resulta prácticamente imposible.

Por mi parte, los *Cahiers* han satisfecho una suerte de vicio filmográfico. En eso estamos de acuerdo prácticamente todos: Pocas revistas de cine han habido en el mundo tan documentadas y útiles como los *Cahiers*. Las entrevistas a los realizadores, el acopio de datos sobre éstos, han contribuido a la formación de muchas culturas cinematográficas en todo el mundo. (Lo que sin duda molesta a muchos especímenes folklóricos que casi invocan razones de patriotismo para dar color local al desconocimiento de lo que está un poco más allá de sus narices.)

¿Qué es, pues, lo malo de los *Cahiers*? Los reproches más frecuentes van dirigidos al delirio de interpretación de sus redactores, a la especulación sistemática, al constante uso pedante de citas "cultas", a la facilidad con que erigen y derriban a los ídolos de la realización, a la raíz metafísica de la *política del autor*, según la cual se llega casi al jansenismo: fulano de tal tiene talento (goza del estado de gracia), luego entonces todo lo que haga tendrá que ser forzosamente bueno.

Sin embargo, tales posiciones pueden explicarse. Los *hitchcocko-hawksianos* eran en principio un grupo de muchachos peseidos por un auténtico amor al cine. Y el amor al cine lleva a la intuición de su naturaleza esotérica. (De ahí que no carezca de gracia eso de llamar esotérica a la crítica: el arte es siempre lo esotérico.) Cuando el grupo empieza a escribir, se da cuenta de que la calidad cinematográfica es generalmente definida por un criterio pseudo-racionalista estéril y absurdo, por el que cualquier André Cayatte es un cineasta *positivo* y por lo tanto bueno. La lógica formal más rudimentaria, disfrazada de pensamiento "progresista", hace casi inútil la realización de las películas, ya que su calidad puede ser apreciada por las simples virtudes del guión y el prestigio del tema.

Por otra parte, la crítica de cine en Francia debe defenderse y armarse convenientemente para enfrentar la batalla que plantea un clima natural como el francés. Para merecer la consideración general no basta la lucidez de pensamiento: hay que dar pruebas de haber asimilado el bachillerato y de ser capaz de citar tranquilamente a escritores, pintores, etcétera. En una palabra: o se es lo que la gente llama pedante o no se es. De ahí que ante la evidencia de los valores misteriosos, difícilmente definibles, que hacen la grandeza del cine se cree un lenguaje que pretende dar cuenta de lo esotérico haciéndose esotérico a su vez. No es posible hablar de arte sin hablar de estilo, y la definición del estilo es un problema que nos remite a las más difíciles y oscuras zonas de la ontología.

La joven generación de los *Cahiers*, en última instancia, no pudo quizá fundamentar su amor al cine, su conocimiento afectivo e intuitivo del cine, sino a través de una serie de tanteos, de desahogos impresionistas, etcétera. En el fondo, ése ha sido el problema de toda crítica no académica. Pero lo cierto, lo que importa afirmar, es que el amor, el conocimiento y la intuición del cine, no sólo han existido, sino que han constituido la base por la que el delirio de interpretación y los excesos de la "política del autor" resultan superestructurales y anecdóticos. El *saber* de cine no

deja de tener mérito, creo yo. Entre otras cosas porque representa la capacidad casi heroica de hacer de lado toda la hojarasca literaria, conceptual, retórica, que dificulta la aprehensión de lo específicamente cinematográfico. O sea, el conocimiento de un último contacto entre el autor y las situaciones y personajes descritos que define la posición ética y estética del primero. A estas alturas nos importa muy poco, desde un punto de vista estético, el que una escultura antigua haya sido hecha para representar a determinado dios mitológico, o en virtud de determinada necesidad religiosa o social. Nos interesa la idea de la belleza y de la verdad que se deduce de la forma misma con que el autor la hizo. Se supone que no es preciso saber historia griega para admirar a la Venus de Milo. Bien: esa relación entre el autor y su obra, en la que puede o no descubrirse lo *clásico*, es la que se intenta definir en el cine sin el auxilio de una perspectiva temporal que facilite las cosas, como las facilita en el terreno de la escultura antigua.

Naturalmente, puede concebirse una crítica de cine de ambición no estética



Francesca Bertini — "lo cinematográfico"



Jules et Jim — Escena con Jeanne Moreau y Oscar Werner

que incluso se legitimize por la evidente importancia del cine en el terreno sociológico o publicitario. Pero si se tiene la intención de hacer crítica de arte, los tropezos y los tanteos de los *Cahiers* no sólo son comprensibles sino inevitables. Y mucho más elogiables que el elegante y cómodo rechazo del *esoterismo*, desde luego.

No quiero hacer de nuevo hincapié en un hecho claro que acaba de afirmar la importancia de *Cahiers*: el de que Truffaut y Godard, quizá las dos máximas —si no las únicas— esperanzas del cine francés actual, hayan sido redactores de la revista e iniciadores de su actual tendencia. Pero si se me ocurre la siguiente reflexión, ya que los *Cahiers* han sido definidos como una publicación de capilla para un estrecho círculo de iniciados: si es así, si, por otra parte, ya se sabe que la mayoría de las revistas serias de cine nacen y mueren en medio

de tremendos apuros económicos; si los *Cahiers* no tienen, que se sepa, fuertes subsidios de nadie (y es difícil imaginar que alguien pueda subsidiarlos) ni anuncios, ¿cómo explicar que hayan llegado a cerca de 150 números, editados a partir de su fundación? Lo que nadie se atreve a negar es que la revista tiene un muy buen número de lectores, que tiende a crecer de año en año, en todo el mundo. Lo que, de creer a los virulentos enemigos de la revista, puede hacernos pensar en una especie de masoquismo por parte de los cinéfilos que reciben su "nociva" influencia.

No estaría de más dejarse de historias y reconocer de una vez por todas que *Cahiers du Cinéma* es una excelente e importante publicación hecha por gente que gusta del cine y lo entiende bastante bien. Lo que no nos obliga a estar de acuerdo con todo lo que en ella se dice, ni mucho menos.

# TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

## Experimenta y verás \*

“¿Tienes alguna nueva obra entre manos?”

‘Pienso en un *Orestes* argentino’.

¡Terrible drama! ‘El de la venganza’.”

(Naty González Freire y Osvaldo Dragún en *La Gaceta de Cuba*, núm. 14.)

Quiero advertir que el presente artículo es un comentario, no solicitado y extemporáneo, de lo que se dijo en *La Gaceta de Cuba*, núm. 14. Aparte de que nadie me pidió mi opinión y que, en todo caso, debí darla antes, debo reconocer también que la causa indirecta de todo esto, el premio en sí, la lana, como se dice vulgarmente, está más gastada que el tesoro de Moctezuma. Hechas estas aclaraciones, procederé a examinar el *corpus delicti*.

En primer lugar, en la primera página y en letras de un centímetro de alto, que son bastante grandes, dice que me llamo JORGE GARCÍA IBARGÜENGOITIA. Ahora bien, cuando tenía ocho años, me sucedió que el primer día de clases, el maestro, al pasar lista, se equivocó al leer mi nombre y me dijo IBAZGONGUITIA y por no aclarar las cosas, me pasé el año entero llamándome Ibazgonguitia. Bastante horrible es llamarse Ibargüengoitia, para que todavía le digan a uno Ibazgonguitia y bastante largo es el nombre para que le agreguen García. Me imagino que esta equivocación tiene su origen en que colaboro en una revista en la que también lo hacen Jaime García Terrés, Juan García Ponce, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, Gabriel García Márquez, Gastón García Cantú, Socorro García, Erich García Fromm, y José Emilio García Pacheco, pero de una vez por todas, quiero aclarar que YO NO ME LLAMO GARCÍA.

En segundo lugar, dice allí: OPINAN LOS JURADOS. Riné Leal lo hace en el capítulo de teatro. Aquí, a propósito de nombres, quiero disculparme con este señor públicamente: la primera vez que vi su nombre, creí que uno de los jurados que habían premiado mi obra era una actriz exótica egresada del *Copacabana School of Drama*, hasta que me enteré, por Carballido, y debo confesar que con cierto desencanto, que la persona en cuestión era uno de los críticos cubanos más importantes. Perdón.

Siguiendo la tradición de todos los jurados de todos los concursos de teatro, el señor Riné Leal se queja amargamente de esta función. Dice así: “...lo que sucede es que cada concurso tiene la importancia de sus jueces y que siempre el premio recaerá (en el peor de los casos) en la menos mala de las obras presentadas, salvo esas *rarae aves* que suelen complacer a todo el mundo... menos a los derrotados.”

¿Y en el mejor de los casos, en cuál recae? ¿O el mejor de los casos es cuando hay una de esas “*rarae aves*”?

\* Este título está tomado de *La ninfa errante* y, como se verá después, nada tiene que ver con el presente artículo.

No sucedió así en el Cuarto Concurso. No hubo *rara avis*. Vuelvo a citar: “*El atentado* le debe tanto, por lo menos en su aspecto formal, a Brecht como a la historia reciente de México.”

Protesto. Esto me deja a la altura de una máquina computadora con tres orificios: por uno entra la Historia de México, por otro las *Obras completas* de Bertolt Brecht y por el tercero sale *El atentado*. Esta clase de afirmaciones, muy usadas por los críticos de todo el mundo, no pueden partir más que de uno de dos conceptos: a) la obra de que se habla es un plagio, o cuando menos no es original, o b) una obra se explica por sus antecedentes y sus fuentes; es decir, Shakespeare es igual a Marlowe más Hollingshed; Ionesco es igual a Molière más la Madre Cabrini; Chejov es igual a Stanislavsky más Boeuf Strogonoff; etcétera. Pero sigamos con las opiniones del señor Riné Leal.

“...El valor fundamental de la obra no radica, por supuesto, en la interpretación histórica (el teatro no me ha parecido nunca una cátedra para explicar historia, sino un espejo donde la historia se distorsiona en función de la sensibilidad del artista).”

¿Y las cátedras de historia qué son? ¿No son “un espejo” (valga la metáfora) en donde la historia se distorsiona en función de la sensibilidad del maestro? ¿Y los libros de historia no son acaso un espejo donde... del autor? ¿Y las actas, no son un espejo donde... del actuario? Etcétera.

“El valor fundamental de la obra...”, dice, pues, el señor Leal, no radica en tal, sino en “...la utilización de pantallas y proyecciones cinematográficas...” Y agrega un poco más adelante: “La excesiva utilización de las proyecciones, convierte *El atentado* en una especie de *script* o un texto a medias.” En buenas palabras, “el valor fundamental de la obra son las proyecciones, lástima de que haya tantas”.

Otra virtud de mi obra es: “...esa dosis de humor negro y un tanto macabro que los mexicanos utilizan sabiamente”. Pero más adelante, dice allí: “Pero la obra es fluida, amable y posee variados elementos de *divertimento* y gracia, como quien relata un trozo de la historia pasada en medio de chistes familiares.”

Chistes familiares... ¿negros? ¿Es fluida por ser un *script* a medias? ¿Es amable por lo macabro?

De la obra de Dragún, el mismo jurado opina: “El propio texto... fue ganando en ritmo y poesía y culminaba en el detalle simbólico de una gran flor que se abría en escena, mientras entraba una luz misteriosa y se escuchaba una música que era como un canto final, todo lo cual me hizo pensar en los finales de Strindberg de *El ensueño* y *La sonata de los espectros*. Por lo menos, *Milagro en el mercado viejo* poseía muy notables antecedentes (incluido el propio Dra-

gún), pero lo importante en la obra era la superación que el autor había realizado con su propio material y cómo sus *Historias para ser contadas* se habían convertido en una sensible histeria de juego dramático y fantasía teatral.”

Todo esto, con mi humor negro y un tanto macabro, yo lo veo como decir de una mujer que no sólo es de buena familia, sino que además es histórica.

Por otra parte, por la descripción anterior, lo que al señor Leal le recordó a Strindberg a mí me recuerda algo que queda entre Wagner y el Radio City Music Hall.

En tercer lugar, está mi *curriculum vitae*: todo lo que dice allí es verdad, desgraciadamente: a tal grado, que si me lo hubieran ofrecido en venta, lo pago a precio de chantaje. Dice, entre otras cosas: “nació en Guanajuato... Estudió hasta cuarto año de Ingeniería... Se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras graduándose de Maestro en Letras con especialización en Arte Dramático... Fue becado durante dos años del Centro Mexicano de Escritores y recibió también una beca Rockefeller... se dedica al periodismo. Es soltero y vive con muy poco dinero.” Ésta es la historia de mis vergüenzas más completa de que yo tenga noticia. ¿Por qué no dicen además que soy alcohólico, que padezco halitosis y estoy quedándome calvo?

En cuarto lugar, la entrevista que Naty González Freire le hizo a Osvaldo Dragún:

“¿Y eso de compartir el premio, a qué sabe?” “Muy bien [dice Dragún]. Me parece muy buen precedente el premio compartido.”

A mí no. Me parece mucho mejor precedente a que lo hubieran premiado a él solo, pero mucho peor a que me hubieran premiado a mí solo. ¿Por qué se premiaron dos obras cuando el concurso estipulaba un solo premio? Por una de tres razones:

1. Las dos eran tan buenas que ambas merecían el premio.

2. Eran tan malas que entre las dos no hacían una.

3. Cada uno de los jurados dijo: “Esta mula es mi macho y de aquí nadie me baja.”

Si las dos eran tan buenas que cada una merecía mil dólares, ¿por qué no consiguieron otros mil dólares para darle a cada quien su merecido?

Si, como hacen suponer los comentarios del señor Riné Leal, les pareció que entre las dos no hacían una, ¿por qué no declararon desierto el Concurso?

Si los jurados no pudieron ponerse de acuerdo, está muy bien. Pero de eso a que sea un “buen precedente”, hay un buen paso.

Por volvamos a *La Gaceta*: Naty pregunta:

“¿Conoces a Ibargüengoitia?” “Sí [contesta Dragún]. Me gusta mucho. Muy buen autor. Leí de él *Susana y los jóvenes*.”

Ha llegado el momento de confesar algo. Yo vi las *Historias para ser contadas*. Les dediqué una de las crónicas más sangrientas que he escrito. Empezaba: “‘Eureka’, exclamaría don Benito Coquet... etcétera.” ¿Por qué? Porque Osvaldo Dragún no me parece un buen autor. Si me lo pareciera, no escribiría como Ibargüengoitia, sino como Osvaldo Dragún. Pero estamos entrando en antecedentes y fuentes. Digo, escribiría al estilo de Dragún.

## LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Ramón Xirau, *Poetas de México y España*, Biblioteca Tenantilla, Ediciones José Porrúa Turanzas. Madrid, 1962. 200 pp.

NOTICIA: Ramón Xirau ha practicado la poesía en catalán; en español, desde la publicación de sus primeros ensayos en 1946, ha seguido utilizando y enriqueciendo el género con una serie de títulos que revelan su atenta conciencia y una admirable fecundidad. Su ya vasta bibliografía incluye *Método y metafísica en la filosofía de Descartes*, *Duración y existencia*, *Sentido de la presencia*, *Tres poetas de la soledad*, *El péndulo y la espiral*, *Poesía hispanoamericana y española*, *Comentario*. Catedrático de literatura y filósofo en la Universidad Nacional, es uno de los más asiduos y valiosos colaboradores de las revistas literarias en lengua española.

EXAMEN: *Poetas de México y España* corrobora una verdad que por lo general nuestros descuidados cronistas literarios pasan por alto con demasiada frecuencia: Ramón Xirau es actualmente uno de los pocos ensayistas en México que merecen el título y su obra tiene ya una dimensión que es muy poco común en nuestro medio. En él se encuentra el más atento crítico de la poesía en español y quizás no sería exagerado afirmar que es el único que la ha examinado objetivamente. En este libro, que viene a sumarse a sus tres anteriores con temas similares para completarlos y enriquecerlos, su lucidez y comprensión se hacen evidentes una vez más. Lucidez y comprensión encaminadas a acercarnos las obras que examina, abriéndolas para el lector a partir del punto mismo del que ellas salieron, en lugar de aplicarles una rígida escala de valores. En este sentido, Xirau parte siempre del fenómeno poético como algo esencialmente vivo, lo sitúa, lo aclara y devuelve al lector a su propia realidad. Por esto, sus ensayos son verdaderas invitaciones a participar de la poesía; pero al mismo tiempo, son también expresión de una línea de pensamiento que participa por derecho natural de esa realidad poética. La crítica se convierte así en creación y al hacerlo recupera su verdadero lugar dentro de la literatura.

CALIFICACIÓN: Excelente.

—J. G. P.

REFERENCIA: Jaime Sabines, *Recuento de poemas*. Colección Poemas y Ensayos. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1962. 289 pp.

NOTICIA: *Recuento de poemas* incluye los cuatro libros publicados anteriormente por Jaime Sabines: *Horas*, *La señal*, *Tarumba* y *Diario semanal y poemas en prosa*, además de una nueva sección titulada *Adán y Eva* y la recolección de sus poemas sueltos. En él están reunidos por lo tanto todos los poemas que hasta entonces había producido o le interesaba publicar al autor. El número de páginas del volumen da de antemano idea de una labor poética continua y abundante.

EXAMEN: En una nota publicada el año pasado sobre el *Diario semanal y poemas en prosa* dije ya que me parecía innecesaria la división del libro en dos secciones, porque en realidad se trataba de un solo poema en el que Sabines dialogaba consigo mismo, con el lector; y dije también que este diálogo me parecía uno de los más altos momentos poéticos de la poesía mexicana de los últimos años. Las dos observaciones pueden aplicarse nuevamente a *Recuento de poemas*. Reunida en un solo volumen, la obra poética de Sabines se nos presenta como una redonda y continuada biografía espiritual en el sentido más amplio y profundo. En ella, nos encontramos con uno de los pocos poetas contemporáneos capaces de recoger todos los datos de su biografía y elevarlos a la categoría de destino. Su poesía se convierte, así, en un verdadero testimonio que parte de lo particular para llegar a lo general. Para Sabines, una tarde de lluvia, los objetos familiares, los seres queridos, la muerte del padre o su relación particular con su propia alma, se convierten de una manera natural en material poético, porque el poeta es capaz de irlos viviendo con esa conciencia íntima de su verdadero significado, de la que sólo son capaces los verdaderos creadores. En él nada resulta banal ni innecesario; todo está colocado dentro de su verdadera dimensión

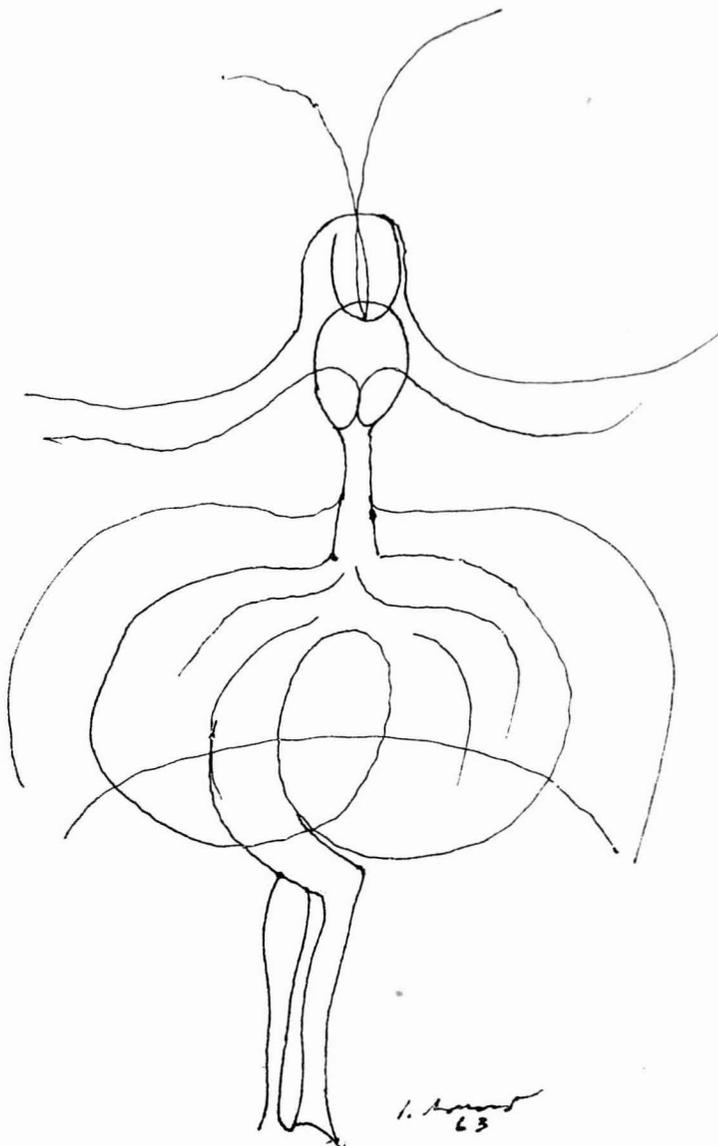
y los poemas nos dejan siempre al final con la sensación de habernos trasladado a esa región del espíritu en la que todos los secretos resultan manifiestos. Éste ha sido siempre el terreno de la gran poesía y por su capacidad de vivir de una manera natural y hasta casi inevitable en él, Sabines es sin duda uno de nuestros pocos poetas verdaderos.

CALIFICACIÓN: Excelente.

—J. G. P.

REFERENCIA: Octavio Paz y Pedro Zekeli, *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia* (Martinson, Lundkvist, Ekelöf y Lindegren). Colección Poemas y Ensayos. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1963. 102 pp.

NOTICIA: Como aclara Octavio Paz en su excelente nota de presentación a este breve volumen con algunos poemas de cuatro poetas suecos contemporáneos, "este libro no pretende 'informar' ni enseñar nada sobre la literatura de Suecia. Aspira a ser un libro de poesía" y no es el producto de "ningún propósito cultural y educativo". La advertencia resulta muy útil. Estamos demasiado acostumbrados a olvidarnos siempre de la verdadera esencia de la poesía en nombre de fantasmales razones sociológicas y culturales. El primero de los poetas incluidos en esta libre antología, Harry Martinson, nació en 1904, Artur Lundkvist en 1906, Gunnar Ekelöf en 1907, Erik Lindegren



en 1910. Los cuatro son ampliamente conocidos en su país de origen; ésta es la primera vez que sus obras son traducidas al español.

EXAMEN: Resultaría pretencioso intentar realizar un auténtico examen crítico de las obras de los cuatro poetas a través del forzosamente breve muestrario que Paz y Zekeli nos presentan en sus limpidas traducciones. Mucho mejor es intentar la lectura desde esa posición de complicidad dentro de la que, como nos explica Octavio Paz en el prólogo, fueron realizadas las traducciones. Entonces, los mundos poéticos de Martinson, Lundkvist, Ekelöf y Lindegren —distintos y hasta opuestos en más de un aspecto, pero fundamentalmente unidos en la fidelidad al puro decir poético— se nos entregan por completo y las traducciones cumplen con su principal cometido: abrir a la comunicación, extender en el espacio la verdad esencial de la poesía como búsqueda y expresión de nuestros orígenes. Ningún resultado podría ser más satisfactorio y en él se encuentra la más clara demostración de la calidad de los poetas traducidos.

CALIFICACIÓN: Excelente.

—J. G. P.

REFERENCIA: Jean Cau, *La compasión divina*. Joaquín Mortiz Ed., México, 1962. 293 pp.

NOTICIA: Cau es un joven narrador francés, licenciado en filosofía, colaborador de *L'Express*, antiguo secretario de Sartre, y autor de otras cinco novelas poco conocidas. Recibió el Premio Goncourt 1961 por la novela que nos ocupa. Ha escrito también otra, *Las orejas y el rabo*, de tema obvio.

EXAMEN. El tribunal del premio Goncourt ha premiado la habilidad y el talento de Cau para enhebrar todos los tópicos existencialistas con cierta vitalidad, sin aparente esfuerzo, a propósito de cuatro presos que comparten una celda y cuentan, recrean o inventan sus respectivos crímenes. Paulatinamente, el entrecruce de las experiencias imaginadas, la desaparición de toda obtejividad y la desrealización de la vida celular, van haciendo que la común soledad de los cuatro —exagerada mediante la eliminación de toda referencia al exterior de la celda, a los demás reclusos, a las horas de recreo, etcétera— vaya convirtiéndose en la soledad perfecta, en el vencimiento mutuo de la otredad, en una suerte de mutuo enajenamiento. Los cuatro presos, totalmente diferentes, crean sus propias vidas ficticias, subjetivas, y sin embargo, enteramente compartidas. "Somos uno y cuatro personas... Nos prestamos nuestros movimientos, nuestros pensamientos..." La fusión y confusión de los cuatro presos llega al punto de que tengan que discernir laboriosamente entre ellos quién es quién. La llegada a la celda de un quinto recluso es insostenible, y todos lo orillan al suicidio. La sola rememoración del mito de Robinson Crusoe les provoca náuseas; han llegado a la soledad amorosa, a la soledad compartida, de Unamuno. El diálogo —vivacísimo— se orienta siempre hacia los lugares comunes de la filosofía existencial: el paraíso perdido, el perro que ladra a la muerte, el encuentro con la imagen en el espejo, la idea de culpa, de elección, de compromiso. Se trata de

elegir *a posteriori* la vida que debe ser contada en el juicio final, ante el Juez Supremo, para ganar la compasión divina, única solución en este proceso suspendido *sine die*. Los reclusos han perdido toda noción de tiempo y espacio. No saben dónde están. Cada día, uno se encarama sobre los demás hasta la alta ventana de la celda para tratar de ver algo más que muros y rejas, para tratar de reconocer "ese como grito" que todos los días oyen a la misma hora. Con ironía trágica, existencial, uno de los presos dice: "¡Estamos condenados a muerte!"

Y viene en seguida, para poner punto final a la novela, su idea motriz, que Cau ha tomado de Unamuno (*Niebla*): no existimos: alguien nos sueña. La muerte es un dejar de ser soñados, no es ni siquiera morir: es dejar de ser y de haber sido, "¡ni nacidos ni por nacer, ni vivos ni muertos...! Ni de este lado del vacío, ni del otro! ¡NULOS!" Los tres presos "que son soñados" acuerdan nombrar Dios al cuarto, al que los sueña. Con lo que Cau vuelve del revés la idea de Unamuno.

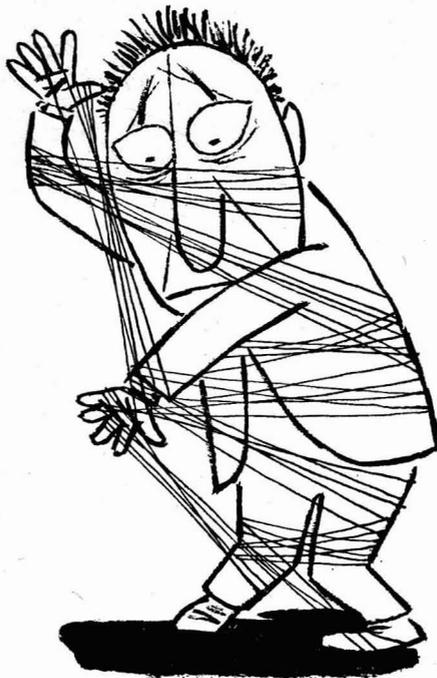
CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—F. A.

REFERENCIA: José Emilio Pacheco, *Los elementos de la noche*. Colección de Poesía y Ensayo, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. 72 pp.

NOTICIA: Éste es el primer libro de poemas de José Emilio Pacheco. Se inicia con dos citas, una de Tristan Tzara, otra de E. A. Poe. Se divide en cuatro partes: *Primera condición* (1958-1959), *De algún tiempo a esta parte* (1960-1961), *Crecimiento del día* (1962), *Aproximaciones* (1958-1962). En esta última, Pacheco traduce *The expiration* (John Donne), *La chevelure* (Baudelaire), *Le bateau ivre* (Rimbaud), *Ore a Brasov* (Quasimodo), *A un poeta nómico* (Quasimodo). Estadística: veinte poemas personales; cinco traducciones. Lo de más —lo ya no estadístico— pertenece a:

EXAMEN: y este examen se inicia con una afirmación: estamos, con *Los elementos de la noche* ante (y en) el libro más compacto, más completo, más unitario publicado en México por poeta



joven de bastante tiempo a esta parte. Esta afirmación la corroborará el lector leyendo estos poemas y los futuros, y es de esperar que próximos, que vayan saliendo de la imagen interior que este nuevo poeta, mucho más que promesa, vaya escribiendo y publicando.

Establecida esta premisa, la temática de esta obra. Y escribo la temática en singular porque *Los elementos de la noche* —variadísimo en cuanto a metáforas e imágenes— es un libro con un tema. "Sitiado entre dos mundos... el día esplende." El poeta se *sitúa* entre dos mundos —de noche a noche para decirnos su íntima vinculación nocturna. La noche no excluye la luz — más bien la requiere y la reclama. De ahí el brillo de esta poesía también brío. (Como la noche "el gran mar solo, incendia lo que toca".) Esta situación del poeta en el centro mismo de una luminosidad nocturna indicativa de Sol, no es un situarse tranquilo. No está Pacheco en su mundo como puede *estar* en el suyo —con toda la fuerza de estar— Jorge Guillén. "Cada día zarpa hacia ninguna parte", se borran las coordenadas, estallan a veces en imágenes, para hacernos saber que el mundo es un vacío, y, sobre todo, que "lo perdurable, no el instante, huye". De día a día huye la noche y aun el Sol —perdurable— se abisma en el vacío (vacío, palabra repetida y acaso una de las constantes poéticas del mundo de José Emilio Pacheco). Vacío de lo que fue "y es del pasado"; vacío, también, del amor. Vacío, me parece, que se refiere sobre todo a dos polos de inocencia, antes y después del encuentro con la vida. Inocencia perdida — el castillo infantil que el lector encontrará en la página 31 y el castillo que el hombre sabe renaciente cuando (página 32) sabemos que "algún día el mar volverá a edificarlo". Entre pérdida y encuentro, entre nostalgia y espera de esperanza: el mundo (también, y desde el principio, el día entre noche y noche). ¿Esperanza? ¿Desesperanza? Algo de la segunda que, necesariamente, reclama la presencia de la primera.

En *Los elementos de la noche* se notan —*naturalmente*— influencias: entre otras me parecen claras las de Tzara, Octavio Paz (sobre todo en el uso de algunas palabras: reptar, doborar, sed de nube; y en algunas imágenes circulares: "dos bestias aladas que se muerden la cola"; todas ellas del primer poema del libro). Pero ya en Pacheco, y además de una riqueza metafórica libre pero domeñada, deben hacerse resaltar —resaltan por sí solas— una voluntad de estilo y una voluntad de forma que lo pronuncian poeta con madurez a pesar de sus pocos años. Y no que esta forma se encuentre necesariamente en los poemas más formales —los sonetos no son a mi ver lo mejor de este libro—; no tampoco en las traducciones, que son un esfuerzo serio por decir bien y en castellano lo que otros han dicho en otras lenguas. La voluntad de forma se encuentra en todo el libro. Si el tema es muchas veces "fuga" —tiempo, muerte, caída hacen el vacío—, el estilo es "presencia", *hortus conclusus* en el sentido muy preciso de un huerto cerrado — no de coto cerrado.

Léase con atención este primer libro — no primicia. Y el lector habrá de darle la

CALIFICACIÓN: Excelente.

—R. X.

# Sobre la misma tierra

Por Carlos VALDÉS

En una carta al editor del periódico *The Observer* (de Londres), encontramos el siguiente punto de vista freudiano, en relación con el caso Profumo:

El modo como los sacerdotes y otras personas han tomado el incidente, considerándolo una prueba del relajamiento moral general, la manera como nos exhortan a examinar nuestras conciencias, no parece una reacción racional ante la transgresión de Profumo... Aunque algunos aparentan preocuparse porque el secretario de Guerra mintió a la Cámara de los Comunes (un lugar, después de todo, donde el engaño no es desconocido), o por el aspecto de la seguridad nacional (lo que no ha sido probado aún), se debe sospechar que la verdadera injuria consiste en que Profumo se dejó llevar por un impulso sexual, impulso que, por otra parte, existe en estado de represión dentro de la mayoría.

Después de citar *Totem y Tabú* de Freud, el corresponsal agrega: Desde este punto de vista no es difícil abrigar la sospecha de que casi todos somos culpables del mismo delito de Profumo, ni es difícil comprender que el correspondiente sentimiento de culpa se manifiesta de dos maneras distintas. Unos tratan de justificarse, castigándose; en cambio, otros intentan encontrar un chivo expiatorio, y como Profumo ha renunciado, nadie mejor que el Primer Ministro para desempeñar el papel. Pero al mismo tiempo, queremos ser indulgentes con los deseos que condenamos con tanto rigor. Los periódicos proveen con fotografías y noticias de la señorita Keeler, a los lectores, para que con la fantasía puedan desahogar los mismos deseos que a Profumo le costaron su carrera.

Otra carta al editor del mismo periódico inglés dice: Profumo renunció por considerarse culpable de una mentira, esto sólo le importaba a su propia familia, pero ninguno de nosotros perderá el sueño. En cambio, el Secretario del Interior y el Procurador General hace poco le ocultaron a la Cámara que si Enaharo era enviado de vuelta a Nigeria para ser juzgado, no podría elegir un abogado defensor. Este infeliz fue llevado de la prisión a un aeroplano, y de allí a esperar su destino en una prisión africana. Esto es algo que nos concierne a todos profundamente; sin embargo, estos caballeros son todavía ministros.

## ¿HACIA UN SOCIALISMO CAPITALISTA?

Algunos expertos opinan que Rusia se inclina hacia el sistema de ganancias, y que existe un irónico contraste entre las discusiones sobre economía que se efectúan en ambos lados de la cortina de hierro. En el Oeste cada vez se habla más sobre la planeación económica a largo plazo y de cómo lograrla. En cambio, en la Unión Soviética y Europa Oriental se está poniendo de moda el sistema de ganancias y la teoría de las leyes del mercado. Existen muchas posibilidades de que los comunistas y los capitalistas se copien mutuamente sus sistemas, y que dentro de veinte años las diferencias económicas entre los dos no parezcan tan

importantes como hoy. El campeón de la economía de vanguardia en la Unión Soviética es el profesor Liberman (del Instituto Kharkov). Las discusiones se están llevando a cabo en un relativo clima de libertad; las ideas se aceptan o se rechazan por sus propios méritos, y son pocas las citas académicas de Marx o Lenin que tan a menudo antes reemplazaban a los argumentos lógicos. Liberman pretende resolver los defectos de la economía, dando más libertad a los directores de las fábricas. Mediante este artificio, una vez que se ha satisfecho la cuota de producción, las gratificaciones ofrecidas a cada fábrica dependerían enteramente de las ganancias que representarían un porcentaje del capital empleado. (Este último punto es una revolucionaria concesión a las ideas económicas burguesas.)

Para evitar la baja calidad y la sobreproducción, las ganancias deberían calcularse sólo sobre la base de las mercancías que realmente se vendieran, práctica que ya se ha introducido en Hungría. El gerente de la empresa gozaría de una considerable libertad para emplear sus ganancias en pagar sueldos suplementarios, construir nuevos edificios, adquirir maquinaria nueva, o usar las utilidades en cualquier gasto razonable.

Los críticos soviéticos de Liberman quizá tienen razón al suponer que sus proyectos, si se llevaran a sus conclusiones lógicas, destruirían el sistema de la economía planeada. ¿Sería esto una gran tragedia? Los planes quinquenales de Stalin (sin tomar en consideración su costo humano) fueron eficaces en un periodo inicial de desarrollo, cuando las miras económicas podían ser definidas en términos muy simples; pero ahora es mucho más difícil determinar el tipo exacto y las cantidades de productos químicos y electrónicos que se requieren, o satisfacer la demanda de mercancías por parte de los ciudadanos soviéticos que aumenta diariamente.

A medida que la sociedad soviética llegue a desarrollarse, su planeación económica quizá se parecerá cada vez más al tipo de planeación hacia la que se dirige el Occidente... ¿Puede existir una economía libre inspirada por el espíritu de ganancias, sin que haya propietarios? No puede haber ninguna razón económica para que esto no suceda, si la posición del gerente de una empresa en Europa Oriental que obtiene ganancias (que no le pertenecen personalmente y que sólo son números en su contabilidad) no es muy distinta de la del gerente de una empresa nacionalizada, occidental, quien no es más que un empleado a sueldo.

Alguna vez, cuando el espíritu dogmático se haya debilitado, las empresas privadas quizá puedan funcionar en algunos sectores de la economía hasta ahora prohibidos; pero sólo Dios sabe cuántos argumentos ideológicos chinos y cuántos retrocesos hacia el stalinismo tengan que superarse antes de que aparezca este tipo de desarrollo económico. El problema no resuelto aún es qué papel desempeñará la dictadura comunista en una sociedad dedicada a conseguir consumidores y a evitar la guerra.

## KRUSCHOV Y LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN

Kruschov, durante la junta de la última semana del Comité Central del Partido Comunista Soviético, consiguió una posición más firme, y una vez más se alió con las fuerzas progresistas del Partido. El reto de las almas muertas y de los stalinistas que amenazaron a Kruschov después de la crisis de Cuba, ha sido respondido, y los han derrotado durante los pasados meses de aparente inactividad. La firme posición de Kruschov se advierte en que Breznev y Podgorni, dos de sus más leales partidarios, han sido llamados a ocupar importantes cargos en el Partido. A ambos los ha empleado en los momentos difíciles, y ahora tienen posibilidades de llegar a convertirse en sus sucesores. Entre los tres pueden dominar la Secretaría del Partido, y formar una poderosa troika.

La derrota de las almas muertas y de los stalinistas se ha vuelto evidente después de que se celebró la Junta del Partido Comunista. El ataque a los defensores de la libre expresión no pudo prosperar; los escritores no fueron humillados, y los intelectuales soviéticos los han apoyado firmemente. Cualquiera que sea la opinión personal de Kruschov, ha reconocido la existencia y la fuerza de los grupos progresistas, y los ha respaldado.

Después de la crisis de Cuba, Kruschov se enfrentó a los chinos, teniendo una firme posición en su propio país. Los chinos han comprendido que no pueden esperar que cambie el Primer Ministro ruso y se disponen a asistir a la gran reunión de Moscú, el 5 de julio, en la que quizá consigan una reconciliación.

En una carta que los chinos enviaron hace poco al Partido Comunista Soviético, critican no sólo la política exterior soviética, sino también la política interior de Kruschov. El documento contenía estas amenazadoras palabras: "Si el grupo dirigente de un partido adopta una línea que no sea revolucionaria y convierte al Partido en *revisionista*, entonces los leninistas, pertenezcan o no a dicho Partido, lo reemplazarán, y llevarán al pueblo hacia la revolución."

Que Kruschov no está dispuesto a ceder ante las exigencias chinas, se advierte por el discurso que su yerno Adjubei pronunció ante el Partido, quien atacó a "esos teorizantes que se ocupan en elaborar teorías esquemáticas, sin vida, sobre materias abstractas, y que no dedican ni un solo pensamiento a mejorar la vida del pueblo... Marx y Lenin se volverían en sus tumbas si conocieran los trabajos teóricos de los leninistas".

Al mantener Kruschov su posición de firmeza, y los chinos su ánimo belicoso, la reunión de julio promete ser inusitada.

## LUCHA SOCIAL DENTRO DE LA IGLESIA

En un libro de próxima aparición titulado *Inside the Council*, el autor católico Robert Kaiser nos ofrece interesantes datos sobre la política interior del Vaticano.

A principios de 1959, el papa Juan XXIII celebró una misa. Después de ella, delante de los 18 cardenales de la Curia Romana (el gabinete de la Iglesia) anunció su intención de realizar un concilio con los obispos de todas partes del mundo. Los cardenales guardaron silencio. El *Osservatore Romano*, el periódico oficial del Vaticano, no mencionó esa noche el concilio; sólo hasta el día siguiente lo dio a conocer (aunque sería el veintiuno en la larga historia de la Iglesia) entre las noticias de menor importancia. La idea de Juan XXIII no impresionó a la burocracia sacerdotal. *La Civiltà Cattolica*, publicación jesuita semioficial del Vaticano, no hizo mención al concilio sino hasta cuatro meses más tarde.

El cardenal Alfredo Ottaviani, secretario de la Sagrada Congregación del Santo Oficio, encarnaba el espíritu conservador; el lema de sus armas es *Semper Idem*. Esta actitud no es nueva; sus raíces parten desde el tiempo de la Contrarreforma. Ottaviani es uno de los muchos *defensores fidei* que han existido en todos los siglos.

Los antiguos papas dividieron al mundo en *fideles e infideles*; por lo tanto, rechazaron a todas las demás religiones. Su concepto de la Iglesia era el de una institución basta, burocrática, bizantina, inmune a cualquier cambio.

Juan XXIII, ante la crisis universal, advirtió que el factor crítico era siempre el mismo: la rivalidad entre Oriente y Occidente. El papa se sentía apenado por el papel tan pobre que desempeñaba el catolicismo en la solución de los dilemas universales. La Iglesia, por lo tanto, debía tratar de resolverlos mediante un concilio.

Para vencer las objeciones de muchos de los que deberían haber sido sus más cercanos colaboradores en el concilio, el papa necesitaba un plan específico, y éste fue el de la unidad, no sólo la unidad cristiana, sino la de todo el género humano. Juan XXIII necesitaba derribar las murallas que separaban a la Iglesia de los demás cristianos, y del mundo tal como es, que ha sufrido una revolución social y científica.

El 21 de marzo de 1960, se presentó una oportunidad cuando Agustín Bea le preguntó al papa si le gustaría comenzar una pequeña revolución en el Vaticano. El papa le encargó a Bea que formara una comisión para promover la unidad cristiana, que se vería libre de las trabas burocráticas del Vaticano; pero no se trataba de convertir a los otros cristianos a la fe católica, pues tanto Bea como el papa sabían que los protestantes y los budistas, por ejemplo, podían tener una fe tan verdadera como la suya.

Bea había sido superior de la Orden de los Jesuitas; esto le había dado una gran práctica para solucionar los problemas humanos de la comunidad. Además, dominaba varios idiomas. Aunque iba a cumplir los 80 años, nadie habría sido capaz de adivinar el instinto que demostraría para las relaciones públicas, su adaptabilidad para tratar a los protestantes, a los musulmanes y a los judíos.

Bea y el papa creían que la presencia de observadores de todo el mundo en el concilio sería una prueba más efectiva de la vitalidad de la Iglesia, que cualquier otra afirmación abstracta.

Las Comisiones Preparatorias estaban a cargo del cardenal Tardini. Juan XXIII trató de ganárselo mediante la bondad; lo nombró cardenal y secretario de Estado; pero ni siquiera esto ablandó al inflexible Tardini, ni renun-

ció a obstruir la labor papal, especialmente durante el concilio. Estas comisiones estuvieron preparando los puntos que más tarde se discutirían durante el concilio.

Finalmente el papa publicó las bases del concilio, que daría una amplia oportunidad para la expresión de toda clase de opiniones. La presidencia estaría formada por 10 hombres, la mitad conservadores y la mitad progresistas.

El Santo Oficio estaba compuesto en su totalidad por conservadores, con Ottaviani a la cabeza, y fue el que más se opuso a la realización del concilio. Incluso, uno de los miembros del Santo Oficio, Antonio Piolanti, se atrevió a decir ante unos seminaristas: "Recuerden, el papa puede ser depuesto si cae en una herejía."

Otro ejemplo de la política del Santo Oficio fue el siguiente: El cardenal Bea redactó una ponencia para el concilio, con la que intentaba destruir las bases teológicas del antisemitismo que ha florecido entre los católicos durante siglos. Tan pronto como el Santo Oficio tuvo noticia de esto, le dio aviso a varias naciones árabes; sus diplomáticos en la Santa Sede amenazaron con tomar tales represalias contra los católicos, que Bea tuvo que renunciar a su ponencia antes de presentarla a las comisiones.



La señorita Keeler y nuestras fantasías

"No lo hubiera creído, si no lo hubiera visto con mis propios ojos", dijo uno de los obispos norteamericanos con asombro. Un miembro norteamericano de la Curia se rio de la ingenuidad del obispo, y comentó: "Creía que esto era una excursión de muchachos exploradores."

El 11 de octubre de 1962, se inauguró el concilio, y sus primeras sesiones fueron secretas. Cuando se trató de elegir los 160 miembros que formarían las 10 comisiones del concilio, la Curia quiso influir en las elecciones; pero los cardenales progresistas se opusieron enérgicamente, y las elecciones fueron interrumpidas. Cuando se efectuaron, una semana más tarde, los progresistas obtuvieron una gran victoria; los padres del concilio no eligieron a nadie de la Curia.

Ya en pleno concilio, el cardenal Ottaviani pronunció ante el micrófono una apasionada diatriba contra aquellos padres que hablaban de introducir cambios en la misa, y les advirtió que podían cometer una herejía. Después de un rato, el presidente le advirtió que había excedido el límite de tiempo que se le había dado. Ottaviani continuó su perorata, y el presidente se vio obligado a desconectar el sistema de sonido. Cuando los padres comprendieron lo que había sucedido, se pusieron a aplaudir. Ottaviani se disgustó mucho y no regresó al concilio durante dos semanas.

Tan pronto como los conservadores se dieron cuenta del rumbo que había tomado el concilio, trataron, entre otras cosas, de desacreditar al cardenal Bea, y atacaron a los progresistas en la prensa italiana. Aun se atrevieron a publicar un tomo especial de 640 páginas y lo distribuyeron entre los padres del concilio. El mensaje de este libro consistía en afirmar que los cardenales, los arzobispos y los obispos progresistas formaban parte de un gigantesco complot comunista, masónico y sionista para destruir a la Iglesia.

Esto se interpretó como una reacción a que durante el periodo preparatorio del concilio se había hecho una propuesta, apoyada en especial por algunos obispos de América del Sur, para internacionalizar y descentralizar a la Curia.

La política de la Curia Romana presentaba una doble cara; por una parte constantemente se identificaban con el papa, alegando que habían sido nombrados por él, que actuaban en su nombre y que contaban con su aprobación. Por otro lado, trataban de encaminar la política de la Iglesia por rumbos muy diferentes a aquellos que el papa de continuo señalaba en sus discursos. Esto tenía como resultado enojar a los obispos, a quienes se les hacía difícil comprender cómo un cuerpo de diplomáticos con tan larga experiencia era capaz de cometer un error detrás de otro.

Uno de los obispos más progresistas dijo ante los padres: "Este concilio debe estar encauzado a hacer de la Iglesia una verdadera luz para las naciones." Después de afirmar que la Iglesia debía entablar un diálogo con todo el mundo, añadió: "Debemos decir algo acerca de la verdadera vida de la persona humana, de la inviolabilidad de su vida... La Iglesia debe hablar de justicia social... de la paz y de la guerra, de tal modo que pueda contribuir a iluminar al mundo." Cuando Juan XXIII se enteró de esto a través de su aparato de televisión, dijo a los que lo acompañaban: "Al fin los padres están comenzando a comprender para qué se hizo este concilio."