

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

M A Y O 1966

LITERATURA Y TEATRO
ALEMANES DE HOY

¿CÓMO REPRESENTAR
A LOS CLÁSICOS?

ARTE ITALIANO CONTEMPORÁNEO



Volumen XX, Núm. 9

México, mayo de 1966

Ejemplar: \$ 3.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:

Ingeniero Javier Barros Sierra

Director General de Difusión Cultural:

*Arquitecto Raúl Henríquez*REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Número preparado por:

*Luis Villoro**Juan García Ponce**Alberto Dallal*

Administrador:

Rodolfo Roiz

Oficinas:

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 presi-
dencial del 10 de octubre de 1945,
publicado en el D. Of. del 28 de
noviembre del mismo añoLA REVISTA NO SE HACE RESPONSABLE
DE LOS ORIGINALES QUE NO HAYAN
SIDO SOLICITADOS

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA,
S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIA-
DOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FI-
NANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO,
S. A.

S U M A R I O

PETER WEISS (MARAT Y SADE
EN CHARENTON)*Héctor Manjarrez*

ROLF HOCHHUTH (EL VICARIO)

Marianne O. de Bopp

EL TEATRO EN LAS DOS ALEMANIAS

*Miguel Flürscheim
Tromer*HEIMITO VON DODERER
(LOS DEMONIOS)*Juan García Ponce*

HEINRICH BÖLL

*Jasmin Reuter*GÜNTER GRASS (EL TAMBOR
DE HOJALATA)*Arturo Cantú*

UWE JOHNSON

Mariana Frenk

ARTES PLÁSTICAS

Jorge Alberto Manrique

MÚSICA

Raúl Cosío

EL CINE

Jorge Ibargüengoitia

TEATRO

*Sergio Fernández,
Margo Glantz*

CUESTIONES DISPUTADAS

*Alvaro Custodio,
José Luis Ibáñez,
Héctor Mendoza*

LIBROS

*Jasmin Reuter, Abelardo Villegas,
Alberto Híjar, José Luis Balcárcel,
Enrique González Rojo, Alberto
Dallal*MAYO LOCO, FIESTAS MUCHAS
Y PAN POCO*Josep Torres Campalans*

DIBUJOS DE "CUESTIONES DISPUTADAS"

Arnold Belkin

PORTADA

Afro, Villa Fleurent, 1952

NUESTROS COLABORADORES

HÉCTOR MANJARREZ MEJÍA. Actualmente trabaja en la Embajada de México en Londres. Ha colaborado en la *Revista Mexicana de Literatura*.MARIANNE O. DE BOPP. Profesora de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras, en donde organizó la sección alemana de Letras Modernas. Entre sus obras se cuentan *Contribución al estudio de las letras alemanas en México* (UNAM, 1961) y *Maximiliano y los alemanes*.MIGUEL FLÜRSCHHEIM TROMER. Dramaturgo y director de escena en el *Kleines Theater* de Berlín Oriental. Actualmente vive en México. Ha impartido un curso de literatura clásica alemana en la Facultad de Filosofía y Letras y ha publicado artículos en varios suplementos culturales.JASMIN REUTER. Trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Ha traducido varias obras, autor de *Fausto, el hombre* (UNAM). Sus artículos de crítica de arte han aparecido en varios suplementos culturales y en la *Revista de la Universidad*.ARTURO CANTÚ. Uno de los fundadores de la revista literaria *Katharsis*. Ha sido profesor de Historia de la Cultura y de Filosofía en la Universidad de Nuevo León e impartido cursos de Poesía Contemporánea en El Colegio de México.

MARIANA FRENK. Profesora titular de Lengua Alemana en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado ensayos, cuentos y artículos en diversas revistas. Entre sus numerosas traducciones se cuentan las obras de Paul Westheim.

Peter Weiss

(Marat y Sade en Charenton)

Por Héctor MANJARREZ

"En todo caso, la relación Racional-Irracional (Raison-Dérison) constituye una de las dimensiones de la originalidad de la cultura occidental; la acompañaba mucho antes de Bosch, y la seguirá mucho después de Nietzsche y Artaud." — "Ardid y nuevo triunfo de la locura: este mundo que cree medirla, justificarla por medio de la psicología, tiene que justificarse ante ella, puesto que se mide, en sus esfuerzos y sus debates, con lo desmesurado de obras como las de Van Gogh, Artaud y Nietzsche. Y nada en él mismo, menos que nada lo que puede conocer de la locura, le asegura que esas obras de la locura lo justifican." MICHEL FOUCAULT, *Histoire de la Folie à l'Age Classique*.

Bella, esbelta, joven, de aspecto enfermizo y soñador, revolucionaria, fanática, Charlotte Corday flagela al Marqués de Sade,¹ quien explica entre tanto a Jean-Paul Marat, precursor del socialismo, que la Revolución Francesa empieza a sumir al hombre en la uniformidad al despojarlo de su individualismo, que el nuevo régimen ya sólo tiene contacto con las masas en detrimento de los individuos y que matar a otros se hace ahora de una manera científica, serializada, sin comprometerse emocionalmente, sin pasiones, un hecho que es simplemente una aberración para el autor de *La Philosophie dans le Boudoir*.² Dos enfermeras toman a Charlotte, quien no se resiste y se aleja de Sade con un andar mecánico que proviene sin

duda del hecho de que es una soñadora, una idealista, una fanática para la cual las cosas materiales de la tierra no valen nada; los ideales son su alimento en este valle. El Marqués, arrodillado y con el torso desnudo, declara que la causa revolucionaria ha dejado de interesarle, que sus peores profecías se cumplen y que ahora va a dedicarse a ver lo que sucede sin inmiscuirse, como un espectador y tomando notas. Se levanta, toma su camisa y se la pone, y se sienta en su silla con una expresión fatigada, hastiada, apática. Marat —en una tina que lo cubre casi por completo y en la cual tiene que estar constantemente porque contrajo una enfermedad de la piel en los días en que era el propietario del periódico *L'Ami du Peuple*, cuando se escondía en el sistema de drenaje de París para que no lo hallaran los que lo perseguían por socialista subversivo sin saber que sería eventualmente uno de los líderes de la Revolución— llama a su amante Simonne con una voz apagada que contrasta con sus gritos autoritarios; en las calles, el caos se desata y las diferentes facciones elaboran complots para deshacerse de sus rivales y de los que consideran como traidores a la causa del pueblo. "Simonne —dice el líder deprimido—, trae a Bas para poder dictar mi llamado al pueblo francés."

Lo descrito, que es el final de la escena 20 y el principio de la 21, puede, creo yo, dar una idea de la revolucionaria obra *La persecución y el asesinato de Marat en la interpretación de los pacientes del Asilo de Charenton* bajo la dirección del



—Fotografías de la representación de la Royal Shakespeare Company. Dirigida por Peter Brook.

"una obra de teatro concebida y dirigida por el Marqués de Sade y actuada por los pacientes del Asilo de Charenton"

Marqués de Sade, de Peter Weiss, quien es alemán de nacimiento pero posee la nacionalidad sueca; el autor, que escribe en alemán, fue uno de los miembros originales del "Grupo 47", cuyo propósito era hacer resurgir a la literatura alemana del vacío nazi y de la debacle impuesta por la derrota final en la Segunda Guerra Mundial. *Marat/Sade*, que lo volvió mundialmente célebre, fue estrenado en mayo de 1964 en Berlín y causó una revolución en la capital inglesa cuando Peter Brook, en agosto del mismo año, lo presentó en el Aldwych Theatre; los críticos ingleses profirieron entonces en exclamaciones de admiración en su mayor parte, y la conmoción fue tal que Poirot-Delpech, el crítico de teatro del *Monde* francés, hizo un viaje especial a Londres que fue coronado por un artículo lleno de elogios. Más recientemente, antes de presentarse en el Martin Beck Theater de Nueva York desde fines de diciembre de 1965, Peter Brook y los actores de la Royal Shakespeare Company que toman parte en la obra la representaron de nuevo en el Aldwych.

La escena del principio nunca tuvo lugar en la historia, puesto que Jean-Paul Marat y el autor de *Justine* nunca se vieron; se trata únicamente de una de las intervenciones del Marqués de Sade en la obra que él mismo escribió y dirige. La obra de Weiss, sin embargo, utiliza varios acontecimientos verídicos en los que se funda, y que procuraré relatar. A la edad de 33 años, en 1777, el Marqués de Sade fue recluido en la Bastilla por sus excesos sexuales y sus escándalos; la Revolución Francesa lo liberó con otros muchos en 1790, cuando ya había escrito una buena parte de las novelas y obras de teatro. Sade, que comprendía la necesidad de la Revolución y odiaba la corrupción de la monarquía, se proclamó víctima del régimen anterior cuando fue redimido y asumió el puesto de secretario de la "Section des Piques"; más tarde era nombrado juez bajo la égida del nuevo gobierno revolucionario. Su fe socialista, no obstante, no fue suficiente para los que acababan de derrocar a un régimen y no estaban muy seguros de lo que querían instaurar para reemplazarlo; aunque no veía al socialismo con malos ojos, no entregó su residencia, La Coste, sino cuando fue incendiada.

Mas su poco fervor revolucionario no fue la causa de su reclusión definitiva. Antes de la llegada al poder de Napoleón, sus obras lo inscribieron en la lista de los que serían enjuiciados por la guillotina, pero evitó este destino al leer el discurso fúnebre en honor de Marat cuando este fue enterrado (el líder revolucionario fue asesinado por Charlotte Corday, que creía que había traicionado su ideal, el 13 de julio de 1793, fecha en la cual Weiss sitúa su obra). Sin embargo, sus ataques verbales en contra de Napoleón y Josefina lo llevaron finalmente, en 1801, a ser recluido en el Asilo de Charenton, lugar donde murió en 1814. Ahora bien, el Asilo de Charenton era un establecimiento que no alojaba exclusivamente a los enajenados: los poseedores de ideas incompatibles con el régimen que no eran eliminados físicamente también se encontraban ahí, y podemos decir que el Marqués terminó sus días en ese sitio por ambas razones. En todo caso, el director del Asilo, Monsieur Coulmier, tenía ideas revolucionarias en lo que concierne a la terapéutica; regularmente, sus pacientes actuaban en obras de teatro que, pretendía él, los ayudaban a recuperarse (presumo que por su posible poder catártico) y de Sade se volvió pronto el director, animador y autor de las representaciones. Estas aventuras teatrales y terapéuticas con de Sade a la cabeza rápidamente gozaron, asimismo, de una gran popularidad entre los parisinos más sofisticados de la época; quien quisiera estar a la moda —y rendir homenaje a la moda— no podía faltar a ellas. Sin embargo, que los huéspedes del asilo tuvieran público no era totalmente nuevo; Michel Foucault³ señala que, desde mediados del siglo XVII, los dementes atraían a un número de espectadores fácilmente comparable al que visitaba el zoológico de Vincennes. La innovación de Coulmier era que los hacía actuar en obras de teatro.

Weiss, pues, ha imaginado una obra de teatro concebida y dirigida por el Marqués de Sade y actuada por los pacientes del Asilo de Charenton. Al principio de la obra de Weiss, Monsieur Coulmier explica a un público de 1808 que su asilo tiene ideas modernas y que la obra, en la cual Sade "tratará de mostrar cómo fue asesinado Marat", fue creada para el deleite de los espectadores y la rehabilitación de los enfermos. A continuación, el heraldo declara que esta hermosa muchacha que padece de melancolía asesinará a Marat (representado por un demente escogido para ese personaje porque recibe tratamientos de hidroterapia), pero que deberá ir tres veces a su

puerta antes de hacerlo, como lo indica la historia. Entre tanto, los enfermos se agitan, corren, gritan, se excitan y son controlados por los enfermeros. El escenario, lleno de objetos vetustos, es invadido por sus alaridos, sus contorsiones, sus gestos, y el conjunto, más que una cualidad onírica, de pesadilla, tiene algo cruel y brutalmente real. De Sade, el director, contempla el vacío con una expresión constantemente hastiada, Marat escribe sus llamados en la tina, Monsieur Coulmier y su familia contemplan el espectáculo con interés y el heraldo retiene a Duperret, un enajenado sexual que en la obra de Weiss trata de convencer a Charlotte Corday de que no debe matar a Marat; en realidad, Duperret fue guillotinado porque creían que era cómplice de la Corday. En todo caso, éste es uno de los pocos personajes que no se ajustan rigurosamente a la realidad histórica.

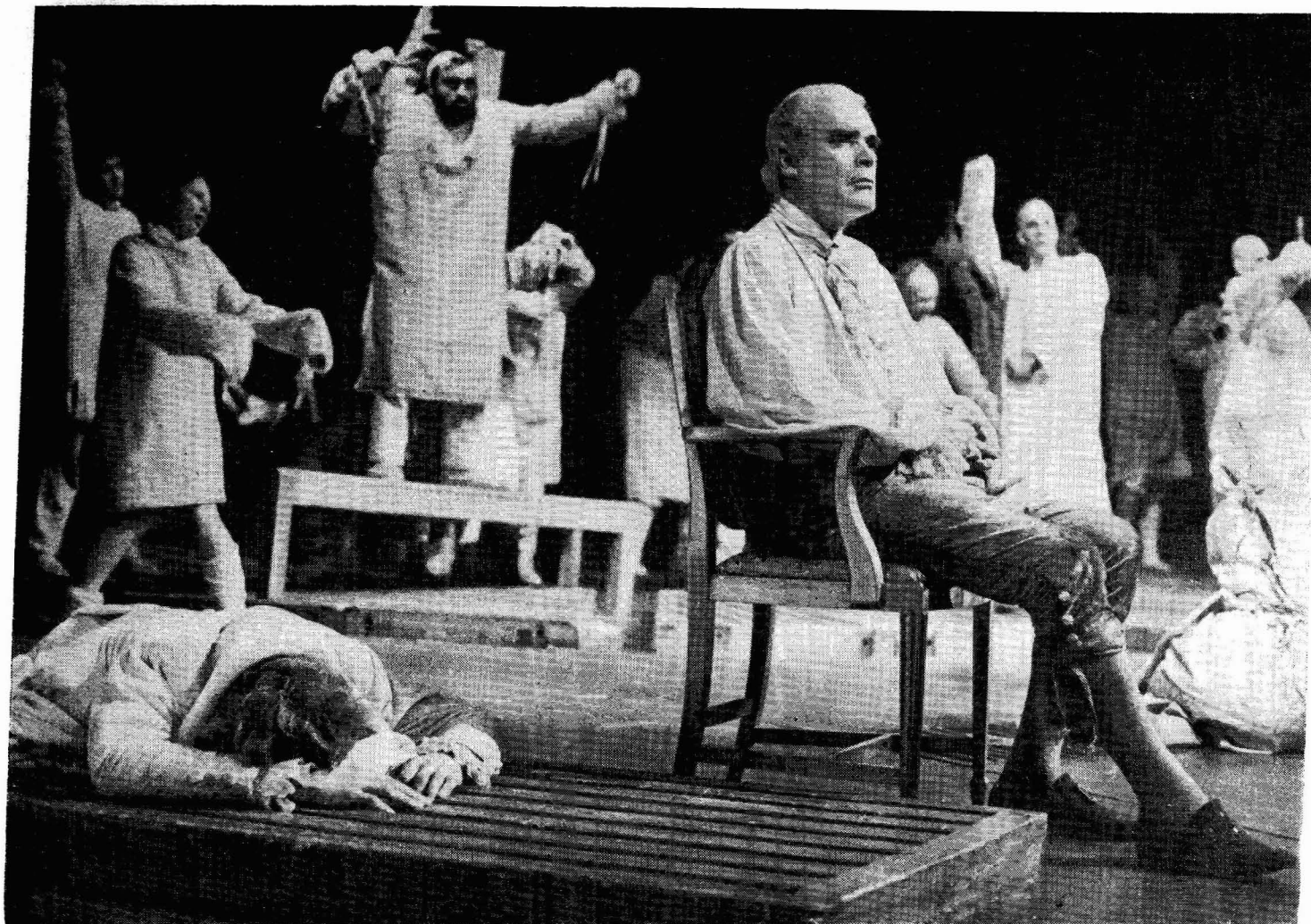
Eric Bentley, considerado por muchos como la más grande autoridad contemporánea en materia de teatro, estima que el arte dramático es más que la vida, pues la obra teatral trata con (*deals with*) extremos de la experiencia a los que la vida cotidiana llega raramente, representándolos con una intensidad que no encontramos en la realidad;⁴ y Aristóteles argüía hace mucho tiempo que la imitación de un objeto exento de belleza puede ser agradable estéticamente.⁵ Estos dos dictámenes pueden aplicarse a *Marat/Sade*. La puesta en escena de Peter Brook es siniestra, verdaderamente angustiosa, y provoca en el espectador un miedo que se amalgama gradualmente con la obsesión que se apodera de él y que parece emanar de las cadenas que retienen a Duperret, de las paredes grises, de las duchas, de la languidez de Charlotte Corday, de la miseria de los dementes, los cuales reciben un tratamiento brutal de parte de los enfermeros a pesar de que Monsieur Coulmier tiene ideas modernas; en realidad, el director los incita de cuando en cuando a ser brutales: cuando empiezan a gritar, cuando dejan de prestar atención a la obra y se desenfrenan. Los actores, además, desempeñan sus papeles —el de loco y el que el loco tiene en la obra de Sade— con una intensidad tan ferviente, con una concentración tan determinada, que uno es inevitablemente subyugado, arrastrado por lo que sucede en escena. Poco a poco lo siniestro comienza a adquirir una extraña belleza, una sutil belleza que fascina por su intensidad, porque el caos llega, en última instancia, a demostrarse como una armonía vibrante, telúrica e indestructible. El frenesí, la crueldad, la brutalidad, los gestos y muecas de los locos, las sonrisas de los Coulmier, la apatía de Sade — todo se funde en una armonía que provoca una obsesión de tipo hipnótico. Los cantos de los dementes que representaban al pueblo francés ("Marat somos pobres y los pobres se quedan pobres/ Marat no nos hagas esperar más/ Queremos nuestros derechos ya y no nos importa cómo/ Queremos nuestra revolución AHORA Marat") recorren toda la escena como un himno triunfal y una plegaria exasperada, y como una obsesión rítmica e ideológica que nos persigue tanto como a Marat; éste, impotente en su tina y acosado por una comezón que lo desespera, quiere dictar su llamado al pueblo francés; Charlotte Corday olvidó su papel y el heraldo, impaciente, tiene que apuntárselo; el Marqués escucha con ironía e indiferencia las quejas de Monsieur Coulmier cuando el director estima que sus críticas sociales están fuera de lugar, pues, como dice: "ahora todo el mundo es revolucionario", sobre todo la burguesía, que empieza a tener el poderío que posee en nuestros días. Lo siniestro sigue siéndolo, es cierto, y la crueldad no deja de impresionar, y el humor negro nos sacude; pero todo es armonioso, todo es equilibrado en el caos; el equilibrio y la armonía son precisamente dos de los ingredientes más importantes de la belleza — la belleza tiene la facultad de hacernos verlo todo natural, normal. Una música aguda y estridente, interpretada por algunos dementes, acentúa los climaxes, la crueldad, la historia, los golpes y el humor.

Al ver todo esto, sobre todo al ver la escena descrita al principio, es inevitable pensar en Antonin Artaud. La crueldad y la brutalidad expresan las ideas del apático Sade y son el más eficaz contrapunto posible del idealismo de la Corday, hasta del de Marat o del pueblo. Pero si bien los preceptos de Artaud parecen reinar frecuentemente en *Marat/Sade*, no podemos encontrar en esta obra la omnipotencia física del creador del Teatro de la Crueldad, quien creía que las palabras son insuficientes para expresarse en el teatro, en tanto que la impresión violenta, inmediata y brutal es el mejor medio para manifestar lo que se desee declarar. Es indudable que la brutalidad, la crueldad y la violencia tienen una enorme importancia en el contexto de la obra de Weiss (sobre todo como ilustración

de los conceptos de Sade y para subrayar las actitudes y frases de los otros, así como para crear la obsesión ya mencionada), pero van íntimamente ligadas a la poesía directa, eficaz, sin adornos y sin giros poéticos que, en teatro como en poesía, podría ser situada en el plano opuesto al de ese otro experimento teatral y poético de nuestro siglo, el de T. S. Eliot. Eliot buscaba una expresión no muy diferente de la isabelina, que en una época había proporcionado el medio de expresión ideal en el teatro; Weiss, en cambio, se sirve de una poesía directa, rimada, que posee un gran impacto que aumentan y, por así decir, nos arrojan los ejercicios violentos y crueles. De una cierta manera, creo que no es ilegítimo decir que *Murder in the Cathedral* fue la mejor demostración del fracaso del lenguaje isabelino en nuestra época; su gran valor *per se* y su evidente incapacidad para instituirse como el lenguaje teatral de nuestros días me parecen la mejor prueba de esto. El verso seco, austero, disciplinado pero con giros atrevidos, concen-

del Absurdo; sobre todo que la parte realista de su obra no posee el orgullo, el inmenso sentimiento de ser irrefutable y verdadera que Beckett y Ionesco escarnecieron desde *Esperando a Godot* y *La cantante calva*. Todo el teatro occidental fue sacudido, negado, satirizado por el Teatro del Absurdo; su lección nos dejó menos seguros de nosotros mismos y de nuestras formas de mostrar lo que llamábamos la realidad.

Pero si el Teatro del Absurdo nos dio un nuevo medio de expresión, también nos abandonó en una *impasse*. Después de Beckett y Ionesco, incluso después de Harold Pinter, ¿quién puede volver a escribir una obra de teatro "realista" sin sentir que miente descaradamente? El realismo está agotado y desprestigiado; el Absurdo nos ha dejado en un callejón: después de todo, no vamos a demostrar eternamente que no hay comunicación entre los seres y que lo absurdo no es tan absurdo, lo real no tan real, aun si creemos hacerlo mejor que Calderón de la Barca. El teatro realista de antaño tardará mucho tiempo



"la belleza tiene la facultad de hacernos ver todo natural, normal"

trado, destilado y directo de Weiss, aunque indudablemente carece de la belleza plástica del de Eliot, es un mejor medio expresivo en nuestros días. La comunicación es tan fácil y abundante hoy en día, y son tantos los medios con que contamos para transportarla, que una gran concentración es necesaria para lograr efectuarla; el adorno distrae, no sé si desgraciadamente o no, y nuestro lenguaje tiene que ser directo y concentrado para no perderse entre todos los otros mensajes que recibimos continuamente en el transcurso del día. Más aún, el teatro, para no ser aniquilado por el cine y la televisión, ha de tomar prestado el lenguaje de éstos, que es también el lenguaje más apropiado para nuestro siglo.

Empero, Artaud no es el único autor teatral que puede ser ligado a Weiss; además de las afinidades con Genêt, que pecan de evidentes en las descripciones que he hecho, me parece innegable la aseveración de Peter Brook: "Weiss comprendió el uso de cada uno de los mejores lenguajes teatrales de nuestro tiempo (Teatro de la Crueldad, del Absurdo, Didáctico, Brechtiano) y comprendió que todos le eran necesarios. Su asimilación de ellos fue completa." La parte del Teatro del Absurdo es la menor de las que Peter Brook cita; la obra no es absurda sino en ocasiones y nunca tiene lo que, a riesgo de ser vituperado, llamaré la dialéctica de Beckett y Ionesco. No obstante, podemos decir que Weiss debe mucho al Teatro

en recuperarse completamente, y no estoy muy seguro de que pueda volver a ser el mejor vehículo para nuestros mensajes, aunque Osborne esté en boga; el cine y la televisión obligan más y más al teatro a adoptar formas extremas para justificarse y distinguirse. Para revivir al realismo, sin embargo, ha surgido un nuevo género que si bien incurre con frecuencia en el mismo error de pretender mostrar la realidad —pues lo consideraremos como un error durante mucho tiempo todavía—, le da una nueva característica; me refiero al Teatro Didáctico que Hochhuth, Kipphardt y el propio Peter Weiss han introducido en Alemania y cuya obra más famosa es, hasta ahora, *El cardenal*, también conocida como *El vicario* — la discutida obra de Hochhuth sobre Pío XII y los judíos durante la última guerra. Por supuesto, el didactismo en el teatro ha existido siempre, pero no es ciertamente la primera vez en la historia que llamamos nuevo a algo que ya lo fue hace mucho tiempo; empero puede ser llamado nuevo en el sentido de que su propósito esencial y primordial es enseñar. Enseñar ha sido siempre un factor constante en el teatro, lo repito, pero no el propósito esencial, como lo es en el Teatro Didáctico; o no de esta nueva manera. Hochhuth, me parece, se interesa menos en crear una obra de arte que en enseñarnos algo, por ejemplo, cuál fue la conducta de Pío XII con los judíos. Shakespeare también quería enseñarnos historia (y deformarla); pero esa



Peter Weiss — "asimilación de técnicas"

no era su motivación y su fin al escribir; enseñar era algo que también tenía participación en sus obras, sin ser primordial. Enseñar no es dar un mensaje, pues el mensaje puede ser dado sin enseñar nada; enseñar, en la práctica de Hochhuth, Weiss y Kipphart (y otros fuera de Alemania), equivale a una lección de historia con actores que la representan — a un documental, si se quiere. Weiss, en su *Marat/Sade* (y en su obra recientemente estrenada en ambas Alemanias, *La investigación*, sobre los procesos de Frankfurt, donde se juzga a los involucrados en Auschwitz), es didáctico; nos muestra cómo fue asesinado Marat, cómo era la que lo hizo, cuál era la situación entonces, cuáles eran las ideas de Sade sobre la Revolución; la gran mayoría de las frases que pronuncian el Marqués y Jean-Marat son verídicas, tomadas en general de sus obras.⁷

Sin embargo, existe una gran diferencia entre Hochhuth y Weiss. El autor de *El cardenal* no intenta ocultar sus puntos de vista ni sus simpatías; todo el mundo ve que condena a Pío XII y está en contra de lo que su propio pueblo hizo a los judíos. Weiss, en cambio, nunca nos señala si comparte las ideas de Marat o las de Sade. El propósito de su obra, nos dice, es mostrar el conflicto existente entre el individualismo llevado a sus manifestaciones más extremistas, es decir al egoísmo más total, y las ideas de un socialista como Marat; o de cualquier socialista. Marat lucha por el socialismo y la igualdad, y sus ideas poseen un fuerte idealismo, como lo demuestra el hecho de que osaba publicar *L'Ami du Peuple* aunque tuviera que refugiarse en el sistema de drenaje de París. Sade, por su parte, cree en el individualismo, en ser original y no parecerse a los demás; presente con horror la monótona uniformidad de nuestra época, en la que todos empezamos a pertenecer a la masa desde que comenzamos a vestirnos; a uniformarnos. Ambos argumentos contienen grandes dosis de verdad y ambos tienen defectos; Weiss no pretende saber cuál de los dos es el mejor. Más aún, la exposición de conceptos no termina ahí. Weiss nos muestra que el individualismo de Sade puede llegar el egoísmo más completo (y lógicamente, a la anarquía) y que su sadismo, aunque ciertamente no es un producto de su individualismo, no hubiera podido existir sin

él; y que el idealismo social de Marat, aunque legítimo, no estaba exento de sueños dictatoriales. El socialismo tiene vicios, pero la desigualdad de algunos, como diría Orwell, es más reducida; el individualismo, en cambio, permite la explotación del hombre por el hombre en su forma más onerosa, pero hace que la originalidad, que algunas veces podemos llamar genio, florezca con mayor facilidad; después de todo, las ideas de Marat surgieron y se perfeccionaron porque su autor era original, porque era un individualista. Weiss, en todo caso, no manifiesta su predilección.

Por supuesto, todo esto nos recuerda a Brecht y su concepto de la distancia que debe haber entre el espectador y lo que ocurre en escena. *Marat/Sade* comparte con las obras de Brecht esa distancia que nos impide inclinarnos por un personaje u otro, por un ideal u otro, y que no nos permite inmiscuirnos sentimental y emocionalmente. Los hechos están ahí y el autor no quiere interpretarlos por el espectador. De hecho, este concepto de la distancia ha sido tan bien aplicado por Peter Weiss que sólo me percaté de su preferencia por las ideas de Marat porque lo sugiere uno de sus comentarios sobre su propia obra, en el que asegura que ésta es marxista. Esta afirmación suya no es ni siquiera sospechable cuando se presencia *Marat/Sade*; lo único que puede apoyarla es que la obra, en efecto, muestra el conflicto de clases —entre muchas otras cosas—, y la base del marxismo es la creencia de que hay una lucha constante de clases en toda sociedad que esté integrada por ellas. Lo que domina es el conflicto de las ideas del Marqués de Sade y las de Jean-Paul Marat en un medio —el asilo de Charenton— que no puede adoptar ni las del individualista, ni las del socialista.

Esta imparcialidad teatral —que no ideológica— brechtiana permite a Weiss mostrar las contradicciones existentes entre varias creencias, convicciones y clases sociales. Además del conflicto entre Marat y Sade, están el fanatismo de Charlotte Corday, quien antes de ser guillotizada por asesinar a Marat previó, tranquilamente, que "sería feliz con Bruto en los Campos Elíseos"; el realismo de Duperret, el enajenado sexual que prefiere el *status quo* —cualquier *status quo*— a una nueva metamorfosis; la pureza y el humanismo de Jacques Roux, el sacerdote que en la obra de Weiss se encuentra en una camisa de fuerza y representa al Marat sin vicios, sin defectos, y la respetabilidad burguesa de Monsieur, Madame et Made-moiselle Coulmier. Esto sin contar al pueblo, que es su propia contradicción, que hoy se deja explotar y diezmar y mañana reina sangrientamente, vengándose; que ahora venera al líder y mañana lo cambia por otro con la misma facilidad con que nació su admiración; que ora es borrego y ora verdugo. Si Weiss hubiese recurrido a cualquier sectarismo, así fuere el menos estrecho, *Marat/Sade* no sería la gran obra que es, pues las razones que hacen legítimas —en diversos grados— a las creencias de los diversos personajes hubiesen sido subyugadas por la necesidad y el deseo de decir lo que él cree verdadero. En verdad, de todas las lecciones aprendidas, la brechtiana parece ser la mejor aprovechada, ya que es la que finalmente justifica y corona a los elementos del Teatro del Absurdo, el Teatro Didáctico y el Teatro de la Crueldad. De una cierta manera, creo que también podemos aseverar que es lo que permitió a Weiss fundir por la primera vez a los mejores elementos teatrales de los últimos tiempos, señalándonos así la ruta para llegar a un nuevo lenguaje teatral que tanto necesitamos. Nuestra tarea como críticos, autores, observadores o simples amantes del teatro y es, ahora, la de reconocer y aprovechar la brecha que Weiss ha abierto.

NOTAS

¹ En la obra de Weiss, Corday lo flagela con un látigo, pero la puesta en escena de Brock la hace efectuarlo con la cabellera.

² Recordemos aquí que, además de originar los términos sadismo, sádico, etcétera, Sade argüía en sus cuantiosas obras que la crueldad puede dar grandes satisfacciones que nuestra moral cristiana condena — pero que quizá, en un cierto grado, los aztecas conocían. *Dialogue entre un Prêtre et un moribond* y *La philosophie dans le boudoir*, por ejemplo, contienen conversaciones de índole filosófica que leemos al mismo tiempo que el autor nos describe escenas —en forma de *back-ground*— en que los excesos físicos son abundantes.

³ *Histoire de la Folie à l'Age Classique*, Plon, 1961.

⁴ *The Life of the Drama*, Methuen, 1965.

⁵ Poética.

⁶ Prefacio en la edición de Calder, 1964.

⁷ No olvido a Shaw. Su didactismo, no obstante, no es una lección y un argumento a la Hochhuth. Su didactismo es sutil, insidioso, y nunca pretende serlo abiertamente. Shaw no hacía documentales teatrales.

Rolf Hochhuth

(*El Vicario*)

Por Marianne O. DE BOPP

Fue un hecho sorprendente que el primer intento dramático de un joven dramaturgo alemán súbitamente se convirtiera en el centro de la atención mundial. En todas partes supieron de la polémica que estalló alrededor de *El Vicario*, polémica violenta, difundida en los periódicos de todas las tendencias; por su causa, la obra llegó a conocerse más allá de las fronteras de la lengua alemana. El drama fue representado en casi todos los países del mundo, a pesar de la inicial resistencia de círculos hostiles; hubo escándalos, discusiones e imitadores. La edición en forma de libro llegó a ser un "bestseller" en muchos idiomas.

El éxito y la discusión de esta pieza teatral llegaron a dimensiones que ya no tienen proporción alguna con el valor literario de este primer drama de un principiante.

Rolf Hochhuth nació el 1º de abril de 1931 en Eschwegw, cerca de Kassel; hijo de un fabricante de zapatos, de religión protestante, no cursó el bachillerato: había aprendido el oficio de librero y fue empleado como lector de un Club de Libros. Durante la mañana trabajó en sus propias obras, en la tarde en la oficina. Hoy vive con su esposa y un hijo en un apartamento pequeño de un multifamiliar de la ciudad de Gütersloh. Escribió otras cosas, no impresas: y trabaja en otro drama *La trabajadora social*. Su primer drama es *El Vicario*, cuyo tema es un asunto histórico. Hochhuth emprende la tarea difícil de enfocar el complejo del pasado alemán, hasta entonces cuidadosamente evitado en la literatura, historia reciente y demasiado enredada y difícil para representarla en un solo drama.

Parece que tanto el enorme éxito como el escándalo no eran esperados ni intentados por el joven escritor que de repente se vio en el centro de una discusión mundial. "No soy un historiador", dice Hochhuth. "En primera línea quería yo escribir un drama. Cuando uno trabaja en una cosa como ésta, no cuenta uno con el público, ni tampoco se pregunta uno cómo el asunto puede impresionar a los demás." Y explica que, a pesar de que el autor de dramas históricos tiene la licencia de cambiar fechas y acontecimientos según sus ideas, se permitió el desarrollo libre de la fantasía sólo en cuanto era necesario para moldear la materia prima histórica en una pieza dramática. La realidad siempre fue respetada, pero se limpió de impurezas.

Cuando escribió el drama, sus amigos le aconsejaron no presentar al Santo Padre en la escena, no dar a sus figuras nombres reales. Sin embargo, Hochhuth, que sin duda es un hombre con valor civil que gusta llamar al pan pan y al vino vino, se aferró a dar nombres a sus personajes y a hablar no del Vicario, sino de Pío XII, no de la industria alemana, sino de Krupp e IG-Farben, explicando que no era partidario de experimentos estilísticos modernistas y opinando que el *Hauptmann von Köpenick* —pieza histórica de Zuckeier— sobrevivirá a todas las piezas de Ionesco o de Hildesheimer a causa de su arraigo en la vida real.

El argumento es el siguiente: el joven padre jesuita Riccardo Fontana, que trabaja al servicio del nuncio papal en Berlín, está presente cuando un oficial de la SS —figura histórica— profundamente emocionado, relata al nuncio los horrores de los campos de muerte para prisioneros. El nuncio aconseja al teniente ir a ver a Hitler mismo. Él no puede hacer nada. Riccardo, hijo de un alto funcionario de la corte papal, está convencido de que el papa Pío protestará públicamente contra estos crímenes, al saber de ellos, y pide al nuncio le permita ir a Roma. Su padre y un cardenal, hombre jovial y algo mundano, tratan de persuadir a Riccardo de ser realista y conformarse con los compromisos necesarios. Pero el joven sacerdote llega a ver al papa Pío XII y le ruega condenar abiertamente a Hitler y protestar públicamente contra la persecución de los judíos. El papa ya conoce los crímenes de Hitler, pero la razón de estado imposibilita al Vaticano tildarlo abiertamente como el bandido que es: "El Oeste debe concederle un indulto, mientras sea útil en el Este." En una escena de gran dramatismo, Riccardo toma la estrella amarilla —distintivo que los judíos en Alemania tenían obligación de llevar visiblemente en sus vestidos— y la fija en su so-

tana, reuniéndose al transporte de judíos romanos deportados hacia Auschwitz. Al salir del Vaticano dice Riccardo: "Dios no debe destruir la iglesia sólo porque un papa rehúye su vocación." En el campo de concentración, el médico, cuya tarea es elegir las víctimas para las cámaras de gas, se mofa de Riccardo a causa de lo hueco de su sacrificio. Su martirio permanecerá desconocido, nadie lo comprenderá, nadie ayudará a los condenados. ¿Morirá él para los judíos, si su propia iglesia, en siglos pasados, siempre los persiguió? Si Dios existe, ¿por qué, inexplicablemente, perdura el mal y triunfa el Diablo? Dios permanecerá mudo. Y el Padre Riccardo no encuentra palabras de refutación, muere bajo el disparo de un hombre de la Gestapo antes de que él mismo pueda disparar sobre el doctor, y es tirado al carro de la muerte como un bulto de harapos. *El Vicario* termina en la desesperación oscura de un nihilismo total.

Si lo vemos desde un punto de vista literario, el drama es demasiado largo, una pieza de tendencia, historia contemporánea compilada, que tiene la longitud de la trilogía de *Wallenstein* de Shiller, íntegramente representado duraría más o menos ocho horas. El drama se divide claramente en dos partes; la culminación está en el cuarto acto, donde se presenta el nudo del conflicto, al que siguen todavía escenas ya innecesarias para el progreso dramático; tanto el ambiente como la tendencia, que originalmente no están en el drama en forma tan marcada como nos lo hace creer la polémica, muchas veces son acentuados por la dirección de las representaciones. Pero indudablemente en esta obra se expresa un talento, tanto en la estructura de las es-



El Vicario — "centro de atención mundial"

cenar como en la dramatización del asunto. Y aunque se ven fallas estructurales —una serie de escenas aisladas, en lugar de una estructura unificada— hay partes que son de una fuerza y una profundidad extraordinarias. Hay que reconocer que el autor sabe ordenar e intensificar un material profuso y difícil, logrando escenas de culminación dramática; que es capaz de escribir diálogos, vibrando de poder e interés palpitante, y que tiene talento aun para la representación de lo desesperado y horroroso. La escena más importante es el breve encuentro entre el joven sacerdote y el papa. El autosacrificio final del jesuita ya es un anticlímax. La crítica censuró escenas pornográficas, lo que parece más bien el intento de difamar al autor moralmente en lugar de presentar argumentos fundamentados. Más bien podríamos reprochar al dramaturgo algunas escenas cursis y de mal gusto.

En cuanto al estilo, el crítico objetivo tiene que admitir que el drama en grandes partes es excelente. Hochhuth utiliza versos clásicos, en la tradición de Schiller, de quien confiesa haber aprendido. El joven autor domina estos versos difíciles sorprendentemente bien y esto es tanto más admirable, cuanto muchas veces se trata de citas de documentos históricos contemporáneos, adaptadas a un diálogo en verso. Podemos criticar aquí ciertas fallas en el ritmo; el texto de vez en cuando está entremezclado con giros trillados, naturalistas y metáforas corrientes. Y aunque la riqueza del vocabulario es notable, a veces hace falta una diferenciación mayor. Sin embargo, en Hochhuth tenemos un evidente talento lingüístico que promete mucho.

Entre los personajes, Hochhuth nos presenta una mezcla complicada de figuras irreales con personajes reales, técnica modernista que en este caso no parece siempre lograda. El drama histórico siempre utilizó figuras históricas, ficticias y aun personajes alegóricos, como aquí las tenemos. Las figuras histéricas, como Pío XII, Adolf Eichmann, el nuncio papal en Berlín, están frente a personas ficticias y una figura medio alegórica, medio real, el médico del campo de concentración. Pero les falta matiz y sombra; la crítica llamó a algunas de ellas clisés tipificados: el médico del campo de muerte golpea sus botas con la fusta; el cardenal curial es un hedonista, conocedor de buenos vinos. Pero también hay excelentes figuras secundarias: la familia judía en su miseria; la niña, que —hablando para muchos otros— se ve indefensa frente a los violadores; el hombre desesperado que llega a la extrema autohumillación. Son personajes bien dibujados, que hacen resaltar la aflicción de los perseguidos y el heroísmo desesperado de otros. Las figuras reales, como Eichmann, los representantes de la industria alemana que colaboran con los nazis y aun explotan el trabajo forzado de los prisioneros políticos, toda la discusión de este punto negro de la historia alemana, generalmente son omitidas en la representación teatral.

La figura central, según la polémica, es el papa Pío XII, que sin embargo aparece en una sola escena dramática. ¿Cómo ve el autor Hochhuth a este personaje? Según sus notas, este papa es una figura complicada, un personaje fascinante que debe atraer a cualquier autor dramático. El papa, dice Hochhuth, había ordenado salvar vidas humanas, dónde y como fuese posible; había mandado abrir los conventos a los perseguidos, había financiado para miles la huida hacia América, había también escondido judíos en el mismo Vaticano y en Castel Gandolfo. Pero —afirma el autor— renunció a condenar públicamente con palabra clara, ni siquiera la deportación de los judíos, aunque se lo habían pedido frecuentemente. Juzgando al personaje dramático que se presenta tan brevemente en escena, debemos decir que la caracterización del Sumo Pontífice es demasiado simple. El papa Pío, pálido asceta, hostil al mundo, un hombre lejos de la realidad, de ningún modo caricaturizado, sino débilmente perfilado es pura discreción, no tiene valor, es digno pero no tiene vida. Pío XII se lava las manos, después de haber rechazado la protesta clara contra la persecución de los judíos. Es un esteta delicado que trata de evitar lo desagradable; un diplomático que, aunque justificadamente obligado a la diplomacia en favor de la iglesia, descuida sus deberes cristianos; un papa, según Hochhuth, desinteresado frente al mundo y sus horrores, que demuestra su ascetismo en la frialdad y dureza de su cara. Pero —lo que amargó la polémica especialmente— Hochhuth pone también énfasis en el interés del Santo Padre en los negocios financieros del Vaticano, de modo que es, como dice un crítico, más bien el contador de Cristo que su Vicario.

La ira del joven autor se dirige contra el hecho de que, en 1933, el papa Pío XII concertó un Concordato con Hitler; con esto ayudó a que el dictador alemán fuese admitido entre los poderes europeos como poder legal, aunque el papa sabía perfectamente bien que Hitler era un criminal; de que el papa aunque estaba informado de la "solución final" proyectada —es

decir una solución del problema por medio de la muerte de todos los judíos europeos— ni siquiera amenazara a Hitler con la suspensión del Concordato. Y Hochhuth argumenta así: "Donde existía un Auschwitz y Maidanek, la cuestión de la actitud de la Iglesia en el mundo está puesta a prueba con una agudeza inexorable. La Iglesia fracasó en esta situación."

El autor se basa para sus acusaciones en una serie de documentos contemporáneos. En un anexo de 45 páginas —lo que no habla en favor de un drama histórico logrado— con el título de "Enfoques históricos", resultados de sus estudios, Hochhuth intenta comprobar tanto la tendencia como los detalles de su drama por medio de citas. Durante su investigación de documentos sobre la época nacionalista de Alemania, nos cuenta el autor, automáticamente surgió la pregunta en su mente: "¿Cómo se portó el más prominente de todos los cristianos frente a la más horrible persecución humana que conoce la historia moderna?" Y durante sus estudios de documentos no sólo encontró el tema, sino las pruebas para su tesis.

La discusión acerca de la obra estalló de inmediato. Algunos críticos elogiaron el celo y la seriedad con que Hochhuth se atrevió a tocar este hierro candente de la historia alemana más reciente. Hubo críticos que lo tildaron de difamador y blasfemo anticlerical y otros que afirmaron que no se trataba de un drama anticatólico. Discutieron si era una obra de arte, lo más interesante que por el momento había en el teatro alemán, o si era una obra artísticamente malograda, un fracaso sólo velado por la discusión acalorada.

La polémica giró en torno a lo siguiente: Según la opinión pública, el drama no es sino una acusación contra el Santo Padre, quien durante la época del dominio de los nazis y cuando el poder del nacionalsocialismo embarcaba también a Italia, no levantó su voz para salvar a los judíos perseguidos por los nazis. Hochhuth lo acusa de que sin protestar siquiera, el papa permitió que los judíos en Roma fuesen aprehendidos y llevados a los campos de muerte. La voz del Santo Padre, aunque quizá no suficientemente poderosa para salvar a todos, hubiera sido la única con bastante fuerza moral para detener la persecución e impedir que Hitler consiguiese sus fines en forma tan abierta y cínica. El poder moral del papa no fue aprovechado. Él ni siquiera obligó a los católicos bajo su dirección espiritual a no someterse al poder del mal, aunque algunos de los obispos alemanes habían dado ejemplos de actividad valerosa y recta. Una protesta clara y abierta del papa o una suspensión del Concordato no hubiera detenido la persecución de los judíos, la hubiera frenado; por lo menos una censura pública de parte del Vicario de Cristo y una acusación contra los campos de muerte, quizás hubieran advertido a muchos hombres en peligro, que no querían creer en lo peor, y también hubieran incitado a una actitud decidida a aquellos conformistas que se dejaban arrastrar por la corriente del tiempo.

La reacción católica, tan violenta, tenía en realidad motivos más profundos que los abiertamente discutidos. No se trataba de la figura de un papa en la escena: la figura dramatizada de Alejandro Borgia no habría causado polémicas mundiales. El escritor Carl Ameriy, de la izquierda católica, dijo que la violencia nació de una defensa contra el recuerdo desagradable del Concordato de 1933, que fue poderosa ayuda al nazismo y un



Rolf Hochhuth con Erwin Piscator



"crítica contra un papa casi contemporáneo"

compromiso del Vaticano con el mal. Argumentaron también que el punto álgido, tan sensiblemente tocado por el argumento del drama, era el pasado antisemítico del catolicismo. Así, dijo el padre dominicano Willehard Eckert del Instituto Thomasino de la Universidad de Colonia, "El drama es una acusación contra la dureza de corazón del antisemitismo de cualquier variedad. Protestas contra el drama pueden ser también una justificación involuntaria. Rolf Hochhuth merece ser escuchado." Y había voces que acusaron al Vaticano de haberse dejado influir, en su diplomática actitud reservada, por el deseo de salvar, en todo caso el Concordato concertado con Hitler, pagado tan caro con la disolución del Partido Católico del Centro en Alemania; Concordato que siquiera debía garantizar a la iglesia en Alemania cierta influencia espiritual y cultural en el Reich; por otra parte, el papa Pío XII y muchos otros altos Curiales, consciente o inconscientemente, vieron en la guerra de Hitler contra Rusia una posible liberación mundial del comunismo.

La protesta contra la representación del drama naturalmente fue ante todo católica. La crítica contra un papa, casi contemporáneo, provocó los contrastes más violentos. Católicos de alto y bajo rango, desde el Cardenal Frings hasta simples sacerdotes, condenaron como infamante y calumnioso un drama en que Pío XII está culpado de ser uno de los causantes de la muerte de muchos judíos.

Alegaron que precisamente el papa Pío XII merece la gratitud del pueblo alemán por la benevolencia que le había demostrado después de la guerra perdida. El papa, argumentaron, es ante todo un diplomático que no podía ocuparse sólo de la miseria de un pequeño grupo, sino ante todo de la Iglesia y sus 500 millones de fieles. Además, Pío XII debía pensar en los muchos judíos, a los cuales secreta y continuamente ayudó por medio de sus nuncios, sacerdotes y órdenes conventuales. ¿Qué consecuencias podía tener una protesta para todos los colaboradores activos y pasivos en estas acciones de socorro? Toda la ayuda ¿no sería puesta en entredicho de una vez por todas? Hitler únicamente hubiera aprovechado una protesta pública para tildar ante el pueblo alemán al Supremo Pontífice de la iglesia católica como partidario de los enemigos aliados. Una protesta no hubiera detenido de ningún modo los actos de violencia del nacionalsocialismo y sus crímenes, sino hubiera incitado a los nazis a incrementar los horrores —como en realidad aconteció— para acabar cuanto antes con la llamada solución final. Antes del estreno del drama, una comisión católica del obispado de Berlín mandó material documentado a toda la prensa, entre el cual también había voces judías en descargo del papa.

Esta fue la polémica.

Es un fenómeno singular cómo, precisamente en la época más reciente en Alemania, la "escena se convirtió en tribunal" nuevamente; cómo los problemas más ardientes de la actualidad son discutidos en el teatro. El famoso director Erwin Piscator habló poco en un artículo del nuevo "teatro político".

Pero en realidad no es tanto la cuestión política sino el problema moral el que está en el fondo de las discusiones. Importante no es la ideología sino la decisión ética del hombre en nuestro mundo, una decisión que va más allá de la religión y de la política.

Esta discusión nueva en la escena del teatro que ha vuelto a ser "institución moral", empezó con *El Vicario* de Hochhuth y ha producido ahora muchas obras importantes, desde *Andorra* de Max Frisch, el *Oppenheim* de Zuckermayer, hasta la más

reciente obra, *La Investigación* de Peter Weiss, drama tremendo sobre los procesos de Auschwitz.

Hochhuth, entre muchas otras, recibió la carta de un padre jesuita: "Según mi convicción, el mandato de Cristo hubiera requerido nuestro testimonio contra el crimen, aun cuando no sólo no hubiera tenido éxito y hubiera sido en vano, sino aun si con esto, la misma iglesia hubiera provocado un derramamiento de sangre, sin sentido según pautas mundanas. Frente a este testimonio exigido de nosotros, si hemos fracasado.

La polémica oscureció el verdadero intento dramático. Polémica es ya la traducción del título *El Vicario*, que en alemán significa "suplente", "sustituto" y "representante". Parece que el público, atraído por el escándalo, ve únicamente la figura y el papel de Pío XII. Pero, ¿quién es el "representante" del drama? No lo es esencialmente el Santo Padre, aunque su papel de vicario de Cristo se destaque en el fondo de los acontecimientos: el papa aquí es el símbolo de una institución, la iglesia o aun el cristianismo. El "representante" es Riccardo, el joven sacerdote idealista, fanático airado y mártir de fe ardiente y compasión infinita. En realidad, Hochhuth trata un tema, histórico para él, donde intenta ejemplificar el dilema del hombre entre el poder mundano y la demanda divina, aprovechando el famoso conflicto de Schiller de culpa y libertad.

El representante es *Jedermann*, el individuo, el único que en todo el drama tiene una figura humana. Sólo Riccardo tiene un desarrollo dramático, llega de la fe a la apostasía, o por lo menos a la rebelión contra la institución religiosa. Esta figura humana, en el momento de la más alta emoción, de la más profunda duda en el sentido de su vocación, dice: "Un representante (de Cristo) que tiene esto delante de sus ojos y a pesar de ello guarda silencio, por razones de Estado, que tarda un solo día pensándolo... un tal papa es un criminal." Esta ira irreflexiva corresponde exactamente a la figura dibujada. Riccardo actúa como "sustituto" en la forma en que, según su opinión, debería haber actuado la Iglesia o el cristianismo en la figura de su símbolo, protestando, aun con el sacrificio de su existencia, en una protesta sin reservas. Y Hochhuth opone esta ficticia figura del joven jesuita a la figura histórica, símbolo de la institución, vago clisé, como la opone igualmente al médico, medio doctor Göbbels medio diablo, figura sin realidad también, cínico símbolo del mal.

Erwin Piscator reconoce aún en esta primera obra de Hochhuth, una pieza asombrosa, conmovedora, grande y necesaria. Aunque no quisiéramos confirmar un juicio tan extremo, hay que admitir que el drama ha tocado la conciencia pública. Para Alemania se trata de una confrontación con el nacionalsocialismo, que naturalmente todavía es un problema ardiente y una herida sangrante en el alma de los alemanes que permitieron se apoderase del país. Hochhuth ataca la mentalidad del hombre alemán que dice: "Si aun la Iglesia y su representante, que hubiera podido hacerlo sin peligro de vida, no rechazaron el crimen, ¿cómo hubiera podido hacerlo el individuo que estaba en peligro de su vida?"

Pero la verdad interior, requerida por el drama histórico, esta verdad que psicológica e ideológicamente hace probable la figura y sus acciones, el problema y su solución, van más allá del pueblo alemán.

Hochhuth, inconscientemente quizás, tocó una verdad más profunda y más complicada que la que surge en la polémica. La reacción violenta comprueba que el escándalo no hubiera llegado a este extremo ni se hubiera hecho tan universal, si no estuviera en el fondo un profundo problema humano de la ética. No se trata realmente del "J'accuse" contra el papa Pío XII. La cuestión de conciencia que *El Vicario* levanta sobrevivirá al drama:

¿Es defensible que la institución representativa de Cristo en la tierra permanezca silenciosa frente al horrible mal que amenaza a la humanidad, aunque se exponga la Iglesia a la destrucción? Cada hombre de buena voluntad o de conciencia religiosa, ¿no tiene el deber de ser testigo de lo que cree ante el mundo y a veces contra el mundo?

Hochhuth contesta: Si el cristianismo y el Estado (la opinión pública, la industria), si todo ha fracasado — sólo queda la rebelión del individuo. No se trata de la pregunta, si este papa actuó erróneamente en este caso determinado, sino cuando la institución fracasa, el individuo tiene que sustituirla, en su lugar tendrá que enfrentarse al mal, tendrá que protestar, tendrá que convertirse, aun con el sacrificio de la vida, en el representante de la institución. Se trata de la prueba última del individuo ante el mundo y ante lo divino. Se trata de la pregunta dirigida a cada uno de nosotros.

El teatro en las dos Alemanias

Por Miguel FLÜRSCHHEIM TROMER

No me van a exigir los lectores ni un análisis profundo ni una historia completa de la literatura dramática de la Alemania Oriental en tan pocos renglones; pero, para no defraudar a nadie, debo insistir que en este artículo no puedo ni quiero exponer más que algunas ideas que se fijaron durante la lectura de casi todas las obras que vienen al caso.

Desgraciadamente, la mayoría de los lectores no conocerá las obras a que me refiero; y esto no solamente porque no están traducidas al español, sino también porque entre los que vivimos en el hemisferio occidental, se ha formado la errónea idea de que la literatura alemana es idéntica a la que proviene de la República Federal. Así se conocen en el extranjero los nombres de Günter Grass y de Heinrich Böll, para nombrar solamente los que casualmente se me ocurren; pero de Knauth, de Sakowski, de Lange y de Hacks nada o poco se ha oído.

Sin embargo, al menos en la República Federal, se empieza a conocer, poco a poco, a algunos de ellos, aunque, por cierto, la crítica les destroza normalmente juzgándolos con una medida fabricada sobre el dechado de los autores occidentales reconocidos, reconocidos por los occidentales, por supuesto. Así, encontramos ya a varios autores orientales en el mercado de publicaciones occidentales o sea al alcance de todo el hemisferio nuestro — aunque a un precio mucho más elevado que en sus ediciones originales.

Es cierto que las obras teatrales de la República Democrática de Alemania, en su inmensa mayoría no encontrarían el aprecio que, tal vez, merezcan en caso de que se representaran en México. La causa es fácil de entender: se desarrollan en un ambiente político tan diferente, que tendríamos que estudiar primero las condiciones en que viven sus personajes para comprender su modo de pensar y de actuar. Este hecho, desde luego, amerita algunas palabras más; no obstante no voy a decir sino lo absolutamente necesario para que, quien se interese, pueda profundizarlas — o rechazarlas, si ya está cargado de prejuicios.

Aun cuando existen, indiscutiblemente, diferencias formales entre la producción dramática oriental y la occidental, éstas no son fundamentales. No quiero explayarme sobre el famoso "realismo socialista" porque necesitaría un libro entero para poner en orden todas las teorías contradictorias al respecto; pero puedo decir que una tendencia realista está ganando terreno en ambas Alemanias. Esto se debe, en primer término, a la temática que está cambiando el repertorio occidental. El interés por el llamado "teatro del absurdo" está en descenso; el público pide temas más tangibles, y los autores se dan cuenta de que, por absurdo que sea nuestro mundo y nuestra convivencia, no podremos pasearnos eternamente en un callejón sin salida. Así es que la diferencia fundamental no reside en la forma sino en los temas — y, por supuesto, en la posición de los autores nuevos que los eligen.

Mientras que el escritor alemán de occidente (y su público, por supuesto) vive en un ambiente aparentemente equilibrado, en un mundo que, aparentemente, ha conseguido una economía estable, que a nadie escatima lo que la vida moderna pueda ofrecer, el oriental se ve y se siente dentro de una sociedad cuya economía aún restringida (y hasta problemática) crea continuamente nuevos problemas: problemas de crítica y de autocrítica, dudas serias sobre si se debe seguir por un camino, o si éste ha de abandonarse; análisis detenidos, sobre si, al seguir un derrotero, no se han producido inesperados efectos marginales.

Ese escrito occidental vive, hasta cierto punto, una vida particular; no siente la forzosa necesidad de colaborar con "su" gobierno (o de sabotearlo) porque las asuntos básicos de la vida material no lo apremian; o si lo hacen, su solución no es o no parece ser una cuestión política. Siente, para decirlo así, una regulación automática. No le ocurriría hacer responsable al gobierno por un fallo en la vida cotidiana. Sus pensamientos van por caminos alejados de la economía porque ésta no se hace notar a cada paso. Recuerdo, en este sentido, el cambio que se ha efectuado en Heinrich Böll, cuyas primeras novelas, crudamente naturalistas, escritas en una época de desorden económico, dejan el resabio amargo de un mundo atroz que pide a voces ser transformado, mientras que este fondo social se ha reducido a una inofensiva crítica de las clases adineradas, dada a la ligera y como simple opinión (en su novela *Pensamiento de un payaso*). Incluso se han sustituido los personajes populares

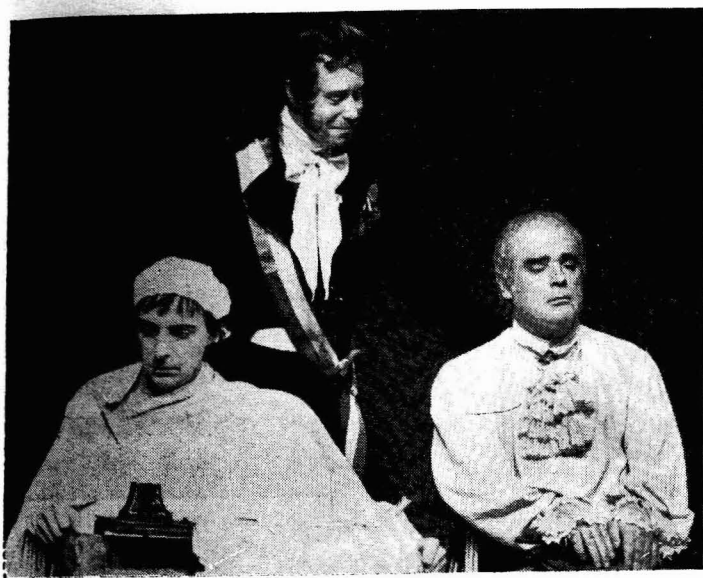
y humanos, dibujados con cariño y comprensión, por gente rara, poco representativa.

En otras palabras; para el escritor oriental la colaboración (positiva o negativa) con el régimen es cuestión vital; una decisión de su parte es inevitable; debe tomar parte y no puede quedar al margen; y esto sucede no solamente porque el gobierno mismo lo exige y le obliga a hacerlo, sino porque la vida que le rodea lo fuerza a ello; porque no puede vivir aislado en un mundo en el cual todo tiende a engranar (lo cual no quiere decir que este engranaje funcione perfectamente). La propia vida práctica no suelta a nadie de sus garras y le recuerda continuamente que, sin su activa participación, el deseado e imprescindible progreso no podía efectuarse. Así resulta que el fundamento sobre el cual construyen en ambos países, no es el mismo en todos los aspectos. El escritor occidental es, en primer término, un *homo privatus*, y el oriental un *homo politicus*.

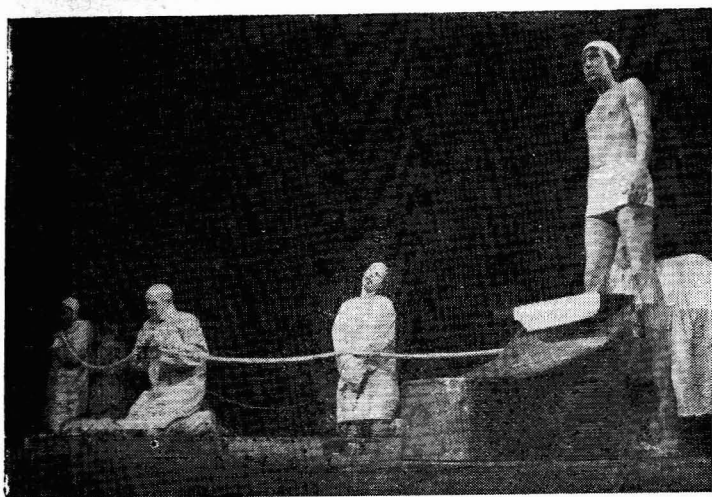
En este hecho (que hay que entender *cum grano salis*) reside la razón de que, aparentemente, la temática occidental es más variada, más amplia. A primera vista, los temas orientales giran todos alrededor de un solo punto: exponen los problemas actuales, sus posibles soluciones, los obstáculos que se interponen y, sobre todo, el espíritu que anima a los que se dedican a la labor de mejorar la vida, de neutralizar o activar los conflictos para que de ellos resulte algo positivo. El principal conflicto que siempre se presentará es, por supuesto, el que surge entre el individuo y la sociedad cuando los intereses individuales y los colectivos no se dejan unificar. Los temas son de actualidad (a veces futura, utópica), reales y siempre están dirigidos hacia una meta. Mientras que en occidente, a menudo, se desprecia la meta como tendenciosa y "ajena a lo artístico", en oriente es ella la que constituye la justificación de la obra. Incluso las obras más relevantes de occidente revelan una resignación ante los hechos, ante lo existente.

Esto explica, también, por qué en occidente la "superación del pasado" (o sea de la época nazi) ocupa un lugar importante en la literatura dramática; en oriente este tema queda marginal, aunque no se elude; sencillamente se incorpora en la historia cuando cabe en ella. Dominan el presente y lo futuro. El pasado existe, por supuesto; pero habiendo surgido de él una nueva situación con la cual hay que entenderse, el pasado no se presenta como tal, sino indirectamente. Lo importante es forjar el porvenir y no escarbar en lo que ya no se puede remediar. Esto le da un rasgo de optimismo y de despreocupación a muchas tramas. Cuando se impone el pasado en un personaje, en un hecho, aparece como anacronismo que debe liquidarse o neutralizarse; pero no se le da la preponderancia que le dan algunos escritores occidentales como Michelsen y Walser. En *El cisne negro* de este autor, por ejemplo, la superación del pasado es el único tema de la obra. Un adolescente se carga con la culpa de su padre y se suicida porque no puede con la carga, y toda la obra de Michelsen no es otra cosa que la lucha contra el pasado no liquidado. Toda esta literatura da un aspecto enfermizo, deprimente, a pesar de su obvia honradez.

No es de negar que la necesidad de inventar una historia que permita perseguir una finalidad determinada, conduce, a menudo, a un esquematismo peligroso. Conocemos de sobra esta clase de obras, porque la literatura rusa de los 30 nos presentó una sola trama en miles de variantes. Y, en efecto, encontramos entre las obras teatrales de la Alemania oriental un gran número que nos recuerda aquella triste época de la literatura rusa. Evidencian la incapacidad de los autores para individualizar los personajes y plantear los problemas generales en una forma singular. Sin embargo, ya hay varios dramaturgos que han superado esta situación y producen obras que cumplen con su propósito, o sea gustan, divierten y enseñan, sin aspirar a una vida eterna y a hacerse clásicas. Así sucede que, efectivamente, en la "historia" de la dramaturgia alemana oriental aparece una sarta de obras bien hechas que ya pasaron a la historia y no sirven sino para enseñar a los nuevos autores cómo presentar ciertos aspectos de la vida en cierto momento. Menciono de paso *Piedras en el camino* y *La decisión de Lene Matthe* por Sakowski; *La señora Flinz* por Baierl e *Hijos de pescador* por Hammel. La lista podría ser interminable. El éxito de 1965 ha sido *Mica Amarilla* de Salomon, típica obra colectiva.



Marat/Sade — "duelo entre dos grandes conceptos"



Marat/Sade — "varios planos de acción"



Marat/Sade — "Weiss evita dar la cara"



El Vicario — "la resignación, actitud básica"

Llamo obras colectivas a aquellas que han sido modificadas y remodeladas en trabajo colectivo. El conjunto de colaboradores se compone, por regla general, de los asesores literarios del teatro que va a estrenar la obra (en alemán *Dramaturgen*), del director que la va a dirigir, y a veces, de algunos técnicos del ambiente en que se desarrolla la acción; en el caso de *Mica amarilla*, gente de una mina. En casos difíciles se consulta con otros especialistas, sobre todo con funcionarios, del partido oficial. Quien no conoce, en cada caso, el método de "creación", está en peligro de atribuir demasiado o demasiado poco al ingenio del autor. Este método varía un poco en occidente: Los *Dramaturgen* son aquí los únicos que junto con el director transforman la obra — normalmente en conformidad con el autor. Mientras que el *Kollektiv* en oriente vigila sobre la veracidad, la línea política y la eficacia de la obra a estrenar, puesto que un error político atraería duras críticas contra todos los colaboradores y, además, ellos mismos no sentirían satisfacción alguna, en occidente el arreglo se hace según el concepto del director. Este concepto puede o puede no coincidir con el del autor. Cuando las obras, al fin, se publican, nadie sabe qué es de quién. Este sistema se impone cada vez más, y hay que reconocer que una obra de tesis, muchas veces, puede ganar en eficacia, cuando verdaderos conocedores de la materia cooperan.

Antes de entrar en la comparación de unas obras representativas de las dos Alemanias, tengo que decir unas palabras sobre los temas orientales ajenos a la socialización del campo y la industria con sus respectivos problemas sociales y psicológicos.

Es lógico que la física nuclear no puede faltar en el repertorio. El conflicto interior del científico que presta sus servicios a la muerte, no se ha tratado en oriente. En occidente encontramos la obra *El proceso de Oppenheimer* elaborada sobre la base de los documentos correspondientes por Heiner Kipphardt y *Los Físicos* de Dürrenmatt. Mientras que *Los Físicos* no representan, en el fondo, sino una comedia policiaca que se adueña del tema por novedoso, *El proceso de Oppenheimer* planteó claramente el conflicto mencionado. Lo único que entristece es que el propio Oppenheimer ha protestado contra la obra y que el discurso final que Kipphardt le hace pronunciar no coincide con su verdadera opinión. Así, una trama inventada y bien construida habría servido mejor. Por lo que se refiere a *Los Físicos*, que se conoce en México, hay que olvidar todo cuanto los encantados críticos le han injertado con sus interpretaciones para darse cuenta de que no queda nada más que una trama sensacional que se desarrolla en un manicomio, único lugar en el cual un científico, en último análisis, debe refugiarse para que, de todos modos, le alcance la locura de este mundo.

En oriente parece que los autores se han acobardado ante este tema tratado con tanta grandeza por Brecht en su *Vida de Galileo Galilei*. Una obra de Hauser, *Sangre blanca*, utiliza el tema más bien para atacar a quienes siguen haciendo pruebas nucleares para la guerra futura, sacrificando las vidas de sus conejos de Indias. A la vez, la obra constituye un duro golpe contra el espíritu bélico que reina en ciertos medios de la otra Alemania. Es una obra bien construida, realista, que sigue en su técnica la línea de Friedrich Wolff y de Hedda Zinner. La otra, *Dos Físicos*, no es sino una dramatización de una novela rusa de Granin cuyo tema no tiene que ver con la bomba. La última de 1957, *Fiesta de farolas* (que existe hoy incluso como ópera, con música de un checo), combina el motivo de Romeo y Julieta con la bomba de Nagasaki. Los amantes no sólo luchan contra los prejuicios de las familias enemistadas, sino se encuentran con más fuertes obstáculos: los prejuicios raciales y religiosos de los padres que, para colmo, son los directamente culpables de las bombas de Pearl Harbor y de Nagasaki respectivamente. Constituye esta obra una demostración en pro de la paz y de la fraternización. El autor se llama Pfeiffer. Otros temas que con habilidad y crudo realismo plantean los orientales son, desde luego, el racismo (*Golf en casa de Snider* que se desarrolla en África del Sur, por Christian Collin) y el nacionalismo alemán que sobrevive en la Alemania Occidental (*El hombre de Inglaterra* por Rolf Schneider, obra hecha sobre la norma acostumbrada, pero muy impresionante.) Una obra que podría tomarse, en cierto modo, como pareja del *Proceso Oppenheimer* es *El proceso Richard Waverly*, de Rolf Schneider. También se basa en las actas de un proceso: el que se llevó al cabo en Estados Unidos contra el hombre que había echado la bomba de Hiroshima y cuya historia es bastante conocida en México. Todas estas obras están bien construidas, pertenecen claramente al género de obras de tendencia, pero carecen de un valor poético.

Con esto vuelvo a nuestro tema central: la obra verdaderamente literaria o poética, la obra que, tal vez, tenga un valor más duradero o encierre la fuerza vital para resucitar algún día —como sucede hoy en Alemania con las obras de Carl Sternheim, o con las obras de Büchner, más de medio siglo después de haber sido escritas. Voy a escoger tres obras occidentales y dos orientales para dedicarles el poco espacio que me queda.

En occidente, de las obras que han salido del cauce normal, dos han logrado pasar las fronteras de su país: *El Vicario* de Hochhuth y la obra con el título barroco *La persecución y el cesante de Jean Paul Marat*, representados por el grupo de actores del Hospicio en Charenton bajo la dirección del Sr. de Sade por Peter Weiss. *El Vicario* ha sido traducida, de manera que podría ahorrarle el trabajo de tratarlo; quisiera, sin embargo, hacer hincapié en la actitud básica de la obra que, a pesar del carácter activo del héroe, es de resignación. El padre Riccardo es —para el mundo occidental (*horribile dictu!*)— un héroe positivo. Su abuelo es el Marqués de Posa, personaje creado por Schiller. Posa le pide a Felipe II la libertad de pensamiento; Riccardo pide al papa que intervenga contra la matanza de los judíos. Ambas solicitudes son ilusas; Felipe II no sería Felipe II si accediera a esta súplica; y el papa (no importa la persona, sino el hecho de ser el papa, la máxima autoridad de una institución en nuestro mundo, en que vive Hochhuth) no puede hacer lo que su propia conciencia, tal vez, le pida. También él está enredado en la malla económica-social de una sociedad; es el representante de una organización mundial que dispone de grandes capitales; nunca podría hacer lo que el joven iluso le pide. Las estaciones de la obra no son otra cosa que un gógota: el camino está claramente dibujado desde un principio. Presenciamos el éticamente bello sacrificio de un iluso. La decisión es valiente y grande, indudablemente; pero no le libera de sus dudas acerca de Dios y de la sociedad en que vive. No ve otra solución que el sacrificio.

En esto consiste la resignación de la cual hablé. El autosacrificio no es otra cosa que la “decisión de resignarse”. La misma resignación la encontramos en la obra de Weiss que tiene aquel título tan largo. Aquí es más difícil expresarse en pocas palabras, porque Weiss se sirve del principio del montaje y presenta su obra en varios planes de acción. Marat, el personaje central, está visto a través de varios prismas, para decirlo así. Si Weiss lo hubiera presentado en forma llana o simple, como personaje al que suceden ciertas cosas, no habría ganado este aspecto polifacético e interesante. En primer lugar, Marat no es sencillamente Marat, sino la figura de una obra teatral escrita por Sade; y esta obra no es sencillamente representada por actores, sino por reclusos en un hospicio por razones políticas, gente incómoda para el régimen por una u otra razón. — Esta situación, ya de por sí complicada, sube a otro nivel en el momento en que Sade se introduce en la acción como director. Sade no es solamente el director de una obra sobre Marat, sino, a la vez, está enredado en un magno conflicto de índole ideológica con este Marat. Así él está fuera de la obra (el director), y sin embargo, entra, más y más, en ella porque su cualidad de antípoda de Marat hace que la obra lo absorba. Se trata de un clarísimo enajenamiento brechtano: Marat está enajenado por el hecho de que no es sino un personaje de una obra de Sade; y Sade se enajena por el hecho de que —siendo un personaje real— se introduce, cada vez más, en el diálogo de una obra teatral. — Pero Weiss no se conforma con esto, sino levanta la obra a un tercer nivel añadiendo al administrador del hospicio y a su familia que, en ciertos momentos, se mezcla con protestas en la acción de la obra. Estos personajes que pertenecen al año 1803, o sea a la era napoleónica, muestran los ideales revolucionarios discutidos como caducos y traicionados hace tiempo. Toda discusión entre Marat y Sade se irrealiza en este nivel. Y un cuarto nivel resulta de las interrupciones continuas de la acción provocadas por el coro, voceadores y otros personajes.

Marat se presenta, en esta forma, iluminado y variado por todos sus lados. El personaje gana en claridad y plasticidad. Ya con esto vemos que las simpatías de Weiss están con él y no con Sade, a quien no le proporciona un trato tan exquisito. Pero aparte de esta simpatía, la obra es un duelo entre dos grandes conceptos del mundo: entre la revolución y la resignación. Marat ha sido y es revolucionario; Sade lo ha sido, pero ya no lo es. Lo ha sido, pero en una forma egocéntrica. Había visto en la revolución “la posibilidad de una venganza ingente”; ahora desprecia las masas que, según él, “sólo corren en círculo”. La revolución ya no puede interesarle: él ha hallado “las prisiones del interior”. Éstas “son peores que los calabozos más profundos, y mientras que no se abren a éstos, toda revuelta no deja de ser más que una rebelión dentro de una



Meritz Tassow — “entre tres mundos”

cárcel que será aplastada por los mismos compañeros de prisión comprados”. La discusión entre ambos queda sin solución. Weiss evita, con gran habilidad, dar la cara. En muchos momentos subraya la resignación; pero tampoco adopta el punto de vista espiritual de Sade como suyo o siquiera como el de toda la obra. Resignación, pues, aquí como en *El Vicario*.

Más clara todavía aparece esta resignación en la obra *De tamaño sobrenatural el Sr. Krett* de Martin Walser (¡Perdonen la traducción textual de este título!) Con la resignación, aumenta la crítica social y el descontento con el mundo occidental. Krett es, en el fondo, un personaje, alegórico; es el capitalismo mismo. Quiere morir, no puede morir. Es eterno. Mordaz ironía en el diálogo, un lenguaje muy personal, una trama estática (si se puede llamar estático lo que vive) son las características de la obra. “El capitalismo” quiere él mismo que se le quite de por medio porque ya no rinde. Pero también los obreros muestran que ya no son sino caricaturas, apariciones pequeñoburguesas ridículas y oportunistas. Walser quiere que esta sociedad se transforme; pero la ve eterna, inamovible, diríase en la jerga oficial nuestra. No hay quien pudiera encargarse de esta transformación. Él ve la podredumbre, pero no ve ninguna fuerza viva que pudiera liquidarla. La consecuencia es la resignación.

En cambio, vemos en oriente otro fenómeno: el deseo de construcción, la fe en el porvenir. Lo voy a demostrar en dos obras que literariamente salen de la mediocridad, a pesar de que, en la misma República Democrática Alemana, no hayan encontrado la aprobación de las autoridades políticas.

Ambas obras han sido publicadas en la República Federal antes de que la República Democrática se haya acordado de sus hijos. Ambas están escritas en versos. Ambas se desarrollan en años ya pasados, cuando, apenas, los tiempos nuevos “despuntaban”. Ambas crean personajes poco típicos que no podían agradar mucho a un régimen doctrinario. La primera se intitula *Marski*. Su autor es Hartmut Lange. El año de su concepción es 1962. Creo que su nacimiento escénico aún deja de efectuarse. Aquí va la historia: El Sr. Marki es un campesino rico; pero aparte de su clasificación social-económica es un tipo original. Sus ideales son la buena comida y la amistad. Sin comer bien, pero siempre con amigos no vale vivir. Sin amigos se le va el apetito y el optimismo se hunde. Estos “amigos” son algunos campesinos de pocos recursos, antiguos unos, recientes (por la repartición de la tierra) otros. Todos son amigos forzados, obligados a acudir a los banquetes de Marski por una red de servicios que le deben, puesto que él dispone de caballos, de aperos y de otras cosas necesarias para ellos. Marski los quiere; ellos lo querían, si no tuviesen que servirle. La amistad sólo puede florecer entre iguales; así la amistad, base de la felicidad de Marski, no existe sino en su imaginación. En Marski viven dos Marskis: uno humano, simpático y otro social, que oprime a sus amigos. El primero es todo un hombre, el segundo una nulidad. Marski es un gigante, pero un gigante vacío. La obra trata de llenarlo, de proporcionarle un contenido social. El tiempo avanza; llega la época de las primeras cooperativas. Los amigos se dan cuenta de que en ellas pueden recibir la misma ayuda sin los odiosos compromisos. Y así se acaba la servidumbre vergonzosa: se retiran. Marski queda solo. Su finca se rebela contra él, que no puede solo con el trabajo; su apetito se acaba, su felicidad se hunde. Trabaja como seis; pero su propia riqueza imposibilita que domine la situación. Marski ha jurado que, una vez que pierda el apetito, se ahorcará. El momento ha llegado. Se ahorca. Pero aparecen

los amigos, ahora independientes, miembros de la sociedad cooperativa, iguales a él — lo saben y se le ofrecen como verdaderos amigos. El final es verdaderamente aristofanesco.

Vemos: este héroe no es del montón, no es clisé. Es un gigante, un tipazo que, gracias a su riqueza humana, es capaz de cambiar su vida, de renunciar a su riqueza material. Un enano se habría resignado, habría vegetado sin amigos y sin apetito, preso en medio de la plenitud de sus bienes; el gigante quiere vivir y gozar, trabajar y tener amigos, quiere comer y no quedar solo porque la soledad es lo peor que al hombre puede sucederle.

Es una obra alegre, profunda, optimista y bien lejos de la resignación occidental. Al leerla tenía que pensar en el concepto del amor que tiene Erich Fromm. Marski es capaz de amar.

La segunda obra es de Peter Hacks y se intitula: *Meritz Tassow*. Hacks nos muestra un pequeño pueblo en Mecklenburg, situado en el rincón más apartado de esta región en 1945. Meritz Tassow, el pastor sordomudo, empieza, de repente a hablar. Durante doce años ha callado, "andaba con la boca cerrada en la oscuridad". En esta oscuridad se ha dado cuenta de que "la oscuridad no existe sino porque los hombres la han hecho". Podría ser muy distinto. Ha leído y se ha formado una visión del mundo ilusa y anárquica. La culpa, pues, de todo el mal que sufre la gente, la tiene ella misma, y sólo de ella depende, si quiere ser feliz. "Que tome lo que necesita; que no espere órdenes; que mande al diablo al terrateniente". Entre la felicidad social y la individual no hay diferencia. Sólo el ser humano cuenta, y el ser humano debe hacer lo que quiere. "Es un inválido, es una fruta seca, es un engendro enfermizo lo que queda parado en la orilla de las posibilidades, el que aguanta que otros lo guíen; el que acepta hacer lo que le manden y el que hace lo que no quiere hacer." La Comunidad, la cooperativa le parece a Tassow el medio ideal para realizar estas ideas. Para lograrlo, tiene que eliminar al terrateniente que tiene y es el obstáculo número uno que hay que eliminar. Es su momento de grandeza cuando convence a una población rural tímida y acostumbrada a obedecer y a aguantar a que se levante y destierre al opresor. Hasta aquí, sus grandes planes están concordes con la realidad; para dar el primer golpe se necesita, en efecto, una gran personalidad y Tassow es el hombre indicado para darlo; pero no ve la realidad, sino solamente su gran meta. La contra de esta realidad tiene que estrellarse. El régimen revolucionario que está representado por Mattukat, el viejo comunista que quiere cambiar el mundo y que ha

perdido su salud en los campos de concentración, aparece como su gran contrincante — en el plano espiritual solamente, puesto que en la trama no se le enfrenta sino dos veces: cuando se enter de la hazaña de Tassow y le nombra jefe en el pueblo, y, por segunda vez, cuando tiene que destituirlo. Tassow representa la utopía pura, Mattukat la razón práctica. Mattukat tiene los mismos ideales de Tassow, pero él como práctico en la lucha política conoce todos los obstáculos y sabe analizar la situación y fijar sus metas inmediatas según la realidad.

Así, Tassow, una vez realizada su hazaña, debe topar con este realismo y con otra realidad: los campesinos —tanto los que tienen pequeñas propiedades como los trabajadores del campo sin propiedad alguna— no están preparados para una cooperativa: ni poseen los aperos ni la organización necesaria para llevarla al cabo, ni tienen la mentalidad ni la educación política para comprender su importancia. Ellos no tienen sino el vehemente deseo de poseer la tierra. Tassow no podrá comprenderlo nunca; Mattukat lo toma en cuenta: aboga por la repartición de las tierras dejando el proyecto iluso de la socialización para tiempos futuros.

Así Tassow queda entre tres mundos. En último análisis tiene razón; pero no evolucionando conforme a la realidad queda en ridículo. Su hazaña, que nos lo muestra como un personaje de valer y de importancia, es histórica; él mismo se transforma —conforme avanza la trama— en un Quijote cuya burlesca personalidad nos hace gustosamente sonreír. Nos encontramos ante una auténtica figura de alta comedia.

Otros personajes de carne y hueso entran en el juego: el joven trabajador del campo que quiere a la hija del campesino; ésta por su lado, hambrienta de conocer la vida carnal, trata de escapar a los prejuicios de la vida rural; la auténtica trabajadora que es revolucionaria por instinto y por experiencia; el tímido campesino que sólo con el gancho de recibir más tierra, puede ser arrastrado, etcétera.

Es claro cómo tiene que acabar el duelo Tassow-Mattukat. La realidad se impone. Tassow tiene que irse después de que las consecuencias de sus prematuras medidas han llevado al pueblo al borde de la desgracia. Incluso el terrateniente pudo sacar provecho de la situación y casi hubiera podido llevarse toda la maquinaria de la hacienda. Pero no deja de decir el genio Tassow algunas verdades bien duras que van dirigidas al régimen oriental y que han dado en el blanco a pesar de que Hacks envolvió la pildora en "palabras de un Quijote". Dice Tassow: "Si habláis de hombres, sólo pensáis en los tontos. ¿Por qué nunca hacéis el comunismo con los inteligentes?" y Mattukat tiene que contestar: "Gente insegura". Y Tassow: "Pues deben dominar, según vuestro plan, la mediocridad, y con ella su pérfida hermana, la hipocresía — y esto hasta la eternidad." Y Mattukat: "Mis argumentos son argumentos de uno que tiene el poder. Lo vacío no puede tener grandeza. ¿Pero puede estar vacía la grandeza?"

Mattukat, el buen líder, el ideal de un comunista, está acompañado, desde el primer momento, por otro "comunista", el mediocre, burocrático, oportunista, capaz de decir frases como ésta: "Sabes, los movimientos revolucionarios no me agradan." Es el hombre que no ve sino la organización, que huye de todo lo que se presenta audaz e innovador. Y este hombre es el sucesor del enfermo Mattukat. En sus manos queda el mando. El se declaró el "hombre nuevo". Esta amargura no podía gustar nada al régimen y Hacks tenía que sentir pronto su reacción.

Pero hay otra ironía en la obra que Hacks no ha previsto. Hacks, que es tan afecto a admirar a los gigantes, no ha logrado imponer su propia idea, no ha podido convencer de que el gigante es más fuerte que la sociedad. Su gigante Tassow queda, al final, estéril, y la sociedad se impone con todas sus contradicciones y tensiones internas. Incluso el hecho de que la mediocridad domine al final, no es más que un juego dialéctico que expresa la triste y dolorosa verdad de que en el desarrollo hay épocas en las cuales un mediocre organizador puede ser más útil que el genio con su más amplio vuelo de ideas irrealizables. Pero, por suerte, estas situaciones siempre se presentan en tiempos de transición.

Se ve que la obra no es optimista a primera vista; pero como deja entrever que su solución no es definitiva, sino relativa para cierto momento del desarrollo y como toda la obra demuestra una construcción dialéctica, no queda ninguna impresión negativa, deprimente. Tampoco esta obra ofrece nada de resignación. La meta grande queda en pie; la aparente resignación es momentánea y no destruye el optimismo y la fe en el porvenir. Se siente que Tassow tenía la razón y no la tiene. Su tiempo no ha llegado todavía.



Meritz Tassow — "nada de resignación"

Heimito von Doderer

(*Los demonios*)

Por Juan GARCÍA PONCE

Heimito von Doderer ha insistido en que el escritor austriaco es algo totalmente distinto y aparte del alemán. La opinión puede ser discutida y varios de sus compatriotas, que junto con él, casi paralelamente a él aunque por distintos caminos, han construido el impresionante edificio de la novela austriaca contemporánea, la niegan. Pero lo que no puede negarse es la realidad y el peso de ese edificio. Como Rilke, Trakl, Von Hofmannsthal, George en la poesía, como Freud y sus seguidores en la psicología, como Klint o Kokoshka en la pintura, Schoenberg, Berg y Webern en la música, Robert Musil, Franz Kafka, Hermann Broch y el mismo Von Doderer han conseguido que la novela austriaca alcance un raro esplendor, difícilmente igualable, en la primera mitad de nuestro siglo. Al pensar en sus novelas nos encontramos recurriendo con sorprendente frecuencia al término obra maestra y aunque la difusión de sus libros, por su misma grandeza y originalidad, ha sido más lenta que la de otros muchos autores de distinta nacionalidad, su influencia se extiende hoy en un campo cada vez más vasto.

Las características generales que pueden unir a estas novelas son tan obvias como sus diferencias. En todas ellas existe una profunda conciencia cultural de la crisis del idealismo, enfrentada casi siempre desde el idealismo también; en todas ellas el artista parece decidido a aceptar las consecuencias de esa crisis para la forma misma de su arte; en la mayor parte existe un profundo sentimiento nacional, racial en algunas ocasiones y hasta de clase en otras. Estas circunstancias contribuyen a crear un clima común, enrarecido e intenso, que determina en parte el tono de las obras, pero por encima de todos estos elementos la característica que mejor contribuiría a definir las es una firme voluntad de conservar y hacer posible el aliento épico en la novela. Con la única posible excepción de Kafka y algunos aspectos de Broch, aunque esto habría que examinarlo más cuidadosamente, los novelistas parecen exteriormente casi demasiado tradicionales en el aspecto formal. Musil y Von Doderer se han declarado abiertamente escritores realistas en el sentido más estricto del término. Su carácter revolucionario como artistas, que indudablemente existe, se encuentra en otra parte. Habría que buscarlo en la forma en que la naturaleza misma de su pensamiento los obliga a cambiar el carácter del estilo realista, minándolo con la ironía y la renuncia consciente a la objetividad narrativa, para hacer posible la permanencia del espíritu épico. A través de ella, la novela austriaca encuentra su auténtico tono y el sentido de su grandeza, un tono y una grandeza que no sólo son distintos, sino que, con unas cuantas excepciones, parecen pertenecerle por completo a ella.

La figura misma de Von Doderer como artista señala en cierta dirección el camino distinto elegido por estos escritores, a los que por otra parte resulta imposible unificar más allá de las generalidades apuntadas anteriormente. Combatiente en las dos guerras mundiales y prisionero militar al final de ambas, empezó a publicar desde 1930. En 1951 apareció la primera de sus dos grandes novelas, *Die Strudlhofstiege*, pero sólo cinco años después, al publicar *Die Dämonen*, a los sesenta años de edad, empezó a ser reconocido. Había trabajado en esta novela durante cerca de treinta años. Aunque la narración no respeta la cronología y el autor se sitúa en cualquier momento de esos largos treinta años para extraer el sentido de su historia, yendo de adelante hacia atrás y de atrás hacia adelante cuando lo necesita, e incluso le cede la palabra a otros personajes para que relaten los sucesos, la acción propiamente dicha transcurre tan sólo en un año y en un lugar muy concreto: la ciudad de Viena en 1927. Esta acción continúa de una manera casi directa la que nos entregaba la novela anterior, pero puede leerse con absoluta independencia de ella. Concluye con un suceso histórico: el incendio del Palacio de Justicia de Viena, que tuvo lugar ese mismo año. En el transcurso de ella, Von Doderer crea cerca de ciento cincuenta personajes procedentes de todas las clases sociales y de distintos grupos étnicos, y nos presenta un panorama completo de la vida y la fisonomía de la ciudad, pero las implicaciones de la novela van mucho más allá que esto, sin perder nunca su propósito esencialmente narrativo y su finalidad puramente artística.

Von Doderer ha declarado que el artista debe transmitirle al

lector "el esplendor de la vida sin perder el tiempo con la filosofía, que no tiene lugar en la novela" y en *Los demonios* consigue esa fluidez narrativa en la que nada parece interrumpir el puro desarrollo de los sucesos, cuyo sentido se va abriendo naturalmente ante nosotros, pero su obra dista mucho de ser una creación ingenua en la que el novelista se limita a contar confiando en la validez objetiva de las acciones; al contrario, está regida por una inteligencia terriblemente vigilante y por una conciencia absoluta del sentido del pensamiento que lo determina como autor. El título mismo de la obra nos pone de inmediato sobre una de las pistas que pueden conducirnos a su procedencia y sus intenciones. La referencia a la novela homónima de Dostoievski no es de ninguna manera accidental ni se cierra con sólo recordar esta coincidencia. *Los demonios* de Von Doderer está construida y desarrollada siguiendo meticulosa y abiertamente el modelo que ofrece *Los demonios* de Dostoievski. Es, sin ninguna ocultación, una copia periodística en el más alto sentido del término. Von Doderer ha tomado la novela de Dostoievski y ha reproducido incluso la mayor parte de sus incidentes, trasladándolos a la Viena de 1927. El incendio del Palacio de Justicia corresponde al que tiene lugar en la obra del autor ruso. Como en ella, actúa como elemento catalizador y en él pierden la vida, igual que en la novela de Dostoievski, algunos de los protagonistas principales. El carácter de estos protagonistas, y de varios más, es una réplica del de los de Dostoievski y en la novela de Von Doderer se establece el mismo clima espiritual de desarre-



Heimito von Doderer — "el esplendor de la vida"



El incendio del Palacio de Justicia de Viena en 1927

glos psicológicos particulares e inquietud política general que prevalece en su antecedente ruso. Podría incluso hacerse una lista asombrosamente directa de cada uno de los personajes de la novela rusa que encuentran su réplica exacta en la austríaca, Kajetan von Schlaggenberg podría ser Stavroguin, Georg von Geyrenhoff, el narrador y burócrata retirado, correspondería al oscuro amigo de Stephan Trofimovich que cuenta la historia en *Los demonios* original, Grete Siebenschein sería la Lisa de Dostoievski; Anna Kapsreiter correspondería a María Trifoviemna y así sucesivamente. Y sin embargo, al repasar todas esas coincidencias cuidadosamente provocadas descubriríamos también que de algún modo no son rigurosamente exactas. En la novela de Von Doderer una serie de cambios sutiles las hace ver fuera de foco, como si las imágenes no pudieran superponerse por completo sin que algunas aristas diferentes impidieran su identificación total. Y en seguida veríamos también que en la novela de Von Doderer los personajes se doblan: Stavroguin podría ser Kajetan, pero también podrían serlo Imre von Gyurkicz o René von Stangler en algunos de sus aspectos; Grete no es exactamente Lisa y unos cuantos personajes más no tienen equivalente directo. Entonces comprendemos que Von Doderer ha partido de Dostoievski, pero tan sólo para mostrarnos de qué manera se ha llegado a otro lado, más extremo quizás, en el drama espiritual que éste presenta. Sus "demonios" son más inofensivos, al menos aparentemente, en algunos aspectos y también son peores en otros. La posibilidad de salvación espiritual en una dirección trascendente se ha perdido por completo en la novela de Von Doderer; sólo existe en el reconocimiento de cada uno de los distintos destinos individuales, en el descubrimiento de su lugar dentro de una totalidad social que es hecho posible mediante el mismo proceso narrativo. Y esto nos conduce a la forma misma de la novela y al ambiguo sentido que gracias a ella adquiere la tarea implícita en su realización.

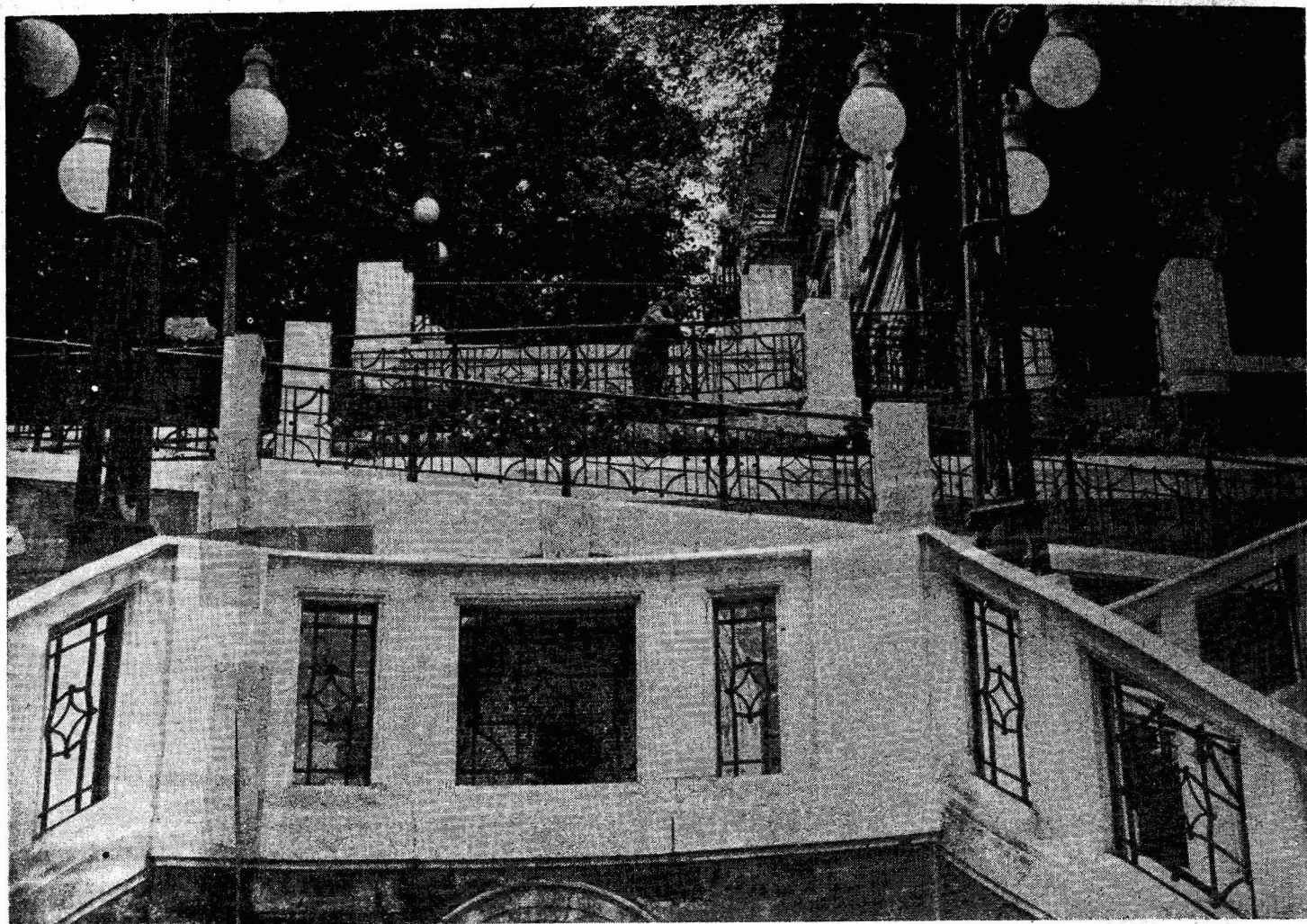
Como en *Los demonios* de Dostoievski, la novela de Von Doderer empieza siendo narrada por un cronista que voluntaria y conscientemente se adjudica un rango, una capacidad, inferior a la naturaleza de los sucesos que se propone comunicarnos. Se reconoce a sí mismo como un simple cronista, un observador, unas veces asombrado y otra más aterrado por los sucesos de los que se ve obligado a ser testigo. En este aspecto su carácter recuerda también al del prudente y temeroso Serenus Zeitblom que cuenta la demoníaca historia de su amigo Adrian Leverkühn en el *Doctor Faustus* de Thomas Mann. Pero si en la obra de Mann el narrador conserva la palabra hasta el final de la novela, en Von Doderer, como en Dostoievski pero de una manera distinta, la pierde continuamente. En *Los demonios* original el narrador simplemente desaparece cuando es necesario y se convierte en una tercera persona impersonal que conoce todos los

sucesos; en el de Von Doderer la cede voluntariamente cuando se considera incapaz de transmitir con fidelidad los sucesos o cuando admite que no tuvo acceso a ellos. Sin embargo, el lector no es advertido directamente de estos cambios, sólo más adelante se da cuenta de pronto de que algunos capítulos han sido contados por otra persona (principalmente Kajetan von Schlaggenberg, que a su vez es novelista y que se burla dentro de la misma novela de la pudibundez del narrador original y hasta lo obliga a incluir sucesos que éste considera demasiado desagradables para ser publicados) e incluso en algunas ocasiones no puede advertir estos cambios. Además, se incluyen también diarios particulares de algunos personajes y hasta un largo documento medieval, con implicaciones indirectas en la acción, que describe un caso de demonismo. El efecto que transmite este sistema es el de una totalidad fragmentaria, que la diversidad de puntos de vista corrige y transforma y que se convierte también en una meditación sobre la posibilidad de narrar.

Si el tema secreto de la obra de Von Doderer, como de la de Dostoievski, es la expresión de un vacío espiritual, un voluntario retraimiento de las raíces morales y teológicas de la existencia, que encarna principalmente en la figura de Kajetan von Schlaggenberg, quien afirma en uno de los capítulos que la virtud es provocativa e irritante porque es inasible y que hay que romperla para poner en movimiento al mundo, y cuya actitud se ve confirmada por el hecho de que en la novela sólo actúan los criminales y los malvados son los que mueven las acciones, al tiempo que la actitud pasiva de von Schlaggenberg reaparece en otros muchos personajes, su expresión implica la posibilidad de romper ese vacío por medio de la comprensión y la aceptación a través de ella de las distintas manifestaciones vitales. Schlaggenberg cambia de actitud cuando descubre la inutilidad del rencor secreto que la provocaba y cuyo motivo era su incapacidad para aceptar la desaparición del amor que representaba el abandono de su esposa. Imre von Gyurkicz se le revela al narrador en su verdadera naturaleza de figura trágica por fidelidad a sus fantasmas al encontrar la muerte durante el motín que culmina en el incendio del Palacio de Justicia mostrando el carácter final de su destino. René von Stangler pierde su demonismo al triunfar socialmente y ser devorado por la vida burguesa. Anna Kapsreiter, que tan claramente representa las fuerzas oscuras e irracionales de la tierra que alimentan sus sueños y cuyo carácter recoge en un cuaderno secreto, regresa a ella con su muerte. Así, poco a poco, cada uno de los protagonistas va entrando a un orden, representándolo al mismo tiempo, hasta que finalmente el cronista, mucho después de que los sucesos han ocurrido, descubre la banalidad esencial del mal mostrada como una mera insuficiencia en un párrafo de Valery, que llega a sus manos por casualidad y que cierra por completo las ramificaciones de ese tema secreto.

Sin embargo, la expresión de este tema secreto conduce a la otra dimensión de la novela, la que nos descubre de qué única manera puede tener sentido ese propósito afirmado por Von Doderer de transmitir "el esplendor de la vida", sin traicionar las exigencias de una honestidad elemental para con sus propias exigencias. En Von Doderer existe en gran medida ese placer nato del narrador por crear y comunicar simple y directamente seres y acciones. Su poder descriptivo y la capacidad para hacer vivir a sus personajes, la penetración de sus observaciones, su riqueza imaginativa y la aguda originalidad de sus hallazgos psicológicos, el conocimiento interior de sus personajes son los del gran novelista y sólo pueden calificarse de excepcionales. *Los demonios* es una novela totalmente encarnada, libre por completo de elementos abstractos que se disparen del ritmo interior de la acción. En ella no sólo vive cada uno de los innumerables personajes, mostrándonoslos por completo, sino que también la misma ciudad de Viena aparece totalmente desplegada ante nosotros. El novelista recoge cada uno de los matices de su fisonomía, nos transmite un puro gusto sensorial por cada uno de sus cambios climáticos, por cada uno de los aspectos que puede entregarle a sus habitantes, hasta el grado de hacernos sentir uno de ellos. Por otra parte, la construcción misma de la novela, que tiene más de mil quinientas páginas, es un prodigio de equilibrio narrativo y ni uno solo de los cabos que abarca la acción queda suelto al final, aunque dada su diversidad esta tarea parece casi imposible. Pero la forma misma de la novela es mucho más que una mera hazaña técnica, en ella se encuentra la revelación de la dignidad última de la tarea narrativa: su dimensión ética.

En toda la forma narrativa elegida en *Los demonios* hay un doble juego esencial que nos lleva directamente a su creador. Sin duda, éste participa de algunos aspectos del carácter de varios de sus personajes, pero no es la naturaleza más o menos autobiográfica de éstos la que interesa aclarar, sino la tensión interior que crea el recurso de utilizar principalmente dos narradores,



"la misma ciudad de Viena aparece totalmente desplegada ante nosotros"

Von Geyrenhoff, el cronista pasivo, y Von Schlaggenberg, su ayudante voluntario y personaje principal. En la relación entre estos dos caracteres, Von Doderer establece el verdadero clima de la obra. Por un lado, Von Geyrenhoff parece al principio de la novela el cronista tradicional, que se sienta, llevado en parte por el ocio que voluntariamente se ha impuesto al abandonar el servicio civil, a recoger datos para una crónica que no tiene un propósito determinado. Sin embargo, en el transcurso de la acción, su actitud cambia perceptiblemente. Primero, descubre de pronto que su tarea no es totalmente gratuita; en ella existe la posibilidad de descubrir sentidos vitales y esto le otorga otra dimensión. Llevado por el temor de que los acontecimientos sobrepasen su capacidad para recogerlos medita en la naturaleza de su tarea y nos dice entonces: "*Primum scribere deinde vivere*". Primero escribe; luego vive. La forma inversa y original de este proverbio sólo es una máxima para reporteros y para los más crudos materialistas. No le hace justicia al verdadero mecanismo de la mente... Aléjate a ti mismo de ti mismo y muy pronto nada te será ajeno ya". Luego, al descubrir que él mismo participa de la acción por medio de su amor a uno de los personajes, teme que su papel como cronista esté amenazado. El sentido y el peligro de estos dos sucesos dentro de la misma acción de la novela es anulado en parte por el hecho de que el autor la sitúa totalmente fuera del tiempo, haciendo que su acción se rija tan sólo por el libre ir y venir de la memoria, que la presenta en un orden significativo en sí mismo, pero además de que le da a algunos de sus pasajes un íntimo temblor profundamente conmovedor en lo que respecta a la vida misma de Von Geyrenhoff, nos muestra el sentido profundo de la tarea narrativa. El "primero escribe; luego vive" implica claramente de qué manera sólo el arte mismo es capaz de darle significado a la vida al recuperarla y aclararla, y cómo sólo al alejarse el artista se encuentra a sí mismo. Como se sugiere claramente al final de la novela, Von Geyrenhoff es una proyección simbólica mucho más importante que la posiblemente real del mismo Von Doderer. Su vida adquiere sentido al haber recuperado las acciones y al mismo tiempo le da sentido a la de los demás personajes, que se muestran en el terreno del arte a través de esas acciones y se convierten en destinos. Pero también es indudable que Von Doderer es o participa del carácter de Von Schlaggenberg, goza mostrándose como el ser incapaz de contar o de realizar o de ver ciertas acciones como un personaje y como su contrario en el otro. Los dos aspectos del carácter del artista, el que niega la realidad por una voluntad

demoníaca de servir al espíritu y el que la afirma recreándola y mostrando su sentido, aparecen recuperados en ese doble juego. El artista logra mostrar "el esplendor de la vida" incluyéndose al mismo tiempo en ella y salvándose a sí mismo al mostrar también su propio destino y hacerlo posible.

Por eso es finalmente en este terreno en el que Von Doderer demuestra de qué manera su *Los demonios* tiene que ir más allá del de Dostoyevski al reconocer la necesidad de ser suficiente en sí mismo, creando un testimonio implícito de la realidad de nuestro mundo. La trascendencia en que creía ver el principio ordenador Dostoyevski se ha convertido en la trascendencia dentro de la inmanencia de la novela misma. De ahí el desgarrador sentimiento que después de casi mil quinientas páginas une una de las primeras meditaciones del narrador con otra de las últimas cuando ha llegado al final de la tarea. Von Geyrenhoff nos dice al principio: "Sólo se necesita trazar un simple hilo en cualquier punto que se escoja de la fábrica de la vida y su carrera abrirá un camino a través de la totalidad y a partir de ese amplio camino cada uno de los demás hilos se harán sucesivamente visibles, uno por uno. Porque la totalidad está contenida en el primer segmento de la historia de la vida de cualquiera; en realidad podríamos incluso decir que ésta está contenida en cada solo momento; pon en marcha la máquina dragadora y lo sacas todo, sin que importe que sea el éxtasis, la desesperación, el aburrimiento o el triunfo el que llene los móviles eslabones de la interminable cadena de breves segundos" y cuando la vasta tela de araña que forma su magistral novela ha sido tendida y su sentido revelado, confiesa sentado en ese mismo estudio donde en la primera frase del libro nos ha dicho que lleva viviendo mucho tiempo: "Acabo de hacer a un lado mi pluma y he ido a Wieden de nuevo, veintiocho años después... Ah, sí, yo ya era un hombre feliz en ese medio verano de 1927... Ah, sí, era un hombre feliz. Pero quizás no sabía tan bien como más tarde cómo respirar en la felicidad, cómo inhalarla profundamente. Ese también es un oficio y un arte." Podrían decirse otras muchas cosas sobre *Los demonios* de Heimito von Doderer, pero en estas dos frases complementarias, separadas por todo un largo proceso de realización que no ha vacilado en la tarea de buscar la verdad en las más oscuras profundidades y del que regresa impregnado de melancolía, me gustaría ver su sentido final. Su nostalgia, su desgarradora verdad se magnifica en la misma creación épica que ha hecho posible, resucitando el ritmo eterno de la vida que su forma más pura expresa siempre.

Heinrich Böll

Por Jasmin REUTER

Nacido en 21 de diciembre de 1917 en Colonia como hijo de un escultor, Heinrich Böll pasó los años escolares en su ciudad natal, donde después inició un aprendizaje en el comercio de libros; de 1938 a 1939, terminado el bachillerato, cumplió con su servicio social obligatorio, pero ya en el mismo año de 1939 fue llamado a filas; y pasó seis años en los más diversos campos de batalla entre Francia y Rusia como soldado de la Wehrmacht. En 1945 volvió a Colonia, donde estudió Letras Alemanas y trabajaba de carpintero para ganarse el pan diario; más tarde fue empleado de oficina. Sus primeros cuentos aparecieron en 1947, y desde 1951, en que recibe el premio de literatura del Grupo 47 por sus cuentos, vive de la pluma. Este premio fue para él el espaldarazo como escritor; de esa fecha en adelante su producción literaria ha sido continua y no le ha faltado el reconocimiento amplio de parte del público. Puede dividirse su obra en cuatro géneros: el cuento, ¹ generalmente satírico-humorístico; el radiodrama, poético-expresionista; el ensayo, en que trata los más diversos temas de actualidad; y la novela, amplia crítica social y toma de conciencia de la época en que vive.

Heinrich Böll es un escritor realista. En el sentido objetivo de que elige episodios de la realidad para plasmarlos literariamente. Ya es lugar común decir que la buena obra literaria realista depende no del tema, sino de la manera en que se plasma el trozo de realidad elegido; sin embargo, hay que repetirlo aquí debido a que en Böll se presenta una feliz conjunción de los diversos factores que se requieren para esa obra: como hombre que ha pasado su juventud con hambres, miserias, terrores y el continuo riesgo de perder su humanidad, con la inseguridad frente a cada mañana; como soldado que ha visto crueldades y bondad, muertes y locuras; como ciudadano que ha visto resurgir su país —la mitad de él— de menos que la nada, de ruinas y hogares destrozados, en suma, como moderno alemán, Böll tiene mucho que decir, y no le faltan las realidades que fundamentan sus argumentos. Como acto de catarsis de un artista que procura producir en sus lectores una purificación similar, Böll recrea la Alemania de la guerra y de la posguerra, mas no como cuadro histórico objetivo pintado desde fuera, sino como vivencia íntima de una o varias personas que, carentes de la visión del observador externo y lejano en tiempo y espacio, sólo perciben del mundo que les tocó vivir la partícula muy individual de dolores, embotamientos y mínimas alegrías que constituye su más estrecha circunstancia. Los protagonistas no son en realidad tales protagonistas: no son los que llevan la acción, sino que es ésta la que los arrastra a ellos con una fuerza ineludible.

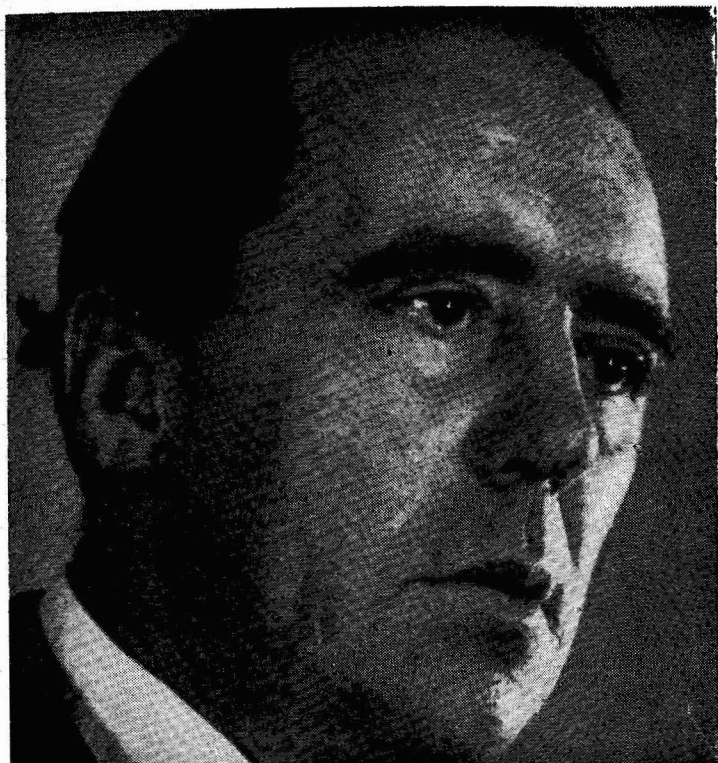
De aquí la total ausencia de héroes en Böll; sus personajes son comunes mortales, no pertenecen siquiera al mundo intelectual más o menos consciente de la situación en que viven; sólo experimentan sus preocupaciones individuales directas. Con excepción de la última novela, en que el "payaso" Hans Schniel reflexiona continuamente acerca de los tejemanejes de los industriales, de los comerciantes y ante todo de los eclesiásticos, la conciencia social es algo que no tienen estos antihéroes de Böll; lo que tienen es una marcada conciencia individual, tan aguda que llega a servir de símbolo de la conciencia social, de la conciencia de grupo. Y esto es lo que busca el autor: que el lector generalice a partir de las historias individuales; que se haga una imagen de la guerra a través de la narración de unos pocos, pero característicos episodios ocurridos en el frente, a través de algunas frases sueltas dichas por un teniente o por un soldado cualquiera (*¿Dónde estabas Adán?*); ² que comprenda el desmoronamiento moral de toda una generación de madres e hijos, la soledad en que quedan las mujeres cuando, esperando la vuelta de sus esposos, sólo reciben un comunicado oficial: "Murió en el campo del honor por su patria" (*Casa sin amo*); ³ que vea que aun en el caso de que el marido regrese, por haber logrado escapar al destino de tantos millones, de hecho no regresa a un hogar: éste ha quedado destruido y el hombre, obligado a ser un "marido pródigo", abandona de nuevo a su familia (*Y no decía una sola palabra*). ⁴ Es decir, no son los personajes ni las situaciones en que se ven envueltos lo que explica una amplia realidad social dada, sino que con los elementos

constructivos que proporciona el autor, el lector va armando la imagen histórico-social respectiva. Lo significativo en Böll es que esos elementos no sean meros comodines sin espíritu propio, sino auténticos seres humanos que hieren muy de cerca al lector por constituir su vida un estrecho y perfectamente plausible paralelo a la propia vida interna del lector. La diferencia radica en que la vida de los personajes de Böll está sometida a las circunstancias específicas de guerra e inmediata posguerra, y esto les otorga el carácter de urgencia que tiene toda situación límite: no es una situación "normal", aunque como personas ellos sí son "normales". Mediante este contraste entre personajes y situación (contraste puramente literario, claro está: pues en la realidad es común que el hombre corriente viva lo anormal, lo extraordinario, cuando hay guerra), Böll logra precisar con agudeza y concisión lo que implícitamente ataca en todas sus obras: la insensatez humana, la pretenciosa y autosuficiente mezquindad de una sociedad que vive en el bienestar, la hipocresía de la iglesia católica, la irresponsabilidad del industrial y del banquero, la corrupción de quienes justamente debieran ser más honrados por la función que desempeñan en la sociedad. Lo indigno que es el ser manejado como objeto, el ser "administrado" por las tantas instituciones: he aquí lo que Böll expresa una y otra vez. Pero trasluce también en cada libro suyo una incommovida fe en las cualidades del género humano, una esperanza dolida de que el hombre, a pesar de todo el daño que se hace a sí mismo a través de sus semejantes, logrará mantener en alto su dignidad y superar sus estados de enajenación.

Sin emplear ninguna de las jergas políticas en boga, Böll expresa todo lo anterior en un lenguaje llano y melódico, casi podría decirse afable. Tanta mayor la fuerza de lo que dice. El empleo de un lenguaje no pretencioso, que no intenta en ningún momento asombrar al lector por su atrevida o desbocada o superrefinada fantasía, ni siquiera cuando crea sus poéticas imágenes analógicas, no implica en modo alguno —a pesar de lo que tantos opinan en estos días de continuos cambios— que el autor o sus obras sean simples. Dentro de su sencillez, el lenguaje de Böll es hermoso y fluido y capta la atención con que lo hace el contenido. Desde las trágicas escenas bélicas de *¿Dónde estabas, Adán?* y *Billar a las nueve y media*, ⁵ hasta la cálida poesía lírica que aparece aquí y allá en *El tren fue puntual* ⁶ y *Casa sin amo*, para desplegarse en todo un canto de amor en *El pan de los días mozos*, ⁷ van de la mano en armoniosa comunidad lenguaje y contenido.

Y para completar la trinidad, hablemos de la forma, de cómo construye Böll sus novelas. Es quizá desgajando este elemento como mejor se percibe la calidad de nuestro autor. Pues a primera lectura, las novelas en su conjunto parecen seguir una misma concepción literaria a la que Böll se atiene con soltura y agilidad. Sólo al releerlas se descubre la insospechada variedad en el aspecto formal-constructivo, la misma riqueza que ya se había reconocido sin esfuerzo en los personajes y las tramas. La continua renovación —sin "novedosidad"— es también para Böll la premisa de todo verdadero artista; esa renovación debe proceder desde el interior de la obra misma, por lo que Böll desprecia la obra incluso de los grandes maestros consagrados cuando no pasa de ser una repetición de una obra anterior, es decir, cuando es un mero cliché.

Así, en *El tren fue puntual*, la técnica básica consiste en narrar un breve episodio en que aparece una persona de la que no se nos ofrece dato descriptivo alguno. En el instante en que el lector queda colocado, a veces vagamente, en ese episodio, la persona mencionada recuerda alguna escena de su vida, se pregunta por lo que irá a sucederle, reflexiona sobre lo que le está ocurriendo, piensa en algún amigo, en una amada y estas lucubraciones presentadas en primera persona son las que van caracterizando al protagonista hasta transformarlo para el lector, insensiblemente, en el personaje de la obra. Tal sucede con el soldado Andrés, que presiente su próxima muerte como destino inevitable y va reconstruyendo su breve vida en escenas sueltas durante los tres días que dura su tedioso e incómodo viaje al frente. Al cabo de esos tres días, cuando en un prostíbulo conoce y ama a una joven polaca descarriada, el lector es capaz de comprender la actitud y los actos de Andrés porque se ha ido compenetrando de su



Heinrich Böll — "una incommovida fe"

personalidad a lo largo de los recuerdos y de las reflexiones presentadas en las páginas anteriores.

En *El pan de los años mozos* y *Opiniones de un payaso*,⁸ la forma es francamente autobiográfica, pero entremezclada con la técnica del recuerdo ya mencionada. La historia del joven electricista, tipo común, ni bueno ni malo, que en los años de miseria había aprendido a respetar sólo el dinero —por ser éste el único camino hacia el pan— se nos presenta a través de sus recuerdos durante las pocas horas que dura la acción: el joven se dirige a la estación para esperar a una muchacha de su pueblo que tiene intenciones de estudiar en la ciudad. La telúrica fuerza con que surge entre ellos el amor y la transformación que opera esta siempre nueva misteriosa fuerza en el joven Walter Fendrich queda magistralmente trazada por Böll en toda su complejidad humana. De manera parecida, Hans Schnier, el mimo que narra su vida de "payaso", de persona no aceptada como sería y responsable por la sociedad burguesa y que por tanto se puede permitir el doloroso lujo de decir verdades a todos aquellos que están acostumbrados a mantener tácitamente como tabú las mediocridades e hipocresías de su mundo, va repasando su vida con María, muchacha que en los tiempos miserables de la posguerra no había dudado en preferir un amor "ilegal" a una vida "normal" y rutinaria, pero que en la sociedad nuevamente afianzada material y "moralmente" se siente arrastrada por las convenciones del catolicismo y abandona a Schnier. Las cáusticas diatribas de éste contra esa moralidad católico-burguesa obligan al lector a pensar, tanto como pueda con las otras novelas, en su propia situación y actitud, lo obligan, en suma, a un examen de conciencia.

Una forma autobiográfica alterada es la que presenta *Y no decía una sola palabra*. Alternando los capítulos, Böll presenta en primera persona, y nunca juntos, a los cónyuges de un matrimonio que había perdido su base por la separación forzada durante la guerra, y que al intentar reconstruirlo fracasó por la indigencia de la posguerra. Ambos son conocidos así no sólo por lo que dicen, sino por lo que el cónyuge piensa del compañero. Técnica en principio sencilla, es sin duda la más adecuada para expresar dos soledades, la del hombre que ha perdido toda fe en la vida por no hallarle sentido, y la de la mujer que, no menos real, es soportada con ánimo más positivo.

¿*Dónde estabas, Adán?* es una novela armada de episodios de la guerra, cada uno de los cuales mantiene cierta independencia respecto de los demás; la coherencia se logra por el aparentemente efímero hilo conductor representado por la figura del joven soldado Feinhals, quien se presenta no tanto como protagonista, sino como figura secundaria cuya función es la del testigo que presencia las actuaciones y muertes de sus casuales compañeros de batalla. Sólo en dos episodios es propiamente figura principal: en su hermosa y trágica relación amorosa con Ilona, y en el momento de su muerte, sufrida ya prácticamente terminada la guerra y por una estúpida equi-

vocación. El estilo a menudo naturalista (en el sentido de la minuciosa descripción de pequeños detalles) de esta obra revela con conmovedora inmediatez los absurdos, las crueldades de la guerra, en que nadie conoce los motivos de lo que hace, por lo que todos se limitan a cumplir con mayor o menor desidia o mayor o menor entusiasmo las órdenes recibidas, ocurra lo que ocurra.

Más compleja es la composición de *Casa sin amo*. A lo largo de 22 capítulos, Böll presenta el destino de dos grupos familiares con sus amigos más íntimos; el eslabón que concatena esos destinos es el formado por los niños Heinrich y Martin, ambos huérfanos de padres, que desde dos puntos de vista diferentes —el del niño pobre y el del niño en situación holgada— intentan comprender el absurdo mundo de los adultos, siendo el problema de la moralidad o inmoralidad de sus respectivas madres el que más los preocupa. Cada capítulo significa un cambio de perspectiva al ocupar el primer plano una persona distinta de los dos grupos mencionados —sea una de las madres viudas, uno de sus amigos o parientes o amantes, o uno de los niños. Toda la inseguridad de los primeros años una vez terminada la guerra es captada aquí con una profundidad psicológica y una compenetración con los personajes tales que revelan la vital preocupación del autor por adquirir conciencia del momento histórico en que vive él al lado de millones de personas, y por plasmar esa conciencia en arte, por transmitirla a sus semejantes y —quizás— apoyar en ellos los aspectos positivos y constructivos que habían quedado reprimidos en los últimos veinte años.

Este afán de dominar con el pensamiento la evolución de la psicología burguesa alemana desde principios de siglo hasta los días de la reconstrucción material y cultural del país, después de la gran derrota de 1945, se manifiesta en la magistral novela *Billar a las nueve y media*, de aliento verdaderamente épico. En un continuo traslape de tres periodos cronológicos correspondientes a las tres generaciones de la familia Fähmel, se expresan las concepciones del mundo tan diferentes y sin embargo tan coherentes que dominaron la primera mitad del siglo XX en Alemania; estas concepciones se simbolizan en padre, hijo y nieto, los tres arquitectos: el padre inicia a principios de siglo su carrera ganando un concurso para construir una abadía; el hijo, que pasa sus mejores años en la peor de las épocas posibles, pone dinamita a la abadía construida por su padre, a manera de corolario de la ideología de destrucción en que vive; y finalmente el nieto, vehemente y concienzudo arquitecto de la nueva generación, reconstruye la abadía del abuelo. Escenas de crueldad y de amor, de ternura y de violencia, de resignación y de rebeldía se entrelazan en un magno cuadro de emotiva humanidad, en que se entrega Böll con todas sus cualidades de psicólogo y crítico, de escritor y de hombre.

Literatura de reflexión, arte de compromiso consigo mismo, la obra de Böll es hasta ahora probablemente la mejor expresión en prosa de la Alemania de nuestros días.

NOTAS

¹ 1950: *Caminante, si llegas a Spa...*: 25 cuentos "sin moraleja" en que con amargura e ironía se habla de la juventud alemana abandonada al destino que le ha impuesto la política. 1956: dos volúmenes de cuentos, *Se hizo de noche y de mañana* y *Huéspedes desconcertantes*, y en 1958 un tomo más, *Los silencios del Dr. Murke* (en español: Taurus, Madrid); en unas cuantas páginas se traza una situación típica del hombre moderno, a veces en tono moralizador, siempre con realismo y fina ironía, y en ocasiones con un humor que goza del absurdo.

² 1951: *¿Dónde estabas, Adán?* Novela en que, partiendo de una imagen general del hombre-masa en la guerra, va caracterizando a un soldado que vive los horrores y sinsentidos de la catástrofe creada por la irresponsabilidad del hombre moderno.

³ 1954: *Casa sin amo* (en español: Seix-Barral, Barcelona): una de las novelas más extensas y densas de Böll; plantea la situación a que se enfrentan las viudas de guerra y sus hijos. Las diversas actitudes asumidas por los sobrevivientes trazan la imagen del ciudadano alemán de la posguerra.

⁴ 1953: *Y no decía una sola palabra* (en español: Kraft, Buenos Aires), novela. Un hombre vuelve a su hogar en 1954, tras el desastre, pero ha sido quebrado interiormente por los años de guerra y no encuentra la paz buscada al lado de mujer e hijos.

⁵ 1959: *Billar a las nueve y media* (en español: Seix-Barral, Barcelona), la novela más importante de Böll hasta el momento: tres generaciones de una familia de Colonia viven los instantes más trascendentes de la primera mitad de nuestro siglo.

⁶ 1949: *El tren llegó puntual* (en español: Kraft, Buenos Aires), novela breve en que un joven soldado vive sus tres últimos días en un tren que lleva refuerzos al frente oriental en 1943.

⁷ 1955: *El pan de los años mozos* es una novela breve, una historia de amor de profundo lirismo que se desarrolla en sólo unas cuantas horas.

⁸ 1963: *Opiniones de un payaso*, la más reciente y quizá más discutida novela de Böll. El autor presenta al hombre que, plantado en la nueva sociedad consolidada de la posguerra, no la acepta por saber demasiado bien sobre qué bases está construida. Es ante todo un ataque al fácil olvido de los horrores pasados y de la responsabilidad habida en ellos, en especial por parte de la iglesia católica y de sus fieles. (Seix-Barral.)

Günter Grass

(El tambor de hojalata)

Por Arturo CANTÚ

A principios del siglo XIX los críticos serios de literatura seguían pensando que el arte no era sino una imitación de la naturaleza. Herederos de una tradición que hacía caer precisamente en el concepto de "naturaleza" el peso de toda posible inteligibilidad, con la *Poética* de Aristóteles a la mano, y con la certeza de que la ciencia newtoniana había abolido para siempre el mundo mágico y teológico de la Edad Media, contemplaban con lentes empañados las aventuras de la creación literaria. "De este lado —parecían decir— nubes, vientos, pasiones, sentimientos, de este otro, obras literarias; veamos cuáles han reflejado mejor la realidad." Tanto fue el empeño de sus plumas, y tan convincente, a fuerza de no tener alternativa, era su visión de las cosas, que acabaron por tener razón. Los poetas mismos abandonaron sus antiguas pretensiones. Stendhal dijo: una novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino. Universalizar un sentimiento, al clarificarlo con palabras, pareció por un tiempo ser el destino del escritor. Algunos torpes se suicidaron después de leer el *Werther*.

Pero los tiempos de Bacon tenían los días contados. Los poetas del siglo XIX, ingleses, alemanes, franceses, barrieron la casa de la sabiduría con una revolución radical (y de tales alcances que los más aún no la registran en nuestros días) y abrieron puertas y ventanas a la visión y al camino de la aventura humana. Ya William Hazlitt, un escritor inglés de corte antiguo, pero inteligente, nacido en 1778, decía que cuando un poeta afirma "tal hombre como una torre", su juicio contiene más verdad que "tal hombre, de un décimo de tal torre", porque los objetos de la naturaleza no se relacionan entre sí y por sí mismos, ajenos a la pasión humana. Ni Hazlitt ni nadie, desde luego, querían trastocar los postulados de la mecánica celeste y terrestre de Newton; lo que intentaron fue liberar aquella parte de la inteligencia y del sentimiento que seguían rindiendo vasallaje, absurdamente, a una idea de la verdad y a una concepción del hombre, extrapoladas de una matemática que se juzgó tan omnicomprendiva como el Dios de la Edad Media. Otras gravitaciones solicitaban a lo humano, otros dioses y otras empresas. La literatura, desde entonces, anda por sus propios caminos. Keats y Hölderlin abrieron las ventanas más altas de la casa, Diderot, Poe, Baudelaire, se internaron por sus jardines en búsqueda de vías nuevas. Hoy no hay creador que no siga sus pasos. Se trata, en conjunto, de reemprender la investigación de las potencias del hombre, de volver a soñar de nuevo el sueño de una transustanciación feliz, de liberar definitivamente las fuerzas de lo humano por medio de una lucidez y una inteligencia de nuevo cuño.

El tambor de hojalata, de Günter Grass, es uno de estos libros que ya no intentan "imitar la naturaleza". A primera vista sus páginas oscilan entre un realismo crudo, donde lo grotesco frecuentemente sobrepasa todo cálculo, y una inventiva desatada. Como en el *Quijote*, hay una pintura del mundo, una crítica de sus estructuras fundamentales, y una burla cruel del personaje, que frecuentemente es dueño de una lucidez superior y de una atingencia apenas sospechada en loco. Este lector de las *Afinidades* de Goethe y de la biografía de Rasputín, nos cautiva lo mismo que don Alonso Quijano, aun antes de su primer descalabro. Después de todo, recorrer el mundo bajo el signo de la determinación, con la sola ayuda de una bacia de barbero o de un tambor de hojalata, es algo que todos quisimos hacer algún día. Como don Quijote, Oscar Matzerath también, el impenitente tamborcillo de esta historia de nuestros días, frecuentemente se excede en tradicionalismo y en revolución, en elegía y poderdumbre, en fraternidad humana y en despego. Sigue buscando, ahora la triste figura acondicionada con una jiba, y el discurso trocado en tamborileo, el destino del hombre en la tierra, el preciso equilibrio entre la realidad y el sueño. ¿Por qué, si no, habría decidido a los tres años dejar de crecer? ¿Por qué, en el hospital donde convalece de sus obstinaciones, y donde quizá Günter Grass lo deje morir para siempre, aún se le ocurre a veces salir al mundo a hacer discípulos, puesto que ha cumplido

ya los treinta, la edad de Cristo? Pero hasta aquí esta mención del *Quijote*. En realidad sería fácil probar que la mitad de las buenas novelas persiguen, consciente o inconscientemente, las líneas esenciales de la novela de Cervantes. Si la obra del español no conturba tanto al lector desaprensivo como la de Grass, se debe fundamentalmente a que la "locura" de don Quijote radica en el pasado, él quiere ser como *fueron* los caballeros andantes, y a que su realidad de ventas, maritornes, moros y duques, apenas si nos roza. La "locura" del tambor alemán, por inasible, y tal vez por señalar más bien hacia el futuro que hacia el pasado, y ser su medio el nuestro, sacudirá al lector más desatento. Buena parte de la "popularidad" del *Quijote* reside en que pasa por ser un libro divertido. La "diversión" que Günter Grass nos ofrece en *El tambor de hojalata* exige estómagos fuertes, y un comercio nada común con lo ridículo y lo macabro.

A los 94 centímetros, y a los tres años de edad, Oscar decide dejar de crecer en respuesta a las demandas del mundo que lo rodea. Cuando mueren sus tres progenitores, desde luego dos de ellos tan sólo presuntos, añade veintitantos centímetros a su estatura. El esfuerzo y la violencia del cambio le componen una joroba, aparentemente no deseada, pero que le brinda algunas ventajas. De los 3 a los 30 años, edad que cumple al finalizar la novela, toca incansablemente un tambor de hojalata, al que sabe arrancar el sonido de una fina lluvia sobre un campo donde su abuela asaba papas, lo mismo que el olor a vainilla del pubis de su primer amor. Su voz, durante la mayor parte de su vida, sabe alcanzar notas tales que es capaz de romper cualquier cosa de cristal o vidrio que se proponga. Tambor y vitricida, pues, recorre Oscar el mundo de la Alemania de la Primera Guerra Mundial. Fuera de estos elementos, el poder de su voz y su tambor, y su decisión de conservar determinada estatura, la narración fluye por cauces que tradicionalmente podrían denominarse realistas. Ninguno de los personajes que encontramos en la obra, de sus acontecimientos, presentan el más mínimo halo de irrealidad a primera vista. Pero la extrema deliberación que Grass parece haber puesto en ello, su sutil ponderación de lo posible y lo imposible, no quieren colocar la materia de la novela en la zona de lo convincente, sino apenas en la de lo verosímil. Su "realidad" acaba por desdibujarse, o mejor, descolocarse, a fuerza de nitidez, de la misma suerte que lo "mágico" y hasta imposible de Oscar Matzerath acaba resultando plausible, a fuerza



Günter Grass — "el arte no es una copia de la vida"

de un tratamiento alusivo y elusivo, pero siempre coherente y alerta. Si hubiésemos de calificar estos dos reinos que en la novela se funden indisolublemente, el "real" sería el de lo grotesco, el "irreal" el de lo mágico. Pero toda novela, lo sabemos, es un juego entre lo real y lo irreal, y más que un juego una aventura de discernimiento. Por ello aquí aparecen lo mágico y lo grotesco, con jurisdicciones que precisamente la obra intenta borrar.

Así las cosas, lo real es siempre lo grotesco. Si en una fotografía aparece Jan Bronsky, con Agnes, la madre de Oscar, sobre sus rodillas, su mano bajo la falda, hay que suponer, desde luego, que el que manejaba la cámara era Matzerath, el esposo legítimo. Si había reunión para jugar a las cartas, el pequeño Oscar podía ver, sentado bajo la mesa, cómo Bronsky se quitaba el zapato e introducía su pie, afortunadamente con calcetín limpio, entre las piernas de su madre. Si con el médico, los imprescindibles frascos de alcohol con fetos animales y humanos de todas las edades. Si la escuela primaria, el olor a "sobacos de Satanás" que se desprendía de las esponjas húmedas con las que los alumnos borraban en sus pizarras. Si los juegos infantiles, aquella "sopa" infernal, confeccionada con ladrillo molido, escupitajos de tabaco de mascar, un par de ranas vivas que ni siquiera intentaron un salto lateral al ser introducidas en el líquido hirviente, orines de todos los cocineros y cocineras ocasionales, todo ello junto y humeante, brebaje del que hubo de probar, por lo menos dos tragos, nuestro infatigable Oscar. Si aprendiz de lapidario, cuando adulto, aquellos furúnculos de la parte posterior del cuello del maestro Korneff, que requerían ser extirpados por nuestro inexorable héroe, justamente cuando a pocas tumbas de distancia se rezaba, antes de enterrar a un difunto, alguna oración hermosa. Ah, y aquella memorable cabeza de caballo, que el pescador no revelaba mientras reía, cuando sólo se veía entre él y el mar una cuerda demasiado gruesa para intentar ningún género de pesca, durante el paseo dominical de Matzerath, Agnes, Oscar y el imprescindible Bronsky, la cabeza aquella que el pescador fue sacando poco a poco del agua, a la orilla de la escollera, hirviente, negra, llena de la vida ajena de las anguilas que por boca, ojos, orejas, cuello, se removían tenaces, sin protección ya de las gaviotas y el pescador que a la par se las disputaban, sin pudor, ante los ojos azules de Bronsky, atormentados de la madre de Oscar, impasibles de Matzerath. Y todo lo que después vino. El plato de Klepp, el fusilamiento de Bronsky, la muerte por aceite de pescado de su madre, Matzerath con la insignia del partido clavada en la laringe, los pasteles vomitados, la "alfombra de Satanás", el tango en la casa de baile, el culto del dedo, y tantas y tantas cuantas cosas pueden decirse en un libro de 600 páginas. Uno acaba por preguntarse qué fue lo que pudo inducir al autor a la acumulación feliz de tal cantidad de inmundicia humana. Pero más aún que esto: ¿Qué realidad es ésta, tan real?

Después de esta mirada inmisericorde sobre lo humano, lo grotesco deja de ser lo grotesco para transformarse en lo habitual. Joroba y furúnculo no son ya la excepción sino la regla. Y cualquier cosa, vista de cerca, o tan sólo de soslayo, cobra la agitación de un cadáver desenterrado. Críticos tradicionales, si los hay: ¿Queríais realismo, que el arte fuera una copia, y tan sólo una copia, de la vida?

Pero el arte no es una copia de la vida. El tambor de Oscar podía tocar aquella lluvia oblicua, sobre el campo de las patatas asadas de la abuela, con tal perfección, que cualquiera que escuchara podía adivinar con facilidad que aquella tarde de octubre llevaba cuatro faldas y que el abuelo Koljaiczek, perseguido por la justicia, se escondía bajo ellas. El tambor de Oscar podía tocar un sonrojo del abuelo, y el auditorio al punto comprendía que se trataba de un reflejo tardío de sus actividades de incendiario. Un aire juvenil rejuvenecía a los viejos, un tema de la infancia los purificaba, los sonidos de un recién nacido podían incompenetrarlos tanto de sus primeros días que volvían a orinar incontinentemente. Tan mágico como el canto vitricida, el tambor de Oscar tiene el poder de apoderarse del alma por entero, de llevarla entre sus palillos, en el hechizo de la hojalata, a donde ni siquiera puede recordar o soñar, a la más infantil y límpida de sus primaveras, al primer amor, al grave tamborileo del Niño Jesús, a las alas de la libertad y al vuelo libre del espíritu. ¿Quién es este tambor de transportes inefables que tan suave y fácilmente nos desembaraza de tanta miseria acumulada? ¿Qué toca, cuando canta entre las fibras del alma? ¿Qué canción es ésta, que reconocemos al punto como nuestra y que jamás habíamos escuchado?

Bastaría un tambor de hojalata para que el mundo no estuviera perdido por completo. Entre sus tapas metálicas y su cilindro pintado con triángulos rojos y blancos, habría aún bastantes



Günter Grass con su mujer y sus hijos

acordes para llenar este mundo de mundos. Porque, finalmente, ¿no es el arte una copia de lo que se desea, de lo que habrá de venir?

Pero lo que aquí advertidamente hemos separado no lo está en la obra de Grass. No hay, por una parte, un cuerpo cuyas manifestaciones habrían de ser necesariamente grotescas, y por otra un alma que habría de garantizarnos alguna suerte de salvación. Cuando Oscar descubre que su destino natural será la tienda de abarrotes de Matzerath, toma la determinación de no crecer un centímetro más. Sus palabras son claras: "dije, resolví y me decidí a..." quedarme tal y como estaba. El "cuerpo" está aquí tan al servicio del "alma" como otras veces sucede lo contrario. En realidad porque cuerpo y alma son sólo maneras de decir. El tambor se toca tan con el cuerpo como con el alma, se toca, simplemente, por entero y como de golpe. La misma "descolocación" de lo real-corporal, por fuerza de nitidez de que ya hablábamos, paralelamente a la "superrealización" de lo irreal-anímico, puede al fin de cuentas entenderse a la inversa. Más fantasmagórica que un enano vitricida y tambor es la cabeza de caballo, espantosamente real. En rigor, como en toda gran obra literaria, Günter Grass ha logrado en ésta convalidar sus propios y especiales criterios de realidad. La llamada y exigida "verosimilitud" de las obras de ficción tiene menos que ver con la plausibilidad real que con el establecimiento de un ámbito coherente de relaciones. Por ello, las pautas de verdad y de realidad con que intentamos juzgar la obra, al adentrarnos en ella, necesariamente han de ser sustituidas por otras. Y por ello mismo, finalmente, de tanto tener ojos para contemplar otra, la nuestra, la realidad cotidiana, resulta transformada.

Y no por juego el escritor ha realizado este manejo, aparentemente arbitrario, de lo que habitualmente consideramos real o irreal. Una meditación profunda sobre el mundo, sobre el sentido de la vida, necesariamente así lo requiere. Porque después de esta investigación sobre la naturaleza humana en la que nos reflejamos de una manera u otra en Oscar, ¿no caemos en la cuenta de que algunos conceptos esenciales han sido tradicionalmente entendidos a la inversa de como nos cumple y conviene? Piénsese por un momento en el ascetismo que implica para el hombre el vivir la vida natural del cuerpo, y en lo que tradicionalmente ha sido llamado ascético, que frente a esto no se presenta sino como una forma de la voluptuosidad y la lujuria en lo que tienen de más reales. ¿No son las "religiones" de Oscar (Tambor, Jesús-tambor, Dedo de la enfermera) por el contrario de lo que pudiera pensarse, la búsqueda laica, elemental y desinteresada de un nuevo sentido, y hasta de un nuevo espíritu?

Uwe Johnson

Por Mariana FRENK

"Me refiero a la frontera, a la distancia, a la diferencia". Uwe Johnson en El tercer libro sobre Achim.

La frontera que divide a Alemania en dos Alemanias; la distancia entre un lado del muro y el otro; la diferencia entre dos ideologías, dos modos de vivir, dos divisiones de la vida: he aquí la temática de este autor.

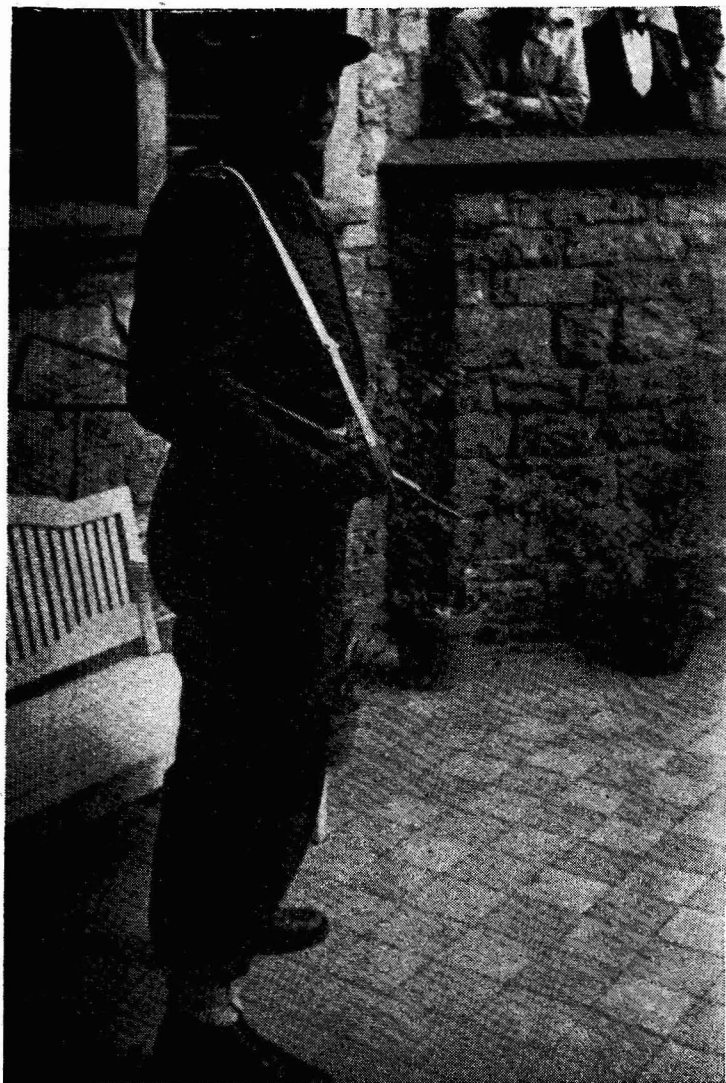
Johnson tenía once años cuando el fin de la guerra lo sorprendió en lo que sería la zona soviética de Alemania. Allí fue a la escuela, allí hizo sus estudios universitarios —de germanística—, de allí salió en 1959. Uno de los motivos que decidieron su "huida" era el deseo de ver publicado *Conjeturas en torno a Jacob*, su libro ya terminado. "Estaba yo seguro de que las autoridades de la Alemania oriental interpretarían mal, como ataque, cómo acusación, lo que era un relato, una explicación..."

Ha publicado hasta ahora tres novelas —no muy extensas, comparándolas con las del otro gran escritor alemán de su generación: Günter Grass—, una novela corta y unos cuantos textos breves. Sus primeras obras —*Conjeturas en torno a Jacob* y *El tercer libro de Achim*— se desarrollan en la zona oriental; la última novela, *Dos visiones*, en ambas partes del dividido país; la novela corta *Una cervecería deja de existir*, en la parte occidental.

Nada más plausible que esperar un rencoroso no del hombre que abandonó a su país o, por lo menos, un sí entusiasta dirigido al mundo que escogió y que le acogió. No hay nada de eso. En una entrevista dijo: "Lo que quiero es: contar una historia, varias historias, que sean nuevas y que sean intere-

santes por su novedad, por las experiencias y conocimientos contenidos en ellas..." En la misma entrevista, cuando le preguntan cómo llegó a escoger el tema de la Alemania dividida (tema eludido por todos los demás escritores contemporáneos), contesta: "Este tema me lo sirven todos los días en el desayuno, sin que necesite leer los periódicos. Ese estado de cosas cambió la vida de mucha gente, también la mía, notablemente, y a veces en un sentido negativo. Y nos va a arruinar si no llegamos a un buen fin". No dice cuál es, en su opinión, el buen fin. Pero la palabra "re-unión" aparece de vez en cuando en sus libros. Seguro que no se le puede reprochar indiferencia ante el destino de su patria —que para él es la Alemania indivisa. En sus libros hay protesta e inconformidad, sobre todo respecto al hecho de la separación. Pero también respecto a muchas otras cosas que lo molestan —ciertos sucesos, ciertas actitudes, cierta atmósfera— de un lado y del otro de la frontera. Y más que protesta e inconformidad, hay duda, escepticismo. Hombre entre dos mundos.

Así sus "historias" no son estampas en blanco y negro. No acusa, ni glorifica. Observa, anota, narra. Su testimonio es sincero y veraz. Ante los hechos políticos que ya desde hace tanto tiempo repercuten en los terrenos de la moral, la psicología, el lenguaje —en todos los terrenos de la vida del hombre—, su reacción es de desconcierto. Duda, escepticismo, desconcierto. Procura ser imparcial, objetivo. Es un insobornable buscador de la verdad. Pero "en la difícil búsqueda de la verdad" ésta retrocede, se esconde, se vuelve nebulosa y relativa. ("Cresspahl diría: parece que casi todos estaban presentes, pero cada uno vio arder una casa distinta, y de cualquier modo las casas no son iguales" — *Conjeturas en torno a Jacob*). Cada hecho tiene



"dos divisiones de la vida"



"ver la realidad que lo rodea"

muchas caras. No es suficiente verlas, hay que pensar qué es lo que significan. Para Johnson escribir es pensar, y pensar es hacer examen de conciencia. Ve la realidad que lo rodea, la hace pasar por el filtro de su razonar y ante el tribunal de su conciencia, y la transforma en creación artística. Sus libros, en que la política, o más bien las consecuencias de la situación política, desempeñan tan importante papel, no son ni carteles de propaganda, ni ensayos políticos. Son obras de arte.

Con *Conjeturas en torno a Jacob Uwe Johnson* cobró de un golpe celebridad internacional. De las tres novelas es la más difícil de leer y en cierto sentido la más interesante.

Sabemos en la primera página del libro que Jacob fue atropellado por un tren, y los comentarios de la gente insinúan que se suicidó. Jacob, ferroviario en posición elevada, es un hombre íntegro, responsable en extremo, de pocas palabras y escasa vitalidad. Su entrega total y casi fanática al trabajo resulta de la posición ética que adopta ante el imperativo categórico del deber, por una parte, y por otra, ante el nuevo Estado, que para él representa la justicia y la razón, después de los crímenes y la sinrazón del Tercer Reich y de la guerra. "Él por su persona había aceptado lo que vamos a llamar 'la esperanza de un nuevo comienzo'; él por su persona quería hacerse responsable de ello, y también de la decisión que esto entrañaba." Vive alejado de la política, hasta que un día "el poder estatal" extiende —literalmente— su brazo hacia él y lo obliga a encargarse de una tarea si no francamente indigna, por lo menos muy contraria a los principios de honradez y lealtad que hasta entonces han regido su vida. ¿Es esta situación en que se ve enredado y el sentimiento de culpa derivado de ella el motivo de su suicidio? ¿Es la imposibilidad de unirse con la muchacha a quien quiere y que abandonó el país de ambos, para vivir en la Alemania occidental, donde él no quiere, no puede vivir...? ¿O no quiere, no puede ya vivir en ninguna de las dos Alemanias, porque el nuevo Estado —quizá— lo decepcionó y ya no cree en su justicia y razón...? ¿Acaso no soportó el haberse convertido, como Uwe Johnson a quien debe su existencia, en hombre entre dos mundos? *Conjeturas*...

El tercer libro sobre Achim es la historia de Karsch, un periodista residente en la Alemania occidental, que visita a una antigua amante suya —Karin— en una ciudad de la zona soviética. Piensa quedarse una semana, se queda tres meses. Ve y estudia las condiciones de vida en el nuevo Estado sin prejuicios occidentales, con curiosidad de reportero. Cuando "el poder estatal" lo invita a escribir un libro sobre Achim, acepta. Achim es un famoso ciclista, orgullo de la República Democrática Alemana, y el amigo actual de su amiga. A Karsch le interesa la tarea de averiguar el porqué de tan extraordinaria popularidad y gloria, de investigar cómo llega alguien a ser un deportista sobresaliente y a la vez el hijo predilecto del gobierno y del pueblo. Pero se tropieza con un obstáculo imprevisto. Lo que encuentra y registra como resultado de sus pesquisas "*à la recherche du temps perdu*" de Achim, a menudo no agrada a las autoridades culturales del país. Le sugieren otras versiones. Hay ciertas cosas que de ninguna manera deben manchar el pasado de un ídolo nacional, pasado que debe ser limpio y, por así decirlo, socialista desde la cuna. Achim le proporciona datos que sólo en parte corresponden a la verdad, y una y otra vez procura retocar su retrato. El malestar de Karsch va en aumento, y cuando algún día recibe en circunstancias harto misteriosas una fotografía de Achim que lo muestra caminando en medio de los rebeldes del 17 de junio de 1953, episodio que desde luego no podrá publicar, renuncia a su propósito, empaca las maletas, regresa a su país. El libro sobre Achim no saldrá.

En *Dos visiones* la construcción del muro de Berlín interrumpe un amorío no muy serio entre "la D.", que trabaja de enfermera en Berlín oriental, y "el joven señor B.", que es fotógrafo de prensa en una pequeña ciudad de la República Federal. La imposibilidad de verse, la dificultad de comunicarse siquiera por escrito convierten sus relaciones de un momento al otro en algo muchísimo más importante de lo que había sido antes. Ambos, gente sin amigos y prácticamente sin parientes, sienten de pronto el peso de su soledad. Pensar en el otro, en la reunión con el otro llega a ser obsesión. Bajo la presión de las circunstancias sus sentimientos alcanzan a veces la profundidad y temperatura de un auténtico amor. Al joven señor B. poco tiempo antes le han robado su coche, para él una pérdida tremenda. Es un hombre inseguro y vanidoso que con la posesión —y la exhibición de ese coche de carreras, de llamativa elegancia, había podido compensar sus fuertes complejos de inferioridad. Además lo hace sufrir un sentimiento de culpa hacia la mu-

chacha, a quien en un momento de debilidad había prometido su "eterno amor". Se siente moralmente obligado a "salvarla", es decir, a ayudarla a salir del país que no le permite salir. Una casualidad lo pone en contacto con un grupo de gente que se dedica a sacar personas de Berlín oriental, mediante trucos ingeniosos que, ante la vigilancia de la policía oriental, hay que sustituir una y otra vez por trucos nuevos y aún más ingeniosos. Es gente idealista, que arriesga su libertad, impulsada por lo que considera su deber ético. Además, a su espíritu de adolescente le gusta la empresa por lo que tiene de juego, de deporte, de aventura. (En la novela corta *Una cervecería deja de existir* la actividad de ese grupo constituye el tema central.) En los días en que se espera en Berlín occidental a "la D.", la tensión nerviosa del joven y neurótico señor B. lo hace obrar de una manera absurda: casi en el último momento se le ocurre encargar en el sur de Alemania otro coche de carrera. Protegido por él se va a presentar en el aeropuerto, para recibir a su novia... El coche, como es de esperarse, no se entrega a tiempo; en el precipitado viaje de regreso le suceden a B. mil contratiempos, el último lo deja, malparado, en una cama de hospital. Allí, en Berlín occidental, lo visita días más tarde la D. Está decidida a buscarse un trabajo; sin embargo le promete al pobrecito reflexionar sobre su propuesta de matrimonio.

Si la intención del autor fue, como lo indica el título de la novela, mostrar los distintos modos de ver el mundo que rigen la vida de un lado y del otro de la frontera, no pudo realizarla. Ni los protagonistas, ni las figuras secundarias son típicos representantes o productos típicos de la ideología de su país. La diferencia entre la D. y el joven señor B. es la diferencia entre una muchacha sana, incluso algo robusta, y un hombre débil y acomplejado. Hay millones de muchachas parecidas a la D. en la República Federal, y también en los países comunistas abundan los neuróticos. En cambio la atmósfera de alarma que reina en la dividida ciudad después de la erección del muro, lo que la gente siente, dice, hace bajo la tremenda impresión —eso está pintado magistralmente.

El tratamiento de los caracteres revela, en comparación con los libros anteriores, mayor atención e interés por parte del autor. Es cierto que esos amantes —no muy amantes— distan mucho de ser figuras inconfundibles, personajes "de bulto redondo" con todas sus dimensiones humanas. Pero se acercan mucho más a la condición de seres de carne y hueso que los personajes de *Conjeturas en torno a Jacob* y *El tercer libro sobre Achim*.

La bruma que tan a menudo cubre el paisaje a orillas del Mar Báltico —terruño de Uwe Johnson, por donde se desarrolla gran parte de *Conjeturas*... — envuelve asimismo a los protagonistas de sus primeras obras y, en *Conjeturas*..., toda la trama. Niebla que hace brotar un clima poético, que crea atmósfera, pero que impide que los personajes cobren volumen humano, perfiles nítidos. A los protagonistas de *Conjeturas*... Johnson nos los presenta en forma de instantáneas. Sin embargo logra ahí que Jacob, Cresspahl, la muchacha Gesine, envueltos en su atmósfera de niebla, rodeados de conjeturas, graben en nuestra memoria sus contornos impresionistamente vagos. Los personajes de *El tercer libro sobre Achim* son sombras o tipos.



"hombre entre dos mundos"

que no individuos. Karsch casi no pasa de ser un señor que está reuniendo material para un libro. (Está más elaborada la figura del Karsch de *Un viaje a otra parte, a cualquier parte*, cuento que resume en forma sucinta la trama de *El tercer libro*... y narra lo que sucede a Karsch ya de regreso en la República Federal.) Achim ni siquiera como tipo está trazado con claridad. No me atrevería a afirmar, sin el temor de cometer una injusticia, que es un perfecto oportunista. ¿Quizá podemos suponer que Johnson, el desconcertado, el gran desconfiado Johnson, desconfía también de la posibilidad de conocer a los hombres desde adentro, de penetrar su esencia; que también ante el alma humana su actitud es de desconcierto?

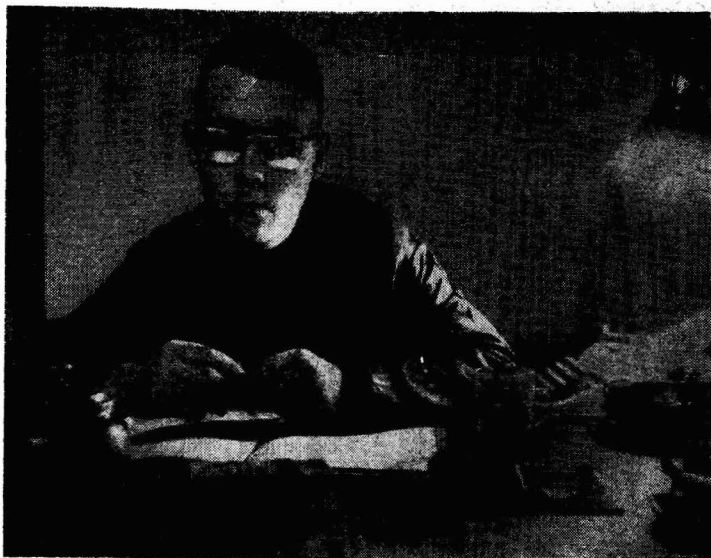
Muy exactas son, en cambio, las descripciones de lo que está fuera de duda aun para ese recalcitrante escéptico: de la entrada y salida de los trenes, la estructura y el funcionamiento de una bicicleta, los quehaceres de una enfermera en un gran hospital, los movimientos de un gato, su manera de observar, inmóvil, el mundo, "con sus ojos estrechos, ardientes"...

Johnson nos cuenta cosas "nuevas, e interesantes por su novedad" acerca de la vida cotidiana en la zona soviética de Alemania. De cómo la gente duerme, come, trabaja, ama, piensa — en fin: vive, en medio de un nuevo orden de las cosas; cómo entre refunfuños o comentarios humorísticos se las arreglan para resistir privaciones y dificultades de orden material, que comparadas con las privaciones y dificultades de la guerra, deben parecerles relativamente insignificantes: suficientes para hablar mal de los tiempos, pero quizá no para desesperarse. Aunque vemos también a los que se desesperan y "se van al oeste". "Lo que a ella le importaba era no tener nada que ver con la lucha de clases, al fin no sabía en qué acabaría aquello". "Había tratado de darle un sentido a su existencia... Pues las circunstancias del tiempo eran tales que uno tenía poco dominio sobre su propia vida y que tenía que responder de algo que no había emprendido." "Y una vez más se referían no a ellos mismos, sino a las malas condiciones del presente actual."

Nunca se acerca más a una interpretación de la realidad. Para interpretar la verdad, habría que conocerla... Las ideas y los discursos dogmáticos del agente del servicio secreto, fervoroso adepto del nuevo Estado, los reproduce *sine ira et studio*, como una realidad al lado de las otras, no más ni menos real que ese "¿Cómo están tratando a la gente!" que exclama el viejo Crespahl, lleno de indignación.

La honda preocupación del autor por el hombre y su destino, su auténtico humanismo, los revelan frases que de pronto iluminan, como rayos, todo un paisaje humano: la situación moral de la generación de Johnson; de esos jóvenes alemanes, hijos de tiempos infernales, que de niños pasaron por las escuelas de Hitler, que de niños conocieron los desastres de la guerra, el hambre y las bombas y la angustia de las huidas. Traumatizados tuvieron que enfrentarse a la dura vida de postguerra. Traumatizados también por las sombras que proyectaba sobre su presente un pasado de inenarrables crímenes (yo no, ¿pero a lo mejor mi papá?). "... se había vuelto a acordar de una vida en que los niños se acuestan temprano y en que se les dice que duerman bien". — "Mis padres no pudieron permitirse el lujo de procrear un hijo, pero cuando al fin me echaron al mundo, porque ya lo quisieron, en el fondo tampoco pudieron permitirse ese lujo. ¿Comprendes que once años antes hubiera yo caído entre los bandidos?... ¿Acaso es improbable que hubiera matado judíos porque me hacía gracia y que hubiera estado muy a gusto en la guerra? ¿Que me hubiera sentido 'la raza de los amos' y todo lo demás por debajo de mí? Tal vez no es improbable. ¿Por qué? Habría ido a la escuela en esos tiempos, esto y aquello habría sido usual: 'nacimos para morir por Alemania'. Y durante un tiempo bastante largo los adultos tienen razón... Tuve suerte. Porque, viéndolo hoy, estoy contento de no haber tenido que ver nada con la guerra. Me parece cómodo que no tuve que acostumbrarme a mi padre. Cayó en la guerra, ¡el matajudíos, el incendiario! Pero digo que eso también a mí me lo habrían podido inculcar. Y si hoy en día alguien... está en contra de todo eso, que no presuma." (*Conjeturas en torno a Jacob*).

De las tres novelas, *Conjeturas en torno a Jacob* tiene la estructura más complicada y más extraña. No sólo está alterado radicalmente el orden cronológico de los sucesos. Las voces de los personajes que dialogan se funden y confunden con los monólogos interiores y con el relato del autor. Éste, por su parte, no es en absoluto el narrador onnisapiente de la novela tradicional. (Un crítico dijo con mucha gracia que parece que nadie está menos informado acerca de los acontecimientos que el autor.) En cambio logra volver activo al lector, obligarlo a una



Uwe Johnson — "insobornable buscador de la verdad"

actividad creadora — "*laisser au lecteur le soin de recréer*", dice André Breton—, estimular su fantasía y su inteligencia, y así lo pone en condiciones de integrar una historia con las piezas refinadamente cortadas y dispersas de este rompecabezas.

La estructura de las obras posteriores es mucho más accesible que la de *Conjeturas*... En *El tercer libro sobre Achim* los retornos al pasado son los retornos al ayer de Achim, una especie de viaje de negocios de Karsch. En *Dos visiones* la trama se desarrolla en forma lineal, tradicional del todo.

Como la estructura de *Conjeturas*..., el lenguaje es asimismo complicado y raro. Lenguaje expresivo, indócil, a menudo pedante y manierista, jamás espontáneo. Con su abundancia de giros coloquiales, de palabras tomadas de la jerga nortealetmana, de voces regionales maravillosamente plásticas, se acerca al lenguaje hablado; por otra parte se aleja del lenguaje usual, busca lo no común, prefiere lo rebuscado al cliché. Lenguaje de cierto sabor arcaico, que a veces recuerda a la Biblia, a veces a Brecht (como muy acertadamente hace notar el crítico Walter Maria Guggenheimer.) Algunos personajes hablan en bajo alemán, otros en una mezcla de alto y bajo alemán, ambos reproducidos fonéticamente; con frecuencia frases en ruso y en inglés se hallan diseminadas por el texto. Las conjunciones se omiten a menudo, o bien se usan conjunciones que a primera vista parecen ilógicas, pero pensándolo bien, logramos seguir al autor por los sinuosos vericuetos de su pensamiento. También hay que aprender a seguir los razonamientos mudos que tan a menudo intercala entre una frase y la que le sigue. Creando palabras compuestas nuevas y sorprendentes, muchas veces poéticas; sustituyendo los prefijos normales de los verbos por otros, inusitados, alcanza efectos de "enajenación". Como uno de sus personajes, "renuncia, con sus alusiones verbales hechas un triple nudo, a la manera tradicional de darse a entender". ¡Esa sintaxis rara, torcida según las necesidades expresivas del autor; esas rupturas bruscas, esas frases sin terminar, esa fusión — en una sola frase — de comprobación objetiva y comentario subjetivo; esos monólogos interiores, en que se amalgaman recuerdos e intenciones, reminiscencias oníricas, discusiones imaginarias, observaciones de la realidad, inventarios morales y sentimentales!

Johnson, pese a lo que dijo graciosamente aquel crítico, conoce sus historias a fondo, y conoce también lo que les precede y lo que les sigue. Antes de escribirlas, las medita largo tiempo. ("No hago antes ningún apunte, reflexiono sobre la historia. Hasta ahora eso siempre me tomaba un año, y cuando me la sé desde el principio hasta el fin, entonces empiezo a escribirla.") Y conociéndolas tan bien, le es fácil contarlas laberínticamente, sin jamás perderse en ellas. Y conociéndolas tan bien, quizá se le olvida a veces que el lector a quien las está contando no las conoce tan bien como él — pero eso no más es conjetura...

No se puede negar que desde su primera novela se ha ido operando un cambio en el lenguaje de Uwe Johnson. (No me estoy refiriendo al hecho de faltar en sus libros posteriores, que ya no se desarrollan en la costa del Mar Báltico, el sabor a bajo alemán, la melodía derivada de los dialectos hablados en el norte y noreste de Alemania.) Se ha vuelto menos excéntrico, lo que no hay que lamentar. Pero en el fondo sigue siendo lo que era en sus principios: un lenguaje "a contrapelo", anguloso; sobrio y barroco, preciosista y popular.

"La prosa más fea que jamás se escribió en alemán", dijo un crítico. Yo diría: una prosa fascinante, de extraño hechizo.

ARTES PLASTICAS

El arte italiano contemporáneo

Por Jorge Alberto MANRIQUE

Generalmente un momento artístico, situado en un contexto cultural, está en relación estrecha con la tradición que le antecede (el arte, dice Malraux en *Las voces del silencio*, depende más de la tradición que de la realidad), y sufre, también, la presión de solicitudes externas. Si queremos entender los ensayos, las actitudes y los logros del arte italiano de este siglo, ningún camino tal vez más seguro que el de definir cómo sus búsquedas se han ido orientando según aquellos dos reclamos. Esto es precisamente lo que permite hacer la exposición de arte italiano contemporáneo inaugurada a fines de marzo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, al ejemplificar, con bastante abundancia en algunos casos, las tendencias más importantes de la actividad artística italiana a partir de 1910.

Curiosamente Italia, tan pródiga en arte por tantos siglos, gran productora de vanguardias artísticas *ante litteram* (desde el renacimiento hasta el neoclásico pasando por el manierismo y el barroco), se encontraba al morir del siglo XIX a la salida de un gran bostezo que la dejaba —por lo que toca a la plástica— ayuna de una tradición inmediata. En efecto, después del neoclásico de Canova y después de los últimos destellos de aquella inmensa (en tiempo, en calidad, en número de obras) escuela veneciana, Italia no había dado nada de importancia en el campo de las artes plásticas. Durante gran parte del siglo XIX, pero sobre todo después de las primeras manifestaciones impresionistas, las vanguardias venían de París. Las ciudades italianas pasaron a ser, desde el punto de vista artístico, cabalmente provincianas. Esta situación de desventaja la sintieron en carne viva los artistas más conscientes, los primeros artistas de verdadera importancia después del paréntesis yermo del *ottocento*. Así, sintiendo perdida la gloriosa tradición, decidieron ser auténticos: no quedaba más camino que tomar el toro por los cuernos, olvidar las túnicas romanas, las calzas renacentistas y las casacas barrocas, vestirse de saco corto y ponerse a pintar por aquellos rumbos que los impresionistas habían señalado. Si todavía en el siglo XVIII el “viaje a Italia” era inevitable para la educación de un artista europeo, desde fines del siglo XIX la estancia en París (o, a falta de París, Munich) resultó imprescindible para los artistas italianos empeñados en rehacer una tradición y en ser “hombres de su tiempo”. De este modo se dieron en Italia movimientos que son, de alguna manera, una réplica de los movimientos vanguardistas franceses: divisionismo y futurismo son, en el fondo, variantes de impresionismo y cubismo. Su importancia en Italia es mucha, en cuanto que representaban esa recuperación del tiempo perdido; su importancia fuera de Italia se mide más que por su orientación programática —aunque evi-

dentemente también en este sentido tienen una serie de novedades— porque en ellos se manifestaron algunos artistas de primer orden.

El futurismo, nacido hacia 1910 bajo la inspiración del poeta Marinetti, en su aspecto plástico está muy cercano al cubismo, aunque tuvo una base problemática más amplia e incorporó el movimiento en las obras como una componente ineludible de la realidad cuya representación integral se intentaba. Típico movimiento vanguardista, a él se adhirieron artistas de la importancia de Balla y de Boccioni, sobre todo, que es sin duda uno de los grandes del siglo. Después de Medardo Rosso, que había llevado hasta las posibilidades límite el “picturismo” de Rodin y su afán por destruir los volúmenes disolviéndolos en el espacio, y antes de Arturo Martini que paralelamente a Bourdelle y con muchos recuerdos de Lehmbruck intentó volver a la solidez de las formas, Boccioni se proponía replantear el problema fundamental de la escultura. Contemporáneamente a Boccioni, Brancusi en París iba también al fondo de las cosas; pero mientras que el maestro rumano se remontaba en la historia hasta encontrar que la escultura era pura y simplemente volumen, el italiano se proponía descifrar el problema de la escultura como representación. Su famoso *Desarrollo de una botella en el espacio* es la demostración plástica de que nuestra percepción de un objeto no es únicamente una percepción sensual, sino una percepción lógica, y de que el tiempo está presente en toda realidad objetiva.

Pero una vez que el aliento ferozmente moderno del futurismo renovó la actividad artística italiana, y aun podría pensarse que precisamente por esa espe-

cie de confianza que despertó, se planteaban otros problemas. El inmenso pasado artístico italiano estaba ahí, y había que hacer algo con él. Los futuristas lo habían visto como algo desligado y no aprovechable en una poética moderna. Y sin embargo no era seguramente fácil desentenderse de tanto monumento y de tanto arte acumulado. Ante esa situación empezaron diversos intentos por hacer del arte italiano no una novedad, sino una continuidad. Pero como la vieja tradición estaba trunca y no llegaba hasta el siglo XX, esos esfuerzos no se manifestaron primero como una real continuidad, sino como un rescate de valores acusados de caducos.

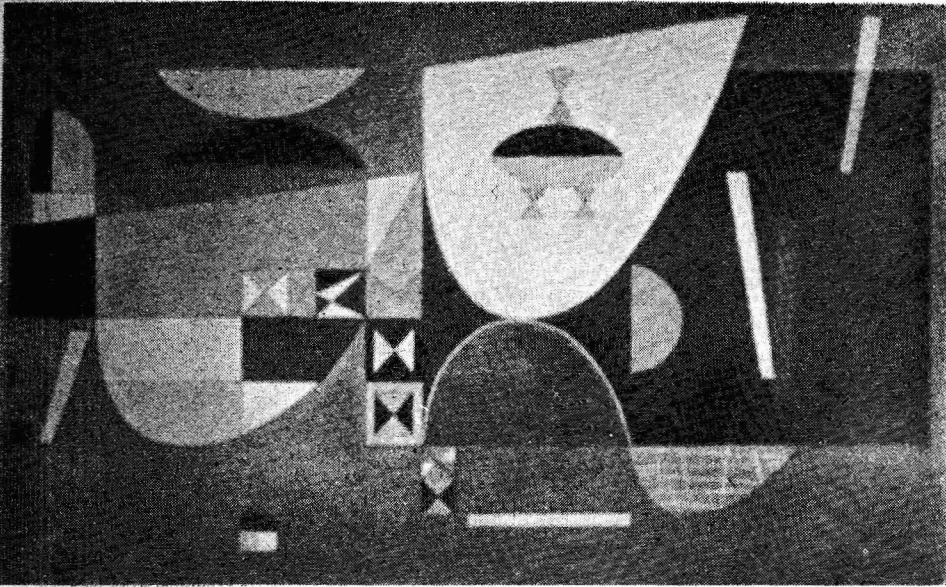
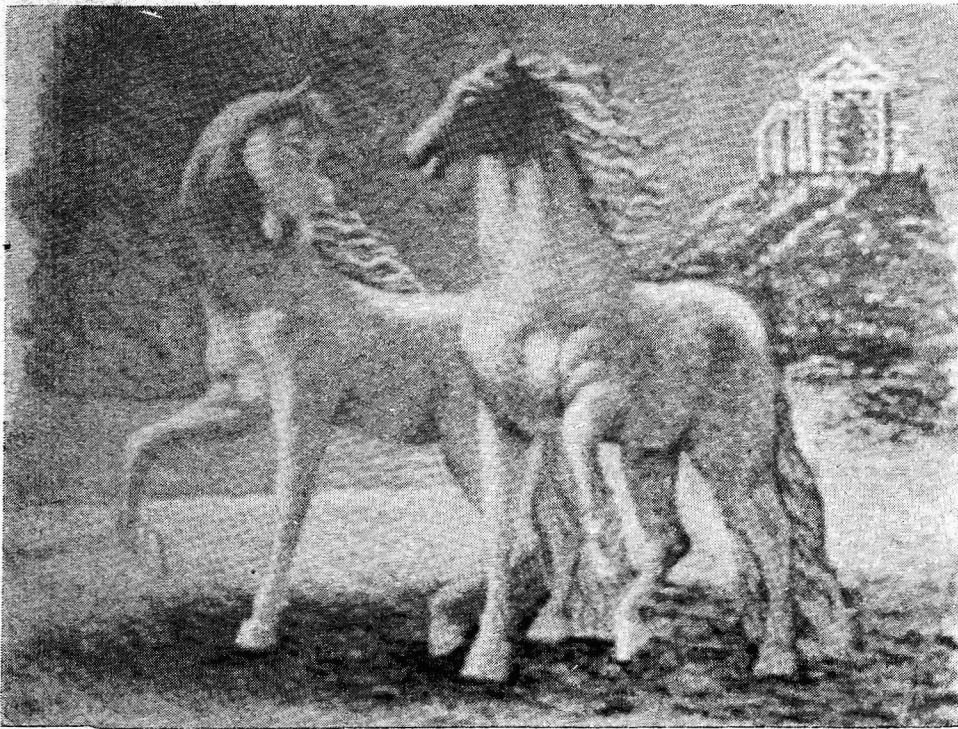
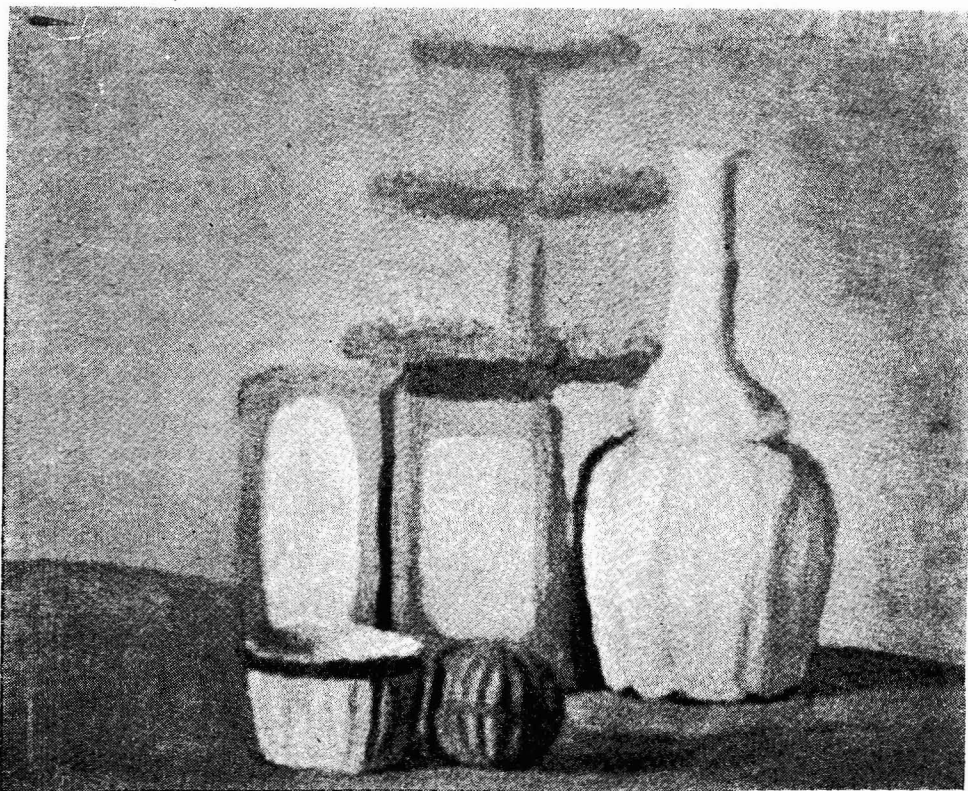
El movimiento “Metafísico” (1915) cumplió esa función. No se proponía hacer arte como los antiguos maestros lo habían hecho, sino que intentaba mostrar lo que las obras de aquéllos tienen de valioso para nosotros, hombres modernos. En una plaza barroca, en una escultura clásica o en una pintura renacentista no importa tanto la realidad tangible que tradicionalmente se ha apreciado, sino las sugerencias, reclamos, impresiones, que provocan en nosotros: esa otra realidad que está más allá de lo físico de la obra. Es claro que al entrar en esos terrenos, la pintura “metafísica” tocaba las zonas del subconsciente que el movimiento surrealista habría de exaltar. Así pues, los “metafísicos” De Chirico, Carrà, Savinio, tomaban una actitud de compromiso: no dejaban de ser modernos y vanguardistas, pero recuperaban, así fuera por un camino indirecto, parte de aquellos valores tachados de inútiles. Las plazas desiertas, de largas perspectivas y sombras alargadas de los cuadros de De Chirico (casi parece que a colación escribiría Pavese: “*ci sone d'estate pomeriggi che fino le piazze son vuote, / distese sotto il sole che sta per calare*”) no valen por la arquitectura representada, sino precisamente por lo no representado y únicamente sugerido (del mismo modo, por cierto, que la poesía de Pavese no vale por lo que relata, sino por esa realidad intangible que trae a cuento).

La pintura “metafísica” rescataba algo de los valores antiguos —principalmente clásicos— por la puerta falsa, no tanto porque *a priori* se les considerara buenos, sino casi por una especie de nostalgia de ciertos elementos (sensualidad, mito, prestancia, solemnidad) que aparentemente quedaban excluidos dentro de la temática del arte vanguardista. En un sentido parecido, Picasso abandonaba primero el cubismo analítico y luego incluso el sintético para no perder, justamente, aquellos valores.

De una manera general, hubo en el mundo, hacia la década de los años veinte, una desconfianza por las situaciones límite a que el estado de las artes pudiera llevar; la misma actitud demoledora de los dadaístas hacía más patente esa desconfianza. En Italia la actitud “tradicionalista” se manifestó más virulentamente porque tenía todo el respaldo de una cultura artística magnífica. Para aquellos hombres perder lo clásico significaba de alguna manera dejar a la deriva, por el embrujo de los cantos vanguardistas, aquello en lo que Italia había fincado su orgullo por tantos siglos. Significaba,



Umberto Boccioni: Estudio de figura

Attanasio Soldati: *Obra inacabada*, 1953Giorgio de Chirico: *Caballos en la playa*, 1927Giorgio Morandi: *Naturaleza muerta*, 1948

casi, una traición a la cultura italiana. De ahí las actitudes que culminaron con el movimiento del "Novecento" (1920) y, por otro lado, con la "escuela romana". El movimiento novecentista, sobre todo, más consciente argüía que todo el vanguardismo no era sino el resultado de una falta de orientación: el programa, la "poética" del siglo xx, no podía depender más que de los valores del pasado (como si, digamos entre paréntesis, todos los movimientos vanguardistas no dependieran de un proceso ininterrumpido, aunque las huellas completas de ese proceso no se encontraran en Italia). Los novecentistas y la "escuela romana" de Scipione invertían radicalmente los términos de la problemática futurista. Ahora ya no era lo fundamental ser modernos (que lo italiano vendría por añadidura), sino que lo fundamental era ser italianos (que lo moderno vendría por añadidura). Esta actitud está seguramente en relación con un fenómeno contemporáneo mucho más amplio, tal vez no absolutamente desligado de ciertas posturas nacionalistas que podrían encontrarse en los orígenes del fascismo; no hay que olvidar el exacerbado nacionalismo de los artistas futuristas, que se enrolaron como voluntarios cuando Italia se convirtió en beligerante, durante la primera guerra mundial y abandonaron todos, incluso Boccioni, la pintura vanguardista por otra realista más de acuerdo con la tradición. Tampoco hay que olvidar, por lo que hace a los artistas del *novecento*, su relación con las ideas estéticas de Croce, su creencia en un arte absolutamente intemporal y en la eternidad de los valores artísticos; negando los ensayos más avanzados del siglo xx, lo que los artistas italianos hacían era negar la condición histórica del arte: si se puede pintar ahora, en el siglo xx, como lo hacían los artistas del primer renacimiento, es precisamente porque su arte está fuera de toda historia y es un valor eterno.

La nueva actitud surgida alrededor de 1920 produjo algunas obras verdaderamente maestras, como ciertas esculturas de Martini, la *Familia* de Sironi o, sobre todo, el *Mediodía* de Casorati que es casi casi un Caravaggio redivivo; estos artistas estaban empeñados en mostrar la eternidad de los valores antiguos, y en cierto sentido lo lograron. No parece de ninguna manera una aberración hablar de neoclasicismo al referirse a ellos.

Mientras los novecentistas se hundían en la tradición y la rescataban a veces íntegramente, Modigliani, aparte de cualquier movimiento artístico italiano, forjaba en París, estudiando con Brancusi y en contacto —pero no participación— con el grupo cubista, un estilo tan personal que lo coloca fuera de toda posible clasificación. Modigliani fabricó su propia "vanguardia" a partir del estudio cuidadoso de Cézanne y con el ingrediente no literal sino intuitivamente tamizado de los valores colorísticos venecianos y de los valores lineales florentinos. En Modigliani el problema de la tradición y de las solicitaciones exteriores no se da más que como un problema íntimamente personal (y nunca programático) y se resuelve intuitivamente en un estilo también personal y no aprovechable en los términos de una escuela o una poética normativa.

Con la aparición del fascismo en Italia, los afanes tradicionalistas en sentido estricto quedaron anulados. Si bien el clima que había llevado al tradicionalismo artístico podía tener alguna relación con el clima que políticamente llevó al fascismo, es evidente que los artistas no estaban dispuestos a plegarse al arte oficial; pero tampoco podían negarse a sí mismos e intentar "regresar" a la vanguardia (que por otra parte era vista con tanta desconfianza por el fascismo); si algunos artistas como Magnelli, Prampolini o Soldati se mantuvieron en las filas de la vanguardia es porque su actividad, desde muy antes, estaba fuera de los movimientos propiamente italianos. Enfrente del fascismo no quedó, pues, casi otra cosa que el refugio personal, la actividad de tipo limitado de los De Pisis, Tosi, Rosai, etcétera: la importancia de su obra tiene el carácter de una aventura individual, donde el artista se desempeña como mejor puede, echando mano de recursos de ocasión, aprovechando afinidades y habilidades, sin que ello implique comprometerse en ningún sentido. Entretanto Morandi seguía trabajando su estupendo único cuadro, con variaciones infinitas, fiado a la creencia de los valores eternos del arte, que dependía en realidad de la actitud novecentista (por más que Morandi se haya adherido un tiempo al grupo "metafísico"), pero que no representaba ningún compromiso con el arte oficial precisamente por su tono menor.

El momento que sigue a la terminación de la segunda guerra, con lo que tuvo de catártico en todos sentidos y desde luego desde el punto de vista artístico (no olvidemos que es entonces cuando de una manera definitiva prenden el no figurativismo, el expresionismo abstracto, el informalismo) fue indudablemente propicio para que los artistas italianos resolvieran su comprometedor disyuntiva entre continuidad y solicitaciones exteriores. Habiendo perdido un mundo y teniendo necesidad de rehacer otro, la actitud vanguardista no tenía ya el carácter de una pose, sino que resultaba naturalmente; por otra parte, para los artistas que trabajaban en 1945 había ya el antecedente italiano del futurismo, y si bien su quehacer no dependió directamente de aquel movimiento, sí es indudable que él les ofrecía una base de apoyo. La pintura abstracta podía sentirse en cierto sentido avalada por la experiencia futurista que era, al fin y al cabo, una experiencia italiana. De cualquier forma, los artistas de la postguerra no estaban tan desvalidos como lo habían estado los artistas de principios de siglo.

De este modo surgió en Italia un arte que sin ser rabiosamente modernista (pues lo "moderno" se ofrecía en el ambiente), tampoco era un pasivo resultado de las experiencias extraitalianas, puesto que tenían varias prendas para no considerarse espurio. También era un arte que recuperaba una serie de cualidades tradicionales, sin por eso adherir a un servilismo tradicionalista. Era un arte que no fiaba ya demasiado a los programas normativos sino que —dentro de la gran libertad que la postguerra propició— se lanzaba a las experiencias más diversas, audaces e ilimitadas. Hubo entonces quien se planteó el arte como una mera problemática perso-



Gino Severini: *Composición*, 1917



Renato Guttuso: *Tres desnudos con la Venus de Cranach*



Amedeo Modigliani: *Mujer sentada*, 1918

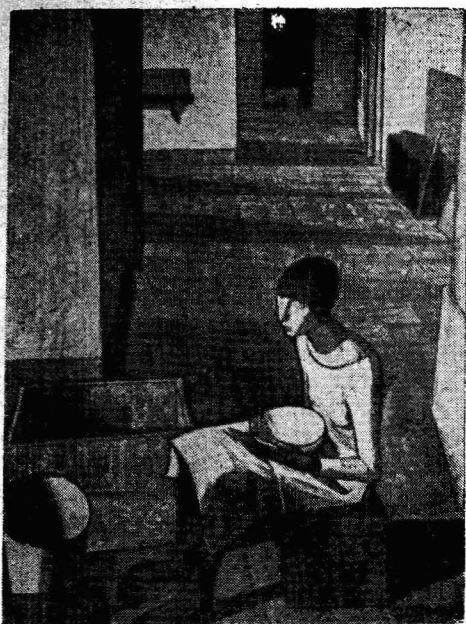
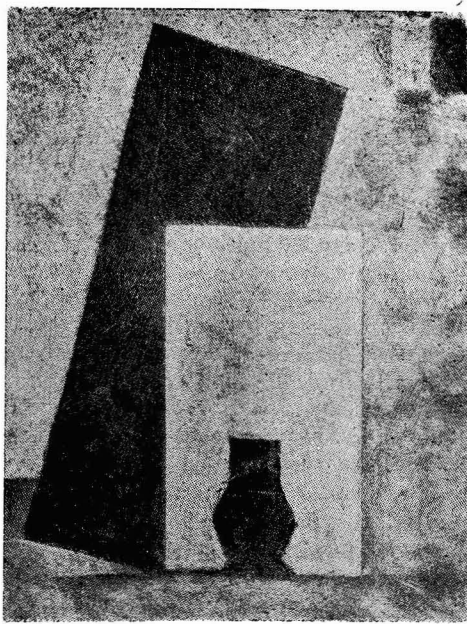
nal, como el caso de Cagli, siempre investigando sobre una realidad imaginada; quien sin más programa que el suyo propio entendió el arte como una actitud a tomar frente a un mundo en destrucción, como el caso de Vedova y sus "cuadros-protestas". Hubo también quienes, de una manera u otra, se siguieron sintiendo muy ligados a alguna de las múltiples tradiciones italianas, pero ya no en forma obligada (como actitud que es indispensable tomar), sino de una manera mucho menos tensa: Manzù con esa elegancia ghibertina de que hace gala, Marini con sus recuerdos etruscos y arcaicos, Fazzini con esa renovación del juego y de la tortura barrocos, Greco con el revivir de formas clasizantes. (Y vale la pena hacer notar que no es por casualidad que principalmente en la escultura se hayan dado esas supervivencias, pues ese arte, de una manera natural, se encuentra en la obligación de asentarse en un terreno más firme que la pintura).

Un solitario en el momento de la postguerra —y solitario hasta nuestros días— es Guttuso; él entendió el arte como un medio de comunicar cosas a la masa popular y en consecuencia desembocó en el realismo; un realismo que por cierto no tiene nada que ver con ninguna de las manifestaciones de la tradición artística italiana, y si acaso se liga con el expresionismo nórdico. Por ese camino Guttuso ha producido un sinnúmero de magníficos dibujos, a cuya calidad está lejos de alcanzar su producción propiamente pictórica.

De cualquier forma, es evidente que el arte italiano había superado después de 1945 la disyuntiva entre vanguardismo y tradicionalismo como actitudes excluyentes. Entonces se da en aquel país un racimo de artistas de primer orden, entre los que están, además de los citados, el estupendo "creador de superficies" Capogrossi, y Afro, a quien conviene, tal vez más que a cualquier otro, el título de poeta: sus cuadros informales nos muestran cómo la materia pictórica (línea y color) se puede organizar de una manera que podría llamarse natural; ante un cuadro suyo se tiene la convicción de que ésa, y de ninguna manera otra, era la única forma de estructurar una superficie.

Después vendrán, en consonancia con el clima internacional coetáneo, pero no sujetos a guías externas sino como secreciones de la "actualidad" plástica italiana, ensayos más heterodoxos: tales los costales cosidos de Burri, las superficies acuchilladas o agujereadas de Fontana.

Hacia 1960 vuelve a haber en Italia una preocupación de *aggiornamento* y aparecen artistas que siguen el "realismo de objeto", el pop art y la nueva figuración, como Rotella o Guerreschi o Tano Festa. Simultáneamente otros inician búsquedas desde el punto de vista óptico, ya individualmente, como Castellani y Albani, ya colectivamente, como el "Grupo N" y el "Grupo T". De una manera general, todas estas tendencias se manifiestan como reacción contra el "informalismo" que reinaba en la pintura italiana y lo que significaba como actitud hedonista o por lo menos individualista; pretenden hacer un arte en el que la expresión deja de ser el pivote sobre el que gire la labor artística, un arte en el que el espectador "cree" real-

Felice Casorati: *Mujer con escudilla*, 1919Carlo Carrà: *Ritmos y espacialidad*, 1913

mente las obras a partir de objetos que se presentan casi sin más título que su pura objetividad.

"Neogestálticas" (recordando la teoría perceptiva de la *Gestaltpsychologie*) se les ha llamado a otras experiencias relativamente similares, que ponen el acento, precisamente, en la percepción y ya no en la expresión, y que son menos "cinegéticas" y menos "geométricas" que el puro arte óptico; lo que tal vez las singulariza más es una definida intención y una gran confianza en el poder de acción social que pueda tener el arte (si es que el término "arte" todavía les conviene). Frascà, Pace, Santoro, y en general los integrantes del "Grupo Uno" ejemplifican esta última corriente.

Parece claro, en todo caso, que todas

las más recientes actitudes del arte italiano, que se presenta sin duda como uno de los que mayores posibilidades abre y más nuevos caminos tiene a la vista, se dan como un resultado —así sea oponiéndose— de las búsquedas del informalismo italiano, por más que no sean sordas a un clima artístico mundial. De hecho, y cualesquiera que fueren los resultados de las experiencias últimas, es indudable que Italia ha logrado hacerse de una tradición artística moderna, precisamente a partir del futurismo, y que el fantasma de la antigua tradición no se presenta ya como un imperativo inevitable sino justamente como un pasado cancelado... hasta donde un pasado (y un pasado artístico) pueda cancelarse.

M U S I C A

Las opiniones de Leinsdorf

Por Raúl COSÍO

Durante muchos años, Erich Leinsdorf fue conocido y solicitado como director de óperas, con varias temporadas en el *Metropolitan* y actuaciones numerosas en los festivales. Pero desde hace unos tres o cuatro años, abandonó el campo operático para ocupar uno de los puestos más codiciados por músico alguno: la dirección titular de la Sinfónica de Boston, en la cual ha estado gente eminentísima, como Serge Koussevitzky y Charles Munch; y la propia orquesta, como es sabido, se cuenta entre las cinco mejores de los Estados Unidos y, por supuesto, entre las mejores del mundo. Leinsdorf acaba de publicar un artículo —*What makes opera run*— en el *Atlantic Monthly* de marzo, en el cual se propone determinar las causas del éxito o del fracaso y la supervivencia de las óperas.

Elaborado tal artículo por tan reconocida autoridad, esperábase un tratamiento profundamente analítico y sagaz de un tema que ha preocupado, por lustras, al público, a los literatos, los cantantes, los músicos y hasta a los empre-

sarios, algunos de los cuales han tratado, valientemente, de oponerse a la cómoda y obtusa rutina del repertorio. ¿Quién mejor para dilucidar esas incógnitas, o cuando menos para opinar sobre ellas, que un director de orquesta que ha manejado durante gran parte de su vida un respetable acervo de óperas? Pocos pueden ufanarse de semejante oportunidad: trabajar esas obras *in vivo*, en varios países y de modo tan completo. Sin embargo, y a pesar de la evidente intención de Leinsdorf de comprometerse lo menos posible, van apareciendo ante los atónitos ojos de los lectores algunas frases extrañas y sorprendentes, que parecen mostrar, por momentos, que al director afamado la ópera le fastidiaba y que ya no le interesa.

Desde luego, empieza comunicándonos que todo el mundo le pregunta: "¿Qué tanto echa usted de menos a la ópera?", contando con la seguridad de su añoranza, en vez de preguntarle: "¿Echa usted de menos a la ópera?" Y medio en serio, medio en broma, responde: "Todavía

puedo controlar mi nostalgia". Pero claro, todos le preguntan lo mismo; a nadie se le ocurriría decirle, por lo bajo y en todo de complicidad: "Al fin se libró usted de esa monserga" —ni como chiste cruel.

Sin declarar abiertamente su antipatía por la ópera (o tal vez por el repertorio tradicional), dice, a continuación, que un europeo puede llegar a saturarse con el repertorio operático, pero que eso sucede raramente en el mundo de habla inglesa. ¿Y a qué obedece este fenómeno? Y sin detenerse a considerar la situación en las Islas Británicas, afirma que la *popularidad retrasada* de la ópera en los Estados Unidos se debe a que por mucho tiempo sólo se patrocinaban orquestas sinfónicas, o sea que la ópera tiene, en ese país, pocos años de existencia. Pero esta aseveración parece añadir, veladamente, que la ópera (o el repertorio), una vez conocida, pasa de moda.

Otra contundente revelación es la siguiente: "El gran esfuerzo que significa concebir, componer y orquestar una partitura operática no garantiza un éxito duradero". Mucho ojo, compositores: si queréis a la historia pasar, no os equivocéis: dejad de escribir óperas, pues el género es traicionero.

Después de estas interesantes opiniones, Leinsdorf se dedica a hacer un inventario del repertorio, como esas estadísticas a la americana o esas tabulaciones a la alemana, tan comunes. Descubre que sólo viven, según los países, de tres a seis decenas de óperas, y todo lo demás se conserva en museos y archivos. Y para introducir al lector en la importancia del tema amoroso, toma como ejemplo el *Palestrina*, de Pfitzner. Esta ópera nunca ha tenido el éxito que merece no porque sea demasiado larga y pesada, sino porque no hay un papel femenino importante. La difunta esposa del compositor se le aparece en un sueño (no tiene realidad), y las otras dos voces femeninas corresponden al hijo y a un discípulo de Palestrina. La primera parte de la ópera describe las preocupaciones de Palestrina, cuando le ha ordenado el cardenal que escriba una misa modelo (¿la del papa Marcello?), y en la segunda parte presenta algunos aspectos políticos de la Iglesia, con su Concilio de Trento. Pero la carencia de problema amoroso es lo que da al traste con las excelencias de la obra.

Y así hemos desembocado en el tema del amor. Por su preponderancia, prefiere el público *Las bodas de Figaro* y el *Don Juan* a otras óperas de Mozart. El *Falstaff* no ha tenido tanto éxito como otras óperas de Verdi porque el amor se encuentra relegado a un segundo término. Lo mismo sucede con las óperas de Wagner, Puccini y Richard Strauss. El *Falstaff*, además, termina con una boda, error funesto, pues el tipo de amor preferido es el trágico.

Y muy notablemente, las tragedias son más populares que las comedias. De éstas, nada más han sobrevivido cuatro: *Las bodas de Figaro*, *El barbero de Sevilla*, *Los maestros cantores* y *El Caballero de la Rosa*. ¿Y qué tienen de común estas cuatro óperas? El disfraz de uno de los protagonistas, para dejar con un palmo de narices al enamorado grotesco y antipático.

En seguida, Leinsdorf declara rotundamente que la ópera no se hizo para

la sátira social, y la demostración que ofrece es que el *Figaro* de Beaumarchais está desposeído de su violenta crítica social por Da Ponte, el libretista de Mozart (y en esto concuerda con muchos comentaristas).

Otra curiosísima afirmación de Leinsdorf es la referente al *bel canto* y los *castrati*: cree que la desaparición de estos seres no fue causada por razones humanitarias, sino que al aumentar el público de conciertos cuando asiste la clase media (perdiendo la aristocracia el monopolio), "ya no se anhelaba escuchar el canto virtuoso de los maestros desexuados, sino que se exigía una expresión artística de la atracción sexual". Más o menos.

Según el director de marras, las óperas, durante el siglo pasado, quitaron oportunidades de comicidad a la ópera, pues el público sofisticado pide complicaciones: ¡tragedia, pasión y muerte!

Después de comparar algunas óperas (para demostrar que el *Figaro*, *Don Juan* y *Fidelio* han sido modelos para otros compositores), aclara, con cierta timidez, que cada compositor escoge los conflictos amorosos más acordes con su psicología. Así, Verdi presenta parejas en rebelión contra la sociedad y que son castigadas; y Wagner prefiere los héroes que violan las normas sociales primordiales y que después encuentran su redención por el sacrificio de una mujer enamorada.

Y para terminar, Leinsdorf señala y clasifica las óperas que tienen una existencia real, agrupadas según la frecuencia de representaciones que logran.

Una de las cosas que más llaman la atención de todo el artículo, es que el director, con un torcido criterio producto de la inevitable deformación profesional, considere —o cuando menos no diga nada en contrario— a la ópera como un fenómeno absolutamente estático, inmutable y definido de una vez para siempre, fuera del tiempo, de la Historia y hasta de la Economía. Encuentra una serie de fórmulas, de recetas, y niega cualquier otra posibilidad: los ingredientes deben ser siempre los mismos y en una fuerte proporción, y cualquier intento para salir de esos cauces conduce al fracaso más estruendoso, así se llame uno Verdi o Wagner. Y es que no se complica ni se mete en honduras: descubre una serie de características comunes a las óperas en cuestión; pero desde luego, esas no son las causas de que prevalezca el repertorio convencional (cualidades que se refieren siempre al libreto o a los personajes, y no a la música). No analiza por qué han desaparecido del repertorio obras maestras de otras épocas —pongamos por caso *Dido* y *Eneas*, de Purcell—, y si esas obras tienen alguna posibilidad de volver a la circulación.

Según mi muy modesto y poco penetrante modo de ver, las causas de que la ópera se halle reducida a ese escasísimo repertorio, capaz de saturar a los aborígenes europeos son muy parecidas a las que han conducido al cine nacional a tan triste situación; es decir, que siendo ambas actividades tan caras, las gentes que aportan el dinero (y los participantes) tratan de ganar lo más posible o de perder lo mínimo, y entonces recurren a lo conocido, a ciertas fórmulas

sentimentales; y esto, en vez de ensancharse con el tiempo, se limita cada vez más, pues se torna más defectuosa la educación del público.

El análisis de Leinsdorf se me figura como el que haría García Riera investigando las cualidades de las telenovelas, y tal vez hasta los resultados se parecerían. Y como elementos imprescindibles para las amas de casa o para los funcionarios, tendríamos los mismos, exactamente: pasión, amor, tragedia y muerte —precisamente los que, según Leinsdorf, prefiere el público sofisticado y exigente. Y esto se explica, "porque todos los corazones de los pueblos del mundo laten al unísono", ¡claro! —aunque unos vayan a la ópera y otros no.

Eso también explicaría el raro fenómeno que se presenta en países como la Unión Soviética, en donde la ópera no está solamente al alcance de las clases privilegiadas; y es un espectáculo popularísimo, con todo y el repertorio tradicional.

Y razones para que se monten las óperas, hay muchas: en Checoslovaquia, por ejemplo, se sigue una política nacionalista dentro del arte: todo el año se presentan una gran cantidad de óperas

checas (en particular de Dvorák y Smetana), óperas desconocidas en otros países; y a los checos les gustan, pues tocan historias que conocen y alguna que otra melodía por ahí, también. Y hasta en México hemos visto óperas de Sandi y de Chávez —horrorosas—, y se han repetido con los subsiguientes fracasos, pero han tenido una cierta circulación, aunque el público las abomine.

Por otra parte, la ópera no puede permanecer ajena a la evolución de las artes que intervienen en ella; así, ahora tenemos una serie de óperas terroríficas, como para ser filmadas por Vincent Price: óperas con argumentos desagradables. Y tenemos óperas cortas y espectaculares, escritas especialmente para la televisión.

La ópera se encuentra, precisamente, en un estado de transformación extraordinaria y en todos los aspectos: musical, teatral, libretístico, de escenarios y de público, de preceptos nuevos y revolucionarios. Todas estas transformaciones han sido pasadas por alto por el señor Leinsdorf, un experimentado director de óperas, pero de pensar conservador, sin duda; pero aún le queda una parte por escribir (del artículo), y esperamos que se reivindique.

EL CINE

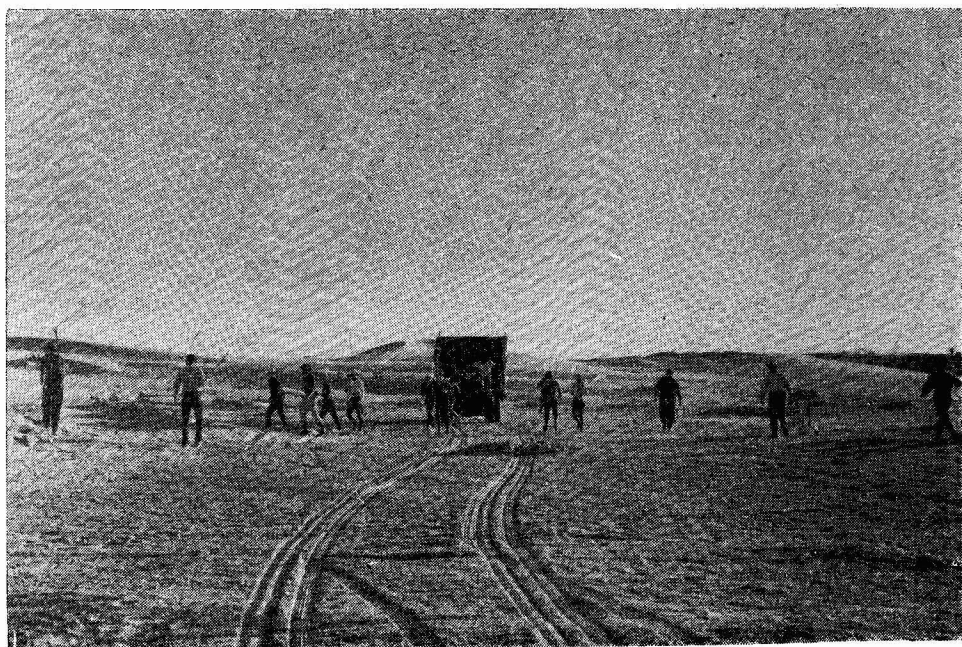
Viento negro

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

"Maldito", dice el Capataz Iglesias, una vez que los Productores han expresado su agradecimiento a los trabajadores del riel y a la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, "volveré y te partiré en dos".

Después de esta frase, Iglesias da la espalda a la cámara y hecha a andar en el desierto, llega a un campamento abandonado, sube en una camioneta *pick-up*, la pone en marcha y sale de cuadro. Después vienen los créditos, que llevan entreveradas una serie de tomas que po-

dían figurar en una película sobre la vida en el desierto: un alacrán saliendo de la arena, un pinacate escalando una pendiente imposible, una serpiente deslizándose por las dunas, etc. Todo muy bien fotografiado y bastante horripilante. ¿Quién es el Maldito? se pregunta el espectador. Corte a Iglesias haciendo antesala en el antiguo Palacio de Comunicaciones. Un ujier lo conduce al despacho del Ministro, que en ese momento está diciendo a un grupo de personas una frase que en la vida real le hubiera valido un cese fulminante:



"Nadie ha caminado así por el desierto..."

"El desierto de Altar es un obstáculo infranqueable."

"El Maldito es el Secretario de Comunicaciones", piensa el espectador. Nada, el Sr. Secretario es una bellísima persona, como lo demuestran los tres o cuatro parlamentos siguientes. "El Maldito es Rodolfo Landa, que anda allí entre los presentes, muy sospechoso, nomás mirando, sin decir palabra." ¿Pero cómo iba a ser maldito el hermano del Secretario de Gobernación? Rodolfo Landa es el Jefe de Ingenieros y el Maldito es el desierto de Altar; pero esto lo sabe uno hasta pasada la mitad de la película, cuando Iglesias le confiesa a su gran amigo, que sólo tiene tres razones para vivir: su hijo, la gran amistad que le tiene a él y partir el desierto en dos.

Es decir, la película comienza con una frase ambigua. Una frase que hace suponer la existencia de una larga historia dramática, de un pasado no revelado y en la posibilidad de que se produzca una revelación o una venganza terrible. Nada de esto existe, porque la película trata de cómo se hace un ferrocarril y cómo murieron unos ingenieros al tazarlo.

Esto es un detalle aparentemente sin importancia, pero característico de la actitud de los productores de ésta y de todas las películas mexicanas con pretensiones. Es fruto de un complejo de inferioridad o de un delirio de persecución. Los productores están convencidos de que la historia que están contando no tiene interés, de que si la cuentan tal cual es, el público saldrá de estampida y de que la única manera de evitar su estampida es engañarlo y darle esperanza de que va a recibir lo que le gusta: la historia de interés humano, con villanos y héroes, la trama complicada, la venganza terrible.

La película fue hecha en el desierto de Altar, pero aunque estuviera filmada en Marte, sería lo mismo. Habría un momento en que el joven ingeniero entraría en el despacho de su padre y le diría:

—No comprendo su actitud para con mi madre y conmigo. Dígame: ¿es que usted la engaña o es que ella lo ha engañado a usted?

Y en Marte, el padre se volvería en su sillón giratorio y le contestaría al hijo:

—Cállese la boca, no tiene usted derecho a juzgar a sus padres.

La construcción de un ferrocarril a través del desierto supone, en la realidad, la existencia de una serie de elementos que pueden ser de gran interés. El primero que se me ocurre es el de la convivencia. Hay trabajadores indios y trabajadores blancos, ¿cuáles son las relaciones entre ellos? ¿cuáles son las relaciones entre los jefes de las cuadrillas y los jefes indios? ¿cuáles son las relaciones entre los ingenieros y los capataces? ¿o entre los ingenieros entre sí? Ahora bien, la existencia del ferrocarril, no sólo demuestra que los problemas existieron, sino que fueron resueltos con gran sabiduría. Un capataz como Iglesias, que no ha podido dominar a su esposa, ni entender a su hijo y que para obligar a un soldador a cargar durmientes tiene que incendiarle el cuero cabelludo con el soplete oxhídrico, es incapaz de construir un kilómetro de vía.

¿Quiénes son los ingenieros? Un joven con barbita *beatnick* que lleva un cartapacio con fotos pornográficas y que trata de violar a la única mujer que hay

en el campamento; un joven cuyo padre lo ha amenazado con desheredarlo si no participa en la construcción del ferrocarril Chihuahua-Pacífico; un joven que está esperando que su mujer dé a luz un hijo; un joven que admira a su padre, pero que tiene dificultades para entenderse con él. Ahora bien, estos cuatro jóvenes, entre ellos, ¿cómo se llevan? ¿se simpatizan? ¿se odian? ¿cómo son en su profesión? ¿son torpes, qué tan torpes, todos igual de torpes? Misterio.

Algíen me dirá que éstos son problemas que no le interesan al público mexicano. Pero entonces, ¿por qué ir hasta el desierto de Altar a hacer una película con una historia digna de Televisión?

La película tiene dos momentos culminantes; son dos accidentes. Una locomotora descarrila y se hunde en la arena y una camioneta explota en medio

del desierto. Las dos cosas son interesantes, ¿pero a qué conducen? Cuando la locomotora se está hundiendo en la arena, Iglesias dice: "¡Hay que desenganchar para evitar el chicote!" o algo por el estilo. Entonces, los profanos nos damos cuenta de que el chicote es el bandazo que da el tren cuando la máquina se sale de la vía. ¿Y quién evita el chicote? El Mapache, que es tan profano como nosotros. Por otra parte, cuando la camioneta explota, la situación se vuelve igual a la de la Patrulla Perdida, nomás que sin beduinos.

Por último, hay un defecto de dirección muy serio. El ritmo es completamente falso. El escenario es natural, pero la gente se mueve como si estuviera en los Estudios Churubusco. Nadie ha caminado así en el desierto, ni ha gritado así en el desierto, ni ha pensado así en el desierto.

T E A T R O

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

Retablo de las maravillas

Por Sergio FERNÁNDEZ

Asistir al espectáculo que presenta Héctor Mendoza en el frontón de la Ciudad Universitaria es tener ante sí, más que una obra, *conjeturas* realmente deliciosas. El que llega contempla cosas que van surgiendo en escena de la misma manera en que otras salen de las manos o del sombrero de copa de un prestidigitador. Tal realidad me recuerda en cierto modo el retablo de las maravillas, en que todo pasa sin que pase nada.

Ignoro si ésta es la impresión de un espectador que no ha leído la obra, pero supongo que para él el encuentro con este especial *Don Gil de las calzas verdes* estaría en la línea que indico y si se quiere resultaría aún más agudizada. En cuanto al otro tipo de espectador el fenómeno es harto curioso pues uno va descubriendo aquí y allá, como en rompecabezas, la acción de Tirso de Molina ya por un verso, ya por actitudes que como características del personaje se iluminan de pronto en la memoria. Esto es, naturalmente, una arma de dos filos pues en rigor en el teatro —si se respeta no sólo el texto sino su ámbito cultural— tendría que suceder lo contrario, es decir, la congruencia habría de revelarse por una estricta cronología literaria. Es evidente que Héctor Mendoza, conservando íntegramente las jornadas de *Don Gil*, lo que hace es romper del todo el contorno cultural que lo envuelve. De allí que la obra al mismo tiempo resulte y no distorsionada y que si bien toca los límites de lo grotesco, conserve el toque magistral del espíritu comúnmente llamado barroco.

Los desaciertos son varios: no es excelente la dicción y por eso en ocasiones se pierde el verso en un rumor improductivo. Tampoco existe una tónica de armonía entre el nuevo ámbito escenográfico, espiritual y mímico con la acción en sí misma aun cuando a veces el

equilibrio se dé de modo excepcional. Los actores, no acostumbrados a la trepidación a que los somete el hábil y talentoso director, se *marean* vitalmente pero esta modalidad encaja bien en el extravagante y regocijado ejercicio que se ve con ojos, desmesuradamente sorprendidos por el ánimo de travesura que existe en todos los momentos.

El acierto, en cambio, es el de sacar a un clásico de sus lineamientos culturales propios y ponerlo a una presión histórica distinta de todo, lo cual resulta un híbrido (lo digo como elogio) en donde al final de la representación el rompecabezas al que hemos aludido queda armado sin que le falte un solo trozo aunque la obra, más que tal, sea, ya lo dijimos, *conjeturas*.

Críticas más ortodoxas que la mía condenan este tipo de realización, pero creo sinceramente que de aquí —de intentos que acusan el inicio de una fuente de cultura— habrá de salir una escuela de teatro clásico que ya en una, ya en otra forma, nos ponga al alcance de este quehacer que consiste en estructurar con tan viejas arcillas moldes que se acomodan al tacto y al gusto de un espectador contemporáneo.

No creo, sin embargo, que por este camino se pueda ir más allá. Si Héctor Mendoza pone en escena, con el mismo método, otras obras del tipo, acabarían por volverse la misma. E igual sería Calderón que Tirso que Bartolomé Torres Naharro. Pero el asunto es impredecible porque quizás su talento, puesto a "presión" como por él lo ha sido el genio de Tirso de Molina, saque del sombrero más y más figuras, más y más fantasías. Ojalá fuera así porque a no dudarlo, y por lo que revela el esmeráldico *Don Gil*, Héctor es un verdadero taumaturgo.

¿Sacrilegio o revaloración?

Por Margo GLANTZ

Clásico y barroco suelen considerarse como términos antitéticos "todo clasicismo presupone un romanticismo anterior", afirma Valery, y nosotros podríamos, sustituyendo palabras, afirmar lo mismo del barroquismo. Pero entonces ¿cómo explicar la contradicción inherente a nuestro teatro barroco que es también nuestro teatro clásico? Si el barroco implica un desorden frente al "orden" clásico a la manera francesa; si Corneille y Racine —prototipos del teatro clásico francés— vienen a contrarrestar el desorden formal y la impureza del lenguaje del teatro barroco de un Montchrétien o de un Hardy; si el teatro de la época de Shakespeare se califica como romántico y barroco, aunque clásico ¿cómo podríamos definir ese nuestro teatro español, a la vez tan barroco y tan clásico?

Probablemente, la confusión sea bizantina y su origen pueda residir en la equívoca concepción que se tiene del término "clásico" y quizá del "barroco". Si clasicismo es, como pretende Brunetière, "el producto de una nación y una generación que ha adquirido conscientemente un avance definitivo en lo moral, lo político y lo intelectual", el barroco español podría ser clásico, aunque también es clásica *La Celestina* que pertenece a otro periodo de la historia de España. ¿Es el clasicismo una síntesis y el barroco una serie de fuerzas desatadas? ¿o la clave estaría mejor en la palabra y en el rigor formal que le confiere el molde clásico? Cuestiones múltiples que suelen no encontrar respuesta pero que nos aclaran la dificultad de acuñar una terminología precisa y concreta, capaz de definir una forma literaria.

Podemos quizás, aunque no sin peligro, considerar al teatro clásico como el punto de partida de una tradición literaria y teatral; igualmente, como una expresión que sigue siendo vigente por no quedar circunscrita solamente a la época en que se produjo. O como el momento de mayor perfección en el lenguaje. Así barroco y clásico serían términos que se complementan y no términos opuestos. Pero dejemos aquí esta cuestión y planteemos otra: ¿cómo enfrentarnos, en México, a esa tradición que es nuestra, pero a la vez prestada? Carente hasta hace poco de una tradición teatral, nuestro país es escenario de un renacimiento del teatro clásico. La utilización de conventos, capillas abiertas y plazas coloniales para darle un marco "adecuado e histórico" a las piezas; las interpretaciones poco convencionales de "Poesía en Voz Alta", las puestas de directores que tratan de especializarse en este difícil género y, por fin, las adaptaciones que pretenden revalorizar la obra clásica insertándola en un marco moderno.

Los escenarios naturales son armas de dos filos; recrear una época es imposible y ninguna plazoleta con faroles o ningún convento de altas torres y amplio patio puede lograrlo. A lo sumo, se cae en un pintoresquismo arqueológico que se traga a la obra en una falsa pretensión de lograr la "ilusión" histórica que conduzca al espectador a comprender los valores de la obra y de su época. Esta

pretendida historización difiere esencialmente de la idea dinámica con la que Brecht entiende este término: "Un acontecimiento histórico está ligado a cierta época, ... el comportamiento de los individuos no es un comportamiento simplemente humano e inmutable; es singular... porque presenta aspectos que en el curso de la historia se han superado o podrán superarse, es singular también porque está sujeto a la crítica de todas las épocas venideras" inmovilizar la obra en su marco histórico-escenográfico-natural la esteriliza; más valdría dejarla en lectura. No es ésta la ley tampoco. Los escenarios históricos pueden realzar la obra, no cuando sirven de marco de museo, sino como contraste, y por contraste entiendo aquí una composición sabia que aproveche iluminación y vestuario para resaltar la actuación; composición que sólo se completa con la utilización técnica de la voz.

Revivir a los clásicos, ponerlos a convivir con los modernos, manejar su idioma y hacerlo comprensible, fue una de las múltiples tareas de Poesía en Voz Alta. Labor que terminó repentinamente, pero no sin dejar secuela. José Luis



"...expresión que sigue siendo vigente..."



"...todo pasa sin que pase nada..."

Ibáñez, Héctor Mendoza son, entre otros, quienes continuaron esa obra.

Con *Diálogo entre el amor y un viejo*, José Luis Ibáñez probó que la fuerza de una obra reside en la palabra. Palabra arcaica y nueva que rechaza lo superfluo y acentúa brutalmente su carácter medieval; desnudez escenográfica y vestuario raquítico para liberar la expresión. Por lo contrario, en *Mudarse por mejorarse* de Ruiz de Alarcón, la escenografía acentúa el enredo y la gracia de la palabra así como las situaciones.

Héctor Mendoza ha explorado muchos campos dramáticos: de Buchner a Tirso pasando por Brecht. Su puesta en escena de *Don Gil de las calzas verdes* ha sido escenario de controversias ¿Es legítimo desvirtuar así a los clásicos? ¿Podemos quitarles sus jubones y tocas para vestirlos a la Courrèze? ¿No es una alevosía decir versos en tango, en mariachi y en twist? *Holiday on ice* de estudiantes, *gags* del cine mudo, grupos tipo beatle, sillas a caballo, corte de pelo geométrico, escaleras de electricistas se mezclan a *go go*. ¿Es un sacrilegio o una revaloración? Es en síntesis la controversia.

A mi juicio es una revaloración. Y quizá un intento de adaptar el teatro clásico a las teorías escenográficas de Brecht. La comedia de enredo propone de inmediato una desidentificación del espectador; ¿cómo identificarse a una estructura vacía de honor y honra? ¿cómo entender el amor así, disfrazado de gil y de gilico, de calzas verdes y de rayas? Cantar la venganza como se canta en los tangos o se grita en las canciones rancheras, bailar la gavota con ritmo epiléptico es alejar toda idea real de venganza, es poner de relieve las situaciones convencionales y acentuar la farsa.

El enorme escenario del Frontón Cerrado despliega a los personajes y matiza los decorados de Arnold Belkin, especie de tinker toys que se arman y desarmen para formar puentes, huertas geométricas, casas, jaulas, balcones y carruajes. Las graderías incómodas son como remedo de un viejo teatro griego símbolo del deporte.

Con esta ambientación la obra asimila muchos de los símbolos concretos que definen nuestra época y reafirma su clasicismo, es decir, su vigencia. Con todo, el verso bien estudiado es, en última instancia, la piedra de toque de toda puesta en escena de obras de este tipo. El actor debe servir al texto, no soslayarlo, debe "haber asimilado, como dice Jean Vilar, esa sintaxis y ese ritmo a la vez múltiples y estrictos".

Ese es el principal defecto de esta interpretación. La actuación marca a veces un desnivel entre el verso y el gesto. Los primeros parlamentos, centro del enredo, se pierden porque la emisión incorrecta y apresurada de los actores los tergiversa y sólo las escenas subsiguientes nos entregan el hilo sutil de la farsa.

Defecto por lo demás bastante difundido, siempre presente en mayor o menor grado en todas las puestas de teatro clásico. Es aquí donde se manifiesta nuestra falta de tradición. La audacia, la incorporación de elementos de todo tipo son justificables y no sólo justificables, necesarios. *Don Gil de las calzas verdes* es un ejemplo magnífico, pero las innovaciones deben asentarse en bases sólidas y una de ellas, indispensable, es darle su dimensión a la palabra.

CUESTIONES DISPUTADAS

Las recientes representaciones de Alarcón y Tirso, en que José Luis Ibáñez y Héctor Mendoza lograron dar nueva vida a los clásicos, han reanudado en México el interés por el teatro del Siglo de Oro. De nuevo se suscita la discusión: ¿cómo debe representarse el teatro clásico en la actualidad? En los anteriores comentarios de Margo Glantz y Sergio Fernández sobre Don Gil de las calzas verdes está presente esta cuestión. Creemos adecuada la ocasión para escuchar las ideas de los tres directores de teatro que más se han distinguido en este campo en México: Alvaro Custodio, pionero del teatro clásico entre nosotros, a quien se debe, en gran medida, su renovación; José Luis Ibáñez, cuyas versiones del Diálogo entre el amor y un viejo y de Mudarse por mejorarse aún recordamos todos; y Héctor Mendoza, director de Don Gil de Tirso. Los tres responden a la siguiente pregunta:

¿Cómo representar el teatro clásico hoy?

He visto teatro clásico en España, Francia, Inglaterra y Estados Unidos; y he visto interpretar género clásico a compañías rusas, alemanas e italianas en sus giras internacionales. Mi preferencia es para el teatro inglés: nunca he presenciado un espectáculo clásico tan soberbiamente realizado como *Henry V* de Shakespeare en el Aldwych Theatre de Londres por la Royal Shakespeare Company en noviembre de 1965. Todo lo demás se queda pálido al lado de esa inolvidable representación. Así lo dije en *México en la Cultura* y en el suplemento mensual del *Boletín del Teatro Clásico de México* y me congratula volverlo a decir aquí.

La distancia entre esa compañía inglesa, subvencionada con munificencia, dirigida por extraordinarios profesionales del teatro, con un elenco fijo de 100 actores y 400 técnicos y los esfuerzos raquíticos que hacemos en México para acercarnos a los clásicos, es abismal. Somos pigmeos del teatro; con nuestros presupuestos ridículos y nuestra terrible escasez de medios, de directores, de ayudantes, de actores y de técnicos. Sentada esta premisa, agregaré que de todos modos tenemos que hacer teatro, aunque confieso que me siento un poco intimidado cuando escucho a un actor mediocre recitar un hermoso párrafo de Lope o Calderón —porque no pude o no supe hacerle decir el parlamento como yo quería, ni contratar otro actor mejor— o cuando falla el sonido, o la iluminación, o entra tarde el actor de carácter, como suele suceder tan a menudo en nuestros espectáculos.

En México el mejor teatro es el que hacen los universitarios, dentro de su aspecto no profesional, porque ensayan con ahínco y con amor. En el teatro clásico profesional, cuesta sangre y lágrimas reunir un reparto: los ensayos casi nunca se hacen con la compañía completa y los papeles se aprenden sin ser digeridos. No se diga que con dinero se obviarían estos defectos, porque las temporadas auspiciadas en años anteriores por el Patronato de los Teatros del Seguro Social contó con abundantes recursos y pagó generosamente a sus actores, directores y escenógrafos, pero —salvo rarísimas excepciones— sus resultados fueron peor que mediocres, porque faltó talento, orientación y buen gusto. En cambio, el Teatro Universitario, en un escenario minúsculo, con medios insignificantes y actores aficionados realizó uno de los mejores espectáculos teatrales de los últimos tiempos: *Divinas palabras* de Valle-Inclán.

El teatro clásico hay que hacerlo, primero, con talento, después con buenos actores y por último con dinero. No importa el estilo, ni los procedimientos y ni siquiera las excentricidades: los grandes textos son de una increíble nobleza si se los trata con respeto, profundidad e imaginación.

Tocar una sinfonía de Beethoven con ritmo a *gogo* no tiene nada de malo, como tampoco lo tiene hacer salir al Cid Campeador en motocicleta, si el arreglista y el director correspondientes tratan de demostrar algo: por ejemplo, que Beethoven fue un genio musical a pesar de aquel *arreglista* y que el Cid Campeador es una gran figura histórica a pesar de aquel director...

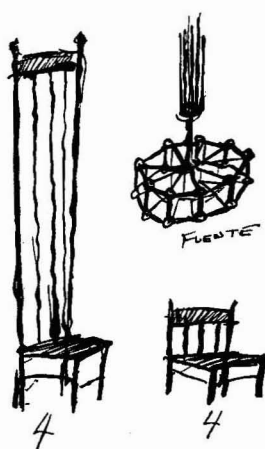
Lo que hoy llamamos teatro clásico se ha hecho de muy diferentes maneras, según las épocas. En tiempos de Sófocles y Eurípides se representaba en grandes anfiteatros al aire libre, sobre una escena de muy escaso fondo, con actores subidos en coturnos y portando grandes máscaras. La acción era casi inexistente, los actores permanecían prácticamente inmóviles: lo que importaba era oír clara y expresivamente el texto del poeta. La iluminación era solar, el vestuario, aun tratándose de dioses, semejante al de los espectadores de aquellas tragedias escritas en también inadaptables versos yámbicos.

Después de Grecia y Roma, el teatro no volvió a convertirse en una profesión, ni tentó a los grandes ingenios hasta la época renacentista. En tiempos de Shakes-

ÁLVARO CUSTODIO:

CON RESPETO, PROFUNDIDAD
E IMAGINACIÓN





peare y Lope de Vega, se representaba en una especie de corrales, también a la luz del día, con mayor incomodidad que en los anfiteatros greco-romanos. La escena era minúscula —pese a que los autores describían batallas campales— y la escenografía y atrezzo casi inexistentes. El vestuario, aunque se tratase de obras mitológicas o históricas, también era el del día y los papeles de mujer —en Inglaterra— eran encarnados por efebos. Allí existía la costumbre de permitir a determinados señores que presenciaban la representación desde el propio escenario, mezclándose con los intérpretes.

Este procedimiento teatral, que contó con el acervo más rico y valioso de la literatura dramática ¿podría repetirse en nuestros tiempos?

Durante los años del romanticismo floreció un teatro que vino a ser un pastiche del estilo imperante en los siglos XVI y XVII. Los actores, cubiertos con toscas pelucas y feroces maquillajes, recitaban largas tiradas de versos —casi siempre ramplones— ante enormes decorados de papel que reproducían castillos, bosques, mazmorras y mares encrespados. El actor cantaba el verso, recurriendo con frecuencia al latiguillo. Era una especie de ópera sin música, con gestos grandilocuentes y gritos desaforados. Creo que tampoco sería posible representar así a los clásicos ante el público contemporáneo.

Teatro clásico es para nosotros aquel que contiene un valor dramático y una calidad poética y literaria permanentes. Sin embargo casi todos sus temas y muchas de sus situaciones han perdido actualidad. Pongamos por caso: *Ricardo III* de Shakespeare, que es la dramatización de la ambición criminal de un príncipe deforme para llegar a ocupar el trono de Inglaterra; *La Estrella de Sevilla* de Lope de Vega, drama de honor y celos oscurecido por consideraciones dinásticas; o *García del Castañar*, de Rojas Zorrilla, cuya hermosa factura poética se ve menoscabada por su convencional desenlace; *Hamlet*, quizá la más grandiosa tragedia del teatro universal, contiene un episodio infantil de piratas y desemboca en una auténtica carnicería.

Para algunos realizadores “revolucionarios” del periodo que se inicia con la primera postguerra de 1918, el carácter permanente de los clásicos tenía que manifestarse también en su aspecto externo y decidieron vestir a los intérpretes de Shakespeare con trajes del día y hacerlos moverse en interiores de arquitectura moderna. Otros directores trasladaron acciones medievales a la época victoriana y otros recurrieron al atuendo isabelino —como en tiempos de Shakespeare— aunque se representase *Julio César*.

Yo he presenciado el último gran intento de esta índole realizado por un director y unos actores de acreditado profesionalismo: *Hamlet* en el Lunt-Fontaine Theatre de Nueva York realizado por John Gielgud e interpretado por Richard Burton, Hume Cronyn, Albert Draker, etc., todos de largo historial escénico. La obra se presentó sin decorados, con los actores vestidos casi deportivamente —Burton llevaba un “sweter”— excepto la escena de la representación en que los “actores” sí utilizaron vestuario histórico. Sin embargo, Hamlet no empleó un revolver para matar a Claudio cuando lo sorprendió rezando, sino la espada de rigor; los piratas que salvan la vida a Hamlet no son omitidos en el relato, ni las muertes finales a estocadas.

No había, pues, relación entre un texto compuesto por un poeta del siglo XVI y una acción vivida por personajes del atómico siglo XX. El propósito de su realizador, John Gielgud, era ofrecer un *Hamlet*, que él mismo ha interpretado y dirigido cientos de veces, como un ensayo “informal”. El resultado fue un interesantísimo ejercicio declamatorio, de increíble virtuosismo escénico, pero de escasa emoción. Faltaba veracidad dramática —la verdad poética nada tiene que ver con el realismo— porque el espectador no podía trasladarse fácilmente al drama de Elsinor viendo constantemente los sucios muros del escenario, las escaleras en esqueleto de utilería y las corbatas de bazar de los comparsas.

Gielgud quiso hacer trabajar doblemente la imaginación del espectador —¿para qué?— tratando de abstraerlo de la escenificación para destacar exclusivamente las interpretaciones. Ya es hora de decir paladinamente que en el arte escénico —como en la pintura, la música o la poesía— la imaginación es tarea correspondiente al autor y al realizador y no al público, que debe ser tan sólo el beneficiario de ella.

Sean bienvenidos todos los experimentos escénicos y las innovaciones más detonantes, porque nunca podrán hacer daño a los grandes textos y, en ocasiones, quizá signifiquen una auténtica aportación al espíritu del teatro, pero no se piense a estas alturas que hacer volar a Medea en helicóptero o hacer bajar a Don Juan al centro de la Tierra sea ya un alarde de originalidad. En el *Henry V* por la Royal Shakespeare Company se utilizaron todos los recursos de la moderna técnica teatral al servicio de un texto que parecía escrito ayer mismo, por la fuerza, la intensidad y la belleza con que fue interpretado y realizado; en cambio puedo afirmar que el peor espectáculo que he visto en mi vida a una compañía de abolengo fue el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en el Teatro Español de Madrid en una presunta versión “surrealista” de Salvador Dalí, sin negar por ello que Dalí sea un pintor con talento e imaginación. Pintar no es hacer teatro, sino ponerse al servicio de quienes lo saben hacer. Hay que dar al César, lo que es del César, etcétera, etcétera...



La elegancia de la forma en la comedia española del siglo xvii es tan evidente que con dificultad permite a quien la percibe por vez primera reconocer tras ella una existencia condenada. Mera forma vacía, un palacio deshabitado, frío y fantasmal, parece a los muchos que sólo una vez se han aproximado a ella.

Cuando por frecuente contemplación esa elegancia se vuelve familiar, atrae la mirada hacia millares de puertas traslúcidas y abiertas todas a un interior misterioso, que apenas invadido produce sensaciones de prisión. Impedida por cadenas irrompibles a fuerza de pesadas, el alma que allí vive confinada no podría acercarse hasta el recién llegado. Éste, presinténdola, y desplazándose rumbo al encuentro, descubre el engaño de la fachada: en las profundidades de la comedia barroca no habita la alegría, ni brilla la luz: allí lo que vibra con intensidad es el sufrimiento por la existencia aprisionada. Por afuera, la comedia es bellissimo palacio; por dentro, morada del dolor.

La ambigüedad de este edificio ha sido fácilmente ignorada por la actividad de teatro mexicana, aún encandilada por los fuertes resplandores de elegancia. El reconocimiento del dolor no ha dejado de ser exclusivo privilegio de la mejor crítica literaria.

Así, nuestras representaciones de la comedia no se antojan más que nuevas chispas añadidas al brillo que por todos estaba percibido: algo así como lámparas que quisieran iluminar la faz del sol.

Lo cual no implica (según creo) incapacidad para penetrar en la comedia hasta donde se debiera, sino —más optimistamente— falta de costumbre para aproximarse a ella. Pues lo cierto es que, entre nosotros, representar el teatro de los Siglos de Oro se considera tarea excluida de lo común: entre nuestras ocupaciones diarias no halla lugar. No siendo costumbre de hoy, nuestro trato con la comedia principia por las reacciones típicas que provoca lo desconocido: inseguridad y tensión. A partir de allí, cualquier impulso hacia adelante —siendo energía orientada al conocimiento y actividad que se rebela a la ignorancia resignada— es a la vez posible comunicación entre dos existencias que se contemplan sin saberlo al través de una fachada de engañosos resplandores.

En ese punto, quiero preguntar: si mediante el ejercicio de la lucidez sobre las formas con que literariamente se manifiesta el siglo xvii, la Estilística ha allanado el camino a nuestro siglo para que palpe la esencia de esa época, estas mismas formas —experimentadas en carne y sentimiento propios— ¿no acabarán por conducir al público y realizadores que teatralmente las experimentamos hasta las profundidades donde padece la existencia aprisionada?

No le basta a la representación teatral que la Estilística haya comprobado en la elegancia del barroco una negación de la debilidad y el castigo que tiene que sufrir, porque en escena la vida no es representable solamente por razones, sino además por sentimientos; allí los sentimientos no sólo se explican: también encarnan; no sólo fluyen del cerebro a la boca: antes han de encontrar su corazón, sus venas y su sangre. Cuando el ser castigado, débil y escondido del barroco, tan claramente analizado ya por la literatura, encarnara por arte de la escena y tras sus versos, tapices, pieles, metales y otras opulencias mostrara también su corazón a cualquier infeliz mortal del siglo xx, mi pregunta habría quedado contestada: ninguna forma del teatro barroco español dejaría de ser entonces fácil acceso hasta su centro.

Mientras no se alcanza el ideal, la puerta del palacio que yo he atravesado por guía de la Estilística privilegiada, creo que no me ha permitido llegar más allá de donde apenas se perciben vibraciones de dolor; y en la oscuridad todavía, sabiéndome cerca de una cárcel que por un momento pareció la de un espectro, pego el oído a los muros para perseguir los lamentos de la existencia que empiezo a sentir igualmente humana que la mía, y me digo como en la obra de Calderón:

“Pues huir no podemos,
desde aquí sus desdichas escuchemos.
Sepamos lo que dice...”

Y me arriesgo, en la medida en que no sepa comunicar lo que llegara a conocer, a ser nuevo blanco de las protestas de Clarín (el gracioso, en *La vida es sueño* también):

“Yo soy sordo, y no he podido
escucharte”.

Una de las tantas preguntas que se me han hecho a raíz de mi puesta en escena del *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso Molina es: ¿por qué escoger a Tirso de Molina para una puesta en escena que nada tiene de clásica? Y hay que aclarar que esta pregunta se me ha lanzado en un tono que deja ver una indignación casi rabiosa en aquellos que la formulan.

Y tienen razón en indignarse, porque mi puesta en escena les quita de las manos la exclusividad del conocimiento de los clásicos. ¡Claro! Es igual que si yo tuviera

JOSÉ LUIS IBÁÑEZ:

ENCARNANDO LOS SENTIMIENTOS
NO SÓLO LAS RAZONES.



HÉCTOR MENDOZA:

QUITÁNDOSELO DE LAS MANOS
A LOS “ENTENDIDOS”



una maravillosa caja de música que no sé cómo hacer sonar —y por tanto nadie se ha interesado en ella—, y de pronto llega alguien que, bien o mal, la hace sonar provocando el interés de la gente que no se sospechaba la belleza de esa caja... bueno, ¡yo lo mato! Esa es la peor jugada que se le puede hacer a alguien; yo no sabía hacer sonar la caja, pero era mía, ¡¿quién le mandaba a ese metiche...?! No, los que se indignan con mi puesta en escena de Tirso tienen toda la razón.

Quiero aprovechar la oportunidad que me brinda tan generosamente la *Revista de la Universidad* para disculparme ante todos los ofendidos y explicarles las razones de mi falta de delicadeza y consideración:

Yo era un ignorante de los clásicos. ¡Hí pobre padre se pasaba la vida diciéndome: "Muchacho, tienes que leer a Cervantes, a Lope de Vega. ¿Qué es eso de andar perdiento el tiempo leyendo novelitas de un tal Thomas Mann?" Pero yo nada que me decidía. Veía la biblioteca de mi papá y había un montón de libros que decían: *Hacia Cervantes, La ruta del Quijote, Guía del lector del Quijote, Meditaciones del Quijote, De Cervantes y Lope de Vega*, y demás. El prospecto era aterrador; la importancia de esos señores no tenía límite. Los miraba como enormes monstruos sagrados, difícilísimos de comprender, respetabilísimos, pero... ¡aburridos, mortales, aún antes de empezar a leerlos! Después de estar diez minutos ante la biblioteca de mi padre, mirando y tratando de reunir el valor suficiente para enfrentarme a los clásicos, terminaba por salir a la calle a comprarme un vulgar "Paquín" que nadie respetaba.

Así las cosas, vime en la penosa situación de tener que llevar todo un año la clase de literatura española en el tercer año de Secundaria. La maestra que impartía la clase tenía la peor de las reputaciones entre el alumnado: amaba a los clásicos. Y era como ellos, apergaminada, empolvada, solterona, severa, de gran estatura y mirada hacia adentro. Todos sus discípulos fuimos pasando el año con la expresión constante en la cara de una estupidez y falta de sensibilidad a los clásicos absoluta; decíamos haber leído los libros que la maestra nos marcaba y pedíamos explicaciones totales por no haberlos entendido. La maestra fingía ponerse furiosa con nuestra estupidez; pero en el fondo estaba encantada de ser la única que comprendía a los clásicos: generaciones enteras de patanes se habían ido de su clase con el terror adecuado hacia Cervantes, Lope de Vega, Calderón, el intocable Arcipreste, el sublime y refinadísimo Quevedo... ¡Jamás, jamás! De ella todos, exclusivamente.

Pero sucedió que a mí, por otra parte, comenzó a interesarme el teatro. De manera, pues, que cuando la maestra inadvertida, tocó el tema del teatro en los Siglos de Oro, yo, sin más ni más, me leí el *Don Gil*. Me divertí espantosamente leyéndolo, me reí como nunca, ante mi propio asombro. Pero cometí un error imperdonable: comuniqué mi entusiasmo a la maestra de literatura. Ella se desconcertó de pronto, luego se puso ceniza y, finalmente, me pidió que abandonara el salón con cualquier pretexto. A la siguiente clase no se presentó; estaba en cama con treinta y nueve de fiebre. El resto del año se la pasó poniéndome en ridículo ante mis compañeros y tuve que decirle que había entendido mal la obra, que, en realidad, era una tragedia pesada e incomprensible y sólo así pude pasar de año.

Así pues, en adelante, seguí mis lecturas clásicas en silencio, divirtiéndome en privado, riéndome bajito con el *Quijote*, con el *Libro de buen amor*, con *La dama boba* y el *Buscón*.

Con el correr del tiempo llegué a olvidarme del incidente y vine a caer en otra emboscada que me tendió mi entusiasmo irracional por los clásicos. Dirigí un espectáculo que se llamaba "Poesía en Voz Alta". Bueno, ya todos saben lo que sucedió; la indignación fue casi unánime: "¿Cómo se atreve Héctor Mendoza a poner de una manera divertida a los clásicos?! Que se ría todo lo que quiera con sus *Cosas simples*; pero que nos deje en paz a los clásicos." Y entonces, humilde y manso, oculté nuevamente mi pecaminoso entusiasmo por los clásicos.

Pero

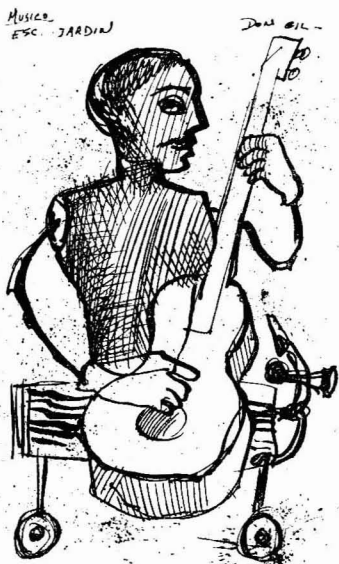
"Todo se lo muque el tiempo,
los años todo lo mscan..."

y heme aquí de nuevo olvidado de todas las furias desatadas antaño, llevado de mi entusiasmo original primero, no pudiéndome aguantar las ganas y echándome el *Don Gil*.

Perdón, perdón mil veces, adorada maestra de literatura; perdón poseedores exclusivos de los clásicos españoles. Perdón.

Ya sé que a los clásicos hay que ponerlos con el respeto con el que un sacerdote dice misa; ya sé que hay que escoger actores que digan el verso con voz engolada y pareja, que se muevan apenas y se comporten como momias; que hay que escoger escenógrafos sin imaginación que repitan con ligeras variantes los decorados del teatro español de fines del siglo pasado; que hay que alquilarle el vestuario a Berta Mendoza López o a Tostado, que tienen verdaderas reliquias en su haber. Y, sobre todo, que no hay que divertir a los espectadores, así se caiga el mundo. Hay que contribuir a la cultura permitiendo el acceso a los clásicos sólo a los pocos "entendidos" en la materia.

En fin que, contestando directamente a la pregunta que originó esta nota, diré: Escogí a Tirso de Molina para una puesta en escena que nada tiene de clásica porque soy un necio irredento.



LIBROS

VISIÓN CRÍTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS

DAVID RIESMAN, *Abundancia ¿para qué?*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 442 pp.

¿Qué piensa usted de los Estados Unidos? ¿Qué es el defensor del mundo libre, el campeón de la libre empresa y, por ende, de la libertad individual, el país que por su sistema político democrático, por su economía capitalista y su organización social ha alcanzado un desarrollo que el resto del mundo le envidia, que mediante los millones de dólares otorgados como ayuda a pueblos de menos desarrollo y fortuna cumple una labor humanitaria, que su técnica es la más avanzada y sus productos los mejores, que el nivel de vida es tan alto que todo ciudadano norteamericano puede permitirse como algo normal lo que en otros países es un lujo, como son automóvil, refrigerador, televisión y vacaciones anuales en Europa? ¿O bien considera que es un país imperialista, racista, esclavo del capital, en que los hombres no son más que engranes enajenados dentro de la maquinaria de la producción, sometidos a las decisiones de la oligarquía de trusts y monopolios, obligados a ingerir la cultura de la publicidad y de los muñequitos, un país en que la democracia no es más que un slogan, que persigue el dominio absoluto del globo terrestre a través del control del mercado, aunque para ello tenga que emplear armas nucleares e intervenir en otros países con guerras abiertas o solapadas? Una de las dos imágenes trazadas algo burdamente en estas preguntas suele predominar en millones de personas fuera de los Estados Unidos; y como todo cliché, algo tienen de verdad y algo de mentira. Pues no se puede delimitar el carácter, la actitud, la política, la cultura, el sentimiento de un pueblo formado por 180 millones de seres humanos por el sencillo hecho de que no existe el carácter, la actitud, la política, la cultura, el sentimiento; tan diversificada como es la producción económica lo es también estos "rasgos nacionales". La generalización, ya dé un cuadro positivo o uno negativo, ofrece siempre una imagen equivocada, por simplificada, unilateral y parcial.

Cierto que los Estados Unidos son el país más rico del orbe, pero aún hay pobreza en él; cierto que la política, exterior e interior, no es siempre acertada, pero no hay que olvidar a los millones de inconformes que se oponen a ella activa o pasivamente; cierto que el trabajo es enajenante debido a la casi total industrialización basada en producir no para sí, sino para el capital, pero no menos cierto es que el norteamericano es el que más tiempo de ocio tiene para cul-

tivarse a sí y cultivar sus aficiones, que es un país con universidades y tecnológicos en que se cultivan en el más alto nivel las ciencias y las humanidades; y así podríamos hablar de todos los fenómenos sociales norteamericanos. Hay ya una literatura amplia para quienes intentan comprender, sin prejuizar, los problemas del vecino país; baste citar obras como las de Pachard, Wrigth Mills, Fromm, Harrington, Whyte, aparecidas en los últimos años en traducción española. Y ahora ve la luz otro libro sobre cuestiones similares, *Abundancia ¿para qué?*, en que el autor, con la colaboración de otros sociólogos, reúne una serie de ensayos que plantean e ilustran varios de los problemas que afrontan los Estados Unidos en el momento de actual prosperidad, ensayos que ratifican una vez más que todo gran complejo humano-social tiene muchas y diversas facetas.

La carrera entre producción y consumo es uno de los temas tratados; se analiza lo que el ciudadano medio debe ir comprando para estar al nivel material en que se supone (este "se" equivale a la industria a través de la publicidad, y a la "conciencia de situación" creada como segunda naturaleza del norteamericano medio) debe estar; este problema se ejemplifica con el ensayo "El automóvil en los Estados Unidos": el bien material no es ya sólo prueba de tal o cual capacidad adquisitiva (como lo es en la América española, por ejemplo), sino del status social del individuo. En la producción de coches no son ya primordiales los adelantos técnicos para lograr mayor confiabilidad, seguridad, comodidad y velocidad, sino los detalles especiales y ornamentales y la marca de fábrica. Cosa parecida sucede con el extenso movimiento demográfico centrífugo; tras decenios de concentración de la población en las grandes ciudades (como aún hoy sucede, también, en México y otros países americanos), se produce ahora una migración de la urbe a los suburbios (y no al campo, conste, por lo que el fenómeno no

es totalmente inverso), con lo que se crean toda una serie de problemas nuevos, desde problemas técnicos (transportes, comercio) y culturales (escuelas, diversiones, museos, conciertos), hasta otros de carácter francamente social: tal suburbio es de categoría inferior a tal otro.

Esta nueva civilización suburbana constituye uno de los más recientes fenómenos norteamericanos, dignos de estudiarse porque en el lapso más o menos breve habrá un fenómeno paralelo en los países hoy menos desarrollados (y ya en la ciudad de México comienza a perfilarse con la creación de Ciudad Satélite). El suburbanismo norteamericano presenta rasgos positivos al lado de otros negativos; así si bien se percibe una mengua en el interés por el acontecer mundial y nacional en gran escala, el relativo aislamiento en que se hallan los "suburbanitas" fomenta un espíritu de cooperación y solidaridad local que en las grandes ciudades se ha perdido por completo.

Varios ensayos de la obra se dedican a la relación entre el trabajo y el ocio; resulta revelador que cuanto más interesante y variado

es el trabajo de una persona, tanto menos es el tiempo de ocio de que dispone, mientras que un trabajo de menor responsabilidad, pero más monótono (como el de oficinista u obrero) ofrece más horas libres, con las que muchos no hallan qué hacer, por lo que buscan un trabajo adicional aunque económicamente no les sea imprescindible. La creación de una guía organizada para las horas y los días de ocio es una de las ideas más positivas y originales de Riesman. Por otra parte, los planes que para su propio futuro tienen los jóvenes estudiantes manifiestan una actitud tan variada y en el fondo humana, optimista y constructiva que Riesman concluye su libro pensando que los sin duda graves problemas de su país son superables gracias al espíritu de la nueva generación. Como dice el autor, *Abundancia ¿para qué?* complicará la imagen que de los Estados Unidos tiene la gente de tantos países; pero es justamente lo que quiere: complicar, enriquecer, hacer más objetiva y humana esa visión más o menos esquemática. Y lo logra.

JASMIN REUTER

EJEMPLO DE AMÉRICA

JOSÉ LUIS ROMERO, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo xx*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

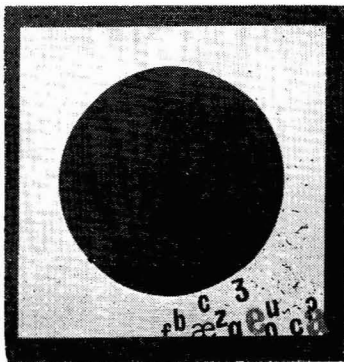
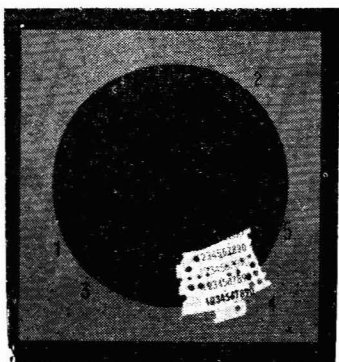
El libro prolonga una serie de publicaciones aparecidas con el pie editorial del Fondo de Cultura Económica, destinadas a estudiar el desarrollo de las ideas contemporáneas en la América Latina. Resulta importante porque por primera vez se pone al alcance del público mexicano e hispanoamericano un panorama de la cultura contemporánea del país que durante mucho tiempo estuvo a la cabeza de nuestro continente, o al menos de la porción que es nuestra.

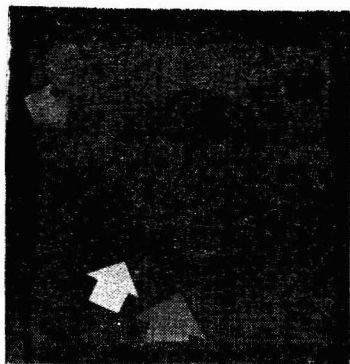
José Luis Romero se propone en este "ensayo", que así lo llama él, dejar de lado el fastidioso y poco riguroso método de presentar "una mera yuxtaposición de historias parciales, de innumerables campos de reflexión". Trata, pues, de presentar un panorama unitario, orgánico en el que las ideas tienen dueños y orígenes concretos: "Mi objetivo ha sido esbozar un cuadro de conjunto en el que se muevan las corrientes de ideas y de opiniones a través de los grupos sociales que las han expresado, defendido

o rechazado, para descubrir cómo han obrado sobre las formas de vida colectiva, cómo operaron a través de grupos —mayoritarios o minoritarios— según el diverso grado de vigencia que alcanzaron, cómo inspiraron ciertas formas de comportamiento social o, en fin, cómo expresaron los contenidos de ciertas actitudes espontáneas" (p.7).

Congruente con este propósito, los capítulos de su libro no se dividen en terrenos culturales o algo parecido sino, concretamente, por generaciones. Y, ostensiblemente, estas generaciones son definidas, en primer término, en función de la política.

La primera generación analizada es la que llegó al poder en 1880; esa generación fue la que puso en práctica los principios políticos de hombres como Alberdi y Sarmiento. A ella le tocó realizar lo que tales próceres habían entendido por "civilización"; le tocó construir lo que bien podríamos llamar la *Argentina mítica*, la "dehesa de Europa", de riquezas fabulosas; la tierra prometida de la emigración europea, los Estados Unidos de la América del Sur, como lo habían deseado Alberdi y Sarmiento. Romero hace notar cómo, para esta generación, gobernar fue sinónimo de europeizar, de establecer el laicismo, impulsar el auge positivista y rechazar toda la tradición hispánica colonial o criolla. Ella es la que abre un hiato profundo entre la culta Buenos Aires y la campaña gaucha y promueve una polémica, prolongada hasta nuestros días, pa-





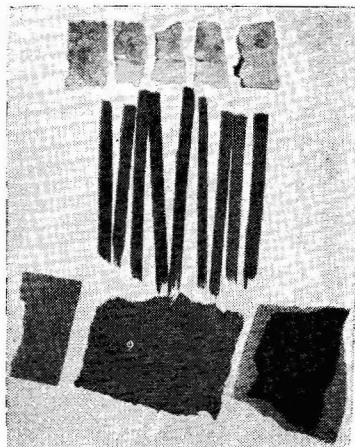
ra averiguar en cuál de las dos partes se encuentra la verdadera nación argentina. El legado de esta generación del 80 es claro: "El país perdía, ciertamente, el primitivo estilo criollo, pero no adquiría otro y ofrecía cada vez más una fisonomía imprecisa e inasible" (p. 18). Semidesintegrada la sociedad tradicional por obra del europeísmo ochentista, los argentinos sintieron no haber ganado los contornos precisos de una nación; la generación dirigente se convirtió en una oligarquía política y cultural. Se había enriquecido en el comercio con los ingleses, había manejado las elecciones para perpetuarse en el poder, a los inmigrantes los había excluido de la vida cívica mediante leyes precisas, para que no perturbaran el orden y, naturalmente, no se había preocupado por asimilarlos. Sus componentes se sentían ajenos a la dura y descarnada lucha por la vida, dice Romero, "se convencieron de que constituían lo que quedaba de puro, de pristino, en el país, y que se merecían todo, a causa de ese mérito, que no era suyo, sino determinado por lo que había cambiado a su alrededor. La sordidez de su propia lucha por la riqueza parecía ocultárseles". — (p. 18).

Esta generación es la que plantea los problemas políticos y sociales del siglo xx. En la política, la exclusión legal de las mayorías de la vida cívica; en la economía, la dependencia casi absoluta del imperio económico inglés y, en general, de los cambios del mercado internacional; en lo social, las reivindicaciones de un proletariado, en su mayor parte inmigrado, confinado en la ciudad por falta de garantías en el campo; en lo cultural, una clara falta de integración entre el criollismo tradicional, las fuertes influencias de la cultura europea y los hábitos y costumbres de los inmigrantes.

En los años anteriores y posteriores al Centenario de la Independencia estos problemas hacen crisis. El descontento político es el que va a dar lugar y en el que va a recibir apoyo el movimiento radical encabezado por Hipólito Yrigoyen, frustrado, según este mismo caudillo, porque llegó el poder por vía democrática y no por revolución, tal como inicialmente lo intentó. En 1916 y en 1928 quiso realizar Yrigoyen un gobierno de clase media, paternalista con los obreros y tendiente a lograr la emancipación económica mediante sucesivas

nacionalizaciones. Todo ello fue detenido e interrumpido por la antigua oligarquía, incrustada aún en el congreso, y que aprovechó la crisis internacional de mercados de 1930 para derrocar al anciano líder y reiterar sus viejos hábitos de sumisión económica al extranjero.

Respecto al obrerismo, Romero hace notar cómo viniendo los inmigrantes de Italia o Inglaterra y otros países donde la lucha social estaba en su punto más alto, les fue fácil introducir las doctrinas socialistas y luego organizar el partido. Importantes exponentes del pensamiento y la práctica socialistas fueron Juan B. Justo, José Ingenieros, Aníbal Ponce, Alfredo L. Palacios, y Lisandro de la Torre. Sin embargo, sólo hasta 1944 el gobierno de Juan Domingo Perón levantó las banderas obreristas y organizó a la clase como tal. Acerca del carácter del gobierno de Perón, que derrocó a la antigua oligarquía, dice Romero: "... tuvieron mucha influencia las condiciones cívicas en que se habían educado las nuevas generaciones, dentro de la opresión del fraude conservador, y acaso también la impotencia de las fuerzas políticas para llegar con un nuevo lenguaje a su espíritu... el hecho innegable era que la nueva sensibilidad predominaba, y respondió al llamado de la demagogia que se hizo pasar por auténtico espíritu revolucionario sin serlo, aunque para poder fingirlo tuvo que satisfacer en parte las necesidades más imperiosas de la masa que aspiraba a conquistar" (p. 152). "Perón había declarado en 1944: 'La República Argentina es producto de la colonización y conquista hispánica, que trajo hermandades a nuestra tierra, en una sola voluntad, la cruz y la espada. Y en los momentos actuales parece que vuelve a formarse esa extraordinaria conjunción de fuerzas espirituales y de poder que representan los dos más grandes atributos de la humanidad: el Evangelio y la Espada.' Tal era, en el fondo, su pensamiento político, y sólo para disimular su contenido profundo fueron inventadas nuevas fórmulas verbales" (p. 144). Con todos sus matices fascistas y toda su simulación, el peronismo perdura porque el de Perón ha sido el único gobierno argentino que se ha declarado abiertamente obrerista.



La definición nacional ha sido problema que ha preocupado a casi todos los intelectuales argentinos, por los motivos expuestos. Desde tradicionalistas como Ricardo Rojas, Juan Agustín García, José María Ramos Mejía que al principio del siglo usaron el positivismo para definir la "restauración nacional", pasando por un filósofo tan importante, como Alejandro Korn, que propugnaba la redacción de unas nuevas Bases tan influyentes como la que en el siglo anterior había elaborado Alberdi, hasta el artepurismo del grupo Martín Fierro aparecido en la década de los veinte, constituido por Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Pablo Rojas Paz, Leopoldo Marechal, y otros muchos, animados también por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, entonces embajador mexicano en Argentina. Este grupo, dice Romero, impulsado por un espíritu de élite, tenía una cara popular. "Amó la realidad inmediata, la de la ciudad de Buenos Aires, con sus suburbios y sus resabios de ciudad de campo" (125). Con ellos se inició el descubrimiento del folklore citadino, uno de

los más interesantes en América Latina.

Sin duda son de los más atractivos estos capítulos donde se habla de la vida cultural, de las visitas a Argentina de Ortega y Gasset, Waldo Frank, Ernest Anserment, Hermann Keyserling, Einstein; de la aparición de revistas como *Sur*, *Imago Mundi*, de grandes editoriales como Losada —hacia 1946 pasaban de cuatrocientas las editoriales argentinas—; de pensadores como Ezequiel Martínez Estrada, Francisco Romero, H. A. Murena, hasta las generaciones más actuales como Ernesto L. Castro, Alfredo Varela, David Viñas, Beatriz Guido, Alberto Rodríguez, etcétera, que han renovado con nuevos puntos de vista los temas tradicionales.

Así, del libro de Romero se desprende que, habiendo pasado con mucho la mitad del siglo, Argentina presenta el panorama de un gran país, dinámico, culto, pleno de energías, pero en el que ciertas supervivencias ya anacrónicas frustran la plenitud de su desarrollo. A pesar de sus peculiaridades muy arraigadas, es un gran espejo en el que se puede reflejar la América Latina; país de grandes extremos donde más de una revolución ha sido abortada —concretamente en los regímenes Yrigoyen y Perón—, lo nuevo debe liquidar a lo viejo, la sociedad tradicional que ha sido capaz de asimilar los elementos modernos sin conmoverse en lo fundamental, debe desaparecer, liquidándose así ese pesado lastre que no permite abandonar todavía el siglo xix.

ABELARDO VILLEGAS

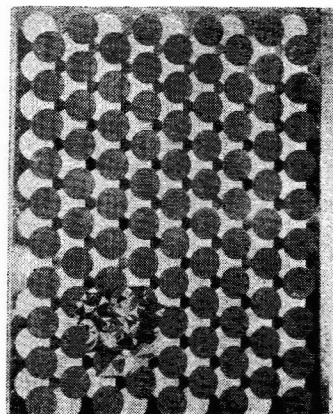
SOCIOLOGÍA DE LA ESCULTURA MEXICANA

MARIO MONTEFORTE TOLEDO, *Las piedras vivas. Escultura y sociedad en México*, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, 231 pp. de texto y 188 pp. de ilustraciones.

El libro de Monteforte Toledo produce una reacción inmediata: alegría porque al fin los estudiosos de las ciencias sociales se ocupan del arte, lo cual puede ayudar a la rigorización de los análisis deleznales que sufrimos cotidianamente. El capitulado de la obra acentúa el optimismo. Se trata, al parecer, como el subtítulo lo indica, de enfocar la escultura como reflejo de su tiempo. En el índice leemos los nombres de apartados tan interesantes como: "consolidación de la burguesía", "bases de los sentimientos nacionales", "evaluación socioestética de la escultura actual"... y, en fin, confiamos en enfrentarnos a una de las obras esperadas.

El prefacio aduce varios argumentos para justificar la obra: la escasa bibliografía sobre el tema, la necesidad de superar la "hueca terminología" de los enfoques esteticistas, el carácter determinado por el grupo social dominante que

posee la escultura. Y aquí surge una primera afirmación que nos parece un tanto aventurada, porque: ¿cómo justificar suficiente y necesariamente la elección de la escultura como arte que mejor refleja la sociedad? En todo caso ¿hasta dónde es posible encontrar en la escultura el reflejo social? El empleo de la noción "distancia social", hubiera resuelto estos problemas de



fundamentación: cada arte está determinado gradualmente en relación con los medios de expresión que le son propios. Esto lo aclara Hauser, entre otros, a quien Monteforte cita más adelante.

El capítulo primero, dedicado a las sociedades prehispánicas, está dividido en dos formas contradictorias: por una parte, se inicia tratando el paleolítico y el neolítico, lo cual hace esperar una división por estructuras; pero se sigue por "pueblos" y lo que es más grave, aislándolos en olmecas, mayas, toltecas, teotihuacanos, etcétera. La contradicción consiste en que no es posible conciliar el tratamiento tradicional de la época prehispánica por grupos particulares diferenciados por habitat, con un enfoque sociológico que necesariamente es de tal manera general que parte de nociones como "sociedad esclavista", "revolución urbana", a quien cita Monteforte, para inferir lo particular mediante el análisis de las obras. De esta manera, se lograría la distinción, ausente de la bibliografía sobre lo prehispánico, entre expresiones mágicas, animistas, y propiamente religiosas, politeístas. Justamente, este tipo de precisiones es lo que se espera de la obra de un sociólogo.

Al iniciar el tratamiento de la época colonial, Monteforte plantea la necesidad de enfocar el "Choque cultural" y analiza sumariamente las características del Renacimiento español y de los "grupos pioneros" de conquistadores. Califica a nuestra sociedad como feudal, sin advertir que esto podría ser discutible si se toma como modelo el feudalismo europeo. Pero lo que pudiera perjudicar en un análisis llevado al último detalle, no importa para el estupendo resumen del condicionamiento social del siglo XVI que logra.

Arnold Hauser, apoya una estu-penda introducción de Monteforte al estudio del barroco, que supera al fin toda aquella verborrea cursi del horror al vacío. Por fin, se apunta la importancia de estudiar el manierismo y su influencia.

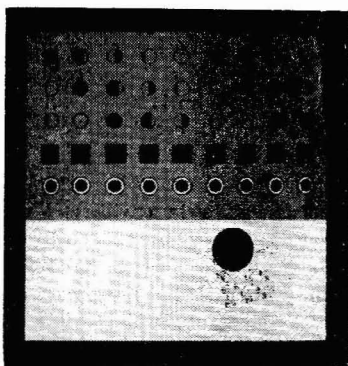
La explicación del ultrabarroco nuevamente nos enfrenta a una cuidadosa descripción de las condiciones sociales desde fines del XVI hasta la Guerra de Independencia. El reemplazo del predominio eclesiástico por el civil, pasó por la presencia del clero secular como casta patrocinadora de una integración nacional. Aun cuando esto merecería un estudio más delicado, es obvio que sirve para encontrar la raíz del neoclásico y abandonar el prejuicio de que éste es feo y malo por antibarroco.

Al tratar de la época republicana, la obra de Monteforte, apunta, sin acentuarla, la posibilidad de fundamentar el estudio del inicio del arte moderno, cosa que está por hacerse. Desde su estudio del ultrabarroco, va señalando la presencia de un grupo nuevo que aspira al poder social; el burgués se prefigura en el acumulador de tierras y

la llamada "clase media" inicia la configuración nacional. Monteforte no discute hasta qué punto puede hablarse de capitalismo, de burguesía, de nación; pero sí caracteriza el siglo XIX como época de transición, lo cual es lo más importante, puesto que se encuentra la razón de que ese análisis deba empezar el estudio de toda modernidad. Así, la falla de Monteforte de acentuar la generalidad social en detrimento de la consecuencia artística —caso de explicar el individualismo— resulta trivial si se considera que su libro significa un hito en nuestro medio artístico. A otros tocará precisar sus planteamientos generales.

Lo mismo que se afirmó del capítulo anterior se aplica al del Porfiriismo. No es muy grave que hable de burguesía porfiriana sin caracterizarla más a fondo, puesto que la trascendencia del libro importa más para la investigación artística que para la sociológica; a la larga, ambas se enriquecerán. Pero no está por demás anotar algunas deficiencias de este capítulo: la presentación del indigenismo como puro gusto y el entendimiento del *art nouveau* como puro afán de retorcimiento, cuando es el inicio del empleo de los materiales modernos que en México no operó por su desarrollo no industrializado.

Correctamente, Monteforte empieza el estudio de los últimos tiempos con un apuntamiento de las dificultades para enfocar la Re-



volución de 1910, dificultades que lo envolvieron y obligaron a resumir por separado la dinámica de la Revolución; lo que ocurría en el arte europeo y lo que pasó en el arte mexicano. La época contemporánea la hace arrancar de la consolidación burguesa posterior a Carranza; su apego a los criterios tradicionales, a su temor a rebatirlos, que es lo mismo, lo hace soslayar el análisis a fondo del nacionalismo que es presentado, como había ocurrido antes con el indigenismo, como una especie de gusto. Apenas deja constancia de la invalidez del realismo socialista sin relacionarlo con el auge nacionalista al que en realidad sirvió en nuestro medio. Pasa después, sin continuidad alguna, a estudiar la escultura moderna basada en la actividad personal de algunos artistas.

Como antes el nacionalismo, ahora el internacionalismo no se fundamenta más que en una actividad

personal de Tamayo. Apenas se anota el carácter subdesarrollado, copión, de nuestra pequeña burguesía, sin destacar sus características más profundas, su raíz.

Resulta, tal vez, exagerado titular el último apartado "Evaluación Socioestética de la Escultura Actual", puesto que sólo se hace un catálogo de grupos y personalidades. Aspectos tan importantes como la integración plástica apenas si se men-

cionan. En fin, ya lo habíamos dicho: aunque pueden encontrarse deficiencias en aspectos particulares, la obra representa el primer intento en nuestro medio por anular el subjetivismo del análisis artístico y en particular la primera obra que intenta un estudio de la escultura en México. Esto la convertirá en clásica.

ALBERTO HÍJAR

ESTÉTICA SIN HISTORIA

RAYMOND BAYER, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

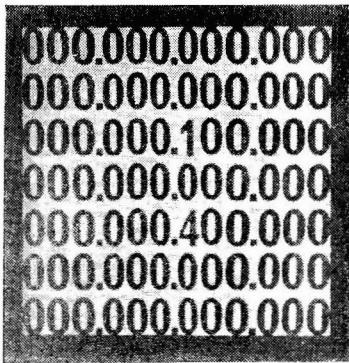
Cuatro años después de publicado el texto francés de Bayer aparece en español, traducido con esmero y acierto por Jasmin Reuter. Es un libro que en el medio cultural latinoamericano, en términos generales todavía muy pobre en el manejo instrumental de otros idiomas, viene a significar la posibilidad de contribuir muy eficazmente en la formación teórica de un público, cada vez mayor, que se preocupa por la reflexión filosófica de los problemas del arte. Durante mucho tiempo los lectores de habla española interesados en el conocimiento del recorrido histórico de la Estética sólo podían acudir a la obra de Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. Todo lo demás que se escribía en español,

Estos datos confirman la importancia de verter a nuestro idioma la obra de Bayer, importancia que resulta todavía más apreciable teniendo en cuenta que el autor no se limita simplemente a poner al día la información del trayecto histórico de la Estética, sino, adentrándose en el fondo de los problemas, conduce una investigación que busca llegar a la médula de las principales teorías y tendencias estéticas.

El de Bayer, por ello, es uno de esos libros cuya lectura se hace necesaria tanto para quienes se inician en el estudio de su disciplina, buscando un panorama de conjunto, como para quienes, no obstante poseerlo con el enfoque de su propia formación, encontrarán interés en confrontarlo con la interpretación que hace Bayer, la cual, en todo caso, constituye una orientación que puede compartirse o discutirse, pero no desconocerse.

Desde los antecedentes de la formación de la conciencia estética, que se manifiestan en las expresiones del arte prehistórico, hasta las encontradas posiciones de nuestro siglo... El libro expone la historia de las ideas y teorías sobre el arte y si, como es obvio, "la Prehistoria no posee autores de estética, los testimonios materiales que nos han legado nuestros lejanos antepasados constituyen, en cierta medida, Textos", Bayer se sirve de esas fuentes que nos permiten "representarnos la mentalidad y la sensibilidad de los hombres que han creado tales obras, incluso si esa mentalidad es inconsciente", para explicar la gestación de la estética. Apunta cómo desde un principio hay una intención en el hombre de no reducir sus formas expresivas a un realismo simplemente imitativo de su realidad circundante, sino que "el arte prehistórico es un arte intelectual en el sentido de que el artista se concede cierta libertad para deformar esta o aquella parte del animal con el fin de darle mayor fuerza o expresión".

En seguida, con todo detenimiento, Bayer aborda la poesía de Hesíodo y Homero, canto al mundo y a sus bellezas, para recoger o interpretar su preocupación por la determinación de lo Bello y las diferencias que se hacen de su concepto con otros, lo bueno, lo útil; también de sus géneros y grados. Así enfila hacia los clásicos de la filo-



o se traducían, eran estudios monográficos sobre teóricos del arte o de momentos y tendencias de la Estética, o bien, historias del arte. Pero para establecer la relación e ilación, o ruptura, entre las diversas concepciones estéticas, necesariamente había que recurrir a la exposición del famoso erudito. Y, naturalmente, la posibilidad de esa continuidad sistemática que hallaban sus lectores quedaba interrumpida con la distancia que se fue estableciendo entre el tiempo y problemas que abarcaba y el surgimiento de nuevas corrientes artísticas y de pensamiento en materia de estética. La *Historia de la estética*, de Bosanquet, publicada en Inglaterra en 1932, más penetrante en su análisis filosófico que la de Menéndez Pelayo, y que habría hecho posible reanudar, hasta su momento, la secuencia que los lectores en español buscaban encontrar desarrollada, se tradujo, sin embargo, hasta 1961 (Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires).

sofía griega, quienes en lo fundamental mantienen la identificación pero, en cambio, abundan en profundas disquisiciones que los llevan a sistematizar, cada uno conforme a un método específico y planteamientos precisos, las primeras doctrinas, que proyectarán su influencia con mayor o menor intensidad, según momentos históricos, hasta nuestros días. El análisis de Bayer se conserva riguroso en todo el transcurso de la investigación, pasando revista a las concepciones de los artistas y estéticos que a su juicio mejores logros teóricos han alcanzado y más han contribuido por su influencia y originalidad al desenvolvimiento de la reflexión filosófica en torno a la problemática del arte. Desde un principio advierte que le "ha parecido preferible reducir a un estricto mínimo la exposición de ciertas doctrinas como las del clasicismo o romanticismo franceses (ampliamente tratados en las diversas historias de la literatura) y de ciertas cuestiones bien conocidas de la historia del arte y de la música, para estudiar con mayor detenimiento los puntos esenciales y menos conocidos, particularmente en lo que concierne a ciertos aspectos de las estéticas inglesa y alemana".

Tendríamos que manifestar nuestro desacuerdo con algunas de sus apreciaciones sobre cuestiones concretas en relación con diferentes teóricos, como es la afirmación de que el arte definido como manifestación o apariencia sensible de la Idea, en Hegel, viene a ser lo mismo que la encarnación del modelo en la Idea platónica. Sin embargo, por el carácter de esta nota consideramos más pertinentes dos observaciones que guardan relación con el enfoque general del libro o con el señalamiento equivoco de posiciones o tendencias de un autor posterior que se emplean para reconocer a otro anterior.

Estudiar a los teóricos del arte, como lo hace Bayer, sin relacionarlos para nada con el contexto histórico dentro del cual se producen los movimientos artísticos que, en una u otra forma, sirven de base a su estudio, hace imposible una exacta comprensión de las razones históricas, sociales que promueven sus ideas. Una obra que no se concreta a establecer el orden crono-



lógico de las teorías estéticas, sino que busca engarzar las influencias que varias de ellas puedan tener, requiere una explicación de esas razones para entenderlas y justificarlas. Por ejemplo, cuando el autor reconoce que los elegíacos son optimistas, a diferencia de los épicos y eróticos, optimistas, se reduce a decir: "Se preguntan por la esencia de la vida. Dividen a los hombres en dos categorías; los aristócratas y el populacho. (Concepción que adopta Schiller en su *Tratado sobre lo ingenuo y lo sentimental*. Nota de Bayer.) Este es vil y malo. La vida no vale la pena de ser vivida más que por los aristócratas. Los buenos, los mejores son los años; y éstos son bellos, y virtuosos". O bien, cuando estudia la Escuela pitagórica: "Se ocupa de la educación de los aristócratas tal como lo haría más tarde Platón". En ninguno de ambos casos se procura una explicación de la situación social prevaleciente en esos momentos que dé cuenta de tales concepciones artísticas e ideológicas. En el tratamiento de la generalidad de estéticos no aparece nunca la requerida explicación, o siquiera información, del contexto histórico social, más que sus consecuencias artísticas o teóricas.

La otra observación, es que nos parece poco adecuado calificar a Pitágoras de "un nietzchenismo perfecto", o entender a Sócrates alcanzando una "concepción que ya puede llamarse platónica". Conventría mejor rastrear el sentido de la influencia que pudiera haber en el primer caso, y en el segundo, omitir la equívoca afirmación que, por lo demás, se comprende en su justo sentido cuando Bayer investiga la Estética de Platón.

JOSÉ LUIS BALCÁRCEL

OTRA VENTANA ABIERTA AL MARXISMO

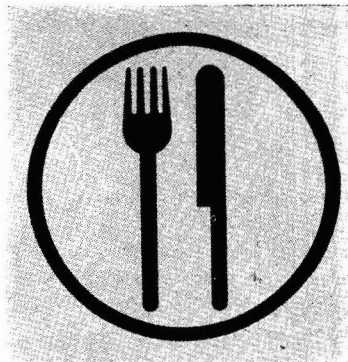
JUAN DAVID GARCÍA BACCA, *Humanismo teórico, práctico y positivo según Marx*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 92 pp.

Como es sabido, García Bacca está ocupado y preocupado en el estudio y examen del marxismo. El opúsculo presente, tan "barroco" por todos conceptos, es claro indicio de su estado de ánimo. Al autor le interesa la antropología filosófica; y encuentra que el joven Marx tiene mucho que decir al respecto. La distinción entre humanismo teórico, práctico y positivo se halla en los *Manuscritos* parisiños, y son

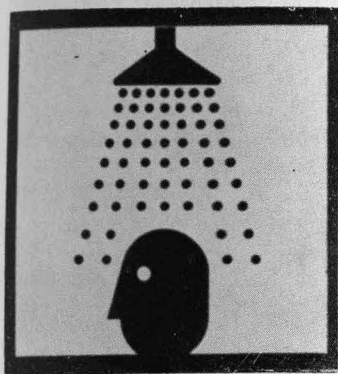
tres periodos de la humanidad, al modo que lo son las diferentes etapas de la vida del hombre. El humanismo teórico se contrapone a la teología. Es la reapropiación del hombre por el hombre, lo cual significa ateísmo. Marx hace notar que "el ateísmo, en cuanto transustanciación de Dios, es el advenimiento del humanismo teórico". A García Bacca le entusiasma el término religioso *transustanciación*.

La transustanciación es el acto de "asimilar, digerir, absorber real y verdaderamente algo, sin aniquilación alguna de realidad, ni en asimilado ni en asimilante, con eliminación y desecho de lo inasimilable". En esta perspectiva, piensa García Bacca, el ateísmo del joven Marx no es simplemente la negación de Dios, sino más bien significa que "la encarnación de Dios en un solo hombre, en Jesús de Nazaret, se verifique en cada uno de los hombres". Ser ateos significa negar a Dios conservándolo, comulgar lo divino para ser hombres deificados o, mejor, implantar una verdadera "humanidad de Cristos". Si el ateísmo engendra el humanismo teórico, el comunismo, el ateísmo de la propiedad, origina el humanismo práctico. El comunismo tiene una doble función: la primera consiste en transustanciar la propiedad privada, esto es, superarla, levantarla por obra y gracia de su desaparición y conservación. La segunda, la mostración del trabajo como transustanciada potencia realizadora de lo que el hombre es. ¿En qué consiste este trabajo y, por ende, el contenido de este humanismo práctico, de carácter comunista? García Bacca responde: "El trabajo es la divinización real y verdadera del hombre natural, obtenida mediante la transustanciación de Dios, haber comulgado a Dios y habérselo asimilado; haber comulgado al creador y haberse hecho el hombre inventor — o productor de sí y de la naturaleza". El humanismo práctico, entonces, se finca en el teórico, como el comunismo en el ateísmo, como el inventor activo en la negación transustanciada del creador. Pero es necesario distinguir tres clases de comunismo: el comunismo burdo, que personifica la envidia; el comunismo político, afectado aún de la noción o el vestigio de la propiedad privada y el comunismo "en cuanto transustanciación positiva de la propiedad privada". Esta tercera forma de comunismo, la verdadera, lleva al humanismo positivo que no es otra cosa que la fusión del ateísmo y el comunismo, del humanismo teórico y el práctico. "Para que advenga el humanismo positivo —apunta García Bacca— es preciso —es intermediario imprescindible— el haber sido, plenamente y a tiempo, comunista o humanista práctico, y éste, a su turno, no será perfectamente comunista si no ha sido plenamente ateo —humanista teórico". El escrito de García Bacca es un digno intento de un pensador idealista de acercarse a Marx; pero esta aproximación, este apetito por lo concreto que caracteriza últimamente al filósofo español, lo realiza en forma curiosa: no es tanto un acercamiento de García Bacca a Marx, cuanto un acercamiento de Marx a García Bacca. ¿Cómo realiza tal faena? Fundamentalmente de tres formas: 1. Abstrayendo ciertas tesis de los *Manuscritos* (desvinculándolas del todo; seleccionando lo que conviene. En una palabra: des-

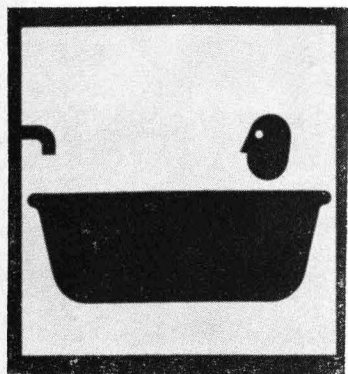
virtuando el contenido en nombre de algunas citas separadas de su contexto general). 2. Abstrayendo los *Manuscritos* de la producción global de Marx. 3. Abstrayendo el escrito de Marx de la historia de la filosofía, en olvido de antecedentes y consecuentes. En lo que se refiere a la primera forma, para no poner sino un ejemplo, la preocupación esencial del autor es sustentar la tesis de que el humanismo positivo, basado en el práctico, nos remite finalmente al humanismo teórico, al "ateísmo", sustentáculo del comunismo y de una nebulosa fase postcomunista. Ahora bien: el "ateísmo" de Marx, según García Bacca, no es sino la transustanciación de la religión. El humanismo teórico, recordemos, es el acto de engullir a Dios para divinizar al hombre. Pero Marx, a diferencia de Feuerbach, dice otra cosa; muestra que el ateísmo en cuanto negación de la inesencialidad de la naturaleza y el hombre "es la negación de Dios y estatuye, con esta negación, la existencia del hombre" (*Manuscritos*, en *Escritos económicos varios*, editorial Grijalbo, p. 90). El ateísmo no es la divinización del hombre, sino la desenaje-



nación teórica del mismo, el reconocimiento de la existencia del hombre. Es cierto, contra el dogmatismo jacobino, que la religión no es, no ha sido, única y exclusivamente una ideología, una falsa conciencia, sino un "momento" necesario para la desenajenación y racionalización del hombre; pero es falso que se la conserve ("sin aniquilación alguna de realidad") en la concepción del joven Marx. La religión es conservada, tan sólo, como "momento superado". No hay nada semejante, entonces, a una "religión de la humanidad" (como ve García Bacca al ateísmo) ni una religión de la miseria (como veía Proudhon al comunismo). En lo que se refiere a la segunda forma, hay que aclarar que, al abstraer los *Manuscritos* de la producción global del socialista alemán olvida que, pese a su importancia, dicho texto es una obra de transición, y como tal, muchos de los conceptos económicos y filosóficos que allí se manejan, adolecen de imprecisión (tal el caso de "proletario", "trabajo", etcétera). Por último, en lo que alude a la tercera forma, García Bacca no toma en cuenta que la crítica a A. Smith y a Hegel que realiza Marx en los



Manuscritos, lo diferencia de todos los neohegelianos (especialmente de Feuerbach) y que sólo en este sentido se comprende el significado real de la obra juvenil de Marx. Con estas tres "abstracciones" García Bacca logra acomodar a Marx a sus puntos de vista. Desgraciadamente, la riqueza inagotable de ideas, opiniones, filosofemas que comprenden los *Manuscritos* —y que piden ampliación, esclarecimiento, desarrollo— no han servido



a García Bacca para iniciar una investigación a fondo. Su intento, de buena fe sin duda, ha sido "abrirse" al marxismo. En su pintoresco lenguaje —matrimonio sorpresivo de tecnicismos filosóficos y habla popular— proporciona nociones sugestivas, hallazgos de interés; pero ello está lejos de ser una verdadera aportación al estudio y profundización de la antropología marxista.

ENRIQUE GONZÁLEZ ROJO

UN PERSONAJE TRANSFORMISTA

JULES FEIFFER, *Harry es un perro con las mujeres*, Serie del Volador, Joaquín Mortiz, editor, México, 1965, 195 pp.

Caricaturista, incipiente dramaturgo y audaz escritor novel, Jules Feiffer publicó en 1963 este pequeño libro sorprendente que ahora presenta la Editorial Mortiz en una esmerada traducción.

Ya el título contiene serias implicaciones y ambigüedades, y sólo un meticuloso análisis de lo que Feiffer ha escrito o quiso escribir en esta novela puede llevarnos a conclusiones más o menos definitivas. De ahí que, cuando dijimos "sorprendente" nos refiriéramos a un tipo de literatura poco usual, transformista, específica en conceptos que son poco específicos a la larga, pero que no pierden validez por expresar, en forma crítica, defectos sociales y sus obvias consecuencias en el plano de la psicología. La conclusión más lógica, una vez leída la novela, es la siguiente: "Harry es un perro con las mujeres porque Harry es el prototipo del hombre que se ama a sí mismo, el símbolo más logrado y más sintético del narcisista". Sin embargo, tras una segunda meditación, surge otro juicio: "Harry, por ser un alma decadente, frívola y autodestructiva no puede hacer otra cosa que portarse como un perro con las mujeres". Es decir, Harry está envuelto por su propia concha y no puede darse cuenta del mundo, de las personas y de las cosas que existen alrededor de él. Y si seguimos examinando la novela de Feiffer, considerando a Harry como el héroe clásico y tradicional, seguiremos elaborando abstracciones parecidas a las anteriores, ya sean morales o psicológicas.

Pero no cabe duda que Feiffer trata de decirnos otra cosa. Harry es un pretexto. Para hablar de una sociedad que trastabilla, que vive equivocada y que se destruye a sí

misma a través de núcleos y círculos pintorescos, era necesario inventar un ser como Harry y personajes que, aun teniendo características diferentes, conservaran sus mismos defectos y cualidades. Las mujeres que intervienen en la vida de Harry padecen de las mismas incapacidades de él y son tan atractivas como ese hombre, como ese joven, como ese niño que por medio de su belleza domina todas las situaciones. Feiffer pudo haber escogido a cualquiera de ellas para crear una novela diferente o varias novelas distintas igualmente irónicas, sordidas, profundas, impresionantes. Probablemente lo haga en el futuro.

Es fácil descubrir la figura de Dorian Gray en el dibujo de Harry. La transformación que sufre Dorian Gray, a lo largo de un proceso que va de la belleza y la inocencia a lo diabólico y horroroso, cae víctima de los defectos de la humanidad, que sólo él puede representar. Asimismo, el narcisismo de Dorian Gray es sólo uno de los aspectos que Oscar Wilde pudo descubrir en esa suma total de escatologías y pecados que es el hombre. Harry, a diferencia de Gray, vive al margen de sus otros defectos, a salvo en su isla narcisista, aunque como este último sea la imagen física u objetiva de un cambio interno, en el alma. El tono poético que domina la primera parte de la novela de Feiffer constituye la expresión de una conformidad particular —la de Feiffer— con respecto al problema psicológico. En obras literariamente intrascendentes, que más tarde han sido llevadas a la pantalla, es posible descubrir esta misma actitud. Citemos, como modestos pero significativos ejemplos, *West Side*

Story, *El coleccionista* y *Rebelde sin causa*. En planos menos superficiales a los ejemplos se hacen notables: *Lolita* y *Desayuno en Tiffany's*. Es tendencia de cierta parte de la actual literatura norteamericana de ficción, extraer productos poéticos, dramáticos y formales, universalmente justificables, de anécdotas y tramas que en alguna otra época, por sus contenidos patológicos, hubieran horrorizado a los lectores. Feiffer no teme a la patología de Harry y la plantea abiertamente, no para describir solamente al propio Harry, sino también la situación excepcional en

que se mueve el protagonista. En la última parte de la novela, la transformación de Harry es simultánea a la transformación del punto de vista del autor. El único que se salva es, precisamente, Harry. Su toma de conciencia no es, ni mucho menos, su perdición. Por el contrario, para él significa la libertad (que es capaz de vivir aunque sea un instante) y para la sociedad en la que se mueve, así como para la época, ese mismo "darse cuenta" significa el más agudo de los retratos y la más impresionante de las críticas.

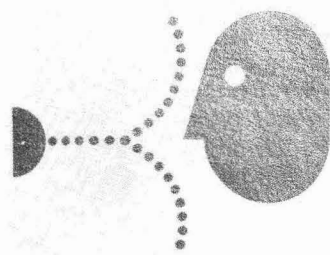
ALBERTO DALLAL

LABOR FRUCTÍFERA

DANILO ONGAY MUZA, *Bibliografía del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1935-1965), Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, 154 pp. y 16 láms.

No se debe al azar que la historia de la cultura se divida en las generaciones de los hombres que la hacen, y que haya sido 30 el número de años que marcan el surgimiento y auge de una generación. Las instituciones culturales, desde luego, aunque a veces de vida más breve que esos treinta años y otras de vida mucho más larga, también muestran una evolución que con frecuencia queda caracterizada por las generaciones que trazaron su destino. Y es bueno que especialmente la generación joven, tan adicta a menospreciar la labor efectuada por la de sus mayores, se entere periódicamente de esa labor para justipreciarla en lo que tiene de positivo y enmendarla en lo que tiene de enmendable. El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad de México ha cumplido sus treinta años de

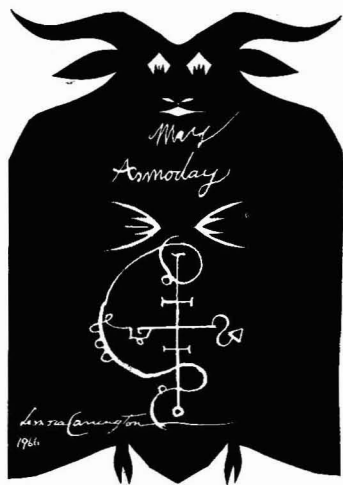
Anales, del mismo año, hasta la *Pintura colonial en México* de Toussaint y el núm. 34 de los *Anales*, correspondientes a 1965, y una lista de las doce obras que se publicarán en el transcurso de este año de 1966. La minuciosidad con que el autor hizo su recopilación, detallando los capítulos de los libros, los artículos de los *Anales*, los comentarios en la prensa a las principales publicaciones, el índice final por autores, hacen que esta *Bibliografía* se convierta en instrumento indispensable para toda persona que en nuestro país se dedique, por profesión, vocación o simple interés, a las artes plásticas, y aun a las musicales en su aspecto folklórico. Si durante los primeros dos decenios de su existencia el Instituto alcanzó su alto nivel gracias a la sabiduría y entrega de Manuel Toussaint, su primer direc-



vida, y festejó su cima generacional editando las tres obras capitales de su fundador Manuel Toussaint y publicando la acuciosa bibliografía que aquí comentamos, y que mejor que cualquier coctel o reunión académica con elegantes discursos justifica su existencia y reafirma la necesidad de que siga desarrollando y ampliando sus labores. Con un esmero que sabrá apreciar todo aquel que ha hecho alguna vez una bibliografía, por pequeña que fuese, Ongay ha reunido cronológicamente en fichas detalladas y comentadas todas las publicaciones de IIE, desde la *Breve historia del arte moderno en México* de Justino Fernández, allá por 1937, y el núm. 1 de los

tor, el tercer decenio transcurrido se ha hallado bajo el signo del actual director, Justino Fernández, quien no sólo ha ampliado las actividades de este organismo cultural, sino que ha puesto su impronta de elegante sobriedad a sus publicaciones, como puede apreciarse ya por las 16 láminas incluidas en esta *Bibliografía*. Que la labor realizada compromete a superarla, es un hecho. Pero también lo es el respeto que infunde esa labor, claramente visible por este nuevo instrumento de trabajo que es la *Bibliografía* preparada por Ongay.

JASMIN REUTER



Mayo loco, fiestas muchas y pan poco

El doctor George Wald, profesor de biología de la Universidad de Harvard, arguye que la mortalidad es típica de todos los animales y plantas que se reproducen sexualmente.

Por otra parte, señala, los organismos más primitivos que se reproducen por medio de la subdivisión, como las amibas, viven indefinidamente. Por lo tanto, la falta de inteligencia tiene gran porvenir.



Grandes discusiones acerca de futuras confrontaciones pictóricas anunciadas por el INBA. Razón: que Juan es hermano de Fernando, crítico y jurado el uno, pintor y concursante el otro, de la misma exposición. En cambio, nadie ha protestado porque Juan José Arreola y Juan Rulfo premiaran (dos de tres jurados) Farabeuf, de Salvador Elizondo, que escribió, por lo menos en parte en el Centro Mexicano de Escritores, bajo su vigilancia. Por otra parte, si hay una similitud: lo mismo no se entiende un cuadro de Fernando García Ponce que una novela de Salvador Elizondo (lo que no importa para que ambos sean del mayor interés). Lo curioso es preguntarse el por qué de la diferencia de las reacciones. Se debe posiblemente a que las obras de los pintores son ejemplares únicos y que las de los escritores alcanzan ya —aquí— tiradas de más de 3000 ejemplares.



Como es natural, cada año se celebran multitud de centenarios. En 1966 "tocan", entre otros, Romain Rolland, Jacinto Benavente y Valle Inclán —que se quitaba años—. Parece que sean de la misma edad. Benavente pudo haber celebrado su centenario mucho antes porque su

arte permanece atado al de principios de siglo que, todavía, no halla su renuevo. Valle Inclán no hace sino empezar a ser; su primera manera, tan d'annunziana —el señor de Fiume celebró su siglo el año pasado, todavía desapercibido—, está a la par de la obra de Benavente; en cambio, el resto de su obra todavía no cumple los años que tiene y reserva sorpresas. El caso de Romain Rolland es distinto. El sí, del siglo xx, con sus altas y sus bajas. "¡No me diga —escribía en una carta—, hombre de poca fe, que la época no es de 'filósofos' y de 'santos'! ¡Abra los ojos! Gandhi lanzó anteayer el ultimátum de 200 millones de hombres al imperio británico. Hemos vivido en el tiempo de Lenin y de Sun-Yat-Sen y este último sumaba en sí el 'filósofo' y el 'santo'. ¡Desde cuántos siglos no había visto la humanidad héroes de este temple!... Vivimos una trágica pero potente, magnífica época..."

El texto es evidentemente del primer tercio del siglo. Ahora, al acabar el segundo, tal vez no escribiera lo mismo. Ya, en 1934, aseguraba: "No hay arte grande sin las potencias asociadas de la acción y del sueño. Son fuerzas complementarias", y citaba juntas, con malicia provocadora, a Lenin y a Goethe: Lenin había dicho: "hay que soñar" y Goethe: "hay que actuar".

Defensor de cuanto creyó noble, influyó mucho en la juventud de su tiempo con Juan Cristóbal y sus biografías, que tuvieron larga descendencia. Sin embargo, su centenario, que podía haber sido bandera de una nueva España, pasa bastante desapercibido, tal vez porque todavía le sucede lo mismo al continente considerado como unidad política.



Las agencias periodísticas, a las que más estamos obligados, quién sabe por qué, no dieron vuelo al hecho de que se suicidara, en Nueva York, Victor Kravchenko, a los 61 años. Fue famosísimo a fines de los cuarenta por un libro, divulgado en todo el mundo occidental: Por

qué escogí la libertad. En él decía, poco más o menos, lo mismo que desveló en su famoso informe, que a estas fechas cumple diez años, el Sr. Jrushov. Generalmente, es malo adelantarse a los acontecimientos. Pero no sabemos si Kravchenko ahora, en 1966 dejó constancia del porqué de su acto, o si, de veras, siguió adelante con su afición electiva.



Música religiosa de un compositor de vanguardia. En la catedral de Münster, Alemania, se ejecutará por primera vez la "Pasión según San Lucas", de Krystof Penderecki, compositor polaco nacido en 1933, cuyas audaces partituras han sorprendido y a veces indignado al público musical en los últimos años. La primera obra de este compositor que se ha tocado en México, fue "Estrofas", en el segundo concierto de Difusión Cultural de la UNAM de esta temporada.



LA TALLA MEDIA DE LOS JAPONESES HA CRECIDO, DURANTE ESTOS ÚLTIMOS QUINCE AÑOS, EN UN PROMEDIO DE DIEZ CENTÍMETROS GRACIAS A LA DIVERSIFICACIÓN DE SUS DIETAS.



El libro y el pueblo, en su número 13, dedicado al cincuentenario de la muerte de Rubén Darío, escoge retratos del poeta; no deja de ser divertido comparar uno, de 1886, a los 19 años, en el que se le describe como "un personaje extraño, flaco, moreno, marcadamente moreno, de facciones niponas, de cabello lacio, negro, sin brillo", con otro, a los 24, en que aparece convertido en un "mozo de ojos suaves, nariz gruesa, más no grosera, bigote sedoso, cabello ondulado, cutis puro, que se adivina claro", mientras en otro, ese

mismo 1891, se le describe "con tez casi blanca".



EN EL CENTRO DE BIOLOGÍA MARINA DE POINT-MUGA, EN CALIFORNIA, SE PROSIGUE CON GRAN ÉXITO LA ESCUCHA DE LAS CONVERSACIONES ENTRE DELFINES. NO TENDRÍA NADA DE PARTICULAR QUE DENTRO DE POCO SE PUDIERA DESCIFRAR SU LENGUAJE Y AUN HABLAR CON ELLOS, LO QUE ABRIRÁ TERRENOS VÍRGENES A LA LITERATURA.



Murió Piscator, no tenía más que 73 años. Sin embargo, su manera, anterior al Brecht que tantos estragos ha hecho por ahí, lo anunciaba casi totalmente. Es el fin vivo del expresionismo alemán, aunque todavía viva, por ejemplo, Schmidt-Rottluff, movimiento que tuvo en el mundo del espíritu tanta importancia como el cubismo y el surrealismo. Es curioso considerar que sus pontífices máximos —todos comunistas— nunca fueron ni son santos en olor de devoción en la URSS y han influido mucho más en los países capitalistas. Hay allí un equivoco que habrá que poner en claro algún día.



Héctor Azar, excelente dramaturgo, director de la sección de teatro del INBA, ha presentado "Un drama joven" antes que "Un fénix demasiado frecuente". Ahora hace montar —bien— "La señora en el balcón", de Elena Garro, antes que "Las sillas", de Ionesco. ¿Presentará a Beckett, a Dürrenmatt, a Obaldía, a Pinter, a Weiss en los mismos programas que Magaña, Carballido, Luisa Josefina o Héctor Mendoza?

