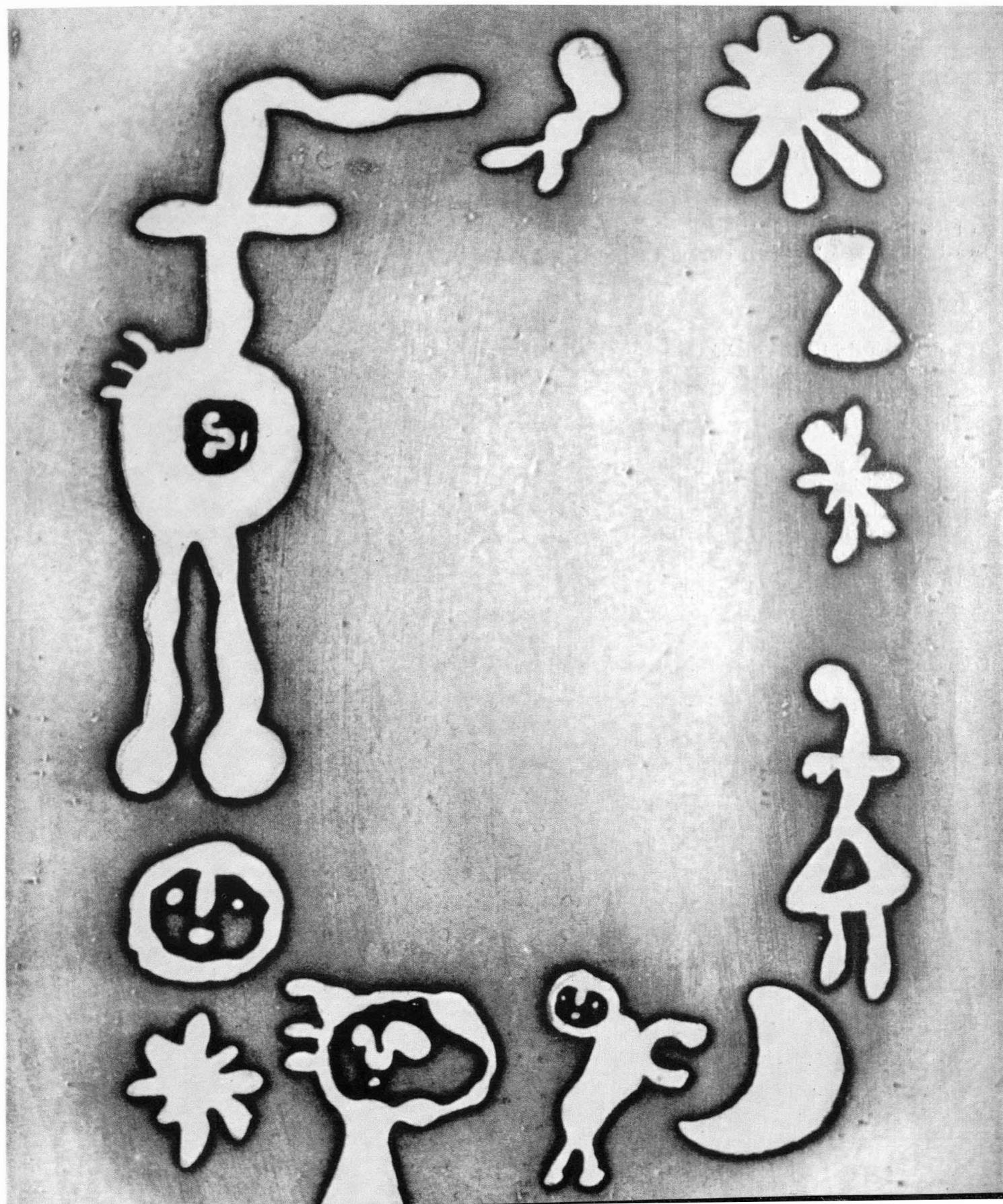


REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD DE MEXICO**

JULIO 1964

LUCUBRACIONES DE MEDIA NOCHE Y OTRAS  
PROSAS DE JULIO TORRI. LA PALABRA EDI-  
FICANTE: UN LARGO ENSAYO POLÉMICO DE  
OCTAVIO PAZ. LA VERDAD EN EL PROBLEMA  
DE LOS NEGROS, POR NORMAN PODHORETZ.  
ORACIÓN FÚNEBRE EN HONOR DE JORGE  
IBARGÜENGOITIA.



Volumen XVIII, Número 11  
 México, julio de 1964  
 Ejemplar: \$ 3.00

## S U M A R I O

### UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO

Rector  
*Doctor Ignacio Chávez*

Secretario General:  
*Doctor Roberto L. Mantilla Molina*

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:  
*Jaime García Terrés*

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

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

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

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso  
 México 1, D. F.  
 Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00  
 Suscripción anual „ 30.00  
 Extranjero Dls. 5.00

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

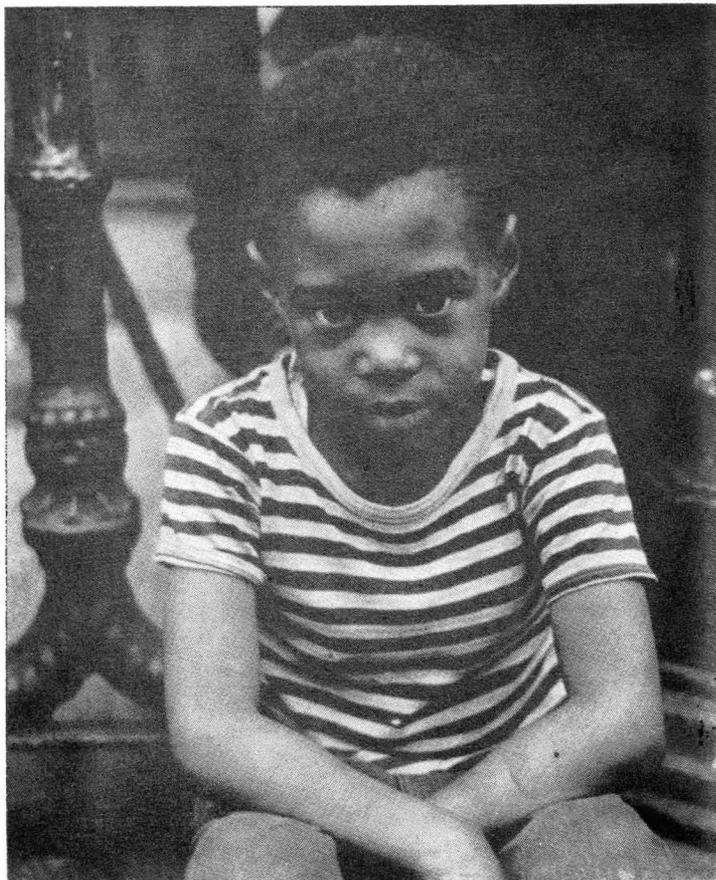
#### PATROCINADORES

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

Esta revista  
 no tiene agentes  
 de suscripciones

LA FERIA DE LOS DÍAS	<i>Jaime García Terrés</i>
NUEVAS PROSAS	<i>Julio Torri</i>
LA PALABRA EDIFICANTE	<i>Octavio Paz</i>
EL NEGRO: MI PROBLEMA, NUESTRO PROBLEMA	<i>Norman Podhoretz</i>
POEMAS	<i>Sebastián Salazar Bondy</i>
EXTREMOS DE AMÉRICA	<i>John P. Harrison</i>
ARTES PLÁSTICAS	<i>Carlos Valdés</i>
TEATRO	<i>Jorge Ibarguengoitia</i>
CORRESPONDENCIA	<i>Augusto Monterroso</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Carlos Valdés,</i> <i>Juan García Ponce</i>
SOBRE LA MISMA TIERRA	<i>Carlos Valdés</i>
DIBUJOS	<i>Lilia Carrillo</i>
PORTADA	<i>Joan Miró</i>

N. de la R. La fotografía del mural de Manuel Felguérez que apareció en la portada de nuestro número de mayo es de Kati Horna.



Fer: El negro: mi problema, nuestro problema

# La feria de los días

## NEHRU

Manuscritos al pie de la carta que Octavio Paz —nuestro embajador en la India— me envía con sus cuartillas, vienen los renglones siguientes: “Esta carta, dictada unas horas antes de la muerte de Nehru y firmada un día después de su incineración, no puede reflejar mi emoción, ni lo que fue, para todos, el día de ayer...”

## RECUERDO

A la distancia, hemos compartido esa emoción. Nehru visitó nuestra tierra y honró con su presencia nuestra casa de estudios. Aún recordamos —las recordaremos siempre— su figura serena y sus palabras justas. Y ante su muerte, queremos dejar aquí, al menos, un conmovido testimonio.

## SABIDURÍA Y PRUDENCIA

El hombre sabio desaparece precisamente cuando sus luces resultan más necesarias a nuestro enloquecido planeta. El prudente jefe abandona un mundo que en él encontraba uno de sus pocos símbolos de paz y de fuerza constructiva. No será fácil hallar quien lo sustituya en la escena internacional contemporánea.

## INDIA

En la perspectiva doméstica, Nehru acometió una faena gigantesca: la edificación de la nueva India, a partir de circunstancias frente a las cuales todo esfuerzo se antojaba estéril. No diré que logró lo imposible, pero sí que sus empeños consiguieron frutos y mejoras difíciles de superar. La India conoció, bajo su mando, un rango y una dignidad insólitos, y obtuvo una voz poderosa en el diálogo de las naciones.

## TESTAMENTO

“Aunque he descartado muchas de las tradiciones y costumbres pretéritas —declara Nehru en su testa-

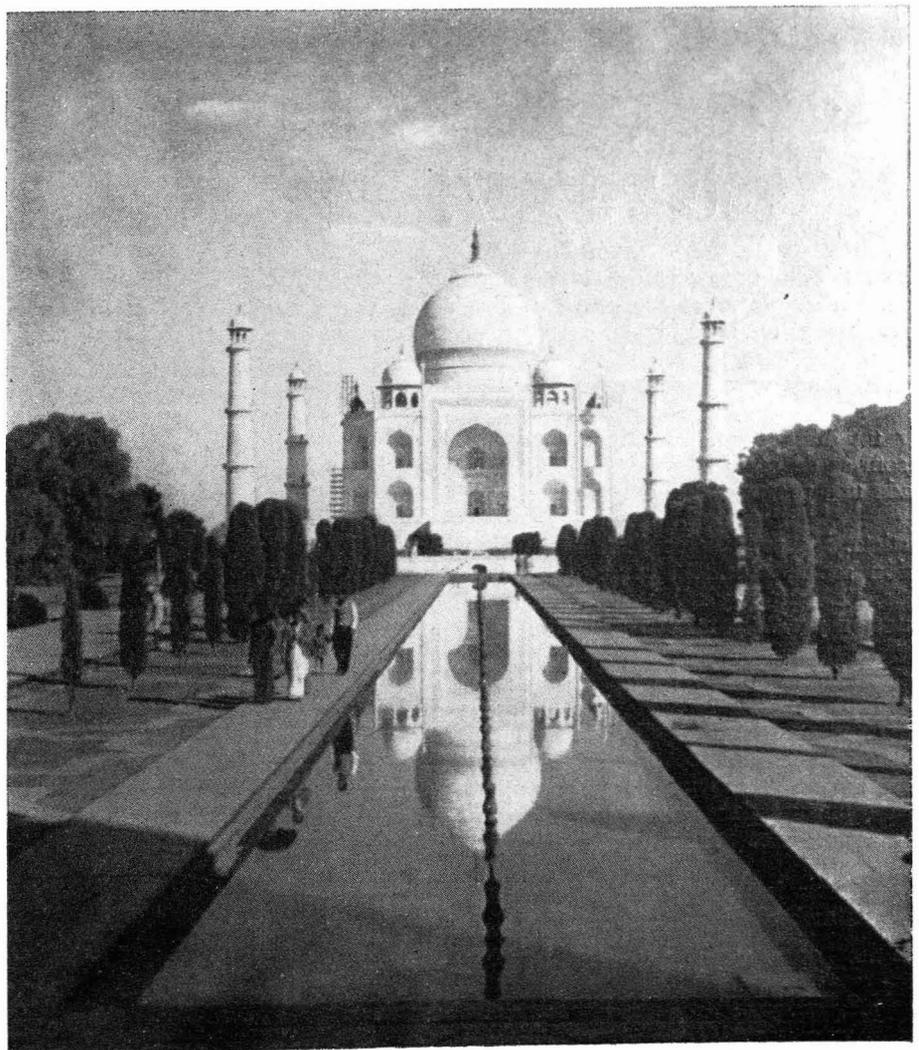


mento— y aun cuando ansío que la India se libre de las trabas que constriñen y dividen a su pueblo, e impiden el libre desarrollo del cuerpo y el espíritu, no deseo cortarme por entero del pasado. Me enorgullezco de nuestra gran herencia, y reconozco que soy, igual que todos nosotros, un eslabón en esa cadena ininterrumpida que se remonta al alba de la historia en el pasado inmemorial de la India. No quiero que esa cadena se rompa, porque la tengo en gran estima y en ella busco mi inspiración...”

## EJEMPLO

No era amigo de grandes frases. Su legado se integra, de modo fundamental, con hechos y pensamientos concretos. Por ello mismo, su ejemplo merece perdurar aleccionándonos sin tregua en los conflictos innumerables de nuestro presente.

—J. G. T.



# Nuevas prosas de Julio Torri\*

Dibujos de LILIA CARRILLO

## Lucubraciones de medianoche

¡Cuántos millares de parejas tenemos en nuestra ascendencia que viene desde la aparición del hombre en el planeta! ¡Cuántas casualidades han ocurrido para que cada uno de nosotros exista y en este instante se dé cuenta de que su ser reposa sobre un altísimo edificio de cartas! ¡Somos juguetes e hijos de la contingencia infinita!

Como un nadador que en zambullida profunda se enredase en los tupidos yerbajos del fondo de cenagosa laguna, a ratos nuestro espíritu no puede desasirse de los ruines cuidados diarios, para remontarse a regiones más puras de meditación.

El punto antípoda de la exaltación espiritual en que somos subyugados por Dionisos es el instante del hondo aburrimiento en que se aflojan totalmente los resortes de la voluntad y pierden su interés las vagas metas hacia donde gobernamos nuestras vidas. Estos dos polos encierran la vasta gama de nuestras emociones.

Los espíritus hablan a pesar del hipnotizador y del hipnotizado.

El gozo irresistible de perderse, de no ser conocido, de huir.

El pudor de los filántropos está en no ser tiernos.

En el diálogo interior, no hay que emplear la retórica ni las grandes frases. Nada de discursos ni de sermones, sino el lenguaje llano de las plazas y mercados, aun cuando esto nos vuelva un poco cínicos.



A veces la sola presencia de alguna persona nos conforta y alienta. Un simple saludo, la sonrisa de un amigo por la calle, nos reanima y nos hace olvidar nuestros desfallecimientos.

Los sueños nos crean un pasado.

Abrir un diccionario, leer algo, y dibujarse en el rostro de una sonrisa de orgullo satisfecho. El suave placer de ver confirmada una presunción filológica.

El artista. No proponerse fines secundarios en la vida: como posición social, dinero, buen nombre entre las gentes o sus amigos, etc. Su pan y su arte (Nietzsche). El artista tiene una orientación y vive por lo tanto dentro de la moral.

Las profesiones de fe y las declaraciones anticipadas e inútiles de principios son peligrosas y entorpecen y limitan la acción. La perspectiva del tiempo: ¿de qué ha servido tanto acto inhibido en provecho de una absurda unidad de criterio? El criterio mismo ¿no es una regla general que discierne nuestra pereza espiritual para resolver mecánicamente y sin mayores molestias los casos particulares análogos en la vida?

La moral es a la postre un problema estético. Como "estética de las costumbres" la definió Fouillé.

Los Débiles, espíritus amantes de lo concreto y de lo definido: cómicos o melancólicos, pero nunca con esa indiferencia filológica ni la tristeza profunda que producen las amplias perspectivas.

\* Del libro próximo a publicarse en el Fondo de Cultura Económica.

Un hada le había concedido el don de abrir cualquier diccionario justamente en la página donde se hallaba la palabra buscada.

El notable periodista don Luis Lara Pardo solía decir que las mujeres ganan las discusiones con tres argumentos únicamente: sí porque sí; no porque no; y sí pero no.



Unas cuantas experiencias afortunadas dan el sentido de los negocios.

Matemos al cuáquero que todos llevamos dentro.

El heroísmo verdadero es el que no obtiene galardón, ni lo busca, ni lo espera; el callado, el escondido, el que con frecuencia ni sospechan los demás.

Somos una planta del sol (acción); pero también de sombra (reconditez, intimidad, aislamiento propicio al perezoso giro de nuestros sueños y meditaciones).

Esas hojitas secas que se adhieren a la cola del gato, y que él reparte por todos los rincones de la casa, son sus tarjetas de visita.

Hay días en que todo nos es fácil: en que si buscamos algún objeto, lo hallamos, comprobando que no nos ha sido sustraído por infieles criados; en que si llaman a la puerta es para devolvernos el libro que habíamos prestado; en que si encendemos la radio está apagada la estación que solicitamos; y en el ómnibus no nos fastidia con ineptias el habitual impertinente.



El desdenoso todo lo paga caro y el estafador lo obtiene de balde. Pero entre estos dos extremos hay un término medio, punto equidistante de ambos: el que regatea. Con bajo y exacto sentido de lo que puede alcanzarse con el dinero y sin la osadía del ladrón que pone a riesgo su libertad fructífera.



Julia Carrillo

## Meditaciones críticas

El profesor de literatura no debe comunicar solamente nociones generales ni aturdir a los estudiantes con fechas y títulos, sino crear en ellos el hábito de la buena lectura y suministrarles una somera guía en la selvática espesura de los libros. No es desiderátum echar al mundo poetas, por grave falta que nos hagan los buenos y por mucho que lo exija la austera tradición de ayer, de los Nervos y Díaz Mirones, y de anteayer con los Cuencas y Altamiranos. El objeto a mi ver es el de crear hombres cultos, una aristocracia del espíritu, que los buenos escritores nos vendrán de añadidura.

Hay muchas suertes de mexicanismo: el de pulque y enchiladas; el de jícara y zarape, el mexicanismo de turistas; el de semitas recientemente nacionalizados; el mexicanismo que por auténtico no descubren los extranjeros ni emplea el énfasis de las falsificaciones (el de Fernández de Lizardi, etcétera).

Uno de los peores males de las guerras es la propaganda, la asfixia espiritual de la propaganda, de cualesquiera propagandas. La peor es la que utiliza falsedades.

Literatura. El novelista, en mangas de camisa, metió en la máquina de escribir una hoja de papel, la numeró, y se dispuso a relatar un abordaje de piratas. No conocía el mar y sin embargo iba a pintar los mares del Sur, turbulentos y misteriosos; no había tratado en su vida más que a empleados sin prestigio romántico y a vecinos pacíficos y oscuros, pero tenía que decir ahora cómo son los piratas; oía gorgorjar a los jilgueros de su mujer, y poblaba en esos instantes de albatros y grandes aves marinas los cielos sombríos y empavorecidos.

La lucha que sostenía con editores rapaces y con un público indiferente se le antojó el abordaje; y la miseria que amenazaba su hogar, el mar bravío. Y al describir las olas en que se mecían cadáveres y mástiles rotos, el mísero escritor pensó en su vida sin triunfo, gobernada por fuerzas sordas y fatales, y a pesar de todo fascinantes, mágica, sobrenatural.

Los diálogos socráticos lo demuestran con certeza: El que sabe hacer algo nunca acierta a explicar la finalidad última de sus actividades. El que fracasa discierne en cambio perspicazmente los principios del arte.

Los viejos estamos un poco obligados a conocer a los nuevos valores literarios, hasta los de segunda categoría; pero de ningún modo a los de la decimosexta fila.

Tan pronto como un escritor nos descubre la mecánica de su pensamiento, sus hábitos mentales, sus reacciones acostumbradas y el cielo bajo de sus ideas preferidas se nos cae de las manos y de la gracia. Guárdate de descubrir tus rutinas y tus procedimientos y haz creer que tu cerebro no repite jamás sus operaciones y que la tapa de tus sesos es el espacio infinito.

Obras en que el autor se pone en ellas todo entero. Obras que son sondeos por las menos exploradas regiones del alma. Obras que renuevan los símbolos y las imágenes con que traducimos nuestro pensar. Comunicación de estados de ánimo en que el espíritu se halla en descuido o en tensión, inefables. Hastio del farrago literario y de la explicación, y de las concesiones y mutilaciones en provecho de la comunicación. Verdades oscuras y densas, impenetrables a los muchos, y que hacen florecer la fantasía de los pocos.

Política femenina de los literatos. Así como una mujer bonita nunca elogia a una que lo sea más, el escritor que se administra bien se guarda de ensalzar a un posible rival; ayuda a los que empiezan, empero jamás a los que están cerca de la meta.

Cuando alguien reacciona contra los que le preceden, contra los mayores, contra las modas bajo las cuales creció, algo y mucho recibe de aquello mismo que combate.

\* \* \*

Machado de Assis. El escritor no puede sino reflejar su propia vida, y así Machado de Assis nos ofrece cuadros de tintas apagadas en que las sonrisas acaban en lágrimas y en ternuras

las ironías. Algo como el arte de Greuze, arte de interiores y de gracia infantil. Arte como el de Daudet y el de Coppée, de muy hondas raíces emocionales.

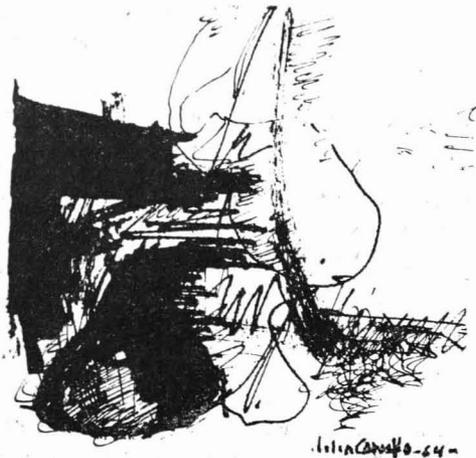
Bajo cualquier moda se descubre el hombre de genio. No importan las condiciones de estilo y expresión que una época impone al artista creador. Si éste lo es de veras, a vueltas del tributo pagado al culto del momento, reverenciará a los verdaderos númenes, a las normas supremas del arte puro. Y los poetillas y míseros prosélitos que se adueñaron trabajosamente de las maneras y recursos superficiales de una moda pasajera se quedarán con sus inanes frutos. Lo lamentable es que también pasan y se olvidan los buenos libros. Pero este desvío e injusticia es muchas veces transitorio en tanto aparece un erudito curioso que evoque, de entre las apretadas falanges del ayer, el ingenio que no se satisfizo plenamente con las ideas de su tiempo, y que las rebasó y superó, en ocasiones sin que lo notaran sus desaprensivos contemporáneos.

Cómo se deshace la fama de un autor. Se comienza por elogiarse equivocadamente, por lo que no es principal ni característico en él; se le dan a sus ideas un alcance y una interpretación que él no sospechó, se le clasifica mal; se venden sus libros, que todos exaltan sin leerlos; se le aplican calificativos vacuos; el inevitable, el estimable, el conocido, el inolvidable, etc. Poco a poco disminuyen en revistas y libros las menciones y referencias a lo suyo. Finalmente se le cubre con la caritativa sombra del olvido. ¿Resucitará?

Si como a profesor de Literatura se me pidiera que señalara dos de las mejores novelas cortas mexicanas del siglo XIX me pronunciaría por *Angelina* de don Rafael Delgado y por alguna de las novelas de don Ignacio Manuel Altamirano, *Clemencia*, *La Navidad en las montañas* o *El Zarco*.

En *Angelina* todo armoniza admirablemente: la delicadeza sensitiva de los protagonistas; la extrema dulzura del medio ambiente; el mal entendimiento tan propio de jóvenes de nuestras ciudades.

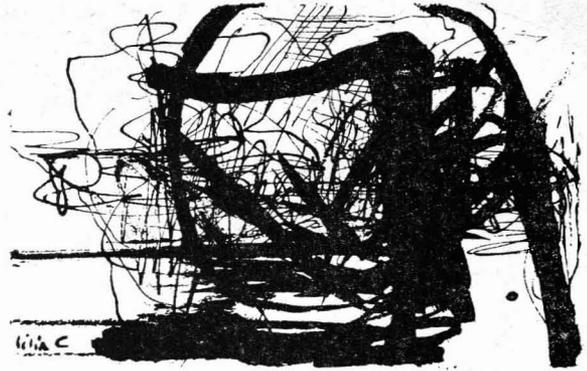
Altamirano pinta al buen ciudadano, al bueno y al mal soldado, al salteador de caminos, al noble cura que ejercita santamente su ministerio entre la gente sencilla de un pueblecito, etcétera. Pero estas novelas del maestro guerrerense tienen algo en común, que es el punto de partida: la desacertada elección que hace la heroína en cada una de ellas. La hembra que elige mal, que sufre el prestigio romántico del héroe falso, que cae en la aña-gaza de la apariencia, que sucumbe al exterior brillante y engañoso es la causa primera de la acción de estas lindas novelas de Altamirano. Todo en ellas es consecuencia de esta atracción natural de la hembra por lo llamativo y aparente.



Una buena novela no sólo ha de tener ambiente, personajes, sucesos, acción, sino que debe contener sustancialmente elementos que nos inciten a seguir viviendo, principios vitales que pongan en movimiento nuestra voluntad, que estimulen nuestro gastado querer con voliciones coercitivas que entrañen y representen un interés nuevo por la vida y por el mundo. Con ser perfectas las novelas de Flaubert, hoy están cada día más olvidadas por engendrar representaciones — acaso reales, pero depresivas e infecundas. Sólo temporalmente alcanzaron gran boga siendo hoy preferidas por la valiosa *Correspondencia*, ver-

dadero breviario del hombre de letras, como el célebre *Diario* de los Goncourt. Hay algo en común entre las grandes novelas de Flaubert y el arte desesperado y sombrío de Odilon Redon.

La moralidad en una novela es un elemento vital. Si se impone a nuestra atención un trozo de vida en que acaben por triunfar fuerzas perversas y siniestras no nos sentiremos llamados a una lucha que se prevé inútil finalmente. No es preciso que el desenlace sea risueño, no. No lo es, por ejemplo en *Le Pere Goriot*, obra creada como la tragedia del *Rey Lear* con la ingratitud filial femenina como tema. Y sin embargo esta obra maestra nos deleita siempre. Sin decirnoslo expresamente, Balzac nos cuenta un caso excepcional de ingratitud. En el libro percibimos su carácter de desagradecimiento insólito. No todas las hijas responden a un amor paternal con la frialdad de corazón de Anastasia y Delfina. Corroboran esta alentadora representación de la humanidad personajes como Rastignac y Bianchon, piadosos, abnegados, batalladores.



Tras sus libros y papeles se hallaba el autor célebre mascullando blasfemias contra la turba de sus discípulos que con sus fáciles imitaciones habían arruinado completamente sus poesías y su fama.

Hay artículos de crítica —los peores— que tienen lamentable semejanza con alegatos de abogado.

X hacía muchas explicaciones y salvedades pero en realidad no tenía nada nuevo que decir.

Hay escritores que a ratos dejan entrever las principales cualidades y limitaciones de su raza. Así Nerval.

Ese garrapateado con falsas elegancias y perendengues de pésimo gusto, de estilo pomposo y vacuo, promueve simpatía para los que escriben con sequedad.

No creo que a nada conduzca comparar épocas literarias y afirmar que el modernismo de Gutiérrez Nájera o José Juan Tablada es superior o inferior a la lírica de hoy con Octavio Paz, Novo, Villaurrutia, Gorostiza y demás. Como viejo que soy —hombre al fin del siglo XIX o del XVIII— prefiero el modernismo finisecular. Pero esta opinión mía es muy discutible. Los poetas del día se han libertado por completo de toda traba de forma, como los pintores abstraccionistas de cuanto huele a realismo, literatura, asunto, dibujo, etc. Pero tal estado, como toda moda, no es sino un momento del perpetuo devenir.

Xavier Villaurrutia fue uno de los escritores mejor enterados que ha producido nuestro país. Su influencia perdura hoy y su papel de corifeo de Contemporáneos es cada día más evidente.

Ley de salud mental: no sufras por cosas imaginarias.

No pierdas de vista tus ideas fijas. Mantente alerta porque son la puerta que da a la locura.

Escribe luego lo que pienses. Mañana ya será tarde. Tu emoción, tu pensamiento se habrán marchitado. El escritor ha de tener a su servicio una firme voluntad; siempre ha de estar dispuesto a escribir (esa sombra de la acción).

Escribir hoy es fijar evanescentes estados del alma, las impresiones más rápidas, los más sutiles pensamientos.

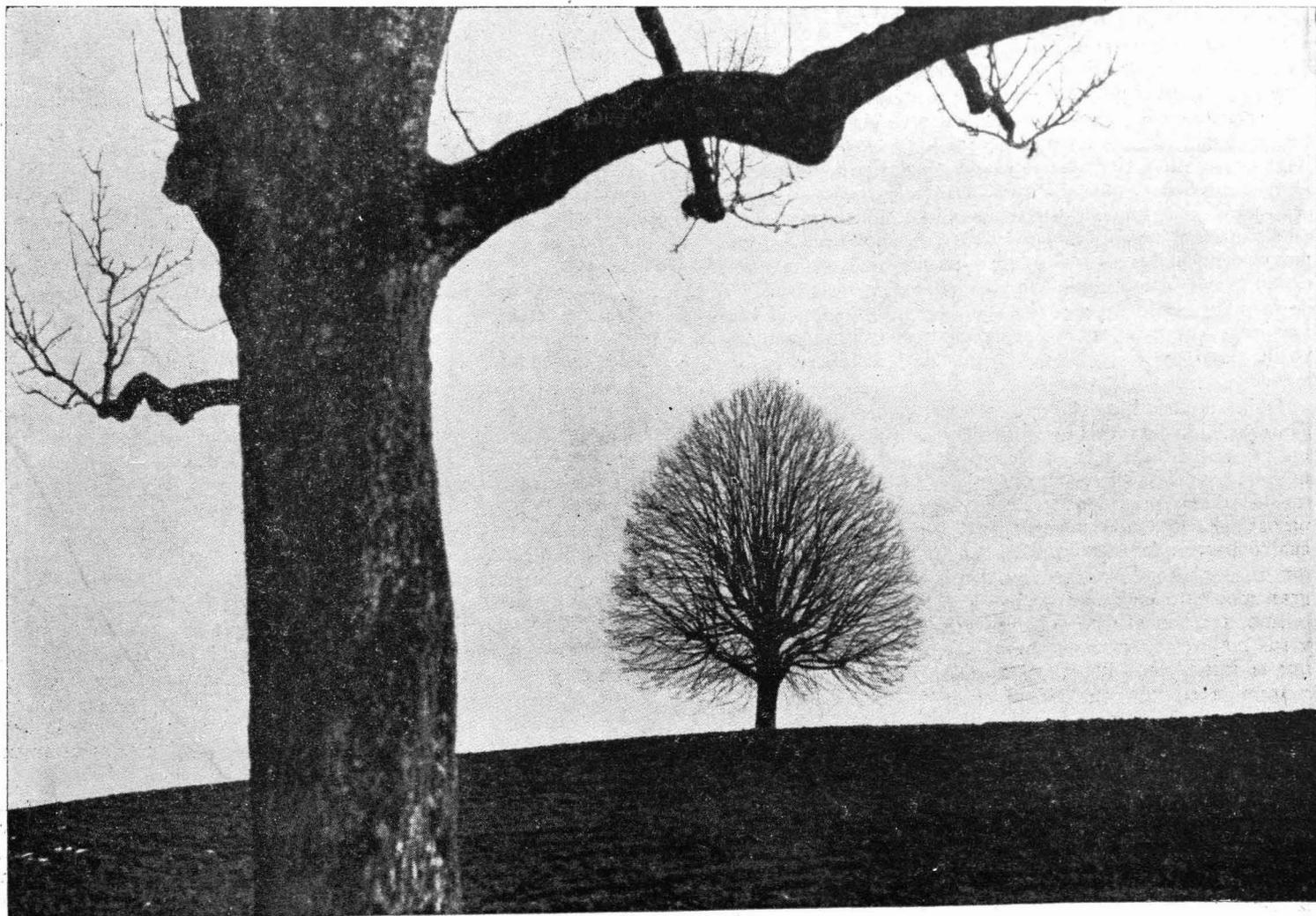
# La palabra edificante

Por Octavio PAZ

En 1961 el *Mercurio de France* me pidió que escribiese algo para un número de homenaje a Pierre Reverdy, muerto hacía poco. Pensé que entre los poetas de nuestra lengua, con la excepción de Vicente Huidobro, ninguno había conocido mejor la obra de Reverdy que Luis Cernuda —“su influencia”, me confió alguna vez, “fue determinante en mi formación espiritual”— y sugerí a los amigos del *Mercurio* que pidiesen un testimonio al poeta español. Así lo hicieron y Cernuda escribió unas cuantas páginas, preciosas no tanto por lo que nos dicen sobre Reverdy como por lo que, indirectamente, revelan del mismo Cernuda: su identificación de conciencia poética y pureza ética, su gusto por la palabra esencial que contraponía, no siempre con razón, a lo que él llamaba la suntuosidad de la tradición española y francesa. Pero no recuerdo ese artículo a propósito de las afinidades entre el poeta francés y el español —aunque la influencia del primero sobre el segundo merecería un comentario— sino porque aquello que hace tres años escribió Cernuda sobre el destino de los poetas muertos parece hoy pensado y dicho sobre su propia muerte: “¿qué país sobrelleva a gusto a sus poetas? A sus poetas vivos, quiero decir, pues a los muertos, ya sabemos que no hay país que no adore a los suyos”. España no es una excepción. Nada más natural que las revistas literarias de la Península dediquen números de homenaje al poeta: “puesto que Cernuda ha muerto, viva, pues, Cernuda”; nada más natural también que poetas y críticos, todos a una, cubran con una misma gris capa de elogios la obra de un espíritu que con admirable e inflexible terquedad no cesó nunca de afirmar su *disidencia*. Enterrado el poeta, podemos discutir sin riesgo sobre su obra y hacerla decir lo que nos parece que debería haber dicho: ahí donde él escribió separación, leeremos unión; Dios donde dijo Demonio; patria, no tierra inhóspita; alma, no cuerpo. Y si la “interpretación” resulta imposible, borraremos las palabras prohibidas — rabia, placer, asco, muchacho, pesadilla, soledad... No quiero decir que todos sus panegiristas pretendan volver blanco lo que fue negro ni que lo hagan con entera mala fe. No se trata de una mentira deli-

berada sino de una sustitución piadosa. Tal vez sin darse cuenta, movidos por un sincero deseo de justificar su admiración por una obra que su conciencia reprueba, transforman una verdad particular y única —a veces insoportable y repelente, como todo lo que es de verdad fascinante— por una verdad general e inofensiva, aceptable para todos. Gran parte de lo que se ha escrito sobre Cernuda en los últimos meses se podría haber escrito sobre cualquier otro poeta. No ha faltado quien afirme que la muerte lo ha devuelto a su patria (“muerto el perro, se acabó la rabia”). Un crítico, que dice conocer bien su obra y admirarla, no teme escribir: “el poeta tenía un defecto trágico: la incapacidad de reconocer otra clase de amor que el amor romántico; por lo visto el amor conyugal, el paternal, el filial, todos eran para Cernuda puertas cerradas”. Otro hace votos porque el poeta “haya encontrado un mundo donde estén en armonía la realidad y el deseo”. ¿Se ha preguntado ese escritor cómo sería ese paraíso y cuáles sus ángeles y divinidades?

La obra de Cernuda es una exploración de sí mismo; una orgullosa afirmación no desprovista de humildad, al fin de cuentas, de su irreductible diferencia. Él mismo lo dijo: “yo sólo he tratado, como todo hombre, de hallar mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de otros sino sólo diferente”. Servir a su memoria no puede consistir en levantarle vanos monumentos que, como todos los monumentos, ocultan al muerto, sino ahondar en esa verdad diferente y enfrentarla a la nuestra. Sólo así su verdad, justamente por ser distinta e inconciliable, puede acercarnos a nuestra propia verdad, ni mejor ni peor que la suya, sólo nuestra. La obra de Cernuda es un camino hacia nosotros mismos. En esto radica su valor moral. Pues aparte de ser un alto poeta —o, más bien: por serlo— Cernuda es uno de los poquísimos moralistas que ha dado España, en el sentido en que Nietzsche es el gran moralista de la Europa moderna y, como él decía, “su primer psicólogo”. La poesía de Cernuda es una crítica de nuestros valores y creencias; en ella destrucción y creación son inseparables pues aquello que afirma implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo,



“ese espacio real e imaginario del mito”

sagrado o inmutable. Como la de Pessoa, su obra es una subversión y su fecundidad espiritual consiste, precisamente, en que pone a prueba los sistemas de la moral colectiva, tanto los fundados en la autoridad de la tradición como los que nos proponen los reformadores sociales. Su hostilidad ante el cristianismo no es menor que su repugnancia ante las utopías políticas. No digo que sea necesario coincidir con él; digo que, si amamos realmente su poesía, hay que oír lo que realmente nos dice. No nos pide una piadosa reconciliación; espera de nosotros lo más difícil: el reconocimiento.

## I

No me propongo, en las notas que siguen, recorrer la obra de Cernuda en su totalidad. Escribo sin tener a la mano sus libros más importantes y, fuera de lo que haya dejado en mi memoria un trato de años con sus escritos, no poseo sino unos cuantos poemas en una antología, la tercera edición de *Ocnos y Desolación de la Quimera*. Alguna vez escribí que su creación era semejante al crecimiento de un árbol, por oposición a las construcciones verbales de otros poetas. Esa imagen era justa sólo a medias: los árboles crecen espontánea y fatalmente, como ciertas obras poéticas, pero carecen de conciencia. Un poeta es aquel que tiene conciencia de su fatalidad, quiero decir: aquel que escribe porque no tiene más remedio que hacerlo — y lo sabe. Aquel que es cómplice de su fatalidad — y su juez. En Cernuda espontaneidad y reflexión son inseparables y cada etapa de su obra es una nueva tentativa de expresión y una meditación sobre aquello que expresa. No cesa de avanzar hacia dentro de sí mismo y no cesa de preguntarse si avanza realmente. Así, *La realidad y el deseo* puede verse como una biografía espiritual, sucesión de momentos vividos y reflexión sobre esas experiencias vitales. De ahí su carácter moral.

¿Puede ser poética una biografía? Sólo a condición de que las anécdotas se trasmuten en poemas, es decir, sólo si los hechos y las fechas dejan de ser historia y se vuelven ejemplares. Pero ejemplares no en el sentido didáctico de la palabra sino en el de "acción notable", como cuando decimos: ejemplar único. O sea: mito, argumento ideal y fábula real. Los poetas se sirven de las leyendas para contarnos cosas reales; y con los sucesos reales crean fábulas, ejemplares. Los peligros de una biografía poética son dobles: la confesión no pedida y el consejo no solicitado. Cernuda no siempre evita estos extremos y no es raro que incurra en la confidencia y en la moraleja. No importa: lo mejor de su obra vive en ese espacio, real e imaginario, del mito. Un espacio ambiguo, como la figura misma que sostiene. Fábula real e historia ideal, *La realidad y el deseo* es el mito del poeta moderno. Un ser distinto, aunque sea su descendiente, del poeta maldito. Se han cerrado las puertas del infierno y al poeta ni siquiera le queda el recurso de Adán o de Etiopía; errante en los cinco continentes, vive siempre en el mismo cuarto, habla con las mismas gentes y su exilio es el de todos. Esto no lo supo Cernuda — estaba demasiado inclinado sobre sí mismo, demasiado abstraído en su propia singularidad — pero su obra es uno de los testimonios más impresionantes de esta situación, verdaderamente única, del hombre moderno: estamos condenados a una soledad promiscua y nuestra prisión es tan grande como el planeta. No hay salida ni entrada. Vamos de lo mismo a lo mismo. Sevilla, Madrid, Toulouse, Glasgow, Londres, Nueva York, México, San Francisco: ¿Cernuda estuvo de veras en esas ciudades?, ¿en dónde están realmente esos sitios?

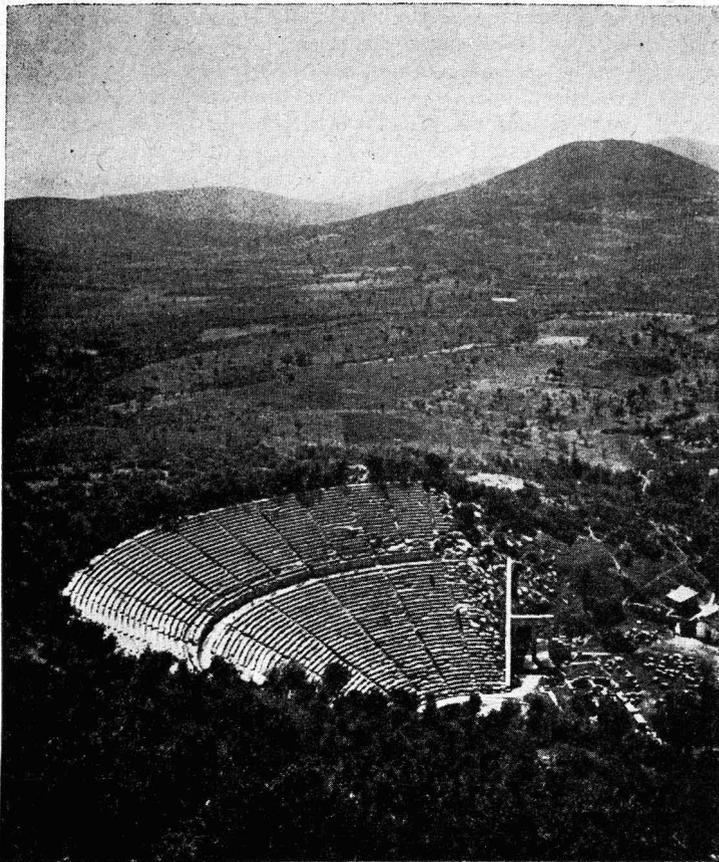
Todas las edades del hombre aparecen en *La realidad y el deseo*. Todas, excepto la infancia que sólo es evocada como un mundo perdido y cuyo secreto se ha olvidado. (¿Qué poeta nos dará, no la visión o la nostalgia de la niñez sino la niñez misma, quién tendrá el valor y el genio de hablar como los niños?) El libro de poemas de Cernuda podría dividirse en cuatro partes: la adolescencia, los años de aprendizaje, en los que nos sorprende por su exquisita maestría; la juventud, el gran momento en que descubre a la pasión y se descubre a sí mismo, periodo al que debemos sus blasfemias más hermosas y sus mejores poemas de amor — amor al amor —; la madurez, que se inicia como una contemplación de los poderes terrestres y termina en una meditación sobre las obras humanas; y el final, ya en el límite de la vejez, la mirada más precisa y reflexiva, la voz más real y amarga. Momentos distintos de una misma palabra. En cada uno hay poemas admirables pero yo me quedo con la poesía de juventud (*Los placeres prohibidos, Un río un amor, Donde habite el olvido, Invocaciones*) no porque en esos libros el poeta sea enteramente dueño de sí sino precisamente porque todavía no lo es: instante en que la adivinación aún no se vuelve certidumbre ni la certidumbre, fórmula. Sus primeros poemas me parecen un ejercicio cuya perfección no excluye la afectación, cierto amaneramiento del que

nunca se desprendió del todo. Sus libros de madurez rozan un clasicismo de yeso, es decir, un neoclasicismo: hay demasiados dioses y jardines; hay una tendencia a confundir la elocuencia con la dicción y no deja de ser extraño que Cernuda, crítico constante de esa inclinación nuestra por el "tono noble", no la haya advertido en sí mismo. En fin, en sus últimos poemas la reflexión, la explicación y aun el impropio ocupan demasiado espacio y desplazan al canto; el lenguaje no tiene la fluidez del habla sino la sequedad escrita del discurso. Y sin embargo, en todos esos periodos hay poemas que me han iluminado y guiado, poemas a los que vuelvo siempre y que siempre me revelan algo esencial. El secreto de esa fascinación es doble. Estamos ante un hombre que en cada palabra que escribe se da por entero y cuya voz es inseparable de su vida y su muerte; al mismo tiempo, esa palabra nunca se nos da directamente: entre ella y nosotros está la mirada del poeta, la reflexión que crea la distancia y así permite la verdadera comunicación. La conciencia da profundidad, resonancia espiritual a lo que dice: el pensar despliega un espacio mental que da gravedad a la palabra. La conciencia es el elemento que da unidad a esta obra tan vasta y varía. Poeta fatal, está condenado a decir y a pensar en lo que dice. Por eso, al menos para mí, sus poemas mejores son los de esos años en que dicción espontánea y pensamiento se funden; o las de esos momentos de la madurez en que la pasión, la cólera o el amor, le devuelven el antiguo entusiasmo, ahora en un lenguaje más duro y lúcido.

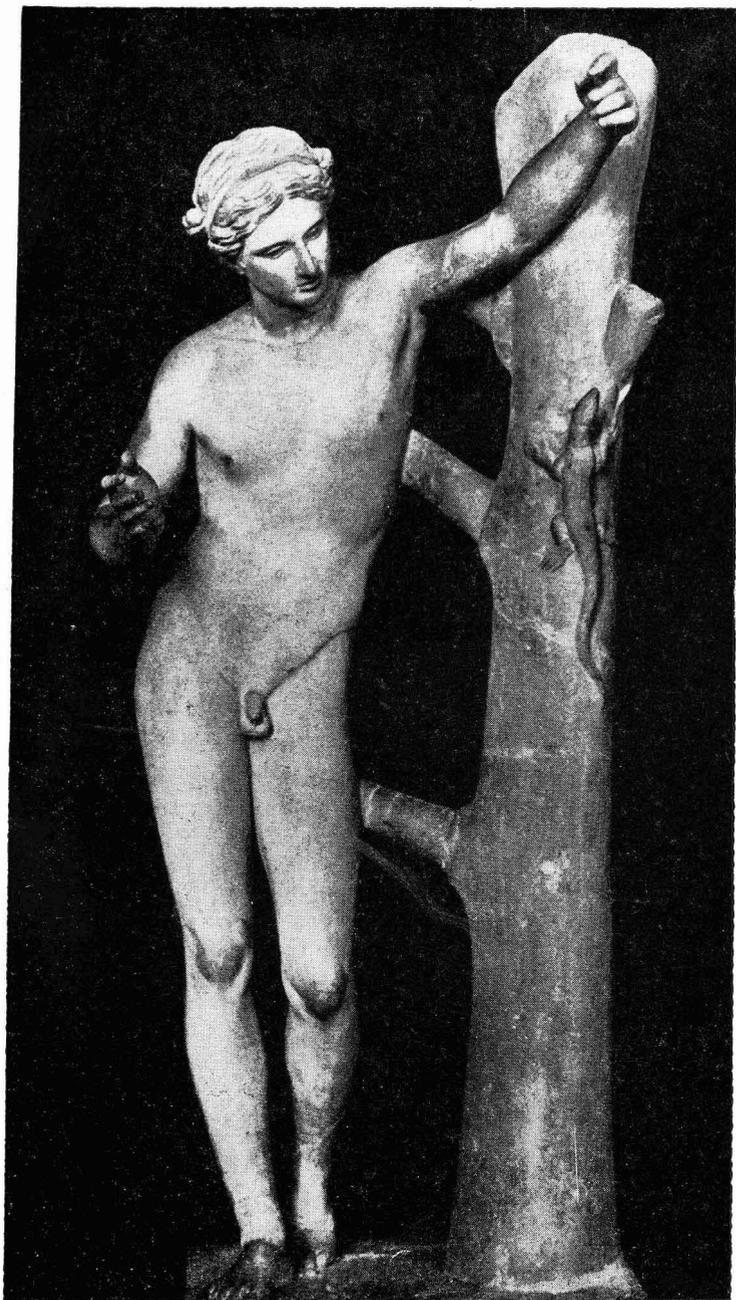
Biografía de un poeta moderno de España, *La realidad y el deseo* es también la biografía de una conciencia poética europea. Porque Cernuda es un poeta europeo, en el sentido en que no son europeos Lorca o Machado, Neruda o Borges. (El europeísmo de este último es muy americano: es una de las maneras que tenemos los hispanoamericanos de ser nosotros mismos o, más bien, de inventarnos. Nuestro europeísmo no es un desarraigo ni una vuelta al pasado: es una tentativa por crear un espacio temporal frente a un espacio sin tiempo y, así encarnar.) Por supuesto, los españoles son europeos pero el genio de España es polémico: pelea consigo mismo y cada vez que arremete contra una parte de sí, arremete contra una parte de Europa. Tal vez el único poeta español que se sienta europeo con naturalidad es Jorge Guillén; por eso, también con naturalidad, se siente bien plantado en España. En cambio, Cernuda escogió ser europeo con la misma furia con que otros de sus contemporáneos decidieron ser andaluces, madrileños o catalanes. Su europeísmo es polémico y está teñido de antiespañolismo. El asco por la tierra nativa no es exclusivo de los españoles; es algo constante en la poesía moderna de Europa y América. (Pienso en Pound y en Michaux, en Joyce y en Breton, en Cummings... La lista sería interminable.) Así, Cernuda es antiespañol por dos motivos: por españolismo polémico y por modernidad. Por lo primero, pertenece a la familia de los heterodoxos españoles; por lo segundo, su obra es una lenta reconquista de la herencia europea, una búsqueda de esa corriente central de la que España se ha apartado desde hace mucho. No se trata de influencias — aunque, como todo poeta, haya sufrido varias, casi todas benéficas — sino de una exploración de sí mismo, no ya en sentido psicológico sino de su historia.

Cernuda descubre el espíritu moderno a través del surrealismo. El mismo Cernuda se ha referido varias veces a la seducción que ejerció sobre su sensibilidad la poesía de Reverdy, maestro de los surrealistas y también suyo. Admira en Reverdy el "ascetismo poético" — equivalente, dice, al de Braque — que lo hace construir un poema con el mínimo de materia verbal; pero más que la economía de medios admira su *reticencia*. Esa palabra es una de las claves del estilo de Cernuda. Pocas veces un pensamiento más osado y una pasión más violenta se han servido de expresiones más púdicas. No fue Reverdy el único de los franceses que lo conquistó. En una carta de 1929, escrita desde Madrid, pide a un amigo de Sevilla que le devuelva varios libros (*Les pas perdus* de André Breton, *Le libertinage* y *Le paysan de Paris* de Louis Aragon entre otros) y agrega: "Azorín, Valle-Inclán, Baroja: ¿qué me importa toda esa estúpida, inhumana, podrida literatura española?" No se escandalicen los casticistas. En esos mismos años Breton y Aragon encontraban, con las excepciones sabidas, que la literatura francesa era igualmente inhumana y estúpida. Hemos perdido esa hermosa desenvoltura; qué difícil ahora ser insolente, injustamente justo como en 1920.

¿Qué debe Cernuda a los surrealistas? El puente entre la vanguardia francesa y la poesía de nuestra lengua fue, como es sabido, Vicente Huidobro. Después del poeta chileno los contactos se multiplicaron y Cernuda no fue ni el primero ni el único que haya sentido la fascinación del surrealismo. No sería difícil señalar en su poesía y aún en su prosa las huellas de ciertos surrealistas, como Eluard, Rigaut y, aunque se trate



"algo que no es físico ni corporal"



"el conocimiento hermoso"

de un escritor que es su antípoda, el deslumbrante Louis Aragon (primera manera). Pero a diferencia de Huidobro, Neruda, Lorca o Villaurrutia, para Cernuda el surrealismo fue algo más que una lección de estilo, más que una poética o una escuela de asociaciones e imágenes verbales: fue una tentativa de encarnación de la poesía en la vida, una subversión que abarcaba tanto al lenguaje como a las instituciones. Una moral y una pasión. Cernuda fue el primero, y casi el único, que comprendió e hizo suya la verdadera significación del surrealismo como movimiento de liberación — no del verso sino de la conciencia: el último gran sacudimiento espiritual de Occidente. A la conmoción psíquica del surrealismo hay que agregar la revelación de André Gide. Gracias al moralista francés, se acepta a sí mismo; desde entonces su homosexualismo no será ni enfermedad ni pecado sino destino libremente aceptado y vivido. Si Gide lo reconcilia consigo mismo, el surrealismo le servirá para insertar su rebelión psíquica y vital en una subversión más vasta y total. Los "placeres prohibidos" abren un puente entre este mundo de "códigos y ratas" y el mundo subterráneo del sueño y la inspiración: son la vida terrestre en todo su taciturno esplendor ("miembros de mármol", "flores de hierro", "planetas terrenales") y son también la vida espiritual más alta ("soledades altivas", "libertades memorables"). El fruto que nos ofrecen estas duras libertades es el del misterio, cuyo "sabor ninguna amargura corrompe". La poesía se vuelve activa; el sueño y la palabra echan abajo las "estatuas anónimas" y en la gran "hora vengativa, su fulgor puede destruir nuestro mundo". Más tarde Cernuda abandonó las maneras y tics surrealistas, pero su visión esencial, aunque fuese otra su estética, siguió siendo la de su juventud.

El surrealismo es una tradición. Con ese instinto crítico que distingue a los grandes poetas, Cernuda remonta la corriente: Mallarmé, Baudelaire, Nerval. Aunque siempre fue fiel a estos tres poetas, no se detuvo en ellos. Fue a la fuente, al origen de la poesía moderna de Occidente: al romanticismo alemán. Uno de los temas de Cernuda es el del poeta frente al mundo hostil o indiferente de los hombres. Presente desde sus primeros poemas, a partir de *Invocaciones* se despliega con intensidad cada vez más sombría. La figura de Hölderlin y las de sus criaturas son su modelo; pronto esas imágenes se transforman en otra, encantadora y terrible: la del demonio. No un demonio cristiano, repulsivo o aterrador, sino pagano, casi un muchacho. Es su doble. Su presencia será constante en su obra, aunque cambie con los años y sea cada vez más amarga y sin esperanzas su palabra. En la imagen del doble, siempre refleja intocable, Cernuda se busca a sí mismo pero también busca al mundo: quiere saber que existe y que los otros existen. Los otros: una raza de hombres distinta de los hombres.

Al lado del diablo, la compañía de los poetas muertos. La lectura de Hölderlin y la de Jean-Paul y Novalis, la de Blake y Coleridge, son algo más que un descubrimiento: un reconocimiento. Cernuda vuelve a los suyos. Esos grandes nombres son para él personas vivas, invisibles pero seguros intercesores. Habla con ellos como si hablase consigo mismo. Son su verdadera familia y sus dioses secretos. Su obra está escrita pensando en ellos; son algo más que un modelo, un ejemplo o una inspiración: una mirada que lo juzga. Tiene que ser digno de ellos. Y la única manera de serlo es afirmar su verdad, ser él mismo. Reaparece de nuevo el tema moral. Pero no será Gide, con su moral psicológica, sino Goethe quien lo guiará en esta nueva etapa. No busca una justificación sino un equilibrio; lo que llamaba el joven Nietzsche "la salud", el perdido secreto del paganismo griego; el pesimismo heroico, creador de la tragedia y la comedia. Muchas veces habló de Grecia, de sus poetas y filósofos, de sus mitos y, sobre todo, de su visión de la hermosura: algo que no es ni físico ni corporal y que tal vez sólo sea un acorde, una medida. En *Ocnos*, al hablar del "conocimiento hermoso" —¿por qué conoce a la hermosura o por qué todo conocer es hermosura?— dice que la belleza es medida. Y así, por un camino que va de la rebelión surrealista al romanticismo alemán e inglés y de éstos a los grandes mitos de Occidente, Luis Cernuda recobra su doble herencia de poeta y español: la tradición europea, el saber y el sabor del mediodía mediterráneo. Lo que se inició como pasión polémica y desmesura terminó como reconocimiento de la medida. Una medida, es cierto, en la que no caben otras cosas que también son Occidente. Y entre ellas dos de las mayores: el cristianismo y la mujer. La "otredad" en sus manifestaciones más totales: el otro mundo y la otra mitad de este mundo. Y sin embargo, Cernuda hace fuerzas de flaqueza y crea un universo en el que no faltan dos elementos esenciales, uno del cristianismo y otro de la mujer: la introspección y el misterio amoroso.

No he hablado de otra influencia que fue capital lo mismo en su poesía que en su crítica, especialmente desde *Las nubes* (1940): la poesía moderna de lengua inglesa. En su juventud

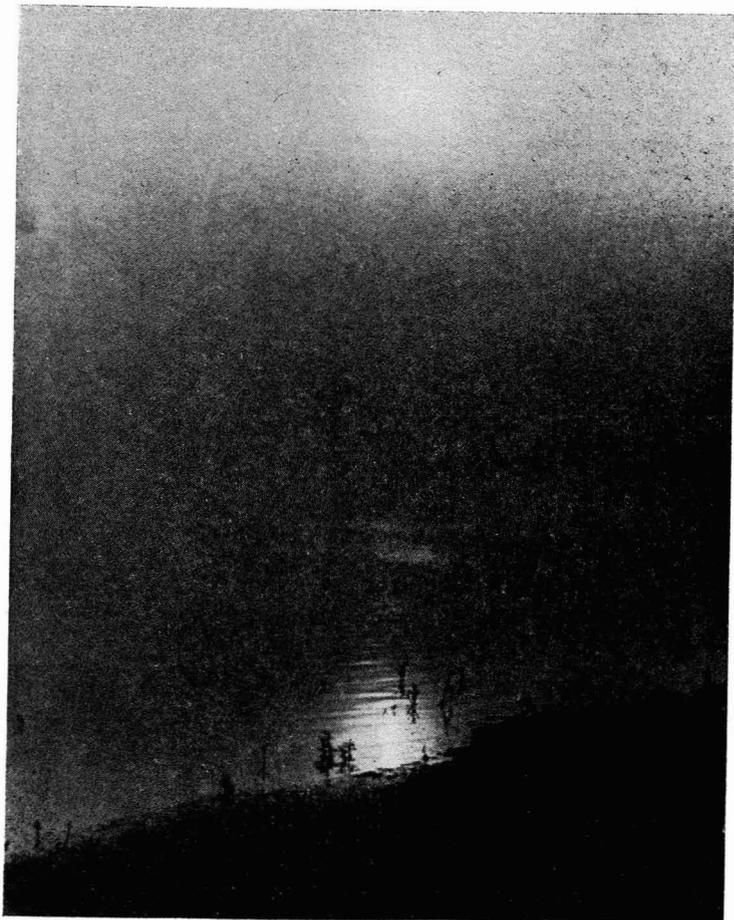
amó a Keats y más tarde se sintió atraído por Blake, pero estos nombres, especialmente el segundo, pertenecen a lo que podría llamarse su mitad demoníaca o subversiva: alimentaron a su rebeldía moral. Su interés por Wordsworth, Browning, Keats y Eliot es de otra índole: no busca en ellos tanto una metafísica como una conciencia estética. El misterio de la creación literaria y el tema del significado último de la poesía —sus relaciones con la verdad, con la historia y con la sociedad— le preocuparon siempre. En las reflexiones de los poetas ingleses encontró, formuladas de manera distinta o semejante a la suya, respuestas a estas preguntas. Una muestra de este interés es el libro que dedicó al pensamiento poético de los líricos ingleses. No creo equivocarme al pensar que T. S. Eliot fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de la madurez. Repito: influencia estética, no moral ni metafísica; la lectura de Eliot no tuvo las consecuencias liberadoras que tuvo su descubrimiento de Gide. El poeta inglés lo hace ver con nuevos ojos la tradición poética y muchos de sus estudios sobre poetas españoles están escritos con esa precisión y objetividad, no exenta de capricho, que es uno de los encantos y peligros del estilo crítico de Eliot. Pero el ejemplo de este poeta no sólo es visible en sus opiniones críticas sino en su creación. Su encuentro con Eliot coincide con un cambio en su estética; consumada la experiencia liberadora del surrealismo, no le preocupa buscar nuevas formas sino expresarse. No una norma sino una medida, algo que no podían darle ni los modernos franceses ni los románticos alemanes. Eliot había sentido una necesidad parecida y después de *The Waste Land* su poesía se vierte en moldes cada vez más tradicionales. Yo no sabría decir si esta actitud de regreso, en Cernuda y en Eliot, benefició o dañó a su poesía; por una parte, los empobreció, ya que sorpresa e invención, alas del poema, desaparecen parcialmente de su obra de madurez; por la otra, tal vez sin ese cambio habrían enmudecido o se habrían perdido en una estéril búsqueda, como sucede aún con grandes creadores como Pound y Cummings. Y ya se sabe que no hay nada más monótono que el innovador de profesión. En suma, la poesía y la crítica de Eliot le sirvieron para moderar al romántico que siempre fue.

Cernuda sintió predilección, desde que empezó a escribir, por el poema largo. Para el gusto moderno la poesía es, ante todo, concentración verbal y por eso el poema largo se enfrenta a una dificultad casi insuperable: reunir extensión y concentración, desarrollo e intensidad, unidad y variedad, sin hacer de la obra una colección de fragmentos y sin incurrir tampoco en el grosero recurso de la amplificación. *Un coup de dés*, concentración verbal máxima en un poco más de doscientas líneas, algunas de una sola palabra, es una muestra, para mí la más alta, de lo que quiero decir. No es el poema breve sino el extenso el que exige el uso de las tijeras: el poeta debe ejercer sin remordimiento su don de eliminación si quiere escribir algo que no sea prolijo, disperso o difuso. La reticencia, el arte de decir aquello que se calla, es el secreto del poema breve; en el largo los silencios no operan como sugestión, no *dicen*, sino que son como las divisiones y subdivisiones del espacio musical. Más que una escritura son una arquitectura. Ya Mallarmé había comparado *Un coup de dés* a una partitura musical y Eliot ha llamado a una de sus grandes composiciones: *Four Quartets*. A Cernuda ese poema le parecía lo mejor que había escrito Eliot y varias veces discutimos las razones de esta preferencia, pues yo me inclinaba por *The Waste Land* — que, por lo demás, también debe verse como una construcción musical.

Aunque nuestro poeta no aprendió el arte del poema largo en Eliot —antes los había escrito y algunos de ellos se cuentan entre lo más perfecto que hizo— las ideas del escritor inglés aclararon las suyas y modificaron parcialmente sus concepciones. Pero una cosa son las ideas y otra el temperamento de cada uno. Sería inútil buscar en su obra los principios de *armonía*, *contrapunto* o *polifonía* que inspiran a Eliot y Saint-John Perse; y nada más lejos del "simultaneísmo" de Pound o Apollinaire que el desarrollo lineal, semejante al de la música vocal, del poema de Cernuda. La armonía implica el reconocimiento de otras voces y acordes; la melodía es lírica y Cernuda sólo es, y es bastante, un poeta lírico. Así, la forma más afín a su naturaleza fue el monólogo. Los escribió siempre y aún podría decirse que su obra es un largo monólogo. La poesía inglesa le enseñó a ver cómo la monodía puede volverse sobre sí misma, desdoblarse e interrogarse: le enseñó que el monólogo es siempre un diálogo. En alguno de sus estudios, ha aludido a la lección de Robert Browning; yo añadiría la de Pound, que fue el primero en servirse del monólogo de Browning. (Compárese, por ejemplo, el uso de la interrogación en *Near Perigord* y en los poemas largos del último Cernuda.) Y aquí me parece que debo decir algo sobre un tema que le preocupó y sobre el que escribió páginas de gran penetración: las relaciones entre el lenguaje hablado y el poema.

Cernuda señala que el primero que proclamó el derecho del poeta a emplear "the language really used by men" fue Wordsworth. Aunque este antecedente no constituye el origen del llamado "prosaísmo" de la poesía contemporánea, es bueno distinguir entre la idea de Wordsworth y la de Herder, que veía en la poesía "el canto del pueblo". El lenguaje popular, si es que existe realmente y no es una invención del romanticismo alemán, es una supervivencia de la era feudal. Su culto es una nostalgia. Muy significativamente Jiménez y Machado coincidieron en hacer del "pueblo" la "verdadera aristocracia" y de la "sencillez" del canto popular o folklórico el "verdadero refinamiento". Reacción contra la estética de lo exquisito y lo raro que habían puesto de moda los poetas hispanoamericanos, la simplicidad de la llamada poesía popular no es menos artificial que las complicaciones de los modernistas. La canción tradicional fue el género predilecto de la mayoría de los poetas de la generación de 1925 y de sus maestros, Jiménez y Machado.<sup>1</sup> Cernuda nunca cayó en la afectación de lo popular (afectación a la que debemos, de todos modos, algunos de los poemas más seductores de nuestra lírica moderna) y trató de escribir como se habla; o mejor dicho: se propuso como materia prima de la transmutación poética no el lenguaje de los libros sino el de la conversación. No acertó siempre. Con frecuencia su verso es prosaico, en el sentido en que la prosa *escrita* es prosaica, no el habla viva: algo más pensado y construido que dicho. Por las palabras que emplea, casi todas cultas, y por la sintaxis artificiosa, más que "escribir como se habla", a veces Cernuda "habla como un libro".<sup>2</sup> Lo milagroso es que esa escritura se condense de pronto y se transforme en iluminaciones excepcionales. Por lo visto, para bien y para mal, los españoles sienten cierta dificultad en ser modernos.

Cernuda vio en Campoamor un antecedente del prosaísmo poético; si lo fuese, sería un antecedente lamentable. No hay que confundir la charla filosófica de sobremesa con la poesía. La verdad es que el único poeta español moderno que ha usado con *naturalidad* el lenguaje hablado es el olvidado José Moreno Villa. (El único y el primero: *Jacinta la pelirroja* se publicó en 1929.) En realidad, según he procurado mostrar en otro ensayo, los primeros en utilizar las posibilidades poéticas del lenguaje prosaico fueron, aunque parezca extraño, los modernistas hispanoamericanos: Darío y, sobre todo, Leopoldo Lugones. Hacia 1915 el mexicano López Velarde aprovechó la lección del poeta argentino y realizó la fusión entre lenguaje literario y hablado. Sería fastidioso mencionar a todos los poetas hispanoamericanos que, después de López Velarde, hacen del prosaísmo un lenguaje poético; será bastante con seis nombres: Borges, Vallejo, Pellicer, Novo, Lezama Lima, Sabines... Lo más curioso es que todo esto no viene de la poesía



"reconocimiento de otras voces, otros acordes"

inglesa sino del maestro de Eliot y Pound: el simbolista Jules Laforgue. El autor de *Complaintes*, no Wordsworth, es el origen de esta tendencia, lo mismo entre los ingleses que entre los hispanoamericanos.

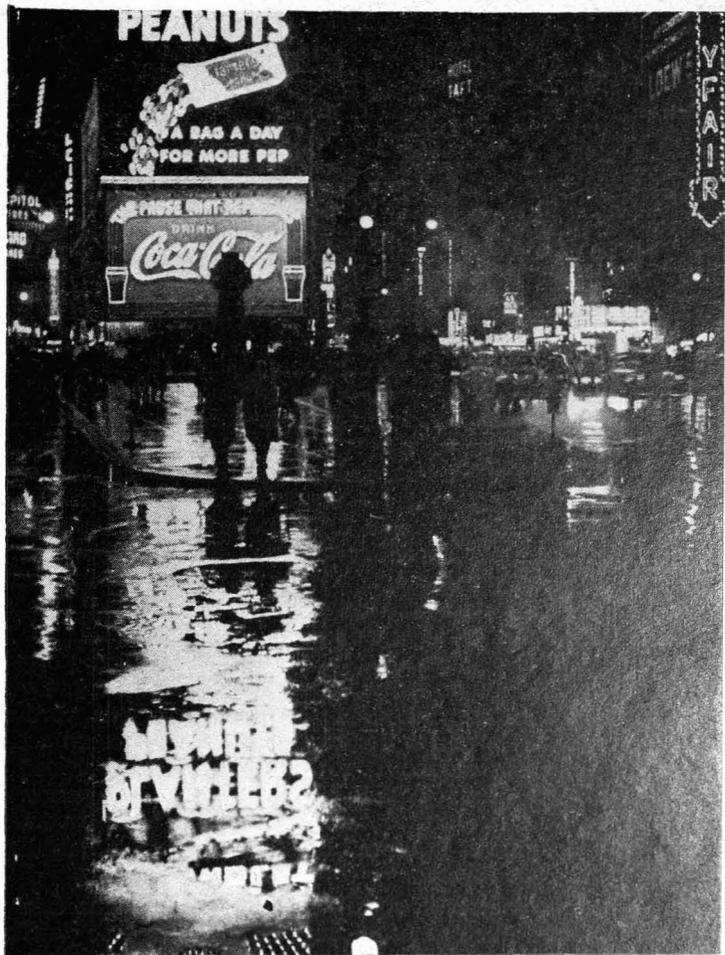
Con frecuencia se dice que Cernuda y, en general, los poetas de su generación, "cierran" un periodo de la poesía española. Confieso que no entiendo lo que se quiere decir con esto. Para que algo se cierre —si no se trata de una extinción definitiva— es menester que algo o alguien abra otra etapa. Los actuales poetas españoles, más allá de toda odiosa comparación, no me parece que hayan iniciado un nuevo movimiento; inclusive diría que, al menos en materia de lenguaje y visión —y eso es lo que cuenta en poesía— se muestran singularmente tímidos. No es un reproche: la segunda generación romántica no fue menos importante que la primera y dio un nombre central: Baudelaire. La novedad no es el único criterio poético. En España ha habido un cambio de tono, no una ruptura. Ese cambio es natural pero no hay que confundirlo con una nueva era. Cernuda no cierra ni abre una época. Su poesía, inconfundible y distinta, forma parte de una tendencia universal que en lengua española se inicia, con cierto retraso, a fines del siglo pasado y que aún no termina. Dentro de ese periodo histórico su generación, en Hispanoamérica y en España, ocupa un lugar central. Y uno de los poetas centrales de esa generación es él, Luis Cernuda. No fue el creador de un lenguaje común ni de un estilo, como lo fueron en su hora Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez o, más cerca, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Federico García Lorca. Y tal vez en esto reside su valor y lo que le dará influencia futura: Cernuda es un poeta solitario y para solitarios.

En una tradición que ha usado y abusado de las palabras, pero que pocas veces ha reflexionado sobre ellas, Cernuda representa la conciencia del lenguaje. Un caso semejante es el de Jorge Guillén, sólo que mientras la poesía de este último vive, para emplear la jerga de los filósofos, en el ámbito del ser, la de Cernuda es temporal: la existencia humana es su reino. En los dos, más que *reflexión*, hay meditación poética. La primera es una operación extrema y total: la palabra se vuelve sobre sí misma y se niega como significado del mundo, para significar sólo su propia significación y, así, anularse. A la reflexión poética debemos algunos de los textos cardinales de la poesía moderna de Occidente, poemas en los que nuestra historia simultáneamente se asume y se consume: negación de sí misma y de los significados tradicionales, tentativa por fundar otro significado. Los españoles pocas veces han sentido desconfianza ante la palabra, pocas veces han sentido ese vértigo que consiste en ver al lenguaje como *signo de la nulidad*. Para Cernuda la meditación —en el sentido casi médico: cuidar— consiste en inclinarse sobre otro misterio: el de nuestro propio transcurrir. La vida, no el lenguaje. Entre vivir y pensar, la palabra no es abismo sino puente. Meditación: mediación. La palabra expresa la distancia entre lo que soy y lo que estoy siendo y, asimismo, es la única manera de trascender esa distancia. Por la palabra mi vida se detiene sin detenerse y se ve a sí misma verse; por ella me alcanzo y me sobrepaso, me contemplo y me cambio en otro — *un otro yo mismo* que se burla de mi miseria y en cuya burla se cifra toda mi redención.

La tensión entre vida ignorante de sí y conciencia de sí, se resuelve en palabra transparente. No en un más allá imposible sino aquí, en el instante del poema, pactan realidad y deseo. Y ese abrazo es de tal modo intenso que no sólo evoca la imagen del amor sino la de la muerte: en el pecho del poeta, "idéntico a un laúd, la muerte, únicamente la muerte, puede hacer resonar la melodía prometida". Pocos poetas modernos, en cualquier lengua, nos dan esta sensación escalofriante de sabernos ante un hombre que *habla de verdad*, efectivamente poseído por la fatalidad y la lucidez de la pasión. Si se pudiese definir en una frase el sitio que ocupa Cernuda en la poesía moderna de nuestro idioma, yo diría que es el poeta que habla no para todos, sino para el cada uno que somos todos. Y nos hiere en el centro de ese cada uno que somos — "que no se llama gloria, fortuna o ambición" sino *la verdad de nosotros mismos*. La poesía de Cernuda es un conocerse a sí mismo pero, con la misma intensidad, es una tentativa por crear su propia imagen. Biografía poética, *La realidad y el deseo* es algo más: la historia de un espíritu que, al conocerse, se transfigura.

## II

Es ya una costumbre decir que Cernuda es un poeta del amor. Es cierto y de este tema brotan todos los otros: soledad, aburrimiento, exaltación del mundo natural, contemplación de las obras humanas... Pero hay que empezar por decir algo que él nunca ocultó: su amor es uranista y no conoció ni habló de otro. En esto no hay equívoco posible; con admirable valen-



"condenados a una soledad promiscua"

tía, si se piensa en lo que son el público y los medios literarios hispanoamericanos, escribió muchacho ahí donde otros prefieren usar sustantivos más inciertos. "La verdad de mí mismo", dijo en un poema de juventud, "es la verdad de mi amor verdadero". Su sinceridad no es gusto por el escándalo ni desafío a la sociedad (es otro su desafío): es un punto de honor intelectual y moral. Además, se corre el riesgo de no comprender el significado de su obra si se omite o se atenúa su homosexualidad, no porque su poesía pueda reducirse a esa pasión —eso sería tan falso como ignorarla— sino porque ella es el punto de partida de su creación poética. Sus tendencias eróticas no explican a su poesía pero sin ellas su obra sería distinta. Su "verdad diferente" lo separa del mundo; y esa misma verdad, en un segundo movimiento, lo lleva a descubrir otra verdad, suya y de todos.

Gide lo animó a llamar las cosas por su nombre; el segundo de los libros de su periodo surrealista tiene por título *Los placeres prohibidos*. No los llama, como hubiera podido esperarse, *placeres malditos*. Si se necesita cierto temple para publicar un libro así en la España de 1930, mayor lucidez se necesita para resistir a la tentación de representar el papel de rebelde-condenado. Esa rebelión es ambigua; aquel que se juzga "maldito" consagra la autoridad divina o social que lo condena: la maldición lo incluye, negativamente, en el orden que viola. Cernuda no se siente maldito: se siente excluido. Y no lo lamenta: devuelvo golpe por golpe. La diferencia con un escritor como Genet es reveladora. El reto de Genet al mundo social es más simbólico que real y de ahí que para dar peligrosidad a su gesto haya tenido que ir más allá: elogio del robo y la traición, culto a los criminales. En cambio, ante una sociedad en donde la honra de los maridos todavía reside entre las piernas de las mujeres y en la que el "machismo" es una enfermedad continental, la franqueza de Cernuda lo exponía a toda clase de riesgos reales, físicos y morales. Por otra parte, Genet está marcado por el cristianismo — un cristianismo negativo; la señal del pecado original es su homosexualidad o, más exactamente, por ella y en ella se le revela la mancha original: todos sus actos y sus obras son un reto y un homenaje de la nada al ser. En Cernuda apenas si aparece la conciencia de la culpa y a los valores del cristianismo opone otros, los suyos, que le parecen los únicos verdaderos. Sería difícil encontrar, en lengua española, un escritor menos cristiano. Genet desemboca en la negación de la negación: los negros que son blancos que son negros que son blancos de su hermosa pieza de teatro. Es lo que llamaba Nietzsche "el nihilismo incompleto", que no se trasciende ni se asume y se contenta con padecerse a sí mismo. Un cristianismo sin

Cristo. La subversión de Cernuda es más simple, radical y sana.

Reconocerse homosexual es aceptarse diferente de los otros. ¿Pero quiénes son los otros? Los otros son el mundo — y el mundo es de los otros. En ese mundo se persigue con la misma saña a los amantes heterosexuales, al revolucionario, al negro, al proletario, al burgués expropiado, al poeta solitario, al mendigo, al excéntrico y al santo. Los otros persiguen a todos y a nadie. Son todos y nadie. La salud pública es la enfermedad colectiva santificada por la fuerza. ¿Son reales los otros? Mayoría sin rostro o minoría todopoderosa, son una asamblea de espectros. Mi cuerpo es real, ¿es real el pecado? Las cárceles son reales, ¿lo son también las leyes? Entre el hombre y aquello que toca hay una zona de irrealidad: el mal. El mundo está construido sobre una negación y las instituciones —religión, familia, propiedad, Estado, patria— son encarnaciones feroces de esa negación universal. Destruir este mundo irreal para que aparezca al fin la verdadera realidad... Cualquier joven —y no sólo un poeta homosexual— puede (y debe) hacerse estas reflexiones. Cernuda se acepta diferente; el pensamiento moderno, especialmente el surrealismo, le muestra que todos somos diferentes. Homosexualismo se vuelve sinónimo de libertad; el instinto no es un impulso ciego: es la crítica hecha acto. Todo, el cuerpo mismo, adquiere una *coloración moral*. En esos años se adhiere al comunismo (1930). Adhesión fugaz porque en esta materia, como en tantas otras, los troyanos son tan obtusos como los tios. La afirmación de su propia verdad lo hace reconocer la de los demás: “por mi dolor comprendo que otros inmensos sufren...”, dirá años después. Aunque comparte nuestro común destino no nos propone una panacea. Es un poeta, no un reformador. Nos ofrece su “verdad verdadera”, ese amor que es la única libertad que lo exalta, la única libertad por la que muere.

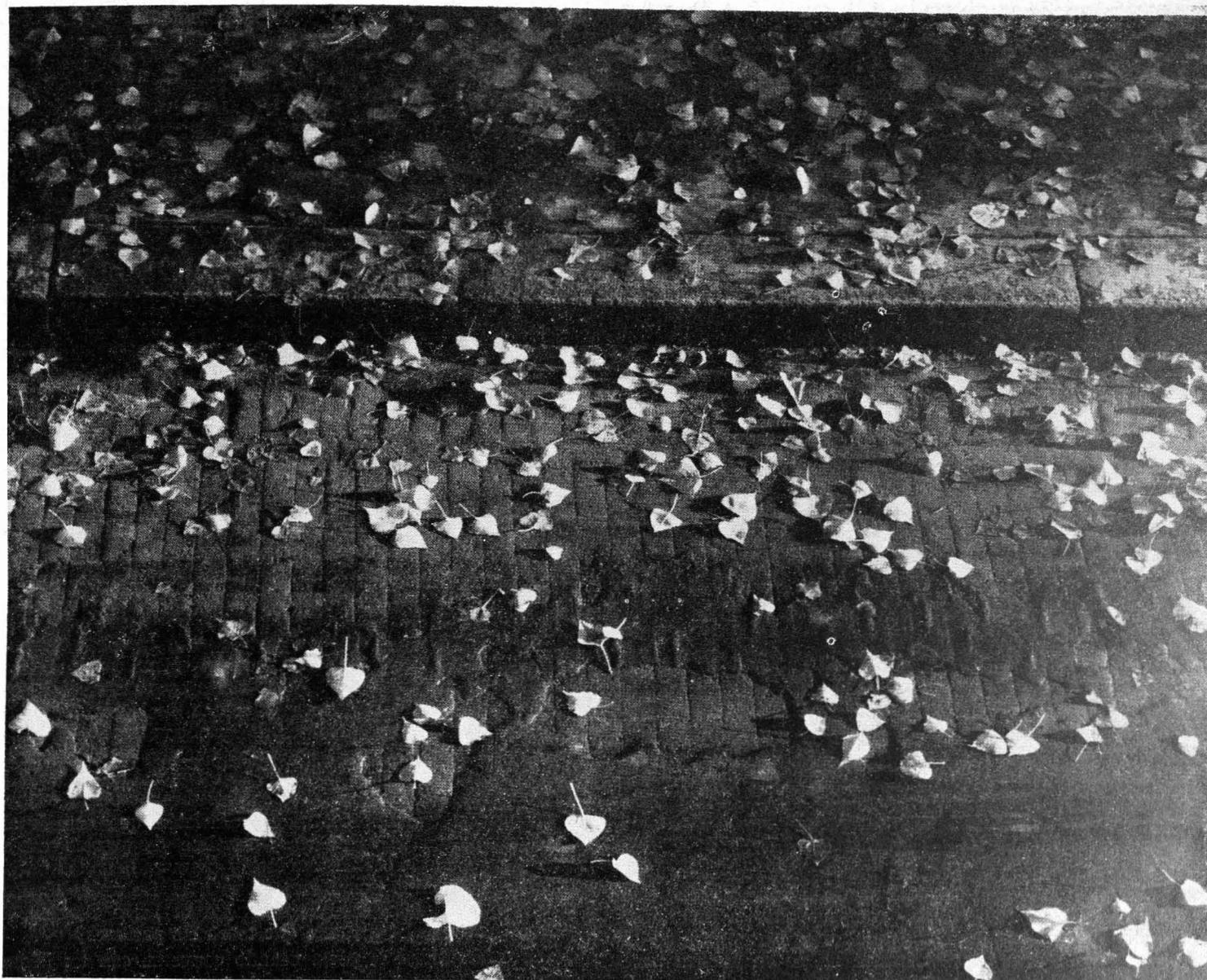
La verdad verdadera, la suya y la de todos, se llama deseo. En una tradición que con poquísimas excepciones —se pueden contar con los dedos, de *La Celestina* y *La Lozana Andaluza* a Rubén Darío, Valle-Inclán y García Lorca— identifica “placer” con “sensación agradable, contento del ánimo o diversión”, la poesía de Cernuda afirma con violencia la primacía del erotismo. Esa violencia se calma con los años pero el placer ocupará siempre un lugar central en su obra, al lado de su contrario complementario: la soledad. Son la pareja que rige su mundo, ese “paisaje de ceniza absorta” que el deseo puebla de cuerpos radiantes, fieras hermosas y lucientes. El destino de la palabra *deseo*, desde Baudelaire hasta Breton, se confunde con el de la poesía. Su significado no es psicológico. Cambiante e idéntico, es la energía o la voluntad de encarnación del tiempo, el apetito vital o el ansia de morir: no tiene nombre y los tiene todos. ¿Qué o quién es el que desea lo que deseamos? Aunque asume la forma de la fatalidad, no se cumple sin nuestra libertad y en él se cifra todo nuestro albedrío. No sabemos nada del deseo, excepto que cristaliza en imágenes y que esas imágenes no cesan de hostigarnos hasta que se vuelven realidades. Apenas las tocamos, se desvanecen. ¿O somos nosotros los que nos desvanecemos? La imaginación es el deseo en movimiento. Es lo inminente, aquello que suscita la Aparición; y es la lejanía, la sed de espacio. Con cierta pereza se tiende a considerar los poemas de Cernuda meras variaciones de un viejo lugar común: la realidad acaba por destruir al deseo y nuestra vida es una continua oscilación entre privación y saciedad. A mí me parece que, además, dicen otra cosa, más cierta y terrible: si el deseo es real, la realidad es irreal; el deseo vuelve real lo imaginario, irreal la realidad. El ser entero del hombre es el teatro de esta continua metamorfosis; en su cuerpo y su alma deseo y realidad se interpenetran y se cambian, se unen y separan. El deseo puebla al mundo de imágenes y, simultáneamente, deshabita a la realidad. Nada lo satisface porque vuelve fantasmas a los seres vivos. Se alimenta de sombras o más bien: nuestra realidad humana, nuestra sustancia, tiempo y sangre, alimenta a sus sombras.

Entre deseo y realidad hay un punto de intersección: el amor. No hay amor sin deseo pero el único deseo verdadero es el del amor. Sólo en ese desear un ser entre todos los seres el deseo se despliega plenamente. Aquel que conoce el amor no desea ya otra cosa. El amor revela la realidad al deseo: esa imagen deseada es algo más que un cuerpo que se desvanece: es un alma, una conciencia. Tránsito del objeto erótico a la persona amada. Por el amor, el deseo toca al fin la realidad: el otro existe. Esta revelación casi siempre es dolorosa porque la existencia del otro se nos presenta simultáneamente como un cuerpo que se penetra y como una conciencia impenetrable. El amor es la revelación de la libertad ajena y nada es más difícil que reconocer la libertad de los otros, sobre todo la de una persona que se ama y desea. Y en esto radica la contradicción del amor:

el deseo aspira a consumarse mediante la destrucción del objeto deseado; el amor descubre que ese objeto es indestructible... e insubstituible. Queda el deseo sin amor o el amor sin deseo. El primero nos condena a la soledad: esos cuerpos intercambiables son irreales; el segundo es inhumano: ¿puede amarse aquello que no se desea?

Cernuda fue muy sensible a esta condición de veras trágica del amor, de todo amor. En sus poemas de juventud la violencia de su pasión choca ciegamente con la existencia inesperada de una conciencia irremediamente ajena y ese descubrimiento lo llena de cólera y pena. (Más tarde, en un texto en prosa, alude al “egoísmo” de los amores juveniles.) En los libros de la madurez el tema de la poesía amorosa y mística de Occidente —“la amada en el amado transformada”— aparece con frecuencia. Pero la unión, fin último del amor, sólo puede lograrse si se reconoce que el otro es un ser diferente y libre. Si nuestro amor, en lugar de intentar abolir esa diferencia, se convierte en el espacio para que ella se despliegue. La unión amorosa no es identidad (si lo fuese seríamos más que hombres) sino un estado de perpetua movilidad como el juego o, como la música, de perpetuo acordarse. Cernuda siempre afirmó su verdad diferente: ¿vio y reconoció la de los otros? Su obra ofrece una respuesta doble. Como casi todos los seres humanos —al menos, como todos los que aman realmente, que no son tantos— en el momento de la pasión es alternativamente idólatra y adversario de su amor; después, en la hora de la reflexión, comprende con amargura que si no lo amaron como quería fue tal vez porque él mismo no supo querer con total desprendimiento. Para amar deberíamos vencernos a nosotros mismos, suprimir el conflicto entre deseo y amor — sin suprimir ni al uno ni al otro. Difícil unión entre amor contemplativo y amor activo. Cernuda aspiró a esa unión, la más alta; y esa aspiración señala el sentido de la evolución de su poesía: la violencia del deseo, sin dejar nunca de ser deseo, tiende a transformarse en contemplación de la persona amada. Al escribir esta frase me asalta una duda: ¿puede hablarse de persona amada en el caso de Cernuda? Pienso no sólo en la índole de la pasión homosexual —con su fondo de narcisismo y su dependencia del mundo infantil, que la hace caprichosa, tiránica y vulnerable a la enfermedad de los celos— sino en la turbadora insistencia del poeta en considerar el amor como una fatalidad casi impersonal.

En un poema de *Como quien espera el alba* (1947) dice: “el amor es lo eterno y no lo amado”. Quince o veinte años antes había dicho lo mismo, con mayor exasperación: “no es el amor quien muere, somos nosotros mismos”. En uno y otro caso afirma la primacía del amor sobre los amantes pero en el poema de juventud hay una queja implícita: el acento está en el morir del hombre y no en la inmortalidad del amor. La diferencia de tono muestra el sentido de su evolución espiritual: en el segundo texto el amor ya no es inmortal sino eterno y el “nosotros” se convierte en “lo amado”. El poeta no participa: ve. Paso del amor activo al contemplativo. Lo notable es que este cambio no altera la visión central: no son los hombres los que se realizan en el amor sino el amor el que se sirve de los hombres para realizarse. La idea del ser humano como “juguete de la pasión” es un tema constante en su poesía. Exaltación del amor y abajamiento de los hombres. Nuestro poco valor procede de nuestra condición mortal: somos cambio pero no resistimos a los cambios de la pasión; aspiramos a la eternidad pero un instante de amor nos destruye. Privada de su sustento espiritual —el *alma* que le dieron platónicos y cristianos— la criatura no es una persona sino una momentánea condensación de los poderes inhumanos: juventud, hermosura y otras formas magnéticas en que el tiempo o la energía se manifiestan. La criatura es una Aparición y no hay nada detrás de ella. Cernuda emplea pocas veces las palabras *alma* o *conciencia* para hablar de sus amores; tampoco alude siquiera a sus señas particulares, ni a esos atributos que, como se dice vulgarmente, dan *personalidad* a la gente. En su mundo no reina el rostro, espejo del alma, sino el cuerpo. No se entenderá lo que significa esta palabra para el poeta español si no se advierte que ve en el cuerpo humano la cifra del universo. Un cuerpo joven es un sistema solar, un núcleo de irradiaciones físicas y psíquicas. El cuerpo es surtidor de energía y aún más: es una fuente de “materia psíquica” o *mana*, substancia que no es ni espiritual ni física, fuerza que mueve al mundo según los primitivos. Al amar a los cuerpos, no adoramos a una persona sino a una encarnación de esa fuerza cósmica. La poesía amorosa de Cernuda va de la idolatría a la veneración; sufre y goza con esa voluntad de preservar y de destruir lo que amamos en que consiste el conflicto entre deseo y amor — pero ignora al otro. Es una contemplación de *lo amado*, no del amante. Así, en la conciencia ajena no ve sino su propio rostro interrogante. Ésa fue su “verdad verdadera, la verdad de sí mis-



"aquello que vemos se revela como nunca visto"

mo". Hay otra verdad; cada vez que amamos, nos perdemos: somos otros. El amor no realiza al yo mismo: abre una posibilidad al yo para que cambie y se *convierta*. En el amor no se cumple el yo sino la persona: el deseo de ser otro. El deseo del ser.

Si el amor es deseo, ninguna ley que no sea la del deseo puede sujetarlo. Para Cernuda el amor es ruptura con el orden social y unión con el mundo natural. Y es ruptura no sólo porque su amor es diferente al de la mayoría sino porque todo amor quebranta las leyes humanas. El homosexualismo no es excepcional; la verdadera excepción es el amor. La pasión de Cernuda —y también su ira, sus blasfemias y sarcasmos— brotan de un tronco común; desde su nacimiento, la poesía de Occidente no ha cesado de proclamar que la pasión de amor, la experiencia más alta para nuestra civilización, es una trasgresión, un crimen social. Las palabras de Melibeá, un instante antes de despeñarse de la torre, palabras de caída y perdición pero igualmente de acusación a su padre, pueden repetirlas todos los enamorados. Inclusive en una sociedad como la hindú, que no ha hecho del amor la pasión por excelencia, cuando el dios Krishna encarna y se hace hombre, se enamora; y sus amores son adúlteros. Hay que decirlo una y otra vez: el amor, todo amor, es inmoral. Al menos en el sentido social de la palabra. Imaginemos una sociedad distinta a la nuestra y a todas las que ha conocido la historia; una sociedad en la que reinase la más absoluta libertad erótica, el mundo infernal de Sade o el paradisiaco que nos proponen los sexólogos modernos: ahí el amor sería un escándalo mayor que entre nosotros. Pasión natural o revelación del ser en la persona amada o puente entre este mundo y el otro o contemplación de la vida o la muerte: el amor nos abre las puertas de un estado que escapa a las leyes de la razón común y de la moral corriente. No, Cernuda no defendió el derecho de los homosexuales a vivir su vida (ése es un problema de legislación social) sino que exaltó como la experiencia suprema del hombre la pasión de amor. Una pasión que asume esta o aquella forma, siempre diferente y, no obstante, siempre la misma. Amor único a una persona

única — aunque esté sujeta al cambio, la enfermedad, la traición y la muerte. Ésta fue la única eternidad que deseó y la única verdad que consideró cierta. No la verdad del hombre: la verdad del amor.

En un mundo arrasado por la crítica de la razón y el viento de la pasión, los llamados valores se vuelven una dispersión de cenizas. ¿Qué sobrevive? Cernuda regresa a la antigua naturaleza y en ella descubre no a Dios sino a la divinidad misma, a la madre de dioses y mitos. El poder del amor no proviene de los hombres, seres débiles, sino de la energía que mueve a todas las cosas. La naturaleza no es ni materia ni espíritu para Cernuda: es movimiento y forma, es apariencia y es sopro invisible, palabra y silencio. Es un lenguaje y más: una música. Sus cambios no tienen finalidad alguna; ignora la moral, el progreso y la historia: como a Dios, le basta con ser. Y del mismo modo que Dios no puede ir más allá de sí porque no tiene límites y contemplarse y reflejarse interminablemente es toda su trascendencia, la naturaleza es un incesante cambio de apariencias y un siempre ser idéntica a sí misma. Un juego sin fin, que nada significa y en el que no podemos encontrar salvación o condenación alguna. Verla jugar con nosotros, jugar con ella, caer con ella y en ella — ése es nuestro destino. En esta visión del mundo hay más de una huella de *La gaya ciencia* y, sobre todo, del pesimismo de Leopardi. Mundo sin creador aunque recorrido por un sopro poético; algo que no sé si podría llamarse ateísmo religioso. Ciertamente, a veces aparece Dios: es el ser con el que habla Cernuda cuando no habla con nadie y que se desvanece silenciosamente como una nube momentánea. Se diría una encarnación de la nada — y a ella vuelve. En cambio, la veneración, en la acepción de respeto por lo santo y lo divino, que le inspiran cielos y montañas, un árbol, un pájaro o el mar, siempre el mar, son constantes desde su primer libro hasta el último. Es un poeta del amor pero también del mundo natural. Su misterio lo fascinó. Va de la fusión con los elementos a su contemplación, evolución paralela a la de su poesía amorosa. A veces sus paisajes son tiempo detenido y en ellos la luz piensa como en algunos cuadros de Turner; otros están



"contemplación de los poderes terrestres"

construidos con la geometría de Poussin, pintor que fue uno de los primeros en redescubrir. Tampoco ante la naturaleza el hombre hace buena figura. Juventud y hermosura no lo salvan de su insignificancia. Cernuda no ve en nuestra poca valía un signo de la caída y menos aún el indicio de una salvación futura. La nadería del hombre es sin remisión. Es una burbuja del ser.

La negación de Cernuda se resuelve en exaltación de realidades y valores que nuestro mundo humilla. Su destrucción es creación o, más exactamente, resurrección de poderes ocultos. Frente a la religión y la moral tradicionales y los sucedáneos que nos ofrece la sociedad industrial, afirma la pareja contradictoria deseo-amor; ante la soledad promiscua de las ciudades, la solitaria naturaleza. ¿Cuál es el sitio del hombre? Es demasiado débil para resistir la tensión del amor y el deseo; tampoco es árbol, nube o río. Entre la naturaleza y la pasión, ambas inhumanas, hay nuestra conciencia. El periodo de madurez de Cernuda será el de la reconquista del hombre. Nuestra miseria consiste en ser tiempo, y tiempo que se acaba. Esta carencia es riqueza: por ser tiempo finito somos memoria, entendimiento, voluntad. El hombre recuerda, conoce y obra: penetra en el pasado, el presente y el futuro. Entre sus manos el tiempo es una sustancia maleable; al convertirlo en materia prima de sus actos, pensamientos y obras, el hombre se venga del tiempo.

En la poesía de Cernuda hay tres vías de acceso al tiempo. La primera es lo que él llama el *acorde*, descubrimiento súbito a través de un paisaje, un cuerpo o una música de esa paradoja que es *ver* al tiempo detenerse sin cesar de fluir: "instante intemporal... plenitud que, repetida a lo largo de la vida, es siempre la misma... lo más parecido a ella es ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis". Todos, niños o enamorados, hemos sentido algo semejante; lo que distingue al poeta de los demás es la frecuencia y, más que nada, la conciencia de esos estados y la necesidad de expresarlos. Otro camino, distinto al de la fusión con el instante, es el de la contemplación. Miramos una realidad cualquiera —un grupo de árboles, la sombra que invade un cuarto al anochecer, un montón de piedras al lado del camino— miramos sin fijarnos, hasta que lentamente aquello que vemos se revela como lo nunca visto y, simultáneamente, como lo siempre visto: "mirar, mirar... la naturaleza gusta de ocultarse y hay que sorprenderla mirándola largamente, apasionadamente... mirada y palabra hacen al poeta". ¿Miramos o nos miran las cosas? ¿Y eso que vemos son las cosas o es el tiempo que se

condensa en una apariencia y luego la disuelve? En esta experiencia interviene la distancia; el hombre no se funde con la realidad exterior pero su mirada crea entre ella y su conciencia un espacio, propicio a la revelación. Lo que llama Pierre Schneider: la mediación. La tercera vía es la visión de las obras humanas y de la obra propia. A partir de *Las nubes* es uno de sus temas centrales y se expresa en dos direcciones principalmente: el doble (personajes del mito, la poesía o la historia) y las creaciones del arte. Por ella accede al tiempo histórico, humano.

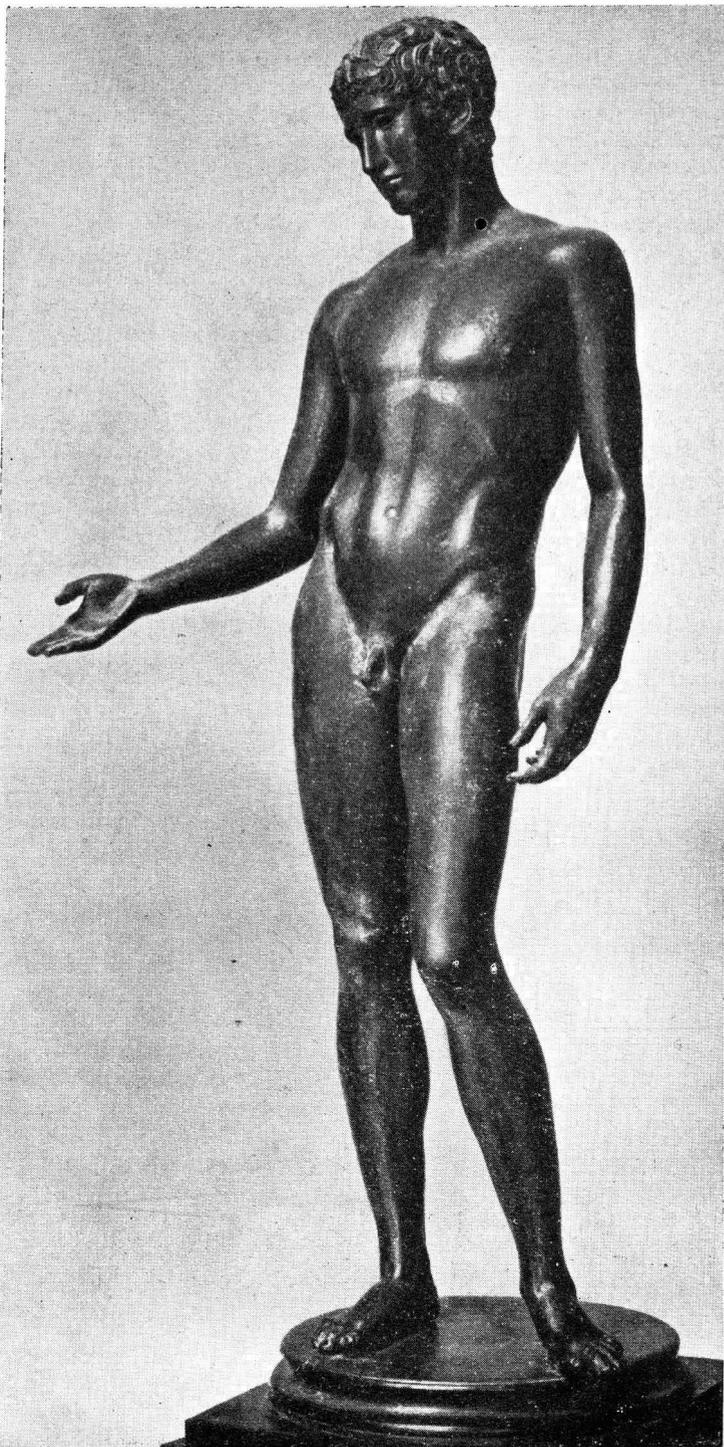
En una nota que precede a la selección de sus poemas en la Antología de Gerardo Diego (1930), señala que la única vida que le parece digna de vivirse es la de los seres del mito o de la poesía, como el *Hiperión* de Hölderlin. No debe entenderse esto como un desafío o una salida de tono; siempre pensó que la realidad diaria adolece de irrealidad y que la verdadera realidad es la de la imaginación. Lo que hace irreal la vida cotidiana es el carácter engañoso de la comunicación entre los hombres. El trato humano es un fraude o, al menos, una mentira involuntaria. En el mundo de la imaginación las cosas y los seres son más íntegros y enteros; la palabra no oculta sino revela. En *Distico español*, uno de sus últimos poemas, la realidad real de España se le vuelve "pertinaz pesadilla: es la tierra de los muertos y en ella todo nace muerto"; a esa España enfrenta otra imaginaria y sin embargo más real, poblada de "héroes amados en un mundo heroico" ni cerrada ni rencorosa sino "tolerante de lealtad contraria, según la tradición generosa de Cervantes". La España de las novelas de Galdós le enseña que el vivir cotidiano es dramático y que en la existencia más oscura late "la paradoja de estar vivo". Entre todos esos personajes novelescos no es extraño que se reconozca en Salvador Monsalud, el revolucionario "afrancesado" y el enamorado quimérico, que nunca se rinde a la sin razón que llamamos realidad. ¿Y qué muchacho hispanoamericano no ha querido ser Salvador Monsalud: enamorarse de Genera y de Adriana; pelear contra los "ultras" y también contra el "charlatán que engaña al pueblo con su baba argentina"; sentirse desgarrado entre horror y piedad ante el hermano loco y enamorado de la misma mujer, el sonámbulo guerrillero carlista, el fratricida Carlos Garrote; quién no ha deseado encontrar al fin a Soledad, a esa realidad más real y fuerte que todas las pasiones?

¿Con quién habla el poeta cuando conversa con un héroe del mito o la literatura? Cada uno de nosotros lleva dentro un interlocutor secreto. Es nuestro doble y es algo más: nuestro contradictor, nuestro confidente, nuestro juez y único amigo. Aquel que no habla a solas consigo mismo será incapaz de hablar *verdaderamente* con los otros. Al hablar con las criaturas del mito, Cernuda habla para sí pero de esta manera habla con nosotros. Es un diálogo destinado a provocar indirectamente nuestra respuesta. El tiempo real no es el cotidiano de la conversación mundana sino el de la comunicación poética: el instante de la lectura, un ahora en el cual, como en un espejo, el diálogo entre el poeta y su visitante imaginario se desdobra en el del lector con el poeta. El lector se ve en Cernuda que se ve en un fantasma. Y cada uno busca en el personaje imaginario su propia realidad, su verdad. Su demonio, en el sentido socrático. Cernuda también evoca personas históricas: Góngora, Larra, Tiberio. Son rebeldes, seres al margen, desterrados por la estupidez de sus contemporáneos o por la fatalidad de sus pasiones. Máscaras, *personae*. No se oculta tras ellas; al contrario, por ellas se conoce y ahonda en sí mismo. El viejo artificio literario deja de serlo cuando se convierte en ejercicio de introspección. En el poema dedicado a Luis de Baviera, otra de sus últimas composiciones, el rey está solo en el teatro y escucha la música "fundido con el mito al contemplarlo: la melodía lo ayuda a *conocerse, a enamorarse de lo que él mismo es*". Cernuda habla de sí pero no para sí; nos invita a contemplar su mito y repetir su gesto: el autoconocimiento por la obra ajena.

Ante el Escorial, un lienzo de Ticiano a la música de Mozart percibe una verdad más vasta que la suya, aunque no contradictoria ni excluyente. En las obras de arte el tiempo se sirve de los hombres para cumplirse. Sólo que es un tiempo concreto, humanizado: una época. La fusión con el instante o la contemplación del transcurrir son experiencias en el tiempo y del tiempo pero fuera, en cierto modo, de la historia; la visión de la obra de arte es experiencia del tiempo histórico. Por una parte, la obra es lo que se llama comúnmente una expresión histórica, un tiempo fechado; por la otra, es un arquetipo de lo que el hombre puede hacer con su tiempo: transformarlo en piedra, música o palabra, trasmutarlo en forma e infundirle sentido, abrirlo a la comprensión de los otros: volverlo presente. La visión de la obra implica un diálogo, el re-

conocimiento de una verdad distinta a la nuestra y que, sin embargo, nos concierne directamente. La obra es una presencia del pasado continuamente presente. Por más incompleta y pobre que sea nuestra experiencia, repetimos el gesto del creador y recorreremos, en dirección inversa a la del artista, el proceso; vamos de la contemplación de la obra a la comprensión de aquello que la originó: una situación, un tiempo concreto. El diálogo con las obras de arte consiste no sólo en oír lo que dicen sino en recrearlas, en revivirlas como presencias: despertar su presente. Es una repetición creadora. En el caso de Cernuda la experiencia le sirve, además, para comprender mejor cuál es su misión de poeta. A la ruptura inicial con el orden social sucede, sin renegar de una actitud de rebeldía que substancialmente será la misma hasta su muerte, la participación en la historia. Y así las creaciones ajenas le dan conciencia de su tarea: la historia no sólo es tiempo que se vive y se muere sino tiempo que se trasmuta en obra o en acto.

Al contemplar esta o aquella creación, Cernuda adivina esa fusión entre la voluntad individual del artista y la voluntad, casi siempre inconsciente, de su tiempo y su mundo. Descubre que no escribe sólo para decir la "verdad de sí mismo"; su verdad verdadera es también la de su lengua y la de su gente. El poeta de voz "a las bocas mudas de los suyos" y así los libera. Los "otros" se han vuelto "los suyos". Pero decir esa verdad no consiste en repetir los lugares comunes del púlpito, la tribuna pública, el Consejo de Ministros o el radio. La verdad de todos no está reñida con la conciencia del solitario



"Mi cuerpo es real ¿es real el pecado?"

ni es menos subversiva que la verdad individual. Esta verdad, que no puede confundirse con las opiniones mayoritarias o minoritarias, está oculta y toca al poeta revelarla, liberarla. El ciclo iniciado en los poemas de juventud se cierra: negación del mundo que llamamos real y afirmación de esa realidad real que revela el deseo y la imaginación creadora; exaltación de los poderes naturales y reconocimientos de la tarea del hombre sobre la tierra: crear obras, hacer vida del tiempo muerto, dar significado al transcurrir ciego; rechazo de una falsa tradición y descubrimiento de una historia que aún no cesa y en la cual su vida y su obra se insertan como un nuevo acorde. Al final de sus días, Cernuda duda entre la realidad de su obra y la irrealdad de su vida. Su libro fue su verdadera vida y fue construido hora a hora, como quien levanta una arquitectura. Edificó con tiempo vivo y su palabra fue *pedra de escándalo*. Nos ha dejado, en todos los sentidos, una obra edificante.

Delhi, a 24 de mayo de 1964.

<sup>1</sup> El verdadero maestro fue Jiménez. La influencia de Machado fue posterior y se ejerció sobre un grupo más joven. Por cierto, es lástima que los seguidores de este poeta no hayan distinguido aún entre el lenguaje hablado y el "lenguaje popular", confusión que en Machado es tan persistente como en Jiménez. A mi juicio no es la poesía sino la prosa de Machado lo que podría abrir un camino a los poetas nuevos.

<sup>2</sup> A raíz de la aparición de la tercera edición de *La realidad y el deseo*, el poeta Tomás Segovia publicó un artículo en la *Revista Mexicana de Literatura*, demasiado tajante pero lúcido y sensible como todo lo suyo, que explica con claridad la diferencia entre prosa escrita y verso hablado.

<sup>3</sup> El mismo impulso le llevó, en 1936, a alistarse como voluntario en las milicias populares. Se fue a la sierra de Guadarrama con un fusil y un tomo de Hölderlin en la chaqueta, según me ha contado Arturo Serrano Plaja, que compartió con él esos días exaltados. Repitió el gesto un año después, al regresar a Valencia de París (adonde había ido como secretario del embajador Álvaro de Albornoz), a sabiendas de que la guerra estaba perdida. Por cierto, en Valencia y Barcelona lo hostigó un personaje del Partido (nada menos que el traductor de Marx), alto funcionario del Ministerio de Educación en esos días, que encontró poco ortodoxos varios poemas de Cernuda, especialmente la elegía a García Lorca. En sus tratos con gente e instituciones de su lengua, Cernuda no tuvo suerte. En México, país al que amó, la Universidad sólo pudo ofrecerle, no sin largas gestiones, una mísera clase de literatura francesa (¡como profesor sustituto!) y alguna otra ayuda pequeña. El Colegio de México, o más bien Alfonso Reyes, le dio una beca que le permitió escribir sus estudios sobre poesía española contemporánea; a la muerte de Reyes, el nuevo director lo despidió, sin mucha ceremonia. ¿Era un "hombre difícil", como se repite, o le hicimos nosotros difícil la vida? Aunque no sea éste el sitio oportuno, daré aquí mi testimonio. Desde 1938, año de nuestro casual encuentro en Valencia, en la imprenta de *Hora de España*, hasta el día de su muerte, nuestra relación no se empañó un instante. Separados por la distancia, nos escribimos desde 1939 hasta 1962. Lo vi en Londres, donde pasamos varios días juntos, en 1945. Lo volví a ver y tratar en México, de 1953 a 1958 y, otra vez unos cuantos días, en 1962. Lo encontré siempre tolerante y cortés; amigo leal y buen consejero, tanto en la vida como en la literatura. Era tímido pero no cobarde; era reservado pero también franco. La moderación de su lenguaje daba firmeza a su rechazo de los valores de nuestro mundo. Respetaba los gustos y opiniones ajenos y pedía respeto para los suyos. Su intransigencia era de orden moral e intelectual: odiaba la inautenticidad (mentira e hipocresía) y no soportaba a los necios ni a los indiscretos. Era un ser libre y amaba la libertad en los otros. Cierto, a veces sus reacciones eran exageradas y sus juicios no eran siempre justos ni piadosos. ¿En nuestro medio no es mejor pecar por intransigencia que por complicidad literaria, política o de camarilla? Tuvo (poquísimos) amigos, no compinches. Rompió con varios, a veces con razón, otras sin ella; en todo caso, exigía fidelidad a la amistad y la daba. (Fue conmovedor el cuidado con que preparó la edición de las *Poesías* de su amigo Manuel Altolaguirre). Nunca fue un *cursei*, ni en el vestir ni en el hablar. Si alguna afectación tuvo, fue por el lado de la sobriedad. Le repugnaba la familiaridad del trato de españoles e hispanoamericanos, que continuamente se entrometen en las vidas de sus semejantes. Su humor era seco. Sabía reírse (un poco) de sí mismo. Aborrecía la promiscuidad (café, club, party o fandango) pero amaba la conversación con sus amigos.

Uno de sus gustos era cenar en algún restaurante pequeño y después caminar hasta bien avanzada la noche, en charla tranquila. En esas ocasiones era comunicativo y hablaba largamente (sin escucharse). Tenía una virtud rara: sabía oír. Otra: era puntual. Fue siempre un rebelde y un solitario... Mi trato con su poesía se remonta a la *Antología* de Gerardo Diego y a las publicaciones de *Héroe* y *La tentativa poética*, aquellas colecciones que editaba Altolaguirre y que nos descubrieron, a los muchachos mexicanos de entonces, al grupo de poetas españoles. En 1936 leí *La realidad y el deseo*, la primera edición, en un ejemplar de José Ferrel (el traductor mexicano de Rimbaud y Lautréamont). Años después, en 1939, llegaron a México varios amigos de Cernuda, que pronto lo fueron míos: María Zambrano, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Concha de Albornoz. Aparte de este grupo de poetas y artistas españoles, Cernuda siempre tuvo entre nosotros un reducido círculo de lectores fervientes. Me gusta pensar que en sus años de destierro en Inglaterra, cuando su poesía era menospreciada en su patria y en el resto de Hispanoamérica, la amistad de uno o dos mexicanos le hizo sentir que no estaba enteramente solo. Ese largo período de indiferencia ante su obra le llevó a creer que nadie se interesaba en lo que escribía. Recuerdo su gesto de sorpresa e incredulidad ante el entusiasmo con que Joaquín Díez-Canedo y Alf Chumacero acogieron la idea de publicar en el Fondo de Cultura Económica la tercera edición de *La realidad y el deseo*. Fue una de sus pocas alegrías de escritor.

# El negro: mi problema, nuestro problema

Por Norman PODHORETZ

Si nosotros y... Me refiero a los blancos y a los negros relativamente conscientes, que deben, como amantes, insistir sobre la conciencia de los otros... si ahora no vacilamos en nuestra tarea, podremos ser capaces, aun siendo un puñado, de terminar con la pesadilla racial y conquistar nuestro país y transformar la historia del mundo.

—JAMES BALDWIN

Durante mi niñez (que transcurrió en los treintas, en lo que hoy llamaríamos un vecindario integrado de Brooklyn), dos ideas me confundían profundamente. Una de ellas era que todos los judíos eran ricos; la otra que a todos los negros se les perseguía. Estas nociones habían aparecido en letra de imprenta; por tanto, debían ser verdaderas. Mi propia experiencia y la evidencia de mis sentidos, me informaban de su falsedad, aunque por otra parte me confirmaron lo que un muchacho iluso de las provincias —porque los barrios de las clases bajas neoyorquinas pertenecen tan de seguro a los provincias como cualquier poblado rural de Dakota del Norte— descubre muy pronto: su experiencia es irreal y no es muy de fiar la evidencia de sus sentidos. Sin embargo, incluso un muchacho con una cabeza habitada por fantasías que provienen de una síntesis incongruente de películas de Hollywood y novelas inglesas, no puede desmentir por completo la realidad de su propia experiencia, sobre todo cuando esa experiencia padece tantas privaciones. Ni puede contradecir en forma total la evidencia de sus propios sentidos, especialmente cuando esa evidencia ha surgido de la repetición de los golpes y de los robos y del odio y de verse reducida al terror y a la humillación.

Por eso, durante largo tiempo acepté la doble confusión de suponer que los judíos eran ricos aun cuando los únicos que yo conocía eran muy pobres y de pensar que los negros eran perseguidos, aun siendo ellos quienes practicaban la única persecución de que yo tenía noticia, y la practicaban, más aún, conmigo. Recuerdo mi asombro en los primeros años de la guerra al oír a mi hermana mayor —quien había ingresado en una organización juvenil de extrema izquierda— denunciar con pasión la tesis de mi padre de que los judíos eran peores que los negros. A mí, a los doce años de edad, me parecía muy claro que los negros eran mejores que los judíos, en rigor mejores que todos los blancos. En tres o cuatro conceptos cerrados está contenido el mundo de un muchacho de la ciudad y en mi mundo eran los blancos, los italianos y los judíos quienes temían a los negros y no a la inversa. Los negros eran más resistentes, más despiadados que nosotros y por regla general, atletas supe-

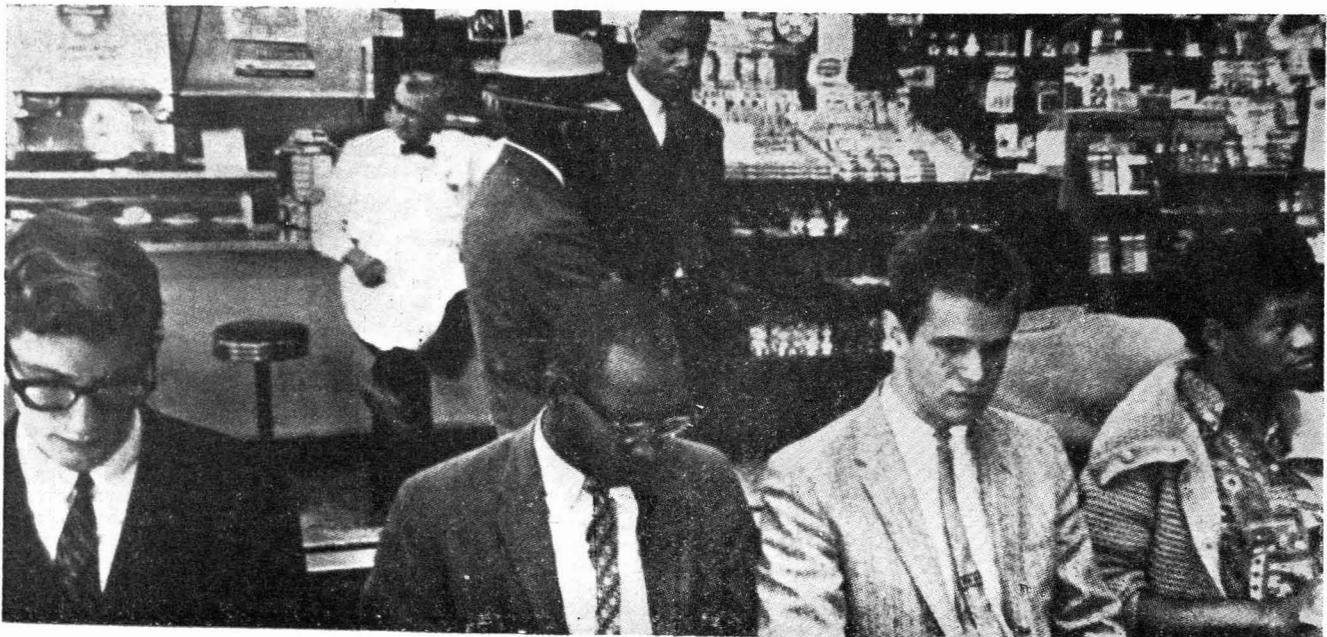
riores. ¿Qué podía significar entonces el hablar de su deplorable estado y de nuestra mayor fortuna? Con todo, como la imprenta, las opiniones de mi hermana eran sagradas y le creí cuando me informó de las fuerzas económicas y de la explotación. Le creí, pero aún temía y odiaba de todo corazón a los negros.

Pero, como lo afirman los primeros recuerdos de mi infancia, no siempre había sido así. ¿Cuándo se iniciaron este miedo y este odio? En el jardín de niños de la escuela pública local, por la conformación del vecindario, al menos la mitad de los niños deben de haber sido negros. Y sin embargo, no recuerdo haber tenido a esa edad conciencia de las barreras de color y observo que mis propios hijos no le atribuyen ninguna significación a tales diferencias, incluso ahora que empiezan a advertirlas. Pienso que hubo un día —¿primer año?, ¿segundo año?— en que Carl, mi mejor amigo, me golpeó cuando regresábamos de la escuela y me dijo que ya nunca más jugaría conmigo, porque yo había matado a Jesús. Corrí a casa y llorando le pedí a mi madre una explicación; ella me suplicó que no le prestara ninguna atención a semejantes tonterías, y entonces en yiddish maldijo a los *goyim* y a los *schwartzes*, los *schwartzes* y los *goyim*. Se reveló que Carl era un *schwartz* y así se añadió una tercera categoría a las que dividían misteriosamente a las personas.

A veces me pregunto si este recuerdo es verdadero. Posee una viveza llameante, pero quizá nunca ocurrió: ¿Se puede en realidad volver a los seis años de edad? Con todo, sobre las épocas que siguieron no me aflige ninguna incertidumbre. A duras penas nos hablábamos Carl y yo, aunque nos encontrábamos a diario en la escuela y aunque fuimos compañeros hasta el octavo o noveno grado. Habría momentos embarazosos al advertir él mi mirada o al capturar yo la suya, porque sea lo que fuese aquello que motivó nuestra mutua atracción cuando pequeños, permaneció vivo a pesar de la fantástica muralla de hostilidad que, de repente y como surgiendo de ninguna parte, se había levantado entre nosotros. Pero ya la amistad era imposible e incluso de ser posible, habría sido inconcebible. A ese respecto, no había ya nada que se pudiese hacer cuando teníamos ocho años de edad.

*Item:* Al derribarse el orfanatorio que está en el otro lado de la calle, un almacén se empieza a edificar en su lugar y en el maravilloso lote vacío junto al viejo orfanato se está construyendo un campo deportivo. A medida que se acerca el Día de

\* Este ensayo apareció originalmente en la revista *Commentary*.



"no integración, sino fusión"

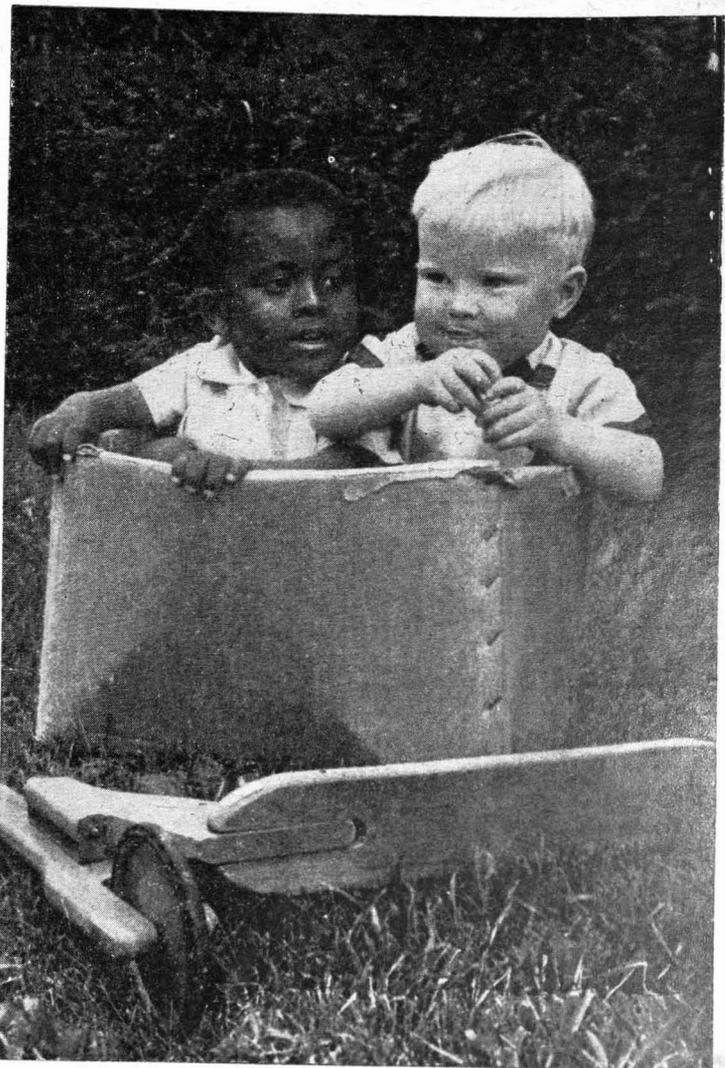
la inauguración, la gente se anticipa y se excita. El alcalde La Guardia en persona, viene a dedicar este gran gesto de benevolencia pública. Habla del sentido de buena vecindad y de pedir prestadas tazas de azúcar y dice que en el campo deportivo niños de todas las razas, colores y credos aprenderán a convivir en armonía. Una semana después, algunos de nosotros estamos jugando informalmente en el inadecuado pequeño campo de beisbol. Por el otro extremo, hace su aparición una pandilla de muchachos negros, casi todos de nuestra edad, quienes nos ordenan abandonar el parque. Con orgullo, con indignación, con soberbio fervor masculino, nos rehusamos. Se produce una pelea, ellos ganan y nos retiramos entre sollozos y desafíos. Es mi primera nauseabunda experiencia de la cobardía. Y mi primera comprobación asombrosa de que hay en el mundo quienes parecen no tenerle miedo a nada, quienes actúan como si no tuvieran nada que perder. De allí en adelante, el campo deportivo se convierte en el sitio de la batalla, algunas veces silencioso, otras el escenario de competencias atléticas entre Ellos y Nosotros. Aunque las piedras se arrojaban con tanta frecuencia como las pelotas. En forma gradual abandonamos el lugar y lo reemplazamos con las calles: son más seguras, aunque no lo admitamos en nuestro fuero interno. Después de todo, no somos "mariquitas" (*sissies*), el epíteto más espantoso de una niñez norteamericana.

*Item:* Estoy sentado solo, frente al edificio donde vivo. Ya es tarde y está oscureciendo. Ese día en la escuela el maestro le preguntó a un insolente muchacho negro llamado Quentin algo que éste fue incapaz de responder. Como de costumbre yo había alzado mi mano con diligencia ("¡Sé un buen niño, consigue buenas calificaciones, muéstrate astuto, asiste a la Universidad, recíbete de doctor!") y al hacer explosión en mis labios la respuesta adecuada, el profesor me señaló amorosamente como un ejemplo para la clase. Vi endurecerse el rostro de Quentin —un rostro de conformación muy oriental, muy oscuro, muy cruel— y vi en sus ojos la amenaza suficiente para hacerme correr todo el viaje de regreso a casa por miedo a que él me pudiera atrapar.

Ahora, sentado ociosamente frente a mi propia casa, lo miro aproximarse acompañado por su hermano pequeño, quien lleva un bat y que enseña una mueca de maliciosa expectación. Me siento atrapado como en una pandilla. Los alrededores son seguros y familiares pero el terror se presenta de súbito y no hay nadie a mi lado para auxiliarme. Estoy como encadenado. No gritaré o escaparé como un mariquita y allí permaneceré con el corazón que palpita salvajemente y la garganta obstruida. Él se acercará, proferirá la exclamación habitual ("¡Oye, judío hijo de...!") y para mi sorpresa solamente me empujará. Es un empujón violento pero no un puñetazo. Es posible que todavía pueda echarme para atrás sin perder mi dignidad por entero. Es posible que pueda decir: "Oye Quentin, vamos, por qué tenemos que *hacer eso*. Yo no te hice nada", y alejarme con la suficiente lentitud. En vez de eso, antes de que me pueda detener, lo empujo como gesto de prueba y afirmo: "Termina con esto. No quiero pelear. No haré nada porque peleemos". Mientras doy vuelta para entrar al edificio, apreso con el rabillo del ojo el movimiento del bat que le ha cedido su hermano pequeño. Intento evitar el golpe, pero el bat hace surgir en mi cabeza luces multicolores.

Cuando vuelvo en mí, se encuentran a mi lado, histéricas, mi madre y mi hermana. Mi hermana —quien después iba a incorporarse a la organización juvenil "progresista"— grita en demanda de la policía y aúlla imprecaciones contra esos negros bastardos, sucios y pequeños. Me conducen hasta mi cuarto, viene el doctor, viene la policía. Les digo que el muchacho que me atacó era un extraño y que había intentado robarme. No me creen, pero estoy demasiado asustado para darles el nombre de Quentin. Al regresar unos días después a la escuela, Quentin evita mi mirada. Sabe que no lo he delatado y siente vergüenza. Deseo mostrarme orgulloso, pero sé en mi corazón que a mi silencio lo impulsó no el código de la calle, sino el miedo a lo que sus amigos pudieran hacerme.

*Item:* Hay un encuentro atlético en donde participan todos los alumnos de mi escuela. Yo estoy en una de las clases experimentales del séptimo grado, y ahora la "segregación" se ha instalado vengativamente. En los últimos tres o cuatro años de la escuela primaria, cada grado se había dividido en tres clases de acuerdo con la "inteligencia". (En los primeros años las divisiones fueron o bien arbitrarias o bien nosotros no las reconocíamos como teniendo que ver con la capacidad mental.) Estas divisiones, producto de pruebas de inteligencia o arregladas según el capricho, han concluido con un predominio de los



"que desaparezca de hecho el color"

judíos en la primera clase y un correspondiente predominio de los negros en la tercera clase, con los italianos divididos en forma desigual a lo largo de la escala. Unos cuantos negros por lo menos han participado siempre en la primera clase, como también siempre han estado unos cuantos niños judíos en la tercera clase y algunos más en la segunda (donde dominan los italianos). Pero en mi clase, de "avance rápido" como la califican, los judíos se encuentran en abrumadora mayoría, y todos somos blancos, salvo una tímida y solitaria niña negra de piel clara y cabello rojizo.

El encuentro atlético se efectúa en un estadio oficial lejos de la escuela. Es un acontecimiento importante al cual se consagra todo un día. Los ganadores obtendrán esas preciosas medallitas con un sello —el emblema de Nueva York— que se puede atornillar al cinturón y que señala a quien lo porta como un personaje distinguido. Soy un corredor veloz y así se me designa como el encargado del relevo final en la carrera de equipos. Participan otros tres grupos del séptimo grado, dos de ellos integrados sólo por negros, como el nuestro únicamente es de blancos. Uno de los equipos negros es de muchachos muy altos: el del relevo final que espera silencioso en la línea parece mayor que yo y no lo reconozco. Es el primero en tomar la estafeta y cruza caminando la línea final. Nuestro equipo llega en segundo término, pero minutos después se nos declara vencedores, porque se ha descubierto que el encargado del último relevo en el equipo vencedor, no es un miembro de la clase. Se nos premia con las medallas y al día siguiente nuestra maestra pronuncia un discurso y nos informa de cuán orgullosa se siente de nosotros, porque somos atletas superiores en la misma medida en que somos estudiantes superiores. Queremos pensar que el elogio es merecido, pero sabemos que no podríamos haber ganado de no hacer trampa el otro equipo.

Esa tarde, en el camino hacia mi casa, cinco jóvenes negros me acechan y rodean. Uno de ellos es mi contrincante del grupo descalificado. Gruñe: "Dame mi medalla, judío hijo de..." No la tengo conmigo y se lo digo. "De cualquier modo no es tuya", advierto lentamente. Me llama mentiroso por partida doble y me arroja contra la pared en donde jugamos pelota a veces. "Dame mi medalla, judío hijo de...", repite. Le vuelvo a decir que la dejé en casa. "Registremos a este pequeño judío hijo de...", sugiere uno de ellos. "Probablemente la tenga escondida en sus pantalones de judío hijo de..." Ya no puedo

dominar mi pánico (cuántas veces había sido rodeado como ahora y se me había dicho en tonos suaves: "préstame un níquel, muchacho". Cuántas veces se me había llamado mentiroso por alegar pobreza y se me había empujado o registrado o golpeado a menos que hubiera en la pandilla de merodeadores alguno como Carl que, a través de la enorme división del odio, simpatizaba conmigo y que podría decir por lo tanto: "Ah, vamos, busquemos algún otro; *este* muchacho no trae dinero consigo"). Les grito enturbiado por lágrimas de rabia y autoconmiseración: "Alejen de mí sus sucias asquerosas perras manos negras. Les juro que llamaré a la policía". Eso es lo que necesitaban oír para abalanzarse. Me golpean profusamente, sobre todo en el estómago y en los brazos y en los hombros, y cuando varios hombres que haraganeaban por la dulcería calle abajo advierten lo que sucede y empiezan a gritar, ellos corren y se dispersan.

No les conté a mis padres lo sucedido. Mis compañeros de equipo también fueron asaltados, cada uno por una pandilla a la que guiaba su competidor en el equipo descalificado. A ellos sí les arrebataron sus medallas pero tampoco se quejaron. Durante varios días caminé hacia mi casa con terror, esperando ser capturado de nuevo, pero nada ocurrió. La medalla fue escondida en una gaveta y nunca más se la usó con orgullo.

Como es obvio, experiencias semejantes siempre han sido un rasgo distintivo de la vida de la niñez en las clases trabajadoras y en los barrios de inmigrantes, y los negros no figuran en ellas por necesidad. Como sea y en las combinaciones que sean, niños de grupos diferentes que viven juntos en las ciudades, han estado en guerra, han golpeado y han sido golpeados, irlandeses contra judíos, contra alemanes, contra puertorriqueños, contra polacos. Y aun en áreas relativamente homogéneas el pleito de los jóvenes se ha mantenido: una calle contra otra, una pandilla (llamada en mi época, en un esfuerzo patético de gentileza, un CAS o Club Atlético Social) contra otra. Pero el conflicto entre negros y blancos tuvo —y sin duda aún tiene— una intensidad especial y la ferocidad con que se le condujo no tiene parangón con las batallas intramuros de los blancos.

En mi propio barrio existía una fuerte animosidad entre los muchachos italianos (la mayoría de padres sicilianos) y los judíos (que provenían de familias de Europa Oriental). Sin embargo todos tenían amigos, en ocasiones amigos íntimos, en el otro "campo" y con frecuencia se producían visitas recíprocas en esas casas de olor extraño, o por comida o por vasos de leche o, algunas veces, por un acontecimiento especial como una boda o un velorio. Si nos dividíamos en facciones guerrilleras y peleábamos, sólo la mitad de nuestro corazón se empeñaba en la lucha y pronto remendábamos las discrepancias. Para ser exactos, nuestros padres nada tenían que ver unos con otros y se eran mutuamente hostiles y sospechosos. Pero nosotros, los muchachos que hablábamos en nuestras casas yiddish o italiano, pertenecíamos a los Estados Unidos o a Nueva York o a Brooklyn; compartíamos una cultura, la cultura de la calle, que, al menos por un momento, demostró ser más poderosa que las culturas antagónicas del hogar.

¿Por qué, *por qué* había sido todo tan diferente entre los negros y nosotros? ¿Cómo surgió tan temprano entre nosotros, fuésemos blancos o negros, la certeza de que éramos enemigos más allá de cualquier posible reconciliación? ¿Por qué nos odiábamos así?

Supongo que de intentarlo, podría responder a esas interrogantes en forma más o menos adecuada y con la perspectiva de lo que he aprendido desde entonces. Podría escribir sobre James Baldwin —¿qué mejor testigo se conoce?—, describir la sensación de entrapamiento que envenena el alma del negro y que se manifiesta en odio hacia el blanco, a quien sabe su carcelero. Por otro lado, si quisiera entender cuánto odia el blanco al negro, podría invocar a los psicólogos que han hablado de la culpa que los norteamericanos blancos experimentan frente a los negros y que se transforma en odio por la negativa de reconocerse ellos mismos como culpables. Hay respuestas plausibles que ciertamente contienen parte de la verdad. Sin embargo, cuando evoco mi propia experiencia del problema negro y considero cuál puede ser la experiencia que de mí tengan los negros, me aflijo y me confundo, como cuando creía de niño que todos los judíos eran ricos y que a todos los negros se les perseguía. ¿Cómo podían los negros en mi vecindario haber considerado como carceleros a los blancos del otro lado de la calle, a los blancos que estaban a la vuelta de la esquina? En conjunto, los blancos no eran tan pobres como los negros, pero bastante pobres como sea, y además, eran los años de la Depresión. Y en lo que se refiere al odio del blanco por el negro, ¿cómo podía participar en esto el sentimiento

de culpa? ¿Qué responsabilidad tenían en la esclavización del negro los inmigrantes italianos y los judíos? ¿Cuál era la intervención de esta gente también oprimida, que a duras penas y sacrificándose enormemente se ganaba la vida, en la explotación del negro?

No, no puedo creer que entonces, allí en Brooklyn, nos odiásemos mutuamente porque ellos nos concibieran como carceleros y nosotros experimentásemos la culpa. Pero, ¿importa eso, puesto que todos nos confrontábamos, aunque careciésemos de representación? Pienso que importa de una manera profunda porque si nos tomábamos el trabajo de odiarnos con tal eficacia unos a otros, sin beneficiarios con los auxiliares del odio que se encuentran (supuestamente y en donde quiera) en la misma raíz de esta locura, eso debía significar que aún no hay un entendimiento profundo de la insensatez. Lejos de mí el pretender que la entiendo, pero insisto en que ninguna visión del problema empezará a acercarse a la verdad a menos de que pueda servir también para un caso como el que he intentado describir. ¿Están a nuestro alcance los elementos para un punto de vista semejante?

Creo que poseemos dos de ellos al menos. Uno es una idea que descubrimos con frecuencia en la obra de James Baldwin, y el otro es una noción concomitante que siempre ponen de relieve los psicólogos que han estudiado los mecanismos del prejuicio. Baldwin afirma que una de las razones por las cuales el negro odia al blanco es la negativa del blanco a *mirarlo*: sabe que ante los ojos del blanco todos los negros son iguales; carecen de rostro y por tanto no son enteramente humanos. A su vez, los psicólogos nos informan que el blanco odia al negro por su tendencia a proyectar sus impulsos salvajes internos en grupos extraños, ajenos, a los cuales castiga con su menosprecio. Lo que Baldwin *no* nos dice, sin embargo, es que el principio del despojo de rostros es un arma de dos filos y que puede funcionar sin dificultad en ambas direcciones. Así, en Brooklyn, *yo* carecía de rostro ante los ojos de los negros y a la inversa, y si ellos me odiaban porque yo nunca los miraba, yo también debo haberlos odiado porque nunca *me* miraban. Para los negros, mi piel blanca bastaba para definirme como el enemigo, y en una guerra no es la persona, es el uniforme lo que cuenta.

Y lo mismo sucede con el mecanismo de proyección al que se refieren los psicólogos: trabaja al mismo tiempo en ambas direcciones. Es evidente que los psicólogos tienen razón al considerar lo que el negro representa simbólicamente para el blanco. Para mí, de niño, la vida que se manifestaba del otro lado del campo de juegos me parecía la encarnación misma de los valores de la calle: libre, independiente, temeraria, valiente, masculina, erótica. Puse hasta el final la palabra "erótica", aunque por lo común se destaca por encima de todas las demás, porque de hecho vino al último, en importancia y en el nivel de mi conciencia. Lo que me interesaba primordialmente de los niños negros de mi edad es que eran "malos muchachos". Había un número muy vasto de malos muchachos entre los blancos —después de todo, éste era un vecindario en donde el crimen tenía una gran tradición como carrera abierta a los talentos aspirantes—, pero los negros eran *realmente* malos, de un modo que nos incitaba y que nos hacía sentir inadecuados. *Nosotros* íbamos todos los días a la casa para almorzar espinacas y papas; *ellos* vagaban durante la hora del almuerzo, mascando energicamente barras de caramelo. En el invierno *nosotros* usábamos sombreros de lana picante y guantes y enfadosos zapatones; *ellos* eran desafiantes y se quedaban siempre fuera (¿para realizar qué cosas deliciosas?), siempre provocaban disturbios en las clases y en los corredores, siempre se les enviaba con el director y volvían inmutables. Pero, y esto es lo más importante de todo, ellos eran *duros*; duros en una forma hermosa y envidiable; a ellos ni nada ni nadie les importaba en lo absoluto. Al diablo con el profesor, con el vigilante escolar, con el policía; al diablo con todo el mundo adulto que *nos* tiene en un puño, y contra el cual nunca tuvimos el valor de rebelarnos excepto de un modo esporádico y mezquino.

Esto es lo que yo vi y envidié y temí en el negro: esto es lo que finalmente le hizo perder su rostro ante mí, aunque por supuesto una parte de ese rostro estaba allí en realidad. (Los psicólogos también nos explicaban que el grupo extraño que se convierte en el objeto de una proyección intentará responder tratando de ajustar su conducta a lo que se espera de ellos.) Pero, ¿qué cosa, por su parte, vio el negro en mí, por qué mi rostro dejó de existir para *él*? ¿Envidiaba él mis almuerzos de papas y espinacas y mis gorras de lana picante y mi conducta prudente ante la autoridad, como yo envidiaba sus barras de caramelo al mediodía y su cabeza desnuda en el invierno y su magnífica rebeldía? ¿Le indicaban esos almuerzos y

esas gorras la perspectiva de poder y riquezas en el futuro? ¿Les otorgaba el significado de posibilidades abiertas para mí, que a él le eran negadas? No era difícil que así fuese. Pero si así era, uno también supone que él temía sus impulsos íntimos de sumisión a la autoridad, de la misma poderosa manera en que yo temía mis impulsos internos de desafío. Si él me representaba como carcelero, no era porque yo lo subyugara o lo oprimiera; era porque yo simbolizaba para él la tentación peligrosa y probablemente inútil que le haría caer en una represión mayor, del mismo modo en que él simbolizaba para mí el también peligroso estirón hacia una libertad más grande. A mí en lo personal se me llegaría a recompensar por esta represión con una vida nueva mejor, pero cuántos de mis amigos no pagaron un precio aún más alto y solamente les fue ofrecido el rencor en recompensa.

Conocemos, por la autoridad de James Baldwin, el hecho de que todos los negros odian a los blancos. Estoy intentando sugerir que a su vez todos los blancos —todos los norteamericanos blancos— tienen sentimientos enfermizos para con los negros. Son negros, sin duda alguna, quienes dirían que Baldwin está equivocado, pero sospecho que son mucho menos honrados que él, así como también malicio un auto-engaño en los blancos que me advierten que carecen de sentimientos especiales hacia los negros. Los sentimientos especiales sobre el color son un contagio al cual parecen susceptibles los norteamericanos blancos, aun cuando no haya nada en su *background* que favorezca la susceptibilidad. Así, si atendemos el proceso actual del Norte, encontraremos en todas partes el fenómeno curioso de liberales blancos de la clase media que no tenían una experiencia previa, personal de los negros — gente para la cual los negros siempre han carecido de un rostro virtuoso, más que carecer de rostro vicioso, y que descubren que su compromiso abstracto con la causa de los derechos negros no resiste la prueba de una confrontación directa. Encontramos a esta gente que huye por manadas a los suburbios cuando crece la población negra en la ciudad; y cuando permanecen en la ciudad los



"asolados por una venganza"

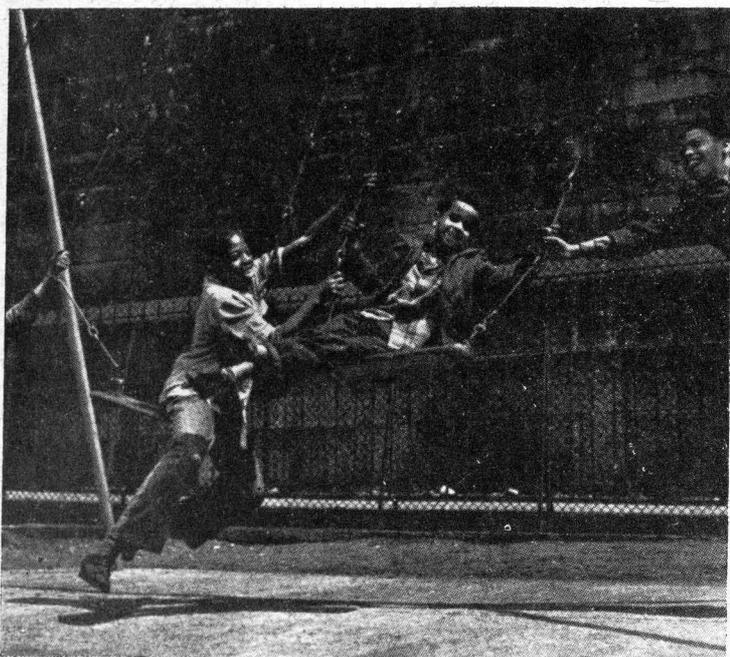
hallamos enviando a sus hijos a escuelas privadas y no a las escuelas públicas "integradas" del vecindario. Los vemos al resistir la exigencia de que los distritos escolares divididos con arbitrariedad se vuelvan a escindir con el propósito de vencer a la segregación *de facto*; los observamos cuando reflexionan juiciosamente sobre si los negros (por su propio bien, desde luego) no están quizás empujando demasiado fuerte; los contemplamos cuando cloquean al referirse a la militancia negra; los descubrimos al especular sobre el problema de si no habrá algo de cierto, después de todo, en la teoría de las diferencias biológicas de las razas; los advertimos cuando dicen que les llevará a los negros un tiempo muy considerable alcanzar la igualdad plena, sin importar lo que cada uno haga; los encontramos al deplorar el auge del nacionalismo negro y al expresar la esperanza solemne de que los líderes de la comunidad negra descubrirán los medios para contener la violencia incipiente y la impaciencia dentro de los *ghettos* de color.

Pero ésta no es, de ningún modo, toda la historia; hay que considerar también el fenómeno que Kenneth Rexroth calificó en una ocasión como "crow-jimismo". Son los jóvenes blancos arruinados como Vivaldo Moore en *Another Country*, la novela de Baldwin, que acuden a Harlem en busca de sexo o simplemente para refrescarse en el contacto de algo que parece como vitalidad primitiva, y quienes con tanta frecuencia son castigados por los negros a causa de crímenes que hubieran sido los últimos en cometer y de los cuales ellos mismos han resultado víctimas tan contritas como cualquiera de los negros que los expulsan de su lado. Están los escritores y los intelectuales y los artistas que ven a los negros con romanticismo y los encubren con celestinaje, asumiendo una culpa que no es en rigor la suya. Y están todos los liberales blancos que permiten el chantaje de los negros al adoptar un doble modelo de juicio moral, y que se prestan ellos mismos —al asumir de nuevo la responsabilidad por crímenes que nunca cometieron— a la explotación despectiva y marrullera por parte de los negros a quienes emplean o con quienes tratan de amistar.

¿Y qué de mí? ¿Cuáles son mis actuales sentimientos hacia los negros? ¿Qué me sucede a mí, nacido en Brooklyn, que crecí en el temor y en la envidia y en el odio para con los negros? Ahora que Brooklyn está a mis espaldas, ¿aún les temo y los envidio y los odio? La respuesta es sí, pero no con las mismas proporciones y ciertamente no del mismo modo. Hoy vivo en la parte superior del lado oeste de Manhattan, donde también viven muchos negros y muchos puertorriqueños, y en algunas noches vuelvo a experimentar la vieja aprensión, y hay calles que evito al caminar en la oscuridad, como había calles que evité siendo un niño. Encuentro que no tengo miedo de los puertorriqueños, pero no puedo reprimir mi nerviosismo cuando paso junto a un grupo de negros que se encuentran frente a un bar o que vagan por el barrio. Ahora sé, como no lo supe cuando niño, que el poder está de mi lado, que la policía está trabajando para mí y no para ellos. Y al saber esto me siento avergonzado y culpable, como el buen liberal en que me he convertido. Y con todo, no se pueden negar las punzadas de miedo y el resentimiento y la autoconmiseración que ellos provocan.

¿Pero la envidia? ¿Por qué la envidia? ¿Y el odio? ¿Por qué el odio? Aquí de nuevo han disminuido las intensidades y todo se ha complicado y se califica por las culpas y los agravios excesivos que son la herencia del mundo ilustrado de la clase media al que ahora pertenezco. De la misma manera en que envidié a los negros cuando niño por lo que me parecía su masculinidad superior, hoy los envidio en atención a su belleza y gracia física superiores. He llegado a ponderar en grado sumo la gracia física, y ya soy capaz de sufrir un mal continuo cuando observo a una pareja negra en el salón de baile o a un negro que juega beisbol o basquetbol. Se encuentran en tal avenimiento con sus propios cuerpos, que a mí, que desearía compartir ese convenio, me resultan bienaventurados por esa cualidad extraordinaria.

El odio que aún experimento por los negros es el más duro de todos los sentimientos que uno debe admitir o enfrentar, y es el más oculto y el más oscurecido por las actitudes conscientes a los que yo me he sometido con éxito. Ya no tiene, como tuvo una vez para mí, ninguna causa o justificación (excepto, quizás, que se me niega de continuo mi merecimiento a una expresión honrada de las cosas; esas cosas que, por derecho ganado, siento desde niño). ¿Cómo entonces me doy cuenta que este odio nunca ha desaparecido por completo? Lo sé por la rabia insana que puede perturbarme al pensar en el antisemitismo negro; lo sé por la sensualidad repugnante que puede agitarme al mirar una pareja "integrada"; y lo sé por la violencia que puede conmoverme cada vez que me encuentro frente a esa forma especial de susceptibilidad para-



"eran duros en una forma hermosa y envidiable"

noide hacia la que se encuentra tan predispuerto un muy vasto número de negros.

Aquí, entonces, es donde me encuentro; no sé exactamente dónde pienso que están todos los otros liberales blancos; pero de cualquier modo no puedo hallarme muy lejos de ellos. Y es gracias a mi convicción de que nosotros los norteamericanos blancos tenemos —por las razones que sean: eso ya no importa— unos sentimientos tan retorcidos y enfermizos hacia los negros, que yo desespero del impulso presente hacia la integración. Si en esto no interviniese la marcha del progreso, no habría quizás motivo para desesperar: el tiempo y la ley e inclusive la situación política internacional están del lado de los negros y en última instancia y, por ende, la victoria —en cierto modo, como sea— deberá sobrevenir. Pero algo hemos aprendido de los observadores que tenemos la obligación de conocer, y es que la marcha se ha convertido para los negros en algo tan importante como la substancia. Exigen igualdad y la quieren *ahora*, y el mundo blanco está cediendo a sus exigencias sólo en la medida y con la rapidez a que se ve absolutamente compelido. Los negros saben esto de la manera más concreta que es dable imaginar, y así es cada día más difícil librarse de ellos con retórica y promesas y seguridades piadosas de ayuda. Por ello, dentro de la comunidad negra, se encuentran ahora con mayor frecuencia, más y más personas que declaran —como Harold R. Isaacs estableció en un artículo en *Commentary*— que ellos necesitan *salir*: gente que afirma que nunca se producirá la integración, o que tomará cien o mil años en realizarse, o que se dará a cambio de un precio demasiado alto en sufrimiento y en luchas, que no compensará, por lo que pueda entregar en su mejor momento, la pálida y pesada vida de la clase media norteamericana.

El movimiento más numeroso, influyente y peligroso que ha surgido de la desesperación negra en su afán de integración es, por supuesto, el de los *Black Muslims*, los Musulmanes Negros. A este movimiento, al margen de lo que podamos decir de él, se le debe dar crédito por un logro perdurable: inspiró a James Baldwin para escribir un ensayo que merece situarse entre los clásicos de nuestra lengua. Todo lo que Baldwin ha intentado comunicarnos está quintaesenciado en *The Fire Next Time*: una declaración de magnificencia profética y de sobrecogedora capacidad persuasiva. El mensaje de Baldwin es y siempre ha sido simple. Es éste: "El color no es una realidad humana o personal; es una realidad política." Y la exigencia de Baldwin es también simple: el color debe olvidarse para que no seamos asolados por una venganza, "que en realidad no depende, y en verdad no puede ser ejecutada por ninguna persona u organización, y que no puede ser prevenida por ningún ejército o fuerza policial: venganza histórica, venganza cósmica fundamentada en la ley que reconocemos al decir: *Todo lo que asciende debe descender*". Baldwin pinta a los *Black Muslims* como una señal y una advertencia para el intransigente mundo blanco. Vienen para proclamar la profundidad y los puntos del desamor negro hacia el mundo blanco, y Baldwin afirma que ningún negro norteamericano puede dejar de responder, en algún lugar de su ser, a este mensaje: que el hombre blanco es el demonio, que Alá lo ha condenado a la destrucción y que el negro recibirá la tierra por heredad.

Por supuesto, Baldwin sabe que esta pesadilla invertida del racismo que el negro ha padecido, no puede triunfar y ni siquiera puede indicar el lugar en donde se deba situar a la victoria. Porque desde su punto de vista, la ubicación de la victoria está exactamente en la dirección opuesta: en la actitud de trascender el color a través del amor.

Sin embargo, el hecho trágico es que el amor no es la respuesta al odio: no en el mundo de la política, como quiera que sea. El color es en verdad una realidad política más que personal o humana y si la política (lo que equivale a decir el poder) lo ha convertido en una realidad humana y personal, entonces sólo la política (lo que equivale a decir el poder) puede destruirlo de nuevo. Pero el camino de la política es lento y amargo, y como la impaciencia de los negros se aparea con el ambiente de palabrería de los blancos, hemos sido llevados casi al borde de una explosión y la sangre puede aún correr en las calles.

¿No encontrará nunca un sitio para descansar esta locura que nos atrapa a todos? ¿Nunca habrá un fin para esto? Al pensar en los judíos me he preguntado con frecuencia si su supervivencia como un grupo distinto valía siquiera un pelo de la cabeza de un solo niño. ¿Debían sobrevivir los judíos para que seis millones de inocentes fueran un día quemados en los hornos de Auschwitz? Es una pregunta terrible y nadie, ni Dios mismo, podría resolverla a mi entera satisfacción. Y cuando pienso en los negros en Estados Unidos y en la imagen de la integración como un estado en el cual el negro tomaría su debido lugar como otra de las minorías protegidas en una sociedad pluralista, me pregunto si ellos creen en verdad en sus corazones que se pueda lograr realmente un estado así, y si es así, desearía saber *por qué* desean sobrevivir como un grupo distinto. Creo entender por qué los judíos quisieron sobrevivir en una ocasión (aunque mi certidumbre es mayor, sobre el por qué aún queremos hacerlo); no sólo tenían la certeza de que Dios no les concedía otra elección, sino que estaban vinculados a un recuerdo de glorias pasadas y a un sueño de redención inminente. ¿Qué tiene el negro norteamericano que pueda responder a esto? Su pasado es un estigma, su color es un estigma y su visión del porvenir es la esperanza de desvanecer el estigma, al hacer el color irrelevante, al hacerlo desaparecer como un hecho de la conciencia.

Comparto esta esperanza, pero no veo cómo podrá realizarse, a menos que el color de *hecho* desaparezca: y eso no significa integración, quiere decir asimilación, significa —dejemos que aparezcan las palabras brutales— mezcla de razas. Los *Black Muslims*, como sus contrapartes racistas en el mundo blanco, acusan a "los llamados líderes negros" de perseguir en secreto y como un fin la mezcla de razas. Los racistas están equivocados, pero desearía que estuvieran en lo justo, porque creo que la gran fusión de las dos razas es la alternativa más deseable para todos los afectados. No proclamo que esta alternativa pueda ser perseguida programáticamente o que sea una solución factible de inmediato; resulta obvio que se levantan ante ella barreras mayores que las que surgen frente a la integración. Lo que digo, sin embargo, es que en mi opinión no hay otra forma de resolver el problema negro en este país.

He contado aquí la historia de mis retorcidos sentimientos hacia los negros, y cómo entraron en conflicto con las convicciones morales que he desarrollado desde entonces, y lo hice para afirmar que tales sentimientos deben reconocerse con la mayor honestidad posible para que puedan manejarse, y en última instancia desconocerse en favor de las convicciones. Está *mal* que un hombre sufra a causa del color de su piel. Ante esa proposición, ante ese lugar común del pensamiento liberal, ¿qué argumento puede enfrentarse y ser respetado? Si los argumentos pertenecen al sentimiento, se les debe obligar a ceder, y nuestra propia alma no es el peor sitio para iniciar el trabajo de una enorme transformación social. No hace mucho, había una pregunta usual para los liberales blancos: ¿Te gustaría que tu hermana se casara con uno de ellos? Cuando yo era niño y mi hermana era soltera todavía, ciertamente habría respondido con un *no*. Pero ahora soy un hombre, mi hermana ya está casada y tengo hijas. Si hoy me preguntaran si me gustaría ver a una hija mía "casar con uno de ellos", tendría que responder: "No, no me gustaría en lo absoluto. Me quejaría y me enfurecería y gritaría y me mesaría el cabello. Y entonces espero que tendría el valor de maldecirme a mí mismo por enfurecerme y gritar y le daría a ella mi bendición. ¿Cómo me atrevería a impedirlo a instancias del niño que fui y en contra del hombre que ahora tengo el deber de ser?"

—Traducción de Carlos Monsiváis

# Poemas

---

## LUZ NEÓN

A Abelardo Oquendo

No hay noche en la ciudad, no hay  
sino este tenue resplandor,  
este halo triste en torno de las casas,  
este antifaz fetal del día que pasó  
y hecho jirones permanece.

No hay  
noche en las tiendas de lujo, en los bares, en  
los cuartos de hotel donde el sexo  
pudo cantar su bella tonada invernal.

No hay  
noche porque un tiempo de carbunco y grava  
baja por los muros parpadeando como un insecto  
y arrastra una buena cena,  
y paga con una plata fugaz e intermitente.  
No hay noche de veras, no hay  
ningún negro follaje donde el sueño transplante  
su polen de meteoros.

No hay  
ayer ni hoy ni mañana  
ni citas de la vida con la muerte,  
ni una luna que mirar  
al mismo tiempo que la mira algún ausente.  
Nos bañamos en carteles de inclemente color,  
nos quedamos sin noche  
quemados por la luz neón y absortos  
como buhos que evocan la sangre de sus amadas.

## JAVIER HERAUD ERA EL PELIGRO

Pudo tener como cualquiera de nosotros una corbata azul,  
peinarse ante el espejo del domingo,  
mirar los ojos de su novia como un fanal de pueblo,  
pero quiso escalar el río  
que devasta piedras y felinos y madrigales,  
que desordena los mapas y sus colores marciales,  
que se muerde el pecho como un león  
y canta entre los astros que en él meditan y extasían.

Y como era el peligro  
lo amarraron al agua y a la espuma  
cosieron con fuego sus frágiles labios,  
lo sepultaron sin lágrimas pero persignándose,  
y ni su nombre sabían los sepultureros,  
ni su manera de andar de oso conocían sus asesinos,  
ni sus versos tristes habían oído todavía  
los pájaros, los árboles y las montañas  
que amó hasta morir  
hasta ser la puerta viva de tanta esperanza.

## MUJER TODA REALIDAD

a Irma otra vez

Mujer, mira al hombre  
que apiñado en tu cripta inhala dioses,  
que asciende tu escalera sin apuro,  
que tu arpa de penurias  
toca en la noche  
con sus inertes sueños

Mira su sombra de tigre  
alargarse al ocaso por tus bosques, mira  
las redes de tu pecho  
recogiendo el otoño de sus garras,  
mira al hijo, al marido, al padre,  
que uno son y son todos  
sólo por tu presencia.

Mira ya humano al hombre  
sólo por tu presencia, oh real.

## RECADO AL JOVEN POETA

No estés solo,  
no hables contigo de ti mismo,  
no mires demasiado  
tu cinema en penumbra.

Y si alguien te pregunta  
por qué la flor no es más hoguera,  
y el cielo su húmeda capa arrastra,  
y el sol no vigila  
sus músicos,  
sus habas,  
sus lechuzas,  
sus tres rugientes reinos magistrales,  
no eches llave a tu puerta,  
a tu cadencia sonriente.

Sal afuera, cruza  
despacio el puente  
que va del sueño a las palabras,  
y si estalla una pregunta  
como un ojo purpúreo,  
si la libertad te arroja al mundo  
sin que puedas besar a una muchacha,  
es porque te ha elegido.

No estés solo, mejor,  
con tu película muda.

---

Sebastián Salazar Bondy

## DOCUMENTOS

## Extremos de América

Por John P. HARRISON

La presente introducción \* es esencialmente informativa, y tiene como propósito dar a conocer al público lector de la lengua inglesa el perceptivo y penetrante espíritu del destacado intelectual mexicano Daniel Cosío Villegas. Es indiscutible que el nombre de Cosío ya le es familiar a muchos historiadores, economistas y otros especialistas en ciencias sociales que leen español, así como a un número considerable de personas, dentro y fuera del gobierno, cuyas decisiones afectan el curso de las actividades de los Estados Unidos con respecto a México, en particular, y con respecto a Latinoamérica, en general. Asimismo es un hecho que, ya asimilado a través de la confrontación personal o de la palabra escrita, o bien por medio de la combinación de ambos procedimientos, Cosío no se conoce, sino parcialmente, en los Estados Unidos y Europa. La descripción de sus conocimientos, que a continuación se expone, debe ayudar a explicar esta circunstancia, de la misma manera que al mencionar sus obras publicadas deben hacerse comprensibles las razones por las que sus libros, por naturaleza extensos y especializados, no han sido traducidos al inglés.

La creciente curiosidad del mundo de habla inglesa por los años más recientes de la historia latinoamericana fue suscitada, en 1963, por la edición norteamericana de una de las contadas monografías históricas no muy extensas de Cosío: un estudio particular sobre el reconocimiento de Porfirio Díaz por los Estados Unidos y la manera en que sus relaciones se vieron afectadas por pugnas fronterizas inmediatamente después de que Díaz subió al poder en 1876. (*The United States Versus Porfirio Díaz*, University of Nebraska Press, 1936.) Ningún otro de sus escritos ha aparecido en inglés en forma de libro y hay pocas esperanzas de que sus detallados estudios, en varios volúmenes, sean también publicados. Sin embargo, es probable que en toda América Latina sea más conocido por sus brillantes ensayos que por cualquier otra obra que haya escrito. No cabe duda de que el ensayo es la forma literaria que expresa a la perfección su perspicaz inteligencia y su habilidad para captar lo que es fundamental en el establecimiento de nuevos rumbos dentro de la sociedad y el gobierno, antes de que la tenencia de estos nuevos rumbos sea reconocida por los demás. La combinación de estas

\* Al libro *American extremes* publicado por la Universidad de Texas, en traducción inglesa de Américo Paredes.

dos habilidades hace que los presentes ensayos, tal y como fueron escritos con fines concretos y en momentos concretos dentro del tiempo, sean importantes para nosotros y desempeñen una función iluminadora. También explica por qué fueron escogidos como el mejor medio para hacer más agradablemente comprensible, para el mundo de habla inglesa, la complejidad 1) de América Latina y 2) de Daniel Cosío Villegas.

Es tarea difícil escribir brevemente acerca de Cosío sin que nuestras apreciaciones parezcan una parodia exagerada o una extensa nota necrológica del *New York Times*. Esto se debe a que Cosío ha logrado desarrollar una activa carrera que se extiende ya, a excepción de uno o dos años, al medio siglo, carrera que inició a la edad de 17 como profesor de Ética en la Universidad Nacional Autónoma de México y que hoy, a los 64, no parece decrecer ni en volumen ni en importancia. Cosío ha llegado a ser sociólogo, economista e historiador, a pesar de que en los últimos dieciséis años sus esfuerzos profesionales se han concentrado en la historia. Ha ocupado puestos como diplomático, banquero, maestro y editor y los trabajos que ha desempeñado en cada uno de estos campos se han caracterizado por la originalidad de los planes y por la fluidez de la realización. En sus obras publicadas ha frecuentado todas las formas literarias, excepto el drama y la poesía; su empresa más antigua y tal vez la de menor éxito fue la novela. Esta proteica vida profesional, sin embargo, ha tenido un claro sentido unificador. Todo lo que Cosío ha hecho ha tenido el propósito básico de servir a las necesidades del creciente Estado mexicano y su sociedad, ambos dentro de un mundo cambiante que es el del siglo xx. Asimismo, todas las actividades que ha llevado a cabo se han caracterizado por su imaginación y —principalmente— por su fina inteligencia. Esta última constituye, indudablemente, su sello de distinción.

Hace cerca de un año, en un hotel de Austin, Texas, Cosío y el poeta Robert Lowell se encontraron por primera vez. Ninguno de los dos estaba familiarizado con el trabajo del otro y Lowell le preguntó a Cosío qué clase de libros escribía. La expresión "libros grandes" que recibió como respuesta, hizo que Lowell supiera que probablemente no estaba hablando con un poeta como él. Cosío, que entonces tenía 63 años, estaba trabajando en el último volumen de una Historia de México en ocho



"...se encontraban aislados del resto de la sociedad"

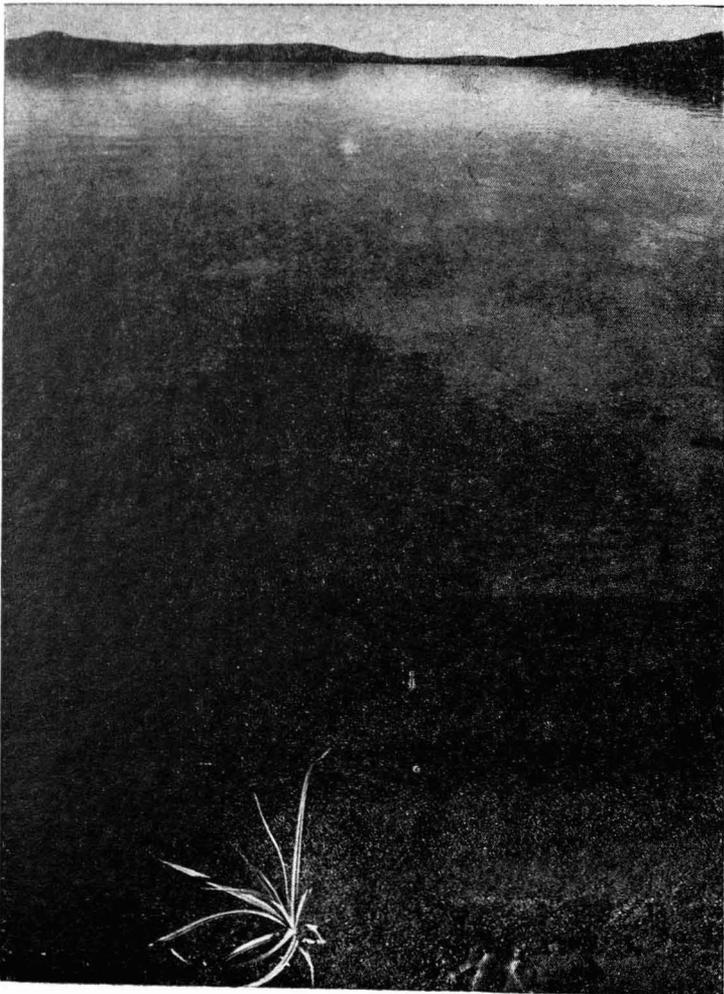


"...en forma natural y por sus propios medios..."

tomos que cubría todo el periodo que abarca del triunfo de Benito Juárez sobre las fuerzas monárquicas del Emperador Maximiliano, en 1867, hasta el final de los treinta y cuatro años de administración de Porfirio Díaz, en 1911. Esta historia es resultado del Seminario de Historia Moderna de El Colegio de México (importante institución mexicana de entrenamiento e investigación avanzada en ciencias sociales y humanidades); de los siete volúmenes publicados, los tres escritos por Cosío suman 2,697 páginas cuidadosamente documentadas. Hay suficientes razones para creer que el octavo volumen, como los anteriores, estará profusamente detallado y muy incisivo, será el punto de partida de estudios posteriores en relación al tema del que se ocupa: en este caso, la política internacional de México durante el gobierno de Porfirio Díaz.

Esta historia del Porfiriato y de la república constitucional que lo presidió, comenzó a escribirse en julio de 1948. Para la época en que se publique el último volumen (1965 o 1966), representará el principal esfuerzo de erudición de Cosío por más de quince años. Durante este periodo escribió, además de sus "libros grandes", cuatro de los ensayos que se incluyen en la presente colección; publicó cuatro monografías: *En el centenario del Congreso Constituyente de 56*, *La Constitución de 1857 y sus críticos*, *Porfirio Díaz en la revolución de la Noria* y *Estados Unidos contra Porfirio Díaz*; por tres años fungió como representante mexicano ante el Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas y llegó a ser presidente de dicho organismo; inició dos revistas especializadas de gran calidad y refinado formato: *Historia Mexicana*, que editó por varios años, y *Foro Internacional*; organizó y dirigió durante sus primeros años el Seminario de Historia Mexicana Contemporánea (1910 a la época actual) en El Colegio de México; en esta misma institución inició, con el apoyo financiero del gobierno mexicano y de fundaciones norteamericanas, un programa de historia encaminado a la obtención del doctorado y un curso avanzado de relaciones internacionales, de tres años de duración, para estudiantes mexicanos y latinoamericanos (muchos de los cuales ahora prestan sus servicios en sus respectivos departamentos de relaciones exteriores); además, en compañía de Víctor Urquidí, fundó la Facultad de Economía de la Universidad de Nuevo León. En este mismo periodo Cosío desempeñó, para el gobierno mexicano, una serie de cargos diplomáticos ante organismos internacionales y ya sea como director o como presidente trabajó en El Colegio de México (desempeñó uno de estos dos cargos desde su fundación en 1939 hasta su renuncia en enero de 1963).

Esta incompleta lista de las actividades de Cosío desde 1948 indica cómo su respuesta a Lowell, aunque aguda, fue parcial



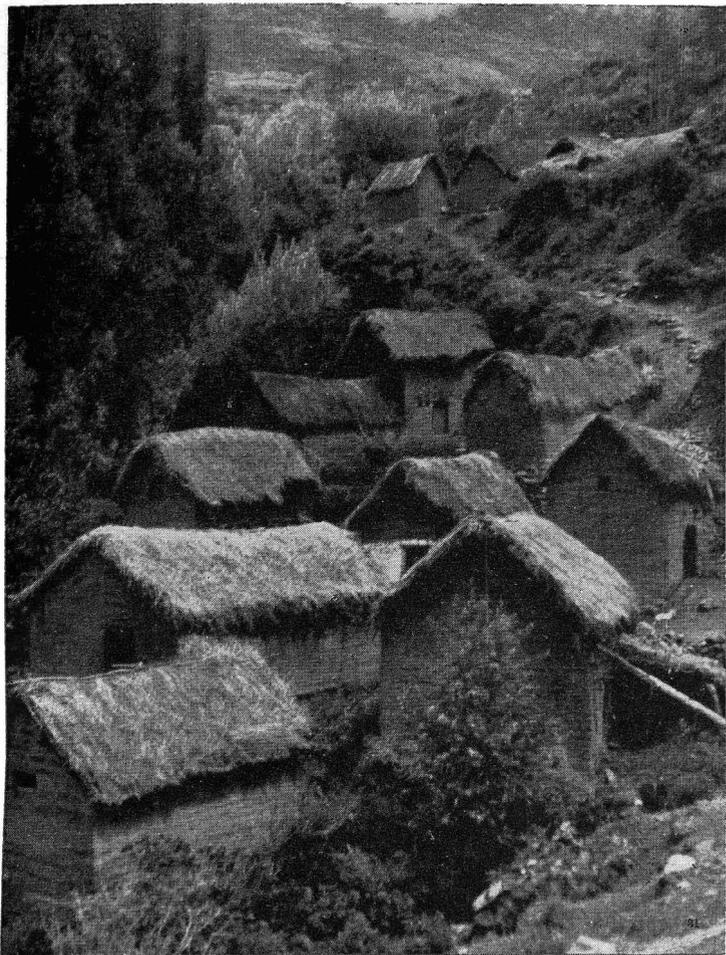
"congeniaba con el clima de sus propios talentos..."

en gran medida. Más adelante se deslizó la errónea idea de que desde 1932, cuando publicó su estudio sobre los aranceles mexicanos en cinco gruesos volúmenes, hasta 1949, su producción escrita consistió solamente en ensayos, de los cuales los más importantes fueron reunidos en el volumen *Extremos de América*, título que junto con sólo cuatro de sus ensayos ha tomado el presente libro. Durante este periodo de diecisiete años Cosío se dedicó, tal y como lo señala en su prefacio a *Extremos de América*, a la tarea de hacer posible que otros autores fueran no sólo publicados sino bien distribuidos por toda la América española. La trascendencia de esta hazaña realizada hace treinta años sólo pueden apreciarla plenamente aquellos que conocen el estado actual de la industria del libro en América Latina, principalmente en el aspecto de su distribución.

El mecanismo que produjo el casi milagro al que nos referimos fue el Fondo de Cultura Económica, una casa editora que salvaguardó su completa autonomía en la selección de títulos publicados, pero que ha venido operando con la ventaja —muy necesaria al principio— de un subsidio gubernamental. Como las otras muchas empresas profesionales e intelectuales que Cosío inició y dirigió durante sus años de formación, el Fondo de Cultura ha continuado floreciendo desde su separación, a pesar de que su línea editorial ha tomado un curso más bien distinto del que hubiera tenido bajo la jefatura de Cosío. Como lo ha sido a lo largo de toda su existencia, el Fondo sigue siendo el pivote de importantes colaboraciones latinoamericanas en las ciencias sociales y una de las casas editoras de mayor capacidad en otros campos de la erudición y la literatura. Constituye un honor ser publicado por el Fondo y tal vez este honor, en cierto modo, es de menor grado en la actualidad que antes, ya que economistas y sociólogos tienen hoy gran cantidad de nuevos y eficaces editores profesionales a su disposición (tales como imprentas universitarias y organizaciones similares a la Comisión Interamericana para América Latina y al Banco de Desarrollo Interamericano). Pero aún hay más: gracias al excepcional sistema de distribución que Cosío organizó a lo largo de Hispanoamérica, la casa editora asegura para los escritores un extenso público en todos aquellos lugares en donde se lee en español. El Fondo brindó apoyo, en donde no lo había, a un pequeño pero importante grupo de científicos hispanoamericanos, profesionalmente preparados en las ciencias sociales. Asimismo puso al alcance de los planificadores de toda esa área análisis de problemas regionales elaborados por profesionistas expertos quienes, hasta esas fechas, se encontraban aislados del resto de la sociedad. Durante los años comprendidos entre 1932 y 1948, Cosío ayudó a que el economista hispanoamericano dejara oír su voz: organizó y editó la revista especializada en economía que ha venido a ser la más importante de todas las que se publican en idioma español: *El Trimestre Económico*.

Un tipo diferente de contribución a la vida intelectual contemporánea de su país fue el papel de primera magnitud que Cosío desempeñó en hacer de México, entre las naciones hispanoamericanas, el lugar más atractivo para los intelectuales y profesionistas españoles que emigraron de España durante la Guerra Civil y los años subsecuentes. Desde su estratégico puesto de embajador mexicano en Portugal, en 1936, se dio cuenta de la desolación que producía la Guerra Civil española en Extremadura. Sus conversaciones con los españoles que atravesaban la frontera y llegaban a Lisboa lo hicieron más consciente de lo que el caos en España significaba para los creadores y profesionistas sobresalientes de aquel país. Cosío estaba al tanto de la variedad y el grado de desarrollo de estos hombres desde que, en 1933, había estado en Madrid como profesor huésped de la Universidad Central, experiencia que lo había puesto en estrecha relación personal con muchos de los principales intelectuales españoles.

En 1936 las universidades y, si no todos, la mayoría de los institutos de investigación fueron clausurados. Todos aquellos que habían pertenecido a la administración de dichas instituciones no pudieron continuar sus actividades profesionales ni hallar alguna forma productiva de vida. Cosío acompañó su informe de la situación al presidente Lázaro Cárdenas con la idea de que el Gobierno Mexicano ofreciera a estos hombres la oportunidad de rehacer la capacidad creadora de sus existencias por el simple recurso de proveerlos de transporte a México y asumiendo la responsabilidad de su reinstalación. La necesidad que México tenía de esta clase de hombres era tan evidente que resulta inútil extender nuestros comentarios. Con la aprobación del presidente, Cosío dejó Lisboa y fue a Valencia, en donde se entrevistó con el Ministro de Relaciones y el Subsecretario de Educación Pública del Gobierno Republicano. Una lista de aproximadamente cincuenta intelectuales españoles fue preparada como resultado de este encuentro y de entrevistas personales subsecuentes. Se hicieron arreglos individuales con los hombres seleccionados, tratándose el asunto de su traslado y el de sus



"gracias a este elemental y perspicaz arreglo..."



"...ha tenido un claro sentido unificador..."

familiares a México. El primero en llegar fue el filósofo José Gaos, cuya influencia sobre una generación de universitarios mexicanos ha sido extraordinaria. La variedad de intelectuales españoles que han gozado de productivas carreras en México gracias a este elemental y perspicaz arreglo puede ilustrarse por medio de la breve lista de nombres que a continuación se expone: Antonio Medinaveitia, Luis Recaséns Siches, Adolfo Salazar, Enrique Díez-Canedo, Juan de la Encina, Pedro Bosch Gimpera y Gonzalo Lafora.

Cuando los republicanos perdieron la guerra, mayor número de profesionistas y sabios, en forma natural y por sus propios medios, escogieron a México como el país de habla española que más congeniaba con el clima de sus propios talentos y opiniones. Para abastecer de un centro intelectual a muchos de estos hombres y para establecer un puente entre las instituciones españolas y mexicanas, Cosío fue hábil factor en la fundación de La Casa de España, institución que bajo la presidencia de Alfonso Reyes pronto cambió su nombre por el de El Colegio de México, permaneciendo como lugar de encuentro para aquellos mexicanos y españoles ocupados en escribir e investigar. La apertura de este gran cuerpo de talentos muy preparados dentro de la sociedad mexicana, aseguró un mayor estímulo tanto para la diversificación económica como para el desarrollo intelectual del país.

En el ensayo "Trasfondo de la Tiranía" Cosío expresa su convicción de que la cualidad esencial de cualquier sociedad radica en la existencia de la libertad individual y colectiva (personal y pública) y no en la fidelidad con la que los cómputos electorales reflejan los anhelos del pueblo. Para usar esta prueba con respecto a las elecciones se podría decir que la Colombia de Laureano Gómez era una democracia perfecta mientras que el México contemporáneo de Miguel Alemán vivía bajo una tiranía. El análisis en cifras, llevado a cabo país por país, y un intento de clasificación de grados de democracia en la época en que se escribió el ensayo, ilustra, cuando se le compara con 1964, lo estéril que resulta tratar de hacer pronósticos a largo plazo o basar decisiones políticas en un cuadro en el que se mezclan las situaciones de cada una de las veinte naciones latinoamericanas. A pesar de que el estado de cosas inmediato, durante las dos décadas subsecuentes a la elaboración del ensayo, cambió drásticamente en muchas de las repúblicas, aún es posible insistir en la falta total de progreso democrático tangible. La pregunta central del asunto al que el ensayo está dedicado, "¿cuáles son las fuerzas que condenan o parecen condenar a Latinoamérica a caer una y otra vez bajo la tiranía, a permanecer hundida en ella hasta el cuello, como un animal en un pantano?", es tan actual como en la época en que fue escrita.

Esta habilidad para examinar los asuntos políticos, económicos y sociales en relación a su circunstancia inmediata, sin perder su facultad singular para descubrir lo que es transitorio y lo que es perdurable, constituye una de las excelencias de Cosío y por esta razón los presentes ensayos, escritos intermitentemente a través de un periodo de cerca de 25 años, se presentan en un libro para el público lector de habla inglesa que se preocupa por América Latina. Son tan necesarios y útiles hoy día como sin duda lo serán en un futuro indefinido.

Estos ensayos, esencialmente dedicados a la planificación de la política, constituyen, en cierto aspecto, escritos históricos en el mejor sentido, ya que explorando determinadas experiencias del pasado para apoyar generalizaciones, orientarán al lector atento hacia una comprensión fundamental del presente latinoamericano y lo protegerán de la conmoción de las grandes sorpresas en el futuro. Al mismo tiempo, están escritos con la penetración y la avidez de una inteligencia activa que nunca ha vacilado en considerar el análisis del desarrollo material como la única manera de adquirir la libertad —es decir, algo que se encuentra al alcance de todas— y de satisfacer las necesidades materiales de los pueblos de América Latina.

Probablemente una o dos observaciones finales puedan ayudar a preparar el ánimo de aquellos lectores que por primera vez van a enfrentarse a Cosío. Por regla general, cualquier hombre de aguda inteligencia que permanece constantemente activo, termina por ofender a alguien. Cosío, por su parte, ha sido capaz de medir en una y otra ocasión, individuos de todas las tendencias políticas en todos los países americanos. Su método es tan directo y esencial que muchos, si no la mayoría de sus lectores, llegan a considerar lo que dice como algo dirigido a ellos personalmente. Al mismo tiempo que Cosío se compromete profundamente con lo que escribe, sus observaciones llegan a ser tan frías y limpias en su aspecto intelectual —y tan correctas en lo que se refiere al pasado— que uno llega a creer que han sido elaboradas desde un punto estratégico aislado en el espacio. Y, ciertamente, para muchos norteamericanos éste ha sido el procedimiento, ya que los presentes ensayos políticos, con una sola excepción, fueron concebidos en un estado de apremiante necesidad, no para aquellos que hablan inglés, sino para los compatriotas del autor y otros latinoamericanos. Así pues, el lector estadounidense tiene la oportunidad poco común de observar cómo los valores sociales, los intereses económicos y las tendencias políticas de su propio país son diagnosticadas en Latinoamérica, ya que han influido en situaciones específicas de esa área durante el último cuarto de siglo. *En garde!*

—Traducción de Alberto Dallal

# ARTES PLÁSTICAS

## Henry Moore

Por Carlos VALDÉS

El escultor británico Henry Moore nació en Castleford. Luchó en la Primera Guerra Mundial, y fue herido en el campo de batalla; después de la contienda decidió estudiar escultura. Su origen era humilde; tuvo que vencer innumerables obstáculos para completar su educación artística e imponerse como escultor. Su primera exposición individual se efectuó en Londres, el año de 1928. Hoy día, Henry Moore es uno de los escultores más importantes y característicos de nuestro tiempo; sus obras poseen una vitalidad dinámica, y en ellas no se advierte una ardua elaboración mental, ni esfuerzos por adaptarse a normas preconcebidas. Artista de la importancia de Rodin o Miguel Ángel, sabe imprimir a sus obras un carácter humanista, pero combina sabiamente los principios psicológicos y los abstractos, y su emoción la equilibra con el cálculo matemático.

Henry Moore siente predilección por las formas orgánicas, asimétricas, y ha comprendido la ventaja de éstas sobre las formas geométricas. Su concepto de la escultura es totalmente espacial, dinámico, busca la expresión más completa en las tres dimensiones, y no se conforma con marcar el relieve de la masa escultórica. Una de las cualidades más apreciadas por Henry Moore es la monumentalidad; concibe sus esculturas para ser colocadas al aire libre donde pueden admirarse desde todos los puntos de vista, y no son estorbadas por ningún obstáculo material.

Henry Moore considera el espacio como un complemento indispensable de su obra, y en toda ocasión lo toma en cuenta. "Nadie puede producir dentro de un taller una obra destinada a ser situada al aire libre [afirma el escultor inglés]. Por esta razón muchas de las esculturas que uno ve, por ejemplo, en

las exhibiciones del Battersea Park, parecen incongruentes y fuera de lugar; fueron producidas en el interior de un taller.

"Lo más importante de la escultura es que ofrezca cambios continuos mientras el espectador se mueve alrededor de una obra, y la mira desde diferentes ángulos y posiciones. El escultor debe explotar este elemento, y proporcionar al espectador momentos continuos de sorpresa y deleite. Este efecto se intensifica en el caso de las esculturas de dos piezas; nadie desde un sólo punto de vista puede prever de qué manera se relacionan las dos partes, y nadie puede predecir cuánto y de qué modo una parte disimula, o altera la apariencia de la otra. El mismo espacio varía y cambia el aspecto, las dimensiones y la forma de una escultura. Algunas esculturas poseen un único punto de vista, como tantas obras famosas que son fotografiadas siempre desde el mismo ángulo. A mí sólo me interesan las esculturas que ofrecen una renovada y profunda experiencia al espectador que se desplaza alrededor de ellas, y cuya totalidad sólo puede ser apreciada mediante una continuidad de movimiento."

Dos o tres temas aparecen constantemente en la obra de Moore: la madre y el niño, las figuras reclinadas femeninas, que se relacionan con las antiguas imágenes de la diosa de la tierra, la diosa de la naturaleza, la diosa de la vida. Estas figuras de Moore pueden catalogarse como arquetípicas, y sus ondulados contornos simbolizan los misterios y los miedos que la humanidad ha experimentado desde los tiempos prehistóricos.

A Moore no lo alienta la soberbia, sino que posee la humildad que a veces caracteriza a los grandes artistas, la inquebrantable tenacidad para penetrar en los secretos de la naturaleza, la curiosidad despierta que lo obliga a mirar a su alrededor, a abandonar las fórmulas rígidas y a renovarse de continuo, pero permaneciendo fiel a sus ideales estéticos. Moore es un atento observador de la naturaleza (no un imitador servil de las apariencias) que busca el secreto ritmo que anima a las leyes de la naturaleza. Su ideal escultórico parece ser la suave transición con que la rama brota del árbol.

Henry Moore conoce a la perfección la estructura del cuerpo humano, pero no reproduce los detalles, sino que emplea abstracciones para expresar lo esencial, nada más que lo esencial. Moore no es un artista que haya llegado a la idolatría de la forma por la forma misma; no descuida los aspectos psicológicos y simbólicos que le dan sentido y validez universal a la forma. "Soy muy consciente del importante papel que juegan en la escultura los factores asociativos y psicológicos [declaró una vez Moore]. El significado y el sentido de la forma en sí misma depende quizá de las innumerables asociaciones en la historia del hombre. Por ejemplo, las formas redondas expresan una idea de fecundidad, de madurez, quizá porque la tierra, los pechos de la mujer y la mayoría de las frutas son redondas, y estas formas resultan importantes en nuestros ámbitos de percepción."

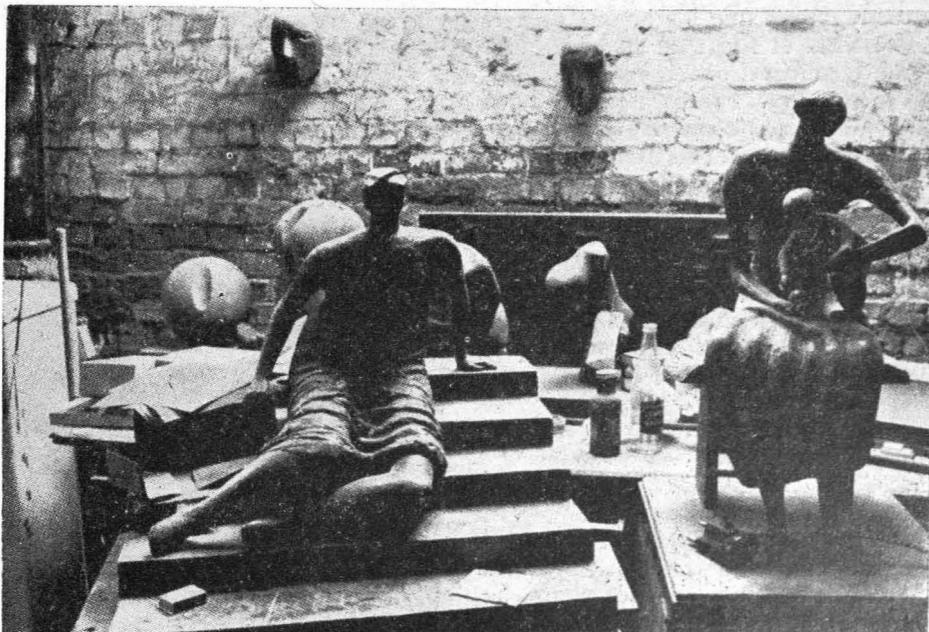
Una de las características de Henry Moore es su predisposición a elegir libremente, y no apegarse con rigidez a las fórmulas establecidas por la tradi-



"el espacio como complemento de su obra"

ción artística. Lo mismo podría afirmarse que este escultor es figurativo y abstracto, constructivista y surrealista. Ante el material que le sirve para su trabajo, aunque amoroso, es igualmente independiente; opina que el artista "debe ser el amo de su material, pero nunca un amo cruel".

Henry Moore habla de su trato con los materiales con un interés muy similar al del amante por el cuerpo de la amada: "Sobre todo prefiero esculpir. Soy más feliz cuando estoy esculpiendo que cuando modelo. Este acto satisface las partes más profundas y fundamentales de mi ser como escultor. Para mí, la escultura es un proceso de eliminación, y también el acto de liberar una concepción de su prisión de piedra sólida, o madera. Sobre todo prefiero esculpir la piedra; en ella descubro un profundo vínculo primitivo, fascinante. Puedo comprender



*"Dos o tres temas aparecen constantemente en su obra"*



*"fiel a sus ideales estéticos"*



*"Un atento observador de la naturaleza"*

perfectamente la atracción de las gentes primitivas por la piedra, y también entiendo su asombro y entusiasmo ante las rocas y las masas de piedra de las que extraen el material para sus imágenes. Cuando yo era muy joven —tendría unos 9 o 10 años— me llevaron a conocer las célebres formaciones rocosas naturales de Adel en Yorkshire. Ahora comprendo que fue una experiencia crucial y altamente creativa de la que provienen muchas de mis actitudes escultóricas fundamentales: el sentido de la proporción, mi gusto por las piedras, la necesidad de concebir la escultura como algo esencialmente monumental, como un objeto que debe ser colocado al aire libre, y de tal manera que revele mejor su inherente monumentalidad."

La ternura y la violencia son los dos elementos psicológicos favoritos de este



*"emplea abstracciones para expresar lo esencial"*

escultor, y parece que lograr una síntesis de éstos sería el ideal de su obra: una violenta ternura, o una tierna violencia, como se prefiera. Tanto la figura de la madre y el hijo, como las expresiones de miedo, se repiten con mucha frecuencia en su obra.

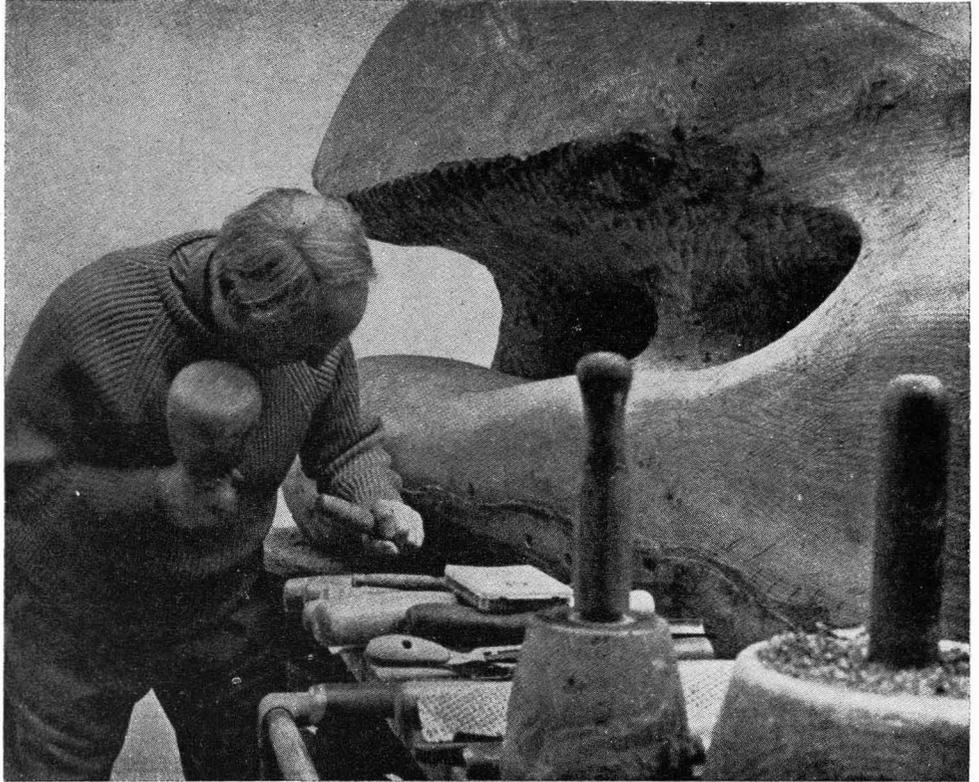
Sin duda una influencia decisiva en la obra de Moore (como él mismo lo reconoce) es la de la escultura mexicana precolombina. En ambas encontramos rasgos comunes: lealtad a la materia, una búsqueda de las tres dimensiones, un violento poder expresivo. Moore aprendió la lección de los artifices indígenas mexicanos, y la asimiló para incorporarla con un sentido muy moderno y actual a sus creaciones.

Recordemos la gran devoción y el interés que los artistas del Renacimiento le dedicaban a los detalles de la técnica. Una pasión muy similar por ciertos aspectos de la artesanía se advierte en Henry Moore. "Yo mismo aplico las pátinas [afirma el escultor inglés]. La composición química es determinada por las condiciones del clima en que una obra particular va a ser colocada. Me refiero a las esculturas de grandes dimensiones que se sitúan al aire libre. Por ejemplo, el bronce contiene un 90% de cobre, sustancia muy susceptible a las condiciones atmosféricas. Cerca del mar, una pátina tenderá más aprisa al verde que en una atmósfera que no es fresca y limpia. En una atmósfera industrial que contiene muchas impurezas, la misma pátina se volverá negra. Debo tener en cuenta estos hechos, y añadir a la composición de las pátinas, que son aplicables en la fundición del bronce, los elementos químicos que pueden ayudar a conseguir los efectos eventuales de la atmósfera y el clima que se aproximen en lo posible a la apariencia que deseo darles; aunque esto hasta cierto punto es imposible, ya que la pátina inevitablemente está sujeta a cambios sobre los que no se puede ejercer un control absoluto. Algunos escultores dejan las pátinas en manos de los fundidores, pero yo no lo hago así. La preparación de la pátina es de gran importancia, y debo planearla y hacerla yo mismo. Mi pátina es, desde luego, preliminar de aquella que la naturaleza proporcionará con el transcurso del tiempo. Mi trabajo manual es imprescindible en este proceso.

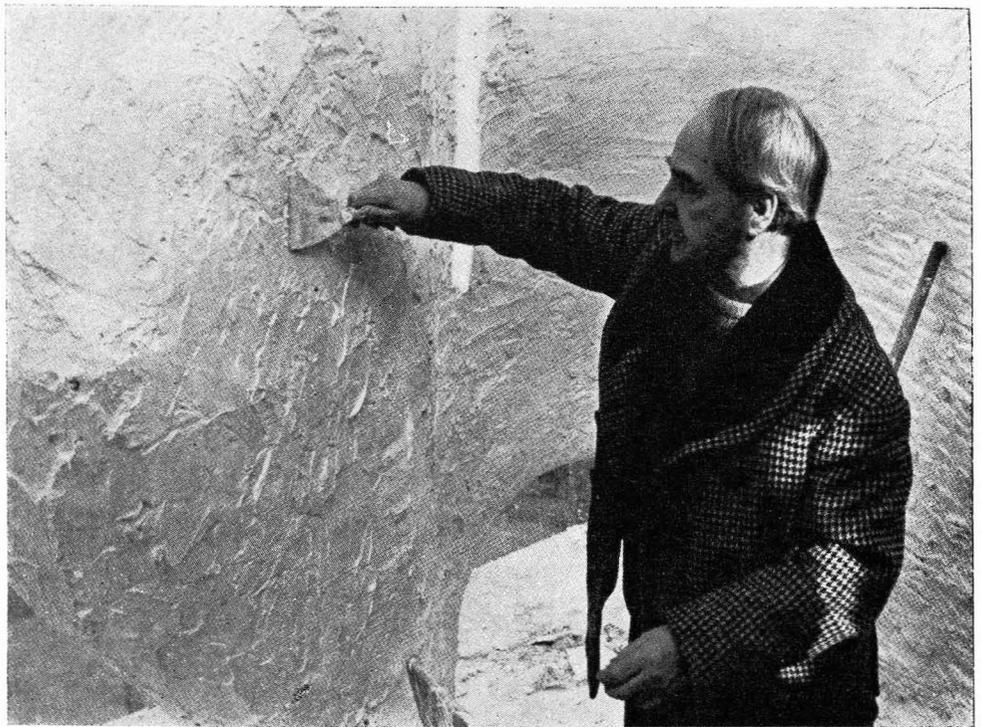
"Hago todos mis modelos originales con yeso ordinario. Las modernas argamasas sintéticas no me interesan. Antes de enviar un yeso original a la fundición tiño el modelo, porque creo que se debe tener una idea exacta de cómo se mirará una vez que ha sido fundido en bronce. De esta manera me familiarizo con la probable pátina de bronce mientras el modelo es aún de yeso. Así, uno no se asombra demasiado, más tarde, cuando la escultura regresa de la fundición. Si no se adopta esta providencia, la sorpresa puede ser terrible."

Moore no descuida ninguno de los detalles del proceso de su obra; todos ellos son importantes para él. En cuanto a sus métodos de trabajo, afirma: "Me gusta trabajar al mismo tiempo en dos o tres grandes piezas de modo que me sea posible cambiar de una a la otra. Así mantengo vivo mi interés e impido que un proyecto se vuelva monótono."

Últimamente ha tenido lugar en México una exhibición de esculturas y dibujos de Henry Moore, y se realizó en el Palacio de las Bellas Artes.



*"la escultura es un proceso de eliminación"*



*"Moore no descuida ninguno de los detalles"*

# TEATRO

## Oración fúnebre en honor de Jorge Ibarguengoitia

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Escribo este artículo no más para que no digan que me retiré de la crítica porque Monsiváis me puso como Dios al perico (ver el número de junio de esta revista) o porque me corrieron de aquí por mal crítico. No me voy ni arrepentido, ni cesante, ni, mucho menos, a leer las obras completas de Alfonso Reyes. Me voy porque ya me cansé de tener que ir al teatro (actividad que he llegado a detestar), escribir artículos de seis páginas y entregarlos el día veinte de cada mes. Los artículos que escribí, buenos o malos, son los únicos que puedo escribir. Si son ingeniosos (ver Monsiváis, *loc. cit.*) es porque tengo ingenio, si son arbitrarios es porque soy arbitrario, y si son humorísticos es porque así veo las cosas, que esto no es virtud, ni defecto, sino peculiaridad. Ni modo. Quien creyó que todo lo que dije fue en serio, es un cándido, y quien creyó que todo fue broma, es un imbécil.

Antes de hacer algún comentario a lo que dijo Monsiváis, quiero advertirle al mismo que no habrá la polémica que creyó iniciar "sin previo aviso", porque si él quiere que la crítica se haga "[partiendo]... de un respeto elemental hacia lo que se juzga, para concluir por un proceso orgánico en la pérdida o en el enriquecimiento de ese respeto", que la haga él, porque para mí, el respeto mismo debe tener una base orgánica y en general puedo decir que respeto mucho más al teatro que a las obras que se montan en él y, en particular, que respeto mucho más a Landrú que a Alfonso Reyes.

En cuanto a la acusación de que me hace objeto Monsiváis de "tomar el rábano por las hojas" (expresión que nunca me atrevería a usar, porque no sé si "tomar" equivale a "coger" o a "confundir") y de emplear frecuentemente expresiones tales como "es como si tal cosa" o "es como si tal otra", debo decir que el recurso aludido me parece perfectamente válido, aunque, claro, requiere cierta pericia en el uso y una habilidad natural para encontrar equivalencias. Acepto los riesgos del procedimiento y por eso lo uso. Monsiváis, en cambio, a pesar de considerarlo ilícito, lo usa para criticarme a mí. Dice, por ejemplo, refiriéndose a mis objeciones al comienzo de *Landrú*: "No se requería que [la obra] empezara diciendo: 'En enero de 1915, Landrú asesina a Madame Cuchet y a su hijo. Trágico incidente que inicia una carrera de...' aunque esto en rigor exija Ibarguengoitia..." En las frases contenidas en esta cita hay un "es como si" oculto, porque yo nunca exigí tal cosa. La cita puede redactarse de la siguiente manera: "es como si Ibarguengoitia exigiera que la obra comenzara

diciendo, etcétera." "Es como si" yo fuera tan tonto para exigir tal cosa. Porque aunque, como dice Monsiváis, el monólogo parte de la realidad de Landrú, lo único que sabemos de él es eso, precisamente: que, en enero de 1915, asesinó a Madame Cuchet. Pero ¿por qué la asesinó? Monsiváis tiene la certeza de que "la nota roja es la historia sentimental de Occidente". Pero la nota roja sólo nos informa quién mató a quién y dónde y cuándo, el por qué es materia de conjetura y asunto precisamente del cine, del teatro, de la novela, etcétera. Así que ¿por qué asesinó Landrú a Madame Cuchet? Vaya usted a saber, porque el Landrú de don Alfonso nos responde con otra pregunta:

"¿Qué suceder es éste, qué armonía vibrada entre la rueda y el cuadro?  
¿Quién al espacio-tiempo me confía?  
¿Quién se burla de mí, pues me ha [creado?]"

Ahora bien, yo pido a mis lectores que se sienten en el teatro a ver a un señor que sale a decir esta cuarteta y verán si entienden a qué rueda y a qué cuadro se refiere don Alfonso, con lo crudito que era. Por eso dije que me parecía "pedante, confusa y floja".

En cuanto a mi "Bella incursión... en el terreno de las ilusiones finas." (Nótese el sarcasmo.) "¿Se identifica aquí entonces a Landrú con los anhelos incumplidos de quien al no ser asesino notable, sí fue director del Colegio de México?" Pues sí. Precisamente. Sólo que la identificación no la hice yo, sino

Gurrola. Esto puede comprobarse fácilmente comparando una foto del verdadero Landrú, con las de Alfonso Reyes y Carlos Jordán, para que se vea quién se parece a quién.

Se me acusa de ortodoxia porque dije que la obra no era opereta, pero esto no es sino otra vez el mismo recurso: "es como si" yo hubiera dicho que no era opereta, sino sainete, cuando dije que no era opereta, sino cuatro monólogos y dos coros. El recurso está otra vez mal usado, porque no estaba yo aludiendo al género, sino a lo incompleto de la pieza, y al hecho de que no tiene diálogo, recurso inventado hace dos mil quinientos años.

De *La mano del comandante Aranda* dije que era tediosa, porque me mató (metafóricamente) de tedio. Si es, como afirma Monsiváis, "un resumen de las aventuras de una mano, como tema y como símbolo contemporáneo", cabe advertir que en el resumen faltó hacer mención de la masturbación, omisión que me parece imperdonable en una obra tan ambiciosa.

Por último, quiero hacer notar que Monsiváis también cae en el error de que me acusa, de hacer afirmaciones rotundas al decir: "una certeza: la nota roja es la historia sentimental de Occidente", o bien, "la defensa de quien ('primer hombre de letras de Hispanoamérica') por sí solo establece una categoría". ¿Ah, sí? Lo que pasa es que cada quien tiene su cañoncito, unos, grandote y otros, chiquito, y cada quien lo usa como puede, pero venirme con la reclamación de que estoy destruyendo prestigios por amor al malabarismo, sale sobrando, porque con otros me he medido y nadie dijo nada. El caso es que decir que Alfonso Reyes escribió dos obras malas (una de las cuales, por cierto, él no se atrevió a publicar) sigue siendo aquí un pecado tan grande "como si" alguien dijera, hace cincuenta años, que Ángela Peralta cantaba muy feo, o hace veinticinco que Francisco Sarabia era un mal piloto. Así que: ¡Viva México! ¡Gloria a los héroes que nos dieron libertad!



Carlos Jordán: ¿como Landrú?, ¿como Alfonso Reyes?

## CORRESPONDENCIA

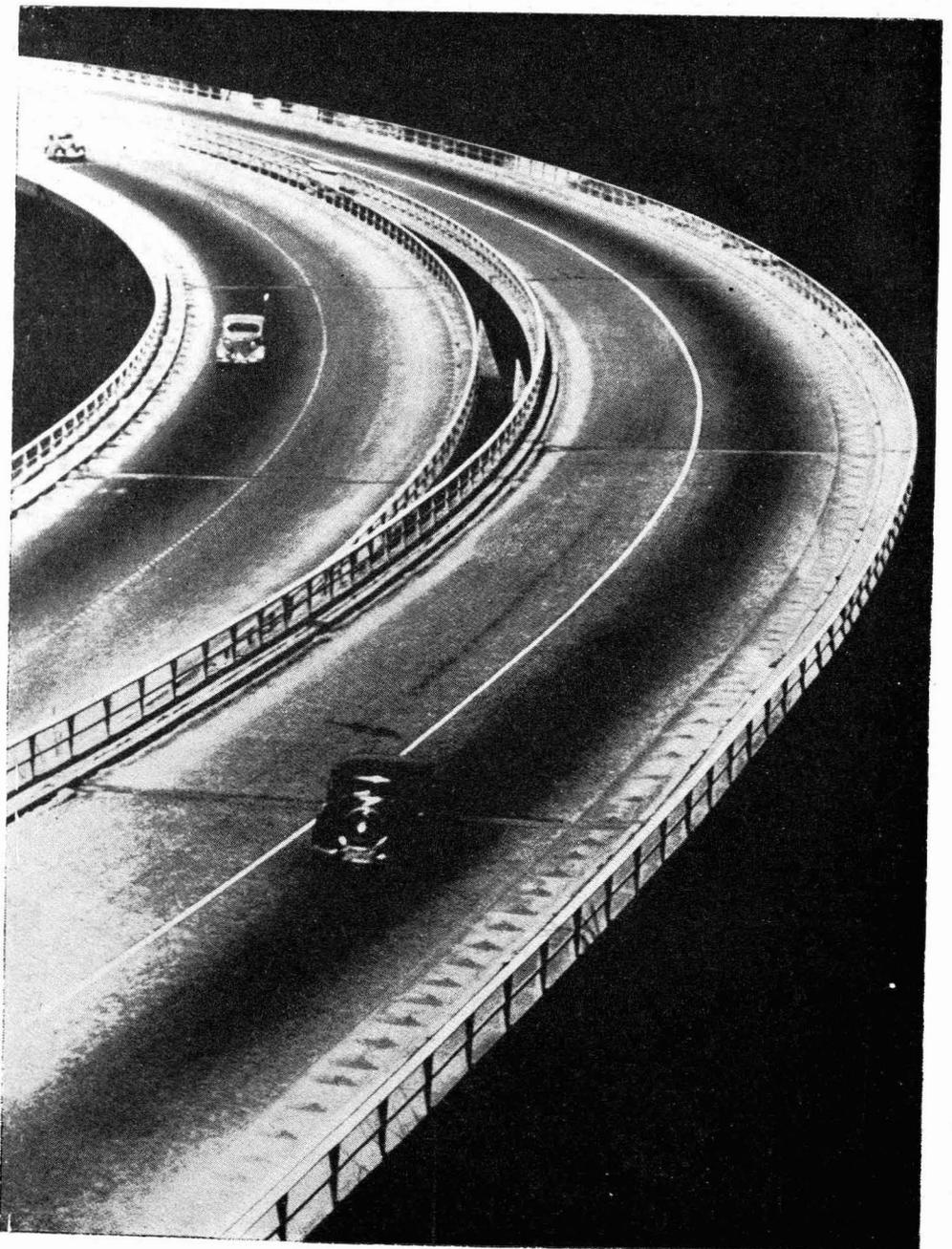
### Para mejorar nuestra poesía

Por Augusto MONTERROSO

Un admirador de esta revista, residente en San Blas, me escribe, con el ánimo de que yo lo transmita a ustedes, que en las raras ocasiones en que viene a la capital suele notar que determinada calle, de muchas o de pocas cuadras pero por alguna razón familiar para él, ha cambiado repentinamente de nombre, lo que a veces le acarrea más de una molestia; pero que viéndolo con calma esto no le parece tan mal puesto que se trata de una costumbre, le informan, aceptada ya por el sentir popular, que es lo que importa. De modo que en lugar de quejarse, lo que más bien querría sería aportar por medio de la *Revista de la Universidad de México*, su favorita y de la que es entusiasta lector, una idea que al mismo tiempo que se atreve a considerar inédita tiene la ventaja adicional de que, como se dice, convertiría la necesidad en virtud y redundaría en beneficio de nuestra cultura general, haría crecer la responsabilidad cívica, y estimularía en forma notable la actividad creadora (y aun la destructora, puesto que la vida, admite con resignación, es el resultado de las fuerzas del bien y el mal en perpetua pugna) de la ciudadanía; y que su proposición consiste simplemente y para abreviar en que cuando un poeta publique su primer libro de versos, *ipso facto*, si el libro es bueno, se ponga su nombre quiéralo él o no a una de nuestras más hermosas y largas avenidas (siempre que no se trate de viaductos ni periféricos, que como se verá después no sólo dificultan la aplicación de su propósito sino que por lo común están muy lejos de tener que ver con nada que pueda ni remotamente traer a la memoria la más pequeña idea de poesía), con la condición de que si cada nuevo libro que publique más tarde resulta inferior al primero y, en su caso, a los posteriores, su nombre se quite a tantas cuadras como la Comisión que se crearía al efecto considerara conveniente; y si reincide, otras tantas; y así una y otra vez hasta que, de no cuidarse, al fin de su vida (entendido que por ley estaría obligado a seguir publicando dentro de determinados periodos) el poeta termine por ver extinguirse su transitoria gloria de este mundo; y que si por otra parte, y en vista de que así como la negligencia acompañada de la ineptitud se hace acreedora al castigo la superación no es menos digna de premio, aparece al mismo tiempo (lo que no es raro) un libro

malo de otro poeta primerizo, el nombre de éste se dé a la primera cuadra del extremo contrario de la misma avenida; y que, si estimulada por este acto generoso, la producción del segundo mejora en los años siguientes, su nombre se adjudique a tantas cuadras como cuadras vayan siendo retiradas por el otro lado al del poeta de comienzo brillante, de manera que tanto el castigo como el premio sean lo más justo posible para ambos. Luego, en un arrebato de entusiasmo y como para robustecer sus argumentos, añade que bastaría con imaginar aunque fuera a la ligera las ventajas de este método para comprender el decidido impulso que, aplicado a otras

ramas del arte y de la ciencia, imprimiría no sólo al progreso del país sino al del mundo entero, en donde no tardaría en ser imitado, sobre todo si, apartándose de las banalidades de la poesía, el sistema se ensayara sí con los más serios y trascendentales sí con los más urgentes problemas de la paz o la guerra; y que era de meditar lo que sucedería si a una gran avenida londinense se le pusiera por un lado el nombre del Mahatma Gandhi en sus comienzos y por el otro el de Lawrence de Arabia en los suyos, o a una de París el de Albert Schweitzer en un extremo y el de Dwight D. Eisenhower en el opuesto, y se sustrajeran y añadieran cuadras cada vez que cualquiera de ellos ganara o perdiera una batalla; pero que después de reflexionarlo y pensarlo y de volverlo a reflexionar y pensar era más bien pesimista en este campo, razón por la cual preferiría que no hiciéramos caso de su divagación y que volviéramos, antes de despedirse, al terreno mucho más firme y concreto de la creación poética.



"dificultan la aplicación"

## LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Fernando de Rojas, *La Celestina*. Nuestros Clásicos, 27. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1964, 328 pp.

NOTICIA: Se sabe muy poco sobre la vida de este autor, y hasta se duda de que escribiera totalmente *La Celestina*, pero no existe noticia cierta sobre quién o quiénes colaboraron en este texto. Las apasionadas búsquedas realizadas por los investigadores en los archivos, han logrado exhumar muy pocos datos; el misterio persiste, y sólo se puede afirmar con certeza, entre otras cosas, que Fernando de Rojas nació en Puebla de Montalván; no fue un escritor profesional, sino que se dedicó a las leyes teniendo el grado de bachiller; la mayor parte de su existencia transcurrió en la villa de Talavera; estuvo casado con Leonor Álvarez; y murió probablemente en el año de 1541.

*La Celestina* es una obra dramática que su autor catalogó como tragicomedia (más exacto sería denominarla novela dialogada) y se compone de 21 actos. Los editores de la presente edición ofrecen un texto modernizado, y con suficientes notas aclaratorias para hacerlo comprensible al lector moderno.

EXAMEN: Es indiscutible el mérito que entraña reeditar de tiempo en tiempo obras indispensables y fundamentales para la cultura. Además del esfuerzo por prolongar la tradición humanista y hacer perdurable la continuación del espíritu, es necesario subrayar (por lo mucho que se olvida) el deleite vital que se deriva de la frecuentación de los clásicos. Sería un error creer que una obra maestra, como *La Celestina*, sólo fue escrita para ser objeto de la paciencia y el trato (un tanto estéril en la mayoría de los casos) de los eruditos. No, el autor trabajó con su pluma pensando en gentes comunes, a quienes deseaba divertir e instruir en las verdades de la vida. Por fortuna el genio literario de Fernando de Rojas era muy superior a sus afanes moralistas, y el analista agudo de la realidad, el creador de personajes perdurables, triunfó sobre el olvido que es el fin ineludible de numerosos intelectuales bien intencionados, pero faltos del talento indispensable.

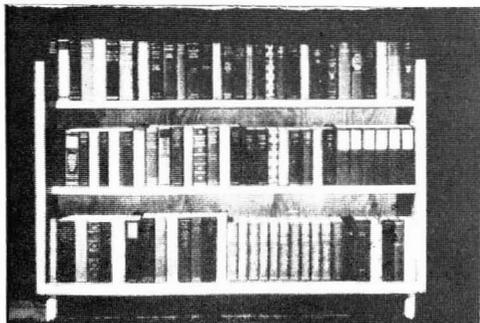
La tragedia en *La Celestina* consiste en la dualidad de dos corrientes del pensamiento y de dos maneras diferentes y contrapuestas de considerar la existencia. Por una parte, el instinto del individuo exige su realización; por otra la sociedad lo reprime. Calisto y Melibea se aman, su pasión es condenada por la sociedad. La eterna historia se viene repitiendo desde Adán y Eva, y el desenlace ha sido trágico, funesto para los amantes. El diablo tienta a nuestros primeros padres; los criados y los vividores son los instrumentos de perdición de los amantes renacentistas. Una vez que se descubre la dualidad como fuerza motriz de *La Celestina*, los contrarios en perpetua batalla salen con natural facilidad a la luz del análisis. La fórmula se repite con exactitud matemática: el idealismo de los amantes se opone al cínico realismo de los criados; el epicurismo y el pesimismo luchan entre sí; los valores medievales se estrellan contra

las nuevas ideas renacentistas; constantemente riñen la castidad y la lujuria, etcétera.

Son muchas las cualidades que encierra *La Celestina*, y resulta imposible enumerarlas en breve espacio. Bástenos aquí subrayar la fuerza creadora de Fernando de Rojas, quien fue capaz de concebir a uno de los personajes más humanos y arquetípicos de la literatura española: la vieja y astuta alcahueta que le da nombre a la obra. El realismo y la vitalidad que la alientan son producto de una sensibilidad renacentista viril, reciamente ibérica, que sabía enfrentarse a la realidad con una gran firmeza de ánimo, sin escrúpulos decadentes, llamando a las cosas por su verdadero nombre. Fernando de Rojas era pesimista porque conocía la aspereza de la vida, pero esto no le impedía amarla apasionadamente.

CALIFICACIÓN: Suprema.

—C. V.



REFERENCIA: Sergio Galindo, *La comparsa*. Serie del volador. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1964. 142 pp.

NOTICIA: Nacido en 1926, Sergio Galindo es en la actualidad uno de los mejores novelistas mexicanos. Sus tres obras anteriores, *Polvos de arroz*, *La justicia de enero* y *El Bordo* (que fueron precedidas por un libro de cuentos: *La máquina vacía*), lo han mostrado como un autor en el que la renuncia a la retórica, a la visión ampulosa y henchida que lastran tantas novelas mexicanas, es el resultado natural de un interés directo y profundo por sus personajes, por el mero suceder de las acciones y su significado secreto. Limitándose al empleo de estos elementos —los elementos del verdadero novelista— Galindo ha hecho, al mismo tiempo, una novela sobre la justicia y otra sobre el sentido trágico. Dos polos que revelan su trayectoria, su sentido del mundo. Sin pretensiones formales exteriores, mediante un tratamiento seco y riguroso, casi esquemático, sus novelas han viajado siempre hacia adentro. Ahora, *La comparsa* nos entrega otra imagen que profundiza en una dirección distinta el mundo del autor.

Paralelamente a su labor como novelista, Galindo ha realizado una importante labor cultural dirigiendo la editorial de la Universidad Veracruzana y la revista *La Palabra y el Hombre*, de la misma Universidad.

EXAMEN: El ritmo rápido y nervioso de la acción, su construcción dramática y la rigurosa sequedad de su lenguaje

directo, hacen de *La comparsa* una novela que se lee fácilmente, quizás demasiado fácilmente. Encadenado por la múltiple sucesión de pequeñas escenas, llevado de un lado a otro, prisionero de esa aparente falta de continuidad que parece cortar la respiración narrativa, el lector sigue la trama de *La comparsa* con los ojos cerrados. Confieso que cuando yo me encontré con sorpresa en la última página de la novela y leí las líneas finales, cerré el libro desconcertado y pensé que le faltaba algo, que era demasiado esquemático; pero en seguida me di cuenta también de que tenía presentes a todos los personajes y seguía dentro de la novela, viviéndola. Y es que *La comparsa* es una de esas obras que nos obligan a pensar; se nos revela hacia atrás, se queda en nosotros y logra que mediante un puro desarrollo objetivo, sin ningún acento, sin ningún comentario, la realidad creada en ella nos revele, sin embargo, una verdad íntima y secreta, un juicio sobre el mundo del que los personajes, a pesar suyo, sin perder su independencia, se convierten en expresión, trascendiéndose. Ahora, no creo que *La comparsa* sea una novela que nos presente la catarsis de una ciudad. Es mucho más que eso. Es una novela sobre el hombre, sobre su breve paso sobre el mundo y la pequeñez y la grandeza de sus anhelos y sus sueños. Y es también, por esto mismo, esencialmente, una novela sobre la desesperanza. Pero todo esto está dicho en ella de una manera que nos revela al gran artista que hay en Sergio Galindo. Logrando hacer actuar, hacer vivir a sus personajes y, lo que es más importante, viéndolos estar con una objetividad, que es fruto de la comprensión, la identificación y el cariño; sin que ellos tengan conciencia de su ser, Galindo ha conseguido que el lector sí la tenga, y la tenga aun a pesar suyo, mediante la magistral elección de unos cuantos detalles que nos revelan el sentido oculto de la novela, su tema. En este sentido, hay que citar el último párrafo de la obra: "Atrás de ellos la ciudad escondida en sus desniveles empezaba a quedar silenciosa. La luna avanzó sin sorpresas sobre el sueño". Con este párrafo, Galindo abandona a sus personajes, los deja con nosotros. Entonces recordamos el entrañable, íntimo principio de la novela, reaparecen Bartolomé, Clementina, Luis, Margarita, Alicia, Arnulfo Wells y sentimos sobre ellos la indiferencia del mundo, su radical separación, su soledad que es la nuestra, la de todos. También el propósito del ritmo narrativo se hace evidente entonces. Cada una de las pequeñas escenas parece afirmar la fugacidad del instante, su inevitable precipitarse en el vacío al que conduce el tiempo y así, vamos de uno a otro y, de pronto, sabemos. Sergio Galindo ha logrado que la aparente superficialidad de *La comparsa*, su búsqueda y difícil sencillez escondan no sólo su rigurosa construcción, el medido equilibrio de cada uno de los sucesos, sino también que su auténtica profundidad, su verdadero significado, se mantenga secreto hasta el momento oportuno. En vez de nombrar, nos conduce a la revelación y logra que la realidad se abra sin perder su carácter hermético, sin dejar precisamente de ser real. No es otra la tarea del artista.

CALIFICACIÓN: Muy buena.

—J. G. P.

## ¿NEGOCIO O VANIDAD?

La Feria Mundial del Libro que se abrió recientemente en Londres, le dio oportunidad a Paul Ferris de entrevistar a algunos editores ingleses. Resumimos sus conceptos publicados en el *Observer*, 7 de junio de 1964.

El comercio de libros en Inglaterra soporta el peso de los mitos y el snobismo... Algunos editores creen como artículo de fe que los libros son mercancías "diferentes"; en cambio otros piensan que vender libros no se diferencia del comercio de abarrotes; pero estos últimos forman una minoría. La mayor parte no tiene un criterio fijo.

El público no compra muchos libros. Se gasta alrededor de una libra por cabeza al año en Inglaterra, y esto incluye los libros de texto, las ventas por correo y también las ventas de puerta en puerta de enciclopedias y biblias. Las ventas de libros empastados son muy escasas, excepto en una pocas librerías en las grandes ciudades y en las librerías universitarias. Se venden grandes cantidades de libros de bolsillo en los supermercados y puestos de periódicos, quienes los ordenan al por mayor como si fueran latas de sopa.

Los editores aún buscan vehementemente (casi tanto como los autores) las críticas de libros, pero sin grandes esperanzas de que éstas influyan mucho sobre las ventas... Las listas de los libros mejor vendidos aún se publican en algunos periódicos; pero existen muchas clases de libros que nunca aparecen en ellas. Los editores de libros de bolsillo se enfurecen porque sus grandes ventas son ignoradas, como si estos libros no lo fueran de verdad.

Más de 26 000 títulos fueron publicados durante el año pasado en Inglaterra. El negocio de los libros encierra deliciosos misterios e incertidumbres. ¿Quién es capaz de saber cuándo un viejo manuscrito puede convertirse en una mina de oro? Aquí la suerte y la intuición siempre intervienen.

Los libros voluminosos y muy bien ilustrados son la base de las ventas por correo. Estos textos representan una fuerza explosiva en el negocio editorial, ya que las gentes que normalmente no adquieren libros, aparentemente ahora desean comprarlos en grandes cantidades.

## LA POBREZA SOBRE RUEDAS

Este es un resumen de los conceptos expresados por Barbara Carter en un revelador artículo (*The Reporter*, 7 de mayo de 1964).

La lucha contra la pobreza, que generalmente se desarrolla en las comunidades locales, pasa por alto el hecho de que miles de pobres van de una ciudad a otra en busca de trabajo, formando una nueva clase de nómadas que viaja en autos viejos por las carreteras norteamericanas. Algunos de ellos no sólo buscan empleo, sino quizá también una nueva manera de vivir; otros huyen de la realidad. Cada día su número aumenta, pero se les presta muy poca atención a estos viajeros.

Por ejemplo, en la región de Chattanooga, un granjero, su mujer y tres hijos han estado viajando de un lugar a otro durante varios meses, en busca

de trabajos temporales. Por la noche acostumbran acampar en los parques próximos a la carretera. El padre y los dos niños duermen sobre una mesa de madera para dejarles lugar en el auto a la madre y a la hija. Cocinan al aire libre, y para cambiarse o lavar sus ropas emplean los cuartos de baño de los expendios de gasolina.

Algunos de estos modernos nómadas no saben cómo obtener un trabajo determinado; se guían sólo por rumores. Muchas veces viajan hasta lugares lejanos sólo para descubrir que no tienen más posibilidades de conseguir trabajo que en la localidad de donde partieron, con la única diferencia de que se han convertido en "extraños" y que el medio ambiente les es hostil.

Estos desocupados por lo general son granjeros del sur que han perdido sus medios de vida por la mecanización, obreros desplazados por la automatización; familias de regiones empobrecidas, como Pensilvania, Virginia y las montañas de Kentucky; adolescentes que viajan por todo el país; jóvenes madres abandonadas con un niño, en busca de parientes que las ayuden; algunos esquizofrénicos que han sido dados de alta en los hospitales gracias a las nuevas drogas. En resumen, pertenecen a la clase de hombres sin empleo, inexpertos e indeseados; muchos de ellos son negros, y también analfabetas.

Nadie conoce el número exacto de los nómadas. La Asociación Nacional de Ayuda para los Viajeros ha auxiliado a "cientos de miles" durante los últimos años, a pesar de que sus dispensarios no se encuentran situados en las cercanías de las carreteras, sino en aeródromos, estaciones de autobuses y ferrocarriles, lugares poco accesibles para estos desarraigados.

Los pobres de los suburbios y los agricultores que se apegan a la tierra gozan relativamente de más seguridades que los desarraigados, quienes se arriesgan en sus odiseas a sufrir grandes calamidades. Por no tener domicilio legal, carecen de derecho a reclamar la ayuda del gobierno; sólo la Asociación Nacional de Ayuda para los Viajeros les presta atención.

Las leyes en la mayoría de los estados norteamericanos niegan su protección a estos desarraigados, y el único dinero que les ofrecen es para regresar a su lugar de origen.

Los requisitos de residencia provienen de las leyes inglesas feudales, las que trataban con dureza a los pobres que no tenían residencia fija. Hoy día en Inglaterra han cambiado las leyes, pero muchos estados de Norteamérica las mantienen en vigor.

Hasta hoy no se ha dictado una ley en favor de estos pobres nómadas y los proyectos de ley duermen en el Congreso.

## ESPÍA VS. ESPÍA

Un informe de Arnold Beichman, corresponsal en Estados Unidos del *Spectator* (13 de marzo de 1964), sobre los adelantos de la ciencia aplicados a la investigación de la vida privada del individuo, contiene, entre otras, las siguientes ideas:

¿Hasta qué grado se puede interferir en la vida privada a que tiene derecho

todo individuo? La vigilancia electrónica puede ser útil en las guarderías infantiles o en los hospitales; un sistema de televisión que vigilara los elevadores automáticos sería muy conveniente para las personas nerviosas; una fábrica provista de vigilancia a base de televisión necesitaría sólo un capataz en lugar de cinco; pero, por otra parte, aumentaría la tensión de los trabajadores al sentirse vigilados. Ningún instrumento es en sí mismo peligroso para el aislamiento del individuo, pero debemos dictar leyes para que la gran cantidad de información que es recogida por los cerebros electrónicos no esté al alcance de toda la gente. De lo contrario, uno de estos días el público se indignará por el poco respeto que se tiene a su vida privada y puede formular históricas demandas para que se prohíba cualquier intento en este sentido. Debemos anticiparnos a los problemas.

Lo que importa no son estas maravillas de la ciencia (detectores de mentiras, transmisores en miniatura, circuitos cerrados de televisión, cerebros electrónicos, etcétera) sino quién, cómo y cuándo se usa la información que proporcionan sobre los individuos.

Mediante los modernos sistemas para retocar las cintas grabadoras, es posible cambiar totalmente su contenido. Por ejemplo, un funcionario norteamericano grabó una cinta en la que hablaba en favor de Dios, de la maternidad, y atacaba al comunismo. Un hábil ingeniero, valiéndose de un equipo especial, en dos horas cambió el texto, y la voz del funcionario confesaba haber robado dinero del Estado, incitaba a derribar por la fuerza y la violencia al gobierno, y admitía haber asesinado a un agente del FBI. Todo esto se hizo sin necesidad de añadir palabras a la cinta; el proceso consistió en cortar y unir de nuevo los fragmentos de la cinta grabadora.

El detector de mentiras, se ha convertido en un instrumento de uso común en las oficinas del gobierno, el que posee 525 detectores y emplea 656 técnicos especializados. Las compañías particulares también utilizan el detector de mentiras en la contratación de sus trabajadores. El público opina que es algo repugnante el empleo de este sistema, ya sea en forma oculta o abierta.

La tendencia a investigar la vida privada de los individuos ha tomado tal impulso que se ha convertido en una fuente de trabajo muy importante. El libro *The Naked Society*, recientemente publicado, revela que el gobierno federal emplea más de 25 000 detectives profesionales, incluyendo agentes de contraespionaje. Además, existen cientos de miles de detectives privados, municipales, estatales. El autor calcula que en unos cuantos años, más de 13 millones y medio de norteamericanos han sido investigados para cumplir programas de seguridad nacional.

Los sistemas de vigilancia por medio de televisión ya son usados en fábricas de armamentos, prisiones, hospitales, escuelas, campos deportivos, tiendas y hoteles.

Los aparatos de vigilancia electrónica son muy útiles para respaldar la ley y la seguridad nacional; pero desde ahora debe establecerse alguna clase de control para evitar abusos. La ciencia puede convertirse en arma para atrapar a los criminales, pero ¿cuánto tardarán ellos en obtener los mismos equipos, y entonces, quién vigilará a estos espías?