



Volumen XIV, Número 12

México, agosto de 1960

Ejemplar: \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Coordinador:

Henrique González Casanova

Secretarios de Redacción:

Juan García Ponce y Carlos Valdés

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones



S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

POESÍA

Entrada en materia

Octavio Paz

TEATRO

El tesoro perdido

Jorge Ibarguengoitia

ENSAYOS

Kafka y la preponderancia de lo moral

Frederick A. Olafson

Hace veinte años en Cracovia

Stanislas Pigon

DOCUMENTOS

Los liberales y Cuba

Robert Paul Wolff

ARTES PLÁSTICAS

Ventura Gómez Dávila

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

LIBROS

Tomás Segovia y Marianne O. de Bopp

BIBLIOTECA AMERICANA

Ernesto Mejía Sánchez

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

José Emilio Pacheco

Dibujos

Leonora Carrington y Luis García Guerrero

Nuestra portada reproduce un dibujo a tinta de Leonora Carrington titulado *La belle et la bête*.

la feria de los días

¿COSA DEL PASADO?

¿QUE la tragedia clásica es cosa del pasado, alimento de eruditos, mero documento histórico de una época lejana en el tiempo y en la sensibilidad? Muchos lo creen así. Otros, menos indiferentes, le reconocen una vigencia limitada: admitiendo la supervivencia del fondo, se creen obligados a enmendar todo el resto, mediante correcciones y adaptaciones "al gusto moderno".

FUENTE

SIN EMBARGO, el viajero en tierras griegas tendrá oportunidad de averiguar, si el asunto le interesa, hasta qué punto Sófocles, Esquilo y Eurípides continúan siendo —no han dejado jamás de ser— fuente actual y viva de emociones para el hombre menos versado en la historia de la literatura dramática.

TEMPORADAS

AÑO CON AÑO, en varios lugares de Grecia se llevan a cabo temporadas de teatro clásico. Los

escenarios no pueden ser más apropiados: el odeón de Herodes Ático, en Atenas; el de Epidauro, en la población del mismo nombre; Delfos... Las obras se representan, naturalmente, en griego. La actuación y la puesta en escena son irreprochables y evitan cualquier concesión que no sea la muy lógica de adoptar la fonética y algunos giros del griego moderno. El único decorado lo brindan las maravillosas noches helenas.

EPIDAURO

HACE pocas semanas, pude admirar uno de estos majestuosos espectáculos durante el Festival de Epidauro. Se trataba de *La locura de Hércules*, no muy conocida tragedia de Eurípides, lo cual duplicó mi interés. Pero lo que más me impresionó fue la composición y la reacción del público.

GENTE

SENTADOS en las milenarias gradas, estaban allí, no el escritor Fulano, ni el helenista Zutano, si-

no personas ordinarias, campesinos, pequeños comerciantes, amas de casa, artesanos, empleados; casi todos venidos desde sitios más o menos distantes, en autobuses especiales. Y eran de verse los rostros de aquella gente, su profunda y constante atención, su actitud tensa y acorde, sus murmullos de entusiasmo o de condolencia. En la escena, hombres y dioses dirigían sus parlamentos, no a unos oídos ideales, no al espíritu llano y profuso de la arqueología convencional, sino a unos espectadores de carne y hueso que perpetuaban con fidelidad espontánea una tradición de insuperada hondura humana.

¡Tanto más podría decirse a propósito del Festival de Epidauro! Quede, no obstante, para otra ocasión.

—J. G. T.



Los escenarios no pueden ser más apropiados: el de Epidauro.

ENTRADA EN MATERIA

PIEDRAS de ira fría
 Altas casas de labios de salitre
 Casas podridas en el saco del invierno
 Noche de innumerables tetas
 Y una sola boca carnicera
 Silbato y risa eléctrica
 Algarabía
 El neón se desgrana
 Ataviada de guiraldas de dientes
 Ígneas orejas letras parpadeantes
 El guiño obscuro de los números
 Noche multicolor y noche desollada
 Noche en los huesos noche calavera
 Ciudad
 Gatos en celo y pánico de monos
 Un reflector pala tus plazas más secretas
 El sagrario del cuerpo
 El arca del espíritu
 Los labios de la herida la herida de los labios
 La boscosa hendidura de la profecía
 Crece la marea invisible
 La marea del espanto
 Torres ceñudas con el miedo al cuello
 Sonámbulos palacios
 Graves moles de sueño y orgullo
 Calado hasta los huesos tiembla el hierro
 Y la piedra pelada hasta los huesos
 El mal promiscuo el mal sin nombre
 Todos los nombres del mal
 El mal que tiene todos los nombres
 Hasta el meollo del hierro
 Y la juntura ciega de la piedra
 Entre tus muslos un reloj da la hora
 Demasiado tarde
 Demasiado pronto
 En tu cama de siglos fornican los relojes

En tu cráneo de humo pelean
 Las edades de humo
 Memoria que se desmorona
 Ciudad de frente indescifrable
 Tu discurso demente
 Tejido irrefutable de razones
 Corre por mis arterias
 Y repica en mis tímpanos tu sílaba
 Tu frase inacabada
 Entre los quicios del lenguaje
 Gritar es fácil y además no sirve
 Relojes que se desmoronan
 Como un enfermo desangrado se levanta
 La luna
 Sobre las altas azoteas
 La luna
 Como un borracho cae de bruces
 Los perros callejeros
 Mondan el hueso de la luna
 Pasa un convoy de camiones
 Sobre los cuerpos de la luna
 Un gato cruza el puente de la luna
 Los carniceros se lavan las manos
 En el agua de la luna
 La ciudad se extravía por sus callejas
 Se echa a dormir en los lotes vacíos
 La ciudad se ha perdido en sus afueras
 Un reloj da la hora
 Ya es hora
 No es hora
 Ahora es ahora
 Ya es hora de acabar con las horas
 Ahora no es hora
 Es hora y no ahora
 La hora se come al ahora
 Ya es hora

Las ventanas se cierran
 Los muros se cierran las bocas se cierran
 Regresan a su sitio las palabras
 Ahora estamos más solos
 La conciencia y sus pulpos escribanos
 Se sientan a mi mesa
 El tribunal condena lo que escribo
 El tribunal condena lo que callo
 El ojo fijo del silencio
 Ruidos imperceptibles
 Pasos del tiempo que aparece y dice
 ¿Qué dice?
 Qué dices dice mi pensamiento
 No sabes lo que dices
 Trampas de la razón
 Crímenes del lenguaje
 Borra lo que escribes
 Escribe lo que borras
 El haz y el envés del español artrítico
 Hoy podría decir todas las palabras
 Un rascacielos de erizadas palabras
 Una ciudad inmensa y sin sentido
 Un monumento grandioso incoherente
 Babel babel minúscula
 Otros te hicieron
 Los maestros
 Los venerables inmortales
 Sentados en sus tronos de casajo
 Otros te hicieron lengua de los hombres
 Galimatías
 Palabras que se desmoronan
 Callar no es fácil y además no puedo
 Vuelve a los nombres
 Ejes
 Anchas espaldas de este mundo
 Lomos que cargan sin esfuerzo al tiempo

Materias reales y espirituales
 Vidrio mirada congelada
 Pared rostro desierto
 Libros de frente despejada
 Hinchada de razones enemigas
 Mesa servil a cuatro patas
 Puerta, puerta, puerta condenada
 Materias irreales
 Verdades desfondadas
 No pesa el tiempo
 Es pesadumbre
 No están las cosas en su sitio
 No tienen sitio
 No se mueven
 Y se mueven
 Echan alas
 Echan raíces
 Garras, dientes
 Tienen ojos y uñas, uñas, uñas
 Son reales, son fantasmas, son corpóreas
 Están aquí
 Son intocables
 Los nombres no son nombres
 No dicen lo que dicen
 Yo he de decir lo que no dicen
 Yo he de decir lo que dicen
 Piedra, sangre, esperma,
 Ira, ciudad, relojes,
 Pánico, risa, pánico
 Yo he de decir lo que no dicen
 Promiscuidad del nombre
 El mal sin nombre
 El nombre de los males
 Yo he de decir lo que dicen
 El sagrario del cuerpo
 El arca del espíritu
 Los labios de la herida la herida de los labios.

O C T A V I O P A Z

Octavio Paz reanudará las entregas de su sección Corriente Alternativa en el próximo número, UNIVERSIDAD DE MEXICO ofrece una muestra de los últimos trabajos del gran poeta mexicano.

KAFKA Y LA PREPONDERANCIA DE LA MORAL

Por Frederick A. OLAFSON

HOY EN DÍA los juicios sobre la obra de Kafka se dividen en dos clasificaciones generales. Unos dicen que Kafka revela el aspecto más oculto, quasi-kierkegaardiano, de la vida religiosa. Sostienen que las constantes discrepancias y las dudas irresolubles a que conduce la búsqueda de Dios, concurren siempre en las creencias teístas que caracterizan al universo de los personajes de Kafka. Aun cuando los dos términos de la relación hombre-Dios se opongan irremediamente, es esa relación la que continúa siendo la piedra angular de la moral. Para los otros, la insistencia de Kafka en la antítesis hombre-Dios sólo se justifica al tomar estos rompecabezas teológicos como una imagen cifrada de ciertos complejos y conflictos que siempre persiguieron al autor. Ninguno de los dos grupos niega la presencia de temas religiosos en la obra de Kafka, pero uno de ellos los estudia por su valor nominal y el otro se vale del psicoanálisis para hacerlos destacar. Ambos coinciden en describirlo como un autor siempre apesado por los dilemas que circundan una explicación religiosa del mundo. Una opinión considera que esos dilemas son, en principio, insalvables. La otra, cree que su presencia y su índole imperiosa se deben a los conflictos psicológicos que ellos mismos simbolizan. De acuerdo con esto, la persistencia de Kafka en los temas mencionados parecerá a unos críticos una hazaña, y a los otros algo inevitable. Pero que Kafka persiste, que no puede dejar de verse a sí mismo como el sujeto desoladoramente inferior de la relación hombre-Dios, y que esa incapacidad y la falta de independencia moral que implica, penetra y afecta su obra y la concepción de sus personajes, esto (puede decirse con razón) lo admite cualquiera de los juicios sobre el autor.

Voy a combatir esta imagen de un Kafka moralmente dócil y sumiso. Me parece que lejos de ser una víctima indefensa de los predicamentos religiosos, Kafka era en realidad un comentarista extraordinariamente lúcido y sensato por lo que se refiere a la materia, y que su comentario corresponde precisamente a un elevado sentido crítico y a una absoluta independencia moral, que por regla general no se le reconoce. Más directamente, sostendré que un estudio detallado de la obra más importante de Kafka *El castillo*, contradice prácticamente a todos los que afirman (como ya se ha hecho costumbre últimamente) que Kafka pertenece a la rama que va en línea descendente de Kierkegaard a los teólogos de crisis. Si hay que unirse a ellos, declaro que más valdría asociar a Kafka con esos filósofos y moralistas que aborrecen las apologías de la Divina Providencia y abogan por la independencia moral en contra de los que insisten en castigos religiosos o metafísicos. Sé que asociar a Kafka con algunos de los pensadores que evidentemente pertenecen a esta tradición, es sentar una especie de paradoja. En Kafka no hay el menor rastro de la fácil ironía o *Fortschrittsfrölichkeit* que distorsiona el tratamiento liberal que los reacionalistas dan a la religión. Puede ser que cualquier asociación de un escritor como Kafka con una tradición filosófica reconocida opaque de algún modo su especial calidad. Esto no impide que los que

subrayan constantemente las afinidades de Kafka con Kierkegaard y su secuela, sigan oscureciendo fundamentalmente algunos aspectos importantes de su obra. Una interpretación que se ocupe de las muy distintas afinidades a que ya nos referimos, puede al menos abrirnos los ojos a mucho de lo que se nos oculta de Kafka cuando sus antecedentes intelectuales quedan, tal como ya se explicó, fijados a priori.



Dibujo de Franz Kafka

II

En su más alta expresión, una concepción religiosa del mundo parte de la creencia de que existe un orden preestablecido y absoluto, que un ser omnipotente, Dios, mantiene progresivamente; y que ese orden, por inescrutable que sea, puede ser normado por seres humanos. Cuando surge una discrepancia entre un juicio derivado de un código moral humano y el ciclo divino, es nuestro juicio el que deberá modificarse y la voluntad humana la que deberá someterse a la divina. Dentro de una depurada tradición religiosa, son las normas supremas las que determinan que cosas pueden considerarse como indicios de los designios divinos; y a menudo hay ciertos principios morales que nacen precisamente de esas normas. Así, lo que no cumple con un requisito moral adoptado de antemano, no puede tomarse en cuenta como expresión de la voluntad divina. Pero estas engañosas definiciones nos siguen dejando frente a muchísimos aspectos del mundo que no podemos considerar, merced a nuestras estrechas normas, como expresiones de la voluntad divina, pero que, no obstante, como lo implica su innegable presencia, deben ser al menos toleradas por Dios. En tales circunstancias aumenta notablemente la presión ejercida para alterar las normas de que nos hemos valido para deducir que mejor sería que tales cosas no sucedieran. Esas cosas han sucedido, y nuestra creencia común en un gobierno ético del mundo le concede a este hecho una importancia que exige un nuevo examen de las normas utilizadas. Puesto que nadie puede asegurar-

nos anticipadamente qué le sucederá al mundo, tampoco puede fijarse ningún límite al procedimiento del examen.

Como en este caso, si una "suspensión teleológica de lo ético" —y en las de esa especie la historia de Abrahán y de Isaac es el ejemplo por excelencia— resuelve claramente el conflicto en favor de lo divino, es posible que haya otras soluciones para la situación de Abrahán. El conflicto se puede resolver, por ejemplo, de manera tal que ningún orden sobrehumano preestablecido resulte inadecuado, a no ser en la medida en que coincida con un ideal humano. Esta posición "anti-kierkegaardiana" y "antiretificadora" fue definida clásicamente por J. S. Mill:

Si me cuentan que el mundo está regido por un ser cuyos atributos son infinitos, pero que no podemos saber nada de ellos, como tampoco de los principios de su gobierno, salvo que la suprema moralidad humana que todos somos capaces de concebir no los reprueba, soportaré mi destino como pueda. Pero cuando me dicen que tengo que creer esto y que a la vez tengo que referirme a este ser mediante los nombres que expresan y afirman el más alto grado de moralidad humana, digo sencillamente que no. Nunca llamaré bueno al ser que no exprese lo que yo quiero cuando aplico el epíteto a mis semejantes. Y si un ser como ese puede sentenciarme al infierno por no llamarle así, al infierno iré.

Sin lugar a dudas, el párrafo sitúa a Mill en esa tradición con la que yo he sugerido que asocien a Kafka, pero entre otras cosas está marcada por una arrogancia notable y hasta podría decirse que por cierta teatralidad. Puede adivinarse que aunque carecieran de esos matices particulares, y del agudo fanatismo que traslucen, no son irrefutables.

La sencillez de ambas respuestas al dilema religioso las hace poco convincentes. Hay un tercer camino para naturalezas más independientes, pero pocas veces se menciona: sacar el mejor partido de ambos mundos mediante la aceptación, primero, de la creencia de que el curso del mundo tiene un sentido, y la adopción de un amplio criterio, después, para determinar cuál es ese sentido, con la ventaja de que se eluden los grandes problemas entre el curso actual de los acontecimientos y nuestra propia intuición.

Para definirla en términos lógicos, la costumbre consiste en inquietar de tal manera nuestras convicciones que junto a la realidad de un principio que sostiene que en el orden superior se está cumpliendo un designio divino, cualquier posición es compatible. Como espero demostrarlo, ese tercer camino equivale a una especie de pragmatismo *à outrance*, que lo subordina todo al afán de que el orden superior funcione en todas las circunstancias, y justifique cualquier reajuste de los verdaderos valores, por arbitrarios que sean, en una discusión que haga peligrar ese principio, siempre que este se encuentre eficazmente protegido. Propongo que el mundo moral que encontramos en *El castillo* sólo se comprende si este incómodo *menage a trois* —normas humanas que tratan de coexistir lógicamente con la creencia a que ya nos hemos referido y el curso ac-

tual del mundo— permanece fijo en nuestra mente como término de comparación.

III

Los personajes de *El castillo* se agrupan en tres: K., el extranjero que sostiene que el Castillo lo ha comprometido como inspector oficial; el cuerpo de administración del Castillo y los habitantes del pueblo. Casi todos los críticos de la novela, han puesto especial cuidado precisamente en la relación de K. con el Castillo. La relación de K. con el Castillo es el tema central. Eso no implica, sin embargo, que el pueblo y sus habitantes sean simplemente una especie de telón de fondo frente al que se desarrolla el conflicto principal entre K. y el Castillo. Lo cierto es que esta relación sólo puede entenderse por contraste con otra en que también figura el Castillo, pero que es bien distinta: la de los habitantes del pueblo. Más significativamente, sólo podrá entenderse la actitud de Kafka hacia K. y por lo mismo su relación con el Castillo, si quedan fijadas las cargas morales que pueden adjudicarse a una y otra relación. Lo que estoy proponiendo es que el contraste moral que figura la novela se establece entre K. y los habitantes del pueblo; que el contraste favorece indudablemente a K.; y que estos dos hechos exigen una rectificación de las interpretaciones aceptadas de las causas éticas y religiosas de la novela.

Cuando los críticos no han prestado atención a los habitantes del pueblo en la novela, se han inclinado por exagerar la importancia que tienen ellos y su manera de vivir. Tienen lo que K. no tiene y que inútilmente trata de lograr. K. es el hombre contemporáneo que viene de la ciudad, desterrado y sin hogar, y el pueblo es el símbolo de la antigua comunidad. En realidad, K. sí quiere ocupar un sitio destacado en esa comunidad, y al ir tras su meta está dispuesto a soportar una larga serie de humillaciones, y en ese aspecto, es cierto que la forma de vida de los habitantes del pueblo tiene primordial importancia en la novela. Pero si tratamos de explicar por qué los habitantes del pueblo no pueden aceptar a K., las cosas empiezan a verse de muy distinta manera. Entonces se descubre que K. es inasimilable, porque obstinadamente persiste en ciertas maneras de considerar su propia situación, maneras que sencillamente no

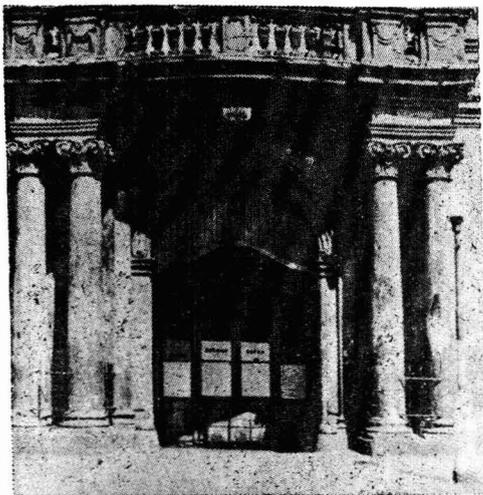
serven de nada para el simple contraste que se establece con la moral del pueblo y que sí corresponde a una exageración.

Es curioso que estas diferencias de actitud se presenten, no como consecuencia de distintas circunstancias en la localidad, sino que broten de puntos de vista opuestos —*Denkweisen*— y en consecuencia, de conceptos completamente diferentes de la moralidad. Al principio de la novela, durante varias conversaciones entre K. y algunos habitantes del pueblo, éstos se presentan de una manera muy especial. A decir verdad, los habitantes del pueblo se dan a su vez cuenta de que son una variante de *Denkweise* e insisten en decirlo. En una ocasión, la dueña del lugar le dice a K., después que ella ha tratado de explicarle las costumbres del Castillo: “Si me esfuerzo, claro que puedo tener las mismas ideas que usted, que quizás sean válidas en el lugar tan distinto de donde proviene.” Pero las ideas de K. son “una verdadera locura; me mareo con solo empezar a pensar en ello”. “Es tan terrible que [K.] desdonozca la situación que prevalece, que la cabeza me da vueltas al escucharlo y al comparar sus ideas y opiniones con el verdadero estado de las cosas.”

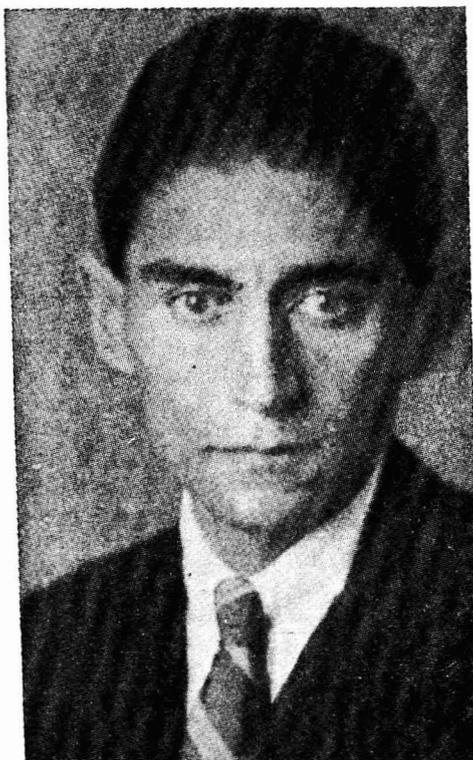
Para ser preciso, la situación que produce tan distintas interpretaciones de K. y de los habitantes del pueblo, es la que justifica la presencia de K. en el pueblo mismo, y su exigencia de que su nombramiento como inspector oficial sea confirmado por el Castillo. Desde el punto de vista de K., ésta es una postura moral sin complicaciones. El Castillo ha entrado en un acuerdo casi obligatorio con él; y ahora que, a costa de grandes incomodidades, él ha logrado llegar al pueblo, el Castillo tiene que cumplir su parte del trato. Cuando parece que su sitio puede no llegar a ser destacado, K. se decide por acercarse al Castillo para insistir, como el dice, “en sus derechos”. Es de capital importancia que K. nunca vacile al hablar de su caso como de una violación *prima facie* de una norma moral —la que nos obliga

a cumplir nuestras promesas. Al trabajar, como en su caso, dentro de un sistema definido de reglas morales, K. supone que la autoridad que tiene el poder para corregir el daño que se le ha hecho, funciona en el mismo conjunto de normas y sólo hace falta que se presente la circunstancia del caso ante esa autoridad para que los errores se corrijan. Si se niega a hacerlo, la autoridad quedará sin lugar a dudas en la categoría del mal. Con excepción de uno o dos pasajes que citaré después, todo indica en la novela que K. reconoce al Castillo como la autoridad legítima en el pueblo; y difícilmente puede decirse que él tenga conciencia de que puede representar un reto a esa autoridad. Pero la autoridad que K. reconoce está sujeta a normas morales y lo que ella haga no puede justificarse automáticamente mediante el hecho de que sean actos del Castillo. K. nunca se ve tentado a valerse de su alegato para defender la ley de que el Castillo haga lo que haga, hace bien, negando que esta vez es indiscutible que ha obrado mal. Después de todo, está preparado a renunciar a la infalibilidad del Castillo y a sostener como pueda la idea que él tiene de su propio caso.

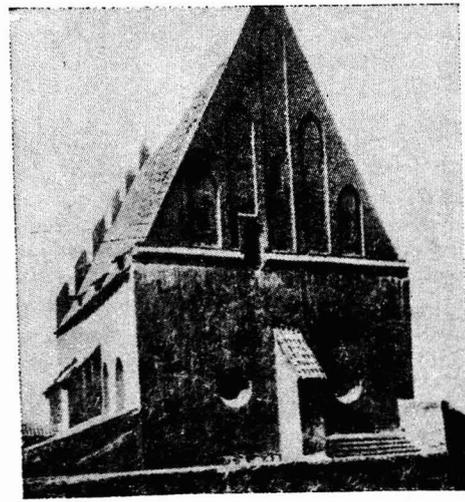
La conversación que sostiene K. con el Alcalde pone en claro que éste daría otra solución muy distinta al problema. El Alcalde le dice a K. que “no solamente se hacen aquí las cosas por una razón” sino que también “deberá eliminarse toda posibilidad de error”. Después admite que “de vez en cuando surge un error como en el caso de usted”, pero se disculpa agregando “¿Después de todo quién puede decir qué es un error?” Se supone que nadie puede y que en el pueblo nadie lo hace. Esto equivale a decir que en la aplicación de una norma moral a un caso particular surge una conclusión que no corresponde a la creencia de que haga lo que haga el Castillo lo hace bien, la conclusión deberá ser la contraria. El modo en que el Alcalde lo explica pone en claro que él también ha llegado a la conclusión de que se ha cometido un “error” en el caso de K., pero el modo automático en que se niega esta conclusión, ilustra la índole misteriosa y hermética del mundo moral que habitan él y otras gentes del pueblo. Si este procedimiento parece cínico, no lo es conscientemente. Para el Alcalde, las barreras lógicas que circundan la creencia de que el Castillo siempre tiene la razón contra viento y marea, no se han colocado artificialmente. Son tan



La tienda de su padre en Praga



Franz Kafka en Zúran (1918)



La antigua sinagoga de Praga



Dibujos de Franz Kafka



contrarias a la razón e inmunes a la rectificación como la creencia que amparan. Pero mientras el Alcalde se escuda tras estas defensas, K. sostiene públicamente su convicción de que "se está cometiendo un terrible ultraje a mi caso y probablemente a la ley", y amenaza que "sabré cómo defender [me]".

Ya no cabe duda de cuál es el sentido en que K. representa una amenaza para las gentes del pueblo. Porque persiste en considerar su caso como una desviación de la justicia, reanima en los habitantes del pueblo la tirantez originada por la discrepancia entre la convicción de que el Castillo siempre hace bien y la voz no del todo acallada de la propia conciencia de los mismos habitantes. La actitud de K. equivale a una especie de ataque moral a los habitantes del pueblo, y él está, por su sola presencia y sus (según él) sencillas exigencias, desafiando la estructura moral del pueblo. ¿Qué es lo que temen los habitantes del pueblo? La independencia moral. Si K. no puede calificarse estrictamente como un despojado, los habitantes del pueblo sí lo son en otro sentido más profundo. Al rectificar su propia moral para hacerla coincidir con la del Castillo (cuyos actos nunca pueden reducirse a un arreglo) han enajenado su propia independencia moral. Han transferido su propio centro de gravedad moral a un punto lejano e inasible que en realidad es una imagen imponente y aceptada de su propio *Unmündigkeit* moral. Y al haber creado el Castillo tienen que defenderlo de agresores como K., porque al hacerlo, se defienden a sí mismos. Como lo pregunta astutamente K., cuando la dueña del lugar le advierte lo que le sucederá si sigue tratando de ver a Klamm, un oficial superior del Castillo: "¿Qué es lo que teme? ¿No tendrá usted miedo de Klamm?"

La fuerza moral de K. se deja sentir no sólo en la comunidad toda, sino separadamente (también): Frieda, que acaba por ser la prometida de K. Críticos teólogos han visto en la historia de la relación de K. con Frieda, una crítica de esa concepción romántica del amor que lo considera como un lazo de unión con lo divino. Algunos críticos han llegado a tomar esta relación como el "pecado" de K. Esta opinión, evidentemente llama la atención porque parece que justifica la manera en que el Castillo trata a K., pero es inadmisibles en ambos terrenos. De ninguna manera es cierto que las intenciones de K. en este asunto sean torcidas. Hay abundantes pruebas en la novela de que K. y Frieda realmente se aman, y aunque originalmente K. quiera valerse de Frieda para ponerse en contacto con el Castillo, su interés por ella no cesa cuando la joven

pierde su empleo en el hotel. Contrariamente, parece que aumenta la ternura y el cariño que él le profesa. Y aunque se admitiera que los motivos de K. son falsos, y que él merece castigo, el "castigo" administrado seguiría monstruosamente exagerado para el "pecado".

La historia de K. y Frieda se presta a una interpretación bien distinta. Puede tomarse como un estudio del efecto devastador en una persona como Frieda, del contacto con una persona moralmente íntegra como lo es K.; y también, quizá, como una parábola de la incapacidad que limita a los que moralmente no son independientes, para amar a otro ser humano.

Para las gentes del pueblo, Frieda es una joven impetuosa y enérgica, pero Kafka insiste constantemente en su extrema y hasta patética dependencia moral. El concepto de sí mismo y su sentido de la superioridad se basan completamente en la categoría que su empleo le puede adjudicar, y en su trato con Klamm, un oficial del Castillo. Pero amar a K. significa compartir su soledad y su vulnerabilidad en una comunidad que lo rechaza; y Frieda carece de la fuerza suficiente para combatir este nuevo impedimento. No puede soportar que la separen de Klamm, ni que la priven del sitio que tiene en el sistema impuesto por el Castillo. Es notable que K., en medio de sus propios problemas, sea capaz de comprender la índole de esta desdicha y que hasta la compadezca. Por eso le dice a Frieda: "Te separaron de Klamm; no puedo imaginar todo lo que eso significa, pero tengo ya una vaga idea". A la vez, la empuja a "dejar atrás el pasado y sus ilusiones; y a amarme y a confiar en mí como yo te amo a ti". Frieda responde a su ruego, pero la presión del pueblo acaba por ser excesiva para ella. Estas son sus últimas palabras para K.: "¿Por qué me acosas siempre?" Y añade: "Piensas solamente que Jeremías ha probado que todo es mentira. Pero aunque así lo fuera ¿qué se ganaría con eso, qué me importaría a mí?" Difícilmente podría haber una fórmula más eficaz para privarse a sí misma de su independencia moral.

Es importante que al rechazar a K., Frieda recurra a uno de los "auxiliares". El papel de estos en la novela es representar una indolencia congénita y una excesiva irresponsabilidad que contrasta marcadamente con la actitud de K. De ellos le dice K. a Frieda que son "jóvenes bondadosos, aniñados, irresponsable en apariencia". K. declara tácitamente que "yo era el polo opuesto". En relación con esto es importante señalar que K. es estricto y hasta cruel en el trato que le da a los auxiliares y que Frieda es, por contraste, marcadamente compasiva. A decir verdad, es difícil negarles cierta compasión. Son simpáticos y graciosos y hasta celebran el mal trato que reciben. A la vez, hay algo patético y animal en ellos. Y no aparece ni re-

motamente una exageración de lo "primitivo" en la grotesca imagen que Kafka hace de ellos. El Castillo los había enviado a "levantarle un poco el ánimo" a K. porque "él toma las cosas demasiado en serio". Habían fracasado y su encuentro con K. los había defraudado. Pero aunque podamos compadecerlos, no podemos aceptarlos como personas en el pleno sentido de la palabra y lo cierto es que tampoco representan ninguna solución para K. Pero si el contraste entre K. y los habitantes del pueblo es como el que yo he explicado, entonces no sólo se desploma cualquier interpretación que exagere la importancia de los habitantes del pueblo; sino también cualquier estudio que descuide el contraste y adjudique a K. las actitudes y el papel que en realidad corresponden a los habitantes del pueblo.

La hostilidad de K. hacia los auxiliares puede explicarse si recordamos que, siendo un peligro para el pueblo, éste a su vez y en otro aspecto, representa un peligro, o más bien una tentación para él. Hay una escena notable en la que K. espera que llegue Klamm. El chofer de Klamm le ofrece una copa de coñac. K. siente la tentación de renunciar a su espera, y abandonarse al goce del placer que le procura la bebida, "tan suave, tan acariciadora, como elogios de alguien a quien quisiéramos mucho, pero que no sabemos claramente por qué los dice, ni queremos saberlo, y sencillamente nos contentamos con saber que los dice un amigo". Lo que aporta este pasaje es una idea de la atracción malsana que ejercen en K. las costumbres del pueblo, y es precisamente ese atractivo lo que le obliga a reaccionar en contra de las bromas inocentes de los auxiliares. Someterse al espíritu de obediencia que prevalece sería, para K., un suicidio moral, y cuando le dice que si quiere esperar a Klamm puede hacerlo pero que no lo verá, responde que de todas maneras lo esperará. "A K. le pareció que... había conquistado una libertad que casi nadie ha logrado, y que nadie se atrevería a tocarlo ni a despreciarlo, ni siquiera a hablarlo; pero esta certeza le decía al mismo tiempo que no había nada más insensato, más lastimoso que esta libertad, esta espera, esta invulnerabilidad."

IV

Aunque se ha prestado relativamente poca atención al papel relevante que juega la familia Barnabás en la novela, la relación de Kafka con esta familia y la historia de la familia misma las describe el mismo Kafka con minuciosidad. Esto se debe a la curiosa incomunicación de la familia con el pueblo. Al aliarse con la familia Barnabás en con-

tra de aquéllos, K. se une a la causa de esta familia, y al hacerlo, define además la diferencia entre él y las gentes del pueblo, diferencia en la que he venido insistiendo. Tal como Kafka lo presenta, es tan claro el sentido de este episodio, que sirve perfectamente como piedra de toque para definir las reacciones absolutamente contrarias de K. y de las gentes del pueblo.

El "destino" de la familia Barnabás se decide cuando la hermana mayor, Amalia, rechaza airadamente la deshonrosa proposición de Sortini, un oficial superior del Castillo. Su acción, que equivale entonces a un impulso de independencia moral por parte de ella, tiene como consecuencia un castigo para toda la familia, pero ese castigo no lo inflige el Castillo. Son las gentes del pueblo las que, sin aparente presión, excluyen inmediatamente a la familia Barnabás de su comunidad. La profunda ironía de la situación estriba en que si los miembros de la familia no se sintieran culpables ni se portaran como tales, no serían rechazados por el pueblo. A los ojos de éstos cualquier problema moral con el Castillo es un desacato y se comprende que bastaría con que la familia Barnabás se comportara como si hubiera dado una satisfacción al Castillo, para que la comunidad se ahorrra el espectáculo de lo que peligrosamente se parece a la independencia moral. Pero con la posible excepción de Amalia, si se sienten culpables de Amalia, la que desprecia "los rumores del Castillo" y no "teme por ella ni por los demás", nos dice que es capaz de "darle la cara a la verdad y seguir viviendo". Pero ella se aparta de todo tan completamente que cualquier desafío al Castillo que fuera implícito en su actitud, sigue siendo un mero impulso.

Cuando K. escucha la historia de la familia Barnabás, su reacción es directa e inconfundible. No vacila en calificar la conducta de Sortini como "criminal" y al tratamiento que los del pueblo le dan a la familia, como injusto y monstruoso. No es Amalia sino "Sortini quien lo horroriza [a K.]" ¿Cómo es posible que pueda abusarse del poder en esa forma? Le impresiona hondamente que Olga, la hermana de Amalia, parezca sugerir que más le hubiera convenido a ésta irse con Sortini, y le dice a Olga que el culto que el pueblo le rinde al Castillo es "una equivocación que desacredita la razón de ese culto". Cuando Olga le dice que es el único en todo el pueblo que piensa de esa manera, K. responde: "Puesto que no ha pasado nada ¿qué es lo que puede temerse?" En un episodio posterior le dice a Olga que "es como si todas tus miras se dirigieran a consolidar el triunfo del Castillo por encima de todo". Y en otro, tácitamente se identifica con la familia Barnabás al decir: "Si están jugando con ustedes entonces también están jugando conmigo. Lo asombroso del caso es que en este juego no hay contrincante". Debe señalarse sin embargo, que si Amalia, y por tanto K., fracasan en la prueba hay en la novela quienes no fracasan. Si para algo están listos día y noche los habitantes del pueblo, es para que se interrumpan teleológicamente las garantías morales. En consecuencia, la gran incógnita será: ¿aportará K. una clave

para definir estas reacciones (fundamentalmente opuestas) a las proposiciones de Sortini? Sostengo que en ningún episodio se encuentra la menor calificación de la reacción original de K. al incidente con Sortini, y que en ninguno se contradice su primera descripción de la conducta del mismo Sortini, mediante un raciocinio de tipo kierkegaardiano. Los motivos de la historia prevalecen hasta el final, y la crítica que de ellas se desprende va dirigida, no hacia Amalia o hacia K., sino a la indolencia moral y a la sumisión de los habitantes del pueblo.

Durante el episodio de los Barnabás y en algún otro momento se pone en claro que, a pesar de la precaria situación de K. algunas gentes del pueblo lo ven como una tabla de salvación. El interés de K. por esta familia crece con la esperanza de que puedan ayudarlo a ponerse en contacto con el Castillo; pero sucede que son ellos los que buscan la ayuda de K. Olga, en realidad, le dice que la suerte de K. depende hasta cierto punto de una prueba; y la inequívoca reclamación de sus derechos atrae a la joven a la vez que, más que nada le da miedo. Tampoco es ella la única que se siente atraída por esto. En su búsqueda de intermediarios K. se interesa por una mujer que, le dice, "es del Castillo". Está enferma; "no puede soportar el clima de aquí". Se adivina que es el clima moral del pueblo lo que no puede soportar. Pero ella, también, está profundamente interesada en K., de quien le dicen que "sabe de medicina... sabe cómo atender a los enfermos". Aquí, como en el caso de los Barnabás, los términos se invierten; y Hans, el hijo de ella, que tiene la costumbre de preguntarlo todo "para poder llegar a decidir libremente qué es lo que va a hacer", se convierte en un gran admirador de K.

Hans cree que "aunque K. se sienta triste y abandonado, algún día, dentro de mucho, muchísimo tiempo quizá, sea el mejor de los hombres". Lo que Hans quiere es "ser como K."

Sin duda es significativo que estas gentes que están peleadas con el pueblo y tienen puestas sus esperanzas en K., son algunos de los pocos personajes auténticamente agradables de la novela. Para concluir que K. y la estrecha minoría que lo apoya son los que deberán aprender a imitar el espíritu obediente de las gentes del pueblo, sería distorsionar deliberadamente los propósitos de Kafka. Se sabe que Kafka leyó *Fear and Trembling* de Kierkegaard y que le impresionó profundamente. Pero si cuando escribió *El castillo* tenía en mente la historia de Abrahán, esa historia sufrió una notable transformación, como si Abrahán se hubiera convencido de que Dios no puede desear que sacrifique a Isaac, y se hubiera pretendido que la burocracia celestial corrigiese una equivocación de tipo administrativo. Pero Abrahán representaría entonces la preponderancia de lo moral y sería precisamente lo opuesto al Abrahán de Kierkegaard. Si se establece un paralelo entre el Castillo y otra obra, tendrá que hacerse de manera tal que ponga en evidencia la misma tesis que se intenta sostener.

V

Hay en la novela dos episodios que aparentemente contradicen la interpretación que estoy proponiendo. Son el de la postura agresiva que adopta K. al llegar al pueblo, lo que hace suponer que puede ser un impostor, y el de la entrevista con Bürgel, un mensajero del Castillo, episodio en el que se abriga la



Dibujo de Franz Kafka

esperanza de que le concedan a K. su petición.

Puede señalarse que a partir del primer capítulo, más o menos, el comportamiento de K. parece estar en completo acuerdo con lo que se esperaría de un hombre que llega al pueblo sinceramente convencido de que ha sido nombrado inspector oficial del lugar. ¿Por qué, entonces su arrogancia del principio. Ya he señalado que K. no se da entera cuenta de la clase de amenaza que representa para el sistema moral del pueblo. En efecto, no ha llegado al pueblo con el propósito de hacer ese desafío. Pero si K. no ve todo lo que implica la posición que está ocupando Kafka sí tiene que verlo. Yo alegraría que los primeros episodios en que la actitud agresiva y sospechosa de K. se antoja exagerada en cuanto a lo que el Castillo ha cometido, ilustran una manera de presentarlo en su capacidad de verse a sí mismo con ojos de escritor, y que esta manera de presentarlo fue desechada después por Kafka y seguramente se proponía no utilizarla en la versión definitiva de la novela. Como prueba, yo recurriría a otra versión de la escena inicial que Kafka sí excluyó de la publicación. Aquí la actitud agresiva a que me he referido es más intensa. K. es un hombre que tiene una misión que no tiene nada que ver con la de ser inspector oficial. "Vengo a luchar", dice. "Debo llevar a cabo una tarea y he dedicado toda mi vida a hacerlo. Despiadadamente suprimo todo lo que pueda estorbar mi propósito". Éstos son los sentimientos de un hombre que lucha por una causa de tipo abstracto y que está atacando al Castillo deliberadamente, y no los de una víctima de la injusticia que exige su reivindicación. Kafka tiene que haber comprendido que presentar a K. de esta última manera hubiera sido más eficaz, y lo único que puede hacerse es reconocer que sí lo es. También podría decirse, para explicar esas aparentes incoherencias que, hasta en ese papel, la ingenuidad de K. nunca es total y que tiene momentos de lucidez respecto al verdadero origen de la incompatibilidad de su sentido ético con el del pueblo. Él busca en la vida una identificación que sólo puede ser reconocida mediante la certificación de la autoridad suprema: El Castillo. Pero quizá presente, a veces, que en este sentido, nadie la encuentra, y que en este sentido él no es ni puede ser el inspector oficial, ni ciertamente, ninguna otra cosa.

En pocas palabras, la observación que le hace Bürgel a K. es que si a un oficial del Castillo lo sorprende un solicitante por la noche, a veces "se inclina voluntariamente a juzgar las cosas desde un punto de vista más personal". Se lleva a cabo un "curioso e indebido cambio de papeles", y se cometen errores difícilmente reparables. Cualquiera diría que Bürgel está hablando por su propia experiencia, invitando a K. a que pida lo que quiera, y asegurándole que se lo van a conceder. Pero K. está dormido y no escucha.

Pero si Bürgel dice la verdad y es capaz de cumplir su promesa, entonces sí parece que se abriga una especie de esperanza para K. ¿Pero a quién deberá atribuirse? Al Castillo, no, desde luego.



Dibujo de Franz Kafka

Por definición, tales actos son errores y sólo ocurren cuando hay oficiales que juzgan impropriamente en caso desde un "punto de vista personal", o sea, mediante patrones extra-oficiales, es decir: "humanos". De todos modos, Kafka, en varias ocasiones, subraya la relativa insignificancia del puesto de Bürbel en el Castillo, y no nos extrañaría que la esperanza que abriga corriera la misma suerte que la carta y la llamada telefónica que vino del Castillo, y que parecen afirmar que el Castillo va a hacer algo, pero que acaban por convertirse en meros detalles. Aunque Bürgel tuviera la posibilidad de prometer una reconciliación con el Castillo, es importante que no se sugiera en nada que K. admita por anticipado que es en cierta medida culpable o que va a cumplir algún castigo. En realidad, la proposición de Bürgel es tan generosa que nos inclina a atribuirle, como él mismo se encarga de hacerlo a un desamparo que tiene muy poco que ver con las circunstancias del caso. De todos modos, el supuesto beneficiario de esta indulgencia desconcertante, está dormido, e ignora lo que le están ofreciendo, de manera que el peligro de abrir una brecha en los muros del Castillo no es muy considerable. A esto equivale lo que dice Bürgel cuando se da cuenta de que el "sueño de K. es un medio estupendo por el que "el mundo se rectifica a sí mismo mientras el sueño dura y conserva su equilibrio", o sea que nulifica los "errores" cometidos por la benevolencia de intermediarios, y preserva la integridad del sistema del Castillo. Pero aún así, Bürgel parece más bien una parte del sistema mismo, no una solución. Al final, si la novela se hubiese terminado, K. hubiera muerto, extenuado por esfuerzos que nunca lo hubieran conducido a nada más que a ser un vocero del Castillo, de tal manera que aunque él no tuviese el derecho de vivir y trabajar en el pueblo sí se hubiese tolerado su presencia en el lugar. Pero al principio de la novela, K. ha declarado tácitamente que "no quería el perdón del Castillo, sino lo que le correspondía por derecho", y esto es lo que nadie en el Castillo —ni Bürgel siquiera— está dispuesto a darle.

VI

¿Sería posible que una mente siempre embebida en las paradojas de la fe e incapaz de considerar los actos humanos

por medios distintos a los predicamentos de esa fe, hubiese tenido el poder para inventar un contraste tan marcado entre K. y los habitantes del pueblo? Y si es cierto que sólo conociendo por propia experiencia lo que Kant llamó, a propósito de otro tema, la heretomía de la voluntad, es posible transcribir fielmente las normas de conducta del pueblo, ¿no es también cierto que en la concepción de un personaje como K. va implícito un sentido de la integridad moral que coloca al alma por encima de todos los callejones sin salida a que conduce cualquier intento de teología natural? Si la respuesta es afirmativa en ambos casos (y creo que tendrá que serlo) entonces la herencia de *El castillo* no es un saco de enfermedades, sino una independencia dolorosamente conquistada, o probablemente una independencia no tanto conquistada como reconocida. Si Kafka principia por creer, con los teólogos de crisis, que Dios es inescrutable, termina por presionar el contraste entre el hombre y Dios hasta el punto en que la opacidad de los designios divinos aplaste su exaltación moral. En consecuencia, si decimos que Dios es inescrutable, tendremos que querer decir esto solamente, y no aprovecharnos engañosamente de tal *non possumus* en favor de algún concepto especial del sistema divino. En efecto, un teísmo coherentemente agnóstico y un ateísmo superficial causan exactamente el mismo efecto: descartar el razonamiento religioso y obligarnos a conformarnos con esa teoría y con las reflexiones morales que estén a nuestro alcance. Si Kafka fuera de alguna manera teísta, entonces su teísmo sería liberador. El valor único de sus escritos se deriva de que casi podemos ver a su autor cruzando la línea invisible que separa una frase como *Dios es inescrutable* (que sigue conservando su misma importancia) del uso de la misma fórmula que la convierte en nada más que una imagen dramática de las tinieblas en que vive el mundo con respecto a la moral. La imagen es bastante parecida al *Dios ha muerto* de Nietzsche. Contrariamente a éste, Kafka nunca extrajo de la independencia moral, una retórica, y se aparta de los tradicionales brotes de ateísmo descriptivo. Por otra parte, es extraordinario que después de haber pasado este límite al que no puede regresarse, nunca intentó, como lo han hecho tantos teólogos protestantes en esta época, hacer del fracaso un ejemplo o una fuente inescrutable de información. La postura espiritual de Kafka es tan poco frecuente y tan difícil de definir sencillamente, porque de manera escrupulosa sí rehuye estas dos clases de enfermedades: la de la conducta heroica a la manera de Prometeo, y la de la fe "quia absurdum". Pero lo que sí hace, y lo que difícilmente hubiera hecho si sus preocupaciones hubiesen sido las de Nietzsche o las de Kierkegaard, es llegar, con una autenticidad y sencillez que a mí me parecen únicas, a ese momento crucial de la vida religiosa en que el estado moral de conciencia "se considera a sí mismo desde el exterior" y descubre toda su vulnerabilidad.

(Tomado de *The Hudson Review*, Nueva York, Primavera, 1960.)

EL TESORO PERDIDO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Dibujos de Luis GARCÍA GUERRERO

PERSONAJES

TOU WEI: prostituta.

LI KIA: estudiante.

LIEU: estudiante.

DUEÑA DEL ESTABLECIMIENTO.

PROSTITUTA PRIMERA.

PROSTITUTA SEGUNDA.

PROSTITUTA TERCERA.

SUEN FU: joven de buena familia.

LUGAR: Un burdel en Pekín y un río en el Sur.

ÉPOCA: Indefinida.

CUADRO I

(LA ESCENA REPRESENTA EL CUARTO DE TOU WEI EN UN BURDEL DE PEKÍN. NINGÚN DETALLE.)

1

(AL LEVANTARSE EL TELÓN, LA ESCENA ESTÁ A OSCURAS, LUEGO SE ILUMINARÁ, DESCUBRIENDO A TOU WEI SENTADA EN ALGUNA POSTURA ORIENTAL Y A LA DUEÑA ALZANDO EL SACO DE LI KIA.)

DUEÑA: Ha estado aquí.

TOU WEI: ¿Quién?

DUEÑA: Tú sabes quién. Dime: ¿ha estado aquí?

TOU WEI: No sé, no recuerdo; entran tantos...

DUEÑA: Este saco huele a él. Y no camina solo. Ha vuelto entonces ¿no?

TOU WEI: No. Bueno, sí.

DUEÑA: ¿Pagó?

TOU WEI: Vino sólo a fumar un cigarro. Vino a platicar; fue una visita de cortesía. No puedo cobrarle por eso.

DUEÑA: Hay clientes esperando, niña. No puedes platicar con un hombre mientras otro se impacienta allí afuera. Sobre todo, no puede ser gratis una conversación en esas condiciones.

TOU WEI: Si le causa mucha molestia, la conferencia la pago yo.

DUEÑA: No quiero que la pagues. Soy una mujer que ha dedicado su vida a establecer, de una vez por todas, las verdaderas relaciones que deben existir en-

tre los sexos. ¿Qué puede importarme a mí el dinero? Soy completamente desinteresada. Lo que quiero es que no platicues, que no pierdas el tiempo. Y sobre todo, que no hagas esperar a los clientes. Sé buena y no vuelvas a hablar con ese hombre.

TOU WEI: A mí ese hombre me gusta, ¿qué quiere usted? Me encanta. Lo quiero tanto, que me gusta hasta su sombra. No puedo vivir sin él. A mí estas... conversaciones, me levantan el espíritu. Me enferma verlo partir. Los demás hombres me aburren, me dan asco, me dan rabia, los detesto, y eso les encanta, y más me buscan. Además, si lo que le molesta es que conversemos, debo advertirle que no fue sólo conversación.

DUEÑA: ¿Cómo vas a darte gratis, niña? Por tu bien.

TOU WEI: La conferencia, la pago yo.

DUEÑA: Ese hombre es un patán, es un truán, es un parrandero.

TOU WEI: Por parrandero lo conocí.

DUEÑA: Está quebrado.

TOU WEI: Por mi culpa, y la de usted.

DUEÑA: (IMPACIENTE, DEFENDIENDO SUS DERECHOS). Nada de eso: por culpa de su maldita libidinosidad, por terco, por su falta de principios. No, niña. Tú y yo estamos libres de toda responsabilidad. Está quebrado por sus malos instintos, no por nosotros.

TOU WEI: ¿No puedo tener vida privada, aunque yo la pague?

DUEÑA: Un día me agradecerás este interés maternal que por tí muestro.

(YENDO HACIA ELLA, DE VERAS MATERNAL.)

Piensa: ¿qué futuro puede darte ese muchacho? Aun cuando quisiera casarse contigo ¿qué puede ofrecerte?

TOU WEI: ... si quisiera casarse conmigo...

DUEÑA: El no tiene dinero, no sabe nada. El tiempo que debió ocupar en su carrera, lo pasó abrazándose. El dinero que le dio su familia lo gastó en tí, y yo... yo lo tengo invertido en cédulas hipotecarias. Entiende, pajarito: ese hombre no te corresponde, no te toca, no te conviene.

TOU WEI: (VEHEMENTE) Si quisiera casarse conmigo, yo lo seguiría a cualquier parte, haría cualquier trabajo por él. Lo sacaría de cualquier apuro, porque yo lo quiero. Sí, lo quiero. Señora, no sea moralista, no sea maternal, déjeme tener una vida privada, aunque sea muy corta. Aunque no sea lo conveniente. Déjeme.

DUEÑA: De todas mis pupilas eres... eres la más codiciada. ¿Cómo podré dejarte ir?

TOU WEI: Una vida privada, aunque yo la pague.

DUEÑA: Pajarito, además de lo que me produces, está lo que yo te quiero.

TOU WEI: También lo pagaría.

DUEÑA: ¿Serías muy feliz?

TOU WEI: No sé.

DUEÑA: Una vez un mandarín me propuso matrimonio, y yo no lo acepté, en parte porque él se olvidó de repetir su proposición; pero nunca me arrepentí. ¿No te parece éste un argumento contundente?

TOU WEI: Mucho, pero no definitivo. Dígame, señora: ¿Cuánto quiere por dejarme ir?

DUEÑA: Nunca conseguirías el dinero.

TOU WEI: Pero él me ayudaría, él me quiere, él tiene amigos.

DUEÑA: Pero está quebrado.

TOU WEI: ¿Cuánto?

DUEÑA: Te arrepentirás toda la vida.

TOU WEI: Y si me quedo, también.

DUEÑA: El nunca se casará contigo. Es de familia acomodada. Son de buenas costumbres.

TOU WEI: Señora, déjeme vivir un poquito con él.

DUEÑA: Niña...

TOU WEI: ¿Cuánto?

DUEÑA: (HABLANDO DE NEGOCIOS) Pues verás: a una muchacha común, le pediría mil onzas de plata. Tú vales mucho más, yo diría dos mil. Como quiero que hagas tu voluntad, te haría un precio especial, digamos mil onzas; pero es tal el dolor que me causará no verte, tan buena, tan dulce, tan... tan servicial, que no puedo dejarte ir por menos de dos mil onzas de plata.

TOU WEI: ¿Si le enseñara yo quinientas, me dejaría ir?

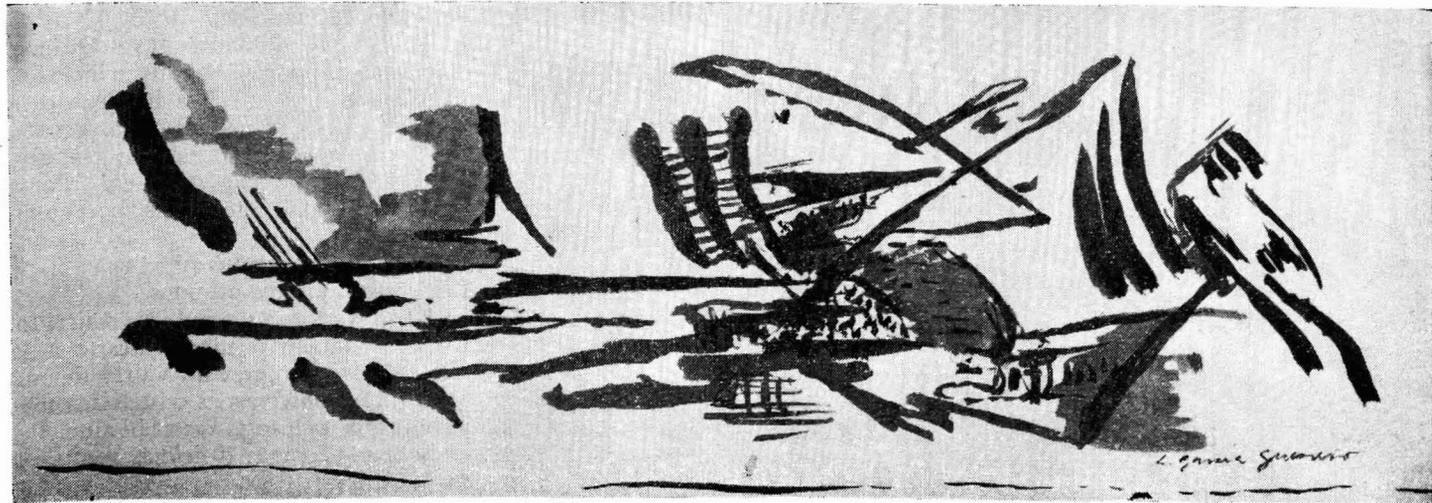
DUEÑA: ¿Quinientas onzas? ¿Tú tienes quinientas onzas?

TOU WEI: Podría tratar de conseguir las.

DUEÑA: En vano.

TOU WEI: ¿Me dejaría ir?

DUEÑA: ¿Me las darías en tres días?



TOU WEI: En diez.
 DUEÑA: En tres.
 TOU WEI: En diez.
 DUEÑA: Bueno, en diez.
 TOU WEI: Madrecita, qué buena es.
 DUEÑA: Lo hago por tí. Por tu ton-
 tísima felicidad.
 TOU WEI: Gracias. En diez días...
 DUEÑA: En diez días no habrás con-
 seguido nada, pero habrás sufrido mu-
 cho.
 TOU WEI: ¿Me dejará ir?
 DUEÑA: Nunca mi honorable anciani-
 dad fue desmentida. Te dejaré ir. De
 mil amores. De mil amores.

(SE OSCURECE LA ESCENA UN MOMEN-
 TO.)

2.

(AL ENCENDERSE LA LUZ, ESTÁN TOU
 WEI Y LI KIA EN UNA POSTURA NO
 MUY ERÓTICA.)

TOU WEI: ¿Me comprarías?
 LI KIA: ¿Te compraría qué cosa?
 TOU WEI: Digo, ¿pagarías por mí?
 LI KIA: Tú sabes que sí. Hace tres años
 que lo vengo haciendo.
 TOU WEI: ¿Pagarías para tenerme de
 una manera definitiva?
 LI KIA: ¿Qué tan definitiva?
 TOU WEI: Como tu esposa.
 LI KIA: ¿Mi esposa?
 TOU WEI: ¿Pagarías, Li? ¿Pagarías?
 LI KIA: Francamente, no tengo dinero.
 TOU WEI: ¿No te intereso, entonces?
 LI KIA: Me he arruinado por tí.
 TOU WEI: ¿No podrías arruinarte un
 poquito más? Yo sería buena contigo.
 Sólo un poquito más.

LI KIA: ¿Será completamente neces-
 rio?
 TOU WEI: La dueña dice que tu cré-
 dito se ha terminado en esta casa.
 LI KIA: Eso me dicen en todas partes,
 todas las gentes.
 TOU WEI: Pobre Li Kia
 LI KIA: Y todo es culpa de este...
 amor que siento por tí.
 TOU WEI: Pobrecito.
 LI KIA: Para estas fechas, debería yo
 haber terminado mis estudios, debería
 dar clases. Los maestros universitarios
 ganan mucho dinero: sería rico; y mira:
 no tengo... ni siquiera a tí.
 TOU WEI: A mí sí. A mí sí me tienes.
 ¿Qué no ves? Que soy poco, pero me
 tienes.
 LI KIA: No sé.
 TOU WEI: Li Kia, la dueña dice que
 por quinientas onzas de plata me de-
 jará ir contigo.
 LI KIA: ¿Conmigo? ¿A dónde?
 TOU WEI: A donde tú me llesves.
 LI KIA: Pero yo no tengo planes espe-
 ciales para salir de Pekín. Ni dinero
 tampoco.
 TOU WEI: Podríamos ir al sur, con tu
 familia.
 LI KIA: Pero en mi familia somos...
 de costumbres morigeradas ¿qué dirán
 al verte?
 TOU WEI: Yo procuraré portarme bien.
 No diré groserías. Me vestiré como una
 monja. Seré buena y espiritual. Me ocu-
 paré de los asuntos cívicos. Daré limo-
 nas a los pobres. Visitaré a tus tías en-
 fermas. Te aseguro que nadie sospecha-
 rá de mí.
 LI KIA: Pero son quinientas onzas, y
 yo no tengo una sola.
 TOU WEI: ¿No podrías hacer un es-
 fuerzo? ¿Pedir prestado por mí? ¿No po-

drás pasar una vergüenza, una pequeña
 vergüenza por mí?
 LI KIA: ¿No estás contenta así?
 TOU WEI: No.
 LI KIA: (PONIÉNDOSE DE PIE) Entonces,
 iré por las calles y pediré.

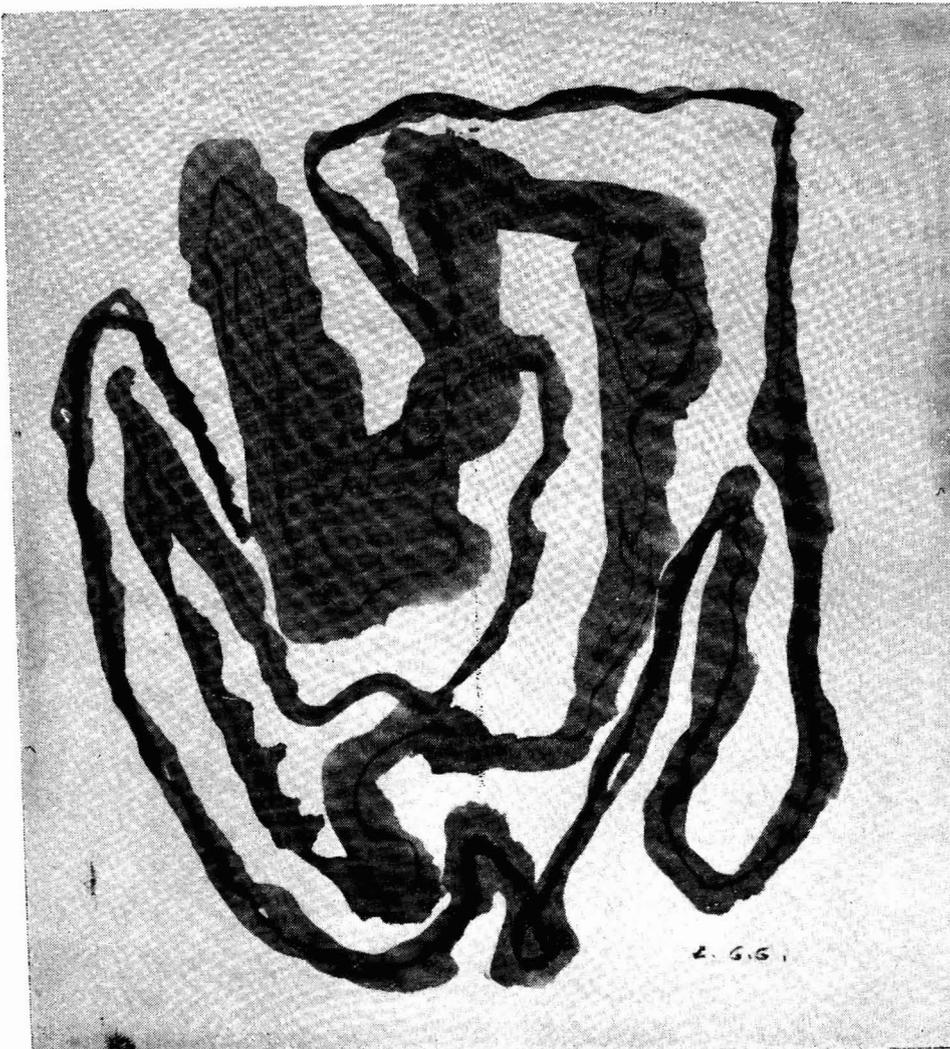
3.

(SIN OSCURIDAD INTERMEDIA, BAJA UN
 TELÓN QUE REPRESENTA UNA CALLE,
 CUBRIENDO A TOU WEI. LI KIA CANTA.)

LI KIA: *Quisiera, no estoy muy seguro
 pero quisiera,
 que alguien en esta ciudad se
 compadeciera
 de mí.
 Quisiera encontrar un teso-
 ro,
 tener mil amigos,
 quisiera, aunque fuera,
 ver en la calle, tirado,
 un peso.
 ¡Oh, qué noches paso!
 ¡Qué noches paso sin dinero!
 Sin dinero.
 Quisiera sentir mucho amor,
 o sentirme capaz de decirle:
 Amiga mía, yo no puedo pa-
 gar, yo no quiero buscar...
 adiós.
 ¡Oh, qué noches paso!
 ¡Qué noches paso sin dinero!
 Sin dinero.*

(SE SIENTA, MUY DESCORAZONADO)
 (ENTRA LIEU.)

LIEU: ¿Qué tienes?
 LI KIA: Estoy sin dinero.
 LIEU: ¿Sin dinero? Es el estado habi-
 tual de las personas, ¿o no?
 LI KIA: Pero esta vez lo necesito.
 LIEU: Bueno, eso también es natural.
 LI KIA: Necesito comprar una mujer
 que es un ángel, un ángel en estado de
 putrefacción.
 LIEU: ¿Para qué puede servirte?
 LI KIA: Para amarlo. Préstame quinien-
 tas onzas de plata.
 LIEU: No puedo ayudarte. Soy parti-
 dario de la castidad.
 LI KIA: Mientras tuve dinero, fui bue-
 no contigo.
 LIEU: Y yo pude serlo contigo, pero
 hazme favor de recordar dos cosas: que
 soy pobrísimo, y que soy casto. Enton-
 ces, nada que tenga que ver con muje-
 res ¿eh?, y menos de las que se compran.
 Puedo hacer por tí varias cosas. Puedo
 cargarte de aquí a la esquina. Puedo,
 también, detenerte la quijada un rato.
 Pero nada de mujeres.
 LI KIA: ¡Qué amistad la tuya! Quieres
 obligarme a que yo tenga tus principios.
 LIEU: Por supuesto. Los límites de la
 amistad son los principios de las gentes.
 ¿Por qué en vez de pensar en esa mu-
 jer no observas, con gran cuidado y
 curiosidad, a los coleópteros, por ejem-
 plo?
 LI KIA: ¿Los coleópteros?
 LIEU: Son interesantísimos.
 LI KIA: Nunca se me hubiera ocurrido.
 LIEU: También puedes dedicarte a la
 mineralogía. Compras un vidrio de au-
 mento, para observar las cristalizaciones,
 y con un martillito te vas al bosque. Pa-
 sarás unas mañanas deliciosas rompien-
 do piedritas.



LI KIA: Pero eso es un poco ridículo.
LIEU: Es que todo es ridículo. Para eso tenemos vida privada.

LI KIA: La mía está dedicada a toda clase de excesos. Y me satisface. No pienso cambiarla ni por los coleópteros, ni por las piedritas. Si vieras a la mujer que yo quiero, comprenderías que tus proposiciones están completamente fuera de lugar.

LIEU: ¿Tú crees?

LI KIA: ¿Quieres verla?

LIEU: No creo que sea conveniente.

LI KIA: Ahora soy yo el que quiero convertirte. Ven. Vive en un burdel no muy lejos de aquí.

LIEU: ¿Un burdel?

LI KIA: ¿Pensabas que iba a comprarla en el mercado? ¿O en un establo?

LIEU: ¿Qué va a opinar tu familia?

LI KIA: Nada, porque no puedo pagarla. Tendré que prescindir de ella, pero la hubiera hecho pasar por dama de la corte. Es formidable. Ven. Es muy cerca.

LIEU: ¿Mucho muy cerca?

LI KIA: Me ayudarás a darle la noticia de que no puedo pagarla. Es conveniente tu presencia. La convenceré de que serán coleópteros de ahora en adelante. Ella sufrirá menos y yo no pasaré tanta vergüenza. Ven. Es muy cerca.

4.

(SE LEVANTA EL TELÓN COMODÍN Y QUEDA DESCUBIERTA TOU WEI.)

LIEU: Es bellísima.

LI KIA: Espera a que hable. Espera.

TOU WEI: ¿Quién es este hombre?

LIEU: Es bellísima.

LI KIA: Es Lieu. Es mi amigo.

TOU WEI: ¿Por qué viene aquí? ¿Por qué lo traes?

LIEU: Es bellísima

LI KIA: El puede ayudarnos

TOU WEI: ¿Vino a ver si lo conmuevo? ¿Está usted conmovido, señor? ¿Aprueba usted mi desventura? ¿O mi amor?

LIEU: ¿Yo? ¿Qué tengo que aprobar yo?

TOU WEI: ¿No vino a eso?

LIEU: No vine a... Es verdad. Perdóneme. No me había yo dado cuenta.

TOU WEI: Fue muy feo.

LI KIA: ¿Por qué?

LIEU: (A ELLA) Perdóneme. ¿Quiere usted que me vaya?

TOU WEI: Ya no. Puede quedarse.

LIEU: No quiero. Estoy muy avergonzado. Vine por mera curiosidad. Si me quedo, me sentiré muy obligado a ayudarlos.

LI KIA: Quédate, entonces.

LIEU: No quiero. Debo irme. No debo comprometerme.

TOU WEI: No tenga miedo.

LIEU: A usted, no puedo resistirla.

TOU WEI: Sentémonos, entonces.

(SE SIENTAN, COMO EN CÓNCLAVE.)

¿Cuáles son las perspectivas?

LI KIA: Las perspectivas son... muy negras.

(A LIEU.)

¿Verdad?

LIEU: ¿Negras?



LI KIA: (A TOU WEI) En la ciudad hay una gran crisis. Los trabajadores metalúrgicos están en huelga. La bolsa de valores está muy... deprimida. Mis amigos tienen apendicitis, amigdalitis, o salieron de viaje. De mis dos tíos ricos, uno tiene una hija enferma y el otro no me habla. Los bancos han suspendido los créditos a la construcción. Los padres de familia han hecho un gran mítin para protestar contra la inmundicia de los textos escolares. En resumen, Tou Wei, no puedo conseguir quinientas onzas de plata.

TOU WEI: Si no puedes conseguir quinientas ¿cuántas puedes conseguir? Yo no me resigno ahora, yo no me quedo. ¿Cuántas?

LI KIA: No sé... doscientas, tal vez.

TOU WEI: En un colchón hay un dinero que yo guardaba, para vivir cuando no pudiera yo... trabajar. Puedes sacarlo, yo te lo doy, para que me compres. Serán unas doscientas onzas. Pero no me dejes aquí. No me dejes.

(OSCURIDAD MOMENTÁNEA. BAJA EL COMODÍN.)

5.

(LI KIA Y LIEU CUENTAN DINERO EN LA CALLE.)

LI KIA: Ciento noventa y siete, ciento noventa y ocho, ciento noventa y nueve... doscientos. ¡Qué compromiso!

LIEU: Parece que no la quieres.

LI KIA: La quiero, no puedo vivir sin ella. Es extraordinaria. Es adorable. Es... es lúbrica. Pero no tengo dinero. No tengo alientos.

LIEU: Oye esto: tú no la mereces. Pero yo te ayudaré a tenerla. Yo conseguiré trescientas onzas que faltan. Es por ella, no por tí, porque tú no la mereces. No la mereces, Li Kia.

TELÓN

CUADRO II

(LA ESCENA REPRESENTA EL CUARTO DE TOU WEI. ES EL BANQUETE DE DESPEDIDA QUE LAS PROSTITUTAS DAN A LOS NOVIOS. HAN PUESTO UNA SERIE DE MESITAS MUY BAJAS, EN SEMICÍRCULO, Y LOS COMENSALES ESTÁN SENTADOS EN EL SUELO. TOU WEI Y LI KIA EN EL CENTRO, EN UNA MISMA MESA. EN LUGAR PREPONDERANTE TAMBIÉN, ESTÁ LA DUEÑA DEL ESTABLECIMIENTO. HAY TRES PROSTITUTAS. AL OTRO EXTREMO DE LA DUEÑA, ESTÁ LIEU.)

(AL LEVANTARSE EL TELÓN, ANTE LA ESPECTACIÓN DE TODOS, SE LEVANTA LA DUEÑA, MUY SOLEMNE, A DECIR UN DISCURSO.)

DUEÑA: Esta noche... veo mis esfuerzos de largos años, coronados por el más estruendoso, el más completo de los éxitos. Al contemplar esta feliz pareja, mi corazón y mis ojos se disuelven, de agradecimiento al supremo hacedor, de envidia, de satisfacción.

TODOS: Bravo. (APLAUDEN).

DUEÑA: (PIDIENDO SILENCIO CON LA MANO) Ella... lo más inocente posible, lo más ruborosa, llena de expectación. El... terrible. Potente como un búfalo. Parangón de toda virtud masculina. Ri-

co, distinguido, lleno de ciencia. ¡Qué espectáculo sublime, hijas mías! ¡Qué espectáculo!

TODOS: Bravo. (APLAUDEN).

DUEÑA: (PIDE SILENCIO. A LA PAREJA) Aunque la separación nos cueste, idos enhorabuena. Porque sois un feliz ejemplo de lo que espera al personal de este establecimiento, que yo, con tanto denuedo, con tanto cariño... regenteo. He dicho.

(SE SIENTA ENTRE UNA ESTRUENDOSA OVACIÓN. SE LEVANTAN LAS TRES PROSTITUTAS.)

PROSTITUTA PRIMERA: Querida hermana: nunca antes se supo que alguna de nosotras escapara de esta pesadilla, de esta...

PROSTITUTA SEGUNDA: Espantosa existencia.

PROSTITUTA TERCERA: De esta deliciosa concupiscencia, que yo tanto gozo.

PROSTITUTA PRIMERA: Con tan buenos prospectos. Varón llevas, uno, indisoluble, vigoroso. Que te ahogará en un mar de caricias.

PROSTITUTA SEGUNDA: De elocuencia.

PROSTITUTA TERCERA: Un varón para defenderte.

PROSTITUTA SEGUNDA: Para honrarte.

PROSTITUTA TERCERA: Para golpearte, cuando sea necesario.

PROSTITUTA PRIMERA: Te llevas nuestra gran admiración.

PROSTITUTA SEGUNDA: Nuestro cariño de hermanas.

PROSTITUTA TERCERA: Nuestra envidia.

DUEÑA: Y un diez por ciento, cuando menos, de las entradas de este establecimiento.

PROSTITUTA PRIMERA: Tu felicidad es la de todas nosotras. Te vas cual pétalo de rosa que cae de la flor. Cual...

PROSTITUTA SEGUNDA: Mariposa que busca... que busca...

LIEU: Polen.

PROSTITUTA TERCERA: Lo atraste, maldita.

PROSTITUTA PRIMERA: Chit.

DUEÑA: En el mar, las conchas son muy numerosas.

(PARA CAMBIAR DE CONVERSACIÓN.)

LIEU: Y con el tiempo se van convirtiendo en grandes depósitos de calcio.

PROSTITUTA SEGUNDA: Cayó el borrego en la trampa del oso.

DUEÑA: Silencio, tonta. ¿Qué predica doña urraca? ¿Qué ruido hace con esa jeta?

PROSTITUTA TERCERA: El ruido de la verdad.

PROSTITUTA PRIMERA: De la regurgitación.

PROSTITUTA SEGUNDA: Algo completamente injusto y que no viene a cuento. No sé de qué hablas.

TOU WEI: Cambiemos de tema.

DUEÑA: Amordácenla primero.

PROSTITUTA TERCERA: Si tanto insisten, me callaré la boca.

TOU WEI: Digan algo más de las conchitas. Me pareció muy interesante.

PROSTITUTA PRIMERA: Déjenme seguir. Mi discurso es extraordinario.

LIEU: Claro. Que siga la señorita.

DUEÑA: ¿Ella? ¿No se ha fijado que muslos tiene?

LIEU: El fémur, la tibia y el peroné.

PROSTITUTA PRIMERA: De despedida, hace falta un regalo. Pensamos primero en un ramillete espiritual, luego en un seguro de vida, y por último decidimos regalarte un tesoro.

TOU WEI: ¿Un tesoro? ¿A mí?

PROSTITUTA PRIMERA: Un tesoro. Que juntamos nosotras y que hemos guardado en este cofre. (LO SACA.)

LI KIA: Es muy pequeño.

PROSTITUTA PRIMERA: Pero está repleto. De las cosas más extrañas y preciosas en que pueda uno pensar. Está repleto de nuestras lágrimas y nuestros sudores.

LIEU: Me parece sumamente impropio.

PROSTITUTA PRIMERA: Tómalo, querida hermana. Adentro encontrarás, entre mil y mil cosas, una foto de cada una de nosotras, tan acicaladas y tan distintas, que no nos reconocerás.

PROSTITUTA SEGUNDA: Y que podrás, inclusive, enseñar a la familia de tu marido.

PROSTITUTA TERCERA: Tómalo. No nos olvidarás, como nosotras no te olvidaremos.

(SE LO DA. APLAUSOS. SE SIENTAN LAS PROSTITUTAS. SE LEVANTA TOU WEI MUY CONMOVIDA.)

TOU WEI: Vuestro recuerdo, hermana, me hace pensar que esto, después de todo, no fué tan malo. Fueron años de experiencia, francamente inolvidables: corresponden a mi edad de oro. Gracias.

TODOS: Bravo. (APLAUDEN MIENTRAS ELLA SE SIENTA.)

DUEÑA: Que hable el príncipe azul.

LI KIA: Lo que veis, no es más que el premio que mereció mi pertinacia, mi jocundia, mi protonotoriedad. He dicho.

TODOS: Bravo. (APLAUSO AVASALLADOR Y DELIRANTE. SE SIENTA.)

LIEU: (PONIÉNDOSE DE PIE) Mientes. Pertinacia, ¿cuál?



DUEÑA: Cállese, doctor.

LIEU: Te llevas un pimplito gratis. Te lo llevas gracias a mi habilidad y al sentido de economía que tiene esta muchacha.

DUEÑA: Bébase una tacita de té. Y cállese.

LIEU: Gracias a la codicia desmedida de esta honorable anciana. ¿A tu jocundia? ¿A cuál jocundia te refieres? ¿Qué quiere decir jocundia? ¿Por qué el premio de la jocundia ha de ser una mujer? ¿De qué hablas?

DUEÑA: Silencio, don casto: está usted echando a perder nuestro banquete.

PROSTITUTA TERCERA: (APLAUDE A RABIA) Bravo. Me parece interesantísimo. Prosigas usted, señor.

LIEU: Muchas gracias, señorita.

DUEÑA: Ningún prosiga. Se calla o se va. En mi establecimiento no caben los desórdenes.

LIEU: No es desorden. Es la verdad.

DUEÑA: En un banquete, eso es desorden. Y muestra una educación muy pobre.

PROSTITUTA PRIMERA: (DE PIE) Fuera.

PROSTITUTA SEGUNDA: (DE PIE) Hágame usted el favor de salirse.

(HAY EL SILENCIO QUE SIEMPRE PRECEDE A LA VIOLENCIA.)

TOU WEI: El señor es mi amigo y quiero que termine su discurso. Aunque esté lleno de falsedades.

DUEÑA: Bueno, si tú quieres. Déjenlo.

(SE SIENTAN LAS PROSTITUTAS PRIMERA Y SEGUNDA.)

LIEU: Gracias.

(A TOU WEI.)

Lo hice para que pudieras escapar de este pozo de lubricidad en que vivías, porque eso quisiste. Lo hice por debilidad. Te quedas en manos del más irresponsable, del más débil, del más vanidoso de todos los hombres. Adiós.

(SALE. PAUSA. LUEGO, SE LEVANTA LA DUEÑA.)

DUEÑA: Lo que tiene este muchacho son represiones sexuales.

(OSCURIDAD.)

2.

(HAN PASADO VARIAS HORAS. TOU WEI Y LI KIA ESTÁN SOLOS EN EL CUARTO, EN PENUMBRA.)

LI KIA: ¿Y ahora, qué?

TOU WEI: Ahora, partir. Lo más pronto posible.

LI KIA: ¿A dónde?

TOU WEI: Al sur.

LI KIA: ¿Por qué al sur?

TOU WEI: Porque... porque estamos en el norte. ¿No?

LI KIA: Es verdad. Vayamos al sur, pues.

(SE PONE DE PIE.)

Espera. No puedo llevarte al sur, ni a ninguna otra parte.



TOU WEI: ¿Por qué?
 LI KIA: No tengo dinero.
 TOU WEI: Pero yo, querido Li Kia, yo tengo un tesoro.
 LI KIA: ¿Un tesoro?
 TOU WEI: Un tesoro. (SACA EL COFRE.)
 LI KIA: Ah, eso.
 TOU WEI: (ABRIÉNDOLO) Hay unos billetes.
 LIA KIA: (ARREBATÁNDOSELOS) Déjame contarlos. Uno, dos, tres... (CUENTA EN SILENCIO).
 TOU WEI: (EXAMINANDO EL CONTENIDO) Bajo los billetes hay unas fotos. (LA EXAMINA) Mis amigas, mis queridas amigas. Cuánto las quiero... Bajo las fotos, hay...
 LI KIA: Basta de recuerdos sentimentales. Aquí hay cien dólares que nos llevarán hasta muy lejos. Deja ese cofre, o tíralo. Ya tenemos con qué ir al sur.

(SE PONE DE PIE NUEVAMENTE.) Ven.

TOU WEI: Bajo las fotos hay...
 LI KIA: Vamos al sur. (TOMÁNDOLE LA MANO LA CONDUCE FUERA DE LA HABITACIÓN, SIN QUE ELLA ABANDONE EL COFRE.)

CUADRO III

(DOS JUNCOS EN UN RÍO HELADO. LI KIA Y TOU WEI, EN EL JUNCO DE LA IZQUIERDA.)

LI KIA: Aquí estamos, a la mitad de nuestro largo viaje al sur: atrapados. La tripulación, después de esperar en vano el deshielo, se ha ido aburridísima a emborrachar en las cantinas del puerto. Tou Wei y yo vivimos en el junco, en parte porque es más respetable que un hotel, en parte, porque el dinero se ha terminado.

TOU WEI: (A LI KIA) Abrázame, muy fuerte.

LI KIA: (HACIÉNDOLO) ¿Así?

TOU WEI: Más fuerte.

LI KIA: (SOLTÁNDOLE) Estoy cansado. Estoy preocupado. Estoy desesperado, porque no podemos movernos de este maldito lugar.

TOU WEI: ¿Qué importa?

LI KIA: Las cosas tienen un principio, un medio y un fin. Un viaje es un tránsito. Sales de un lugar y se supone que vas a llegar a otro. No hay descanso mientras no haya terminado. No es posible suspenderlo a medias, así, como nosotros, esto no es ninguna parte. Es... es un río.

TOU WEI: ¿Qué importa que sea un río? Se está bien aquí. No hace demasiado frío. El lugar es bellissimo. Hay comida, estamos juntos, Li. No se puede pedir más.

LI KIA: ¿Pedir más? Se puede pedir el deshielo, se puede pedir dinero, rapidez, alimentos exquisitos, teatro, música, se puede pedir... tanta cosa.

TOU WEI: No seas tonto.

LIA KIA: ¿Tonto?

TOU WEI: Abrázame, muy fuerte.

LI KIA: ¿Así? (HACIÉNDOLO.)

TOU WEI: Más fuerte.

LI KIA: (SOLTÁNDOLE) Ay, estoy ahogado por las tribulaciones. Estoy arrepentidísimo.

TOU WEI: ¿De traerme?

LI KIA: No; de haber sido mal hijo, de no haber cumplido con mis obligaciones. Fui un pésimo estudiante. No conseguí nada de lo que se suponía que debía conseguir y ahora regreso a mi casa después de cinco años, con las manos vacías, y contigo. ¿Te parece un papel muy airoso?

TOU WEI: No.

LI KIA: ¿Ves por qué estoy preocupado? Quiero llegar y no llegar al mismo tiempo. Quiero el deshielo, y quiero dormirme hasta que todo haya sido solucionado.

TOU WEI: ¿Tu papá es un hombre terrible?

LI KIA: Es tan bueno, que me partirá el corazón la cara que pondrá cuando sepa lo mal que aproveché las oportunidades que me dio.

TOU WEI: Abrázame.

LIA KIA: (HACIÉNDOLO) Tienes que ser muy buena. Y muy inteligente.

TOU WEI: Procuraré.

LI KIA: Quisiera dormir muchas horas.

TOU WEI: Hazlo. Mientras, se producirá el deshielo. Duerme muchas horas, duerme hasta que todo haya sido solucionado.

(LI KIA SE TIENDE PARA DORMIR Y ELLA, COMO ARRULLANDO A UN NIÑO, CANTA. LI KIA DUERME.)

TOU WEI: (CANTANDO.)

(EN EL JUNCO DE LA DERECHA APARECE SUEN FU.)

SUEN FU: (PARA SÍ) Es una mujer. (HACE UNA VISERA CON LAS MANOS PARA VER MEJOR.) Es bellissima. (A TOU WEI.) Oiga, señorita.

TOU WEI: ¿Yo?

SUEN FU: Usted. Dígame. ¿Está usted sola?

TOU WEI: ¿Qué le importa?

SUEN FU: Me parece usted una mujer excepcional. Bellísima, distinguida, dulce. Canta usted como un jilguero, tiene un porte de reina y un cutis de porcelana.

TOU WEI: Es usted muy original. ¿Dónde aprendió tanta poesía?

SUEN FU: En la universidad de Pekín.

TOU WEI: Debieron enseñarle contienda en vez de todo eso.

SUEN FU: Esa observación no es propia de una señorita.

TOU WEI: No soy señorita. ¿No me ve usted la cara? ¿Cree que esto es virginal?

SUEN FU: Es usted una mujer magnífica. Me entusiasma. ¿No quiere venir a vivir conmigo?

TOU WEI: Es usted incapaz de inspirarle una pasión a una mosca.

SUEN FU: No me conoce usted.

TOU WEI: Ni quiero conocerlo.

SUEN FU: Soy terrible.

TOU WEI: Si se gusta usted tanto, ¿para qué quiere compañía?

SUEN FU: ¿Por qué me insulta, si yo la quiero?

TOU WEI: Li Kia, hay un hombre que me está molestando.

LI KIA: (DESPERTANDO) ¿En dónde?

TOU WEI: Allí.

(LI KIA SE PONE DE PIE, MUY MASCULINO.)

SUEN FU: Buenos días.

LI KIA: Buenos días.

SUEN FU: ¿Usted es estudiante?

LI KIA: Lo fui. ¿Por qué?

SUEN FU: Me pareció conocerlo. Yo también estuve en la Universidad de Pekín.

TOU WEI: No platiques con él. Pégale.

LI KIA: ¿Por qué? Parece una persona decente.

TOU WEI: Estuvo haciéndome proposiciones.

LI KIA: No es posible. Debes haber entendido mal.

SUEN FU: Mi tripulación se ha ido, me ha dejado aquí atascado.

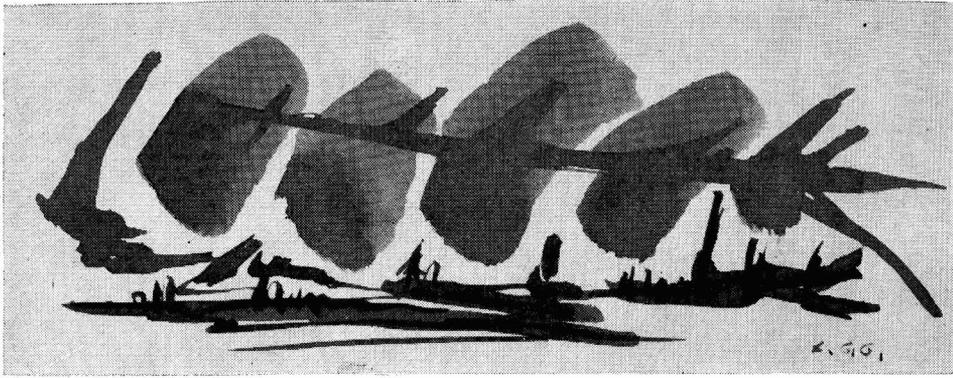
LI KIA: Igual que a nosotros.

SUEN FU: Me aburro mucho solo.

LI KIA: Me imagino.

SUEN FU: Podría pasarme el día dormido.

LI KIA: Igual yo.



TOU WEI: Pégale.
 LI KIA: Tú no entiendes.
 SUEN FU: Ya que lo he encontrado a usted, quisiera yo invitarlo a cenar. Podríamos platicar un rato como personas civilizadas.
 TOU WEI: No vayas. ¡Qué falta de dignidad!
 SUEN FU: Podríamos comer unos camarones rebosados.
 LI KIA: No entiendo por qué ha de ser falta de dignidad.
 SUEN FU: Y pato.
 TOU WEI: ¿No entiendes, tonto?
 SUEN FU: Y ternera. ¿Vendrá usted?
 LI KIA: Iré.
 TOU WEI: ¿Y yo?
 SUEN FU: Perfecto.
 LI KIA: No tengas miedo. Será cosa de un rato, solamente.
 SUEN FU: Salga a tierra. Allí nos vemos.
 LI KIA: Entendido.
 TOU WEI: ¿Yo no importo, Li Kia?
 LI KIA: Sí importas, pero hay cosas que no entiendes. Será cosa de un rato, solamente.

(LA BESA MIENTRAS CAE EL TELÓN.)

CUADRO IV

(UN SALÓN. SUEN FU Y LI KIA ESTÁN EN EL SUELO, FRENTE A LOS RESTOS DE LA CENA.)

SUEN FU: (LEYENDO UN LIBRO) ... las áreas de dos triángulos en que un ángulo del uno es igual a un ángulo del otro, están en la misma relación que los productos de los lados que comprenden ese ángulo. (CERRANDO EL LIBRO) ¡Qué bellos recuerdos me trae este teorema! Todo tiempo pasado fué mejor. ¿No piensa usted eso?
 LI KIA: (BOSTEZANDO) Sí.
 SUEN FU: ¿Lo aburro?
 LI KIA: Al contrario. Bostecé porque la cena fue muy fuerte. Porque estoy cansado. Porque mi mujer ...
 SUEN FU: ¿Tiene usted una mujer?
 LI KIA: ¿No la vio?
 SUEN FU: Nunca.
 LI KIA: Son tontísimas las mujeres: se imaginan cosas siempre.
 SUEN FU: ¿Ah, sí?
 LI KIA: Siempre.
 SUEN FU: La experiencia que yo tengo respecto al otro sexo, es propia de un canario.
 LI KIA: No me diga.
 SUEN FU: Me da usted mucha envidia. Debe ser una gran comodidad tener una mujer para uno solo.
 LI KIA: No es precisamente una comodidad.
 SUEN FU: Pues tener una mujer, a la mano, que se puede usar cuando uno

quiera, como se usan unos zapatos, debe ser estupendo.
 LI KIA: No es precisamente como unos zapatos.
 SUEN FU: Explíqueme, porque yo no entiendo nada de esto.
 LI KIA: Pues verá usted le voy a poner un ejemplo, para que se dé cuenta de las verdaderas relaciones que hay entre un hombre y su mujer.
 SUEN FU: Soy todo oídos.
 LI KIA: Este viaje lo hago para regresar a mi casa. Mi familia supone que he terminado mi carrera con mayor o menor gloria; que he ejercido mi profesión y que regreso con una cierta cantidad de dinero, que me alcanzará para establecerme en mi pueblo. Bueno, pues nada de eso. Por culpa de una mujer ... mi mujer, gasté todo mi tiempo en fornicaciones, y todo el dinero, también, porque ella es prostituta. No tengo título, ni un centavo. Y por si eso fuera poco, regreso a mi casa con una esposa que no es todo lo que pudiera desearse para un hombre como yo, y que, además, insisten en que la abraza en las circunstancias más inapropiadas. ¿Cre usted que mi posición es envidiable? ¿Cre usted que una mujer que me cuesta tanto puede compararse con unos zapatos?
 SUEN FU: De ninguna manera. Mi envidia se ha vuelto compasión.
 LI KIA: Se lo agradezco.
 SUEN FU: Está usted en un aprieto.
 LI KIA: Terrible. No tengo ni siquiera el dinero suficiente para proseguir el viaje.
 SUEN FU: ¿Quiere usted que yo se lo facilite?
 LI KIA: Si usted insiste.
 SUEN FU: Soy riquísimo.
 LI KIA: Se lo agradeceré mucho.
 SUEN FU: Espere. Se me ha ocurrido algo mejor. Algo que le solucionará absolutamente su problema: en estos días me he sentido francamente muy solo. Esta castidad me está matando. He pensado que es conveniente que tenga yo una mujer. Estoy dispuesto a hacerle esta proposición: Yo le compro a esa muchacha en dos mil onzas de plata. Espere. Usted prosigue su viaje, llega a su casa, solo. Muestra a su familia las dos mil onzas y dice que es el dinero que ha ganado en el ejercicio de su profesión. Que se graduó, dirá, con todos los honores. No tendrá usted que dar explicaciones de dónde consiguió la mujer, de por qué no estudió, de dónde estuvo, de qué hizo con el dinero. Todo quedará resuelto para usted.
 LI KIA: ¿Todo?
 SUEN FU: Todo.
 LI KIA: Pero yo no puedo hacerle eso a esa muchacha.
 SUEN FU: ¿Por qué?

LI KIA: Porque me quiere.
 SUEN FU: ¿Cuánto lo quiere?
 LI KIA: Mucho.
 SUEN FU: ¿Cómo lo sabe?
 LI KIA: Porque ... porque me ha seguido.
 SUEN FU: ¿Cree usted que una prostituta puede darse el lujo de rechazar un partido como usted? Conteste.
 LI KIA: No.
 SUEN FU: ¿Ve? Mis argumentos son incontrovertibles.
 LI KIA: Es verdad.
 SUEN FU: ¿Acepta?
 LI KIA: Acepto.

TELÓN

CUADRO V

(LOS DOS JUNCOS. LI KIA Y TOU WEI EN EL DE LA IZQUIERDA. SUEN FU EN EL DE LA DERECHA.)

LI KIA: El señor y yo hemos encontrado una manera de resolver, de un plumazo, todos nuestros problemas. ¿No estás contenta?
 TOU WEI: ¿Nuestros problemas?
 SUEN FU: Una manera magistral.
 LI KIA: Después de mucho discutir, descubrimos que el meollo del asunto es puramente económico. Con dinero se resuelve todo y el señor está dispuesto a proporcionarlo.
 SUEN FU: Lo hago por usted, señorita.
 TOU WEI: No entiendo.
 LI KIA: Me ha prestado dos mil onzas de plata, con ellas hay para proseguir el viaje y llegar a mi casa gloriosamente. ¿No estás contenta?
 TOU WEI: Si tú crees que debo estarlo.
 SUEN FU: Dígame la segunda parte del trato.
 LI KIA: La segunda parte del trato consiste en lo siguiente: que tú vas a vivir con él de ahora en adelante. ¿No estás contenta?
 TOU WEI: (DESPUÉS DE UNA PAUSA) Estoy conforme.
 SUEN FU: Bravo.
 LI KIA: Así me gusta. Siempre fuiste una mujer extraordinaria. ¡Cómo te quise!
 SUEN FU: Venga de una vez. Yo la espero. (PONE UNA TABLA ENTRE LOS DOS JUNCOS.)
 TOU WEI: (TOMANDO SU COFRECITO.) Adiós, Li Kia.
 LI KIA: Adiós. (QUIERE BESARLA SIN QUE ELLA SE DEJE.)
 TOU WEI: Adiós, Li Kia.

(CAMINA HASTA MEDIA TABLA.)

Me vendiste, Li Kia. Resolviste tus problemas económicos. Adiós, Li Kia.

(ANTE EL ASOMBRO DE LOS DOS HOMBRÉS, VA SACANDO DEL COFRE MUCHAS PERLAS, QUE ARROJA AL RÍO POCO A POCO.)

Eran mucho más de dos mil onzas y yo te las hubiera dado. Adiós, Li Kia.
 LI KIA: (MIRANDO A LAS AGUAS) El tesoro perdido.

(TOU WEI CANTA Y SIGUE ARROJANDO LAS PERLAS MIENTRAS CAE EL

TELÓN FINAL)

HACE VEINTE AÑOS

en

CRACOVIA

Por Stanislas PIGON

• *Al ocupar Polonia en 1939 los nazis destruyeron el patrimonio cultural del país, diezmaron a los mayores representantes de esa tradición: Hans Frank, el comandante de los invasores, se propuso anular los obstáculos que impedían el establecimiento del poder hitleriano en el heroico territorio polaco.*

La cadena de barbarie fue iniciada con el arresto de los profesores de la Universidad de Poznan y el asesinato de muchos de estos intelectuales como el geógrafo St. Pawleski, el lingüista E. Klich, el físico St. Kalandyk. Prosiguió con el exterminio de varios maestros de las instituciones de enseñanza superior, particularmente en Varsovia y Lvov, donde el 3 de julio de 1941 fueron asesinados —sin juicio ni motivo— veinticuatro catedráticos que no acataron la sumisión a los designios nazis.

El 6 de noviembre de 1939 fueron detenidos 144 profesores de la Universidad de Cracovia. Para conmemorar el vigésimo aniversario de estos acontecimientos, se celebró una ceremonia en esta antigua Universidad, que creara en 1364 Casimiro el Grande.

UNIVERSIDAD DE MÉXICO ofrece el discurso del profesor Stanislas Pigon —arrestado en ese eclipse de la razón— historiador de las letras nacionales polacas, célebre por sus estudios acerca del poeta Mickiewicz y miembro de la Academia de Ciencias.

EL 6 DE NOVIEMBRE de 1939, aquí mismo, se produjo un acontecimiento sin precedentes hasta entonces en los anales de nuestra *Alma Mater*; sin precedentes igualmente en otras universidades polacas. Y es inútil tratar de encontrar un hecho semejante a través de toda la historia de la ciencia europea: la matanza de los sabios polacos, emprendida en vasta escala, como se sabe, en el curso de la última conflagración mundial.

El atentado de Cracovia debe pasar a la posteridad como un caso único, tanto por la refinada premeditación con que fue ejecutado, como por su magnitud. Ciertamente, hechos análogos se produjeron también en Vilnia y Lvov, pero, aunque fueron realizados con mayor brutalidad, no alcanzan a igualar en importancia el crimen de Cracovia ni a sobrepasarlo en perfidia. Su significación no tuvo tampoco el mismo alcance histórico. El acto criminal de Cracovia no sólo aplastaba y aniquilaba a hombres, sino amenazaba la existencia misma de la Universidad como institución: tenía por objeto destruir los fundamentos de la cultura científica polaca. Por esta precisa razón fue altamente significativo.

Las consecuencias del atentado son conocidas: los hitlerianos arrestaron e internaron en un campo de concentración a casi todos los hombres de ciencia de la Universidad, sus profesores, sus asistentes, muchos profesores de la Escuela de Minas y de la Escuela Superior de Comercio (en total 200 personas, entre rectores, ex rectores, el director, el director adjunto y el ex director de la Academia de Ciencias); en otras pala-

nuevo; el servicio religioso que precedía a la reapertura de los cursos se celebró normalmente, pero la ceremonia inaugural del año universitario no llegó a realizarse.

La antevíspera de ese día —escogido también para la llegada del todopoderoso gobernador Frank— el rector de la Universidad recibió la visita del *Obersturmbannführer* Müller, jefe de la policía política secreta de Cracovia. Se presentó en calidad de doctor en derecho, diplomado de una universidad alemana cualquiera, y expresó su deseo de dictar ante el areópago de los profesores una conferencia sobre el estado nacional-socialista frente al desarrollo de la ciencia.

Sin sospechar la falsedad que se ocultaba tras esta solicitud, el rector convocó, mediante una circular especial, no solamente al cuerpo docente de la Universidad, sino también a los de otras instituciones académicas.

Jóvenes y viejos, nos presentamos a esta reunión en grupos compactos. En poco tiempo la sala N° 56 estaba llena. El pretendido conferencista llegó en uniforme y con el quepí sobre la cabeza, y se instaló en la cátedra en el papel que le había sido asignado: el de policía, no de sabio. La tentativa de comenzar normalmente el año universitario —dijo— equivalía para él a una prueba de nuestra ignorancia en cuanto a los cambios ocurridos. Y todos nosotros quedábamos arrestados a fin de ser trasplantados a condiciones de vida que nos permitieran meditar sobre esta situación y volverla a examinar con más cuidado, *umlernen*.

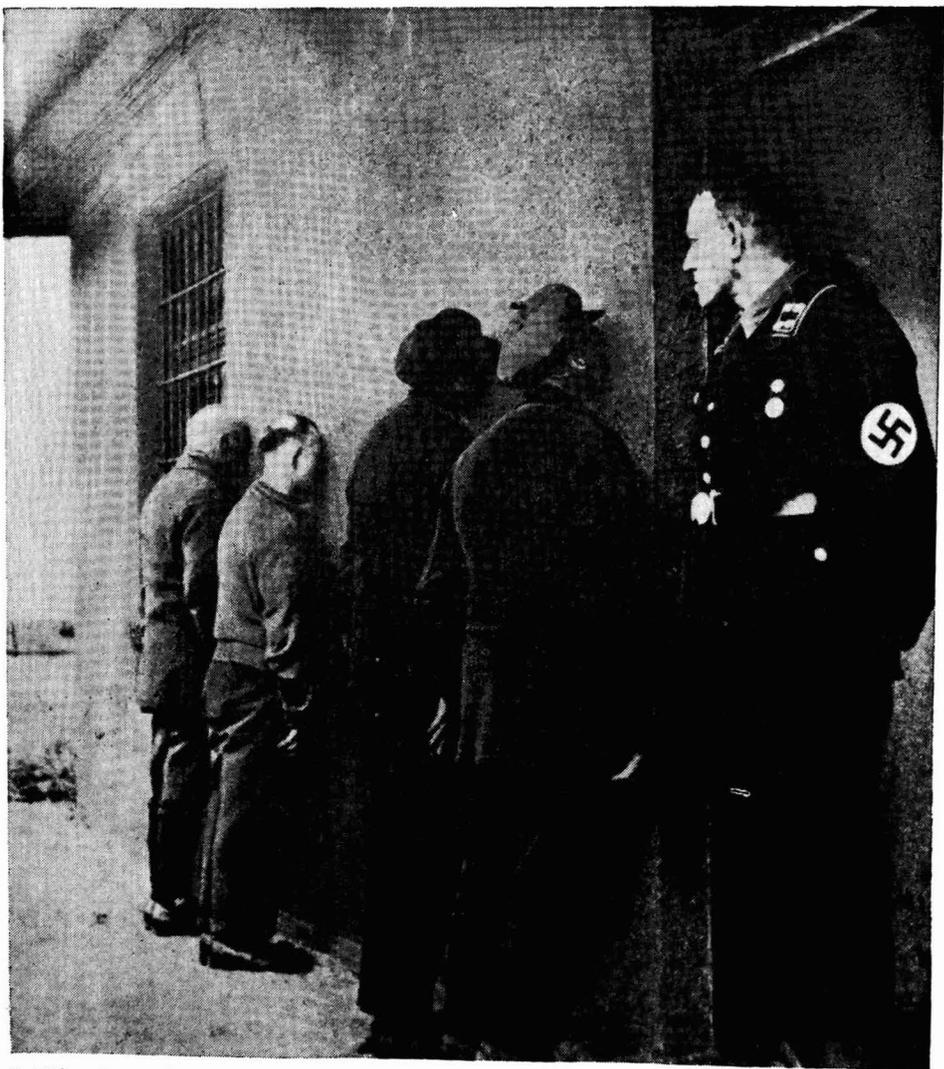
De hecho, el edificio del Collegium Novum había sido ya ocupado por la

bras, a los decanos de nuestros profesores, sabios de renombre mundial, hombres de primera fila, aquellos a quienes correspondía el mayor mérito de la ciencia polaca, juntamente con una gran parte de nuestros jóvenes cuadros. Fueron brutalmente arrancados a sus ocupaciones para humillarlos y destinarlos a desaparecer y si el exterminio proyectado no se realizó más que en parte, fue debido a la impresión que este acto de salvajismo sin paralelo causó en la opinión pública europea.

Pero, ¿en qué circunstancias se realizó este acto monstruoso? Solamente queremos recordar a este respecto los hechos más sobresalientes.

Eran los comienzos del tercer mes de la ocupación de Cracovia por los alemanes. En los primeros días de noviembre, las autoridades universitarias decidieron que la apertura anual de las facultades se efectuaría en la fecha habitual. ¿No habían pedido públicamente los ocupantes que la vida del país continuara normalmente?

Los exámenes se reanudaron y los laboratorios comenzaron a funcionar de



“sddicos de la Gestapo, que rivalizaban celosamente con los criminales de derecho común”

Gestapo. Todos los presentes fueron detenidos en medio de grandes gritos de los alemanes, quienes insultaban y distribuían puñetazos para hacer marchar a los sabios de cuatro en fondo. Embarcados en coches celulares, fueron conducidos bajo fuerte escolta hasta la prisión militar, en la calle de Montelupi. Ahí pasaron la noche tendidos en el suelo, apretujados en un pequeño espacio. A la mañana siguiente, los detenidos tomaron el camino de los cuarteles del 20º regimiento de infantería y, dos días más tarde, el de Wroclaw, para ser encerrados en la prisión criminal de la ciudad. Después de haber sido iniciados durante más de 15 días en esta vida nueva, fuimos trasladados al campo de concentración de *Sachsenhausen*, en el corazón de Alemania.

Me abstendré de relatar todos los detalles de nuestra permanencia en este lugar, así como del refinamiento del sistema adoptado para maltratar a los prisioneros —todos sin excepción. No sabría describir en un discurso tan breve, ni todos los engranajes de este sistema, ni su funcionamiento en lo que tenía de más significativo y de más perfeccionado. Otros compañeros de infortunio han hablado de ello en sus recuerdos, especialmente los profesores Konopczynski y Urbanczyk y, muy particularmente, el profesor Gwiazdomorski. Por mi parte, no deseo ahora sino tocar ligeramente algunas cuestiones de orden general.

En verdad, todas las desgracias se abatieron a la vez sobre nosotros. Pienso en los rigores particulares del invierno de 1939-40, en la inhumana disciplina del campo sobrepoblado y, sobre todo, en el conjunto de guardianes escogidos a conciencia, de cancerberos del campo, de sádicos de la Gestapo, que rivalizaban celosamente con los criminales de derecho común, entre los cuales se reclutaban generalmente los jefes de barraca.

En las barracas nos encontrábamos apiñados como ganado y abandonados sin atención médica. Las condiciones de vida eran tanto más espantables cuanto que no disponíamos más que de un delgado uniforme de prisionero, sin abrigo; que nos hacían permanecer horas enteras a la intemperie para pasar lista bajo un frío lacerante que sobrepasaba los 20 grados bajo cero; que estábamos mal nutridos, hambrientos. Lo mismo nos afectaba el pesado trabajo que nos hacían sufrir las astutas incomodidades de la disciplina cotidiana.

No debe sorprender, por lo tanto, que los hombres de más edad, enfermos y extenuados, no pudieran resistir largo tiempo. La muerte comenzó su obra en diciembre, es decir, dos meses después de nuestra llegada a *Sachsenhausen*. El día de Nochebuena, el nombre del profesor Meyer, de la Escuela de Minas, abrió la lista de víctimas. Otros le siguieron. Cada cierto tiempo nos enterábamos de que tal o cual de nosotros nos había abandonado. Entre éstos se encuentran los profesores Estreicher, Smolenski, Siedlecki, Chrzanowski y Sternbach. Hace algunos instantes, en la sala Szujski, se ha leído la lista de todos los desaparecidos, de ellos trece muertos en el campo, cuatro apenas unos días después de la liberación y otros dos un poco más tarde en *Mauthausen*. Lo que importa subrayar es que más del diez por ciento de los sabios arrestados murieron en condiciones extremadamente duras en el espacio de un mes y medio.

En rigor, cayeron en el trabajo forzado, víctimas de la salvaje represión hitleriana.

¿Por qué recordar todo esto, después de cuatro lustros? ¿No ha crecido ya la hierba sobre las tumbas de los que pudieron ser amortajados? ¿No ha absorbido ya la tierra extranjera las cenizas de otros, quemados en los hornos crematorios?

Por otra parte, de los países más favorecidos, de aquellos en los cuales los horrores de la invasión fueron menos duros, nos llegan voces de hombres cultos, incluso de sabios, que creen exageradas las acusaciones que nosotros, testigos presenciales, estamos en aptitud de hacer. Esos hombres ven en tales acusaciones las manifestaciones de lo que se llama la *Greuel Propagande* (propaganda por el horror), o bien descubren los síntomas de un deseo de revancha. ¿Podremos llegar a convencer a uno de esos incrédulos, a decidirlo a poner el dedo sobre la llaga? No lo espero. Pero, de todas maneras, es imposible callar, negar a la verdad el testimonio que expresamos públicamente en alta y clara voz, porque de este testimonio, precisamente, se derivan, no solamente para los demás, sino aún para nosotros mismos, consecuencias de gran importancia.

Sophie Nalkowska, escritora polaca, en su libro *Medallas* ha descrito de manera concisa, pero impresionante, la monstruosidad de los campos de exterminio. Su sentimiento de horror se expresa en una exclamación breve, pero llena de sentido: “¡Y son hombres quienes han deparado a otros hombres una suerte tan inhumana!”

Sería difícil encontrar los términos más apropiados para traducir la emoción que se apodera de nosotros ante los síntomas de semejante deshumanización, confirmada por las atrocidades cometidas en el curso de esta guerra total. Dados los lugares en que estuvimos, expresaremos nuestra angustia de manera un tanto diferente y diremos: son hombres de ciencia quienes han contribuido al exterminio de hombres de ciencia.

¿Acaso no fuimos arrestados por un *doctor juris*, por un servidor —aparentemente— del derecho y la justicia? Entre los brutos que trabajaban en el cam-

po se encontraban, bajo los uniformes de suboficiales, estudiantes. Técnicos y químicos rivalizaban en ingenio e inteligencia para construir hornos crematorios y cámaras de gas. ¿Quiénes, si no médicos, se entregaban a investigaciones científicas, a experiencias inhumanas, sobre la resistencia y el límite de las fuerzas vitales del ser humano? Investigadores, inventores, servidores de la ciencia se dejaron así incluir en una empresa de exterminio de vidas humanas y, lo que es más, frecuentemente se prestaron voluntariamente para añadir más refinamiento a la crueldad. ¿Qué quiere decir esto sino que el frenesí del odio se había apoderado de ellos?

¿Acaso no clamaba por los altoparlantes en la plaza de Cracovia el gobernador Frank, doctor en derecho, presidente, al parecer, de la “*Akademie für Deutsches Recht*” (Academia de Derecho Alemán): “Los polacos son hombres inferiores —*Untermenschen*; debían sentirse felices si se les autorizara para vivir en Rodesia.”

¿No eran acaso sabios, historiadores del arte, archivistas, bibliotecarios y bibliófilos quienes saqueaban nuestros museos y nuestras instituciones científicas o reducían a cenizas nuestros archivos y bibliotecas?

¿La idea de semejantes crímenes podía solamente germinar en el espíritu de un sabio y preocupar a un hombre dotado de títulos universitarios? Sí. Después de un breve entrenamiento en las filas del Partido. Pudimos convencernos personalmente, como testigos oculares, y constatar los hechos siguientes: la cultura intelectual no implica necesariamente el sentido moral; el amigo de la ciencia no es obligatoriamente el amigo del hombre; un título universitario no es un obstáculo decisivo contra la deshumanización. Queda uno literalmente aterrado, profundamente consternado, ante semejante comprobación.

Queremos grabar nuestra visión de horror en el alma y la memoria de todos aquellos que hoy nos escuchan. Es también un grito de alarma el que lanzamos. El sentimiento de lo humano se ha disgregado; las ligas establecidas por Sócrates entre la ciencia y el derecho se han roto: el edificio de la cultura,



“es imposible callar, negar a la verdad el testimonio que expresamos públicamente”



"la monstruosidad de los campos de exterminio"

consolidado en el curso de siglos por los esfuerzos de los más nobles representantes de la humanidad, se encuentra amenazado.

Cuando se habla de la atmósfera de los campos de muerte, de la violencia que se desencadenó sobre nosotros en Sachsenhausen —y sobre millones de semejantes en Auschwitz, Majdanek, Treblinka y otros centros de exterminio en masa— se acostumbra hablar de la bestialidad del hombre. Al expresarse de esta manera se ofende al animal, ha hecho notar juiciosamente alguien, pues la bestia mata y devora para hartarse, para calmar su hambre, sin encarnizarse con su víctima, en tanto que tras las alambradas el hombre harto y satisfecho se encarniza sobre el prisionero debilitado por las privaciones, el hombre armado sobre el hombre desarmado, el todopoderoso sobre el humillado; y ejerce su crueldad con refinamiento, con satisfacción. El mal que devasta los campos encuentra en sí mismo su razón de ser, porque se trata de la esencia del mal; del mal absoluto. Conviene, por tanto, no hablar de la bestialidad del hombre sino del hombre poseído por el demonio. Este hombre maniata el instrumento de la ciencia y lo pone al servicio de Satán. Es Fausto sometido miserablemente a Mefistófeles. Queda uno embargado de terror y asco ante semejante envilecimiento.

Se puede preguntar si en este infierno de opresión la victoria del mal será completa. No puede negarse que su triunfo fue resonante. Millones de víctimas, después de haber conocido el horror de los campos, fueron exterminados. Entre ellas, los polacos y los judíos ocupan el primer lugar. Durante mucho tiempo, los historiadores y los estadistas quedarán sorprendidos, espantados, ante la amplitud del exterminio del pueblo polaco entre 1939 y 1944.

Esta verdad es cruel y angustiosa, pero no debe conducir a nadie a la desesperación. Y si no nos abate, no nos hunde, es porque de nuestras experiencias, relativamente cortas, en los campos de concentración, hemos sacado la convicción de que existe también otra verdad, reconfortante.

Sobre el fondo oscuro de tantas humillaciones sufridas, cada signo de ele-

vación moral del ser humano, cada manifestación de grandeza de espíritu, proyectaban una luz tanto más intensa. Si bien mis observaciones se limitan a dos barracas y al solo grupo de compañeros del "Sonderkommando Krakau", pude constatar que estas cualidades morales se manifestaban tanto entre los universitarios de la nueva generación como entre los de la anterior.

A este propósito me siento tentado de recordar los emotivos ejemplos de la afectuosa solicitud que algunos de nuestros jóvenes colegas manifestaron hacia sus profesores vencidos por la edad y la fatiga; ellos les ayudaban, les consolaban generosamente como samaritanos y les preservaban de las más duras pruebas. Ningún interés, ningún cálculo, los hacía actuar así, sino únicamente un profundo y fiel afecto. Ignorábamos cuándo podríamos salir de ese infierno (o si no saldríamos nunca) y quienes nos atendían, también lo ignoraban. Si yo quisiera relatar en detalle todo, sería necesario citar nombres, y no quiero hacerlo, pues esos colegas viven entre nosotros y algunos de ellos se encuentran probablemente aquí presentes.

Quiero, en compensación, recordar los nombres de aquellos que, vencidos por la suerte, nos abandonaron. Es imposible olvidar su fuerza de carácter y su incomparable dignidad.

¿Quién, entre los testigos de las torturas infligidas al abate Constantín Michalski —simplemente porque era *ein Pfaffe* (un cura)— podría borrarlas de su memoria? De esta escena hemos guardado para siempre el recuerdo de su magnífica valentía y de la dignidad con que se enfrentó al incalificable tratamiento de sus verdugos. ¿Cómo olvidar con qué viril resistencia Stanislas Estreicher soportaba, refugiándose en sí mismo, los atroces sufrimientos que no lo abandonarían hasta los últimos momentos? Intimidados y llenos de respeto admiramos el dominio de sí, la calma y casi la serenidad de espíritu de Casimir Konstanecki quien, la víspera misma de su muerte, a la hora de la lista se formó a nuestro lado sin proferir una queja, sobre sus piernas inflamadas y cubiertas de llagas. Al número de los profesores mártires pertenecen asimismo nuestros

colegas Hoborski, Kolczakowski y tantos otros cuyos nombres se atropellan en nuestra memoria. La orgullosa actitud y el endurecimiento moral que oponían a las humillaciones y a los sufrimientos obliga a admirarlos.

Si alguna vez —hecho raro y aislado— se sentía despertar en nuestras filas algún temor o bien alguna mezquina tentación de conformismo, encontrábamos siempre al lado de nuestros hermanos mayores apoyo y aliento para reaccionar y defender nuestro honor de polacos y de miembros de la universidad Jaguelona. Heydel, Konopczynski, Kutrzeba, Piotrowicz, por no citar más, nos alentaban siempre.

En cuanto al profesor Stanislas Estreicher, antes de abandonarnos para siempre nos dijo a manera de adiós: "No permitáis, mis queridos colegas, que nuestra muerte sea en vano." Estas palabras constituyen su testamento. Es necesario que estas palabras permanezcan siempre vivas tanto en nuestra propia memoria como en las de las generaciones venideras.

Las muestras de este temple y semejante grandeza de alma frente a la muerte eran para nosotros ejemplos luminosos y reconfortantes. Fueron ellos quienes sostuvieron y salvaron nuestra fe en la humanidad, expuesta a duras pruebas. Llevar consigo esta fe viviente en los lugares mismos en que el mal se había desencadenado, es un bien inmenso y sin precio. Ésta fue nuestra "katharsis". Nos impone igualmente hoy en día la obligación de pensar en esos momentos de humillación y opresión con un justo orgullo.

Una palabra más, antes de terminar.

El doctor en derecho Müller no nos ocultó las razones de tan excepcional acto de represión. Ciertamente, dio como explicación que nosotros habíamos decidido "aviesamente" (*boshaft*) y arbitrariamente "sin solicitarlo al ocupante" (*ohne uns zu fragen*) reanudar las actividades de la Universidad. Pero, al mismo tiempo, precisó que la decisión de los alemanes había sido dictada también por una razón más profunda y, en realidad, primordial: la universidad Jaguelona había sido siempre hostil a todo aquello que fuera alemán (*immer deutschfeindlich*).

Müller no se controló más y nos lanzó estas palabras. Así, dando rienda suelta a su furia, presentó un cuadro deformado de la realidad. La ciencia polaca, la ciencia enseñada en nuestra Universidad y en otras instituciones, no se deja jamás guiar por una baja pasión ni por un sentimiento de odio. Está al servicio de la verdad, pues la luz de la verdad permanece siempre pura y no deja de brillar. Si algunos miserables calculadores desnaturalizan la ciencia, ésta no tarda en empañar su memoria. Son así llevados al olvido, a veces al desprecio. Los sabios polacos no propagan el odio y, en particular, no enseñan el odio hacia la nación alemana.

No obstante, la frase venenosa del "doctor en derecho" y policía tenía un asomo de verdad. Sí, es un hecho: cada vez que la nación polaca ha estado expuesta a los ataques de Alemania, cuya sed de conquista no ha sido jamás apagada, nuestros sabios oponen invariablemente la majestad del derecho a las pasiones desencadenadas de todos aquellos que nos gritan "Ausrotten!" Los profesores y los alumnos de nuestra Universi-

dad se encuentran precisamente en la primera fila de los defensores de nuestra existencia nacional. Esto data de la época de Paul Wlodkowic, quien se enfrentó en el Concilio de Constanza al calumniador Falkenberg; lo mismo ocurrió en los tiempos de Dlugosz y en los siglos posteriores, hasta nuestros días. Los nombres de Dietl, Charles Estreicher, Zimmermann, Konopczynski, Wacław Sobieski, Kutrzeba y muchos otros lo atestiguan.

No; nosotros no hemos fomentado ni fomentaremos el odio a la nación alemana. En cambio, nos dedicamos a mantener una inquebrantable voluntad de resistencia ante el espíritu de conquista del imperialismo germánico, y despertamos también esta voluntad en el alma de los alumnos que están bajo nuestro cuidado. Si, por esta razón, nuestros ve-

nerables colegas deben sufrir en los campos de concentración para morir como mártires, podemos decir con orgullo: hemos sufrido por una causa justa.

El 6 de noviembre de 1939, el representante de la Gestapo nos aseguró con arrogancia e insolencia que nunca jamás —*nie wieder*— una palabra polaca resonaría entre los muros de la universidad Jaguelona, debido al delito histórico de que se había hecho culpable. Pero Herr Müller fue un falso profeta. La lengua polaca tiene de nuevo derecho a ser pronunciada aquí; la enseñanza de la ciencia continúa; nuestra Universidad vela por la consolidación de la cultura espiritual y moral de la nación. Y se mantiene, con fidelidad e integridad, al igual que en el pasado, a través de las vicisitudes de seis siglos de existencia, al servicio de la ciencia.

DOCUMENTOS

LOS LIBERALES Y CUBA

Por Robert Paul WOLFF

• Si algún aspecto hay del asunto cubano sin examinar, éste es la reacción de la opinión norteamericana, y en particular la de los liberales: decididamente favorables a Castro en un principio, ahora están reticentes, si es que no hostiles.

El autor, profesor de la Universidad de Harvard, explica los motivos de esta evolución.

CUBA planteó un problema a las izquierdas. El gobierno de Batista era profundamente malo y depravado, y en la medida en que los liberales norteamericanos estaban conscientes de ello, se oponían a la política de ayuda y no intervención de los Estados Unidos. Sin embargo, el régimen revolucionario de Fidel Castro no corresponde en absoluto al tipo de democracia constitucional que los liberales podían apoyar sin reservas. Es por esto que tras una primer oleada de entusiasmo por los rebeldes de Castro, los periódicos de izquierda como *The New Republic* y *The Reporter* se atrincheraron en un silencio molesto. Recientemente, *The Reporter* rompió el silencio con un editorial de Theodor Draper titulado "La Revolución fugitiva", cuya conclusión expresa perfectamente el titubeo de los liberales: "Castro definió un día su revolución como la libertad y el pan sin el terror. Si prosigue en ir demasiado de prisa, demasiado lejos y demasiado fuerte, Cuba tendrá quizás el terror sin pan ni libertad."

DE LA SIMPATÍA...

La revolución comenzó con el desembarco de ochenta y un hombres de Castro en la provincia de Oriente. Tras haberse abierto combatiendo un camino hasta el refugio de Sierra Maestra, los doce sobrevivientes emprendieron su larga campaña de sabotajes. Necesitaron Castro y sus partidarios algo más de dos años para transformar este minúscu-

lo grupo rebelde en un movimiento revolucionario victorioso. El lapso de clandestinidad concluyó el primero de enero de 1959, cuando Batista huyó de La Habana, abandonando la capital a las tropas de Castro.

En un principio la opinión norteamericana fue moderada y en general favorable a Castro. Durante los primeros meses, nadie tomó muy en serio a la pequeña banda, pero la idea de que un puñado de hombres se levantaba valerosamente contra un dictador impresionó al público americano. Todas las naciones tienen su cuento de hadas favorito, y el nuestro es "Jack vence al gigante", la historia del hombrecito que sale triunfador de pruebas insuperables. Puede parecer extraño que un país como los Estados Unidos prefiera a Jack que al gigante pero es que ocurre que el perro apaleado goza de la simpatía de los norteamericanos. Y fue este papel el que los periódicos americanos asignaron inmediatamente a Castro.

Time, portavoz de una facción del partido republicano que se caracteriza por su muy particular refinamiento, su cosmopolitismo y sus vínculos con los grandes asuntos, presentaba la rebelión como "una pequeña revuelta de don Quijote" y definió a Castro como "un joven jurista batallador". A medida que los rebeldes escapaban de los soldados de Batista y obtenían el apoyo de las poblaciones de Oriente y La Habana, se multiplicaban las leyendas en torno a ellos. Los ecos eran unánimemente favorables y no disimulaban el terror que reinaba con Batista. Desde mediados de 1957, reporteros y fotógrafos emprendieron la expedición hasta el montañoso cuartel general de Castro. Se dedicaron a hacer descripciones novelescas de los barbudos guerreros, y los americanos que estaban al corriente de los sucesos agregaron a su repertorio los exóticos nombres de Raúl Castro, Che Guevara y otros. Al fin, las tropas de Castro aparecieron en las actualidades: ¡Batista

parecía ser el único en no poder encontrarlos!

Durante los últimos meses de 1957 y a lo largo de todo el 58, el interés inspirado por Castro proseguía despierto y la opinión favorable. Incluso el asalto de un grupo de americanos de la base naval de Guantánamo en junio de 1958, fue considerado como un pasaje de opereta y las "víctimas" en general presentadas como partidarias de la causa de Castro. Un hecho significativo fue que a pesar de la profusión de informaciones relativas al movimiento rebelde, no se decía prácticamente nada de sus fines ni de las condiciones económicas y sociales que lo habían provocado. Se difundía la brutalidad de la policía y la corrupción del gobierno de Batista, pero estos son vicios que revelan sobre todo el mal funcionamiento de un sistema y no de su estructura: casi no se aludía a la dependencia económica de Cuba con respecto a los Estados Unidos y a su economía basada en un cultivo único, que dejaba a los campesinos sin trabajo durante ocho meses del año. Como única notable excepción, Carleton Beals, en los artículos de *The Nation* aparecidos antes y después de la caída de Batista señaló la necesidad de una reforma agraria, de una diversificación de los cultivos y demostró que era necesario romper con la retención de los intereses norteamericanos en la economía cubana.

... A LA INQUIETUD: LOS PROCESOS.

El giro de la opinión norteamericana, tanto de la derecha como de la izquierda tuvo lugar a raíz de los procesos y ejecución de los acólitos de Batista, ocurridos en La Habana en el curso de los primeros meses del 59. Durante más de un año, se estuvo diciendo a los norteamericanos que los rebeldes combatían para acabar con la tiranía y para asegurar el respeto a los derechos civiles y las garantías individuales, y de pronto, los periódicos no hablaron más que de los procesos colectivos que parecían una evocación de los circos romanos. Afectado por estas acusaciones, Castro invitó, por aviones enteros, a corresponsales americanos a asistir a los procesos. Como resultado aparecieron oleadas de relatos mal documentados, exagerados y totalmente desfavorables. Los periodistas liberales fueron los más severos al denunciar las ejecuciones. Desde entonces, y a pesar de una visita en mayo del 59 en la cual Castro tuvo una acogida triunfal, particularmente en Harvard, la prensa de todas tendencias se mostró reservada en lo referente a él. Las cosas han empeorado con el aumento de la influencia comunista en el gobierno de Castro y las discusiones se concentran ahora casi exclusivamente en este aspecto de la situación. La visita de Mikoyan a Cuba y la determinación de un acuerdo comercial con Rusia han dado por primera vez a la U.R.S.S. la posibilidad de ejercer su influencia en la vecindad misma de los E.E.U.U. Hasta aquí el gobierno americano ha adoptado una actitud reservada y en conjunto tolerante en lo que se refiere a los discursos violentamente hostiles de Castro; lo que es aún más significativo es que los acuerdos relativos al azúcar que representan

para Cuba no menos de 100 millones de dólares al año, no han sido modificados aunque hubo movimientos diversos en el Congreso.¹ Por el momento la situación se define por una cierta reserva: si los E.E.U.U. no ayudan al nuevo gobierno, tampoco le crean dificultades, y la naturaleza de las futuras relaciones norteamericocubanas probablemente será determinada por la importancia de los compromisos de Castro con respecto a la Rusia Soviética.

Esta situación me conduce a plantear varias preguntas.

CUATRO PREGUNTAS

Primero, ¿cuál debería ser la actitud de un liberal frente a la revolución cubana? Para responderla, es necesario examinar cuatro puntos precisos: 1. ¿Cuál era la situación antes de la revolución? 2. ¿Qué estados de cosas deseáramos que se establecieran en Cuba? 3. ¿Cuál es la naturaleza de la revolución? 4. ¿Es verosímil que la revolución pueda alcanzar los fines que consideramos deseables? En suma, debemos preguntarnos de dónde viene y a dónde va esta revolución, así como qué es, antes de poder formular un juicio sobre ella. Por banal que pueda ser esta ruta, aclara con nueva luz acontecimientos tales como los procesos colectivos y las confiscaciones de tierras.

¿Cuál era el estado de Cuba antes de la revolución? La respuesta no es risueña: Batista tenía en un puño a toda la isla y le extraía centenares, tal vez millares de millones de dólares. Las más atroces torturas eran infligidas a quienes se oponían a su dictadura. Carleton Beals escribía en mayo de 1959 en *The Nation* a propósito de los ataques de la prensa norteamericana contra Castro: "Ninguno de estos críticos americanos tan encarnizados se inquietó cuando Batista abolió la libertad de prensa, encerró a periodistas... desterró por lo menos a cincuenta mil cubanos... Estos buenos críticos americanos no abrieron la boca cuando a diez o veinte mil médicos, abogados, mujeres católicas y pacifistas, trabajadores, campesinos, estudiantes, periodistas, escritores, se les arrancaban los ojos, las orejas o los órganos genitales o eran asesinados (algunos, como mi amigo Octavio Seigle fueron quemados vivos)." A estas atrocidades se agregaba una esclavitud económica que producía grandes beneficios a los americanos y a unos cuantos hombres de negocios cubanos mientras reducía a los campesinos de Cuba a la miseria.

Esto es lo que era Cuba. Y ahora, ¿qué deseáramos que fuese? Mi respuesta nada tiene de original, y puede aplicarse igualmente a todas las naciones del mundo. Se necesitaría que Cuba fuese dotada de una economía de expansión en la cual las técnicas modernas de la industria y la agricultura se utilizarán para producir una cantidad creciente de materias. Se necesitaría que tuviese una organización social tal que esta producción fuese distribuida a todos los campesinos y trabajadores de la isla y les permitiese vivir con dignidad y en condiciones materiales decentes. Se necesitaría que Cuba poseyera escuelas y hospitales suficientes para toda su po-



Castro: "un joven jurista batallador"



"descripciones novelescas de los barbudos"

blación. Y en fin, se necesitaría en Cuba un gobierno honrado, democrático, que asegurase la justicia y el respeto de la ley para todo ciudadano.

Llegamos ahora al tercer punto: ¿Cuál es la naturaleza de la revolución? ¿Qué hace Castro, cuáles son sus objetivos? ¿Cómo ha utilizado el poder del que se apoderó en enero de 1959? La respuesta no puede ser más que aproximada e incompleta, pues las noticias de Cuba son fragmentarias y las estadísticas difíciles de obtener. No obstante, hay suficientes informaciones válidas para que nos podamos hacer una idea de este régimen, nacido hace 18 meses.

UN BALANCE POSITIVO

Ante todo, Batista y sus partidarios fueron suplantados. A algunos únicamente se les echó de sus oficinas y cuarteles. A otros, entre ellos Batista, se les expulsó de Cuba. Y otros por último, fueron ejecutados. Tarde o temprano, en toda discusión sobre Cuba se llega al tema de las ejecuciones. Fueron éstas,

más que cualquier otro acontecimiento, las que provocaron el cambio de la opinión norteamericana. Es un hecho, que en el curso de los cuatro primeros meses de 1959, se inculcó de diversos crímenes contra el pueblo cubano a 500 ó 600 personas, que se las juzgó en tribunales populares donde fueron acusados e identificados por los parientes y amigos de las víctimas, y que se les fusiló. Algunos de los prisioneros eran muy conocidos, otros no. Es poco probable que se cometiesen errores graves en lo que se refiere a la materialidad de los hechos. Las personas ejecutadas eran con seguridad culpables de los crímenes de que se les acusaba. Pero está fuera de duda que hubo graves vicios de forma —los procedimientos y constatación de pruebas violaban los principios jurídicos habituales, entre ellos los de los mismos tribunales cubanos. Pruebas por simples rumores, juicios parciales, jurados populares, de todo esto hubo en los procesos de marras. Y qué decir de las ejecuciones... Difícilmente podemos encomiar la violación de las garantías legales, es cierto, pero es ilógico pensar que una revolución violenta pueda derribar un régimen como el de Batista sin que fueran ejecutados por lo menos 500 políticos, policías, verdugos y turbios funcionarios. De hecho, tan terrible era el reinado de Batista que la revolución hubiera representado un progreso aunque no tuviese en su haber más que el terminar con las torturas y asesinatos, aun al precio de 500 vidas humanas.

Pero la revolución ya ha hecho mucho más. El organismo gubernamental llamado Instituto Nacional de Reforma Agraria (I.N.R.A.) ha emprendido vastas reformas agrarias que afectan cuando menos a la mitad del territorio cubano. Cuba produce ahora arroz, antes estaba obligada a importarlo de los Estados Unidos. Se construyeron escuelas y carreteras y el I.N.R.A. pone a disposición de los campesinos, a precios módicos, mercancías que antes no se encontraban más que en las ciudades. Los visitantes cuentan que el país nace a la vida con entusiasmo y esperanza. Es difícil determinar la importancia de estos progresos, pero existen buenas razones para pensar que después de decenios de estancamiento, Cuba ha emprendido el largo viaje que conduce al establecimiento de una economía sana. Esto nos permite contestar a la cuarta pregunta planteada antes. La revolución de Castro tiene muchas probabilidades de realizar abundantes transformaciones, necesarias en la organización social y económica de Cuba, y no creo que esto se lleve a cabo al precio de una tiranía a lo Batista.

Si este pronóstico es exacto, entonces, ¿por qué los americanos liberales han dejado de apoyar la revolución? No es raro oír juicios hostiles contra Castro en algunos sectores de la opinión norteamericana: la amenaza de bloqueos azucareros y de la hegemonía militar bastan para explicar en gran parte la posición oficial de Washington. El coqueteo de Castro con los comunistas ha dado qué pensar a *Time* desde antes del triunfo de la revolución. Pero estos elementos no pueden justificar el viraje de las izquierdas. Hubiera podido esperarse que los liberales apoyasen, en Cuba, un programa y reformas por los cuales lu-

charan con tanto éxito en E.E.U.U. Sin embargo, negaron ese apoyo y las causas de esta actitud paradójica deben buscarse en las concepciones y perspectivas de la izquierda americana a lo largo de los últimos cincuenta años.

LAS RAZONES DE UNA INCOMPREENSIÓN

Para comprender la aparente contradicción que hay entre un apoyo franco a las reformas sociales y económicas en el interior y una neutralidad titubeante en lo que se refiere a análogas reformas emprendidas en el extranjero, hay que analizar el carácter de la experiencia americana.

Los grandes cambios de la sociedad americana, que la han convertido en algo tan diferente hoy de lo que era hace cuarenta, y hasta veinticinco años, tuvieron todos lugar en el campo de los procedimientos parlamentarios, administrativos y judiciales. Hubo episodios violentos, especialmente sublevaciones obreras, y los historiadores tal vez pretendan que incluso hubo peligro en ciertos momentos, durante la crisis, de una revolución, pero el hecho es que las vías legales fueron suficientemente amplias para canalizar la ola de reformas sociales y económicas.

En efecto, por más que los americanos no son afectos a leer historia, ni aun la suya, se puede ver que ni la guerra de Independencia tuvo ese aspecto de agitación social tan característico de las revoluciones francesa y rusa. Los americanos tienen desde la escuela la imagen de una nación compuesta de colonos en todas las clases sociales, que primero lucharon contra los malvados ingleses y luego se sentaron en torno a una mesa para constituirse en un Estado. Cualquiera que sea su tendencia política, todo en su pasado y en su presente contribuye a persuadir al americano de la posibilidad de encontrar métodos pacíficos y moderados para evitar injusticias y corregir desigualdades.

Esta certidumbre provoca un curioso viraje de la concepción marxista de las relaciones entre la "superestructura" y la "base" de la sociedad. Al observar que las formas normales de la legislación y la justicia aparecían siempre adaptadas a sus objetivos, y que en consecuencia las palancas del poder se encuentran en el gobierno y en los tribunales más que en las fábricas, los liberales llegaron a considerar las estructuras económicas y sociales como subordinadas a las leyes y a la política. En consecuencia, instituciones democráticas tales como la prensa libre, elecciones regulares, el respeto a la ley, son consideradas como *condiciones* para cualquier progreso del bienestar del pueblo. Tal actitud no se justifica más que cuando esas instituciones, de hecho, funcionan como deben. Pero cuando no tienen poder para transformar la sociedad, el orden de subordinación se invierte y la reorganización de la sociedad se convierte en la condición necesaria para dar un contenido real a las formas democráticas.

Mi convicción es que su propia experiencia ha conducido a los liberales americanos a dar una falsa interpretación a la revolución cubana y a revoluciones análogas ocurridas en otras partes del

mundo. No tuvieron ojos más que para las elecciones, la prensa y otros accesorios de la democracia: cuando el rebelde Castro se sublevó porque eran escarneados por Batista, la izquierda americana le animó a continuar, pero le volvió la espalda al jefe Castro cuando creyó que ya no los respetaba. Los liberales americanos no pudieron comprender que los procesos democráticos lleguen a ser incompatibles con un movimiento revolucionario. El complejo sistema democrático de controles recíprocos y barreras presupone una sociedad estable en la cual la justicia social y económica puede alcanzarse por la acción política. El hombre de estado norteamericano Chester Bowles dirigió una advertencia referente a la reforma agraria, que bien pudiera considerarse como el principio de nuestro concepto de las actuales revoluciones en el mundo. Bowles escribe en *The New York Times* que "debemos adaptarnos de antemano al hecho de que la razón no prevalecerá siempre, que con seguridad sobrevendrán injusticias y que el precio en el presente de una estabi-

lidad de larga duración parecerá muchas veces exorbitante".

La reacción americana ante el asunto de Cuba revela, en mi concepto, una profunda incapacidad de comprensión del mundo contemporáneo. Nuestra época es una época revolucionaria. Desde 1945 la historia se ha repetido docenas de veces: estalla una revolución, son suplantados el dictador y sus partidarios, se rompen los lazos económicos y políticos con la comunidad europea y americana, y una nueva nación anuncia su intención de instalarse en el siglo xx.

A veces esta evolución se hace dentro del orden y del respeto a las formas constitucionales, pero más frecuentemente mediante la violencia. Los americanos deben aceptar este esquema y comprenderlo, si no quieren perder toda posibilidad de llegar a las nuevas naciones las instituciones democráticas del mundo occidental.

Tomado de *Les Cahiers de la République*. Julio-Agosto, 1960. París.

(Traducción C. Meda Redondo.)

ARTES PLÁSTICAS

LEONORA CARRINGTON

Por Ventura GÓMEZ DÁVILA

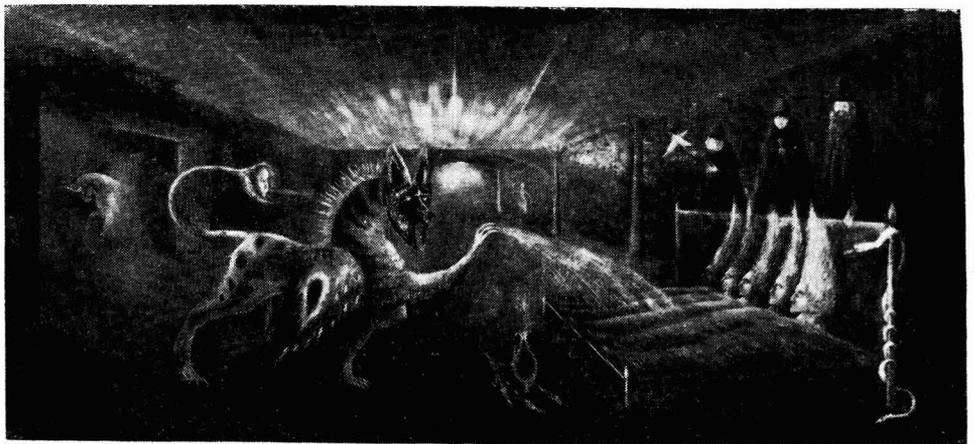
EN EL MUSEO Nacional de Arte Moderno se presenta una exposición retrospectiva de pinturas y tapices de Leonora Carrington. Estas obras son el resultado de una voluntad creadora aplicada al descubrimiento de un mundo situado más allá del que perciben los sentidos. En todos los cuadros vemos asociarse elementos irracionales de la realidad y del sueño.

La pintura de Leonora Carrington es predominantemente onírica y está poblada de símbolos que se yuxtaponen. Esta artista construye sus imágenes empleando la lógica de los sueños. Como Baudelaire posee una voluntad de magia, nos hace olvidarnos de nuestro yo y nos comunica con sus "paraísos". En estos cuadros encontramos una continua asociación de elementos concretos con elementos subjetivos. Procedimiento relacionado con la práctica de la magia, y que tiende a lo "imposible". En la pintura de Leonora Carrington se advierte una intensa aspiración a la libertad, quiere encontrar

las respuestas de todos los enigmas, principalmente de los metafísicos.

Las imágenes de Leonora Carrington gozan de una independencia casi absoluta. Por ejemplo, si pinta un caballo, éste no tendrá un parentesco con su género, sino que será un caballo singular que desafiará a la naturaleza y a sus leyes. Esta artista nos muestra siempre el otro aspecto de la realidad, el misterio que vibra detrás de todos los seres, pero que el enajenamiento de la vida cotidiana nos impide ver.

La visión de Leonora Carrington es muy compleja. Abarca desde los aspectos cotidianos de la existencia hasta los sueños apocalípticos. El humor grotesco de esta artista se pregunta siempre: ¿qué hay detrás de los seres? Su obra nos ofrece una lección de valentía para romper los convencionalismos, desde los ópticos hasta los lógicos. Redescubre la naturaleza, el destino del hombre y el de los objetos inmateriales. Y se declara la intérprete de nuestros sueños. Posee la clave de los sueños y domina su psicología.



"La pintura de Leonora Carrington es predominantemente onírica"

gía. Es evidente en ella una influencia freudiana que nos habla de un aspecto muy remoto y olvidado de nuestra existencia. Leonora Carrington, como Calderón de la Barca, nos vuelve a decir: La vida es sueño.

Leonora Carrington no se limita a los terrenos del arte, sino que lleva su espíritu renovador a las regiones más "altas" y "bajas" del espíritu. Ella es una artista revolucionaria en el mejor sentido de la palabra: no se conforma con el destino, pretende dominarlo. Su impulso lírico, su ironía, la llevan a trascender la realidad. Su idealismo alcanza lo sublime; pero, por otra parte, nos muestra los infiernos de la realidad, incluso de lo vulgar y de lo cotidiano. Por ejemplo, sus filósofos son hombres deformes, pedantescos, preocupados en un absurdo juego en el que intervienen canicas, cerdos y palomas.

Los antecedentes de Leonora Carrington son claramente románticos. El pintor Carus, escribió en 1830: "El pintor no debe usar solamente lo que ve ante él, sino lo que ve en sí mismo. Si no ve nada en sí mismo, que renuncie a pintar lo que ve afuera. De lo contrario, sus cuadros parecerán biombos tras los cuales no esperamos encontrar sino enfermos, y quizá difuntos." Recordemos que Carus soñaba sus cuadros antes de pintarlos.

También Schlegel situaba la poesía siempre en el porvenir, consideraba al hombre un ser profundamente frustrado, y sin embargo lleno de aspiraciones; pero, por otro lado, preso en la red de sus símbolos. ¿No podría aplicarse todo esto a la pintura de Leonora Carrington?

Algunas personas del público se preguntarán si tiene algún objeto el enorme gasto de energías que implica la creación de un mundo imaginario. Pero la pintura de Leonora Carrington no es inútil, porque encauza los impulsos humanos que se estrellan con la materia al tratar de modificarla. Leonora Carrington sabe darle un sentido profundo a la angustia irracional, y al expresarla le confiere realidad. Una de las principales técnicas de la terapia psicoanalítica es la libre asociación de los pensamientos, de los recuerdos, de las imágenes. Al expresarse, lo irracional se vuelve racional. No es posible tratar de ignorar las inmensas fuerzas que encierra el inconsciente. Fuerza motriz destructiva que el arte transforma en creaciones.

Es muy significativo que el escritor surrealista André Breton haya estudiado y difundido las teorías de Freud. En el terreno de la pintura Leonora Carrington se nos muestra como una freudiana. Sus cuadros tienen el mismo clima de las exaltadas fantasías neuróticas.

Otra de las influencias intelectuales que experimenta la pintura de Leonora Carrington es seguramente la de los textos ocultistas. En sus imágenes pictóricas se mezclan las mitologías con los símbolos mágicos, y en general hay una búsqueda continua dentro de los terrenos de las fuerzas ocultas.

Leonora Carrington recibe la herencia de los ocultistas (la ilusión de conquistar un nuevo poder que domine el mundo) de la mística de los números pitagóricos (la búsqueda del secreto que está más allá de las apariencias); pero los conocimientos ocultistas en la personalidad de Leonora Carrington se transforman, adquieren un matiz propio y singular. Sus aventuras dentro del inconsciente son singulares, y no tienen punto de compara-



"todo hombre cuerdo aspira a la locura"

ción con las de otros espíritus. La ciencia psicoanalítica, la magia y la estética se conjugan para salir en busca de la belleza.

La obra de Leonora Carrington ofrece tres rostros y a la vez uno solo: magia, locura, realidad. La artista nos da a elegir entre la fábula y el milagro, el hermetismo y el esoterismo, y aun más: su barroca imaginaria tiene para dar y regalar. Su alma romántica es decididamente rica y generosa; sin embargo no intenta dar la solución de nuestros actuales problemas. Ella pinta para los hombres de futuras generaciones. Breton nos dice: "El poeta del futuro sobrepasará la idea deprimente del divorcio entre la acción real y el ensueño." Al contemplar la pintura de Leonora Carrington nos damos cuenta de que además de profética es esencialmente optimista. El mismo André Breton arroja una gran esperanza de la endeble condición humana: "De los poetas, a pesar de todo, en la serie de los siglos, es posible y lícito esperar los impulsos capaces de volver a colocar al hombre en el centro del universo, de abstraerlo durante un segundo de su aventura disolvente, de recordarle que, para todo dolor y para toda alegría exteriores a él, es un lugar indefinidamente perfectible de resolución y de eco."

Las imágenes de Leonora Carrington, sus símbolos, corresponden a una tentativa de reconstrucción, de afirmación del hombre en el terreno de la metafísica. Sus cuadros nos parecen los ejercicios que realizaban los místicos para adentrarse en el camino de la perfección y para recibir la gracia poética. Leonora Carrington sabe que el espíritu humano liberado de la lógica, logra una comunicación más fácil con las profundidades de lo desconocido. Su mitología nos muestra ciertas capas muy primitivas de nuestro ser, de ese algo que llamamos intuición. La artista construye unos puentes delicados y maravillosos entre la vigilia y el sueño, va de la razón a la locura, y sólo por buscar la verdad y el amor. Ella sabe que a todo hombre si se le rasca un poco resulta un soñador irredento, y que todo hombre cuerdo aspira a la locura.

Sus cuadros son verdaderos actos de fe en lo maravilloso, y nos demuestra que

nuestra pobre existencia cotidiana no tiene nada de vulgar; pero Leonora Carrington no se entrega al ensueño sino que pretende dominarlo, hacerlo útil a la conciencia. Emplea el análisis, desmonta las piezas de la realidad, para luego reconstruirlas siguiendo los oscuros dictados de su lirismo. Leonora Carrington no juzga desde el punto de vista de la ética ni de la moral, a ella nunca se le puede acusar de maniqueísmo. Su espíritu humanista la lleva a comprender, no a juzgar y a condenar.

Uno de los instrumentos de Leonora Carrington en su análisis de la realidad es el empleo de la geometría. La geometría es esencialmente analítica; encontramos que el mundo de las superficies puede ser descompuesto y reducido al rigor de las figuras geométricas. Toda figura puede descomponerse en triángulos, rectángulos, conos, etcétera, y luego reconstruirse en sus elementos esenciales. Leonora Carrington no es una académica, pero sí una profunda conocedora de las leyes que rigen los volúmenes. En muchas de sus figuras la vemos aplicar un delicado toque constructivista: sus figuras se descomponen en miles de líneas que parecen una tela de araña. Esto responde a la búsqueda de una imagen pura, la que se esconde en lo más profundo del ser. Pero si bien en esta pintura se descubren nuevos continentes, en ella no hay nada de improvisación. Aquí todo se rige por leyes plásticas y psicológicas. En sus asociaciones de ideas no hay capricho. Sus imágenes se comportan siempre de la misma manera.

La pintura surrealista en su primera época estaba dedicada casi exclusivamente al descubrimiento de una dimensión espacial. En cambio Leonora Carrington nos ofrece una dimensión verdaderamente psíquica, ella ha superado muchas de las experiencias surrealistas y camina a paso firme por un camino estrictamente plástico; sin embargo, su capacidad de acción es casi inagotable. Ella es una pintora que ha entrado a la madurez, pero no al agotamiento, y que aún es capaz de descubrir nuevas posibilidades. Leonora Carrington le ha dado una verdadera nota personal a su escuela.

M U S I C A

EL MÚSICO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

Por Jesús BAL Y GAY

A FINES DE septiembre de 1952 se celebró en Venecia una Conferencia Internacional de Artistas convocada por la UNESCO para discutir la situación del artista en la sociedad contemporánea. El encargado de examinar la situación del músico —y más concretamente, el compositor— fue Honegger. Su trabajo, junto con el de los demás ponentes, se publicó en un librito, impreso en Londres en 1954, y está lleno de observaciones agudas que no han perdido actualidad y merecen, a mi juicio, más difusión de la que parecen haber tenido.

La seriedad con que Honegger aborda el tema está teñida de una cierta amargura que se revela en el tono irónico que da al enfoque de algunas cuestiones. Así, por ejemplo, cuando dice: "Los compositores quieren ser, en la historia de la música, los sucesores de los grandes maestros que la han ido creando. El compositor es un idealista y, por tanto, en nuestra época, un demente, pero poco peligroso." O cuando más adelante acaba perfilando la figura del compositor contemporáneo con estas palabras: "El oficio de compositor tiene la particularidad de ser la actividad, la preocupación dominante de un hombre que se empeña en fabricar un producto que nadie desea consumir" ... "El compositor contemporáneo es una especie de intruso que se empeña en sentarse a una mesa a la que no le han invitado."

El tema central de esas meditaciones del autor de *El rey David* es el aislamiento en que, con respecto al público, se encuentra el compositor contemporáneo y, por tanto, las frases que acabo de citar tienen una gran importancia. ¿Son exageradas? A primera vista podrían parecerlo, pero no si nos detenemos un poco a pensar lo que sucede en el mundo de la música. En primer lugar, los conciertos tienen un deprimente aire de museos: lo que en ellos predomina es lo ya consagrado por las generaciones anteriores a la nuestra, las obras de autores muertos hace ya mucho tiempo. Las de nuestros contemporáneos aparecen siempre en una proporción tan reducida que se diría aconsejada por caritativa condescendencia. Pero a la hora de descubrir las causas de semejante situación, no todos los criterios se muestran acordes. Honegger, por ejemplo, cree que todo se debe a la acción combinada de los virtuosos y los empresarios. Entre una sinfonía célebre y una obra nueva, la elección no es dudosa ni para el director ni para el empresario. La sinfonía célebre siempre es recibida con gusto por el público y no requiere apenas ensayos. Ello se traduce en una taquilla pingüe, un trabajo mínimo para el director y una orquesta que va a cobrar muy pocos ensayos. Por otra parte, el director, si es un divo de la batuta, o pretende serlo, está feliz con una obra que se le presenta como un neutro cañamazo en el que podrá bordar sus genialidades interpretativas. Con obra tan conocida del público, a éste le será muy fácil percatarse de lo que haya de "creación" —así dicen— en

la labor del director célebre. Por el contrario, con una obra nueva todos son obstáculos: el público se retrae, la orquesta necesita más ensayos y, por tanto, cobra más y el director "no se luce". Esta situación, que Honegger califica de "drama de nuestra época", la resume él mismo con estas palabras: "No se va a oír música, se va a admirar una interpretación musical."

Y no hay duda de que tiene razón. Pero si se trata de ir más al fondo del problema, de ver cuál es el verdadero origen de semejante situación, no creo que todos



Honegger niño (con locomotora)

estemos de acuerdo con Honegger, y él lo sabía, como lo demuestran estas palabras: "No es, como afirman los críticos, una cuestión de 'modernismo' lo que aleja al público, sino un problema de 'desconocimiento'." A su juicio, "la experiencia prueba que cuanto más se familiariza el auditorio con una obra de valor, más deseos siente de volverla a oír". Pero como en otro pasaje de su trabajo afirma esta verdad de que "en tiempos de Haydn y de Mozart, era el público quien exigía obras nuevas", tenemos que preguntarnos por qué no sucede hoy lo mismo y, en vez de seguir las conveniencias de virtuosos y empresarios, el público no pide novedades en lugar de antiguallas.

En mi opinión, Honegger está confundiendo un fenómeno con el otro o tratando de que se explique recíprocamente, con lo cual crea un círculo vicioso. Por un lado está el gusto del público, por otro, la táctica de empresarios e intérpretes, hechos, ambos, contrarios a la música contemporánea. Y aunque Honegger se inclina a culpar de esa situación a los segundos, tenemos que preguntarnos por qué el público de hoy no es como el de hace dos siglos o por qué el de hace dos

siglos no se regía por esa ley, "que la experiencia prueba", de que "cuanto más se familiariza con una obra de valor, más deseos siente de volver a oírla". Ya se sabe que al público se le puede —y se le debe— educar y, por tanto, una parte de la responsabilidad de la presente situación recae sobre los intérpretes y los empresarios. Pero también es cierto que en los tiempos de Haydn y de Mozart los aficionados no necesitaban que se los educase en ese sentido y eran ellos quienes dirigían, con su gusto por lo nuevo, la vida musical. En resumen, que el público de hoy reacciona de manera muy diferente de como lo hacía el de otros tiempos. Y eso debe de tener su porqué.

En la época de Haydn y de Mozart los compositores empleaban un lenguaje musical que estaba en el aire que se respiraba, como suele decirse, esto es, que era el fruto de una larga y paulatina evolución y, por tanto, no presentaba chocantes o abstrusos neologismos. El aficionado no necesitaba familiarizarse por medio de reiteradas audiciones con cada obra nueva para poder gustar de ella. Hoy, en cambio, las innovaciones musicales de cada día son tan profunda y radicalmente diferentes de las de la víspera, que el aficionado queda como detenido ante ellas y no puede intentar penetrar en el meollo de la obra para poder decir si le gusta o no le gusta. Le sucede como al lector de novelas que cada día tuviese que aprender un nuevo idioma para saborear las novedades del género. Por eso, contra lo que opinó Honegger, parece probable que sea la cuestión del "modernismo" la clave del problema que nos ocupa. Hay un límite para el esfuerzo de comprensión exigible al público.

Pero lo curioso es que el propio Honegger viene a darnos la razón páginas adelante, cuando examina la posible responsabilidad que en lo que ocurre puede imputarse al compositor. Como en involuntaria disculpa de los intérpretes, declara con magnífica franqueza: "Para mí, lo que separa al público del compositor contemporáneo es la volubilidad un tanto pueril con que éste se ha empeñado en expresarse en una forma voluntariamente complicada. La lectura de la música es ya en sí lo suficientemente difícil para hacerla aún más compleja. En general, es mucho menos común encontrar una redacción clara que una alambicada, y los compositores ceden con excesiva frecuencia a la tentación de una grafía que hace temblar a los intérpretes, creyendo obtener así con un mínimo esfuerzo una impresión de acabada maestría, mediante cambios de compás, cascadas de notas y acordes superpuestos como un rascacielos. ¡Ilusión infantil! En nuestros días, cada gesto de la mano de obra musical cuesta una fortuna, y constituye un grave error malgastar el tiempo y el dinero en esas formas de notación musical que sólo impresionan a los cándidos y no prueban más que la poca habilidad del compositor". Esas complicaciones de escritura —que se traducen en otras tantas dificultades de lectura— son correlativas y representativas de los rebuscados medios de expresión que utilizan los compositores de nuestro tiempo y que la gente designa con el término genérico de "modernismo". Por tanto, resulta extraño que el mismo Honegger que puede denunciar aquellos abusos de escritura como capaces de hacer que el intérprete se aparte de la música contemporánea, no admita que el



"fruto de una larga y paulatina evolución"

simultáneo apartamiento del público se deba a la novedad o "modernismo" del lenguaje musical que los compositores se empeñan en inventar con una "volubilidad un tanto pueril" —para utilizar la misma expresión que Honegger— y de cuya intención las complicaciones de escritura no son sino una consecuencia lógica.

Una vez expuesta así la situación, pasa Honegger a examinar las medidas que pudieran aliviarla.

En primer lugar, la educación musical desde la escuela primaria, medida con la que se muestra de acuerdo "si se trata de despertar en los niños la afición por la música", pero a la que rotundamente se opone si esa educación va a consistir en dar clases obligatorias de análisis musical o en enseñar las fechas de la historia de la música. "Lo esencial —añade— es que el escolar oiga música en audición directa, en disco o por radio, *empezando sobre todo por los autores contemporáneos para pasar luego progresivamente a los clásicos.*" A continuación denuncia a los conservatorios y sus profesores como "los principales responsables de la falta de interés por la música". Esos centros de enseñanza tratan, según él, de formar, exclusivamente, virtuosos, para lo cual se les enseña a los alumnos la técnica de un instrumento o la del canto, pero no a leer música, cuando "un buen lector es infinitamente más útil al arte que un triunfador del certamen Chopin-Liszt". Y pregunta: "¿De qué sirve, por ejemplo, esa avalancha de primeros premios que sale todos los años de los conservatorios, cada uno de ellos muy ufano de un título casi tan desvalorizado como el franco, que sólo sirve para figurar en las carteleras de otro recital Chopin y dan al mundo un descontento más? Creemos lectores de música, que sepan descifrar para su satisfacción personal una sonata de Schubert o un impromptu de Poulenc, e incluso interpretar una sonata con un amigo que toque el violonchelo. Pero no contribuyamos a la aparición del virtuoso campeón. Ya son demasiados, y causan a la música más daño que beneficio".

Con respecto a las subvenciones concedidas por el Estado a las orquestas y

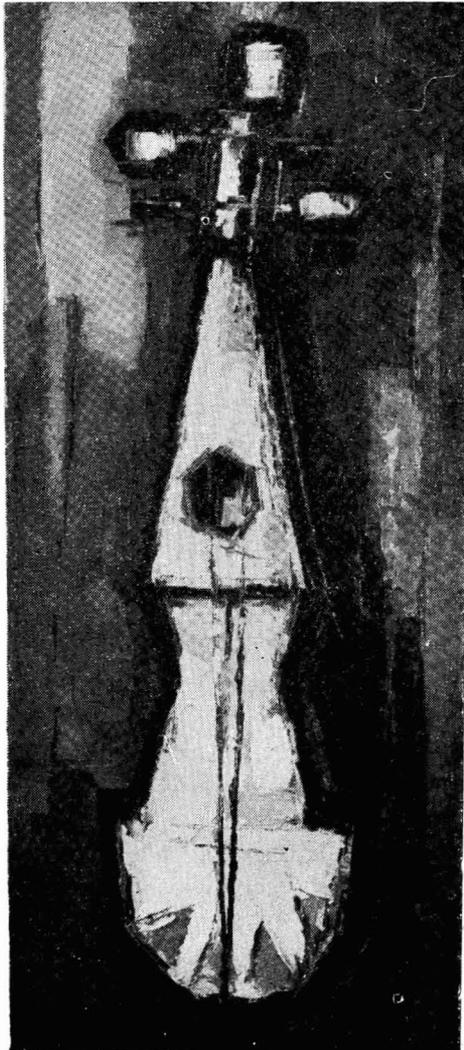
teatros de ópera, no deja de mostrarse escéptico: "La ayuda del Estado es quizá un soporífero que impide que el enfermo sienta el dolor de su agonía; no es el remedio que habrá de curarle. Lo repito —nunca se repetirá bastante: el único remedio es el deseo del público de oír obras nuevas."

Tampoco cree en la eficacia de la inclusión forzosa de música contemporánea en los conciertos. "No nos privará —dice— de ningún festival Beethoven, y a la obra nueva le sucederá lo que sucede con la mayoría de las ejecuciones impuestas por los organismos que controlan las instituciones subvencionadas. Serán ejecutadas —a veces en el sentido verduguesco de la palabra— y no volverá a hablarse de ellas."

Y acerca de los encargos de obras por cuenta del Estado opina así: "Raros son en actitud heroica sobre los nombres de en el dominio de la música los encargos del Estado. Las matanzas de una guerra se glorifican con estatuas que se alzan los muertos, pero no con cantatas. Y aunque las hubiera, se encargarían a los autores oficiales, y no a los jóvenes. Muy difícil sería repartir los encargos equitativamente entre dodecafonistas y progresistas."

Tras ese examen de los remedios que suelen proponerse para la dura situación del compositor contemporáneo, llega a las siguientes conclusiones:

"1. En primer lugar, es preciso vencer al joven compositor de que con la música no puede ganarse la vida, salvo en casos totalmente excepcionales, y aun así sólo al fin de sus días. Antes tiene que saber otro oficio o gozar de una



"innovaciones profunda y radicalmente diferentes"



"lenguaje musical que estaba en el aire"

fortuna personal. Lo mismo sucedía ya a fines del siglo pasado con la mayoría de los poetas (Verlaine, Mallarmé, Valéry, Claudel, etc.). 2. No debe procurarse *descubrir* talentos jóvenes. Más bien debe desanimárselos. Son ya demasiado numerosos para el sitio que les reserva la sociedad. En cambio, debe concederse todo el apoyo posible a los que hayan ya dado pruebas de su talento, no permitiendo que los ahogue la competencia favorecida de los grandes autores clásicos. 3. La educación musical debe orientarse en el sentido de la creación de un público para la música contemporánea. Hay que luchar por la música, contra la explotación deportiva del virtuosismo en todas sus formas. 4. Hay que conseguir que el público muestre curiosidad por los aspectos nuevos de la música, del mismo modo que la manifiesta en la literatura, el teatro, el cine y las artes plásticas."

A mi juicio, todas esas conclusiones son aceptables, excepto la segunda en su primera parte. Eso de evitar en lo posible las vocaciones se parece mucho a la limitación de la natalidad, que algunos aconsejan para remedio de la miseria en que viven actualmente, tantos millones de hombres: remedio antinatural y cobarde, aunque parezca el colmo de lo lógico y lo valiente. Matar en su origen una vocación es —para enfocar esa acción por el lado menos grave moralmente— suprimir la posibilidad de que el mundo cuente algún día con un puñado de obras geniales. No, lo que hay que hacer es vencer a los compositores en cierne de que también en este plano "muchos son los llamados y pocos los escogidos". No todo el que siente deseos de componer música ha de llegar necesariamente a triunfar. Por eso los jóvenes tienen que estar dispuestos a luchar denodadamente con las armas del entusiasmo y el trabajo perseverante, pero desde la trinchera del sentido común, que aconseja buscar una base económica segura que la carrera musical, al menos en sus comienzos, no puede proporcionarles. Y por lo que a los demás respecta, tratemos, por todos los medios posibles, de ampliar el mercado de la música contemporánea, único medio de reducir en el futuro el número de los compositores amargados.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

AMORES DE VERANO (*Une fille pour l'été*), película francesa de Edouard Molinaro. Arg.: Maurice Clavel, sobre su novela. Foto (cinemascope, color): Jean Bourgoïn. Música: Georges Delarue. Intérpretes: Pascale Petit, Michel Auclair, Micheline Presle, Georges Poujouly, Aimé Clariond. Producida en 1959.

DEL JOVEN director Edouard Molinaro se han exhibido ya en México otras dos películas, *Acorralado* (*Le dos au mur*) y *Vampiros del amor* (*Des femmes disparaissent*). Ambos films revelaban la presencia de un realizador que podría llegar a ser alguien una vez que superara la etapa de los ejercicios de estilo. Mientras sus compañeros de generación (Resnais, Chabrol, Truffaut) triunfaban desde un principio, desde el primer largo metraje realizado, Molinaro afinaba su técnica, su dominio del lenguaje cinematográfico dirigiendo películas intrascendentes, de las que sólo podía decirse que estaban muy bien hechas y ya.

Pero todo eso resultaba un poco especulativo. Con *Amores de verano*, Molinaro se ha lanzado por fin a realizar una película "suya", la película que marca el fin de esos ejercicios de estilo y el comienzo de una auténtica labor creadora. La verdad es que no ha sido capaz de hacer algo comparable a *Hiroshima*, *Los 400 golpes* o *Los primos*: Trataré de decir por qué.

No encuentro de ninguna manera reprochable el que Molinaro haya retratado en su film una sociedad decadente que es, sin duda, la que le rodea y la que le preocupa. Me parece encomiable por parte de los nuevos cineastas ese empeño en hablar de lo que conocen. Por otra parte, si toda una clase social, con su culto a lo "moderno" (en el peor sentido del término: *moderno* algo tiene que ver con la *moda* y la *moda*, como ya ha dicho alguien, es el entusiasmo de los estúpidos) se pudre en una atmósfera de ocio elegante y de libertinaje sexual (no confundir ese libertinaje con la auténtica libertad sexual de la que gozarán futuras y más inteligentes generaciones), no es por culpa de quienes la retratan, obviamente. O sea, que si la gente y el ambiente del film de Molinaro me desagradan, trato de no incurrir en el error, tan propio de los censores, de culpar al realizador de su existencia.

Y ello sería así aunque Molinaro no adoptase frente a esa sociedad una actitud moral sincera. Sin embargo, la adopta: El realizador trata de restituir los auténticos valores humanos, de demostrar la existencia del verdadero amor, del amor que se opone, por *necesidad*, a todo ese mundo artificial edificado sobre la base del aburrimiento burgués.

Perfecto. Hasta aquí vamos muy bien. Ni el tema, ni la toma de posición del realizador contienen *a priori* elementos que me induzcan a rechazar su film. Por otro lado, nada me impide constatar la maestría técnica del realizador. En ese sentido, Molinaro hace verdaderos alardes. El corte de las escenas es perfecto: cada transición supone un choque en el

espectador, una renovación de su interés. Si la fluidez del relato cinematográfico depende del empleo de la elipse y de una economía de medios en la utilización del espacio, es evidente que Molinaro lleva camino de ser un maestro. Es más: a estas alturas, los Duvivier y los Delannoy que esgrimen, tratando de defenderse y de justificarse, su experiencia, su "savoir faire", nada tienen que hacer frente a Molinaro en ese terreno. ¿Serían tales señores capaces de sugerir, como lo sugiere Molinaro, todo el drama íntimo de un personaje a través de la simple interrupción de la pieza que ese mismo personaje, a quien *no vemos en la pantalla*, ejecuta al piano? Los viejos carcamales del cine prestigioso son derrotados en Francia, no sólo por los Resnais o los Truffaut, sino por un Molinaro. Espléndido.

Pero algo falla en Molinaro. Yo diría que *Une fille pour l'été* está en gran parte echada a perder por la defectuosa dirección de actores. En principio, la simple elección de Michel Auclair para el principal papel me parece un desacierto, pero la verdad es que tanto Auclair como los demás intérpretes sirven al estilo del realizador y es ese estilo el que les impone una suerte de deshumanización. Es decir: Molinaro los incorpora a la estructura de su film como simples elementos

físicos. Ello podría ser una premisa positiva pero, en el caso concreto de este film, no tengo más remedio que hablar de formalismo o, mejor aún, de caligrafismo. Por el estilo se define el creador y se define, incluso, con todos los defectos e insuficiencias que le son propios. La sujeción completa del actor al realizador, tan encomiable en otros casos, no lo es en éste porque implica, por parte del actor, un frío automatismo, una despersonalización llevada al límite.

Y así, a esa película tan bien hecha, tan correcta, tan llena de hallazgos formales le falta calor humano. Por ello, nos quedamos con la sensación de no haber podido penetrar en la verdadera naturaleza psicológica de los personajes. Paradójicamente, Molinaro ha caído en la trampa de su propia habilidad. Poco puede decirse de un humanismo que no se aplica a seres auténticamente humanos, sino a simples esquemas desprovistos de todo poder de sugerencia.

De cualquier manera, es necesario insistir en que *Une fille pour l'été* no resulta de ninguna forma, un film desestimable: he aquí un ejemplo del cine "de calidad" que habrá de sustituir al de los *Carnets de baile* y los *Muelles en brumas*. Y lo sustituirá con ventaja.

LA HORA FINAL (*On the Beach*), película norteamericana de Stanley Kramer. Arg.: John Paxton y James Lee Barret, sobre la novela de Nevil Shute. Foto: Guiseppe Rotunno. Música: Ernest Gold. Intérpretes: Gregory Peck, Ava Garder, Fred Astaire, An-



La hora final.—"el efecto no tiene nada de saludable"

thony Perkins, Donna Anderson. Producida en 1959 (United Artists —Stanley Kramer).

Stanley Kramer, antiguo productor "de lujo" (*La muerte de un viajante*, *El salvaje*, *A la hora señalada*) y, desde hace pocos años, director, además de productor, de sus propios films (*No serás un extraño*, *El orgullo y la pasión*, *Huida en cadenas*), juega espléndidamente su papel de *hombre consciente*. Se trata, evidentemente, de un realizador muy bien intencionado y la naturaleza de sus películas así lo demuestra. Pero, por desgracia, si uno tiene como principal cometido el de defender al verdadero buen cine, no queda más remedio que tratar de poner al señor Kramer en su lugar.

Parece lógico que una carrera dedicada a defender en el cine toda una serie de causas nobles, haya desembocado en la realización de un film como *La hora final*. El tema, *a priori*, no puede ser más interesante e importante. Se trata nada menos que de la posible destrucción de la humanidad por sí misma. Y Kramer no invade los terrenos de la fantasía, de la "science fiction". Lo terrible del caso es que tal *débaclé* es perfectamente factible y todo lo que se haga por evitarla responde a un elemental y lógico anhelo de supervivencia.

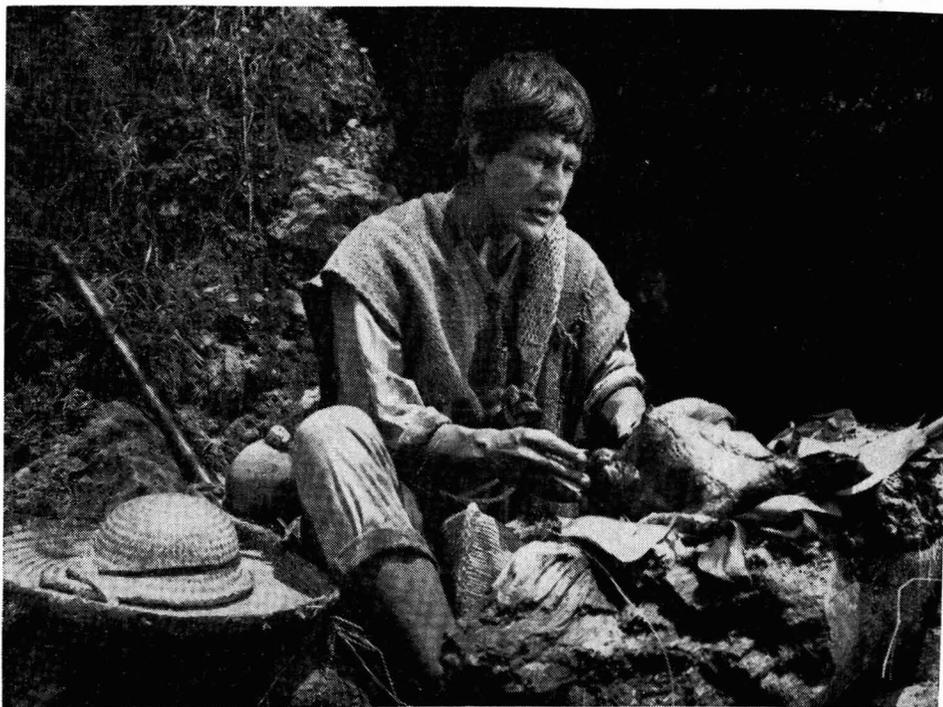
Una película dedicada a prevenir al gran público cinematográfico, a sacudirlo, a combatir la modorra y la indiferencia resulta, pues, en principio, dotada de un gran prestigio. Kramer sabe lo que hace: bastará con que el film tenga una factura más o menos limpia para que, gracias al tema, se hable en seguida de obra maestra.

Pero repitamos por centésima vez que lo que importa no es tanto el tema como su tratamiento y la verdad es que éste no podía ser más convencional.

Hay en *La hora final* dos momentos alucinantes, apocalípticos: aquellos en los que se nos presentan imágenes de ciudades desiertas, habitadas únicamente por muertos, por víctimas de la radiación atómica. Los edificios, las calles pavimentadas, los vehículos, etc., adquieren una presencia monstruosa, inverosímil, si sabemos que no sirven a nadie, que están desposeídos de lo que les da un espíritu y un sentido: el ser humano.

Esas imágenes, por sí solas, hubieran bastado para que el espectador reaccionara en la forma que se pretendía. Sólo el apego a las más elementales convenciones del argumento cinematográfico podía llevar a Kramer a rellenar —esa es la palabra— su film con una serie de historias individuales, particulares, desprovistas de la menor significación universal. Los personajes que ilustran tales historias ostentan con demasiada claridad el sello "made in Hollywood" y su presencia en el film resulta tanto más inadecuada por las características mismas del tema. Viejos conocidos de cualquier cinéfilo, esos personajes tendrán un comportamiento fácil de prever desde el comienzo mismo de la película.

Kramer, de poseer el talento necesario, pudo haber llevado a cabo una interesantísima labor de experimentación. El estudio de la naturaleza contradictoria del ser humano, la posibilidad de penetrar en lo insólito, de imaginar las reacciones más inusitadas y, a la vez, más reveladoras. Si toda situación extrema nos da la oportunidad de conocer profundamente al hom-



Macario.—"Más que de olor hay que hablar de tufo"

bre (en esa premisa está basado el cine de Nicholas Ray, en cierto modo el de John Huston, y el de algunos otros), Kramer no ha sido capaz sino de afirmar los viejos lugares comunes de la temática cinematográfica más vulgar. Así todos los personajes del film revelan únicamente una típica noble "hollywoodense" gracias a la que podrán superar las crisis psicológicas que la inminencia del terrible suceso les provoca.

Cine de la advertencia, pero también cine de la resignación. Y ante la disyuntiva de perecer en una hecatombe atómica, esa resignación puede ser profundamente inmoral. En el film de Kramer falta lo más importante, lo esencial. Falta un grito rabioso, de verdadera rebeldía, que nos deje una constancia del indomable espíritu humano. Por el contrario, al oír hablar del saludable efecto de la película sobre el público, no puedo menos que preguntarme si *La hora final* no ha servido para favorecer en muchos espectadores un espíritu de resignación, una actitud fatalista. En tal caso, el efecto no tiene nada de saludable.

MACARIO, película mexicana de Roberto Gavaldón. Ar.: Emilio Carballido y R. Gavaldón, sobre un cuento de Bruno Traven. Foto: Gabriel Figueroa. Intérpretes: Ignacio López Tarso, Pina Pellicer. Producida en 1960 (Orive Alba-Clasa Films).

Sobre esa película se podría decir que es decorosamente mediocre y pasar a otra cosa. Con ello no se faltaría a la verdad. Gavaldón ha hecho un film a la medida de sí mismo. En su haber pueden anotarse un buen ritmo cinematográfico, la ambientación a veces conseguida y, sobre todo, la aceptable dirección de algunos actores, facilitada, es verdad, en los casos de López Tarso y Pina Pellicer, por el auténtico talento de éstos. (Un López Tarso vale por mil Arturos de Córdova.)

En cambio, hay que consignar una ausencia absoluta del mínimo rigor ideológico. ¿Qué se ha querido decir con la historia que se nos cuenta? Inútil preguntárselo a Gavaldón. Los apologistas del film hablan de poesía y no sé de cuantas cosas más. En efecto: el tema "huele"

a poesía y para cierta crítica lo que cuenta es el olor. Así se metió a *Los frutos salvajes*, de Bromberger en un mismo saco con *Juegos prohibidos*, de Clement; a *Pan, amor y fantasía*, de Comencini con los mejores films neorrealistas, y un buen señor llegó al colmo de comparar una película policiaca de Russell Rouse con *Un condenado a muerte se escapa*, de Bresson. (Ahora está de moda establecer un paralelo entre *Hiroshima, mi amor*, y *La hora final*. Sin comentario.)

José de la Colina, en su crítica de *Política*, le hizo un gran favor a *Macario* suponiéndole una intención ideológica, aunque esa intención fuera reprochable. Claro, las observaciones de Colina eran legítimas por cuanto un film hecho sin saber lo que va a decir puede acabar diciendo las peores cosas. Y, en efecto, todas esas vaguedades sobre "la muerte y el mexicano" no dejan de oler —también yo me guiaré por el olor, a falta de otros datos— al más triste conformismo. Más que de olor, hay que hablar de tufo.

Pero si me he extendido en esas consideraciones es porque, a raíz de la crítica de Colina, se produjo una serie de incidentes realmente sintomáticos. Por principio de cuentas, un empleado de "Películas Nacionales" llamado Efraín Huerta insultó a Colina y, "patrióticamente" le recordó que no se puede atacar al cine mexicano sin atacar a México (y a los traficantes mexicanos de marihuana, ¿se les puede atacar?). Poco después, una revista cursipornográfica y teóricamente cinematográfica se solidarizó con el señor Huerta reproduciendo su artículo. Para cerrar con broche de oro, todo un grupo de periodistas aplaudió la "valiente" (*sic*) actitud del señor Huerta. Es verdad que en otro número de *Política* se dio la debida respuesta a esos "superpatriotas". Pero yo no puedo menos que dejar un testimonio de mi indignación, aun sin tener en cuenta que el ataque a Colina iba dirigido también a mí mismo. La cuestión está, en el fondo, en que a Colina y a mí, al igual que a muchos otros, nos interesa el cine. A esos señores "patriotas", en cambio, les interesa lo que "deja" el cine. Y no hay nada más que discutir.

LIBROS

UN LIBRO DE CRÍTICA

Por Tomás SEGOVIA

Este libro¹ se considera generalmente como uno de los tres estudios fundamentales, en francés, de la poesía moderna, junto con la *Historia del surrealismo* de Nadeau y *El alma romántica y el sueño* de Béguin, que, aunque no se ocupa directamente de los poetas actuales, está escrito sin embargo desde su punto de vista y es en realidad un estudio sobre sus fuentes y casi una fundamentación de muchas de sus tendencias. De estos tres grandes estudios, el libro de Raymond es seguramente el más escolar, a pesar de lo que los títulos podrían dejar suponer. La *Historia* de Nadeau, en efecto, fue compuesta demasiado cerca de los acontecimientos para ser una verdadera "historia" académica de un período literario. Es casi un diario del surrealismo y se lee con el enfrascamiento propio de ese tipo de lecturas, o por lo menos así se lee *todavía*. En cuanto a la obra de Albert Béguin, estudio documentado si los hay, es sin embargo esencialmente un "ensayo", y uno de esos ensayos que tienen carácter de verdadera revelación; que desarrollan sin desfallecimientos toda la profundidad contenida potencialmente en un enfoque original y que fue primero intuición. La idea que la crítica se hace del romanticismo se divide claramente en "antes" y "después" de Béguin, como la idea de las artes plásticas se divide en antes y después de Worringen.

En cuanto al libro de Raymond, se sitúa a medio camino entre estos dos. No es ni una crónica viva y apasionada, hecha en realidad desde dentro a pesar de las precauciones formales del "historiador", ni una visión nueva, interpretativa y "revisiónista" de un fenómeno ya conocido. Es el estudio minucioso, inteligente y enterado de un período bien definido. Ofrece ante todo el interés de ocuparse detenidamente de algunas corrientes y períodos generalmente poco conocidos. Entre los grandes simbolistas, estamos acostumbrados a imaginar una especie de vacío que los aísla unos de otros y que luego se prolonga hasta una época que sentimos como actual. Algunas vagas nebulosas pasan errantes por la memoria entre esos islotes, como la del "unanimismo", por ejemplo. Lo demás suele ser vaguísimo. Este libro tiene la virtud, ocupándose de un período muy corto y de un tema (la lírica) muy específico, de hacer patente la sobrepoblación poética de estas lagunas puramente mentales. Escuelas y grupos se suceden y se implican allí con verdadera profusión: los "romanistas", los "fantasistas", los "felibreses", etc., etc. Claro que, como de costumbre, parece desprenderse de ese panorama una ley de la historia del arte que podría enunciarse diciendo que cuanto más bosque menos árboles: las escuelas no suelen dar grandes poetas, o los grandes poetas no suelen adherirse a las escuelas, que es lo mismo. Los "unanimistas" no han dado un sólo poeta de categoría, los "romanistas" hasta dan un poco

de risa, y así sucesivamente. En cambio Valéry, Claudel, Apollinaire, Éluard, St.-John Perse, Reverdy y tantos otros de veras interesantes son absolutamente inclasificables, aunque hayan tratado de no serlo, como tal vez fue el caso en ciertas épocas de Éluard.

Sobre algunas de estas figuras señeras, Raymond ha escrito sus mejores páginas. Son en realidad pequeños ensayos



Rimbaud



Baudelaire

aislados, que pueden leerse perfectamente fuera del contexto, y escritos con mucha inteligencia. Así por ejemplo los capítulos sobre Valéry, Claudel, St.-John Perse, etc. Tal vez podría reprochárseles, en una obra ante todo informativa como ésta, el ser un poco monográficos, el abordar al autor por algunas de sus facetas, sin hacer el intento de medirlo, aunque fuese en resumen, en todas sus dimensiones. Pero también es esto sin duda lo que les da vivacidad y los hace mucho más atractivos que los otros.

Para el lector de lengua española hay probablemente en esas páginas (a veces prolijas sin embargo), un exceso de sobrentendidos. Vicio frecuente en el estilo erudito éste de hablar un lenguaje que sólo entienden los que ya saben todo lo que les van a decir. Y vicio especialmente francés, pues es bien sabido que los franceses, que lo ignoran todo del exterior, son víctimas sin embargo, de un curioso *tic* mental, que les impide imaginar siquiera que el exterior pueda ignorar algo de ellos.

* * *

Creo que debo mencionar finalmente, y un poco aparte de lo demás, un rasgo que este libro tiene en común con muchos de su género y que suele considerarse como virtud apetecible, cosa que a mí no me parece tan clara: me refiero a esa manía (porque es una manía) de comprenderlo todo, de admitirlo todo, de justificarlo todo. En un libro que se ocupa de gran cantidad de poetas vivos, esto se hace todavía más patente. Todos los autores allí enjuiciados que lo hayan leído se han debido de poner furiosos, y me parece que no del todo sin razón. Porque no se puede "comprender" tan exquisitamente, por ejemplo, los escritos de Breton, en los que se dice con todas sus letras que Claudel es un cretino, y después poner punto y aparte y entornar los ojos ante ese mismo Claudel. Si se tratara de un juicio arbitrario, el crítico podría pasarlo por alto. Pero no es ése el caso: toda la posición, toda la filosofía, toda la novedad y toda la "verdad" del surrealismo implican necesariamente que Claudel es un cretino. Si no lo es, entonces el surrealismo se equivoca. Se puede pensar que se equivoca, se puede pensar incluso que se equivoca en unas cosas y en otras no; pero no se puede pensar que todo eso está muy bien y Claudel también: no se puede pensar que unas obras y otras obras, una poesía y otra poesía, un hombre y otro hombre son *equivalentes*, es decir que *las diferencias son indiferentes* —puesto que aquí (y éste es el supuesto de toda crítica artística) estamos en el reino de las *diferencias puras*. Es el caso de aquel alcalde de pueblo que exclamaba ante una biblioteca, creyendo elevarse a la altura del arte: "¡Cuánto se ha escrito! ¡Y qué hermoso todo!" Así el capítulo final de Raymond sobre "El mito moderno de la poesía" (nada menos que "mito", "poesía" y "moderno", tres palabritas de las buenas), es lo suficientemente "comprensivo" para que no nos inquietemos lo más mínimo.

Pero todo esto no va en especial contra Raymond, que además tampoco exagera la nota de eclecticismo: sólo quiero mencionar una vez más el eterno debate entre el arte y la crítica, que me parece uno de los que nuestra época debería, porque

¹Marcel Raymond: *De Baudelaire al surrealismo*. Trad. J. J. Domenchina. Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

está capacitada para ello, esclarecer un poco. El artista siempre ha sentido que el crítico hace trampa. Es el hombre de las mil caras, entra en todos los salones, saluda a nuestros enemigos, cena con nuestros explotadores. Se divierte de lo lindo cuando el artista roza el borde de la locura, "goza" con la prosodia de sus aullidos o examina con el monóculo de los pedantes la sintaxis de sus carcajadas.

La crítica debe existir, qué duda cabe. Pero debe ser tan arriesgada como la creación. No porque tenga que pagar por su delectación, sino porque no debe ser delectación: es mentira que se comprenda una obra si no se apuesta por ella, y sólo en la medida en que aceptamos su llamada entramos en su verdadero sentido. Hoy que todas las filosofías, del marxismo al existencialismo, y a pesar de todas sus diferencias, parecen estar de acuerdo por lo menos en que la conciencia no se ejerce sino en relación indisoluble con lo demás: acción, materia, libertad o lo que sea, la crítica parece sin embargo enquistada en la idea de que hay un punto de vista exterior y equidistante de todo, que además se alcanza por alguna gracia divina, porque nunca da sus razones, y desde el cual se puede juzgar a todos sin contarse entre los juzgados. Pero

GOETHE EN EL MUNDO HISPÁNICO*

Por Marianne O. de BOPP

EL LIBRO extraordinariamente interesante de Udo Rukser intenta delinear, a grandes rasgos, la impresión de Goethe sobre el mundo hispánico.

El autor, doctor Udo Rukser, junto con Alberto Theile, publicó en Chile, durante la guerra pasada, una revista en lengua alemana y española. Estas *Hojas Alemanas (Deutsche Blätter)* tenían, tanto intelectual como ideológicamente un nivel muy alto; representaron y conservaron, en una época oscura, y necesariamente en oposición al gobierno de Hitler, la legítima Alemania, que en aquel entonces ya pareció únicamente un pasado lejano y una ilusión. No sólo dieron la palabra a la élite intelectual, formada por el humanismo alemán; a los grandes nombres de la emigración alemana y los adversarios de Hitler, y lucharon contra la locura del nazismo, sino, ante todo, también querían crear una liga entre los hospitalarios países latinoamericanos, los alemanes que allá vivían y los refugiados, que se esforzaban en comprender un mundo extraño para ellos. Después de la victoria de los aliados, en el año de 1946, terminó también esta única revista alemana independiente, no-partidaria en América, porque entre los alemanes de América no conseguían ni la comprensión para un trabajo cultural como éste, ni los medios para su continuación. Uno de ambos editores de las *Hojas Alemanas*, Alberto Theile publica desde hace unos meses, otra "Revista para el mundo Ibérico", titulada *Humboldt*.

Alberto Theile y el doctor Udo Rukser siguen las huellas del pequeño grupo de hispanistas alemanes, como el Conde Schack, Federico Diez y Juan Fastenrath en el siglo pasado, Carlos Vossler, Rodolfo Grossmann y otros en la actualidad. Todos ellos, amantes entusiastas del mundo hispánico, trabajan por dar a conocer en traducción alemana a los poetas y escritores españoles y latino-americanos, cuya obra apenas se conoce en Alemania, y al mismo tiempo por difundir la literatura y cultura alemanas en el mundo hispánico, donde, en la mayoría de los casos tampoco han penetrado sino superficialmente. El acceso al mundo hispánico, ya a causa del idioma raras veces enseñado y nunca en las escuelas oficiales, siempre ha sido abierto sólo a una capa relativamente pequeña de alemanes. España no pertenece a Europa, a lo menos para los colegios de Alemania, sino donde estaba en contacto inmediato con la historia alemana. Su faz estaba apartada de Europa, su mundo espiritual extraño. Y si la historia y las letras francesas, inglesas e italianas, por lo menos a grandes rasgos, eran materia de enseñanza, España y mucho más todavía la América Latina, a causa del aislamiento espiritual de la Contrarreforma y del Virreinato, permanecen sin interés, porque están fuera de los intereses vitales que tocan a Europa directamente. A pesar de todas las influencias del romanticismo, en Alemania el *Don*

Quijote es considerado un libro infantil, y sólo grandes escritores como Ortega y Gasset y Unamuno, abrieron el mundo espiritual español para Alemania realmente.

Udo Rukser nos da ahora un resumen cultural-histórico para introducir al lector alemán al mundo espiritual español, y bosqueja el desarrollo poco conocido de la historia espiritual de la madre Patria y de los países coloniales allende el mar. En este caso se trata sobre todo de una presentación de las condiciones culturales y literarias de los pueblos de habla española en la época de Goethe y en los 150 años siguientes, para que el tema sea comprensible al lector europeo. Después se hace una relación del destino de las obras de Goethe en estos países y en esta época y finalmente se investiga cómo la figura de Goethe fue apreciada, qué impresión dejó su obra y su personalidad, y cómo sobrevive en la vida espiritual del mundo hispánico.

Así como el siglo de la Época de Oro en España coincide con el tiempo más pobre de la cultura alemana, en la época de Goethe, la época de oro clásica de Alemania, España vivía precisamente una de sus eras más pobres, un hecho que debe dificultar mucho la comprensión mutua entre los pueblos. Por eso, el tiempo clásico y el romanticismo de Alemania tienen que ser expuestos en su contraste al mundo hispánico. Aquí encontramos formulaciones y definiciones excelentes de las divergencias del romanticismo español y alemán, y de múltiples malentendidos intelectuales y literarios que necesariamente influyeron sobre la interpretación y la crítica. Goethe es examinado a base de obras aisladas que llegan a ser conocidas en España y América. Udo Rukser empieza, cronológicamente, con las tres obras más importantes para el mundo hispánico, *Hermann y Dorotea*; el *Werther* — que provocó una epidemia espiritual con consecuencias notables también en la América Latina y allá en México— y el *Fausto*, cuya apreciación más profunda en México quedó reservada a nuestro siglo, aunque ya en 1873, Rafael Cosmes y Jorge Hammeken y Mexía al mismo tiempo hizo una reseña detallada en su propia revista. Luego, el autor trata la obra dramática, la lírica y la épica en conjunto, en qué forma llegan a conocerse, la impresión, las imitaciones y traducciones en América, la apreciación crítica, los malentendimientos, las desfiguraciones, interpretaciones más o menos comprensivas y finalmente la personalidad misma de Goethe en las transformaciones de su imagen. Es una figura curiosa de Goethe, que llega a España, y, por lo general, a través de Francia, también a la América Latina. Goethe, para la Hispania, es un romántico, lo que nunca fue, pero como lo vio el romanticismo francés al iniciarse; una imagen que, aun hoy, muchas veces sobrevive en el juicio de personas que no conocen al poeta y lo juzgan superficialmente; imagen que, por otro lado, visto a través de los prejuicios reaccionarios y clericales en España, también en la América Latina sufrió bajo conceptos injustos y maliciosos de contemporáneos interesados y partidarios,



Aragon

los verdaderos toros no son los que se ven desde la barrera, sino desde el ruedo, y el crítico debería saberlo, como lo sabe el aficionado, que aunque no toree, jamás tiene la ocurrencia de ser desapasionado, ni mucho menos de creer que entiende la faena mejor que el torero (y conste que los aficionados saben más de toros que los críticos de poesía). Ésta es la irritación que la crítica ha producido siempre al artista. Le hace sentirse como un enamorado que se declarara con fervor y a quien la amada respondiera: "Qué bien pronuncias"; o como un suicida que después de la puñalada y mientras agoniza escuchara aplausos por la elegancia con que se partió el pecho. Porque el artista no quiere ser admirado, quiere ser mirado; no quiere que lo aplaudan sino que lo escuchen y lo sigan, y daría los 15 o 20 años de estudios que el erudito más devoto puede consagrar a su obra, a cambio de media hora de lectura o de contemplación verdaderas: media hora de que le digan sí.

*Doctor Udo Rukser, *Goethe in der hispanischen Welt Seine Wirkung in Spanien und in den Ländern des hispanischen Amerika. (Goethe en el mundo hispánico. Su impresión sobre los países de Iberoamérica)* Edit. J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlungs, Stuttgart, 1958.

que del mismo modo lo desfiguraron en Alemania durante la última época de su vida. Se hacen, por ejemplo, reproches a Goethe, de haber inducido a jóvenes al suicidio, de ser atea y negar a Dios, de actuar fría y egoístamente, de haberse recluso del mundo en un anquilosamiento orgulloso, hasta que finalmente, antes del fin del siglo pasado y al principio de éste, los intérpretes y críticos literarios de Iberoamérica lo aprecian en lo justo y la figura de Goethe empieza a ser concebida en su validez mundial, algo que ante todo se debe al trabajo de los grandes goetheanos en Hispanoamérica, como lo era Alfonso Reyes.

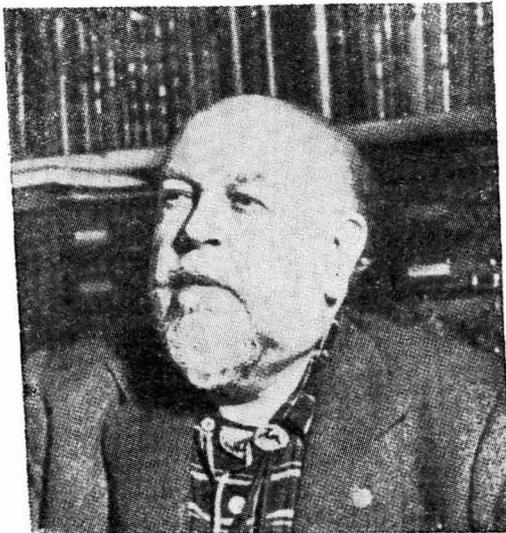
Una gran parte de las dificultades de comprensión consisten en que el tiempo clásico alemán es un fenómeno exclusivamente alemán, lo más opuesto posible al clasicismo francés y al romanticismo posterior. Además, ni en Alemania, ni en Latinoamérica es posible ver la figura de Goethe en forma aislada. Siempre su figura existe en una relación histórica, y fuera de Alemania, ésta será raras veces la época histórica de su vida, sino el período en el cual los diferentes países, por ejemplo aquellos de la América Latina, recibieron y aceptaron sus obras. Qué importante es la relación entre la entrada y la posibilidad de traducción de literaturas extranjeras con las condiciones de la vida espiritual del pueblo receptor; la dependencia de esta aceptación de una "europeización" progresiva; cuanto la condición actual y la flexibilidad del lenguaje tienen que ver con ello —aquí entran los problemas especiales de una traducción del alemán al español— todo esto está expuesto con una claridad ejemplar, un entendimiento profundo y un trabajo minucioso.

Precisamente la dificultad de traducción fue uno de los mayores obstáculos para la comprensión de la literatura alemana en países de habla española. Las versiones que en la mayoría de los casos primero llegaron a través del francés, ya únicamente por esta causa eran desfiguradas y falsificadas. El asunto predomina a costa de la forma en las traducciones defectuosas; la acentuación rígida de la palabra española muchas veces imposibilitará traducciones métricas. Es un trabajo de titanes, con el cual poetas mexicanos, según su propio testimonio, han luchado frecuentemente.

La mayor parte del libro se dedica naturalmente a la relación de Goethe con España, de la cual se presentan un sinnúmero de detalles sumamente interesantes para la historia cultural de España, pero cuya línea de desarrollo no es posible emplear sin más ni más para la América Latina, que demasiado retrocede ante España en el libro. Aunque para toda la Iberoamérica por lo general rutas similares son visibles, la singularidad histórica de la conquista y el desarrollo precolombino determinan el cuadro en una forma muy decisiva para cada país latinoamericano. Este cuadro en realidad es extraordinariamente complicado y es difícil tener que hablar de toda la Iberoamérica como de una unidad, tal como se presenta desde Europa; unidad que en realidad no puede existir a causa de la mezcla muy variada de la población y de las influencias y acontecimientos históricos tan diferentes. La total negación de la tradición española, que, según el juicio de Udo Rukser, después de la separación de España se observa en los paí-

ses latinoamericanos, en México, a pesar de todas las luchas partidarias y políticas, no ha existido en esta forma. La influencia española era muy importante aun después de la Independencia. Continuamente los mexicanos trataron de lograr una reconciliación, aun políticamente (Iturbide). Los espíritus se separaron en tradicionalistas y liberales que tampoco renegaron de sus raíces. De modo que la relación del desarrollo en México, la única que estamos en capacidad de juzgar, demuestra algunos errores notables.

Así el capítulo de la lírica de Goethe en la América Latina para México está incompleto. Por lo menos en México, Goethe se dio a conocer bien temprano, y aunque el primer poema, sin nombre de autor, se publicó bajo el nombre del traduc-



A. Reyes.—"Goethe en México"

tor (José Ma. de Heredia) (*La novia de Corinto*), ya en 1826 tenemos una breve apreciación del poeta y de la literatura alemana en una revista mexicana; las traducciones y artículos, primero del francés, frecuentemente también de revistas de emigrados españoles que se publicaron en Londres — luego de plumas mexicanas, se siguen desde entonces continuamente. Muchas de las traducciones españolas, como aquellas de Teodoro Llorente, han llegado a México, y han ayudado a difundir el conocimiento de la literatura alemana, aunque no llegaron a ser decisivos para la comprensión de Goethe.

También la excelente tabla histórico-bibliográfica, que por su orden cronológicamente facilita la vista del cuadro en conjunto, desgraciadamente padece para México —probablemente para la América Latina— de errores y lagunas. El autor cita, según Patrik Romanell (*La Formación de la mentalidad mexicana*) de que sólo la fundación del Ateneo, en 1909, tuvo como consecuencia que la élite abandonara el culto de la literatura francesa y se dirigiera hacia la literatura mundial. Esta nota olvida los innumerables esfuerzos anteriores por la literatura mundial, que sobre todo en los años treinta del siglo pasado, inmediatamente después de la declaración de la Independencia y de nuevo después del demoramiento del Imperio de Maximiliano produjeron un florecimiento espiritual tan grandioso. Con las ideas de la revolución francesa, para las cuales ya se había preparado el suelo por medio de la lectura secreta de libros prohibidos durante el virreinato, México se abre al mundo y

recibe con los brazos abiertos a la Europa espiritual, de la cual había estado aislado. Con esto el deseo y el esfuerzo por una cultura nacional mexicana iban mano a mano. En 1868, cuando Altamirano trató de reconciliar a todos los partidos, y ofreció a sus representantes en su *Renacimiento* una colaboración de todos para el bien de la patria, y encima de toda la hostilidad y divergencia políticas, al lado de las fuertes corrientes hacia una creación de una literatura nacional, la élite mexicana de nuevo estaba dispuesta a recibir todas las semillas fecundas que podían fomentar la reunión de México con el mundo. Naturalmente, siempre eran individuos que así reaccionaron, pero estos existían y ya en este siglo pasado crearon la base para la comprensión de la literatura alemana y de Goethe, que llegó a tal profundidad en el siglo xx, como en los ensayos de Alfonso Reyes o Eduardo Nicol, y que hace tan memorable el homenaje a Goethe en México, como en toda la América Latina, en 1952.

Sin embargo, es comprensible, que en su libro, Udo Rukser, ante todo se refiera a nuestro siglo y los grandes intérpretes mexicanos, y que el siglo pasado casi quede desatendido, ya que desde afuera es un siglo difícilmente accesible, tanto más porque todo el material está disperso en revistas y periódicos. Tales lagunas y errores no pueden evitarse en un proyecto tan grande y ante un tema tan gigantesco, y Udo Rukser mismo llama su libro sólo una parte del material, que gradualmente tendrá que completarse.

Más importante que estas imperfecciones es el libro mismo. La literatura comparada no sólo en México, sino también en Alemania es una disciplina desgraciadamente poco practicada, y sin embargo, es ella sola, que sirve de base al concepto necesario de las grandes líneas y relaciones. Únicamente un profundo conocimiento como el de Udo Rukser tanto de la literatura alemana como de la española, hace posible esta grandiosa visión en conjunto de conexiones hasta ahora nunca descritas. Su libro, escrito en forma estilísticamente brillante, en una presentación clara, profunda y agotadora, en el campo de la literatura comparada, marca nuevos rumbos para las relaciones alemanas-hispánicas. Un trabajo como este ha menester de enorme material, un saber extraordinario, un trabajo largo y presupone además una sensibilidad tan grande para ambas literaturas y para dos mundos diferentes del espíritu, que se encontrarán raras veces.

El libro de Udo Rukser sobre Goethe en el mundo hispánico permanecerá como una obra básica de la literatura comparada, de las conexiones entre la literatura y el mundo espiritual alemán e hispánico, aun cuando sólo forme la base para investigaciones especiales en los países latinoamericanos y una primera parte en el campo enorme de las letras alemanas en España y América.

Una traducción al español de esta obra me parece importante por todos estos motivos; en el mundo de habla española podría clarificar muchos contrastes, corrientes y conexiones y deshacer muchos malentendimientos que se basan en ellos; quizás podría ser motivo para un trabajo colectivo de todos los países iberoamericanos, conectándose éste y temas similares de cada país individual en un conjunto que sería una valiosa contribución de Iberoamérica a la literatura universal.

BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ

NUESTRA "BIBLIOTECA" de agosto de 1959 (*Universidad de México*, vol. XIII, N° 12, p. 33) registró al pasar las diversas colecciones de *Obras completas* de José Martí; agreguemos hoy la somera descripción bibliográfica: a) Edición de Gonzalo de Quezada y Aróstegui, 15 volúmenes impresos entre 1900 y 1919, la mayor parte en la Habana, pero el I en Washington, el V en Roma y el X en Leipzig, destinos diplomáticos del editor; b) Edición de Néstor Carbonell, La Habana, 1918-1920, 8 vols.; c) Edición de Alberto Ghirardo, Madrid, 1925-1929, 8 vols.; d) Edición de Gonzalo Quesada y Miranda, La Habana, 1936-1958, 74 vols.; y e) Edición conmemorativa de lujo, 1946, 2 vols., reimpresos en 1953. (Los especialistas acostumbran citar las dos últimas como "Edición Trópico" y "Edición Lex", respectivamente, por el pie editorial.

La bibliografía de Martí y sobre Martí crece de día en día y crecerá más aún. Las *Fuentes para el estudio de José Martí, ensayo de bibliografía clasificada*, de Manuel Pedro González (La Habana, Dirección de Cultura, Publicaciones del Ministerio de Educación, 1950, VIII-517 pp.) lleva, a nuestras fechas, un retraso de 10 años. El mismo compilador se ha encargado de hacerla crecer con su libros, ensayos, polémicas y antologías que sobre diversos temas martianos ha publicado durante el último decenio.

Debemos mencionar en primer término su *José Martí, Epic Chronicler of the United States in the Eighties*, con una introducción de Sturgis E. Leavitt (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, [1953], VIII+79 pp.) y sus contribuciones a la *Memoria del Congreso de Escritores Martianos* (La Habana, Publicación de la Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario de José Martí, 1953): I) "Iniciación de Rubén Darío en el culto a Martí" y II) "Resonancias de la prosa martiana en la de Darío". Otras contribuciones de Manuel Pedro González han aparecido en volúmenes de homenaje a cubanos eminentes: "José Martí: jefarca del modernismo" (*Miscelánea de estudios dedicados al doctor Fernando Ortiz por sus discípulos, colegas y amigos*, La Habana, 1956) y "Conciencia y voluntad de estilo en Martí" (*Libro jubilar de Emeterio S. Santovenia en su cincuentenario de escritor*, La Habana, 1957). Después ha publicado en volumen sus *Notas en torno al modernismo* (México, UNAM, 1958, 119 pp.; colección "Filosofía y Letras" N° 27), "amistosa polémica con Juan Marinello en la que se ventilaba el carácter y el alcance del modernismo tanto como la consanguinidad de la estética martiana con la de los demás destacados representantes de aquel movimiento" y recopilación de dos extensas reseñas bibliográficas sobre *El poema en prosa en España* (1956), de Guillermo Díaz Plaja, y la *Sección constante* (1955), de José Martí. Juan Marinello, además

de su *José Martí, escritor americano. Martí y el modernismo* (México, Editorial Grijalbo, S. A., 1958, 336 pp.) publicó a su vez la contraparte de la polémica: *Sobre el modernismo. Polémica y definición* (México, UNAM, 1959, 99 pp.; colección "Filosofía y Letras" N° 46). Últimamente, se debe a Manuel Pedro González la recopilación, introducción y notas a la *Antología crítica de José Martí* (México, Editorial Cultura, T. G. S. A., 1960, XXXIV + 546 pp.), publicación del Departamento de Extensión y Relaciones Culturales de la Universidad de Oriente, de Santiago de Cuba.

Entre los aportes principales a la bibliografía activa de Martí en los últimos años se cuenta la adición de 4 volúmenes a la serie de *Obras completas* de la Editorial Trópico; las *Fuentes*, de Manuel Pedro González, impresas en 1950, alcanzaron a describir el volumen LXX, constituido por una *Guía para las obras completas de Martí*, de Gonzalo de Que-



Martí.—"crece de día en día"

sada y Miranda (1947, 181 pp.); todo hacía pensar que éste sería el último de la serie. Pero los nuevos descubrimientos textuales han hecho necesarios esos 4 volúmenes más, 2 de ellos dedicados exclusivamente a la reproducción de la *Sección constante*, columna periodística anónima que José Martí redactó desde Nueva York para "La Opinión Nacional", de Caracas. El erudito investigador Pedro Grases, a quien debe tanto la historia de las letras venezolanas, exhumó la *Sección* en un volumen (Caracas, [Imprenta Nacional], 1955, 451 pp.), que lleva un prólogo suyo; la Editorial Trópico, de La Habana, hizo de él los tomos LXXIII y LXXIV de las *Obras completas*, impresos en 1958. Además del prólogo de Grases, hay que tener en cuenta a propósito de la *Sección constante* los trabajos de Manuel Pedro González (véase en sus *Notas en Torno al modernismo*, arriba descritas, pp. 89-116, "Caracas, cuna de la prosa modernista"), de Enrique Labrador Ruiz ("Martí alumbra un género", en el *Libro jubilar de Emeterio*

S. Santovenia en su cincuentenario de escritor, La Habana, 1957, pp. 289-292) y de José Antonio Portuondo ("Erratas en Martí", en el *Recuerdo a Rafael Heliodoro Valle en los cincuenta años de su vida literaria*, México, 1957, pp. 277-280).

Desde la publicación de las *Fuentes*, la obra de Martí que más reimpresiones ha tenido es *La Edad de Oro*: Con prólogo de Fryda Schultz de Mantovani (Buenos Aires, Editorial Raigal, 1953); con el mismo prólogo e ilustraciones de Camilo Minero (San Salvador, Edición del Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, 1955) y otra popular y económica, dentro de la serie "Escritores de América", N° 68 (México, Editorial Novaro, 1957). Véase también la obra de Hermínio Almendros, *A propósito de "La Edad de Oro" de José Martí. Notas sobre literatura infantil* (Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, Departamento de Extensión y Relaciones Culturales, 1956, 268 pp.) y el artículo de Manuel Gutiérrez Nájera, publicado originalmente en *El Partido Liberal*, 25 de septiembre de 1889 y hoy incorporado al primer volumen de sus *Obras (Crítica literaria, I, México, UNAM, 1959, pp. 369-373)*, artículo no registrado en la bibliografía pasiva de las *Fuentes*.

Entre las antologías y selecciones deben anotarse las *Páginas escogidas* (selección y prólogo de Alfonso M. Escudero, O. S. A., Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1953, 209 pp.), volumen 1163 de la popular "Colección Austral", que bien puede usarse para fines escolares; la *Colección de discursos* y la selección de *Cartas familiares*, ambas publicadas por la Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario y del Monumento de Martí (La Habana, 1953, 195 y 135 pp., respectivamente) y unas minúsculas y finísimas *Páginas inolvidables*, más bien un "ideario" o pensamientos entresacados y unidos luego temáticamente por Celso Enríquez (México, [Talleres de litográfica Machado, S. A.], 1958, 230 pp.), que llevan una introducción de él mismo.

La bibliografía pasiva debe tomar en cuenta los trabajos y ponencias presentados al *Sexto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (México, Imprenta Universitaria, 1954, 276 pp.), que constituye un "Homenaje a Hidalgo, Díaz Mirón y Martí", celebrado en agosto y septiembre de 1953: "Hidalgo y Martí", de José Antonio Portuondo, pp. 129-134; "Martí y los Estados Unidos", de José de Onís, pp. 135-141; "La poesía de Martí en México", de Francisco Monterde, pp. 143-148; "Sobre el americanismo de José Martí", de Andrés Iduarte, pp. 149-154; "Raíz popular de los *Versos sencillos* de José Martí", de José J. Arrom, pp. 155-168; e "Imágenes del mundo y del tras-mundo, en los *Versos sencillos*", de Roberto Ibáñez, pp. 89-100. Y sobre todo, las investigaciones exhaustivas de Justino Fernández en su "José Martí como crítico de arte" (*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1951, vol. V, N° 19, pp. 7-48), de José Antonio Portuondo, *José Martí, crítico literario* (Washington, Unión Panamericana, 1953, 112 pp.) y de Nils Hedberg, *José Martí y el artista Norrman* (Madrid, "Insula", 1958, 121 pp.)

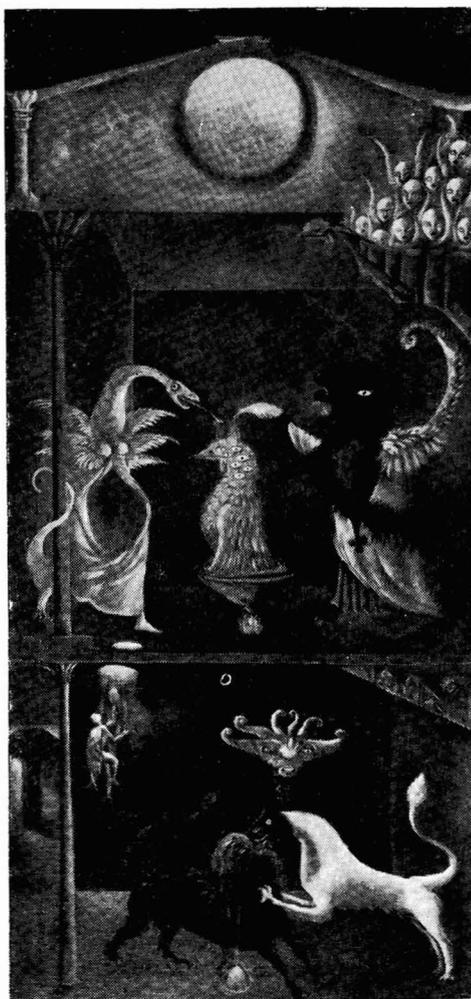
SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

DISTANCIA DE AMORIM. A los sesenta años, cumplida una obra que no perecerá, falleció en Uruguay Enrique Amorim. Desarrollado en las dos riberas del Plata, su trabajo empezó con libros de intenciones poemáticas. Su verdadero camino lo encontraría en el relato. Hacia 1928 escribe una serie de cuentos *La trampa del pajonal*, influidos en el estilo y la manera de sentir el paisaje por los alucinados textos de Horacio Quiroga; también saltense y escritor de dos patrias, como Amorim. En años subsiguientes publicará las novelas que expresan el recuerdo de su infancia entre los campesinos uruguayos y le otorgan un sitio al lado de los grandes narradores sudamericanos: *Tangarupá*, *La carreta*, *El faisano Aguilar*, *La luna se hizo de agua*, *El caballo y su sombra*, *Corral abierto*. Autor de ensayos (*Presentación de Buenos Aires*), cuentos y poemas aparecidos en *Sur* y *La Nación*, escribió un libro policial: *El asesino desvelado* que —junto con *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq (Borges y Adolfo Bioy Casares)— incorpora el género a las letras de Hispanoamérica, le extiende carta de naturalidad en nuestro idioma. Para cubrir el sitio que Amorim abandona existen dos escritores de cualidades ya reconocidas fuera del límite uruguayo: Juan Carlos Onetti (*Tierra de nadie*, *Los adioses*) y Mario Benedetti, que acaba de reunir sus cuentos en el excelente volumen *Montevideanos*.

MITOLOGÍA DE LA TONTERÍA. En el número 31 de *Artes de México* García Riera publica una concisa, rigurosa historia de *Medio siglo de cine mexicano*, oportuna en los momentos que miran el debate de graves cuestiones en torno de esta industria, que en México sólo contadas veces ha alcanzado la altura del arte. García Riera comienza por estudiar a Salvador Toscano, cuyas imágenes son el testimonio vivo y directo de la Revolución. Prosigue analizando el auge y decadencia del cine mudo (1930-36) el cine sonoro del período pre-industrial y las dos etapas (del 36 al 40, del 45 al 59) de una cinematografía que en vez de elaborar la realidad y los problemas actuales, ha cometido miles de *films* en los que reina la mentira, la estupidez o la frivolidad. Trabajo artesanal, casi siempre mal hecho, que únicamente se propone obtener amplios ingresos, suscitando en el consumidor la lujuria, la risa o el miedo; nunca la emoción estética o un motivo que haga reflexionar sobre el mundo, sobre la patria de aquí abajo. El incierto porvenir de nuestro cine quizá no sea apocalíptico: en lo futuro —supone García Riera— podrá contarse con las aptitudes de muchos técnicos y escritores que —agobiados por la voracidad de las compañías que hicieron del espectáculo un cómodo negocio— no han podido dar muestras de su capacidad o de su talento.

TRAYECTORIA DE REYES. En su prólogo a las *Cartas finlandesas* de Angel Ganivet hacía notar Ortega los rasgos típicos de la etapa final en la historia ascendente de una profesión. A la máxima estimación de un escritor no puede suceder otra igual ni creciente: de

modo inexorable empezará la bajar. Refutación de esas palabras, prueba de que el gusto y las apreciaciones literarias no se rigen por leyes específicas, es la encuesta que *México en la Cultura* realizó para enterar al público acerca de qué piensan de los viejos los jóvenes escritores que hoy pueblan y animan el panorama mexicano. Fue la primera vez en que esta generación expresó abiertamente sus opiniones, y el juicio, casi siempre, estuvo lejos del parricidio. Los entrevistados coincidieron en reconocer a Alfonso Reyes como el hombre de mayor rigor y vocación que ha existido en nuestras letras. Ejemplo para todos; magistral en su obra y en su vida, según Carlos Valdés; Reyes nos enseñó el oficio de las



Leonora Carrington.—"Testimonio vivo"

letras, opinó José Revueltas. Su afán universal —sostuvo Carlos Fuentes— vino a ser una manera de reforzar el nacionalismo mexicano, al despojarlo de su aislamiento, que es su debilidad. El esfuerzo, el valor de don Alfonso están reconocidos, comprendidos.

AGUA Y VIENTO. Como homenaje de la revista *Mito* al gran poeta mexicano, se ha editado en Bogotá *Agua y viento*, una plaquette escrita en 1959 que es una vuelta hacia *Raíz del hombre* y una lograda tentativa por ir más allá de la perfección que rige los últimos poemas de Octavio Paz. En una carta reciente, Paz nos decía estas palabras, hoy —tal vez— aplicables a *Agua y viento*: "El poeta debe saberlo todo, antes de escribir el poema; y en el momento de escribirlo debe olvidarlo todo. Conciencia e inocencia, técnica y desnu-

dez, reflexión e inspiración, dominio del lenguaje y docilidad ante los movimientos del lenguaje, malicia y espontaneidad, todo junto. Esto es lo que hace, a mi juicio, que el ejercicio de la poesía sea al mismo tiempo un juego y lo contrario de un juego, la actividad más seria y la más fútil."

PSICOANÁLISIS DE FREUD. A través del empleo de procedimientos psicoanalíticos, Erich Fromm enjuicia la personalidad de Sigmund Freud, creador genial de un sistema (teoría y terapia) que en ocasiones ha llegado a convertirse en movimiento fanático. Freud (1856-1939) al redactar su *Autobiografía* no abundó en la explicación de sus recuerdos personales, y quienes lo admiran o deturpan han escrito libros idólatras o iconoclastas que omiten, a menudo, la interpretación de su carácter. Nadie tan capaz ni tan obligado como Fromm para enfrentarse al tema de *La misión de Sigmund Freud* en este libro de 108 páginas, editado por el Fondo de Cultura Económica. Fromm reconoce la grandeza del médico judío después de analizar las relaciones con sus padres, con sus hermanos, con las mujeres, con el medio científico —que transfiguraría de modo radical— con sus opiniones políticas, sociales, religiosas; con la ciencia psicoanalítica en la que vio una nueva religión capaz de transformar al mundo, modificando (conociendo) al hombre. No es el menor mérito de este importante estudio de Erich Fromm el presentarnos el aspecto humano de un hombre apasionado por la verdad y por la razón — que para Sigmund Freud fue la única capacidad humana que podía ayudarnos a encontrar el sentido de la existencia, o, por, lo menos, a mitigar el sufrimiento indesligable de nuestra condición.

LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR. *Aguilar* de Madrid reúne en 900 páginas las *Poesías Completas* de Vicente Aleixandre. Nacido en Sevilla, en el 98, Aleixandre pertenecen a la generación de 1925 y es uno de los mayores poetas del español en nuestro siglo. En este libro —al que precede un magnífico ensayo de Carlos Bousoño— se agrupan *Ambito*, *Pasión de la tierra*, *Espadas como labios*, *La destrucción o el amor*, *Mundo a solas*, *Sombra del paraíso*, *Nacimiento último*, *Historia del corazón*, y una serie de *Poemas varios*, escritos en los claros de esta enorme tarea. Antes de emprender el estudio que la obra reclama, conviene recordar las frases de Pedro Salinas que recibieron, el 1935, a la creación maestra de Aleixandre: "Uno de los valores de este libro (*La destrucción o el amor*) será el haber dado a la poesía española ejemplo de un instrumento de expresión lírica, de magnífica altura verbal, movido, rico, de fuerza plástica certera y de sutileza bastante para llegar a las más finas capas de los estados poéticos." El mismo Carlos Bousoño publicó hace algún tiempo *La poesía de Vicente Aleixandre*, libro comparable —en el fervor y en el análisis— al que Amado Alonso escribiera acerca de la *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Esperamos que este trabajo de toda una vida no encuentre la indiferencia que cubrió *La realidad y el desecho*, total de la labor poética de Luis Cernuda, otro de los grandes maestros de esa promoción que modificó el lenguaje y las concepciones de la lírica en España y América.