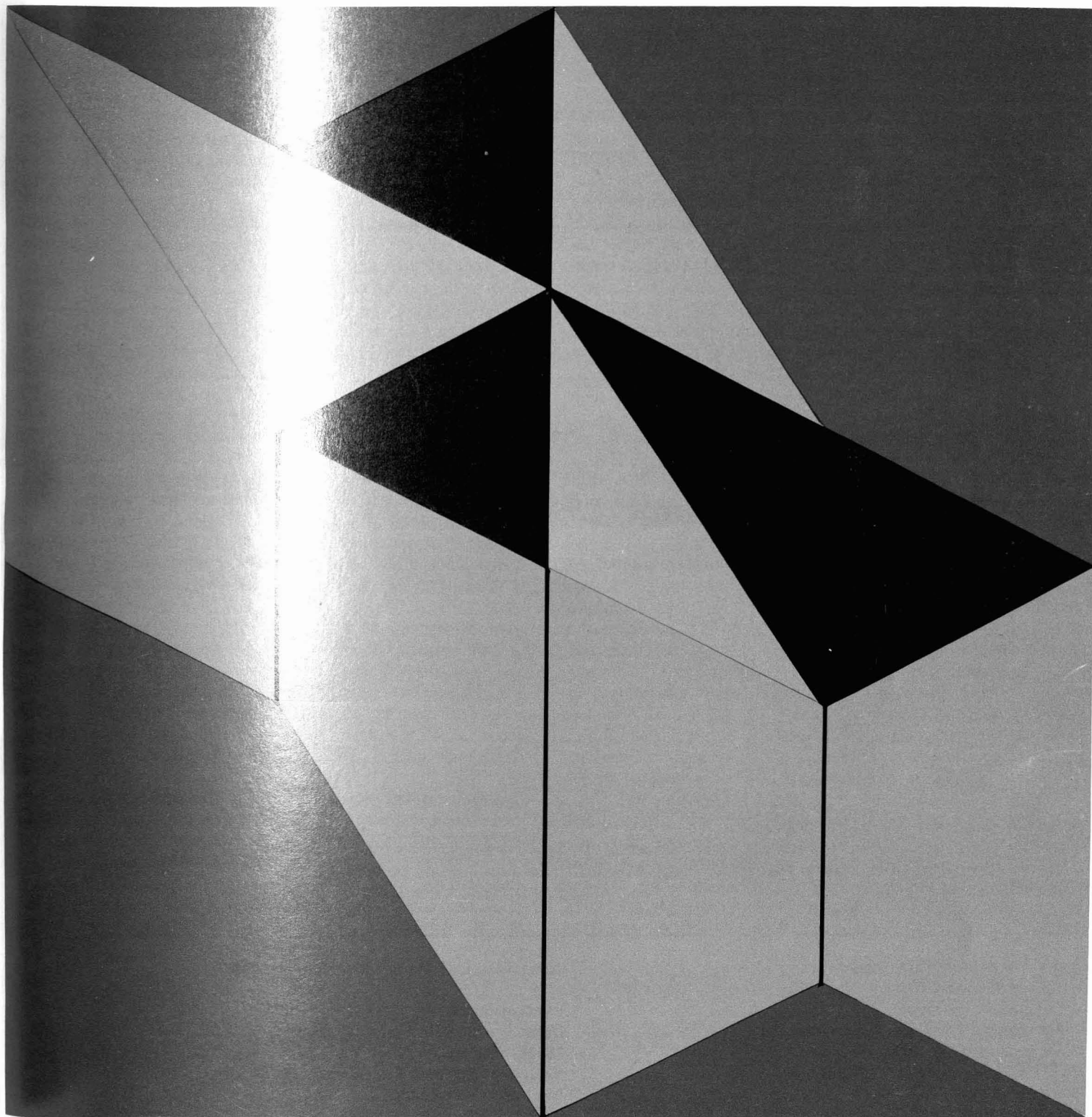


Revista de la Universidad de México

**Antonio Alatorre,
Iván Illich, Raquel Tibol,
Luis Alberto de la Garza,
Betty Ferber, Efraín Huerta,
Fernando Palacios,
Arturo Souto Alabarce**



Sumario

Volumen XXVII / mayo de 1973

-
- 1 ¿Qué es la crítica literaria? , por Antonio Alatorre
- 8 La pobreza planificada. El resultado final de la asistencia técnica, por Iván Illich
- 17 Pautas y contexto de Ballet Nacional, por Raquel Tibol
- 22 El gato maromero, por Luis Alberto de la Garza
-
- 1 Picasso – García Lorca: Guernica
-
- 25 ¿Liebestod o élan vital?, por Betty Ferber
- 31 Poderío de Pablo, por Efraín Huerta
- 37 El teatro francés contemporáneo y la literatura, por Fernando Palacios
- 41 Luis Rius, por Arturo Souto Alabarce
- 49 Picasso, por Joan Merlt
- Portada: Homenaje a la forma simple, por Sebastián

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección de Difusión Cultural
Director: Benjamín Villanueva / Editor: Armida de la Vara / Dirección artística: Vicente Rojo

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 6.00
Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.

¿Qué es la crítica literaria?

Antes de explicar lo que yo entiendo por crítica de la literatura, tendré que decir unas palabras acerca de la literatura, o, más concretamente, acerca de las obras literarias.

Una obra literaria se puede definir de muchas maneras. A mí me gusta, por económica, esta definición: una obra literaria es la concreción lingüística (concreción en forma de lenguaje) de una emoción, de una experiencia, de una imaginación, de una actitud ante el mundo, ante los hombres. Un cuento, un poema, una novela, etcétera, son obras literarias: convierten en lenguaje, digamos, la adoración de la belleza, la indignación por la injusticia individual o social, la fascinación por el misterio de la vida o por el misterio de la muerte, el sentimiento de serenidad o de terror o de melancolía dejado por cierta noche... (y esta enumeración podría seguir hasta el infinito).

Pues bien: así como el cuento, el poema, la novela, han convertido en lenguaje *la experiencia del autor*, así la crítica de ese cuento, de ese poema, de esa novela, convierte en lenguaje la experiencia dejada por su lectura. La crítica es la formulación de *la experiencia del lector*. Pone en palabras lo que se ha experimentado con la lectura. ¿Así de simple? Sí, sólo que esa simplicidad puede ser dificultosísima. Como la experiencia de la lectura es a veces sumamente complicada, hecha de elementos enormemente variados y complejos, ese poner en palabras se puede complicar hasta llegar a ser algo tan técnico o tan exigente como una filosofía o como un sistema científico. Y, de hecho, los grandes críticos literarios son tan raros como los grandes creadores literarios. Más raros aún, tal vez. La razón puede ser ésta: los medios de que se vale el creador literario son fundamentalmente irracionales, intuitivos, casi "fatales" (a veces se habla de "dones divinos"), mientras que los medios de que se vale el crítico son fundamentalmente racionales, discursivos, y por lo tanto se consigue más por las vías del esfuerzo, de la disciplina y del estudio que por las vías gratuitas de la intuición.

Por eso el crítico puede "formarse". Por eso hay incluso cátedras para la mejor preparación de los críticos literarios. (No se sabe, en cambio, de ningún verdadero creador literario que haya llegado a serlo *a causa de* que "se formó" siguiendo cursos de creación). Tal vez nunca lleguemos a ser "grandes" críticos. Pero es un hecho que todos los lectores podemos hacernos críticos, y que todos los críticos podemos hacernos mejores críticos. Son metas que están a nuestro alcance.

Digamos que hemos leído ese cuento, ese poema, esa novela... O no: hagamos otra cosa mejor: leamos una obra determinada. Sea un cuento de Juan Rulfo, digamos el cuento intitulado "Diles que no me maten", de su libro *El llano en llamas*.

(Para entender mejor lo que va a seguir, sería efectivamente muy bueno leer ese cuento de Rulfo, o releerlo si su lectura no es muy reciente. Perdón si esto causa alguna incomodidad: pero lo

que va a seguir puede decirse lo mismo en un lenguaje general y abstracto que en un lenguaje particular y concreto, y yo prefiero decididamente la segunda manera. Si tomara una novela de Juan Carlos Onetti, o un poema de Tomás Segovia, los rasgos que destacaría serían naturalmente otros, pero mis conclusiones, en cuanto a *lo que es la crítica*, serían las mismas.)

Elijo "Diles que no me maten" por una razón de comodidad: conozco a muchísimos lectores de ese cuento, sobre todo lectores jóvenes, y puedo asegurar (observación de hecho) que a ninguno lo ha dejado indiferente. Así se hace más cómoda la tarea de entenderse. Pero muy bien puede ser que entre los que me están leyendo haya alguno que sienta que ese cuento "no le dice nada". Es bien posible: está en el orden de las cosas, y no hay que alarmarse excesivamente. Desde luego, una cosa que *nunca* hay que hacer es fingir que nos interesa una obra que nos ha dejado indiferentes. (A ese lector que ha encontrado hueco y vacío en el cuento de Rulfo, mero sonido de palabras, le suplico yo que ponga en su lugar algo que a él le interese, y que en lugar de los rasgos que yo destaco, destaque él los rasgos pertinentes de esa obra que él ama.)

Pero antes de entrar en materia no estará de más decir unas palabras acerca de la crítica "adversa", porque después no voy a hablar más que de la crítica que más me importa (aunque ésta también, ocasionalmente, pueda ser adversa).

1] Muchas personas piensan que *hacer crítica* de un libro o de un autor, *criticarlos*, es lo mismo que censurarlos, "meterse con ellos", "ponerlos como trapo". Yo no le doy ese significado a la palabra. Para mí, *crítica* significa 'apreciación, valoración, juicio, entendimiento de alguna cosa', en este caso una obra literaria. Tal apreciación *podría* traducirse en una condena, pero eso ya sería por culpa de la que se pretendía creación literaria, sin serlo, y no por culpa de una determinada actitud crítica, porque la crítica, según mi definición, no estaba de ninguna manera *predispuesta* a un rechazo.

2] Claro que la crítica "adversa" —cuando es *crítica*, se entiende— puede ser tan iluminadora como la crítica "favorable" o "entusiasta". El crítico que niega categoría estética, categoría de creaciones literarias a tales o cuales productos, aunque *en otro terreno* sean algo (reportajes, por ejemplo, o incluso ejercicios de gramática), les está negando *en el terreno literario* su ser mismo, las está declarando "no-seres", y por consiguiente está afirmando sus ideales del verdadero "ser", de la verdadera obra literaria.

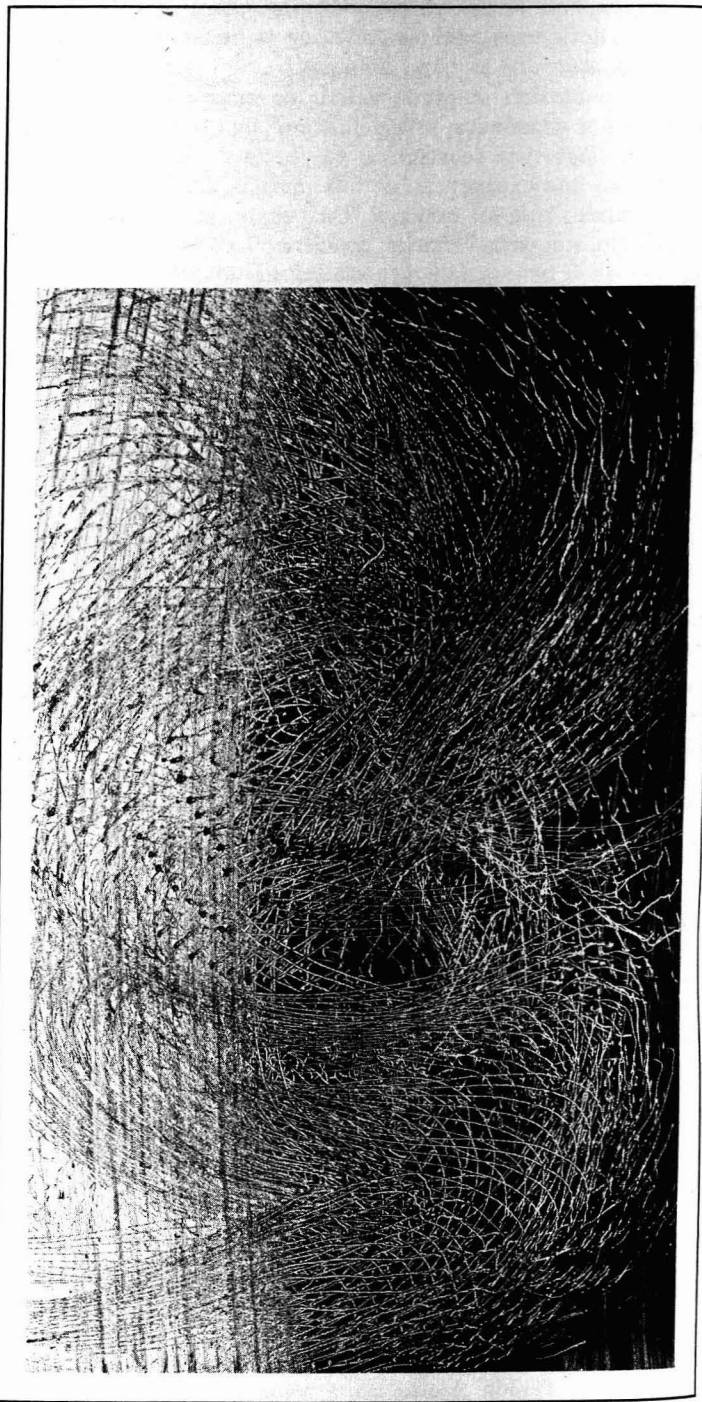
3] Sin embargo, el fraude total, el completo no ser, el cero absoluto, son fenómenos muy raros, y quizá puramente hipotéticos, entes imaginarios. Baste pensar esto: la peor novela tiene lectores. A mí, por ejemplo, las novelas de Corín Tellado me parecen (porque ése es mi esquema mental, lo reconozco, o sea mi actitud crítica) la negación misma de la creación literaria; y sin embargo me es forzoso reconocer que Corín Tellado tiene infinitas lectoras, y

que esas lectoras, que por supuesto son tan seres humanos como yo, experimentan en su esfera las mismas emociones que el lector de Marcel Proust en la suya. (¿Las mismas? ¿No estaré exagerando? No, porque son emociones hechas de idéntica sustancia, por más que, muy probablemente, las lectoras de Corín Tellado tenderán a pensar que la esfera de ellas, la esfera corintelladesca, es mucho más amable y placentera, mucho más cálida y grata que la esfera enrarecida del lector de Proust, mientras que éste, naturalmente, ni siquiera se dignará asomarse a la otra esfera, sintiéndola barata e idiota.)

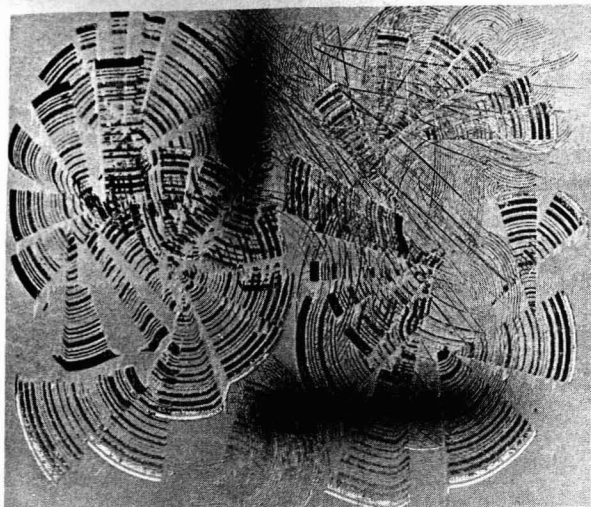
4] Por lo tanto, el hipotético condenador absoluto del cuento de Juan Rulfo, si es un crítico informado, tiene que saber, forzosa-mente, que existen acerca de él muchas valoraciones "favorables" y aun "entusiastas". Y, si procede verdaderamente como crítico, no me cabe duda de que eso lo estimulará a hacer de su condena un verdadero juicio o entendimiento, una verdadera crítica literaria.

5] La conclusión de todo esto es muy clara. En un cuadro total, que abarque todos los aspectos y todas las repercusiones de una obra determinada, es normal encontrar dosis de aceptación y dosis de rechazo. No hay aquí nada cien por ciento "negro" ni cien por ciento "blanco". Nuestra reacción personal, si es honrada, rara vez es así de intransigente. Y si leemos una historia de la crítica no tardaremos en encontrarnos con que nadie (ni Homero, ni Shakespeare, ni Dante, ni Cervantes, ni Goethe) se ha visto libre de "lunares", de "debilidades" y aun de "estupideces", al pasar por el juicio honrado de generaciones de lectores. De ahí que las buenas críticas, en la práctica, no usen la "censura" sin algunos granos de "elogio" (y viceversa). Las críticas cien por ciento negras, las críticas implacablemente aniquiladoras, tienen siempre, en mi opinión, una dosis más o menos fuerte de ignorancia (o de "mala leche", que no sé si es peor).

Hemos leído, pues, "Diles que no me maten" y nos ha impresionado de una u otra manera. No de la misma manera a todos, desde luego. Algún lector vivirá el cuento como evocación o recreación de un ambiente rural mexicano; otro tendrá la impresión de que Rulfo transcribió en estas páginas una escena muy concreta y muy patética, presenciada por él; otro se sumergirá sin más en ese patetismo, y a fuerza de identificarse con Juvencio Nava sentirá en sí esa misma urgencia de vivir, y unirá su voz a la del pobre viejo (probablemente con el corazón palpitándole) para gritar con él la abyecta súplica: "Diles que tengan tantita lástima de mí", y al decirlo sentirá la esperanza (remota, sí, pero esperanza) de que el coronel, el hijo de don Lupe Terreros, se compadezca; pero otro se identificará más bien, quizá, con el justiciero coronel; otro se conmoverá por la eficacia del lenguaje, por su desnudez (que puede ser desolación, que puede ser precisión); otro, a lo mejor, ni



siquie
cosa c
impac
cálculo
sión, c
cualqu
espon
He
práctic
mente
ejempl
puede
con es
plicita
mero l
"¿Qué
Pues
todos l
el cuen
rados;
que alg
mientra
(¿Tanta
lectores
precisión
claro: t
do de l
obsesión
de su e
todo lo
te y su
guaje, to
Lo q
difícil
si lo tuv
directa c
páginas
centenan
única ga
única gar
ciente o
no me n
qué es, q
La "t
la impre
hizo el ú
ha termin
lectores"



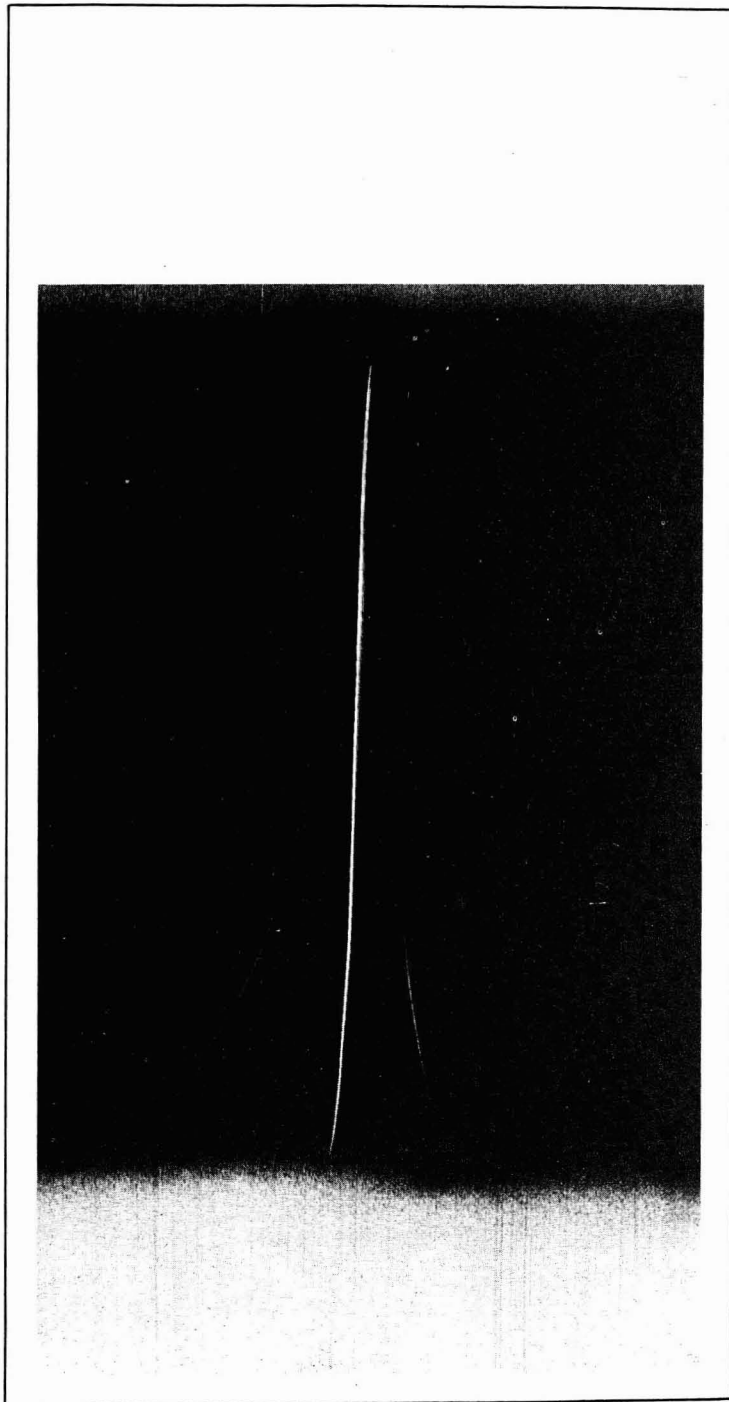
quiera se fijará en el lenguaje (o creará, con desdén, que eso es cosa de “eruditos” o de “filólogos”) y se atenderá sólo al drama, al impacto; algunos sentirán que el cuento es una obra maestra de cálculo, con sus porciones bien equilibradas de tensión y distensión, de ironía y de drama; otros rechazarán, aun con indignación, cualquier idea de cálculo y de artificio, y dirán que el cuento es la espontaneidad misma. . .

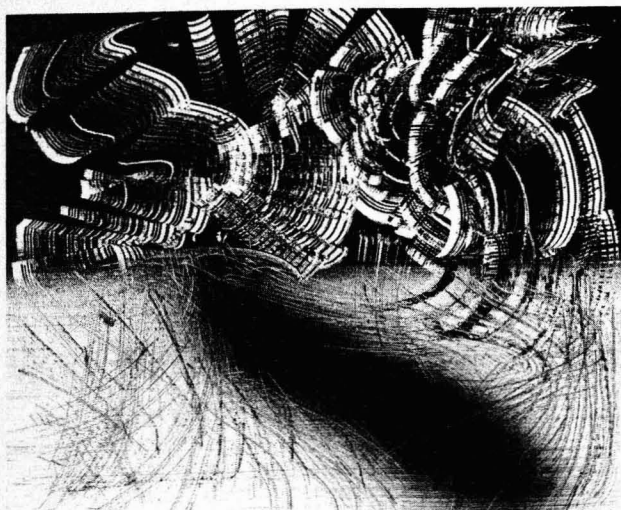
He enumerado algunas de las posibles reacciones, pero éstas son prácticamente ilimitadas, por la misma razón de que son prácticamente ilimitadas las sensibilidades humanas. Pensemos (por vía de ejemplo) que la experiencia de un lector finlandés sencillamente no puede ser idéntica a la de un lector mexicano. Pero, en fin, baste con esa enumeración. (Cada cual podrá en este momento hacer explícita su propia reacción, decir honradamente la respuesta que primero le vendría a los labios si se le preguntara a boca de jarro: “¿Qué es lo que te ha impresionado de este cuento?”.)

Pues bien: si se dan todas esas reacciones de los lectores, es que todos los estímulos necesarios para ello están *de alguna manera* en el cuento, unos más a flor de tierra, por decir así, otros más soterrados; unos bien expresos, otros insinuados apenas. Es evidente que algunos de esos estímulos los “puso” Rulfo conscientemente, mientras que otros “se le colaron” sin que él se diera cuenta. (¡Tantas veces ocurre que un escritor se asombra de lo que los lectores han encontrado en su obra!) Nunca podremos separar con precisión lo consciente de lo no consciente. Pero un hecho es claro: todo lo que “Diles que no me maten” nos está transmitiendo de la vida de Rulfo, de su experiencia, de sus recuerdos y sus obsesiones, de su sentido de la tragedia y la ironía, de su ternura, de su enorme compasión por los seres humanos, en una palabra, todo lo que hay allí de su mundo total (o sea: su mundo consciente y su mundo subconsciente), todo eso se ha convertido en lenguaje, *todo eso se nos da en forma de lenguaje*.

Lo que hace el lector es descifrar el lenguaje del autor, “descodificar” su mensaje. No tiene por delante al hombre Juan Rulfo (y si lo tuviera por delante, ¿cómo haría para entrar en comunión directa con su mundo?). Lo que tiene por delante son unas pocas páginas escritas en la lengua española de México. Y esos cuantos centenares de palabras, esos pequeños puñados de lenguaje, son *la única garantía* de la autenticidad de su experiencia, porque son la *única garantía* de la emoción, del conjunto de emociones que consciente o inconscientemente llevaron a Rulfo a escribir “Diles que no me maten”. La crítica literaria *trabaja con ese lenguaje, dice* qué es, qué hay detrás de él, qué significa.

La “tarea” de Juan Rulfo terminó cuando entregó su cuento a la imprenta, o antes, cuando escribió la última palabra, cuando hizo el último retoque. La “tarea” de los lectores, en cambio, no ha terminado ni lleva muchas trazas de terminar. (Hay “tareas de lectores” que duran siglos y siglos.) Eso es la lectura. Para esa ta-





rea se nos han entregado las obras literarias: para que las leamos. Ahora bien, el crítico literario es un lector que no se guarda para sí mismo su experiencia, sino que la saca fuera, la pone a la luz, la hace explícita, la examina, la analiza, se plantea preguntas acerca de ella.

Es lo que muchos lectores suelen hacer en realidad, aunque sea en la forma ingenua o genérica de una exclamación: “¡Si vieras cómo me ha impresionado esto que acabo de leer!” Y en ese momento ha comenzado la crítica literaria. El camino que viene a continuación puede ser muy largo. Muy largo y muy hermoso. Porque la experiencia de la literatura —como la de la música, como la de la pintura—, aunque esté hecha muy a menudo de elementos vitales no precisamente placenteros (sino, por ejemplo, angustiosos), es en sí misma, *en cuanto experiencia literaria*, un fenómeno placentero. Es placentero sentir más, ahondar más, arrojar nuevas luces, descubrir en la obra lo que la primera lectura, la lectura ingenua, no nos había permitido descubrir aún. En lecturas posteriores, en lecturas maduras o menos ingenuas, el cuento de Rulfo nos resultará seguramente mucho más complejo, mucho más ambiguo, mucho más rico. (A lo mejor, pongamos por caso, en la primera lectura no nos había conmovido todavía este rasgo de Juvencio Nava: su prístino y elemental amor a la tierra. A lo mejor en la primera lectura habíamos visto sólo el lado justiciero, pero no el lado humano del coronel. A lo mejor en la primera lectura no nos habíamos dado cuenta de la función estructural que tiene la dislocación del orden cronológico de los hechos narrados.) Una parte del enriquecimiento de nuestra visión corresponderá, a no dudarlo, al propio cuento, más polivalente de lo que creíamos; pero otra parte, y de ordinario una grandísima parte, corresponde a nuestra experiencia de otros cuentos de Rulfo, o de cuentos de otros autores, o de otra clase de productos literarios, o de otra clase de fenómenos artísticos; y corresponde también, necesariamente, a lo que nosotros pensamos, a lo que nosotros somos, a lo que la vida nos ha dejado, a lo que la vida ha hecho de nosotros. Dicho más escuetamente: una parte del enriquecimiento de nuestra lectura se debe a nuestra experiencia vital.

Si durante todo este múltiple proceso de enriquecimiento seguimos haciendo explícita nuestra reacción a la obra literaria, si ponemos en palabras (aunque no sean palabras escritas) nuestra apreciación de esa obra, si estimulamos y desarrollamos nuestro hábito crítico, nuestro “instinto” de análisis, en algún momento habremos dejado de ser simples lectores, y quizá alguien diga que somos críticos literarios (y ojalá que buenos críticos literarios). ¿En qué momento? Imposible saberlo, y además no importa. La frontera entre “lector” y “crítico” es invisible. En realidad, no existe.

En esa frontera (inexistente) es donde yo me veo. He recorrido parcialmente un camino del cual dije que es largo y hermoso. En ese camino, detrás de mí —es sólo una manera de decir— ver a los

jóvenes, a los inexpertos, a los que no saben leer bien, a los que hacen lecturas ingenuas e inmaduras. A ellos trato de ayudarlos. (Una parte de la crítica literaria se convierte espontáneamente en ayuda.) En ese mismo camino, a mis lados, a la izquierda y a la derecha, veo a otros que lo recorren conmigo. Son mis compañeros en el viaje de exploración y de descubrimiento: otros críticos, otros lectores, otros lectores-críticos. Con ellos me gusta conversar. (Una parte de la crítica literaria se nutre en el diálogo.) Y delante de mí, muy adelante a veces, perdidos algunos en la lejanía de las cumbres, están los grandes críticos, los maestros de hoy y de ayer. De ellos trato de aprender. (Otra parte de la crítica literaria está hecha de aprendizaje.)

Yo diría que un crítico es tanto mejor cuanto más comprensiva o abarcadora es su lectura, cuanto menos unilineal y predeterminada es la dirección de su juicio. Yo diría que el que ve el conmovedor desvalimiento de Juvencio Nava al mismo tiempo que su atroz primitivismo, y el lado justiciero del coronel al mismo tiempo que su lado humano, es mejor crítico que el que ve uno solo de esos aspectos. Yo diría que el que comprende cómo la fuerza del cuento se debe a su lenguaje propio y a su estructura peculiar, e incluso se pone a analizar ese lenguaje y esa estructura (de manera “impresionista” o de manera más “técnica”, según su preparación y sus fuerzas), es mejor crítico que el que cree que el cuento es fuerte simplemente porque toda situación así es fuerte y emocionante. (La literatura es ciertamente una imagen o proyección de la vida en forma de lenguaje, pero no es lo mismo que la vida: no hay que confundir.) Yo diría que el que integra esa compleja visión del cuento de Rulfo en una experiencia más vasta —y no me importa mucho si esta experiencia más vasta puede ostentar o no un nombre impresionante, como “sistema estético” o algo por el estilo— es mejor crítico que el que se encierra en una experiencia estrecha y responde aisladamente, ocasionalmente, a un estímulo ocasional y aislado.

Pero ¡muchísima atención! No hay que forzar las cosas. No hay que violentar el juicio. No hay que fingir que es experiencia nuestra lo que otros dicen, lo que otros han sentido. La crítica literaria tiene esto de curioso, esto que la distingue, por ejemplo, de la investigación científica: que en ella (en la crítica literaria) se identifican sujeto y objeto, mientras que en la investigación científica sujeto y objeto están separados. El hombre de ciencia puede aprehender en sus redes una cosa obviamente distinta de lo que es él como persona; trabaja con lo que no es su *yo*; puede plantarse frente a ese objeto, rodearlo por todos lados, reconocerlo y delimitarlo. El crítico literario, en cambio, se enfrenta a sí mismo, trabaja con su propia experiencia, con su propio *yo*. Si se ocupa del cuento de Rulfo, no es porque sea algo ajeno, distinto de él, desligado de su experiencia, sino justamente porque es algo que se ha hecho parte de él mismo. De allí que hablar de “crítica objetiva”, en este terre-



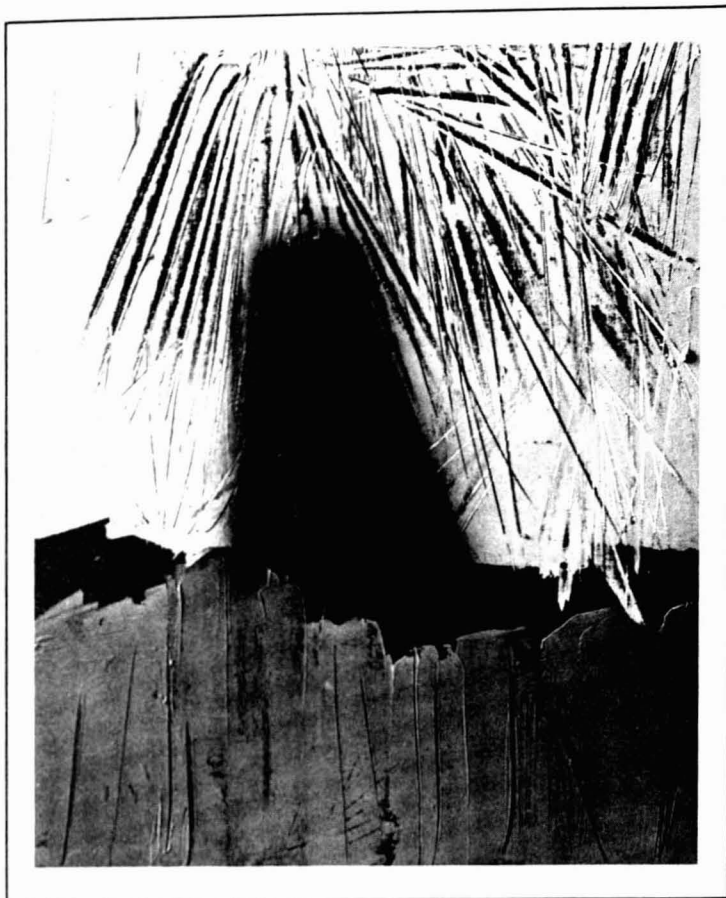
no, me parezca un solemne disparate. Nadie puede decirnos: "Miren, yo he apresado en mis redes el cuento de Rulfo, y objetivamente les digo que es esto o lo otro." No hay tal cosa. Ninguna crítica literaria (o artística, en general) es objetiva. *Toda crítica es subjetiva.*

Sí, ya sé que se habla de la "objetividad" como de una meta deseable. Pero, de hecho, a lo que con eso se alude es a cosas muy elementales, muy modestas: se proclama la obvia necesidad de que el crítico se despoje de elementos "adventicios" de simpatía o de antipatía (que olvide, por ejemplo, que el autor es amigo suyo, o que es muy famoso, o que es italiano y a él no le caen bien los italianos, o que una vez firmó una declaración política con la que él no está de acuerdo) y se atenga exclusivamente al *texto* que tiene por delante. Se trata, en otras palabras, de hacer una simple limpieza previa, de dejar la actitud crítica (la *subjetividad* crítica) lo más desembarazada posible de elementos turbios. Claro que el crítico es libre de elogiar el libro de un amigo o de sabotear una obra que estima dañosa (por razones morales, digamos), pero en tal caso debería declarar sus motivos, y esto no ya por razones de "decencia", sino pura y sencillamente por razones de crítica, para evitarse a sí mismo (y evitarles a quienes lo oyen o lo leen) el mazacote que resultaría de mezclar los elementos adventicios y parasitarios, no-pertinentes, con los elementos pertinentes y esenciales, que son los que están en el texto.

Espero que con esto se entienda por qué mi respuesta a la pregunta inicial —"¿Qué es la crítica literaria?"— es una respuesta personal y subjetiva. Ya en la primera línea escribí las dos letras de la palabra "yo". No las puse por arrogancia. Lo arrogante hubiera sido pontificar: "La literatura es esto o aquello." "La crítica literaria es, desde siempre y para siempre, tal o cual cosa." Pero tampoco las puse por modestia. Si hablé desde mi punto de vista personal es sencillamente porque creo que ésa es la única manera de contestar la pregunta.

¿La *única* manera? Sí, y lo demuestro con dos razones:

1) Existen muchos conceptos, muchos métodos, muchos sistemas en torno a lo literario. Existen, podríamos decir, muchas filosofías de la literatura. Esos conceptos y sistemas han funcionado por lo menos en un momento, por lo menos para una persona. Y algunos de ellos han funcionado durante mucho tiempo y para muchísimas personas. Es claro, por ejemplo, que el sistema de Aristóteles dista mucho de haber muerto, a pesar de que no pocas veces, a lo largo del tiempo, se ha pretendido firmar su acta de defunción. Pero también es claro que muchas filosofías de la literatura prescinden o han prescindido de la doctrina de Aristóteles, y que incluso entre los "aristotélicos" de ayer o de hoy no hay ninguno que haya hecho cien por ciento suyas las enseñanzas del maestro griego. Y pongo de ejemplo a Aristóteles sólo por tratarse de un crítico muy antiguo y muy prestigioso, pero lo mismo hubiera po-



dido poner cualquier otro ejemplo. Por otra parte, es también claro que en el pasado (remoto y cercano) ha habido concepciones de la literatura que, aun habiendo funcionado y "servido" durante un lapso más o menos largo, no interesan hoy a nadie; y que, por el contrario, en nuestros días han surgido concepciones que hubieran sido inimaginables en el pasado. El que se interese en este hecho —la multiplicidad de conceptos de la literatura y su respectiva vigencia o "utilidad"— podrá encontrar confirmaciones de él con la mayor facilidad del mundo: cualquier erudito, cualquier profesional de los estudios literarios, podrá darle, en unos cuantos segundos, una lista de grandes teóricos de la literatura, de grandes críticos que han desarrollado un sistema propio. Y no nos quepa duda de que en los años y siglos futuros los seguirá habiendo. Por que, como vimos, la literatura no existe propiamente como hecho objetivo y clasificable o rotulable de una vez por todas, sino que busca su realización en las distintas subjetividades, en las diversísimas conciencias individuales. De ahí que la respuesta a la pregunta "¿Qué es literatura?" (y, por consiguiente, a la pregunta "¿Qué es la crítica literaria?") tenga que ser estrictamente personal.

2) La segunda razón es más contundente, y por lo tanto necesita de menos espacio. Los sistemas que se nos presentan como objetivos, o incluso como científicos, no son sino fruto de una meditación o de una convicción individual. Cualquiera que dice que "no hay obra literaria sin tales o cuales requisitos", o que "la crítica que no atiende a tales o cuales aspectos de la obra literaria no es verdadera crítica", lo que está exponiendo es un credo personal. Y si un crítico, reaccionando contra otro que se deja guiar por "lo que el corazón le dicta", declara que él no se fiará de algo tan movedido como el corazón, sino que analizará la obra literaria con una computadora electrónica para obtener una calibración auténticamente científica, lo que está haciendo es demostrar su muy personal desconfianza de lo que dice el corazón y su muy personal fe en los datos desnudamente "científicos" o técnicos.

Verdaderamente, así lo siento: cada toma de postura frente a la obra literaria es una actitud personal. Por eso no creo ser arrogante

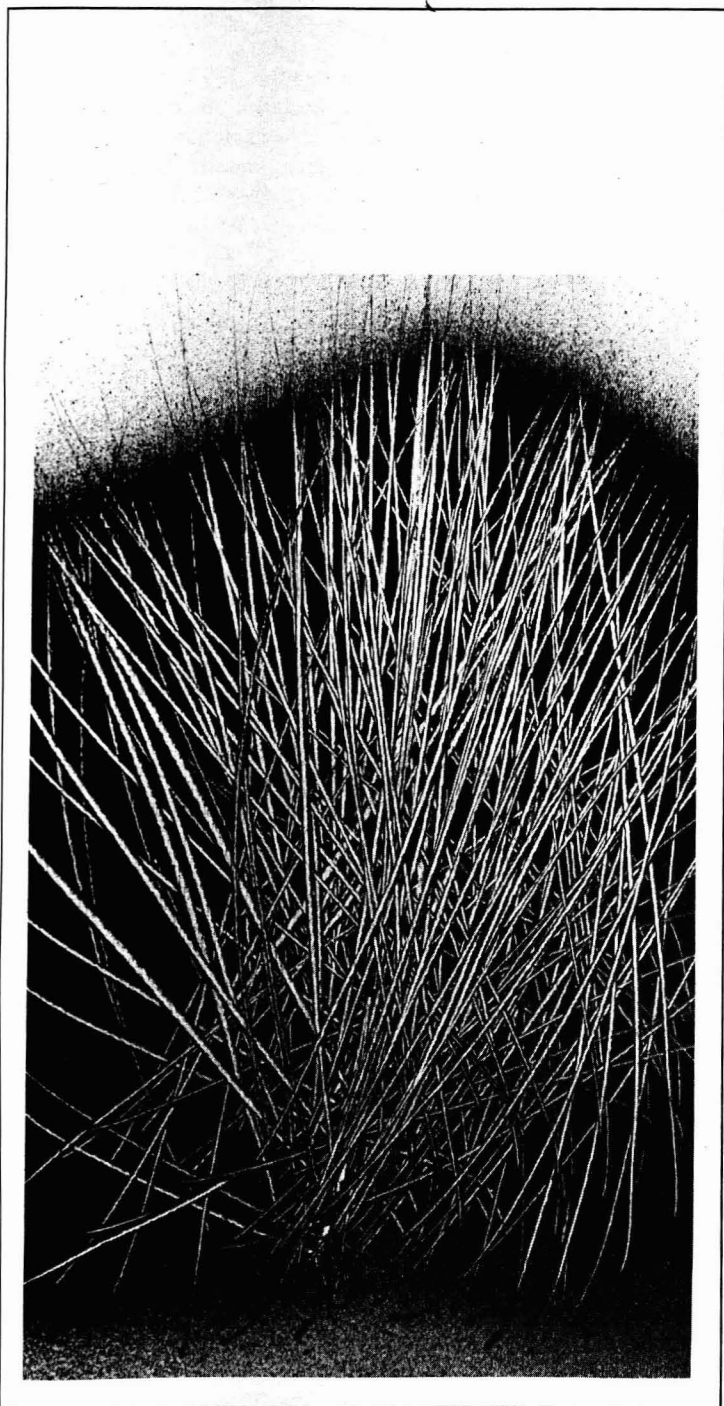
si digo que mi *única* manera de contestar la pregunta que se hace al comienzo es *mi* manera personal de contestarla. Si tengo una manera mía, es que todos tienen la suya. No es arrogancia decir que soy uno de tantos. Cada uno de nosotros es uno de tantos.

¿Quiere esto decir que mi respuesta es totalmente relativista? ¿Quiere decir que todas las respuestas tienen exactamente el mismo grado de validez? La verdad, no. Porque a continuación de lo anterior hay que reconocer un hecho que habla en contra del desmenuzamiento o del caos individualista.

Este hecho se llama a veces sensibilidad social, a veces afinidad cultural, a veces simplemente solidaridad humana. (Puede tener muchos otros nombres.) He insistido tanto en la subjetividad de la respuesta porque creo que lo que más paraliza a los posibles críticos literarios es el temor de guiarse por su propia experiencia como si ésta fuera anómala o ridícula, y el afán de adherirse a lo que opina o siente alguien más experto, para así no equivocarse. Pero en cuanto surgen las respuestas individuales se ve que no hay tal anomalía. Una y otra vez, cuando un grupo de jóvenes lee conmigo el cuento de Rulfo, nos encontramos, ellos y yo, con que su experiencia y la mía tienen mucho en común. Y si nuestra experiencia es análoga, es que también son análogos nuestros ideales humanos, o sea nuestros ideales críticos. Después de un rato, los más tímidos acaban por cobrar confianza y hablan, no ya con palabras convencionales (o aprendidas de un maestro, o de un libro de texto), sino con palabras propias, de lo que el cuento de Rulfo ha significado para ellos.

Dicho de otro modo: todos los que tienen alguna experiencia literaria tienen también, necesariamente, sus ideas acerca de lo literario, pero no todos tienen la confianza en sí mismos que hace falta para expresar esas ideas, para comunicárselas a los demás. Tal actitud es explicable, porque se trata justamente de *experiencia*, y un inexperto puede hacer el ridículo cuando habla de algo que no conoce en la medida suficiente. Pero eso nos pasa a todos. No hay *nadie* que sepa cuanto hay que "saber" acerca de la literatura. Todos, en mayor o menor medida, nos apoyamos en otros más expertos que nosotros, en hombres que han leído más, o que han desarrollado mejor el difícil hábito de pensar. (Por lo demás, también ocurre a cada paso que el crítico muy sofisticado aprende mucho del lector primerizo y virginal.) Es verdad que aun al más bisoño necesita cierta confianza en sí mismo, en su propia sensibilidad, en sus propios ideales, pero también es verdad que no sólo el bisoño, sino hasta el más ducho, depende de los descubrimientos de otros y se ha nutrido en filosofías ajenas. El fantasma del caos relativistas se nos deshace entre las manos. Hay no sólo la sensibilidad humana general, con sus apetencias y sus terrores, sino también la sensibilidad de la época, la comunidad lingüística, cultural, social, los hábitos comunes de pensamiento...

Yo, por ejemplo, que no soy ni muy bisoño ni muy ducho, sino



que ocupo un lugar impreciso y cambiante entre uno y otro extremo, en una frontera que califiqué de inexistente, puedo asegurar que *mi* respuesta a la pregunta inicial no es de ninguna manera cien por ciento mía. Es, en muy buena parte, una respuesta del tiempo en que vivo, de las lecturas que he hecho (y que han hecho muchos contemporáneos míos), de los maestros que he tenido, de las ideas y aun de los prejuicios de la época en que me tocó nacer. . . (Sería cuento de nunca acabar si me pusiera a decir por qué pienso como pienso acerca de la literatura.)

De esto se sigue que el crítico *está aprendiendo siempre*. No se hace de una vez por todas. El verdadero crítico habla desde su experiencia; y, como es natural, la experiencia de las obras literarias (a semejanza de la experiencia de la vida) no tiene límite. Hay siempre nuevas cosas que leer, hay siempre nuevas lecturas posibles de obras ya leídas. El que considera la experiencia como una etapa que se concluye, como un ciclo que se cierra, se está condenando a la fosilización y a la muerte. No menospreciamos nuestras capacidades de experiencia, y recordemos que ésta se va haciendo no sólo con la lectura y la apreciación personales de las obras literarias, sino también con la lectura y la aceptación (o el rechazo), también personales, de las ideas que nos ofrecen los críticos literarios.

Vuelvo, para terminar, al cuento de Rulfo. La crítica de "Diles que no me maten" consiste en esto: en convertir en palabras lo que hemos experimentado o descubierto al leerlo. Es algo no completamente distinto de lo que hizo el propio Rulfo cuando convirtió en lenguaje su experiencia de la vida. Sólo que la manera de proceder de la crítica es más conceptual, más discursiva.

No todos los lectores tenemos las mismas capacidades o posibilidades de poner en palabras *lo que nos pasa*, pero podemos aprenderlo. Sin embargo, debemos guardarnos del peligro de que ese aprendizaje tome un rumbo pernicioso y nos aparte de la meta, que es *decir lo que nos pasa*. Una experiencia ingenua producirá, por supuesto, una crítica ingenua, sí, pero altamente respetable. Y si la experiencia es ingenua, la crítica no dejará de serlo aunque se cubra de palabras altisonantes, aunque se revista de tecnicismos, aunque se disfraze con ropajes científicos. Una experiencia rica producirá una crítica más profunda. A menudo la crítica más profunda se hace por ellos más técnica y complicada, pero no es algo que se siga necesariamente. Puede haber críticas muy serias que se expresan en las palabras más comunes y corrientes. Por supuesto, las críticas de esta clase son mucho más raras, mucho más infrecuentes que las pomposas y vacías. Como dije al principio, los *grandes* críticos literarios son tan raros como los grandes creadores, pero en nuestra mano está hacernos mejores críticos.

Dije que el camino es hermoso: vale la pena emprenderlo. Dije que el camino es largo: razón de más para emprenderlo cuanto antes.

**Iván
Illich**

La pobreza planificada. El resultado final de la asistencia técnica

Está de moda exigir que las naciones ricas transformen su maquinaria bélica en un programa de ayuda al Tercer Mundo. Las cuatro quintas partes más pobres de la humanidad se multiplican con desenfreno mientras su consumo per capita decrece. La amenaza que para el mundo industrializado representan la superpoblación y el subconsumo de nueve décimos de la humanidad podría aún conducir a esa improbable manifestación y autodefensa. Pero si ello sucede, llevaría también a una desesperación irreversible; porque los arados de los ricos pueden hacer tanto daño como sus espadas. A largo plazo, los camiones norteamericanos pueden ser tan dañinos como los tanques norteamericanos, debido a que es más fácil crear una demanda masiva para los primeros. Y una vez que el Tercer Mundo se haya convertido en un inmenso mercado para los bienes, los productos y las formas de procesamiento diseñadas por y para los ricos, la discrepancia entre la demanda de estos artefactos occidentales y su oferta, aumentará progresivamente. El automóvil familiar no puede transportar al pobre a la era de los jets, ni el sistema escolar proporcionarle una educación, ni el refrigerador familiar asegurarle una alimentación sana.

Es evidente que en América Latina sólo un hombre de cada mil puede costearse un Cadillac, una operación al corazón o un título de doctorado. Esta restricción de las metas del desarrollo no nos hace desesperar acerca del destino del Tercer Mundo. La razón es simple: aún no hemos concebido el Cadillac como un requisito para la buena locomoción, ni la cirugía al corazón como un cuidado indispensable para la salud, ni un título de doctorado como el umbral de una educación aceptable. De hecho, reconocemos que la importación de Cadillacs debe ser severamente gravada en Perú; que una clínica colombiana para el trasplante de órganos es un juguete escandaloso que sirve para justificar la concentración de un número mayor de médicos en Bogotá; y que el Betratón está más allá de los médicos de la Universidad de Sao Paulo.

Por desgracia, no todos consideran evidente el hecho de que la mayoría de los latinoamericanos —no sólo de nuestra generación sino de la próxima e incluso de la siguiente— no puede costearse ninguna clase de automóvil, ni de hospitalización, y ni siquiera de escuela primaria. Preferimos no ser conscientes de esa realidad tan obvia porque detestamos reconocer que nuestra imaginación ha sido arrinconada. Tan persuasivo es el poder de las instituciones que nosotros mismos hemos creado, que ellas modelan no sólo nuestras preferencias sino también nuestra visión de lo posible. No podemos hablar de medios modernos de transporte sin referirnos a los automóviles y los aviones. Nos sentimos impedidos de tratar el problema de la salud sin implicar automáticamente la posibilidad de prolongar indefinidamente una vida enferma. Hemos llegado a ser por completo incapaces de pensar en una educación mejor, salvo en términos de escuelas aún más complejas y maestros entrenados durante un periodo más largo. El horizonte de nuestra facul-

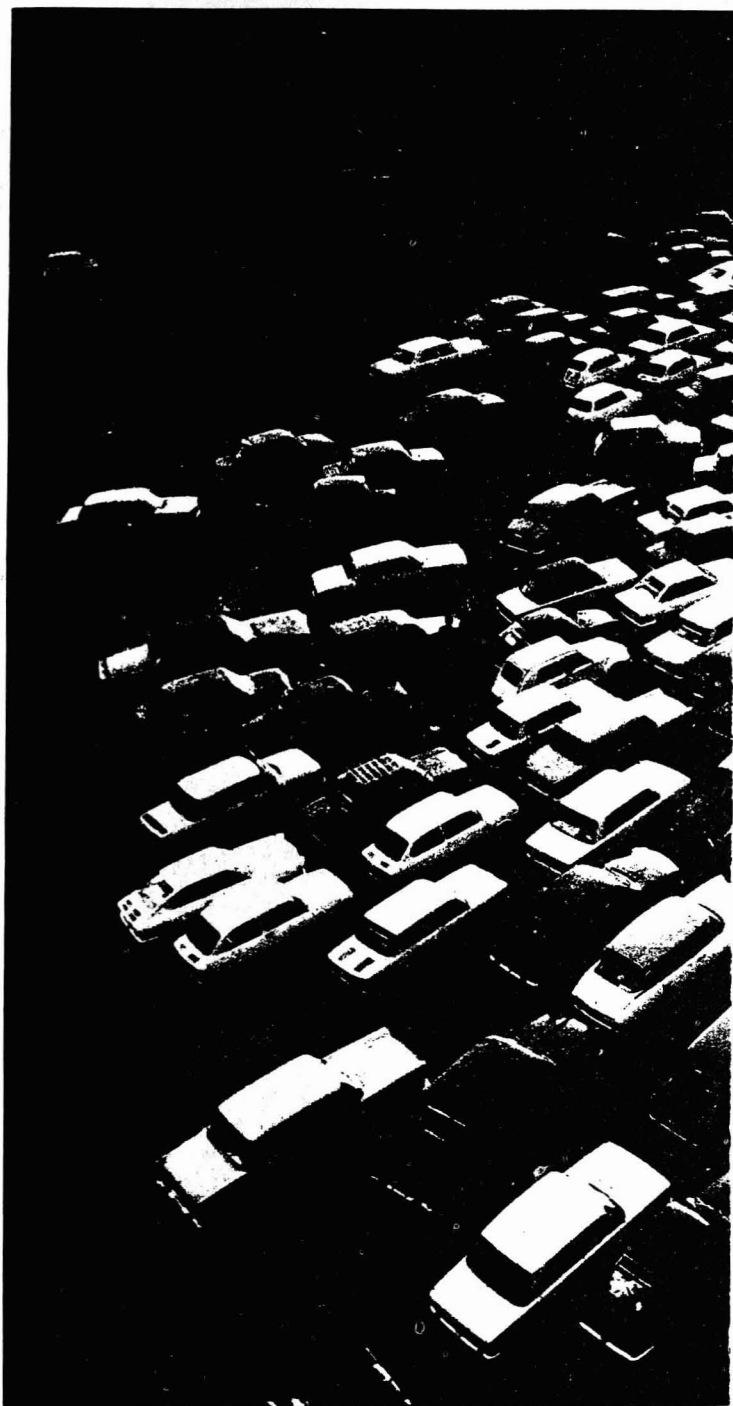
tad creadora está bloqueado por gigantescas instituciones que producen servicios carísimos.

Hemos limitado nuestra visión del mundo a los marcos de nuestras instituciones y somos ahora sus esclavos. Las fábricas, los medios de comunicación, los hospitales, los gobiernos y las escuelas, producen bienes y servicios especialmente concebidos, enlatados de manera tal que contengan nuestra visión del mundo. Nosotros, los ricos, concebimos el progreso en términos de la creciente expansión de esas instituciones. Concebimos el perfeccionamiento del transporte en términos de lujo y seguridad enlatados por la General Motors y la Boeing bajo el aspecto de automóviles y de aviones. Creemos que el bienestar cada vez mayor se origina en la existencia de un número creciente de doctores y hospitales, que enlatan la salud entendiéndola como una prolongación del sufrimiento. Hemos llegado a identificar nuestra necesidad de un aprendizaje creciente con la demanda de un mayor confinamiento en los salones de clase. En otras palabras, la educación es hoy un producto enlatado, que incluye guarderías, certificados para trabajar y derechos de voto, todo ello empaquetado con la indoctrinación en las virtudes cristianas, liberales o marxistas.

En escasos cien años la sociedad industrial ha modelado soluciones patentadas para satisfacer las necesidades básicas del hombre, y nos ha hecho creer que las necesidades humanas fueron configuradas por el Creador como demandas de los productos que nosotros mismos inventamos. Esto es tan cierto para Rusia o Japón como para las sociedades del Atlántico Norte. Mediante una lealtad invariable a los mismos productores —quienes le darán siempre los mismos productos empacados, ligeramente mejorados o mejor presentados— el consumidor es entrenado para enfrentarse a la obsolescencia. Las sociedades industrializadas pueden surtir estos productos a la mayoría de los ciudadanos para su consumo personal, pero eso no prueba que tales sociedades sean sanas o que promuevan la vida. Lo contrario es verdad. Cuanto más se ha entrenado al ciudadano para el consumo de estos paquetes de uso corriente, menos efectiva parece ser la persona en la modelación de su medio ambiente. Así es como el individuo agota sus energías y sus finanzas en procurar continuamente nuevos artículos de primera necesidad, y el medio ambiente se convierte en un subproducto de sus hábitos de consumo.

El diseño de estos productos enlatados a los que me refiero es la causa principal del alto costo que se requiere para satisfacer las necesidades primarias. Mientras cada persona "necesite" su automóvil, nuestras ciudades continuarán soportando los embotellamientos de tráfico y los remedios absurdamente caros que pretenden solucionarlos. Mientras la salud sea entendida como el tiempo máximo de supervivencia, nuestros enfermos serán objeto creciente de intervenciones quirúrgicas fantásticas y de drogas destinadas a aliviar el progresivo dolor subsiguiente. Mientras utilicemos las es-





cuelas para que los niños dejen de tirarle de los pelos a los padres o para evitar que vaguen por las calles o para mantenerlos fuera del mercado de trabajo, la juventud será recluida en periodos de escolarización interminables y se necesitarán incentivos crecientes para soportarlos.

Benévolamente, las naciones ricas imponen ahora a las pobres las camisas de fuerza de los embotellamientos de tráfico, el confinamiento en los hospitales y las escuelas; y mediante un consenso internacional eso se llama "desarrollo". Los ricos, los escolarizados y los viejos pacientes del mundo desarrollado, tratan de compartir sus dudosas bendiciones desfilando sus solicitudes preenlatadas hacia el Tercer Mundo. Mientras los enjambres de tráfico crecen en Sao Paulo, casi un millón de campesinos del nordeste brasileño deben caminar 800 kms. para escapar de la sequía. Mientras la disentería amibiana sigue siendo un mal endémico en las favelas, villas miserias y ranchitos donde se concentra un 90% de la población, los doctores latinoamericanos reciben en el New York Hospital for Special Surgery, un entrenamiento que luego aplicarán a unos pocos. Una insignificante minoría de latinoamericanos, pagada con frecuencia por los gobiernos de sus respectivos países, recibe en EE.UU. una avanzada educación en el campo de las ciencias básicas. Si alguna vez esas personas regresan, a Bolivia por ejemplo, pasan a ser maestros de segunda categoría de orgullosos residentes de la Paz o Cochabamba. El mundo rico nos exporta las versiones anticuadas de sus modelos desechados.

La Alianza para el Progreso es un buen ejemplo de la creativa producción para el subdesarrollo. Contrariamente a lo que dicen los eslógans, tuvo éxito: ha sido una alianza para el progreso de las clases consumidoras y la domesticación de las grandes masas. Ha sido un paso mayúsculo en la modernización de los patrones de consumo de las clases medias sudamericanas, integrándolas a la cultura dominante en la metrópoli norteamericana. Al mismo tiempo, la Alianza ha modernizado los niveles de aspiración de la gran mayoría de los ciudadanos y ha dirigido sus demandas hacia artículos a los que no tienen acceso.

Cada automóvil que Brasil echa a andar, le niega a 50 brasileños el poder disfrutar de un buen servicio de autobús. Cada refrigerador particular que entra al mercado reduce la posibilidad de construir un congelador comunitario. Cada dólar que América Latina gasta en doctores y hospitales cuesta cien vidas, para adoptar una frase del brillante economista chileno Jorge Ahumada... Si cada dólar así gastado se hubiera invertido en un plan para proveer agua potable, habría salvado cien vidas. Cada dólar que se gasta en escolarización significa más privilegios para la minoría, a costa de la mayoría; en el mejor de los casos aumenta el número de quienes, antes de abandonar la escuela, han sido enseñados que quienes permanecen en el colegio durante un tiempo más largo se han ganado el derecho a un poder, una salud y un prestigio mayores.

Lo que logra tal escolarización es enseñar a los escolarizados la superioridad de los mejor escolarizados.

Todos los países latinoamericanos se hallan frenéticamente volcados a gastar más y más dinero en sus sistemas escolares. Hoy en día ni un solo país gasta en su educación —esto es, en su escolarización— menos del 18% de los impuestos derivados del ingreso público y hay varios países que gastan casi el doble de ese porcentaje. Pero pese a esas gigantescas inversiones ningún país ha tenido éxito hasta ahora en proporcionar cinco años completos de educación a más de un tercio de sus habitantes. La demanda y la oferta de escolarización crecen geométricamente, en dirección contraria. Y lo que es cierto acerca de la escolarización lo es también referido a los productos de la mayoría de las instituciones en el proceso de “modernización” del Tercer Mundo.

El continuado refinamiento tecnológico de los productos que ya se han incorporado al mercado no hace frecuentemente sino aumentar los beneficios del productor mucho más que los del consumidor. Los procesos de producción cada vez más complejos tienden a permitir que solamente los grandes productores puedan reemplazar los artículos continuamente, y enfocar así la demanda del consumidor hacia las mejoras marginales sin importarle los resultados concomitantes: precios más altos, duración menor, menor utilidad general, mayor costo de reparación. Piensen en la cantidad de usos posibles para un abridor de latas común y corriente; en cambio, un abridor eléctrico, si funciona, sólo sirve para abrir un cierto tipo de latas, a pesar de costar cien veces más.

Lo dicho vale tanto para una maquinaria destinada a la agricultura como para un grado académico. La propaganda puede convencer a un granjero del medio oeste norteamericano de que necesita un transporte de doble tracción que desarrolle una velocidad de 70 millas por hora en carretera, tenga un limpiaparabrisas eléctrico, y que en un año o dos sea cambiado por uno nuevo. Pero la mayoría de los agricultores del mundo no necesitan ni esa velocidad ni esa comodidad, ni se preocupan tampoco en lo más mínimo porque el artículo pase de moda. Lo que ellos necesitan son vehículos que gasten poco, porque en su mundo el tiempo no es dinero, los limpiaparabrisas manuales son suficientes, y un equipo pesado debe durar cuando menos una generación. Aquel tipo de vehículo requeriría una ingeniería y un diseño totalmente distintos de los empleados en ese rubro del mercado norteamericano. Esa clase de vehículo no se fabrica en la actualidad.

En realidad, la mayoría de los sudamericanos necesita un personal paramédico, que pueda funcionar eficazmente durante un largo plazo sin necesidad de ser supervisado por un doctor. En lugar de establecer un proceso para entrenar a las parteras y a los asistentes médicos que saben cómo usar un arsenal limitado de medicamentos con bastante independencia, las universidades latinoamericanas crean cada año un nuevo departamento de enfermería especializada

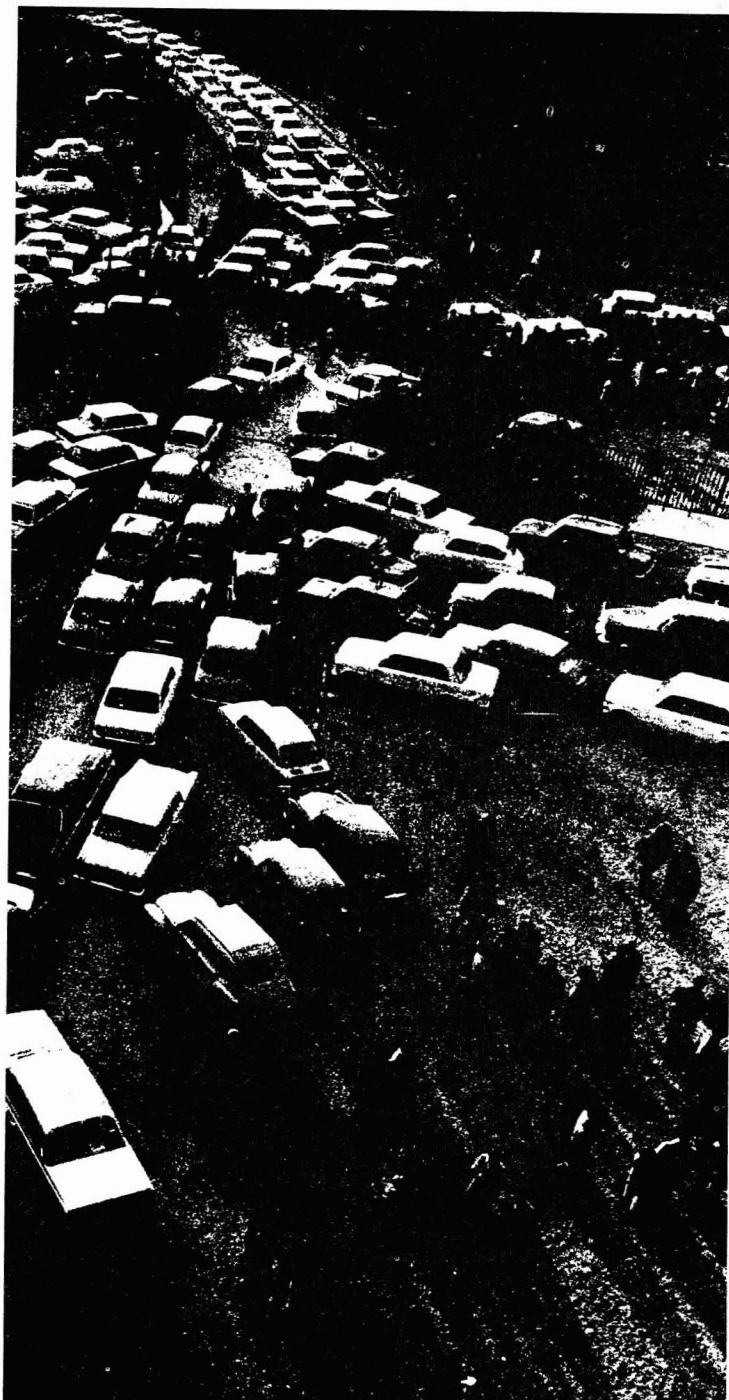


para preparar un personal que sólo sabe trabajar en un hospital, o farmacéuticos que sólo saben vender una cantidad cada vez mayor de recetas delicadas.

El mundo se mueve hacia un impase definido por dos procesos convergentes: un número creciente de personas tiene cada vez más un número menor de elecciones básicas. El crecimiento de la humanidad es ampliamente publicitario y crea pánico. La disminución de elecciones fundamentales se desprecia porque crea una angustia profunda. La explosión demográfica excede las fronteras de la imaginación, pero la atrofia progresiva de la misma imaginación social es racionalizada como un aumento de posibilidad de elegir entre dos marcas registradas. Los dos procesos convergen hacia un punto muerto: la explosión demográfica provee cada vez más consumidores para todo, desde alimentos hasta anticonceptivos, mientras que nuestra imaginación se encoge y no puede concebir otra forma de satisfacer su demanda como no sea a través de los productos enlatados que ya están a la venta en las sociedades admiradas. En lo siguiente me limitaré a esos dos factores, puesto que a mi modo de ver forman las dos coordenadas que juntas nos permiten definir el subdesarrollo.

En la mayoría de los países del Tercer Mundo la población crece, así como también la clase media. El ingreso, el consumo y el bienestar de la clase media crecen, mientras la brecha entre esta clase y las masas aumenta. Aun cuando los índices de consumo per cápita aumentan, la gran mayoría de los hombres dispone de menos alimentos, menos salud pública, menos trabajo significativo y peores condiciones habitacionales en 1945. Esto se debe, por una parte, al consumo polarizado y, por otra, a la ruptura de la familia y la cultura tradicionales. En 1969 hay más personas que padecen de hambre, dolor y frío que al final de la Segunda Guerra Mundial, no sólo en cifras absolutas, sino también en términos comparativos del porcentaje de la población mundial.

Estas consecuencias concretas del subdesarrollo son exuberantes; pero el subdesarrollo es también una actitud mental, y el problema crítico es comprenderlo como una actitud mental, o como una forma de conciencia. El subdesarrollo como actitud mental sucede cuando las necesidades de las masas se transforman en la demanda de nuevas marcas de soluciones enlatadas que están siempre más allá del alcance de las mayorías. En este sentido el subdesarrollo crece rápidamente, incluso en los países en que también crece la oferta de aulas, calorías, automóviles y clínicas. Los grupos dirigentes en estos países construyen servicios que fueron diseñados para una cultura afluente; una vez que monopolizan así la demanda, nunca pueden satisfacer las necesidades de la mayoría. El subdesarrollo como una forma de conciencia es un resultado extremo de lo que podemos llamar, en términos comunes a Marx y Freud, *Verdinglichung*, o materialización. Por materialización entiendo la enajenación de la percepción de las necesidades reales como una





demanda explícita de productos manufacturados en masa. Por materialización entiendo traducir la "sed" por "necesidad de beber una Coca-Cola". Este tipo de materialización surge cuando las necesidades humanas primarias son manipuladas por un aparato burocrático que ha logrado dominar la imaginación de los consumidores en potencia.

Permítaseme volver a mi ejemplo tomado del campo de la educación. La propaganda intensa que se hace acerca de la necesidad de escuelas lleva a todos a creer que la asistencia a clases y la educación son sinónimos, a tal grado que en el lenguaje cotidiano los dos términos son intercambiables. Una vez que la imaginación de todo un pueblo ha sido "escolarizada" o doctrinada para creer que la escuela tiene el monopolio de la educación formal, los anal-fabetos pueden ser obligados a pagar impuestos para proporcionarle una educación gratuita a los hijos de los ricos.

El subdesarrollo es el resultado de crecientes niveles de aspiración mediante la mercadotecnia intensiva de productos "patentados". En ese sentido, el subdesarrollo dinámico que ahora tiene lugar es exactamente lo opuesto de lo que creo que debe ser la educación: el despertar consciente de nuevos niveles de posibilidades humanas, y el uso de los propios poderes creativos para alimentar la vida humana. El subdesarrollo, sin embargo, implica la sumisión de la conciencia social a las soluciones prefabricadas.

El procedimiento mediante el cual la circulación en el mercado de productos importados aumenta el subdesarrollo, es algo que sólo se entiende en términos superficiales. El hombre que siente indignación al ver una planta de Coca-Cola en un suburbio latinoamericano es a menudo el mismo que se siente orgulloso al ver una escuela normal que crece en el mismo lugar. Resiente la evidencia de que hay una patente extranjera vinculada al refresco; en su lugar, le gustaría ver algo así como "Coca-Mex". Pero ese mismo hombre trata de imponer a toda costa la escolarización de sus compatriotas, sin darse cuenta de la patente invisible que ata profundamente esta otra institución al mercado mundial.

Hace algunos años vi a un grupo de trabajadores que levantaban un anuncio de la Coca-Cola, de unos veinte metros, en el valle desértico del Mezquital. La sequía y el hambre acababan de diezmar seriamente a la meseta mexicana. Un indio pobre de Ixmiquilpan, que fue quien me invitara, ofrecía a sus visitantes vasitos de tequila con un traguito de la costosa y oscura agua azucarada. Cuando recuerdo esa escena aún reacciono con furia; pero me es más irritante todavía recordar los encuentros de la UNESCO, en los cuales los bien intencionados y mejor pagados burócratas discuten con seriedad los currículos escolares en América Latina; o cuando pienso en las peroratas de liberales entusiastas que abogan por la necesidad de un número mayor de escuelas.

El fraude perpetrado por los vendedores de escuelas es mucho menos obvio, pero mucho más fundamental, que el del satisfecho

representante de la Ford o de la Coca-Cola, puesto que el partidario de la escuela consigue hacer morder a la gente el anzuelo de una droga mucho más exigente. La asistencia a la escuela primaria no es un lujo inofensivo, sino que con ella ocurre lo mismo que con el indio de los Andes, a quien su hábito de mascar coca lo tiene enjaezado a su patrón.

Cuanto mayor es la dosis de escolarización que ha recibido un individuo, tanto más deprimente resulta su experiencia de abandonar las clases. El desertor de un séptimo grado nota mucho más agudamente su inferioridad que aquel que desertó en el tercer grado. Las escuelas del Tercer Mundo administran su opio mucho más eficazmente que las iglesias de otras épocas. A medida que el espíritu de una sociedad es progresivamente escolarizado, sus miembros pierden paso a paso la sensación de que era posible vivir sin ser inferiores a los demás. Conforme la mayoría pasa del campo a la ciudad, la inferioridad hereditaria del peón es reemplazada por la inferioridad del desertor escolar, que es acusado como responsable personal de su fracaso. Las escuelas racionalizan el origen divino de la estratificación social con mucho más rigor que el que nunca han usado las iglesias.

Hasta la fecha, ningún país latinoamericano ha promulgado leyes contra los jóvenes que no consumen suficiente Coca-Cola o automóviles, pero todos los países latinoamericanos han aprobado leyes que definen a los desertores escolares como ciudadanos que no han cumplido con sus obligaciones legales. No hace mucho, el gobierno brasileño elevó casi al doble el número de años de escolarización gratuita y obligatoria. Desde ahora, cualquier desertor escolar que tenga menos de dieciséis años enfrentará continuamente en el resto de su vida el reproche de no haber aprovechado ese privilegio legalmente obligatorio para todos los ciudadanos. Esa ley ha sido promulgada en un país donde ni siquiera la predicción más optimista puede hacernos avizorar el día cuando sea posible otorgar esas prerrogativas escolares por lo menos al 25 por ciento de los jóvenes. La adopción de los estándares internacionales de educación condena para siempre a la mayoría de los latinoamericanos a la marginalidad o la exclusión de la vida social —en una palabra: al subdesarrollo.

Esa traducción de "objetivos sociales" en "niveles de consumo" no es exclusiva de unos pocos países. Por encima de todas las fronteras culturales, ideológicas y geográficas, las naciones se mueven hoy en día hacia el establecimiento de sus propias fábricas de automóviles, sus propios hospitales y sus propias escuelas primarias —y en la mayoría de los casos se trata cuando mucho de pobres imitaciones de modelos extranjeros, especialmente norteamericanos.

El Tercer Mundo necesita una profunda revolución de sus instituciones. Las revoluciones de la última generación fueron abrumadoramente políticas. Un nuevo grupo de hombres, con un nuevo conjunto de justificaciones ideológicas, tomó el poder para dedicar-



se luego a administrar fundamentalmente las mismas instituciones escolares, médicas y de mercado, con el fin de satisfacer el interés de un nuevo grupo de clientes. Puesto que las instituciones no han cambiado radicalmente, la dimensión de la nueva clientela resulta ser aproximadamente igual a la anterior. Esto resulta claro en el caso de la educación. Los costos de la escolarización por alumno son hoy prácticamente comparables en todas partes, debido a que se tiende a compartir los estándares empleados en evaluar la calidad de la escolarización. El grado de acceso a la enseñanza públicamente subsidiada —la cual se identifica con la posibilidad de ir a

la escuela— depende en todas partes del ingreso per cápita. (Lugares como China y Viet Nam del Norte pueden ser excepciones significativas.)

En todo el Tercer Mundo las instituciones modernas —si tenemos en cuenta el propósito igualitario según el cual fueron fundadas— son sumamente improductivas. Mientras la imaginación social de la mayoría no haya sido paralizada de manera irreversible mediante la fijación a esas instituciones, hay una mayor esperanza de que la revolución de las instituciones pueda ser planeada en el Tercer Mundo y no en los países ricos. De ahí la urgencia de abo-



caros a la tarea de desarrollar alternativas viables para las soluciones "modernas".

En muchos países el subdesarrollo se acerca a un estado crónico. La revolución a la que me refiero debe ser echada a andar antes de que eso suceda. Una vez más la educación ofrece un buen ejemplo: el subdesarrollo educativo crónico tiene lugar cuando la demanda de escolarización se difunde tanto que la concentración total de los recursos educativos en el sistema escolar se convierte en una exigencia política unánime. En ese momento la distinción entre la escuela y la educación, se hace prácticamente imposible.

La única respuesta viable frente al creciente subdesarrollo es una solución de las necesidades básicas planificada como una meta a largo plazo para áreas que siempre tendrán diferente estructura de capital. Es más sencillo hablar de alternativas para las instituciones, los servicios y los productos, que definir esas alternativas en términos precisos. No es mi propósito pintar una utopía ni describir el escenario de un futuro de alternativas. Debemos contentarnos con algunos ejemplos que indiquen la posible dirección de las investigaciones.

Algunos de esos ejemplos ya han sido expuestos. Los autobuses son una alternativa para los enjambres de automóviles particulares. Unos vehículos diseñados especialmente para un transporte lento sobre terrenos ásperos sirven de alternativa a los camiones estándar. El agua no contaminada es una alternativa frente a la costosa cirugía. Los ayudantes de los médicos son una alternativa para los doctores y las enfermeras. El almacenamiento comunal de los alimentos resulta una alternativa frente a los costosos equipos de cocina. Podrían discutirse otras alternativas. Por ejemplo, ¿por qué no considerar las caminatas como una alternativa futura que puede sustituir a la locomoción motorizada y explorar al mismo tiempo las tareas que ese cambio demandaría de los urbanistas? ¿Y por qué no uniformar la construcción de habitaciones familiares mediante estructuras prefabricadas de modo que cada ciudadano sea obligado a aprender durante un año de servicio social cómo construir su propia casa?

Hablar de alternativas en la educación es más fácil, en parte porque las escuelas han agotado enteramente los recursos de buena voluntad, imaginación y dinero que se destinan a la educación. Pero, inclusive en este campo, podemos indicar las líneas generales para la investigación.

Hoy en día la escolarización es concebida como la asistencia graduada a clase, programada, durante cerca de mil horas por año y durante un periodo ininterrumpido de varios años. Como regla general, los países latinoamericanos pueden proporcionar a cada ciudadano entre 8 y 30 meses de servicio. ¿Por qué no, por ejemplo, hacer obligatorio uno o dos meses de clases para todos los ciudadanos de menos de 30 años?

Hoy en día la mayor parte del dinero se gasta en los niños,

pero un adulto puede ser enseñado a leer en una décima parte del tiempo y a un costo diez veces inferior que un niño. En el caso de la persona adulta existe una recuperación inmediata de la inversión, no importa que su aprendizaje sea visto como la adquisición de una nueva perspectiva, de la conciencia política y el deseo de adoptar responsabilidad por el tamaño y el futuro de su familia, o que sea enfocado desde el punto de vista de una productividad creciente. En el caso del adulto el saldo es doble, puesto que no sólo puede contribuir a la educación de sus hijos sino también a la de otros adultos. A pesar de esas ventajas, en América Latina —donde la mayor parte de los recursos públicos se destinan a las escuelas— los programas de alfabetización básicos tienen subsidios escasos o nulos. Es más, estos programas son bárbaramente suprimidos, como sucede en Brasil y en otros países, donde el apoyo militar a las oligarquías feudales o industriales se ha quitado ahora la máscara de su inicial benevolencia.

Es difícil definir otra alternativa, puesto que no existe aún ningún ejemplo para demostrarla. Debemos entonces imaginar que los recursos públicos destinados a la educación sean distribuidos de tal manera que se ofrezca a cada ciudadano una oportunidad mínima. La educación será una preocupación política de la mayoría de los votantes sólo cuando cada individuo tenga una idea precisa del uso de los recursos educativos y alguna idea de cómo exigirlos. Se podría imaginar una ley de derechos universales, similar a aquella que fue concebida por los militares después de la guerra, de tal modo que se divida la cantidad de los recursos públicos destinados a la educación entre el número de niños que están en edad escolar, asegurándose de que un niño que no haya aprovechado esas ventajas a la edad de siete, ocho o nueve años, las tendrá disponibles cuando llegue a los diez.

Preguntamos entonces: ¿qué hacer con los compasivos recursos que cualquier República latinoamericana le ofrece a cada uno de sus niños? Respondemos: proveer casi todos los libros básicos, dibujos, cubos, juguetes y juegos que están totalmente ausentes de las casas de los niños pobres y que le permitan a un niño de clase media aprender los números enteros, el alfabeto, los colores, las formas y otras clases de objetos y experiencias que aseguren su progreso educativo. Entre todas estas cosas sin escuelas, o las escuelas sin ninguna de esas cosas, la elección es obvia. Pero el pobre, el único para quien desafortunadamente la elección se plantea en términos reales, jamás puede elegir.

Es difícil elegir las alternativas a los productos y las instituciones que por ahora tienen prioridad, y ello se debe no sólo, como he tratado de demostrarlo, al hecho de que tanto esos productos como esas instituciones modelan nuestra concepción de la realidad, sino también a que la construcción de esas alternativas requiere una concentración de voluntad e inteligencia poco frecuente. En el último siglo nos hemos acostumbrado a llamar inves-



tigación a esa combinación de voluntad e inteligencia al servicio de la solución de problemas particulares independientemente de su naturaleza.

Quiero dejar en claro, sin embargo, a qué clase de investigación me refiero. No hablo de investigación básica en el campo de la física, la ingeniería, la genética, la medicina o las letras. El trabajo de hombres como F.H.C. Crick, Jean Piaget y Murray Gell-Mann, debe sin duda continuar ampliando nuestro horizonte científico en otros campos. Los laboratorios, las bibliotecas, y los colaboradores especializados que estos hombres necesitan, los llevan a congregarse cada vez más en las pocas capitales de investigación existentes en el mundo. Sus investigaciones proporcionan bases para nuevos trabajos en casi cualquier producto.

Tampoco hablo de los millones de dólares que se gastan anualmente en la investigación aplicada, puesto que ese dinero es invertido por las grandes instituciones existentes que buscan perfeccionar y dar al mercado sus propios productos. La investigación aplicada es dinero gastado para hacer aviones más veloces y aeropuertos más seguros; dinero gastado para hacer medicamentos cada vez más específicos y poderosos, así como doctores más capaces en el manejo de los efectos secundarios de esas drogas; dinero gastado para enlatar más enseñanza en salones de clase; dinero gastado en métodos dedicados a administrar burocracias cada vez más grandes. Este es el tipo de investigación al cual debemos oponer cierta clase de contracorriente si deseamos llegar a presentar alguna alternativa a los automóviles, los hospitales, las escuelas y muchos de los tantos otros llamados "implementos necesarios para la vida moderna".

Hablo de un tipo de investigaciones peculiarmente difícil y diferente, que por razones evidentes ha sido hasta ahora profundamente descuidado. Lo que estoy haciendo es un llamado para investigar las alternativas a los productos que hoy domina el mercado: alternativas a los hospitales y las profesiones que se dedican a mantener vivos a los enfermos; alternativas a las escuelas y a los procesos de enlatar productos que niegan educación a los que no tienen la edad requerida, a quienes no han seguido los programas exigidos, a quienes no se han sentado en un salón de clase durante el número de horas sucesivas indicadas, a quienes no van a pagar su aprendizaje con sumisión a la custodia, los exámenes de admisión y la constancia de materias o títulos, o al adoctrinamiento en los valores de la élite dominante.

Esta investigación contracorriente, que intenta hallar alternativas fundamentales a las soluciones patentadas más comunes, es el elemento crítico principal para la búsqueda de un futuro en el cual puedan vivir las naciones pobres. Esta investigación contracorriente es diferente de la mayor parte del trabajo que se hace en nombre del año 2 000, porque casi todo ese trabajo busca cambios radicales en los modelos sociales pero a través de ajustes en la organi-



zación de una tecnología avanzada. La investigación contracorriente a la cual hago referencia debe tomar como uno de sus parámetros fundamentales la continua falta de capital en los países del Tercer Mundo.

Las dificultades de ese tipo de investigación son obvias. El investigador debe, en primer lugar, dudar de todo aquello que es evidente a primera vista. Segundo, debe persuadir y presionar a quienes tienen el poder de decisión para que actúen contra sus intereses a corto plazo. Y, finalmente, debe sobrevivir como individuo en un mundo que él mismo está tratando de cambiar tan fundamentalmente que sus amigos de la minoría privilegiada lo ven como un destructor de la base misma en la cual todos nos apoyamos. El sabe que si logra tener éxito beneficiando a los pobres, las sociedades tecnológicas avanzadas pueden quizá envidiar a los "pobres" que adoptan esta visión.

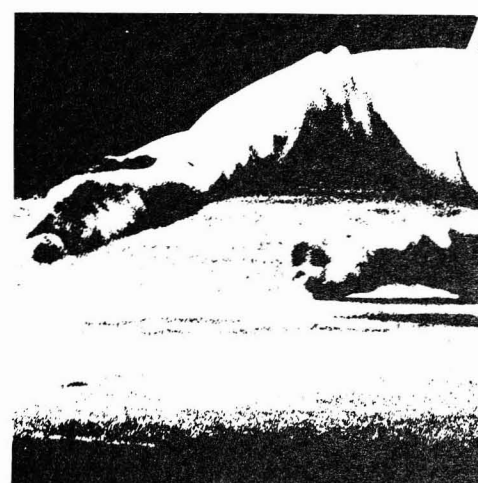
Hay un camino normal para aquellos que dictan una política del desarrollo, ya sea que vivan en Norte o Sudamérica, en Rusia o en Israel. Ese camino es definir el desarrollo y establecer sus objetivos en términos que nos resulten familiares, según la manera habitual en que ellos están acostumbrados a satisfacer sus necesidades y que les permitan usar las instituciones sobre las cuales ejercen el poder o control. Esa fórmula ha fracasado y debe fracasar. No hay en el mundo suficiente dinero como para que el desarrollo pueda tener éxito según esas vías, ni siquiera en el caso de que las superpotencias combinaran con ese fin sus presupuestos bélicos y espaciales.

Un curso análogo es seguido por aquellos que intentan llevar a cabo las revoluciones políticas, especialmente en el Tercer Mundo. Como regla general, prometen hacer accesibles a todos los ciudadanos los privilegios más comunes de que gozan las élites del presente, es decir, la escolarización, hospitalización, etcétera. Respaldan esa promesa en la vana creencia de que un cambio de régimen político les permitirá ampliar las instituciones que producen esos privilegios. La promesa y el llamado de los revolucionarios están, por tanto, tan amenazadas por el tipo de investigación contracorriente que se ha propuesto, como lo está el dominante mercado de los productores.

En Vietnam, un pueblo armado con bicicletas y lanzas de bambú ha llevado a un callejón sin salida a la mayor concentración de centros de investigación y producción que jamás ha conocido la historia. Debemos buscar nuestra supervivencia en un Tercer Mundo en el cual la ingenuidad humana es más lista que el poder mecánico. Por más difícil que sea, la única manera de revertir el subdesarrollo creciente es aprender a reírnos de las soluciones aceptadas, para poder así cambiar las demandas necesarias. Sólo los hombres libres pueden cambiar sus mentalidades y ser capaces de asombrarse.

**Raquel
Tibol**

Pautas y contexto del Ballet Nacional



En la primera quincena de junio, y en ciudades tan alejadas como México y Moscú, tuvieron lugar dos actividades importantes para el arte de la danza; de alcance mundial la soviética y enmarcada en el medio universitario la mexicana.

Del 7 al 19 de junio se celebró en Moscú el Segundo Concurso Internacional de Ballet, para jóvenes entre 17 y 28 años de edad. La convocatoria establecía que se deberían interpretar obras clásicas y contemporáneas, entendiendo seguramente en esta última categoría composiciones coreográficas recientes, pues es presumible que el comité organizador, presidido por Igor Moisseiev e íntimamente relacionado con el Teatro Bolshoi, no debe haber considerado la danza contemporánea, aquella que hizo a un lado no sólo la zapatilla de puntas, sino también toda la técnica del ballet romántico. Pero dentro de las diversas tendencias de la danza clásica, el concurso de Moscú reviste una indudable seriedad, como lo demuestra el número de participantes y la composición del jurado. En el primer concurso, celebrado en Moscú en el verano de 1969, participaron 78 artistas de 19 países. En el de este año se presentaron cerca de 90 artistas de 25 países. El jurado, presidido por Yuri Grigorovich, maestro del Bolshoi, quedó integrado por la cubana Alicia Alonso, el estadounidense Jerome Robbins, la francesa Claude Beasy y las soviéticas Galina Ulanova y Maya Plisetskaya. Esta última obtuvo recientemente un gran éxito con su interpretación del personaje de Ana Karenina en el Ballet del mismo nombre.

Por lo demás, es bien conocida la posición estética de los bailarines cubanos, que el coreógrafo y director Alberto Alonso definió de manera muy clara: "Nuestra búsqueda se encamina a la consecución de un lenguaje danzario nacional, con proyección universal; perseguimos una síntesis danzaria que partiendo de la técnica clási-

ca y la danza moderna asimile los esquemas básicos presentes en los bailes populares." Fiel a estos principios, Alberto Alonso ha creado obras como *Espacio y movimiento*, *Carmen*, *El guiye*, *Un retablo para Romeo y Julieta* (novedosa versión del drama de Shakespeare donde se conjuga el teatro y la danza, la palabra y el movimiento), *Conjugación* (dedicada al comandante Ernesto Che Guevara, sobre un poema de la uruguaya Amanda Berenguer) y *Vietnam, la lección* (inspirada en la lucha librada al sur de Vietnam).

En el Segundo Concurso Internacional, el Ballet Nacional de Cuba presentó danzas de dos de sus más jóvenes coreógrafos: Alberto Méndez e Iván Tenorio. Méndez compuso un *pas de deux*, titulado *El río y el bosque*, para el que asimiló aspectos del folclore cubano. *Rítmicas*, el *pas de deux* creado por Tenorio, se inicia con ejercicios académicos realizados en la barra tradicional, pero al desarrollarse deriva al ballet moderno y al baile popular esencialmente cubano.

La otra actividad importante, que no llegó a ser noticia para las agencias de prensa, es la temporada que en la primera quincena de junio presentó el Ballet Nacional de México en el Teatro de la Ciudad Universitaria anexo a Arquitectura, con un solo programa compuesto por cuatro obras que se sitúan en lo mejor de la más severa danza contemporánea. Es decir: no a la zapatilla de punta, no al argumento como pretexto para un desarrollo coreográfico, no a los brazos y piernas como partes fundamentales del instrumento danzario. El ballet contemporáneo deriva su conciencia de estilo de una apropiación de todo el cuerpo para el baile. Las caderas, los hombros, el vientre, la espalda, el pecho... cualquier espacio del cuerpo puede ser el apropiado para convertirse en polo del movimiento y la expresión. Al desechar el cuento argumental,



la arquitectura coreográfica sustenta el contenido en la forma misma. Dicho de otra manera: por el desarrollo de la forma es por donde la coreografía obtiene su contenido. No se pretende, como sí ocurre en ciertas corrientes actuales más abstractas, de conseguir una plástica en movimiento. Aunque casi siempre intraducibles a palabras, las danzas del Ballet Nacional expresan contenidos concretos, ya sea de situaciones, de temperamentos, de sentimientos, de circunstancias. Este grupo demuestra con su trabajo que el cultivo de la forma no tiene por qué ser formalista. Para humanizarse la forma no necesita forzosamente del injerto literario. Más aún: Ballet Nacional se ha propuesto demostrar, y lo está consiguiendo, que para convertir en danza los grandes temas de la literatura hay que desliteraturizarlos, haciendo a un lado todo lo anecdótico y episódico, así como la estructura narrativa.

Es el peculiar y profundo anhelo humanitario lo que diferencia a Ballet Nacional de grupos como el Nikolis Dance Theatre o la Murray Louis Company de los Estados Unidos, en los cuales el vuelo de la forma por la forma llega siempre más alto y más lejos que el vuelo de la forma para la expresión. Con lo cual no pretendo aplicar a Nikolais o a Murray Louis el ya desprestigiado y tergiversado calificativo de "deshumanizados". Si así lo hiciera el respetable Alwyn Nikolais, con sus sesenta años plenos de fervor creativo, me contestaría: "Yo me esfuerzo por llegar a otro nivel de expresión, en el que utilizo al ser humano como instrumento para conocer el mundo, y por medio de este conocimiento llegar de nuevo al hombre." Pero el cinetismo, sea en danza o en artes plásticas, lleva en su definición sus propios límites, que no son justamente los de Guillermina Bravo y sus compañeros del Ballet Nacional. Estos se crecen incitados por el que podríamos denomi-

nar desentrañamiento poético, mientras que un Murray Louis, cuando sale de la forma pura para entrar en la danza "cómica" desinfla sus relevantes calidades a causa de lo obvio y lo superficial. Cada quien en lo suyo: Piet Mondrian en la plástica pura y Jackson Pollock en el expresionismo abstracto. Pero lo que debe quedar claro es que hay una cierta consanguinidad estética entre Ballet Nacional de México y las compañías de danza contemporánea de los Estados Unidos, mientras que no existe familiaridad alguna entre el grupo mexicano y los conjuntos modernistas que trabajan con base en una hibridación del neo-romanticismo, el ballet-teatro, el show y las tablas gimnásticas. A la cabeza de esta corriente y con formidable talento marcha Maurice Béjart, quien ha conmovido al público europeo con una puesta en escena plena de fantasía de *La Traviata* de Verdi, que se presentó en marzo en Bruselas y podrá verse en septiembre en París. Para su estreno, la Sala del Palacio de la Moneda, donde se representó, fue reproducida en el escenario con sus estucos y dorados. Los cantantes, con ritmos dancísticos, evolucionaban en los palcos verdaderos y en los escenográficos. Realidad y ficción no tuvieron solución de continuidad. ¿Cuál era la imagen verdadera y cuál su desdoblamiento en el espejo? Sea como fuere, se retrataban mutuamente porque público y artistas representaban a una misma sociedad, según quiso decirlo, y lo dijo, Maurice Béjart.

El programa único para la presentación en C. U. de Ballet Nacional estuvo constituido por una obra de la que es coreautor Luis Fandiño: *Operacional I*, y tres de Guillermina Bravo, que es "coordinadora artística" y ya no "directora" de la compañía, que a última fechas se ha decidido por la condición de comunidad cgobernada. En sus 26 años de existencia este conjunto ha conocido



distintos estadios artísticos, y a ello han creído necesario referirse en un párrafo escrito para el público universitario. “Las diferentes etapas recorridas por Ballet Nacional de México han expresado con claridad los sucesivos objetivos del grupo: búsqueda, integración, asentamiento estético, renovación técnica y revolucionarización. Puede afirmarse, en este sentido, que el grupo ha sido y sigue siendo una comunidad inconforme: nuevas tendencias y actitudes han sido asimiladas por sus integrantes y la renovación del repertorio ha indicado la ininterrumpida línea creativa de sus seguidores. Un público cada vez más amplio ha podido percibir las distintas orientaciones, las cuales en su momento han constituido la vanguardia de la danza contemporánea en México.

“Al paso de la renovación técnica y estética, Ballet Nacional de México responde conscientemente con nuevos métodos de organización interna. Puede afirmarse que cada uno de sus miembros, a medida que adquiere la indispensable preparación técnica y cultural, se convierte en participante activo de todas las actividades del grupo. En esta forma, 1973 marca para Ballet Nacional de México una etapa de reorganización que amplía y hace más expedita su realización en todos los sentidos, en todas direcciones. La seguridad técnica de sus miembros, la labor constante en la enseñanza, la madurez artística del grupo exigen ya una dirección colegiada y colectiva, así como la asignación de tareas específicas para cada uno de sus integrantes. O sea: expansión de responsabilidad simultánea a la difusión de capacidades técnicas, estéticas y didácticas; profesionalización definitiva, mediante la praxis; mayor seguridad ante un público cada vez más numeroso y culto.”

En “Operacional I” la música de Antonio Vivaldi sirve para crear los ritmos de la parte estructurada del ballet, porque la obra

ha sido concebida como una secuencia de interpretación e improvisación, a cargo de tres bailarines: Raquel Vásquez, José Mata y Guillermo Ruiz. Estrenada hace algún tiempo, “Operacional I” se ha ido afinando en los dos sentidos; por una parte la interpretación es más virtuosa y más sugestiva, y por la otra la improvisación es más ingeniosa y armónica. Las improvisaciones tienen la restricción de que deben encadenarse estilísticamente con las partes coreografiadas. El clima que crea el público determina en buena medida el sentido de las improvisaciones desde el momento que incide en la interioridad de los intérpretes. A veces emerge un eco de folclore, en otras ocasiones el acento se pone en lo dramático, suelen ser rítmicas o dar preeminencia a la pantomima. Lo curioso es que esos momentos de espontaneidad imprimen una particular frescura a los pasajes previamente estructurados. Luis Fandiño ya está componiendo su “Operacional II”.

Las tres obras de Guillermina Bravo que integran este programa son: “Interacción y recomienzo”, “Melodrama para dos hombres y una mujer” y “Homenaje a Cervantes”. Diversas en su carácter y sentido, tienen en común la compleja y nítida caligrafía coreográfica. Son danzas escritas con buena letra y en buen papel, porque tienen estructuras perfectamente meditadas y cuentan con intérpretes poseedores de técnica suficiente, capacidad de entrega y sentido de cohesión.

“Interacción y recomienzo” fue trabajada con música de Gustavo Mahler, para dos héroes, un coro de cuatro mujeres y otro de cinco hombres-caballos. “La idea —explica la coreógrafa— la tomé de William Blake; su sentido heroico es muy afín a mi actual pasión por Mahler, músico al que uno odia o se entrega totalmente. En Blake se da una gran fuerza épica y trágica. Después de



haber compuesto mi obra me enteré de que Mahler le había dedicado su Sexta Sinfonía a Blake.”

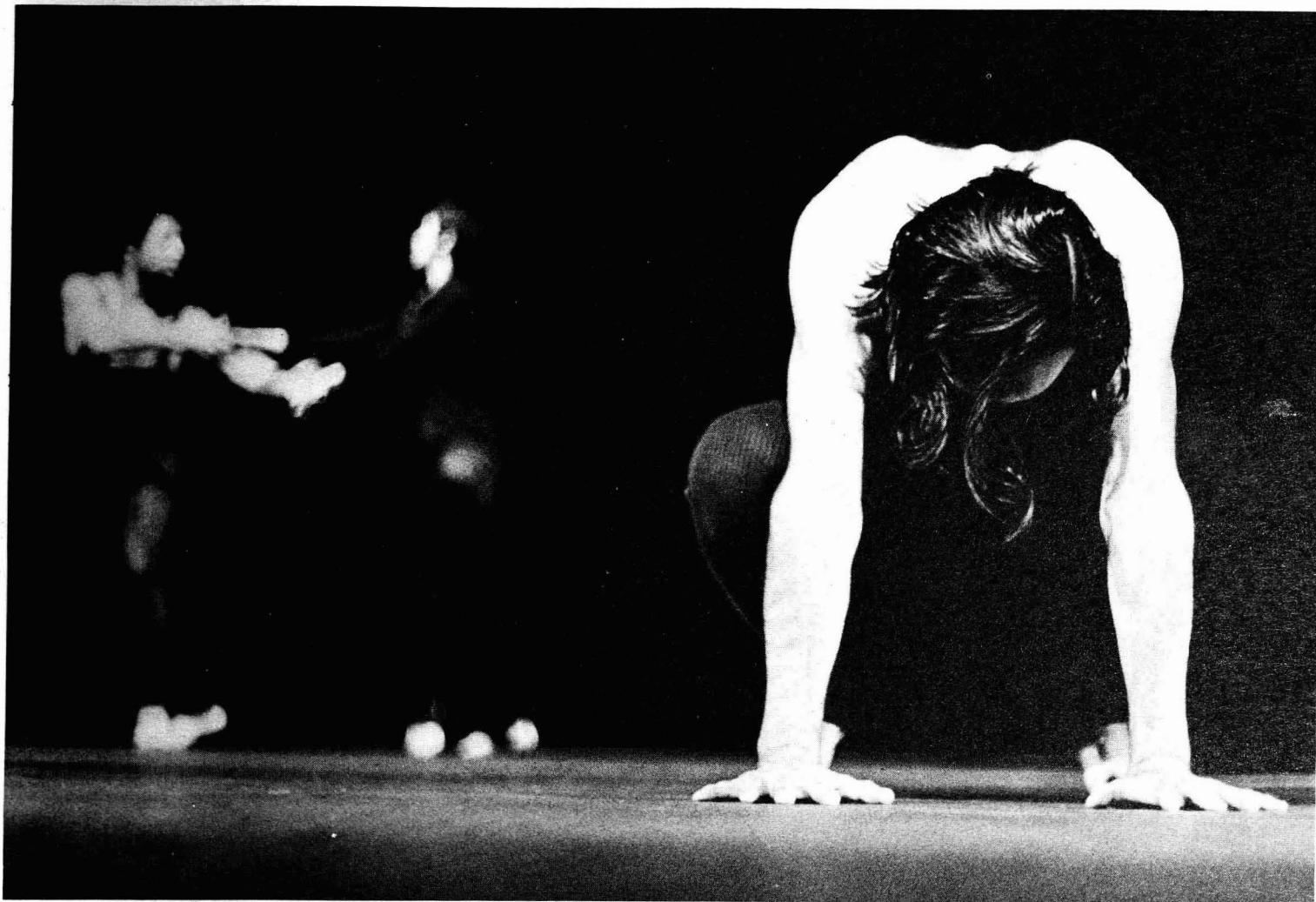
El dibujo geométrico de “Interacción y recomienzo” parte de un círculo y una escuadra. El círculo lo integran los héroes, que se oponen y se complementan, su existencia es cíclica, como el día y la noche, como la luz y la sombra. La escuadra la establecen los coros. En la lucha hay muerte, participación y celebración. El desarrollo dancístico tiene la prosopopeya del hecho público. “Hice una exploración geométrica basándome en la verticalidad. Quiero ganar el aire del espacio escénico, llenar los planos altos. En la danza premoderna para llegar a lo alto usábamos rampas y otras estructuras. Ahora queremos hacerlo bailando. No uso los coros como el cuerpo de ballet de la danza romántica; ante el juego de los héroes ellos son pueblo, son partícipes y son personajes. Es decir: estamos haciendo danza coral con su correspondiente justificación dramática. Si no la posee, el coro no tiene por qué aparecer. El tema ya no existe como tal sino que está consubstanciado con la estructura. Es la estructura la que contiene el bloque significativo, la estructura nace con su propia significación, que en este caso correspondía a un clímax casi permanente. Sostener un clímax es muy difícil, por eso no puede hacer una danza más larga para estos héroes trágicos, que —según Blake— caracterológicamente buscan su destrucción, aunque siempre habrán de renacer de sus cenizas. Viene el día, la noche es derrotada; viene la noche, el día es derrotado.”

Después de consultar al devoto de Mahler que es José Antonio Alcaraz, Guillermina Bravo decidió alterar la secuencia de los temas mahlerianos, pues primero entran en acción las mujeres con el segundo tema de la sinfonía, y después los hombres-caballos con el primer tema. “No fue fácil —dice— porque en la interacción se

trataba de voltear el círculo y la escuadra en todas las direcciones, hasta que quedaron en sentidos opuestos. Para un recomienzo cabal tendría que hacer un dibujo a la inversa, lo que me obligaría a invertir todos los temas musicales. Se trata de la imagen reversible. No descarto la posibilidad de completarla.”

“Melodrama para dos hombres y una mujer”, con música de Krzysztof Penderecki, describe una situación de triángulo amoroso. “No tiene secretos —dice la coreautora—, es un triángulo que está construido en triángulos. Para la angustia de un personaje que tiene dos amores construí una coreografía en triángulos que se combinan en mil formas interpolándose. El triángulo es una forma que da muchas posibilidades de invención. Esa danza la puse en tres semanas de trabajo efectivo; pero para entender la música de Penderecki tardé tres meses. Aunque su *Capricho* tiene la estructura de un concierto, es muy difícil, porque esa estructura le ha servido para explorar otras formas. En ‘Melodrama’ la música está empleada a la manera tradicional, pero debo subrayar que el uso de las músicas es uno de nuestros grandes problemas. Tenemos la obligación de trabajar con música electroacústica, aleatoria, seria, pero no tenemos los medios materiales ni los conocimientos para hacerlo con propiedad.”

Cuatro son los polos dancísticos con los que Guillermina Bravo compuso el “Homenaje a Cervantes”, obra para la que utiliza música de Juan Sebastián Bach y Lucas Foss. Esos polos son: el Protagonista, su Ayudante, un grupo que significa la Armonía y otro el Caos. La obra se estrenó durante el Festival Cervantino celebrado en 1972 en la ciudad de Guanajuato, y es de lo más sobresaliente en el ya amplio repertorio de la fundadora de Ballet Nacional. La espiritualidad, que es lucidez y enajenación a un mismo tiempo,



encuentra en Luis Fandiño un intérprete de cuerdas afinadísimas, que responde en cada una de sus fibras a las incitaciones externas. Un hipersensible, un introvertido, un soñador, al que sus anhelos convierten en juguete de circunstancias que él no inventó, pero que no puede confrontar sin desmedirlas ni desmedirse.

Al comienzo el Protagonista-Quijote está solo, amurallado en los infinitos planos de su angustioso ensueño. En un lapso relativamente breve su vida se ve invadida por todos los demás, los que lo aman y los que lo repudian, los que lo comprenden y los que lo provocan, los que le ayudan y los que lo laceran. La energía de los otros contrasta con su laxitud y el Protagonista se abandona melancólicamente a su suerte hasta la posibilidad final de su fragilidad.

“Desde hace tiempo —relata Guillermina Bravo— venía viendo con los muchachos un tipo de trabajo en que no fuera necesario explicarles un personaje, sino que ellos dedujeran el carácter del movimiento mismo. Se trataba de atacar al personaje de adentro hacia afuera y no de afuera hacia adentro. Mientras trabajábamos la obra nunca hablamos de personajes ni del libro. Todo el mundo tiene, aunque no lo haya leído, una imagen del Quijote. Yo no le dije a Luis Fandiño: quiero un Quijote de tales o cuales características. Se trataba, con base en la obra de Cervantes, de lograr algunas abstracciones fundamentales en imágenes de danza. Nos atrajo la simbiosis entre Sancho y Don Quijote. Claro que el espíritu de Guillermo Ruiz (el ayudante) marcó mucho al personaje.”

“El personaje del Quijote lo trabajé con un diseño de sucesión, mientras que el de Sancho con un diseño de oposición, que da líneas duras, angulosas, cortantes, que contrastan siempre con las suaves curvas del otro. Mas el sentido del trabajo de adentro hacia afuera les permitió a los bailarines poner en juego su propia creativi-

dad, que en este caso no fue poca. Puedo decir que Luis Fandiño creó su personaje, y eso se transmite, deja huella en el espectador.”

Refiriéndose a los coros de la Armonía y el Caos, Guillermina Bravo aclara que se trata de un coro de tipo onírico y de otro de tipo real. El coro del mundo de la realidad nos da una historia contada a través de imágenes, de su propia lógica. Pero estaba la solución balletística de la esquizofrenia, que da la espalda a la realidad. ¿Trabajaría entonces la danza de espaldas? La solución la encontré haciendo los desplazamientos siempre en formas redondas, en movimientos de cuchara. En el mundo onírico el Protagonista se siente bien como en el vientre de su madre. Pero está el otro al que no llega y que quiere abordar, que quiere atacar con pasos falsos, y se pone en ridículo. Es entonces cuando farsa y tragedia aparecen como géneros gemelos.”

Le pregunto a la coordinadora artística de Ballet Nacional la razón del uso intensivo en el grupo de la técnica de Martha Graham. Responde: “La técnica Graham nos importa porque construye los cuerpos con gran rapidez. Para la construcción de cuerpos es tan excelente como la técnica clásica, sólo que hecha por una contemporánea. Además, tiene principios teóricos generosos que permiten crear formas ilimitadamente. Es un importante instrumento de creación. No he creado mi propia técnica porque no me hace falta, sería ocioso cuando ya existe una que nos satisface porque pone al maestro y al estudiante en actitud creadora. Por eso estoy segura de que si Martha Graham nos viera bailar no reconocería en nuestra manera danzaría su técnica.”

En efecto, Ballet Nacional ha sabido transfigurar los cánones de una forma en una necesidad de forma. Esto le da a la compañía su característica y su sobresaliente calidad.

La consumación de la independencia nacional en 1821, trajo consigo uno de los fenómenos más interesantes de la vida política mexicana. En esos momentos se fue gestando la actitud de los llamados "Gatos Maromeros".

Firmando como Gato Maromero, un articulista de la época aludía así a aquellos personajes que seguían la política del "gato o hábil maromero porque nunca caen de costillas y siempre parados".

Las maniobras equilibristas estaban generalizándose por las intensas convulsiones políticas posteriores al movimiento de emancipación, por lo cual se confeccionó un pequeño manual para los maromeros como "Arte de caer parado en las revoluciones".

Las instrucciones contenidas en el preciosísimo manual aconsejaban por principio la posesión de los instrumentos con los cuales se mostraría la habilidad del equilibrista. Estos eran: unos anteojos de *previsión* o de larga vista, para aumentar y disminuir los objetos según las circunstancias; un palo de balanza con piedras en los extremos, una que se llamaría *miedo* y la otra *adulación*; unas chinelas muy delgadas con unas letras bordadas en oro con la leyenda *para todo*; una cota de mallas para resguardarse de todo peligro, llamada *egoísmo*, y por último un gorro muy galán, con plumas del color que conviniera, denominado *interés*.

Dejando para otra ocasión las instrucciones para el empleo de tan efectivas "herramientas políticas", cabría preguntarse lo siguiente: ¿Realmente era la política la gran ciencia de caer parados a pesar de las turbulencias revolucionarias buscando sólo las conveniencias personales? ¿O por el contrario, era una necesidad táctica en las difíciles circunstancias de la época?

No creemos que la primera actitud, la cínica, sea la que haya predominado, sino que por el contrario, la forma en que se desarrolló el movimiento de emancipación, aunada a los grupos que la promovieron, casi no deja lugar a dudas sobre el carácter de ese movimiento en cuanto a que en su origen se trataba no tanto de cuestionar el sistema socioeconómico de la colonia, como de criticar su organización política. Y si bien los intentos de los criollos por la autonomía se habían desarrollado paulatinamente desde la segunda mitad del siglo XVIII, en favor de una menor ingerencia de la metrópoli y los metropolitanos en los asuntos particulares de la colonia, se gestaban al mismo tiempo en la Nueva España nuevos intereses sectoriales y regionales que acabaron por agudizar las contradicciones con la península. Ello obligó a los grupos en contienda a mantenerse (o tratar de hacerlo) siempre al frente de las cuestiones políticas.

Los movimientos "juntistas" de 1808, los primeros intentos conspiradores en favor de la emancipación, así como las luchas parlamentarias de los novohispanos en las Cortes españolas, trataron siempre de asegurar el control criollo del poder político, casi sin cuestionar el sistema socioeconómico, y salvo la excepción del

movimiento popular iniciado por Hidalgo y fortalecido en sus demandas sociales por Morelos, los demás intentos criollos por lograr la emancipación poco se aventuraron por el camino de las transformaciones estructurales.

Consumada la independencia se acentuó aún más el carácter conservador del criollismo, al reducirse —y hasta excluirse— algunas de las medidas más avanzadas del liberalismo español. A pesar de ello, no se había liquidado todavía la contradicción producida por la estructura del sistema colonial.

En efecto, en la independencia habían participado un buen número de españoles, temerosos de que el régimen constitucional de la península afectara sus variados y poderosos intereses, con lo cual, a pesar de la separación política, no se liquidaba la vieja rivalidad entre criollos y españoles.

Se trató desde entonces de una lucha entre las diferentes facciones que habían convenido —por fuerza de las circunstancias— realizar la independencia nacional. Esto es lo que en gran medida hizo que el problema de la época fuera más político que económico.

Los autores intelectuales y materiales de la independencia se encontraban entre diversos sectores de la población, unidos sólo por el deseo común de la separación de España, pero con posturas diversas y aun antagónicas respecto a su objeto.

Sin embargo, una vez resuelto el problema fundamental de la emancipación, el entendimiento pasajero hizo forzosa una nueva distribución de papeles en lo que se refiere al comportamiento sociopolítico, que, desde el principio, ninguno de los grupos estuvo dispuesto a respetar.

Factor importante del maromerismo fue así mismo la falta de una política nacional y la fase crítica de descentralización de aquellos años, pues en las disposiciones políticas de la época se veía más una tendencia a tener "por único objeto las personas ocupándose poco o nada de las cosas".

La heterogeneidad en la composición del grupo del poder entre hombres que representaban opiniones e intereses antagónicos originó una lucha interna en que se pugnaba por establecer puntos de vista partidistas y en ocasiones excluyentes.

Para muchos hombres la separación del control político directo durante los años de la dominación española, junto con la falta de referencias suficientes sobre otras experiencias de gobierno y la inexistencia de antecedentes en la aplicación al país de los modelos que se proponían, dio como resultado que en el momento en que ocuparon el poder carecieran de un entendimiento efectivo acerca de las cuestiones concretas de la conducción del gobierno. Cada uno opinaba en realidad sin mucho conocimiento defendiendo, atacando o postulando ideas que nunca se habían llevado a la práctica en el país. A largo plazo esta inexperiencia y sus tentativas por crear un sistema adecuado a las condiciones y necesidades



de los grupos que manejaban la maquinaria política, condujo a los funcionarios mexicanos a esta situación de contradicciones e inconsistencia que hemos denominado como su actitud de equilibristas o gatos maromeros, y que no expresaba más, en la mayoría de los casos, que su búsqueda de soluciones a la situación del país.

Por ello, el sistema político de México fue durante toda esa época el problema central. La búsqueda de una alianza estable y duradera dio como resultado inmediato, que los grupos se acomodaran en el partido que mejor les conviniera y garantizara su posición, cambiando cuando el de turno no cumpliera esos requisitos o cuando hábilmente se preveía su inevitable caída.



La proyectada tarea de la independencia de vincularse de otra forma al mercado mundial, de convertir al país en una nación moderna y de explotar sus recursos en beneficio de los grupos dominantes nativos, sólo podía cumplirse con el establecimiento de una directiva política definida. Al no existir ésta, se impedía el desarrollo de la base económica, al mismo tiempo que se daba paso a la búsqueda o elaboración de una nueva orientación que superara dicha situación.

Sin embargo, por su propia heterogeneidad, los grupos luchaban unos con otros para apropiarse del poder e imponer sus propias orientaciones y objetivos, dificultando el establecimiento de un plan político uniforme.

La caída del primer imperio fue inevitable, porque en él se trató de mantener una estructura inoperante, que ya desde años atrás había resistido los embates del reformismo ilustrado, del constitucionalismo español y de la revolución de independencia. La nueva directiva política tendía por necesidad a un sistema más dinámico, y a pesar de que el régimen republicano no significaba la panacea de todos los males del país como sostenían sus partidarios, era mucho más adecuado a una realidad que se había venido imponiendo a pesar de los controles de la estructura legal y de la oposición de aquellos que ciegamente se oponían a compartir el control del poder. El compromiso final no podía establecerse sin marcar claramente los límites a los que podía y debía llegarse, sin olvidar que el respeto a los intereses creados. Se estableció entonces una alianza frágil y pasajera entre los diversos grupos dominantes que dieron nuevas oportunidades a los equilibristas.

Los años siguientes se caracterizaron precisamente por un intento de conciliar las diferentes posiciones de los grupos; la búsqueda de esta directiva u orientación política dio como resultado el *maromerismo* como actitud necesaria, primero para poder encontrarla a través de la práctica, y segundo porque ninguna de las facciones en pugna podía permitirse el lujo de marginarse del control del poder y dejarlo en manos de sus rivales.

Partiendo del supuesto de que durante casi toda la primera mitad del siglo pasado no existieron en México verdaderos partidos políticos, al menos como los concebimos actualmente, y a pesar de la indiscutible experiencia práctica que muchos hombres habían adquirido en el manejo de las cuestiones políticas, podemos afirmar que la mayor parte de los que se dedicaban a estas actividades se afiliaron al gobierno en turno sin que por ello creyeran traicionar las ideas que profesaban y la causa que sostenían.

Sin partidos o agrupaciones políticas organizadas y visibles, las ideologías no pudieron ser definidas sino al cabo de muchos años, y por ello los hombres en el poder generalmente no presentan, ni en sus actividades ni en sus declaraciones, categorías o posiciones que nos permitan su fijación. Algunos grupos libres de preocupaciones teóricas fundamentales, en ocasiones se encontraron con



ventaja, incluso bajo condiciones favorables para sus adversarios, pues al relegar la estructuración de una teoría, pudieron aprovechar fuerzas sin dirección, movilizándolas en beneficio de sus propios fines aunque en el fondo se opusieran a ellas.

El problema de la participación indiscriminada se hizo más complicado ante la falta de participación —como consecuencia de su situación marginal— de la mayoría de la población en las actividades políticas. De aquí que éstas quedaran reducidas a un pequeño grupo, y que las revoluciones, golpes de estado, cuartelazos y cambios de sistema fueran promovidos, ejecutados y resueltos en el seno de la familia dirigente.

Las posturas vacilantes y la indecisión frente a los problemas, así como las grandes dificultades del periodo crearon una mentalidad política muy especial, en una generación “a caballo entre los viejos y los nuevos tiempos a disgusto con unos y con otros”, que no abrazaba las causas con todas sus consecuencias, y que se poseionaba del miedo cuando se trataba de remover los obstáculos.

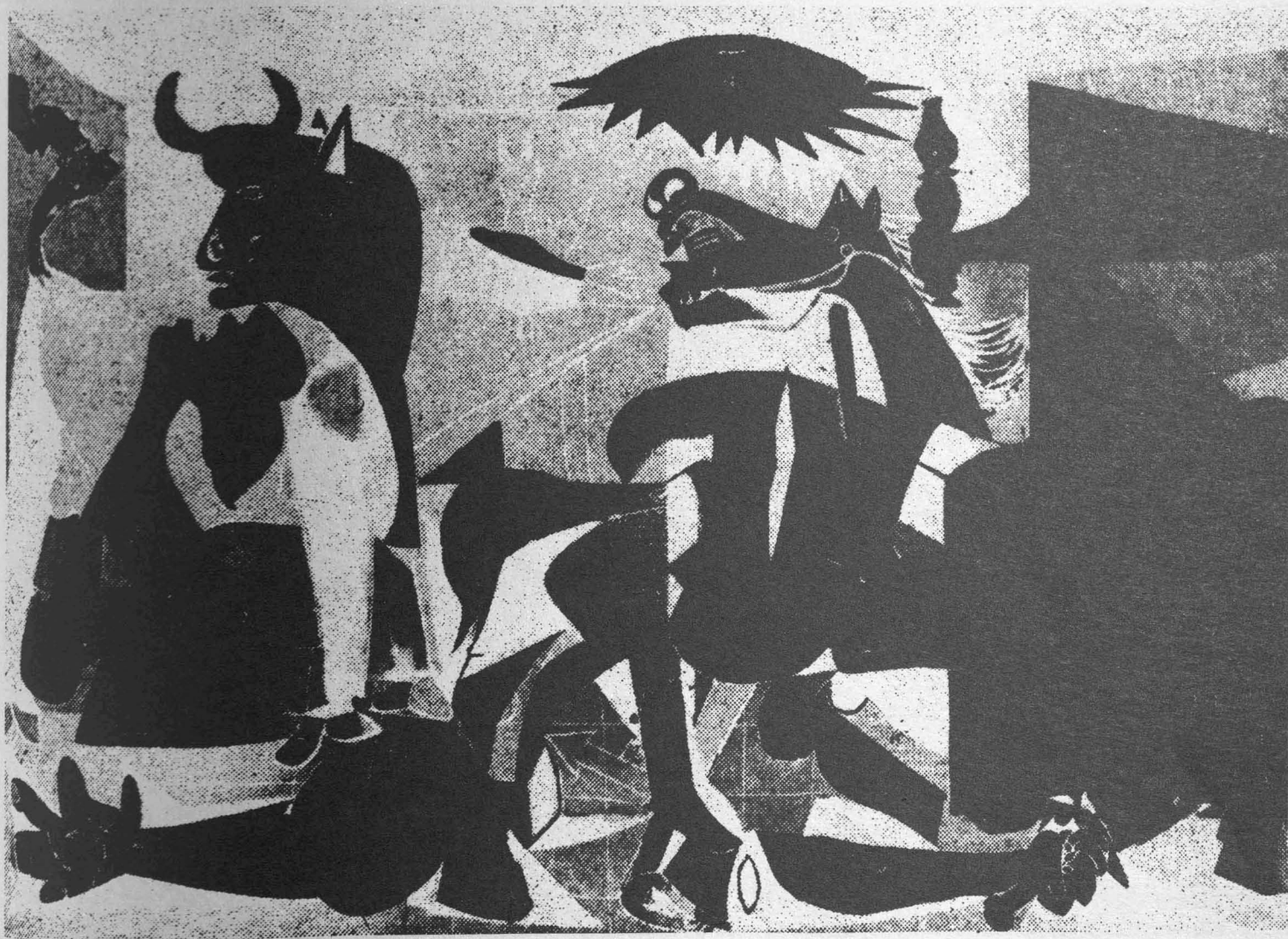
Se reconoce en muchos de ellos la descripción que hizo José María Luis Mora de uno de sus contemporáneos cuando afirmaba que tenía “una alma republicana con lenguaje monárquico... (que) siempre ha pertenecido a la causa del progreso, pero nunca ha obrado por su idea de que las reformas provocan resistencias y desórdenes y rehúsa cargar con ellos”, Atrapados así en las redes de la moral que recibieron, algunos se encontraban comprometidos con el viejo régimen y ligados a él por vínculos que se les habían inculcado como respetables y sagrados, si no es que por interés, afecto y conveniencia.

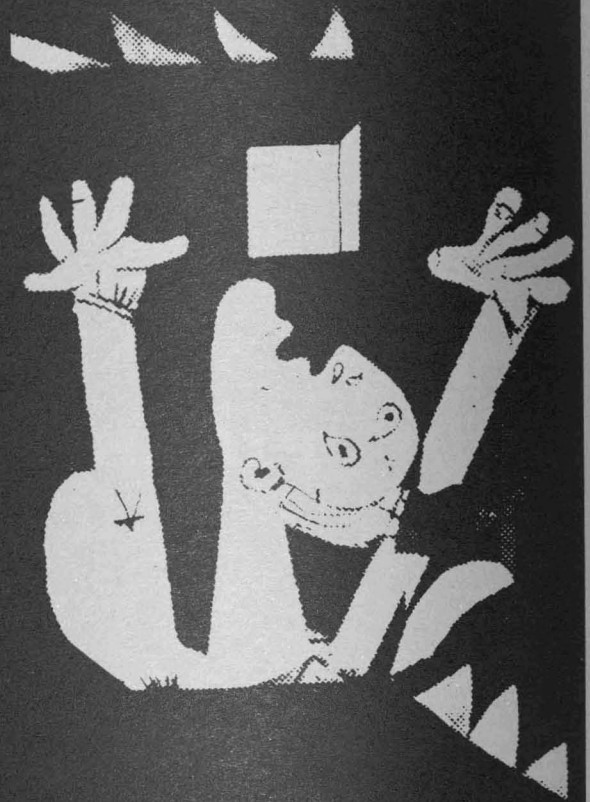
Por su parte, las pretendidas soluciones eclécticas del grupo revolucionario no pudieron llevarse a cabo, ya que no eran operables en la realidad sin eliminar antes las trabas que las obstaculizaban y que los enfrentaba inevitablemente con los cuerpos privilegiados tradicionales.

En esta forma, la inestabilidad subsistió permitiendo a los marmeros lucir todas sus habilidades, pues el participar en un solo grupo definido sin capacidad de maniobra significaba exclusión de las actividades políticas. Los que objetaron este equilibrio por egoístas y no consecuentes con sus principios, fueron los menos, y sus críticas se situaban más dentro del terreno contradictorio de la ética tradicional que en el de la política; al final se decía: “sí, señor gatiquijote... sí, señor hipócrita, gato tonto, si los compañeros siguieran vuestros consejos y no los míos, morirían con honor pero sin blanca. Conservarán las virtudes... pero perderán el equilibrio, y en las convulsiones políticas rara vez caerán parados, sino casi siempre de cabeza, haciéndose pedazos las costillas”, pero no sólo eso, sino que por encima de la problemática moral existió otra: la realidad misma, la coyuntura histórica y la situación nacional que presionaban a aquellos hombres a la búsqueda del sistema adecuado para el gobierno de un nuevo país.

PICASSO / GARCIA LORCA

GUERNICA



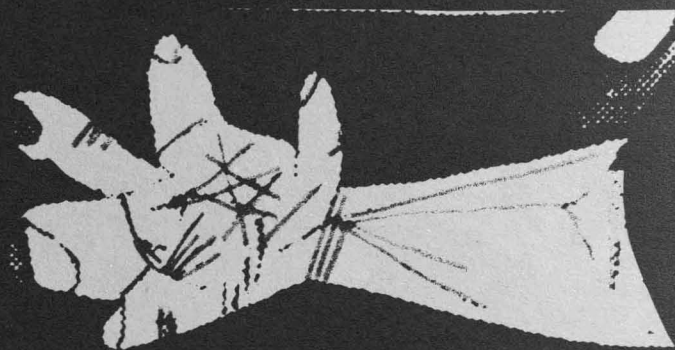


**Vine a este mundo con ojos
y me voy sin ellos
¡Señor del mayor dolor!**

«LAMENTACIÓN DE LA MUERTE» 1-3

**Yo no quiero más que una mano
una mano herida, si es posible
Yo no quiero más que esa mano
para tener un ala de mi muerte.**

«CASIDA DE LA MANO IMPOSIBLE» 1-4





Doña Luna.

(¿Se ha roto el azogue?)

No.

¿Qué muchacho ha encendido su linterna?

Sólo una mariposa basta para apagarte.

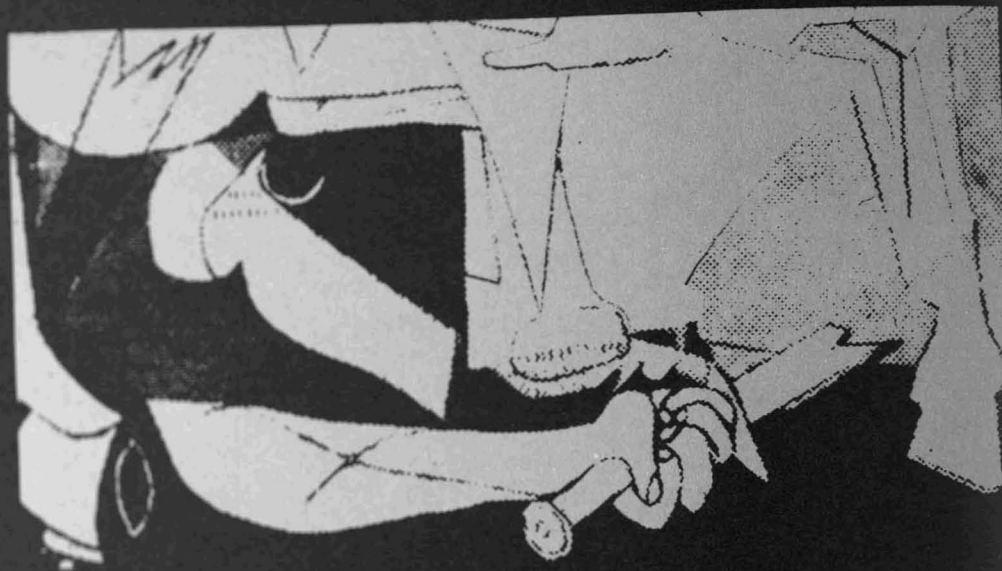
Calla... ¡Pero es posible!

¡Aquella luciérnaga es la luna!

«SUITE DE LOS ESPEJOS» Reflejo.

Lo demás todo pasa .
Rubor sin nombre ya , astro perpetuo .
Lo demás es lo otro, viento triste
mientras las hojas huyen en desbandadas.

«CASIDA DE LA MANO IMPOSIBLE» 13-17



Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero si puede ser
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?

«ROMANCE SONÁMBULO» II



**El niño y su agonía, frente a frente
eran dos verdes lluvias enlazadas
El niño se tendía por la tierra
y su agonía se curvaba.**

«CASIDA DEL HERIDO POR EL AGUA» 17-20



**Duele en la planta del pie
el interior de la cara,
y duele en el tronco fresco
de noche recién cortada.**

**¡Amor, enemigo mío
muerde tu raíz amarga!**

«GACELA DE LA RAÍZ AMARGA» 19-13



**No hay dolor en la voz. Sólo existen los dientes,
pero dientes que callarán aislados por el raso negro.**

**No hay dolor en la voz. Aquí sólo existe la tierra.
La tierra con sus puertas de siempre
que llevan al rubor de los frutos.**

«PANORAMA CIEGO DE NUEVA YORK» V

**No quiero que me repitan
que los muertos no pierden la sangre,
que la boca podrida sigue pidiendo agua.
No quiero enterarme de los martirios
que da la hierba,
ni de la luna con boca de serpiente
que trabaja antes del amanecer.**

«GACELA DE LA MUERTE OSCURA» 5-9



**El buey cierra sus ojos
lentamente...**

(Calor de establo.)

**Este es el preludio
de la noche.**

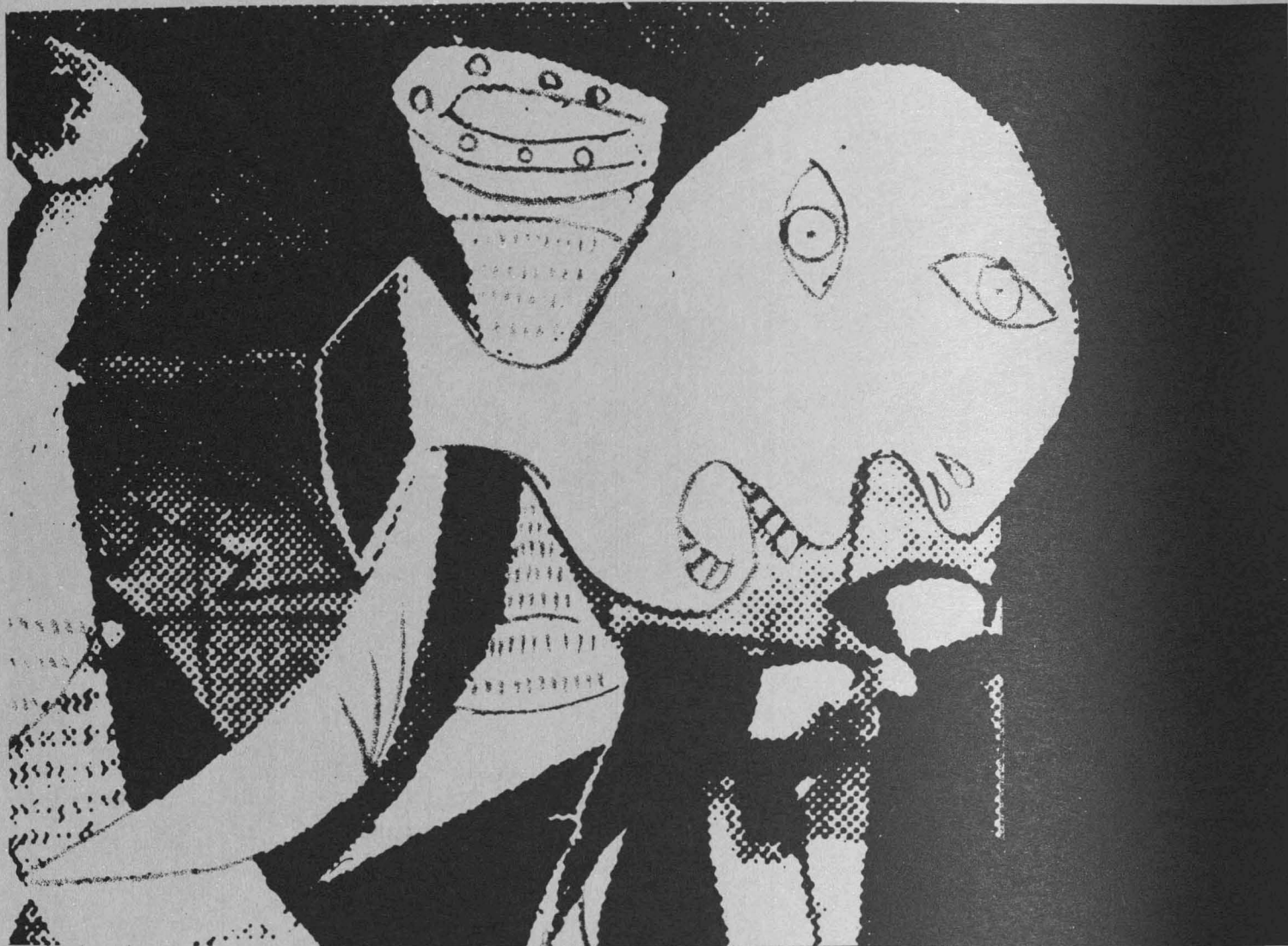
«NOCHE» II Preludio



**La luna pudo detenerse al fin
por la curva blanquísima de los caballos.**

**Un rayo de luz violeta que se escapaba
de la herida
proyectó en el cielo el instante de la circulación
de un niño muerto.**

«LA LUNA PUDO DETENERSE AL FIN» 1-3



Una muerte y yo un hombre .

**Un hombre sólo, y ella
una muerte pequeña .**

«CANCIÓN DE LA MUERTE PEQUEÑA» VI

*La música, misteriosa forma del tiempo,
Jorge Luis Borges, "Otro poema de los dones"*

Al tener Thomas Buddenbrook una introspección mística en la naturaleza orgánica del mudo, causada por la lectura de un capítulo de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, momentáneamente exime a su hijo de la obligación de continuar la estirpe. Como el individuo vacilante en la lucha inevitable con otros individuos (los duros Hagenström y Möllendorpf) para imponer su voluntad en el mundo, él representa el penúltimo escalón en el marchito organismo de los Buddenbrook. La duda como validez y realidad de la batalla para mantener la posición en el mundo, se admite y queda abarcada por su espíritu ya incierto. Señales de debilidad, como la boda con la estrafalaria Gerda, extranjera y musical, y su violenta huida de Christian, en quien reconoce las partes más débiles de sí mismo, preparan el terreno para la repentina comprensión. Thomas le había confesado a Tony su inclinación a preocuparse de sí mismo, que lucha por guardar obediencia con el credo del cumplimiento de los mercaderes, opuesto a la dispensa de los poetas para escuchar y registrar su privilegiada vida interior. Thomas, arrancado de la escuela a edad temprana para servir en los negocios familiares, se emparienta con el joven Schopenhauer, quien fue puesto como empleado a los diecisiete años, y dos años después su madre, con un gesto significativo, lo salvó de una obediencia de por vida a los últimos deseos del padre. Es concebible que la vida de Schopenhauer haya podido ser como la de Thomas, si no se hubiera liberado para llevar adelante su educación y su vida con un ingreso económico independiente.

Christian es una premonición de Hanno, casi una caricatura de la sensibilidad del muchacho. A pesar de su imitación perfecta al armonio de un virtuoso del piano, carece de sentido musical, como todos los Buddenbrook. La descripción de su ejecución burlona es un presagio de las tandas de Hanno al piano. Christian cree que es hermoso ser artista, pero debe quedarse de pie mirando desde una ribera lejana; ante todo es un observador, afinado con gran agudeza en el flujo de su propia sangre o la tensión de sus músculos.

En la casa Buddenbrook, antes del advenimiento de Gerda y su stradivarius, la música fue confinada a cantinelas y tarareos en ratos tontos, coros de Navidad, organilleros italianos y la simple interpretación de la flauta de Johann Buddenbrook. A Thomas le gustaría que Hanno creciera como Johann para ser jovial, sencillo, vigoroso y con donaire, pero Gerda ridiculiza el gusto musical de Thomas (y por inferencia, el gusto de sus ancestros). Está indicado desde la primera aparición que Hanno tiene el destino de una muerte temprana y que con él la línea familiar de los Buddenbrook se extinguirá. Grobleben habla de féretros y de la madre tierra en el bautizo, y Hanno termina claramente la crónica familiar diciendo que nada más vendría. Thomas llega a considerar la música

como una fuerza hostil entre sí mismo y Hanno, un templo en que su mujer y su hijo se esfuman. La misma música le hace burla como la áspera cacofonía en el aniversario que provee con un acompañamiento infernal a las malas noticias del caos de Pöppenrade.

El pequeño Hanno primero se estremece con el sonido del órgano de la iglesia y escucha con arrebatos los duetos de Gerda y Herr Pfühl. A los siete años de edad "se percata de que la música es una cosa extraordinariamente seria, importante y profunda en la vida". Inmediatamente comprende la teoría armónica porque "era solamente una confirmación de lo que siempre había conocido". Lo que reconoce son las "emociones de su ser más profundo, pero enteramente sin realidad y remotas a su dolor", que Schopenhauer atribuye a la música. Herr Pfühl no pone disciplinas a Hanno en los estudios sino que se concentra en las necesidades espirituales; ha vislumbrado que Hanno hallará en la música su modo de expresarse. Por supuesto, Hanno declaró que nunca hablaría de nuevo a nadie después del fracaso de su recital poético para el centenario de la empresa. Su única confrontación pública de éxito con la familia sucede el día en que cumple ocho años, cuando interpreta una pieza compuesta por él mismo, que consiste en "disputas, súplicas y anhelos resueltos en un hinchado organismo final en una momentánea realización aceptada en la inaguantable cumbre de la alegría". Herr Pfühl teme que la música de Wagner (la gran pasión de Gerda) corrompa el alma de Hanno con caos y demencia; sin embargo Pfühl es derrotado y Hanno se goza en Wagner, que obviamente es la principal inspiración de sus composiciones. Mann, en sus ensayos sobre Schopenhauer y Wagner, arguye que Wagner adaptó de Schopenhauer la idea del mundo como voluntad, si se ve la voluntad como "instinto, la concepción erótica del mundo", especialmente ejemplificada en *Tristán* y su música de anhelante erotismo. Hanno oye repetidamente un arreglo para piano y violín de la "Muerte de amor" y se corrompe totalmente. Sabe que su propia música nunca le servirá profesionalmente y que sólo le gratifica con desinterés una perfecta y libre contemplación estética de motivos impuestos intelectualmente. Cuando Hanno improvisa sobre un simple tema, lo rodea de tempestades y torrentes de música, desconocidos antes por él y sólo experimentados al tocar; la música y el intérprete están oprimidos por espasmos de anhelo expuestos una y otra vez hasta no poder contenerse y resolverse en una realización completa. Los orgasmos musicales de Hanno son el sustituto de las potencias procreadoras que deberían prolongar la estirpe de los Buddenbrook; la semilla se derrama en el piano. Schopenhauer hace una analogía entre la felicidad del hombre como la transición entre el deseo y la satisfacción, y la música como la constante digresión de la nota clave y el retorno a ella. Hanno está en contacto con la quintaesencia de la vida pero no con sus acontecimientos; experimenta grandes emociones en lo



abstracto. La música es un sustituto de la vida, que en su caso es el de quien consume y derrócha las energías vitales, pero también es un fin en sí misma; en la fanática adoración de Hanno por esta bagatela sin valor hay renuncia y fe. Está metido en la voluntad misma, de la que la música es copia. Schopenhauer sostiene que la música existiría aunque no hubiera mundo fenoménico, y Hanno da la espalda a la percepción de un mundo de conflictos y egos en batalla que desaparece en la más pura expresión del mundo como voluntad: música. Hanno nunca crecería, como si lo forzaran a combatir siendo totalmente inepto; él ha ido lo más lejos posible en la música puesto que no es un verdadero creador sino sólo un comunicante. También, siguiendo las ideas de Schopenhauer, está como niño más cerca de la realidad y participa de la semejanza de la genialidad con la niñez, que se nubla y embota por el razonamiento excesivo del mundo de los adultos. Hanno carece de futuro concebible, pues sus deseos se consuman en la música y nada podría hacerlo volver al mundo fenoménico. Kai tuvo razón al besarle las manos a Hanno, pues eran sus órganos de comunicación y expresión.

La familia Buddenbrook se disuelve en ecos de acordes wagnerianos, y la música se burla de nuevo de los esfuerzos mundanos y carentes de finalidad de la familia. La unión de la última floración del organismo con la voluntad del mundo a través de la música, una perforación del velo ilusorio, va necesariamente acompañada por la total desaparición de ese organismo en el mundo de las apariencias. La música como remedio de la enfermedad lo mismo mata al paciente.

¿Qué tiene en común el pequeño Hanno con Marcel Proust? La obsesión infantil de Hanno fue el jorobado de *Des Knaben Wunderhorn* (colección de poesía popular y folclórica mencionada por Schopenhauer); obviamente ese marrullero se hizo el espectro de muchos niños alemanes, y Walter Benjamin reveló al fin de su vida que siempre lo había aterrado el jorobado. En el ensayo introductorio a las postreras *Iluminaciones*, Hanna Arendt traza un paralelo entre la vida de Benjamin y la de Proust, anotando que ambos habían sido incapaces de ajustarse al modo de vida para evitar que los destruyera. Escribe: "Al igual que Proust, tenía toda la razón para bendecir la injuria y repetir la extraña oración al final del poema popular con que cierra las memorias de su infancia:

*Ay niño, querido, te lo pido,
reza por el hombrecito jorobado.*

Esta es la angustia de Hanno.

Si la música es un catalizador hacia la muerte en Los Buddenbrook, en *En busca del tiempo perdido* es el medio por el que Proust llega a creer que puede recobrar el pasado. La experiencia de Proust con la música se prefigura en Swann, a quien el autor debe



"la materia de mi experiencia, que sería la materia de mi libro". Cuando Swann escucha por primera vez la sonata de Vinteuil, tiene la impresión de algo completamente abstracto y *sine materia* por lo que siente gran amor, como por una mujer que no quiere uno volver a ver. Cuando Proust oye el septeto por primera vez en la casa de la señora Verdurin, se da cuenta de que es la culminación de la obra de Vinteuil; en él se encuentra el motivo recurrente que era la pequeña frase para Swann, pero Proust comprende que era "la sola Desconocida que me fuera dado encontrar". El motivo permanece para Proust siempre misterioso, pero Swann domó su motivo, que llegó a ser el himno nacional de su relación con Odette. Proust se percata después de que Swann estaba equivocado al emplear la felicidad que sugiere el motivo de la sonata como elemento de placeres más altos de su amor con Odette, pero reconoce el hecho de que a Swann le faltaba el poder de hacerse escritor y que no podría transformar esa felicidad en creación artística. El motivo musical podía servir como instancia, pero no proporcionaría los medios ni el talento para la realización.

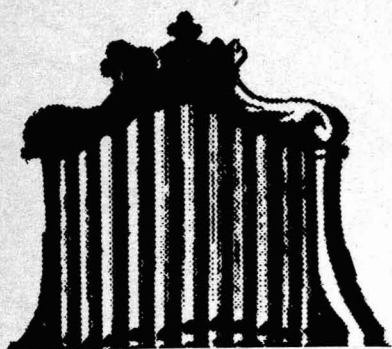
El amor inicial de Swann por el motivo parecía aportar un rejuvenecimiento a su vida. Renovó su fe en las ideas excelsas del espíritu, que había abandonado por la persecución práctica de placeres ordinarios, y "como si la música hubiera tenido una especie de influencia electiva sobre la sequedad moral de que sufría, sentía de nuevo el deseo y casi la fuerza de consagrar su vida". Estos sentimientos se encienden en la casa de la señora Verdurin, cuando al expresar su deleite a Odette, le atribuye la razón de su amor por la pieza. En tanto el motivo llega a identificarse con su relación, el pianista pasa por encima de las objeciones de la señora Verdurin y siempre toca para ellos. Sin embargo Odette se resiste a escuchar la composición completa: "¿Necesita usted el resto? Ese es *nuestro* fragmento." Swann llega a resentir el hecho de que la frase melódica tiene su propio significado, independiente de la relación. Al oír el motivo siente que su alma se expande; como el amor por Odette, este sentimiento delicioso no tiene base física, pero se siente como "una realidad superior a las cosas concretas". El motivo arrastra consigo todas las consideraciones materiales, y los pensamientos sobre Odette lo apresuran a sentir el vacío. Aunque Swann recibe impresiones visuales y aromáticas de la música, la percibe con mayor fuerza con el oído y se siente transformado en "un unicornio fantástico y ciego". Después de haber despojado de razonamientos su ser interno, extrae del motivo como a través de un "oscuro filtro sonoro".

Cuando a Swann lo amaga la presencia de Forcheville, descubre tristeza en el motivo melódico y comienza a convertirlo en confidente, en un intermediario al que él manda a regañar a Odette por su mal comportamiento. Después imagina que Odette y Forcheville escuchan juntos el *Claro de luna*, unidos por la música como lo hizo la sonata de Vinteuil con él y Odette.

Mucho tiempo después, en la velada musical en casa de la señora Saint-Euverte, se sorprende de escuchar a los músicos que tocan al momento justo en que él piensa en Odette: "De pronto fue como si ella hubiera entrado, y esa aparición fue para él como un sufrimiento tan desgarrador que se llevó la mano al corazón." Memorias largamente reprimidas lo invaden cuando la música canta para él "las palabras olvidadas de la felicidad". De nuevo ve el motivo como el genio protector de su amor por Odette, trasmisor de un mensaje especial que le habla de ella. Está seguro ahora de que el motivo sale de su amor y que sus propias penas formarán parte de las penas de la música. La música se hace un vehículo para comunicar los movimientos fugaces de su alma, para hacer visibles los sentimientos de otro modo ocultos. Swann llegó a considerar los motivos musicales como ideas de otro mundo, inaccesibles a la sola inteligencia. Después de haber analizado la progresión en las notas del motivo de Vinteuil, a pesar de entender la mecánica, se dio cuenta de que sólo trataba con una sustitución hecha por la inteligencia. Swann intuye que grandes artistas son capaces de adivinar algunas melodías del teclado vasto y preexistente y comunicarlas al mundo, revelando la "gran noche impenetrada y desilusionante de nuestra alma, que tomamos por el vacío y la nada". Identifica el motivo de Vinteuil como una de esas melodías y lee en él una concepción particular del amor y la felicidad. El motivo siempre está presente en su espíritu, con otras abstracciones tales como la noción de la luz, el sonido y la voluptuosidad física. Estas nociones y su experiencia le son tan reales como un objeto físico. El motivo de Vinteuil o la melodía de *Tristán* (ambas "adquisición sentimental") están atadas al sentido del hombre; está convencido de que el destino del hombre depende de su futuro y de la realidad de su alma. Tales motivos musicales son "divinos rehenes" que pueden aminorar la victoria de la muerte.

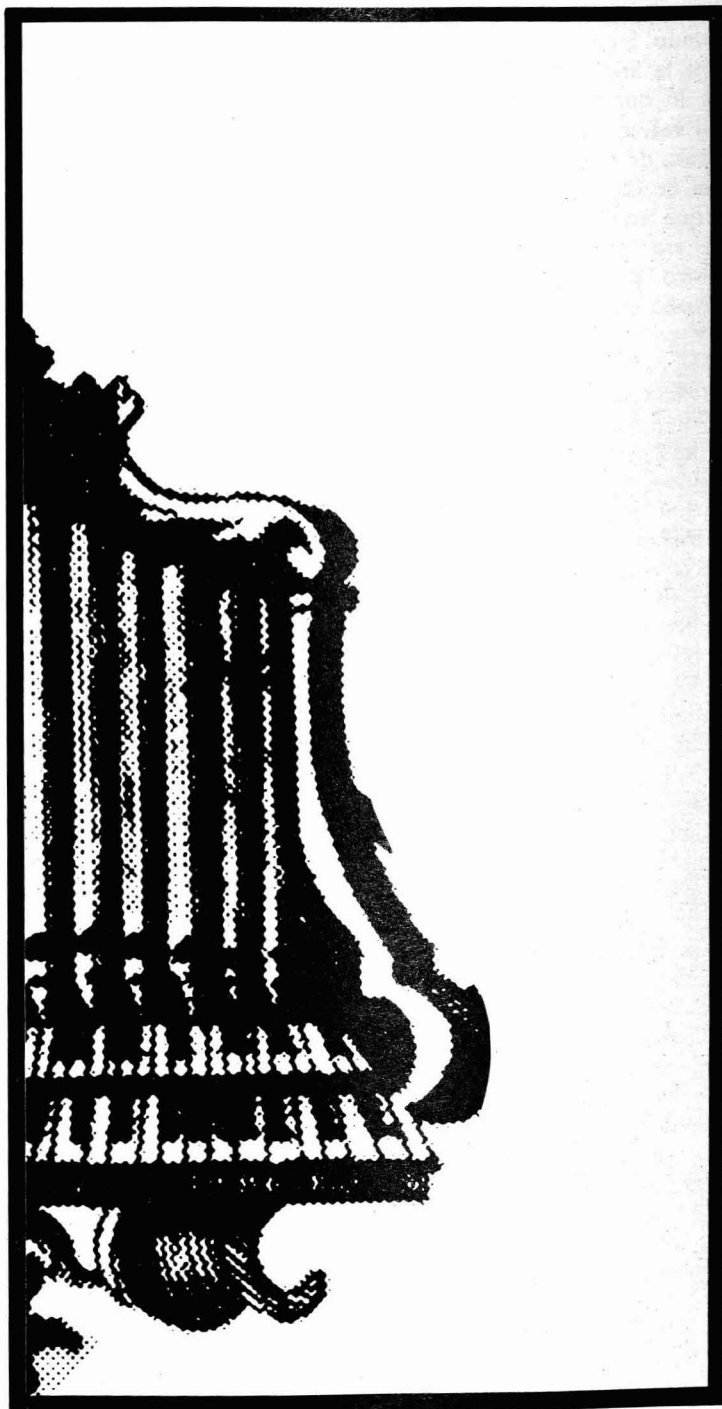
Swann entiende la música como un descubrimiento de la inspiración del compositor, lejana de toda reflexión e intención consciente. Pero al ver al compositor que trae un cautivo divino que devela en público, se deja llevar por la analogía (e identificación) que hace entre su amor por Odette y la felicidad que promete la música para creer en un amor extraterrestre y casi preordenado que atrapará en la vastedad y hará presente en el mundo. A pesar de percibir la naturaleza no intelectual de la música, erróneamente cree que es una copia de ideas (como oposición a la voluntad) de la naturaleza interna del mundo, y por lo tanto traducible en objeto para la satisfacción de su deseo, un medio para el fin, una casual piedra de tropiezo a la posesión concreta de Odette. Swann no puede percibir la música sin trabas, independiente de los fenómenos, sino que debe arrastrarla hacia una participación física, una intervención mágica en su relación con Odette.

El narrador de la novela de Proust es el sujeto cognoscente en cuya relación el mundo existe, en palabras de Schopenhauer. La



variación y alargamiento de Proust en la experiencia de Swann a través del narrador, concierne intrincadamente con su más sofisticado y distinto conocimiento de la música. El narrador había escuchado a Odette tocar la sonata, pero sólo cuando oye el septeto en casa de la señora Verdurin lo aplasta el genio de Vinteuil. Al principio piensa en Albertina y cómo, al igual que todas las otras composiciones de Vinteuil sólo eran preparaciones para esta obra, todos los amores previos eran ensayos para amar a Albertina. Después de pasar por las reminiscencias de Albertina, especula en la dicha que Vinteuil debe haber tenido durante la composición, análoga a Miguel Angel al pintar la Capilla Sixtina. Esta idea conduce a reflexionar en la comparación de arte y vida y en la individualidad del creador: "Cada artista se asemeja al ciudadano de una patria desconocida." Aunque el compositor no puede recordar ese país, sufre una felicidad delirante cuando puede cantar su canción particular. Cada compositor se identifica por la "fijeza de los elementos que componen su alma", y estos elementos constituyen el único residuo real que puede transmitirse de un individuo a otro. El arte de un Vinteuil o un Elstir es la única cosa que hace posible la revelación del mundo personal, que de otro modo permanecería por siempre desconocido. "El único viaje verdadero... [es] ver el universo con los ojos de otro". Yendo más lejos, Proust se maravilla de que la música no es el único ejemplo de lo que podría haber sido comunicación entre las almas, si el lenguaje no hubiera sido inventado. Esto coincide con la concepción de la música como lenguaje universal de Schopenhauer, que "expresa lo metafísico a todo lo físico en el Mundo". Durante un breve intermedio vuelve Proust del "paraíso analizable" (Schopenhauer llama a la música "paraíso remoto y familiar") y se disgusta por la banalidad de los seres "inteligentes". Mientras el septeto es de nuevo interpretado, Proust se fija en un motivo particular que lo arrebató ("la sola Desconocida") y lo sigue a través de una lucha orgánica con otro motivo; la victoria del motivo elegido se cumple con una alegría inolvidable y ultraterrena, y se maravilla de si será capaz de experimentar él mismo semejante dicha. Ve el motivo como expresión ideal de lo que ha sentido en los momentos clave de su vida, momentos que le han dado un sentido de elevada realidad. Es música así, pues, y específicamente música de Vinteuil que sostiene la promesa de algo más, "realizable por el arte sin duda", que ofrece la posibilidad de llenar el vacío que hasta ahora ha encontrado en todos los placeres, aun en el amor.

La siguiente experiencia decisiva de Proust con la música ocurre un día en que espera que Albertina vuelva; empieza a tocar la sonata, que le recuerda a *Tristán*, y lo lleva al reconocimiento de "todo lo que tiene de real la obra de Wagner". Las reflexiones subsecuentes sobre la naturaleza de la música, específicamente sacadas de *Tristán* (que Thomas Mann identifica como la obra de Wagner más cercana a Schopenhauer, y que califica como "adora-



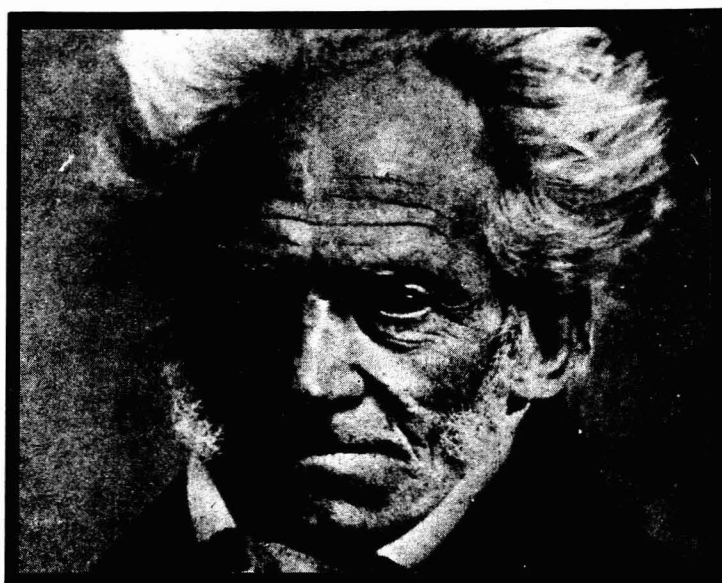
ción nocturna", rasgo sobresaliente de Proust) ilustran algunas ideas de Schopenhauer sobre la música. Pues la música hacía que Proust se sumergiera en las profundidades para descubrir una multiplicidad en otro tiempo desconocida y vanamente buscada en los viajes y la vida, lo que procede de la independencia de la música del mundo fenoménico y la revelación que hace de la "naturaleza más íntima del mundo" con un lenguaje de pasión y sentimiento. Proust descubre que cada trozo musical es una entidad independiente y que el *Anillo* de Wagner, "nacido de un momento de entusiasmo", comprende actualmente "una unidad que se ignoraba vital y no lógica". (Los críticos han comparado con frecuencia *En busca del tiempo perdido* con una sinfonía; sería más exacto y revelador compararla con una ópera, así como se representan todas las artes con el triunvirato de Elstir, Bergotte y Vinteuil.) Es una mofa a la convicción de Schopenhauer acerca de que todos los grandes descubrimientos son el resultado de una percepción interior y que son la "obra de un instante, una idea repentina". También ejemplifica la contienda de Schopenhauer sobre las obras del compositor como un lenguaje ininteligible a la facultad de razonar. Esto es precisamente el odio de Proust a la posibilidad de que el arte pueda ser un producto de empeño laborioso que más tarde sustenta el titubeo de renunciar a la vida.

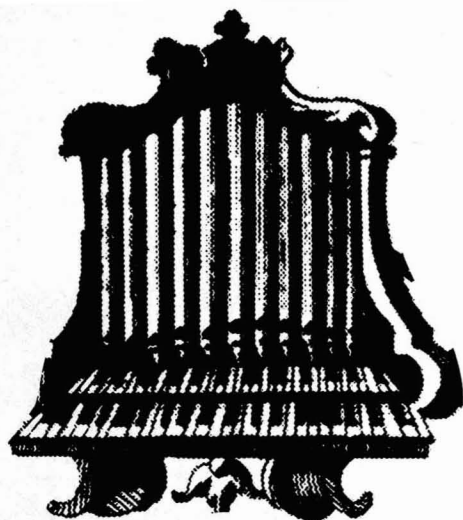
Otro día, mientras Albertina toca la sonata de Vinteuil en la pianola, Proust considera de nuevo las realidades comparables de arte y de vida, y cómo Vinteuil escogió repetidamente entre ambas. El efecto sobre Proust es que "esa música me parecía algo más verdadero que todos los libros conocidos". Cree que eso se debe al hecho de que la música comunica en nivel no intelectual y puede por lo tanto reproducir aquellos sentimientos íntimos e intoxicantes que las palabras no expresan. Encuentra en la música de Vinteuil visiones que apenas pueden ser contempladas, cuya caricia evanescente se deja sentir al borde del sueño, al momento mismo en que la razón ya nos ha abandonado. Schopenhauer define la melodía como "la historia secreta de la voluntad iluminada intelectualmente, todo lo que la razón resume bajo el amplio y negativo concepto de sentimiento y que no puede elevarse hasta la razón abstracta". Por lo tanto para Proust la "frase bella" de Vinteuil es la cristalización de un placer peculiar que siente en momentos privilegiados e intensos, cuando la memoria involuntaria sirve a una adecuada provocación. Flotando en una ola de seda perfumada de geranio, descubre Proust que "la calidad desconocida de un mundo único... es la prueba más auténtica del genio, más que el contenido de la obra misma". Schopenhauer deduce que la realidad de que se extrae la música "proporciona lo perceptible, especial e individual, el caso particular, ambos a la universalidad de los conceptos y a la de las melodías". Extendiendo lo anterior al reino de la literatura (como traspondría sus conclusiones sobre el arte musical y el arte del lenguaje escrito), Proust aplica su criterio a Dosto-

ievsky. Cuando Albertina le habla, vuelven las dudas y lo asalta la "hipótesis materialista" que lo previene de escoger el arte sobre la vida. Desconfía de los aspectos de la música y de los momentos personales que desafían al análisis, y teme que la naturaleza no intelectual de ellos pueda disiparse con un examen más cercano a los elementos que intervienen. Sin embargo permanecen dos consideraciones que fermentan durante los años: la felicidad innegable de tales momentos y la música —"Pero esa felicidad, el sentimiento de certidumbre en la felicidad... no era más que una ilusión"— y el misterio dilatado de ciertos pasajes insondables en la música de Vinteuil.

La discrepancia entre la presencia física de Vinteuil y su actividad creadora es también significativa. Swann no tenía más dudas respecto a Vinteuil que un pariente del compositor. La familia del narrador comenta condescendiente sobre los "pobres fragmentos de un viejo profesor de piano, de un antiguo organista de pueblo" y Proust mismo recuerda a Vinteuil como "el triste pequeño burgués decoroso". Esto conserva el juicio de Schopenhauer de que "en el compositor, más que en ningún otro artista, está el hombre enteramente separado y es distinto al artista", debido a la naturaleza inconsciente de su inspiración.

La analogía que descubre el compositor entre voluntad y música (el mundo como voluntad corporizada intercambiable y música corporizada) "debe de haber venido del conocimiento inmediato del mundo desconocido a su facultad de razón; no puede ser una imitación efectuada con intención consciente por medio de conceptos; dicho de otro modo, la música no expresa la naturaleza





interna de la voluntad misma sino que sólo imita su fenómeno inadecuadamente". Proust se percata de cómo el artista debe crear: siguiendo su instinto, rechazando las "ideas formadas por la inteligencia", dando prioridad a sus impresiones, que son para él la representación más auténtica de la verdad, que él puede transformar en obra de arte. Coincide lo anterior con el rechazo que Schopenhauer hace al concepto en defensa de la validez del *aperçu*, la luz repentina. Proust suscribe la idea de la preexistencia de la obra de arte en una forma inmutable, que el artista debe descubrir. "Un conocimiento puro, verdadero y profundo de la naturaleza profunda del mundo se vuelve para él [el artista] un fin en sí mismo."

Cuando Proust tropieza con una losa en la casa de los Guermantes, sus dudas intelectuales y sus aprehensiones del futuro alcanzan un lugar; los extensos momentos de alegría se comprimen de pronto en el momento presente de una percepción decisiva y se convence de que el arte ofrece el único medio de presentar a los demás el mundo único que es la vida de cada individuo. Al artista le concierne el espectáculo de la objetivación de la voluntad: "Sólo viene de nosotros lo que sacamos de la oscuridad que está en nosotros y que no conocen los demás", y el arte es el único medio efectivo de elucidar esta sustancia vital. Porque se eleva con memoria involuntaria, la naturaleza fenomenológica de los momentos enmudece mientras que su semejanza con la cualidad esencial de la música, que la revela como una copia de la voluntad del mundo, más allá de las ideas, se enfatiza. Si Schopenhauer sugiere que solamente por el arte hay posibilidad de salvación, Proust está convencido de ello.

Proust experimentó la extratemporalidad al comer la magdalena mojada en té: desaparecieron el tiempo pasado y los años que mediaban, y el tiempo mismo se transformó permitiéndole en esos contactos efímeros con el pasado "obtener, aislar, inmovilizar —la duración de un relámpago— lo que [mi ser] no aprehende nunca: un poco de tiempo en estado puro". A través de esta aniquilación del tiempo (o del paso del tiempo), sentida tan brevemente y con tal intensidad en momentos que revelan la realidad interna de su vida a Proust mismo, él podrá recapturar y crear esa vida haciendo metamorfosis de ella en literatura, "la única vida por lo tanto realmente vivida". El siguiente pasaje de Schopenhauer, que resume la relación ideal de la música con el mundo, podría aplicarse a *En busca del tiempo perdido*: "Por lo tanto la única voluntad fuera del tiempo sólo encuentra su completa objetivación en la unión completa de todos los grados que revelan su naturaleza interna en graduaciones innumerables de acrecentamientos distintos." Proust, otorgada una momentánea libertad del tiempo por medio del éxtasis de momentos mágicos, vuelve su conciencia elevada y su talento artístico a la revelación y perpetuación de su propia realidad interior en el tiempo por medio de la literatura. Esta

realidad es puramente temporal; la medida de sus años gira alrededor del momento en que escucha la campanita en el jardín de Combray extendiéndose casi interminablemente en todas direcciones. En tanto Schopenhauer mantiene que "se percibe la música solamente en y a través del tiempo, con la absoluta exclusión del espacio", Proust clama lo mismo por la existencia del hombre: "los hombres... como ocupando un lugar tan considerable, al lado de aquel tan restringido que les está reservado en el espacio, un lugar al contrario prolongado sin medida —ya que tocan simultáneamente, como gigantes hundidos en los años, épocas tan distintas entre las que tantos días vinieron a colocarse en el tiempo". Proust ganó la batalla de inmortalizar su existencia más allá del tiempo asignado a él corporalmente, pero dentro del tiempo mismo.

Aunque la joven señora de Cambremer, ardiente wagneriana, es la única persona que específicamente defiende a Schopenhauer en el curso de la obra, el papel catalítico de la música en determinar que Proust escriba el libro de su vida y los paralelos que él mismo establece entre el acto de componer y el acto de escribir indican que la teoría de Schopenhauer sobre la música fueron absorbidas por Proust y encontraron su camino en *En busca del tiempo perdido*. Es irrelevante saber si Schopenhauer hubiera aprobado este préstamo (sin duda no le habría alegrado que Wagner usara sus ideas para la ópera, forma que le desagradaba enteramente). Sin embargo el reconocimiento a la obra de un hombre llega mucho tiempo después de su creación —Schopenhauer y Proust están de acuerdo en esto— y él no puede tener predominio sobre su fortuna literaria ni sobre el uso que tienen sus ideas. Si Mann pudo condenar a Hanno a muerte y Proust recobrar la vida por la música, ¿entonces quién era más leal al pensamiento original de Schopenhauer sobre la música?

Bibliografía

- Benjamin, Walter, *Illuminations*. Editado y con una introducción de Hanna Arendt, Schocken Books, Nueva York, 1969.
- Mann, Thomas, *Buddenbrooks*. Traducido al inglés por H. T. Lowe-Porter, Ed. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1967.
- (*Los Buddenbrook*, traducción de Francisco Payarols, Ed. Plaza Janés).
- Mann, Thomas, *Essays*, traducidos al inglés por H. T. Lowe-Porter, Vintage Books of Random House, Nueva York, 1957.
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade à la Librairie Gallimard, 3 vols, París, 1954.
- (*En busca del tiempo perdido*, 7 vols, traducción comenzada por Pedro Salinas y terminada por Consuelo Berges, Alianza Editorial Española.)
- Schopenhauer, Arthur, *The World as will and representation*. Traducido al inglés por E. F. J. Payne, 2 vols., Dover Publications, Inc, Nueva York, 1966.
- (*El mundo como voluntad y representación*, 3 vols, Ed. Aguilar..)

[Traducción de Jorge Arturo Ojeda]

El corazón de los poetas, es como todos los corazones, una interminable alcachofa, pero en él no hay solamente hojas para mujeres de carne y hueso, para amores verdaderos o sueños persistentes, sino para todas las tentaciones de la vida, también para la vanidad.

Pablo Neruda

Creo que el primer ensayo, el primer gran ensayo que se escribe en América sobre Pablo Neruda, apareció en la *Revista Hispánica Moderna* hace treinta y cinco años, y lo hizo la excepcional investigadora puertorriqueña Concha Meléndez. El ensayo se dividía en las siguientes partes: *La máscara de Neruda, Infancia, Santiago de Chile, Oriente, Buenos Aires, Madrid, Regalo de Whitman, Pista del Caballo verde, Cercanía de Blake, Categoría de la angustia nerudiana, Seis barcos, Imperio de los símbolos* y, al final, *Extremo imperio*. Título del ensayo: *Pablo Neruda en su extremo imperio*.

En 1965, en su San Juan, Concha Meléndez me dio permiso para utilizar, con la dignidad de que yo fuera capaz, el nombre de su ensayo. Así lo hice, por primera vez, en el Museo Michoacano de la ciudad de Morelia, poco después de que el Continente se estremeciera con el otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a Neruda. Hoy se puede decir: Pablo Neruda en el extremo imperio de su poderío —y que las cenizas de Juan Ramón Jiménez se remuevan sordamente.

Muchos poetas

Sin precisiones cronológicas, cabría nominar a los grandes poetas que en México dejaron una determinada huella. Rafael Alberti, el primero, que traía sus luminosos banderines propios, y enarbolaba una tremenda bandera de agitación: el poema *La toma del poder*, de Louis Aragón. Era el año de 1935. En mayo de 1968, Aragón condenó el movimiento estudiantil francés: los estudiantes reimprimieron su poema y se lo restregaron en la claudicante faz.

Luego vendrían Nicolás Guillén, André Breton (en busca de una nueva capital para el Surrealismo), Gabriela Mistral, los venezolanos Carlos Augusto León y Miguel Otero Silva, Regino Pedroso, Paul Eluard y los españoles Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Luis Cernuda... Ya eran totalmente nuestros Porfirio Barba-Jacob, Salomón de la Selva y León Felipe.

Una noche de verano de 1940, Octavio Paz me llamó por teléfono: "Estamos con Pablo Neruda en el Bar Alfonso, en Moto-linia y Cinco de Mayo. Te esperamos."

Después, otros bares y más poetas. Nos regíamos, naturalmente, por el *Estatuto del vino*. Y hacíamos la revista *Taller*. Después no hicimos nada, como no fuera entregarnos en cuerpo y alma a la causa de las naciones libres. 1943 es la Hora de Stalingrado, y

Pablo escribió lo más vibrante sobre la epopeya en las orillas del Volga.

El caballo verde

Pista del Caballo Verde. . . Fue don Genaro Estrada quien me mostró los ejemplares de la revista que Pablo hizo en Madrid: *Caballo Verde para la poesía*. Eran dos números, y del primero, fechado el dramático octubre español de 1935, copié en un cuaderno la declaración nerudiana *Sobre una Poesía sin Pureza*:

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

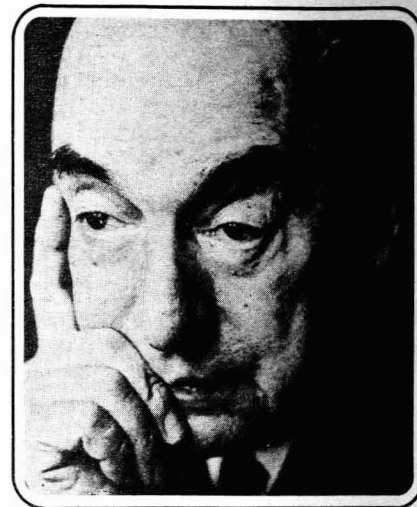
La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido, por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano sin excluir deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tiene también esa consistencia especial, ese recuerdo de un magnífico tacto.

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne



en el anochecer, "corazón mío" son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.

Pienso que estos textos nerudianos son casi desconocidos, y que sería bueno transcribir en seguida un fragmento de *Los temas*, del número dos del *Caballo*. Prosa mansa y aguda, superficial, honda y, sobre todo, como el poeta lo pide, temblorosa:

El sitio del corazón nos pertenece. Solo solamente desde allí, con auxilio de la negra noche, del otoño desierto, salen, al golpe de la mano, los cantos del corazón.

Como lava o tinieblas, como temblor bestial, como campanada sin rumbo, la poesía mete las manos en el miedo, en las angustias, en las enfermedades del corazón. Siempre existen afuera las grandes decoraciones que imponen la soledad y el olvido: árboles, estrellas.

El poeta vestido de luto escribe temblorosamente muy solitario.

Redescubrimientos

En el mismo cuaderno (*Notas y selecciones, MCMXXXVI*), descubro un retrato de Neruda hecho a pluma (imitando un grabado en madera) por Fantasio y recortado de la *Revista Hispánica Moderna*, de Nueva York. Completos, la *Oda a Federico García Lorca*, *Material nupcial* y *Juntos nosotros*, más una interminable serie de fragmentos. En el llamamiento del primer *Caballo Verde*, redescubrí cómo nació, en 1936, mi *Declaración de odio* (a la ciudad de México); en este mismo cuaderno releo a Vicente Aleixandre y a Rafael Alberti (el agitador Alberti de las *13 bandas y 48 estrellas* (Poema del Mar Caribe), editado en Madrid en 1936).

Por supuesto, todos los fragmentos y versos sueltos de Neruda, pertenecen a *Residencia en la Tierra* (1925-1931 y 1931-1935). En aquellos años, Rafael Solana y yo bebíamos (libros) como náufragos, en la biblioteca de la generosa Adela María Salinas; los libros aún estaban oliendo a estantes de Porrúa y Robredo. Bien, pues de tres poemas (*Un día sobresale*, *Sólo la muerte* y *Barcarola*) extraje voces de especial sonoridad, un material para una nerudiana soledad sonora. Por ejemplo:

De lo sonoro salen números
En lo sonoro la luz se verifica
A lo sonoro el alma rueda
A lo sonoro el alma acude
y sus bodas veloces celebra y precipita.
De lo sonoro sale el día.

(*Un día sobresale*)

A lo sonoro llega la muerte
como un zapato gris sin pie, con un traje sin
hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin
dedo,
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.
(*Sólo la muerte*)

Y suena el corazón como un caracol agrio,
llama, oh mar, oh lamento, oh derretido espanto
esparcido en desgracias y olas desvencijadas:
de lo sonoro el mar acusa
sus sombras recostadas, sus amapolas verdes.
(*Barcarola*)

Fue curioso que, entonces, no advirtiera yo el desprecio de Pablo por el punto y coma. El hacérselo notar, muchos años más tarde, me costó un minuto de confusión. Me dijo también que alguien lo había acusado de utilizar excesivamente el *como*, a lo que él pudo responder: "Yo no lo inventé: lo aprendí en el *Cantar de los Cantares*."

Otros Extremos

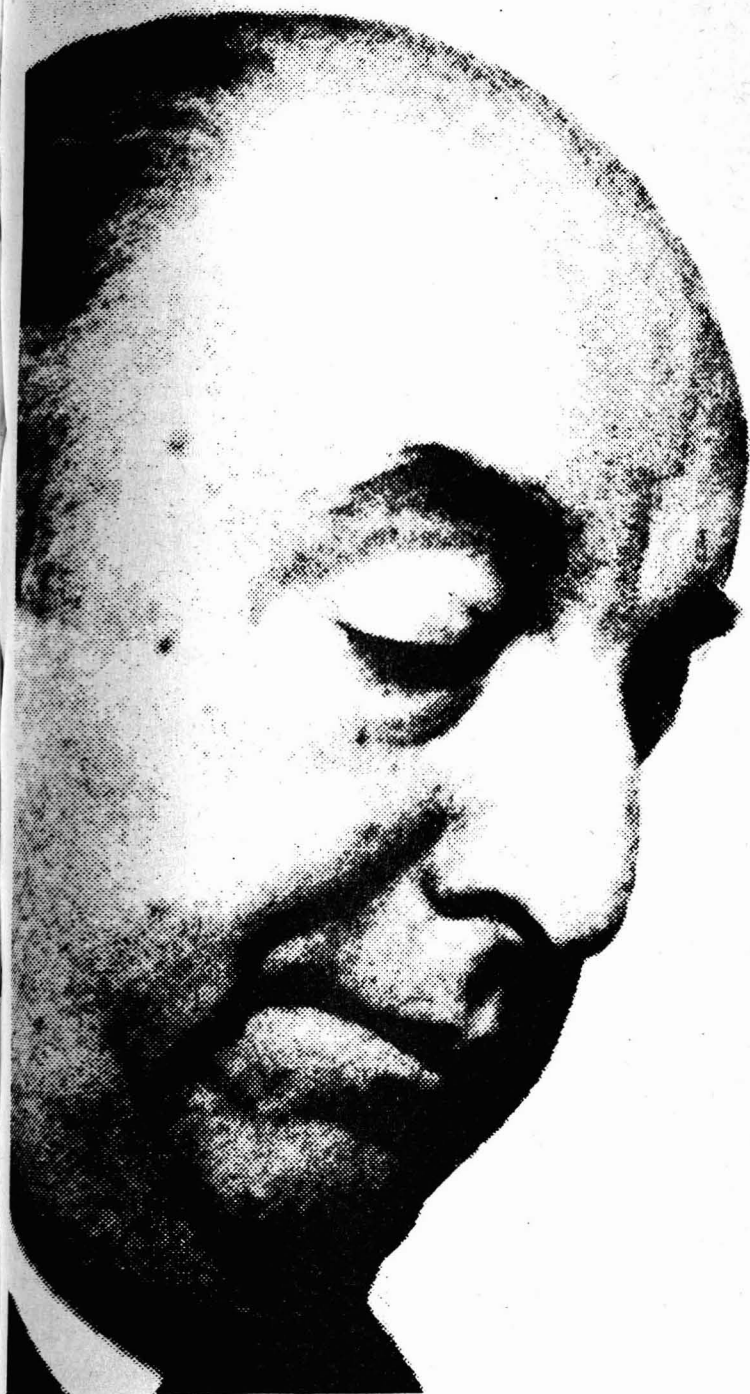
Pausa. Tan sólo para subrayar la diferencia abisal entre lo que se escribía sobre el poeta chileno hace casi cuatro décadas, o sea bajo la categórica resonancia de *Residencia*, y lo que hoy se dice de manera tan confusa como académica (imperio del *schollar*, suficiencia de las becas, etcétera).

El estudio de Amado Alonso sobre la estilística nerudiana, es sumamente respetable. Y es muy conocido. En México, bajo los auspicios de *Costa-Amic*, apareció el año pasado *El monismo agónico de Pablo Neruda*, escalofriante título que sin duda debe responder a su contenido. El sumario es asustante. Su autor, el poeta y crítico ecuatoriano Alfredo Lozada, es profesor en la Universidad de Louisiana, en los Estados Unidos de Norteamérica.

Me inclino por la humilde resonancia, y aparto de mis lecturas la espesa altisonancia profesoral.

La vida política y poética de Neruda ha oscilado siempre entre el desgarramiento y la entrega. Poeta totalmente amoroso, su obra nos recuerda en cada línea que somos esencialmente románticos. Bien pudo haber dicho José Martí: "Nuestra América romántica."

En 1960, el cubano Virgilio Piñera hizo un breve estudio sobre la humana resonancia de los *Veinte Poemas de Amor*, y el inabarcable estruendo del *Nocturno* de José Asunción Silva, "poema invencible y servicial", como el *Nocturno* (a Rosario) de nuestro atribulado Manuel Acuña. Bien, si de ciertos versos del *Nocturno* el lector huía desprovisto, el poema mantenía su tremendo impac-



to en la sensibilidad de los lectores (en otro aspecto) de *María*.

"De pronto —escribe Piñera—, un buen día, aparecieron los *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*. Eran de un poeta prácticamente desconocido, que firmaba Pablo Neruda, más conocido en su barrio y entre sus familiares con el nombre de Neftalí Reyes. Este título —tan anodino como una receta de cocina o una fórmula de boticario—, 'saltó inmediatamente a la vista'. Inexplicable pero no menos convincente. ¿Saltaba a la vista por la contraposición entre el amor y la desesperación? De cualquier modo, dejaba entrever que todo el amor (*Todo el Amor*, habría de llamarse un libro de Neruda) era el objeto de su canto."

El crítico cubano entra en materia:

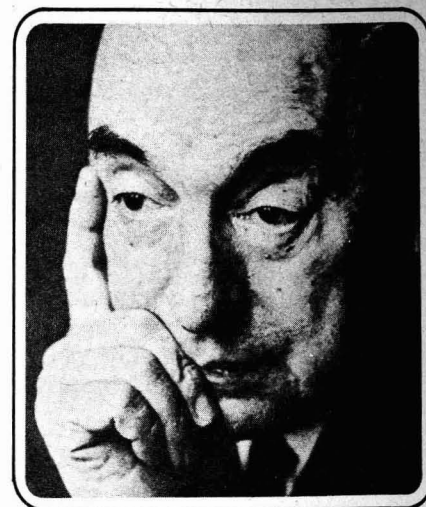
"El poeta necesitaba recordar a los que están a punto de maldecir el fracaso de sus amores que la parte que éste les concedió basta y sobra para reverenciarlo mañana, tarde y noche. Este librito —primer *Ars Amandi* americano— venía muy a punto: por América había pasado (como siempre ocurre, un poco atrasado) el maquinismo, el futurismo y el escepticismo del corazón. Los poetas tenían cierto pudor de 'abrirse el pecho'. Pues entonces Neruda devolvió sus fueros al sentimiento y recordó a cada lector: 1) que tenía un corazón, 2) que podía llorar sin ruborizarse.

"Se necesitaba un enorme poder persuasivo para atreverse a utilizar un lenguaje poético lindante con el mal llamado 'mal gusto'. Cada palabra que Neruda utilizara, cada giro y cada frase tenían por delante la enorme tarea de convencer sólo mediante el sentimiento. Constituía, sin duda, un *tour de force* comenzar un poema de esta manera: *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*. El poeta que escribe esta primera línea está como ante el abismo de la ramplonería. Si su brújula de la emoción le falla, su barco se perderá en un remolino de ridiculeces. Y ya sabemos cuán felizmente fue desarrollado su poema hasta dejarnos en la orilla del asombro.

"Quisiera, aunque de pasada, poner de manifiesto el método de este poeta en lo que respecta a la exacta dosificación de lo cursi y la contrapartida que le hace merced a imágenes de gran aliento poético. Por ejemplo, tomemos la estrofa tercera del poema que abre el libro (*Cuerpo de mujer*):

*Pero cae la hora de la venganza, y te amo.
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.
¡Ah, los vasos del pecho! ¡Ah, los ojos de ausencia!
¡Ah, las rosas del pubis! ¡Ah, tu voz lenta y triste!*

"Se necesita una gran audacia y más que eso, se necesita un pulso poético muy seguro para deslizarse, sin que choque y sin que el lector rompa en risa burlona, la palabra *pubis*; de igual modo 'los vasos del pecho' en cualquier otra circunstancia resultarían insoportables. Pero no bien el poeta los ha mentado, ya los neutra-



liza con 'los ojos de ausencia', y no bien ha pronunciado la palabra pubis, la sublima con la frase: 'tu voz lenta y triste'."

"Todo ello hizo posible que *Veinte Poemas de Amor* resultara libro comunicativo lo mismo para los letrados que para los iletrados, para las cocineras que para las 'bas bleus', para el obrero que para el estudiante. Sin proponérselo, Neruda resultaba así comunista primero en la poesía que en la política. Esa voz que más tarde apelaría al 'corazón político' de los hombres amantes de la libertad, enemigos de la opresión —*Oda a Stalingrado*, *Canto General*, etcétera— comenzó ganándoselos con el ofrecimiento generoso del amor."

Como se advierte, Virgilio Piñera no extremó sus apreciaciones; por lo contrario, ilumina determinadas facetas del Neruda inicial. El día que en Morelia (era un sábado), comenté lo escrito por Piñera, me referí —ya lo hice— a Manuel Acuña y a su nocturna lamentación, lamentándome, a mi vez, de que nunca un nocturno de Xavier Villaurrutia alcanzará popular difusión. A la noche del siguiente día (domingo), me degradé hasta sintonizar la *Hora Nacional*: allí estuvo Manuel Bernal declamando el *Nocturno* de Manuel Acuña.

Pude escuchar los versos más tristes esa noche...

Otras historias

Un día lo interrogaron: "Entre las influencias que han nutrido la poesía de Neruda se han rastreado, entre otros, los nombres de Tagore, Darío, Whitman, Huidobro y Sabat Ercasty especialmente.

¿Pero quiénes son en realidad los que han influido en el mundo nerudiano?"

Pablo debe haber sonreído socarronamente, para responder con suprema elegancia:

"—Los escritores siempre nos intercambiamos algo. Igual que el aire que respiramos todos y no pertenece a nadie; con el mundo de las ideas ocurre otro tanto. El escritor siempre se mueve entre influencias. Algunos se siente incómodos con ellas.

"Recuerdo que Federico García Lorca me pedía muchas veces que le leyera mis poemas, y a pesar de eso en mitad de mi lectura exclamaba: '¡Para! ¡Para!', que si continuas me vas a influir."

"Cada escritor debe encontrar un camino por el que va a destacar no por una especial profundidad o por buscar una absoluta originalidad en la que no creo, sino por la imposición de una especial diferencia."

En relación con los dos primeros párrafos, habría que recordar al filósofo germano: "Sé que en mi palomar hay palomas forasteras; pero se estremecen cuando les pongo la mano encima."

Lo grave, lo nefasto es cuando una buena metáfora cae en manos de un mal poeta...

Sobre el último párrafo, "la especial diferencia", es obligatorio recordar al primer Nobel chileno. Gabriela Mistral decía de Neruda: "Su aventura con las Materias —Gabriela usaba correctamente la eme Mayúscula— me parece un milagro puro."

Después afirmaba: "Su alta categoría arranca de su rotunda diferenciación."

Todo el amor

En Santiago de Chile, le preguntaron un día al poeta:

"—Usted se ha casado tres veces. El hombre común que está en su situación puede fácilmente esconder lo que sintió por sus primeros amores; puede esconder o romper las cartas de amor. Pero en su caso, sus declaraciones de amor son inescandibles. Su actual esposa necesariamente ha leído sobre el amor que usted sintió por las anteriores esposas. Esto no provoca un conflicto?"

Con arte infinito, como un caballo poético en la recta final, Pablo contesta:

"—No: todas mis esposas se llevan bien dentro de un libro. En una casa tal vez sería distinto. Digo, que se puede prestar para conflicto la existencia de antiguos amores."

Y luego, un Neruda humanamente nerudiano:

"—El amor último es el verdadero, es el superior. El hombre da en cada época lo mejor de su vida."

Intimidad

Se casó en Java con María Antonieta Haagenar Vogelzanz, joven nativa hija de un holandés arruinado. Procrearon a Malva Marina, que murió en 1942 y cuyo nombre aparece en la enumeración de los que llegan a casa de Federico, en la *Oda a Federico García Lorca*.

De la argentina Delia del Carril (*Hormiguita*), a la que conoció en 1934, se separó en 1949, mismo año en que se enlaza con la chilena Matilde Urrutia.

El poeta busca un regazo. El de su madre, Rosa, muerta a los 45 días de haber nacido él. A su adorada madrastra, Trinidad, le envió un día una tarjeta con esta dedicatoria:

*De un paisaje de áureas regiones
yo escogí
para darle, querida mamá
esta humilde postal.*

Neftalí.

Y así, el poeta habla de Matilde: "tiene aroma de hojas quemadas, con fragancia de frutillas entre sus dos pechos, el crepúsculo de Cauquenes y el olor de Peumo..."

En 1962 hizo un poema para la revista *Mujeres del Mundo Entero*, cuyos tres primeros versos son esenciales:

*Antes del hombre la mujer, la madre
durante el hombre, la mujer, la esposa
después del hombre, la mujer, la sombra.*

El Nobel

El 19 de octubre de 1964, un cable de la *AFP* notificó lo siguiente, desde Santiago de Chile:

“Como su nombre (el de Neruda, claro) suena demasiado para el Premio Nobel, junto a los de Sartre y Beckett, no podía faltar la pregunta al poeta: ¿Cree usted que recibirá el Premio Nobel?”

Y la respuesta:

“Se habla mucho del Premio Nobel y se ha convertido en un mito. Yo espero poder escribir tranquilamente, sin estar obsesionado por él. A cuantos piensen que lo merzco, les digo que ya con eso me lo han dado. Muchas gracias.”

Pocos días más tarde, la Academia sueca otorgaba el Premio Nobel a Jean Paul Sartre, quien lo rechazó. Beckett lo alcanzó cinco años más tarde.

Al rechazar el Nobel, Sartre se refirió a los poetas Neruda y Aragón como dignos mercedores del alto galardón. Pablo agradeció los conceptos de Sartre, pero los inquisidores cargaron:

“Pero, ¿si a usted se le ofreciera este galardón, lo aceptaría?”

“No puedo ponerme en ese caso. Creo que en quien recaiga honra a la literatura. No ando a la caza de ese premio. Me desagra-



Nicolás Guillén
(Cuba)

Paul Eluard
(Francia)

Angel Augier
(Cuba)

Pablo Neruda

Efraín Huerta
(México)

Miguel Otero Silva
(Venezuela)

dan hondamente las discusiones que se producen siempre alrededor de tales hechos. Lo han recibido grandes amigos míos, traductores de mis obras, como Salvatore Quasimodo y el islandés Halldor Kijan Laxness. Me alegro por ello."

(En esos mismos días de 64, corrió por el mundo el infame rumor de que nuestro Octavio Paz conspiraba contra el otorgamiento del premio a Neruda, merced a una supuesta influencia sobre los académicos suecos. Yo escribí un furioso artículo defendiendo a mi compañero de generación. El 19 de octubre, Octavio Paz me escribió desde Delhi una carta de impecable contenido. Transcribo un fragmento: "... y lo que es más infantil, suponer que yo posea influencia sobre los jurados de la Academia Sueca. No conozco a ninguno de ellos. Y ya que toco este tema, debe decirte mi opinión: *creo sinceramente que dos escritores latinoamericanos merecerían el premio: Neruda y Borges.* (Subrayado de Paz.) Si pienso así ¿cómo podría intrigar contra un poeta que admiro? Una admiración, casi es inútil aclararlo, que no implica aprobación de todo lo que dice y hace...").

Pablo Neruda, Premio Nacional de Literatura, ganador del Premio Stalin de la Paz, merecedor del doctorado Honoris Causa de la Universidad de Oxford (el primero de América en recibirlo); Doctor Honoris Causa de la Universidad de Michoacán, al recibir el Premio Ateneo de la Universidad de Concepción, en el sur de Chile, agradeció la distinción con estas palabras estremecedoras:

Me tocó vivir en todas las distancias y en todos los climas, me tocó padecer y amar como un hombre cualquiera de nuestros tiempos, amar y defender causas profundas, padecer dolores, padecer los dolores míos y la condición humillada de los pueblos.

Tal vez los deberes del poeta fueron siempre los mismos en la historia. El honor de la poesía fue salir a la calle. Fue tomar parte en este combate y en aquél.

No se asustó el poeta cuando le dijeron insurgente. La poesía es una insurrección... los poetas odiamos el odio y hacemos la guerra a la guerra.

El mundo es su casa, su habitación, su isla blanca y negra. Pablo Neruda, el más poderoso, es humildemente glorioso, fraternal. En un poema de *Estravagario* tiene estas dos líneas: *Hay unos poetas tan grandes / que no caben en una puerta.*

Como él nos abrió las puertas de su poesía, las puertas de todas las casas del mundo están abiertas para él. Porque él cabe en todas las buenas, humildes, gloriosas casas del mundo.

México-Tenochtitlan, enero de 1972



El reproche más agudo que se puede hacer al teatro, no sólo francés sino de Occidente, al considerarlo como puramente *descriptivo*, y dependiente de un único valor, *el literario*, proviene de Antonin Artaud: "Quedar sometido al autor, al texto, ¡qué barco más fúnebre! ¡Cada texto tiene posibilidades infinitas!" (nos dice en *La evolución de la escenografía*, 1928, Obras completas, Vol I., Gallimard).

Y es a partir de esta afirmación como caemos en la cuenta de las constantes que prevalecen en la dramaturgia de lengua francesa, no importando la *apariencia escénica* que se suceda: naturalismo, simbolismo, surrealismo, realismo poético, vanguardismo, neorromanticismo.

Premisa: El teatro francés *dice*, y a esta palabra se le otorgan formas cambiantes:

1] El teatro francés es una especie de literatura escenificada, a partir de la cual se describe la realidad, o la irrealdad, circundante.

2] Como contrapunto, surge la a-literatura, que rompe con la coherencia del lenguaje, para insistir en lo absurdo de la relación semántica y, por tanto, de la relación social.

3] Aquí interviene Artaud: la palabra es únicamente otro elemento escénico que cristaliza en imagen: "El teatro verdadero jamás ha sido escrito": nace de la escena misma. (Cf. "El Teatro y los Dioses", en *Los tarahuamaras*, 1936, Ed. Arbalète.)

Esto es, del teatro-literatura, se pasa al teatro anti-literario, ambos separados de la proporción artodiana: el teatro-teatral.

Literatura: Hacia 1900 perduran todavía las voces del romanticismo y se asiste al drama elegantemente versificado por Edmond Rostand, ya sea en *Cyrano* o en *Chantecler*.

Por su parte, André Antoine ha creado el Teatro Libre (1887) y entrega al público pedazos de "la vida real", con accesorios escenográficos verdaderos y escenas de un naturalismo excesivo: una serie de abscesos sociales estallan ante el espectador. Se recurre, con pesimismo, a la psicología (François de Curel, Marie Lenéru, Paul Hervieu); a la comedia rosa (Porto-Riche, Jules Lemaitre, Henri Lavedan, Jules Renard, Henri Bataille); a los frescos históricos (Romain Rolland); a la crítica económico-política (Maurice Barrès, Anatole France, Paul Bourget, Emile Fabre): se trata de describir, de analizar, de cauterizar humanitariamente las plagas del medio ambiente.

En Paul Fort y su Teatro de Arte se da la protesta por semejante vulgarización y se llega al simbolismo, para caer de lleno en la literatura y escenificar el *Ramayana*, a Mallarmé, a Verlaine, a Verhaeren, a Edgar Allan Poe, a Rimbaud, y finalmente a Maeterlinck *Peleas y Melisanda*, 1893).

A través de l'Oeuvre, Lugné-Poe se declara también contra el teatro de tesis sociológicas, "medio de fijación; para obtener un teatro semi-feérico, *que anime al poema*, un teatro de fantasía y de ensueño" (Cf. René Lalou, *Le Théâtre en France*, Presses Uni-

versitaires de France, 1961). Allí se verán representados Crommelynck, Salacrou, Anouilh, con influjos de D'Annunzio, Perrault, Andersen y Novalis.

En el "boulevard", Courteline, Feydeau y Tristan Bernard hacen las delicias del público burgués mediante la sabrosura de un lenguaje que es fuente de circunstancias picarescas, las más de las veces a nivel marital.

Con la llegada de André Gide (*Saúl, Le Roi Candaule, Edipo*); de Charles Péguy (*Mystère de la charité de Jeanne D'arc*); de Georges Duhamel (*La Lumière, Dans L'ombre des statues*); y particularmente, de Paul Claudel (*L'échange, L'annonce Faite à Marie, L'otaage, Le Soulier de Satin*) al Teatro del Vieux Colombier, dirigido por Jacques Copeau, se acentúa la curva de la preferencia por la palabra como instrumento lírico-dramático: "El acto supremo, dice Paul Claudel, es esa función mediante la cual el hombre absorbe la vida y entrega *una palabra inteligible*" (Ibid.).

Jacques Copeau constituirá el núcleo que asimile las teorías de Appia (obtener la estructura intelectual del drama), de Gordon Craig (recomenzar) y de Stanislavsky (nuevas técnicas), que dote de una fina sensibilidad al realismo, hasta volverlo poético, y que instruya a varias generaciones en una manera equilibrada y colorida —esteticista— de representar a Molière, Musset, Roger Martin du Gard, Vildrac, Giono.

Nuevas células literarias se establecen: Cocteau y su verbalismo musical; Jouvet asociado a Giraudoux ("la nobleza que es el verbo"); Georges y Lüdмила Pitoëff importan a Chéjov, Pirandello, Shaw, Schnitzler, Ibsen; Gaston Baty adapta las novelas de Dostoyevsky y de Flaubert.

El mundo maravilloso de Raymond Roussel y de Georges Neveux se desintegra para ceder el discurso, a veces exaltante, en ocasiones sórdido, de las nuevas tesis, comunicables, de la incomunicación y de la nada: Henry de Montherlant, Sartre, Simone de Beauvoir, Camus, Jean Anouilh discurren, cada uno con riqueza particular, acerca del sentido de la existencia, ya sea para replanear la cuestión de que: "por un instante, al menos, antes de dejar de ser, sepa yo quién soy" (Ferrante, en *La Reine Morte*, 1942); o para reafirmar: "una vez que la libertad ha explotado en el alma de un hombre, los dioses ya no pueden nada contra ese hombre" (Orestes, en *Las moscas*, 1943).

Una vasta, enorme, bellísima palabrería domina, por la poesía o la idea, la escena francesa, y lo que se escucha es una obsesión permanente por describir acontecimientos, historias, experiencias, sueños, torturas sociales, que sólo en segunda instancia son teatrales, pero que lo mismo pueden ser leídas, que se radiodifundidas o filmadas, porque su valor radica en lo que se desea comunicar, narrar, a la escala primaria del lenguaje. (*Les Mots*)

Antiliteratura: En cambio, desde 1896, Alfred Jarry ha llamado la atención sobre lo ilegible de la realidad: su *Rey Ubu* es ya lo antiliterario, en el sentido de que la lógica formal y la ortodoxia de la razón no sirven para aprehender la naturaleza última del hombre. En una especie de burla suprema, le lanza al espectador palabras que lo definen como ser grotesco: "gidouille, bouzine, merdre", todas ligadas a funciones estomacales, como subraya Gaëtan Picon (Cf. "Roman et Prose Lyrique au XIXe siècle", *Histoire des Littératures*, Vol 3, Gallimard, 1963).

El surrealismo se equipara al humor negro de los poetas malditos y genera a través de André Breton un automatismo de la palabra, que se volverá mecanicidad de todo el hecho social en la década de 1950 a 1960: los vanguardistas Beckett, Ionesco, Arrabal llenan la escena de a-literatura (mientras que Vian, Adamov, Tardieu, Georges Schéhadé se integrarán más bien al teatro verbal), para que el espectador siga pendiente ahora de la no-palabra, mientras en el escenario transcurre una inacción evidente, apenas punteada por detalles cómicos o terroríficos que atraen la atención sobre el absurdo total: dos monigotes esperan (*Godot*); un monstruo ciego e inválido, con sus padres metidos en botes de basura, se auto-atormenta mediante un servidor (*Fin de partida*); el escritor monologa ante su grabadora (*La última cinta*); dos familias intercambian extravagancias sin que nada acontezca (*La cantante calva*); los muebles se acumulan sin invitados (*Las sillas*), y así *ad infinitum*, en una especie de manía compulsiva de hablar (Cf. Esslin, *El Teatro del Absurdo*, Seix Barral, 1966).

Y es en vano que los directores poco escrupulosos recarguen de movimiento barroco un escenario hecho para permanecer vacío, como signo profundo de la ruptura esencial entre el hombre y su universo: la soledad y la muerte reinan en el centro de la angustia metafísica.

La a-literatura trae aparejada una in-actividad escénica consecuente: el juego es mental y el hombre permanece desolado frente a los fantasmas procreados por su cerebro o impuestos por la existencia (Ionesco se traiciona cuando recarga de verborrea coherente a sus *Rinocerontes*, o a los personajes de *El rey se muere*).

Teatralidad: Si en su visión cósmica, orientalista, Artaud puede ser emparentado con Paul Fort, con Gaston Baty, con Gordon Craig, o aproximado a una cierta tendencia de poetas y filósofos alemanes, como Novalis o Schopenhauer, y si en sus realizaciones escénicas guarda contacto con el expresionismo y roza el melodrama, en cambio, como teórico del teatro, rompe en definitiva con la literatura o la a-literatura dramática, para proponer un tipo de labor escénica que sólo tiene antecedentes europeos inmediatos en el Dadaísmo.

Porque habrían sido previamente Tristan Tzara y las representaciones *dada* quienes establecieron una clara diferencia entre lo lin-

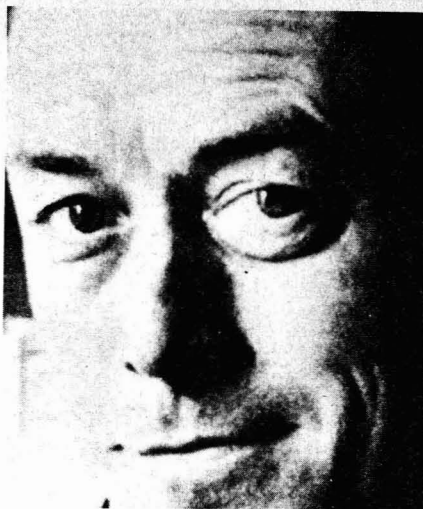


Artaud



Ionesco

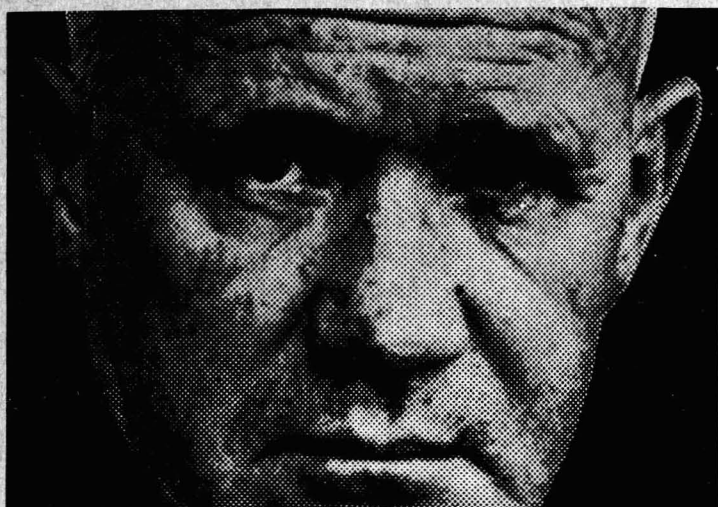
Camus



Beckett



Anouilh



güístico y lo puramente teatral, lo que brotaba en escena no era audible, y en ocasiones ni siquiera visible: gritos, carreras, silbidos, pleitos, sonido, luz y oscuridad repentinas formaban un contexto inarmónico que surgía de la plataforma misma y que cargaba con un mensaje apenas descifrable a través de la emoción y no del intelecto.

Eran el caos y Babel de una enorme frustración y un gran disgusto, todavía concebidos como juegos escénicos, pero aún no como ritos pre-lógicos.

Cuando, en 1932, existe para Artaud la posibilidad de llevar a escena la pieza apócrifa de Shakespeare, *Arden of Faversham*, traducida por Gide, Artaud explica:

"Me comprometo a respetar el texto de André Gide, sin suprimir ni una jota: será dicho tal y como está escrito, pero me deberá ser permitido interpretarlo como se me ocurra, bajo una serie de invenciones, inspiradas del texto, en el espíritu del texto, pero llevado a su extremo: no actuado sino parodiado, y esa adaptación escénica será mía y yo seré el autor" (*A Jean Paulhan*, carta del 27.11.32, *Obras completas*, Vol V. Gallimard).

La palabra no es sino otro apoyo, otro signo, en la medida en que lo son la actuación o la escenografía: la puesta en escena es un todo corporal, unitario, que servirá de base para que el público resienta el doble imperio del teatro como vida y de la vida como campo de juego de fuerzas naturales: "El teatro no se limita a la palabra... Busco, más allá de la palabra, la razón de ser de la palabra... y detrás del gesto, el mito (Brenner, "Entrevista a Antonin Artaud", en *Cahiers de la Pléiade*, 1948)

Cada elemento escénico es el signo de un lenguaje ritual, y las puestas en escena de Antonin Artaud serán organizadas como un intento de ceremonia mágica en las que el director, los actores y el público deberían formar parte indisoluble, con todos los detalles

preparados de manera que obraran neurológicamente y permitieran abrirse la compuerta hacia la revelación.

Según Artaud, las fórmulas pueden ser sagradas y por tanto incomprensibles, o el texto literario puede adquirir carácter de precipitado químico que trasmute la realidad: no es la belleza o la ilogicidad de la palabra lo que garantizan una imagen: la imagen salta de la escena y puede adquirir la "forma" de un ruido, de un gesto, o de un ritmo: "a todos los planos de la expresión, aparecen floraciones sordas, sonidos, palabras, flores venenosas que explotan al ras de suelo; al mismo tiempo, un aliento religioso inclina las cabezas... El vestuario de Moctezuma gesticulará por sí mismo, mediante manos; y el cuerpo del rey llevará miradas dibujadas" (*La Conquista de México*, *Obras Completas*, Volumen IV, Gallimard).

El teatro de Jean Genet, el de Ghelderode, podrían prestarse fácilmente a este tipo de realización, dado que comportan en sí los elementos ceremoniales, fantásticos y atemporales susceptibles de ser escenificados, pero, de hecho, cualquier texto convenientemente explotado en su profundidad no meramente conceptual quedaría sometido a esa transfiguración, que Artaud conectaba plásticamente con las obras de Brueghel el Viejo y del Bosco.

Algunas realizaciones cinematográficas —pero detrás del frío glacial de la pantalla— han coincidido en este sentido (el cine de horror, y más recientemente escenas aisladas de Fellini, *Julietta de los Espíritus*; Pasolini, en al retorno a la Esfinge de *Edipo Rey*; Ingmar Bergman, en *La Hora del Lobo*), pero desde el punto de vista escénico, únicamente el polaco Grotowsky ha demostrado la teatralidad intrínseca del teatro, mediante una serie de recursos físicos, tanto ambientales como de actuación, combinados con una actitud vital (mental y espiritual) que conllevan una aureola de misticismo operatorio: ante un público incómodo, los actores se transforman, sin aditamentos, en héroes, reyes o monstruos gesticulantes; sin que la acción deje de inmiscuir literalmente al público, y sin que sea necesaria la palabra para asumir lo que pasa en escena. Otra derivación, parece ser el juego sin tiempo ni espacio del living theatre, y su intento, hasta ahora fallido, de asimilarse a la población por las calles, más allá de los muros del escenario.

El teatro artodiano debe haber desaparecido con Artaud; parte de lo que sí pudo haber permanecido, y que los dos grupos citados patentizan, es el principio del desmoronamiento de la barrera del teatro como obra de arte estrictamente literaria y ornamental: hay un prurito por reintegrar, —todavía desconocemos la forma—, el teatro a la vida cotidiana, en la misma medida en que un buen servicio público cumpliría una función social comunitaria de carácter espiritual, quizá mediante células de trabajo o talleres artesanales. Pero de esto y de la mística que adopten tampoco sabemos nada.

1

Toda poesía, se ha dicho, es siempre una metáfora. No sólo aquellas que le son propias, que pueden subrayarse académica, estilísticamente, sino una más alta, extensa, total: la poesía entera, el libro en su conjunto, la obra en que se decanta y sublima la vida del escritor, del artista. Y a eso se debe la inutilidad del afín por hallar correspondencias literales entre la poesía y la realidad. Por mucho que se espigue entre las palabras de los más grandes poetas, no siempre se encuentra una relación directa entre lo que escribieron una vez y lo que sucedía esa vez en rededor. Se diría que el poeta se aislara como una raíz o peñasco antiguo entre el raudo, cambiante, eternamente renovado fluir de las aguas. Se dice entonces que los poetas no están en este mundo. Los más benévolos los llaman intemporales. Los más severos, encastillados en la vieja, romántica torre de marfil. Pero a la vez que se dicen estas cosas, que unos alaban su elevación y otros reprochan su indiferencia, la poesía es, a la postre, lo que permanece. Se olvidan las horas, las más preciosas y concretas circunstancias; se agostan y renuevan las ciudades; cambian los gobiernos y caen los imperios para ser sustituidos por otros nuevos que a su hora también pasarán. Y en medio de todo ello, la poesía permanece. Y al cabo, de lo que fue un tiempo —como todos, lleno de las más inmediatas y apremiantes ansiedades—, queda sólo la voz del poeta. Signo éste contradictorio, misterioso, perturbador: que lo más íntimo, pequeño y leve sea siempre lo más duradero. Hay de qué inquietar a los espíritus más pragmáticos. El poeta que sólo canta y que a veces no fue sino un mendigo, tiene una voz más fuerte que la de los reyes. Misteriosa, sí, esperanzadora contradicción que se ha dado siempre y se sigue dando. Porque la historia antigua lo ha demostrado incontables veces. Y la presente también, en este fin de siglo que lo vuelve a ser de los músicos y de los poetas que cantan. Y esta contradicción, ¿no será en el fondo una paradoja, una profunda paradoja que, como tantas en el cifrado lenguaje de la naturaleza, es en verdad una clara, diáfana revelación que ilumina y consuela? Una canción en apariencia inoportuna, casi absurda en el turbión de la vida, y a más de eso una canción que no dice lo que parece decir sino otra cosa. Otra cosa, sí, pero otra cosa que es algo más alto, más certero, más real. En este poder mágico de la metáfora total que es la poesía, en esta transfiguración de las cosas pequeñas y efímeras en las más grandes y eternas, arraiga su fuerza y su belleza. Se busca en la poesía el signo de los tiempos; se busca en ella orientación en el vertiginoso laberinto de las noticias de las cosas que pasan; se busca el fuego por el humo. Y rara vez se encuentran estos signos, porque la poesía, la gran poesía, es siempre subjetiva: una energía íntima, señera, que transforma la materia externa en otra sustancia que no se rige por las leyes del universo conocido. Quizá no estén los signos, y no suelen estarlo, en las

mejores poesías, pero está la metáfora, la transformación mágica, la concreción hipnótica del símbolo. En esta sustancia transformada, está el sentido más profundo de la existencia del poeta. La soledad metafórica del poeta podrá no parecerla si se busca su correspondencia documental —desengaño de los eruditos—, pero no por ello dejará de ser una honda, real angustiosa soledad. Su camino, su sendero, metafórico, conducirá a una más auténtica realidad que la señalada por las circunstancias inmediatas. En esto le lleva ventaja la poesía a la novela. Porque el novelista es sólo a medias un poeta. Su otra mitad está hecha de hechos, de cosas, de materia y noticieros, de aquí y ahora. Por esto, también, se lee más fácilmente una novela. La transformación del mundo visible y perenne está sólo a medio acabar. En la poesía, en la gran metáfora que es toda poesía verdadera, no se dan las nuevas de la vida, sino la existencia que la trasciende. Una especie de selección que tiene mucho de balance. Y es ahí donde lo que dice el poeta sí tiene un sentido, y un sentido claro e intenso.

2

Cada poesía, cada frase, cada palabra, parten de un estado de ánimo. No es nada fácil localizar el punto de partida. Se necesita una labor paciente, fatigosa y policíaca. Una vez más nos sirve en este caso el signo del humo para saber dónde está el fuego. Esos puntos de despegue pueden ser innumerables. Una mujer, una ausencia, una danza. Una copla escuchada que casi se olvida. Un tiro tenebroso de mina. Una alcoba llena de libros, de papeles y de humo. Una cierta tierra que se olió de niño. La dulzura o el furor de una amante. La muerte —siempre un poco propia— de un amigo; la revolución, la guerra civil, ser desterrado o trasterrado. Quizá estar, en el fondo, siempre de camino. Cosas pequeñas o grandes para un erudito que busque signos, pero sin magnitud en este otro mundo de la metáfora que es la poesía. En ella, como en el amor y en el dolor, aun lo más pequeño es siempre totalizador. Y además, los motivos, las grandes o menudas causas inmediatas, no cuentan en el movimiento total de la poesía. Si ésta es auténtica, si de veras revela no tanto la vida como la existencia del poeta, hay fuerzas causales mucho más poderosas, y éstas, como un viento dominante, soplan siempre en el mismo sentido. La crítica, que se ha dicho, y muy bien, no es sino atenta lectura, puede quedarse en los detalles, pero la comprensión debe buscar el sentido mayor, la dirección constante y final del vuelo. Y lo cierto es que, independientemente de la pequeñez o grandeza del punto inicial, independientemente de los transitorios estados de ánimo, hay en la gran poesía una constante que la identifica siempre igual a sí misma y que no es, no puede ser, sino la propia existencia del poeta.

3

Esta existencia se va revelando mediante el lenguaje. Las palabras

* Prólogo del disco *Voz Viva de México* dedicado a la poesía de Luis Rius, que acaba de editarse.

se encadenan una a una, y a su vez estas cadenas configuran más altas y anchas formaciones. Podrán deslindarse aquí y allá signos que se repiten, colores, ideas, sentimientos que recurring, y además de todo ello el ritmo, el movimiento total que lleva la obra consigo. Hay aquí una identidad, una terca constancia que, florecida unas veces, sumergida otras, es el estilo, el verdadero estilo de un gran artista. Quizá el análisis, la computación de las correlaciones —signos— pueda algún día identificar plenamente el movimiento total. Mientras tanto, basta esa especial sensibilidad de los buenos lectores de poesía, y resultan inútiles los pacientes, largos análisis de la estilística seudocientífica en que lo mejor no son las tablas ni las fórmulas sino una sencilla y milagrosa intuición. Un oído, un buen oído que sepa escuchar la canción. La poesía no está en las palabras. Estas la cubren, la cristalizan como a la famosa rama seca con que Stendhal definiera el amor. Y se confunden esas cristalizaciones que son las palabras, su forma y disposición, con la poesía, con esa metáfora interior cuya energía puede transformar unas cosas en otras; pero la poesía está debajo de los cristales, y está antes. Está antes porque es primero, y por llamar de alguna manera a ese algo que es la poesía y que está primero, se le puede llamar ritmo. Un ritmo —la existencia misma del poeta— que asciende, íntegro, hecho, armado de todas sus armas al nacer, y que se manifiesta visiblemente cuando el lenguaje cristaliza en torno. Escuchar ese ritmo, comprenderlo, es la tarea del lector.

4

La presente antología está dividida por temas. El propio poeta ha seleccionado los ejemplos de sus cuatro libros publicados; la fuente se señala en el texto impreso. Cuando no ocurre así, se trata de obras inéditas o aparecidas en revistas. No están ordenadas según una evolución cronológica, sino de acuerdo con un criterio selectivo que ha espigado los temas más representativos. La primera cara del disco contiene tres: "Cuestión de amor", "Cifra de danza" y "Breviario de cacería". La segunda cara: "Arte de extranjería" y "Mester de soledad". Los cinco son títulos afortunados, no sólo por su clara eufonía, su noble linaje en alguno, sino por lo que tienen de representativo en cuanto la temática esencial de las poesías que encabezan.

La parte titulada "Cuestión de amor" agrupa las poesías amorosas y eróticas. El debate, la lucha del amor. Entre ellas no sólo están algunas de las mejores que haya escrito el autor, sino también algunas de las más logradas en la lengua castellana. Las eróticas, por ejemplo, raras por lo demás entre los poetas de habla española, poseen una delicadeza, una perfecta brillantez, una armoniosa luminosidad que las sitúa de lleno en el equilibrio clásico. Recuérdese, a este respecto, la que comienza "Ya no extraña a ti misma, ya no ausente"...





Sigue "Cifra de danza", que reúne las poesías inspiradas en dicho arte y concretamente en el de Pilar Rioja. Nada fácil el intento de apresar mediante el lenguaje la fugacidad de la vida, el movimiento, el ritmo. Nada común la poesía que logre recrear sensiblemente lo más rauda y efímero. Casi siempre son demasiado espesas, demasiado lentas las palabras. Y aun así, esta vez logra el poeta consonancias casi perfectas, como la poesía número 14: "Podría bailar en un tablado de agua". . .

"Breviario de cacería" viene a ser, para el poeta, un respiro, un entremés, un juego por el que se puedan distender los sentidos y el espíritu, a veces estrechamente apretado en estas poesías de amor y sombra. Aunque su autor las considere un juego, tienen el sabor, la gracia, la elegancia natural de los mejores cancioneros. Podrían ser cuentos para niños, y como los buenos cuentos, están llenos de cruel filosofía. Véase la sangrienta ironía de "Cazaba el tigre palomas"; la despiadada realidad de "No es por ocio ni es por hambre." La segunda cara del disco tiene otro tono, otras calidades. Luz y sombra. Primero ha sido lo que el poeta puede considerar como el lado luminoso de la vida: el amor, el arte, el juego. Ahora vienen las tinieblas. En "Arte de extranjería" se encuentran las poesías que tienen en común un tema esencial del autor: descubrirse en el fondo por completo extraño a la vida que lo rodea. Y no se piense sólo en un tiempo y un espacio físicos, sino en el movimiento mismo de la vida, el sentido, las direcciones que de aquí para allá le dan los hombres. En otras palabras: el "Arte de extranjería" consiste en saberse súbitamente ajeno a los intereses que mueven a los demás.

Soledad alta como un pino.

¿Qué importa que a los lados
otros pinos en bosque estén formando
y un arroyo discurra entre los troncos?

Soledad alta.

Y a esta primera sombra angustiosa le sigue la definitiva: la muerte. "Mester de soledad" señala el extremo final, las poesías sombreadas por la muerte, la muerte repentina y total, o la muerte lenta y tamizada de las horas. Y en estas dos caras del disco, entre la luz y la sombra, el origen y el fin, el amor y la muerte, fluye lenta, precisa, extrañamente alada y perfecta entre tanta angustia, la poesía de Luis Rius.

5

A la anterior clasificación por temas, cabe agregar otra, quizá más natural, más explícita en cuanto a ese sentido total al que se aludió antes. Rius ha publicado hasta el momento cuatro libros de

poesía. Del primero sólo una está representada aquí ("Por más que me lo repitas". . .). El autor ha apretado el dogal de la autocrítica, porque mucho más debería haberse recogido de *Canciones de vela*. No es esta la ocasión de discutirlo. Baste saber que en aquel primer libro, publicado hace más de veinte años, había emergido ese ritmo interior, original, en lo más profundo siempre igual a sí mismo, que caracteriza la obra de los grandes artistas. Hay, desde luego, otras muchas cosas: tentativas, experimentos, concesiones. No es nada fácil resistirse a las academias ni tampoco al gusto de los más exquisitos o los más rebeldes. Menos fácil aún rechazar las pasiones ocasionales que accidentan la vida. Y todo ello forma la temática cambiante de un escritor. Y todos, aun así, saben bien que no se es sino uno; que bajo la aparente diversidad de estilos, el verdadero no puede ser sino uno, el que se configura en torno a ese ritmo propio e intransferible que es la identidad de cada existencia. Es evidente que muchos artistas se pasan la vida probando máscaras y disfraces. Es evidente también que hay algunos que, como dicen los guitarristas, "se encuentran". Y este encontrarse, este nacerse unamuniano, debe ser la verdadera finalidad del escritor auténtico. Lo demás, la perfección estética, se dará por añadidura. Y en este aspecto, cuando se leen y releen las poesías de Rius a la distancia de veinte años, se comprende que ya desde entonces estaba perfilado el ritmo auténtico de un poeta. Eran y son sus palabras, su mismo andar, su existencia. Prueba de identidad, de fidelidad al ser, que no debe confundirse con estatismo. Cuando el propio autor sólo una poesía elige de su primer libro para este disco, es porque considera que debe haber lugar para otras mejores, más acabadas que vinieron después. A *Canciones de vela* siguieron *Canciones de Ausencia*, *Canciones de amor y sombra*, *Canciones a Pilar Rioja*. Quien conoce de cerca a Rius podría dar el pormenor de las causas inmediatas, de los puntos de partida de casi cada una de las poesías contenidas en estos libros, y desde luego de las circunstancias que rodearon cada uno de ellos. No es ésta la ocasión, no deben importar tanto el tiempo como el clima, los tonos que en determinados periodos adquiere la existencia, sus ascensos y depresiones, la luz cambiate que la rodea. El primer libro, *Canciones de vela*, es esencialmente amoroso. Hay en él partes ingenuas: admiradas resonancias de poesías antiguas, tributos retóricos a una lejana España en gran parte literaria. Es también un libro tímido, susurrante, melancólico. Y algunos críticos de entonces no perdieron tiempo en sorprenderse ante tamaña falta de agresividad en un joven poeta de la España peregrina. El hecho es que no cabe mayor contraste entre los comienzos de la generación del 27, independientemente de su altísima calidad poética, hecha en la rebeldía iconoclasta del vanguardismo, en la revolución; en la guerra; y el asomo cauto, sigiloso, casi reverente, de los nuevos poetas que escribían cruzada la mar. A los escritores españoles hechos, desterrados o trasterrados aquí, no sólo les sorprendió esa casi



común falta de acometividad en sus descendientes: les defraudó e irritó. Les pareció, y las pocas críticas que por aquellos años se escribieron lo atestiguan, que había aparecido una generación prematuramente envejecida. No podían entender ni el tono, ni la actitud, ni los sentimientos. Algo está trastocado; y a poco concluyeron a la española, tajantemente: una generación perdida. Quien no comprenda el alma española no podrá entender muy bien aquel escepticismo, pero pueden señalarse algunas cosas que los alumbren un tanto. Esta nueva generación tiene, en primer lugar, un tono de voz diferente. Nada más opuesto, por ejemplo, que el tono de León Felipe: cazurro o profético, sordo de labriego castellano, o estridente de profeta apocalíptico, y el de su más leal compañero de sus últimos años, Rius: tono discreto, mesurado, armonioso. Y a esto hay que añadir la actitud respetuosa ante las cosas venerables —la República, entre otras, en cuyo advenimiento, desenlace y término nada tuvo que ver esta generación perdida—. Más aún, algo imperdonable; la indiferencia hacia los partidos, tan apasionada, sañudamente discutida en el exilio. El lenguaje, además, era otro. No había violencia. Ni había tampoco esperanza. El hecho es que les bastó rotular a esta generación como perdida y así se simplificó el problema. No volvieron a interesarse mucho porque tenían cosas más importantes en qué ocuparse. El hecho es, con todo, que a nadie se le ocurrió pensar que estos jóvenes se habían formado en México, y que aquí es diferente el tono de voz. Se les olvidó también pensar que estos jóvenes eran niños durante la guerra de España, que no vivieron el sentido de la guerra sino tan sólo sus más externas manifestaciones. Verdad es que hubo muy significativas excepciones en esta indiferencia: Aub, Domenchina, Garfias, Prados, Rejano, poetas los más.

No pensaron tampoco en que estos niños abrieron sus conciencias a un mundo donde lo pasajero se había hecho artículo de fe, así como la frustración, el resentimiento y el reparto de culpabilidades. Y a la vez, se mantuvo siempre la fe quijotesca en la vuelta. Y se detuvo el reloj en el 39. Fueron muchos, muchos los años en que esta juventud de la generación perdida no oyó hablar sino de los horrores de la guerra, las recriminaciones, y sobre todo escuchó los legendarios “sies”: “si Azaña no hubiera decretado la ley sobre el retiro de los militares...”; “si Negrín hubiera podido resistir hasta el comienzo de la Guerra Mundial...”; “si los ingleses no hubieran presionado al gobierno francés en la No Intervención...” Y en este clima de añoranza, de cosas y seres perdidos, de existencias batalladoras desviadas a medio camino; en este clima de subjuntivos y pospretéritos, se crió la generación a la que pertenece Rius. A esto deben añadirse los viajes, los colegios diferentes, las lenguas ajenas que deben aprenderse y en las que se empieza a leer y a soñar; y al cabo una tierra donde todo se detiene, se asienta, se hace por fin permanente. Una tierra donde se adquiere conciencia de la vida. Una tierra que define la existencia. Una tierra a la

que se nace y a la que sin embargo no se pertenece íntegramente. El propio poeta lo ha dicho con acierto: los hijos de los trasterrados españoles en México son mestizos, mestizos espirituales de dos mundos. A esto lo llamaba Francisco de la Maza, “nepantla”. Y cabe decir: de hecho más de dos, porque esa generación cruzó muy diferentes rumbos antes de llegar a México. Breve tiempo, objetarán algunos, pero no ha de olvidarse que, para los niños, nada es poco tiempo. Y todo ello quedaba, se imprimía, se atesoraba para siempre en los recónditos pliegues de la existencia. Hay razones para que en *Canciones de vela* no haya gritos, ni maldiciones ni reproches políticos. Lo que sí hay, en vez, es una profundísima melancolía. Una tristeza radical, definitiva. Una desolación original que se explica precisamente por el clima angustiado y condicional en que nació el hombre que canta su canción y no la del otro. Esta melancolía de raíz aparece en el primer libro de Rius y seguirá —constante fiel, identidad leal a sí misma—, en los siguientes. Sólo que cada vez más clara, más definida, más a fondo vivida. Aquello que en un joven era intuición desdibujada, presentimientos vagos, se va haciendo, al madurar el hombre, una certeza, una responsable, comprometida aceptación de la propia existencia. En *Canciones de vela* se ha dicho que

siempre será la primera
la más hermosa ilusión:
aquella que no llegaba
y que, sin llegar, pasó.

Pero este sentido continúa, se aferra a los demás libros. Está en *Canciones de ausencia*, en *Canciones de amor y sombra*, en *Canciones a Pilar Rioja*, donde busca también fijar lo inaprensible: el movimiento. Está en las poesías más recientes, aún no coleccionadas en un libro, como las que aparecen en “Arte de extranjería” y entre las que se dicen estos versos:

Yo sé la pena de los subjuntivos
porque tampoco saben ir al mar

Con los años, cada nuevo libro de Rius ha afianzado estéticamente ese rasgo primero de su existencia. El paso de la ilusión, el paraíso perdido, el anacronismo total, el sentirse por completo extraño al mundo, y en el caso de Rius, al muy concreto mundo de las máquinas, de la ciencia y de la tecnología, o sea, los más altos valores de la sociedad actual, encuentra su más completa expresión en la poesía que se inicia con el verso “Soledad alta como un pino.” Aquí está de nuevo el desprecio unamuniano por las utopías sociales del futuro, esas ciudades gregarias y mecanizadas donde podrá resolverse todo, menos el dolorido sentir de la existencia.



Hombres, hombres al aire, al viento, al infinito:
voladores vestidos con trajes submarinos
libres de gravedad, sin tierra, sin palabras
...

Yo, aquí. ¿Yo aquí? ¿Por qué?

A esto no hay duda que muchos lo llamarán total desacuerdo del poeta con la vida que le rodea. Y así es; esta poesía en particular ha brotado de un total desacuerdo del poeta con esa vida por la que muchos dan la suya. La metáfora, con todo, es auténtica; encarna la existencia del poeta, su más íntimo ritmo. Y hay símbolos que recurren, que vuelven una y otra vez a sus poesías. Símbolos antiguos que Rius ha hecho suyos, y que él comparte y recrea conformándolos sobre su propio sentido existencial. Uno de ellos es la tierra. Rius insiste en ser de tierra adentro. Su tierra es llana, parda, polvorienta. Tierra de labranza difícil. Hay desde luego en sus versos otros muchos paisajes, pero éste asoma aun en aquellos versos que no lo requieren. Una tierra seca, llana, monótona. Una tierra de surcos, de paralelas infinitas. Y a pesar de su aspereza, una tierra que en estas poesías de Rius es siempre confiable, protectora, amparo final de los caminantes. Un símbolo antiguo, pero que en este poeta de carne y hueso puede expresar rasgos esenciales de su existencia. Porque lo que se ansía siempre es la tierra adentro. Y el mar, por lo contrario, es en esta poesía un símbolo de inseguridad, una amenaza, un abismo. Para muchos

ha sido la libertad —en Alberti por ejemplo, y aun, a veces en Rius—. El pájaro, las aves, son también recurrentes en su poesía. En los versos que contiene este disco, y en aquellos de sus libros que no fueron elegidos, los tres elementos: tierra, agua, aire, se concretan en símbolos definidos que corresponden a un paisaje, a una existencia cuyas correspondencias pueden ser vislumbradas. La tierra llana, lento andar, polvo y fuego, luz y polvo, llama y pasión; otras veces: tierra de sedientos ríos, río abrasado, cauce seco: “Llanura sedienta de mi pecho”, escribe el poeta. Y no sería difícil encontrar en esas constantes no sólo el antiguo símbolo de la tierra original, sino la necesidad concreta de un sustrato estable, de una firmeza bajo los pies. ¿No es ese el paisaje entrevisto de su origen, las pardas llanuras castellanas? ¿No es también la oquedad terráquea y soterraña de Guanajuato? ¿Dónde comienza la cultura poética —resonancias de Antonio Machado—, dónde comienzan a despertar las vagas, lejanas y con todo intensas sensaciones de la niñez? Porque se puede deslindar entre lo retórico y lo que emana de íntimas, originales fuentes de la personalidad. El mar, aunque a veces esté representando lo que ha solido representar: infinitud, eternidad, adquiere en las poesías de Rius otras funciones, las más veces negativas. Casi siempre se rechaza el mar. Hay en él plenitud, pero también vacío. Tiene la grandeza de las horas; su eternidad, su extrañeza. En su primer libro había escrito:

Otra vez frente al mar,
como aguardando, y sin esperar nada;





en el alma dolido
por herida de ausencia:
¡esa herida tan honda
sin sangre y sin lágrimas!

Este mar pudiera tener motivaciones perfectamente localizadas. Sería el Pacífico, inmenso y refulgente bajo el sol abrasador de Acapulco, donde a veces lo contemplaba el poeta ensimismado ante la grandeza cósmica. Sería quizá el mar cubano, en las blancas playas de La Habana, donde se sintió muy solo. Sería quizá un mar más lejano y a la vez más indeleblemente impreso en el espíritu: el Atlántico, ese mar gris y frío ante el que aguardaban con extrañeza y desamparo los emigrados en las costas de Francia. Ese mar ha venido a ser con los años una espera, una angustiosa temporalidad, una asociación existencial con todo lo pasajero. Pasados los años, madurado el poeta, asoma la conciencia de estos recuerdos en versos explícitos:

Pero a mí no me gusta el mar. Yo digo
que me gustan los pueblos tierra adentro,
con su campo labrado, con sus yuntas,
sus aperos, sus serios labradores,
y salir yo muy de mañana al campo
a oler el olor bueno de la tierra.
Porque yo soy de un pueblo tierra adentro
y nunca olvida nada el inconsciente,
dicen que dijo Freud, digo que dicen.

Sobre ese mar se tiende el arco de los pájaros. Nuevamente el símbolo antiguo del aire, de la luz, del día. Es el ave que divide en dos el espacio, son las alas de ficción y sueño. En su libro *Canciones de ausencia*, en las líneas finales de una de sus poesías se dice:

Y esa infinitud que llevas
—pájaro de inmenso vuelo—
¿qué será, qué será sola
en ti, corazón pequeño,
si no cabe en la mirada
(¡ay, inabarcable!) el cielo?

Símbolos antiguos y recurrentes, símbolos que aquí mantienen el ritmo total de una existencia que odia el mar separador y extraño, que ansía la firmeza de la tierra, que busca en el vuelo y en el amor los únicos antidotos posibles a la ausencia, y a todo aquello que pudo ser. Y aun en los juegos, en lo que más podría parecer un entretenimiento poético, en sus canciones de vela, en sus villancicos, en sus poesías dulces o crueles de cazadores, está presente la obsesión del vuelo. Más de una vez ha insistido el poeta en el viejo

misterio de la oruga y la mariposa, en el mito del ángel caído, en el cuento del ángel cazado. Hay en él, en efecto, un invencible horror a las cosas que acaban, y esa angustia lo lleva a adorar la rutina, y entre todas, la "dulce rutina del amor". Y este poeta que muchos podrían considerar predominantemente amoroso y erótico, es esencialmente sombrío a lo Quevedo. La muerte domina la segunda cara del disco, donde quizá estén las más maduras y amargas poesías de Rius. La muerte que se presiente, la muerte que se conoce, la muerte que se hace súbita, brutalmente palpable en un amigo, como en el caso de la poesía dedicada a Raúl Flores Guerrero: "De pie junto a ti, miro..." Y estos despeques, estos motivos, se decantan, entran a formar la sustancia misma del ritmo y se sintetizan en poesías tan perfectas como ésta:

Pasto somos, trabajo de guadaña
que nos tiene tomada la medida.
Antes cae la cabeza más erguida.
No hay en sus tajos ni siquiera saña.

Ni a separar del trigo la cizaña
se detiene, ni escoge conmovida
a quienes cercenar quiere la vida.
Indiferente y fácil es su maña.

¿A qué llorar? ¿A qué tanto lamento?
¡Fuéramos silenciosos como el trigo!
¡Fuera, bajo la hoz en movimiento,

de su gemir nuestro callar testigo,
y se encarase al tribunal del viento
Aquel que dio y quitó solo consigo!

Antes, en sus primeros libros, buscaba el poeta una señal de Dios. Así, en *Canciones de ausencia*, hay dos poesías que aguardan el milagro. Más tarde, al correr de la vida, esta espera se hace larga, impaciente, al cabo incrédula. El poeta sumerge su ansiedad, como en *Canciones de amor y sombra*; se detiene en la gracia y perfección del arte, como en *Canciones a Pilar Rioja*; o después, la vieja ansiosa pregunta se torna irónica, casi cínica: "¿Para qué habrá servido (¡qué alto!) el cielo?" El ave que dividía en dos al espacio, el ave del sueño, el habitante del día, del día que es Dios, queda suspenso en su vuelo. Estados de ánimo quizá, ensueños cambiantes, pero también la sustancia esencial de estos libros al través de veinte años de existencia poética. Muy lejos está Rius de lo que muchos confundieron con melancolía romántica y quimeras idealistas: pocos poetas como él han ido definiendo tan claramente el perfil de su más íntima y dura realidad. Y en esa aceptación están su madurez y su perfección poéticas.



NUEVAS EDICIONES Y REEDICIONES

Jesús Bal y Gay

CHOPIN

Breviario. Núm. 148. 280 pp. \$ 21.00

Juan Rulfo

EL LLANO EN LLAMAS

Popular. Núm. 1. 152 pp. \$ 8.00

Edmundo Valadés

LA MUERTE TIENE PERMISO

Popular. Núm. 8. 136 pp. \$ 9.00

Wilhelm Dilthey

HISTORIA DE LA FILOSOFIA

Breviario. Núm. 50. 274 pp. \$ 18.00

Erich Fromm y Michael Maccoby

SOCIOPSICOANALISIS DEL CAMPESINO MEXICANO

396 pp. \$ 50.00

Fernando Benítez

EL REY VIEJO

204 pp. \$ 10.00

Lester V. Chandler

INTRODUCCION A LA TEORIA MONETARIA

216 pp. \$ 20.00

Mauricio Swadesh

EL LENGUAJE Y LA VIDA HUMANA

Popular. Núm. 83. 396 pp. \$ 18.00

Raymond Barre

EL DESARROLLO ECONOMICO

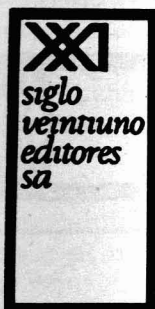
Popular. Núm. 37. 176 pp. \$ 10.00

Louis Reau

EL ARTE RUSO

Breviario. Núm. 133. 158 pp. \$ 18.00

PIDALOS EN TODAS LAS LIBRERIAS DEL FONDO DE CULTURA ECONOMICA Y
EN LAS BUENAS LIBRERIAS Y TIENDAS DE AUTOSERVICIO



NOVEDADES

C. CASTILLA DEL PINO

Patografías. Neurosis de angustia

Impotencia sexual

312 pp. \$ 28.00

P. A. BARAN

El hombre y su obra

160 pp. \$ 14.00

P. GOODMAN

La estructura de la obra literaria

252 pp. \$ 42.00

CLARA E. LIDA

Anarquismo y revolución en la España del XIX

336 pp. \$ 72.00

J. ALVAREZ JUNDO

La Comuna en España

264 pp. \$ 42.00

C. MARTIN GAITE

Usos amorosos del dieciocho en España

296 pp. \$ 60.00

J. LEITE LOPEZ

La ciencia y el dilema de América Latina:

Dependencia o liberación

232 pp. \$ 32.00

IURI TINIANOV

El problema de la lengua poética

136 pp. \$ 20.00

A. GREEN, J. NASSIF, J. REBOUL

Objeto, castración y fantasía en el psicoanálisis

80 pp. \$ 12.00

REVISTA IBEROAMERICANA

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Patrocinada por la Universidad de Pittsburgh

Director: Alfredo A. Roggiano. 660 AIR Bldg.

Universidad de Pittsburgh

Secretario-Tesorero: Julio Matas. 658 AIR Bldg.

Universidad de Pittsburgh

Vol. XXXIX ■ enero-junio de 1973 ■ Nos. 82-83

SUMARIO

Testimonios: Discurso del Embajador Pablo Neruda ante el Pen Club de Nueva York; MIGUEL ANGEL ASTURIAS, Un mano a mano de Nobel a Nobel; JULIO CORTAZAR, Carta abierta a Pablo Neruda; LUIS ALBERTO SANCHEZ, Comentarios extemporáneos: Neruda y el Premio Nobel.

Estudios: EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, Pablo Neruda: El sistema del poeta; FERNANDO ALEGRIA, *La Barcarola*: Barca de la vida; ALAIN SICARD, La objetivación del fenómeno temporal y la génesis de la noción de materia en *Residencia en la Tierra*; SAUL YURKIEVICH, Mito e historia: Dos generadores del *Canto General*; JAIME CONCHA, Sexo y pobreza; CARLOS CORTINEZ, Interpretación de *El Habitante y su Esperanza*, de Pablo Neruda; JUAN LOVELUCK, *Alturas de Macchu Picchu*: Cantos I-V; MARTHA PALEY DE FRANCESCATO, La circularidad en la poesía de Pablo Neruda; ALICIA C. DE FERRARESI, La relación yo-tú en la poesía de Pablo Neruda. Del autoerotismo al panerotismo; NICOLAS BRATOSEVICH, Análisis rítmico de "Oda con un Lamento"; LUIS F. GONZALEZ CRUZ, Pablo Neruda: Soledad, incomunicación e individualismo en *Memorial de Isla Negra*; JAIME ALAZRAKI, Poética de la penumbra en la poesía más reciente de Pablo Neruda; GIUSEPPE BELLINI, *Fin de Mundo*: Neruda entre la angustia y la esperanza; ESPERANZA FIGUEROA, Pablo Neruda en inglés; EMIL VOLEK, Pablo Neruda y algunos países socialistas de Europa; GABRIELE MORELLI, Bibliografía de Neruda en Italia.

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O
EN: SIGLO XXI EDITORES, S. A. — GABRIEL MAN-
CERA No. 65, MEXICO 12, D. F. — TELEFONO
543-93-92



**Ediciones Era
Novedades**

Norodom Sihanouk
MI GUERRA CONTRA LA CIA

Andre Gunder Frank
**AMERICA LATINA:
SUBDESARROLLO O REVOLUCION**

José Luis Alcázar
José Baldivia
**BOLIVIA: OTRA LECCION
PARA AMERICA**

Ernest Mandel
**INTRODUCCION A LA TEORIA
ECONOMICA MARXISTA**

Edouard Glissant
EL LAGARTO

Georges Sadoul
EL CINE DE DZIGA VERTOV

De venta en todas las librerías o en
Ediciones Era, S. A.
Avenida 102/México 13, D. F. ☎ 582-03-44

UNAM/DIFUSION CULTURAL DISCOS DE RECIENTE APARICION:

Luis Ruus
Voz del autor, introducción de Arturo Souto

Música de la ciudad
Panorama de la música metropolitana.
Contiene material recabado durante ocho meses de
investigación por diferentes rumbos de la ciudad,
grabados preferentemente en los lugares mismos donde
éstos se producen



**JOAQUIN MORTIZ
libros recientes**



Gerardo de la Torre
EL VENGADOR
\$ 20.00

Ulalume González de León
PLAGIO
\$ 30.00

Enrique Jaramillo Levi
DUPLICACIONES
\$ 30.00

Joaquín Armando Chacón
LOS LARGOS DIAS
\$ 25.00



En todas las librerías y en
Tabasco 106, México 7, D.F.
Teléfonos 533-12-50 y 533-12-51



plural

- Charles Tomlinson
Textos y poemas
- Homero Aridjis
Desfiguros
- Ignacio Bernal
Teotihuacán y los destinos mexicanos II
- Vicente Leñero
Redil de ovejas
- Mario Ojeda, Rafael Segovia, Carlos Bazdresch
Ojeada a la situación de México
- Francis Ponge
Las cosas como son
- Pere Gimferrer
Sobre Tapies
- Donald Davie
Crónica literaria desde Londres

Director: Octavio Paz

Picasso regresa a París de su rodeo español del año 1934, con un sentido renovado de lo trágico. Por eso, cuando en su retiro de Boisgueloup plasma la evolución de sus emociones, no son el árbol y la playa, la plaza y el paisaje el tema de su obra, sino la fiesta brava, en la que el hombre mata perfilándose y va a la muerte con majeza estética. La arena española huele a sangre: el sol y el color, el pasodoble y las suertes de la lidia enervan al hombre. España es trágica: la fértil tierra española se estremece con espasmos de muerte.

En el tiempo, el corazón del ente de los infinitos anhelos estalla como una granada. Un "escabeche de espadas" empurpura el suelo hispano.

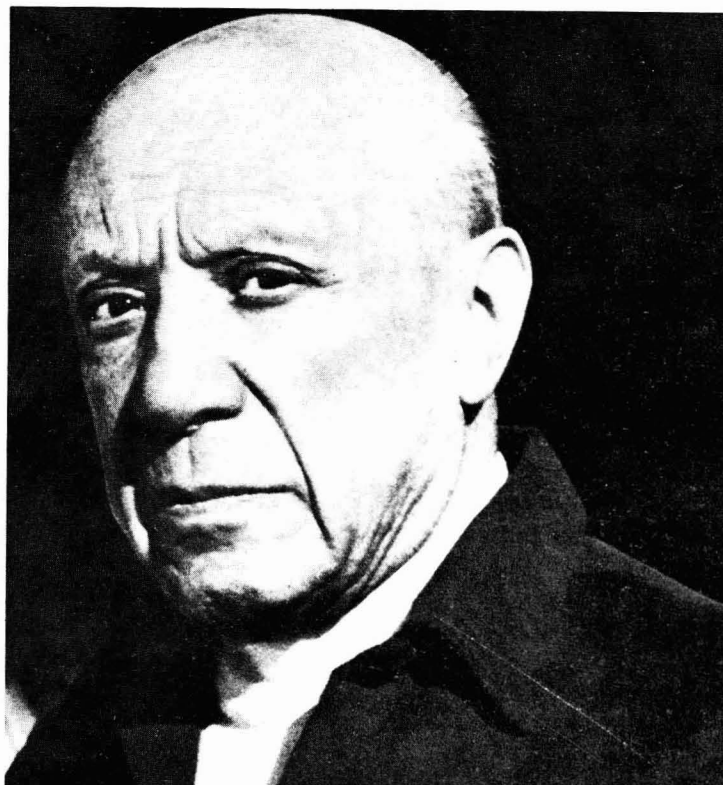
Picasso abate la cabeza. El ha sentido la premonición de la sangre en su último pisar tierra madre. Picasso calla; pero su callar no es de silencio.

En enero y junio de 1937, Picasso graba a la punta seca dos aleluyas y compone un poema titulado *Sueño y mentira de Franco*, en los cuales, con líneas de una agudeza que causa escalofríos y con una rima de apóstrofes y náuseas, el malagueño escarba en la llaga del desespero peninsular.

Guernica es bombardeada e incendiada, masacrada su población. Picasso tiene sangre vasca, su padre era hijo de Euzkadi: el artista reviene; el español que a principio de siglo abandonara el suelo patrio para ser el artista del universo, siente de golpe estremecidas todas sus potencias por el grito desgarrado de la raza. Picasso, que nace para ser del mundo, renace para ser de España.

El pintor sensualmente universal que es Picasso se emparenta por instantes con la española sensualidad pictórica de Goya. Sólo que mientras el de Fuendetodos filosofa con trágica ironía sobre los desastres de la guerra, el de Málaga, en blanco, negro y gris, que son los colores de la tristeza, eleva su canto al luto heroico y a la esperanza de su pueblo de renacer en los surcos de la tierra que guarde la semilla de su sangre.

Seis u ocho variaciones importantes registra esta obra en el curso de su ejecución. Desde que el artista, el día primero de mayo traza en una pequeña hoja la primera línea que serpentea alrededor de la idea inicial, hasta que queda terminada tal y como la conoce el público, el cuadro vive las alternativas temperamentales del artista, el eterno flujo y reflujo pasional y las reacciones intelectua-



les de Picasso. Es así que la obra que nace impulsada por la arrebatada exaltación, acaba siendo un canto sereno y viril.

Guernica, que es la pintura de mayores proporciones realizada hasta la fecha por Picasso, corona la madurez del artista. Es una obra resuelta con un sentido clásico de la medida y la distribución. La sabia colocación de las masas y el contraste del negro con el blanco, neutralizados por el gris dan un ritmo perfecto: su entrelazado arabesco sugiere la florida plantación de la raíz cúbica.

Esta obra cimera materializa la gran ambición de la juventud picassiana: es su *Pasión de San Mauricio* y su *Ronda de noche*: es una composición cuya plasticidad no tiene parangón en la producción artística de estos tiempos.

Joan Merlt, *Picasso* [1942]



Imprenta Madero, S. A.
Avena 102
México 13, D. F.

