

cómo novelista. En otras palabras, sabe a qué atenerse respecto a este buzo fascinante que se sumerge a cada momento en las profundidades del yo.

Proust, gracias a la insistencia con que se adentró en su prosa, le revela pronto los dos grandes secretos de su obra: la tenacidad con que ejercita la memoria, la constancia con que interroga al olvido y de la que obtiene increíbles resultados y el tiempo que, indistintamente, es personaje y calamidad que conspira y destruye a las otras criaturas. *Tiempo y memoria* se llama precisamente el libro que Torres Bodet ha consagrado a estudiar la obra de Marcel Proust.

Otro de los libros de ensayos de don Jaime, el dedicado a Rubén Darío, tiene también su más remoto antecedente en *Contemporáneos*. "El modernismo agitó una cantidad espléndida de verdades —sentencia Torres Bodet—, pero padeció dos crueles parásitos: el recuerdo del romanticismo y los juegos de agua de Versalles. Una lectura sincera de Darío nos devolvería hoy muy poco de lo que la memoria conserva de este poeta... Cuatro, cinco poemas se salvan de esta inundación de mitos retóricos en que el resto naufraga." Casi de inmediato, Torres Bodet habla de la "manía galante" del poeta, del museo de imágenes abarrotado "de cascos romanos, de pulseras de Cleopatra, de pelucas de Luis XV y de Mercurios de terracota". Por último, juzga que la atmósfera de sus poemas está empobrecida por el "hacinamiento de tradición", lo que, a veces, a punto está de producir asfixia.

Treinta y ocho años después, Torres Bodet explicará en *Rubén Darío, abismo y cima* el porqué de su actitud: "Para los jóvenes que principiamos a escribir en aquellos años, Darío representaba un valor simbólico. Sin embargo, a fuerza de encontrar su retrato, o sus versos, en periódicos y en revistas, y de oír declamar sus composiciones en veladas estudiantiles..., ese valor simbólico acabó por palidecer... Todas estas críticas no indicaban tal vez mera y vacua pedantería, sino un deseo —legítimo ciertamente— de encontrar nuevos rumbos y ver nuevos horizontes." Más "sereno" y "equitativo", Torres Bodet lo califica, al igual que Octavio Paz, como el fundador de la poesía contemporánea en lengua española, y salva en la *Antología* del poeta, que preparó con motivo del primer centenario de su nacimiento, no cuatro o cinco poemas sino más de setenta.

Contemporáneos, notas de crítica es un libro importante en la bibliografía de Torres Bodet: de él parten los temas y preocupaciones que se manifestarán en casi todos sus libros de ensayos. Junto con *Perspectiva de la literatura mexicana actual* (también de 1928), descubre a un prosista que llegará a manejar ideas con tanta lucidez como eficacia. Además, este libro, *Contemporáneos*, dio su nombre a una magnífica revista, y ésta al grupo de sus asiduos colaboradores, el grupo que formaban Jaime Torres Bodet y sus amigos.

libros

modernizando a balzac

Por Héctor Manjarrez

Ante todo, me gusta, y mucho, *Cambio de piel* porque lo es, porque Carlos Fuentes ahí se parodia y se renueva, porque el autor célebre fractura por completo su persona balzaciana, la cual, creo, daba señales de asfixiarlo en la colección de cuentos *Cantar de ciegos*. El cambio de piel que representa su última novela no pudo ser más que difícil, y en ello reside la primera de sus virtudes. Todo cambio de piel es difícil, por supuesto, pero desechar una epidermis tan célebre como probada lo es aún más. Ahora bien, me parece manifiesto que en este proceso de muda Fuentes pierde dos públicos, precisamente aquellos que hicieron de él el primer novelista "serio" con éxito en el mercado mexicano y, en el extranjero, el representante oficial de la literatura mexicana de la misma manera que Grass lo es de la alemana. El primer público es, desde luego, el llamado mexicano medio que empezó a comprar libros con cierta asiduidad cuando apareció *La región más transparente* hace diez años, y que es la herencia directa de Fuentes a Sainz, Agustín, Pacheco, et al. El segundo público se compone de aquellos europeos y norteamericanos que leían a Fuentes primordialmente por su valor sociológico-exótico, porque *La muerte de Artemio Cruz*, ese libro de cabecera de todo profesor de sección de estudios latinoamericanos de universidad, era el complemento de sus lecturas sobre arte prehispánico mexicano y la Revolución y, probablemente, de un viaje a México. Con *Cambio de piel*, sin embargo, Fuentes deserta a estos dos públicos definitivamente. El extranjero ya no podrá leerlo más que por razones puramente literarias; el burgués mexicano, en quien apenas empieza a florecer el hábito de la lectura, se sentirá sin duda alguna disgustado por el poco caso que hace Fuentes de la bella literatura.

Sé que toda generalización es arbitraria, pero quiero aseverar que, hasta hace muy poco tiempo, y quizás todavía en la generación más reciente, los mejores exponentes de la literatura latinoamericana podían merecer dos etiquetas: autores telúricos (Azuela; toda la escuela que culmina en Asturias; Rulfo; más cerca, Mario Vargas Llosa) y autores cultos (Borges, Cortázar y, en estos días, el *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco). A estas dos etiquetas se agregaría una compuesta y no menos arbitraria, la del autor telúrico-culto, en la que encontramos a Carpentier, a Fuentes, a Guimarães Rosa. Y si me permito

esta clasificación es sola y únicamente para afirmar que de la misma manera que el mejor Carpentier es el telúrico (lo que él llama barroco) de la cultísima novela que es *El Siglo de las Luces*, el mejor Fuentes es también el que reúne estos dos factores o aspectos sin que ninguno exista en detrimento del otro. En otras palabras, no el Fuentes de la derivativa *Aura*, ni el de ese *Cantar de ciegos* que por momentos parece un *pastiche* de Fuentes por un alevoso enemigo suyo, sino el de *La región* —pe-se a que es indudable que su debilidad proviene del predominio de lo telúrico—, el de *Artemio Cruz* y, ahora, el de *Cambio de piel*, que son novelas en que se ha arrojado a ganar o perder en, para usar de una metáfora de género fuentesiano, un salto mortal creativo. Autor que desdeña en su obra lo elaborado, aspecto en el que incidentalmente difiere de Guimarães Rosa y Carpentier, autor de eyaculaciones (tanto sus cuentos como sus novelas, sin excluir *Cambio de piel*, mejorarían con una revisión más exhaustiva que sin duda proscribiera el hecho de que Fuentes rebasa el universo de una obra dada cuando escribe la última palabra), Carlos Fuentes fracasa en el cuento, que lo limita, de la misma manera que da lo mejor de sí mismo en la novela larga.

Es patente que una de las manifestaciones, o quizá en realidad sea un ingrediente, del lado telúrico es la "vulgaridad" de Carlos Fuentes, vulgaridad que, dados sus antecedentes biográficos y su personalidad como individuo, no puede ser más que literaria y que en el cuento "A la víbora de la mar", por ejemplo, resulta tan retórica y, sí, de mal gusto como es indispensable y muy valiosa en *Cambio de piel*. Utilizo el escabroso término mal gusto en dos sentidos: mal gusto porque es de mal gusto literario la retórica y mal gusto en el contexto convencional. La "vulgaridad" en *Cambio de piel*, en cambio pese a que invariablemente va mucho más allá de la existente en "A la víbora de la mar" con sus poco afortunadas frases sobre los *paparazzi* que fotografían los senos de Anita Eckberg, no es ningún caso de mal gusto, diga lo que diga la censura española, porque de una retórica ha pasado a ser un estilo, porque es una vulgaridad que, como en Céline o Henry Miller (cuyo espectro ronda la novela), es vital, es sincera. La larga escena con Javier y Ligeia disputándose en un hotelucho de Cholula, por ejemplo, va allende la pornografía precisa-

mente porque la pornografía es la retórica del sexo, es un oficio puramente epidérmico, automático, en tanto que esta escena, y otras, posee algo que *le porno* nunca ha poseído: sinceridad, incluso *pathos*. Más aún, esta larguísima, catártica escena es una de las más bellas del libro, una que conmueve, una en que se siente el tecleo incesante, —¿lo diré?— telúrico del autor. Y es una escena que va mucho más allá que *An American Dream* de Norman Mailer en su invocación y evocación de tacto y olfato precisamente porque la novela de Mailer era demasiado intelectual, excesivamente premeditada, digamos que demasiado perfecta. De hecho, la única objeción que tengo es que esta sinceridad corre el riesgo de pervertirse por momentos con reflexiones que son puramente literarias cuando la escena es emocional (y muy emocional no obstante el hecho que *Cambio de piel* es una novela eminentemente paródica, literaria, quizá una novela más para escritores y críticos que para lectores), como la afirmación que la Belleza carece de relación con la Moral. No es que yo pretenda disentir de esta opinión. No; pero las mayúsculas, su ubicación al final de un capítulo, el tono *ex cathedra*, son francamente fortuitos ya que todo lo que precede afirma eso mismo sin que en ningún caso sea necesario ser literal error en que Fuentes siempre ha tenido tendencia a incurrir. ¿Para qué ser tan literal? Los que comprenden no lo re-

quieran; hasta se siente uno menospreciado, como un niño en la escuela, por esta especie de explicación. Y los que no aceptan su opinión sólo se sienten escandalizados. Por lo demás, su valor para *épater le bourgeois* es deleznable y, en todo caso, injustificable en la medida en que es una mancha en una buena escena. *Trop de zèle, peut-être?* Queda, por supuesto, otra explicación, su valor paródico en una novela que no es más que parodia. Pero en ese caso también creo que está mal situada; su lugar estaría después de un poema, o en un poema, tipo *Fleurs du Mal*.

Cambio de piel se aproxima a Cortázar en la misma medida en que se aleja de Vargas Llosa. Es una novela que, como *Rayuela*, se niega y niega la validez de la novela, lo cual, como todos sabemos, es la mejor manera de proclamar su vitalidad. Pero si *Rayuela*, que el Narrador Freddy Lambert usa a guisa de almohada, es una gran novela, entre otras razones, porque presupone una antinovela y luego una antinovela que niegue a la primera, y luego niega alegremente a ambas, *Cambio de piel* introduce una nueva arbitrariedad, la arbitrariedad final (supongo): el Narrador nunca presencia los acontecimientos que relata; el Narrador, de hecho, pregona a veces que está viajando en un autobús que sigue una ruta diferente de la de los protagonistas. Esto es mucho más que la sátira y demolición del narrador omnisciente y

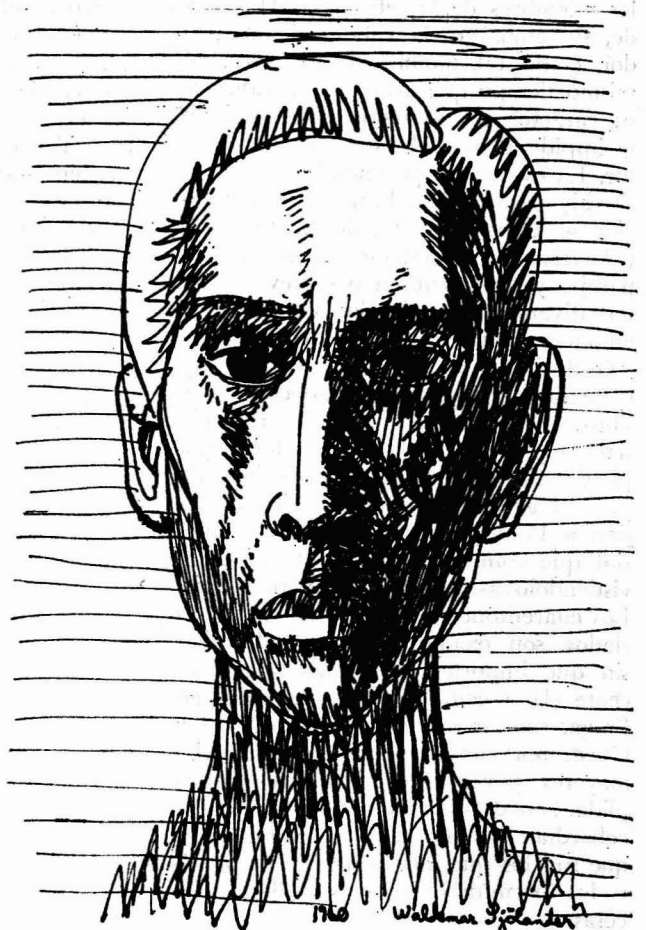
omnipresente que, con razón, se ha practicado en los últimos años. Esto es no respetar ni las convenciones de la novela ortodoxa, ni la ortodoxia de la novela no convencional. *Cambio de piel* es otra novela que va más allá de la novela (mientras que *Morirás lejos* está, en cierta forma, más acá), pero ya no en la perfección obsesiva y cuasi ególatra, en todo caso egocéntrica, de los últimos tiempos. Y, más que cualquiera otra novela contemporánea, al denunciar las convenciones de la novela las canoniza: Freddy Lambert no ve lo que está refiriendo, pero no deja de ser por ello el narrador omnisciente. Así, ciertas mañan difícilmente aceptables de *Zona sagrada* se vuelven, en *Cambio de piel*, mucho más arbitrarias, mucho más caprichosas, pero también mucho más válidas. *Cambio de piel* es un capricho, una arbitrariedad, un abuso inclusive, de la misma manera que una novela de, digamos, Balzac lo es. Y debemos aceptar las arbitrariedades de Fuentes —toda ficción es juego *make-believe*; re-escritura y recreación del lector— de la misma manera que aceptamos que Balzac sepa tanto sobre Eugénie Grandet cuando él —como Freddy Lambert— no estaba presente; con una diferencia: Fuentes nos está guiñando el ojo, Fuentes está parodiando toda una tradición que incluye a las novelas tradicional y vanguardista y, por ello mismo, está parodiando a aquel Carlos Fuentes moderadamente van-

miguel salas anzures

Uno de los fenómenos curiosos en la plástica de México fue el largo tiempo que se necesitó para destacar una renovación que se alejara del academismo derivado del muralismo. Y me refiero a un esfuerzo de los jóvenes, no de pintores de otra generación, como Rufino Tamayo y Agustín Lazo. Se insistía sin mejorar, sin igualar; se repetía mediocrementemente. El abstraccionismo (viejo en Europa ya) tomó auge en México cuando había cumplido su etapa creadora. Porque hay que distinguir a los creadores (entre nosotros, por ejemplo, un Gunther Gerszo) y a la etapa creadora de los movimientos de lo que sólo es prolongación, insistencia, repetición... como en el tipo de realismo sobrepasado. Miguel Salas Anzures apoyó a la pintura joven abiertamente, con entusiasmo, enfrentándose a la resistencia o la oposición de los conservadores medios oficiales. Su entendimiento fue ágil, orientado con intuición, sensibilidad y talento. Si ya contábamos con nuevos nombres en la pintura, éstos seguían aislados, copados. Salas Anzures contribuyó a darlos a conocer mejor nacional e internacionalmente, y los alentó en su trabajo que se desarrollaba no sólo con indiferencia sino hasta con hostilidad. Es memorable su paso por el Departamento de Artes Plásticas del INBA. La obra de Salas Anzures en esta dirección es la que me interesa todavía más que la notable llevada a término en *Artes de México*.

La pintura está encaminándose (no regresando) a un nuevo realismo, a la anécdota. Están agotadas las posibilidades de la pintura no objetiva. Miguel Salas Anzures habría captado esa orientación en la cual, como en las de ayer, sobresalen quienes son por cuenta propia, y no quienes la siguen por seguir.

luis cardoza y aragón



Salas Anzures, por Sjölander

guardista de la época anterior a esta novela. Más aún, y esta es una de las facetas más agradables del libro, Fuentes mira con humor al Fuentes serio, tan solemne de antaño.

Todos los personajes de esta obra son literarios, incluyendo a, y empezando por, el Narrador Freddy Lambert, cuyo nombre anuncia la foto de Frederick Nietzsche, cuyo apellido corresponde a la ubicuidad de ese Louis Lambert que se interpelaba: "Or, si mon esprit et mon corps ont pu se quitter pendant le sommeil, pourquoi ne les ferais-je pas également divorcer ainsi pendant la veille?" Los personajes inician su vida novelesca en un mundo literario convencional. Su situación y sus identidades son inmediatamente reconocibles. Pero el Narrador en un autobús distinto niega la validez de esa vida suya al cabo de algún tiempo. El autor nos propone un nuevo juego ahora. Nos toca aceptar que Freddy Lambert relate algo que no está presenciando, como aceptamos que Balzac cree un Louis Lambert con experiencias swedenborgianas; nos toca admitir, asimismo, que ese Freddy Lambert ausente pero omnisciente también es un personaje puesto que participa juzgando, especulando, adelantando acontecimientos y, sobre todo, tuteando a los componentes de la tetralogía Franz-Isabel-Javier-Elizabeth (Ligeia). El tuteo ("tú, novillera, dijiste, cambiaste de posición, pensaste", etc.) lo hace, y mucho, un actor, partícipe, en breve: otro personaje. Personaje, aunque no parezca existir para los miembros de la tetralogía. Más tarde, sin embargo, la validez del Narrador como tal también es refutada al mismo tiempo que acaba de sacralizarse su carácter de personaje —lo cual no le impide firmar el libro como su autor. La estructura piramidal erigida por Freddy para Ligeia, Franz, Isabel y Javier se derrumba cuando la pirámide del Gran Cu se desploma sobre las dos parejas y éstas perecen o sobreviven alternativamente, según las versiones. Y entonces viene la arbitrariedad final, vale decir, la arbitrariedad que justifica o invalida todas las arbitrariedades del libro: "Visite Nuestros Subterráneos", tercera parte y final. Aquí la tetralogía pierde a Isabel, la joven, y es juzgada por un grupo de beatniks —los cuales dan a Freddy Lambert todo el material que compone *Cambio de piel*, invistiéndolo así como autor y personaje. Los cuarentones, y sus pecados muy variados, son examinados; y condenados, sin que importe que Franz-el-nazi-inocente (las escenas que le conciernen, en Praga, son una clara alusión a Gunter Grass, por cierto) tenga culpas mucho mayores, por no haber satisfecho, cumplido, llenado sus años; por sus pequeñas cobardías, sus pequeñas traiciones; porque son los que, políticamente y en privado, permitieron que sucedieran las cosas.

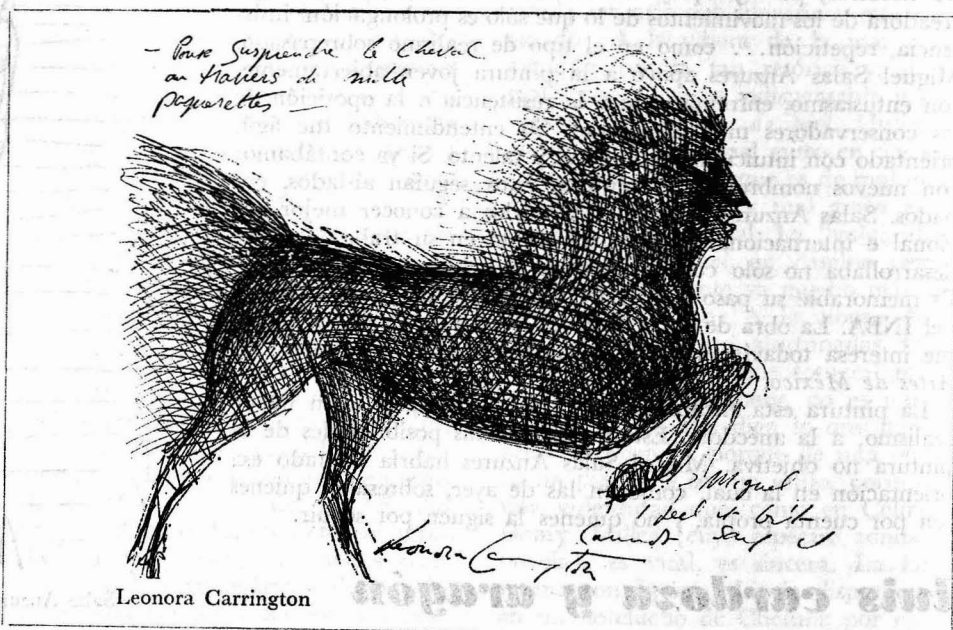
Pero el fallo de los beatniks no es final, ni puede serlo. Quizá el lado

nietzscheano de Freddy Lambert es en sí el vaticinio del ciclo, del eterno retorno: un día, esos beatniks tendrán cuarenta años y harán un viaje a Cholula, y sin duda habrá un Freddy Lambert que relate sus miserias. Además, esos beatniks no son, no pueden ser los jueces legítimos de esa trilogía cuyas faltas son las de una época; y no pueden ser los jueces legítimos porque ellos mismos no son más que el otro lado de la medalla de la sociedad de consumo, los *drop-outs*, los que claudican como la trilogía pero con pretendida elegancia. *Tout se passe en famille*. Y los beatniks no son, aquí, más que una parodia, una distorsión; como en el caso de la tetralogía, sus actos no son más que parodias de ellos mismos. El hilo conductor de la novela, el erotismo, no los escatima; todos los actos sexuales, en el curso de la novela, van convirtiéndose en pueriles, a veces lastimosas parodias, hasta que culminan, en el burdel, en el falso parto de la Pálida que ha asumido el papel de Ligeia.

Lamentablemente, es dudoso que sea novelable la siguiente parte del ciclo, es decir, cuando los beatniks-monjes hagan un viaje a Cholula con sus miserias de cuarentones y una muchacha joven. Y es dudoso porque, históricamente (y esta es una novela fundamentalmente histórica, casi un *roman de mœurs*; la desaparición de la persona no implica la del meollo balzaciano de Fuentes), no habrá jueces. En México como en la Unión Soviética, se pasa del viejo revolucionario más o menos romántico y otro mucho romantizado, al tecnócrata, persona seria que se levanta temprano, conserva escrupulosamente su salud y hace del trabajo una religión; o tal vez ni siquiera eso, quizá solamente un rito. Y en ambos países, se efectúa el cambio —*toute proportion gardée*!— sin una tradición humanista asentada sin defensas *in-built*. Por cuanto hace a los otros países, se efectúa el desplazamiento del universitario por el

tecnócrata; hasta el *polytechnicien*, élite de antaño en Francia, es relegado a la dirección de empresas. Y los tecnócratas no juzgan: corrigen. Los tecnócratas no denuncian: transforman. Posiblemente, sin embargo, carezca de importancia que la fase siguiente no sea susceptible de novelarse; en todo caso, no a la manera de Fuentes, que en *Cambio de piel* despliega con fortuna aquellas características suyas que son las más valiosas: su vitalidad, su talento para la pirotecnia, su ritmo, su lucidez. En otras palabras, lo que compone el difícil patrimonio telúrico-culto. Y aventuro que puede carecer de importancia porque *Cambio de piel* como *Rayuela* y otras novelas, debe de ser ya una de las últimas oportunidades que tendremos para leer con interés —quiero decir: con inocencia— una obra que se niegue y parodie y presente varias posibilidades de interpretación, y que haya sido escrita por un ente fiable y limitado. Virtuosismos como éste y *Rayuela* resultarán pueriles, de un punto de vista técnico, cuando Raymond Queneau y sus seguidores perfeccionen la elaboración de novelas por computadores. Los tecnócratas (hominosamente, diría Cortázar) habrán corregido los defectos del beatnik casi llegado a la cuarentena Fuentes.

Es congruente que sean puramente literarios, que carezcan de personalidad propia los personajes de *Cambio de piel*, quienes no tienen significado sino dentro de un marco de referencia, un sistema; y no solamente porque el personaje-bien-hecho ha perdido sus cartas patente. Es congruente, primero, porque Carlos Fuentes ha sido siempre un escritor de arquetipos. Y es congruente, por encima de todo, porque ésta es una obra tan de nuestro tiempo como lo fueron, en las suyas, las de, digamos, Eurípides, Aristófanes, Juvenal: porque su verdadero significado (y, agrego, su debilidad) se ubica dentro de un marco de referencia, un sistema de símbolos,



una mitología. Mucho tiene que ser dicho sobre la necesidad que tiene el artista contemporáneo de apelar a la distorsión —que sea a través de la morbosidad o el voyeurismo como en el *Blow-Up* de Antonioni o en Gombrowicz y Genet, o del *Nonsense* como Beckett y Nabokov y el primer Ionesco, o de la “cosización” del *nouveau roman*, o de la dilatación ceremonial como en Artaud y el propio Genet— para lograr el realismo. Es decir, para traducir su época. En nuestro tiempo, resulta imposible dejar que los acontecimientos hablen por sí mismos,¹ puesto que vivimos en un mundo de mensajes que se yuxtaponen y de imágenes que se suceden con tal celeridad que se revela fatuo pretender otorgar a cada uno de ellos su valor real con respecto a los otros. De ahí, la necesidad absoluta de distorsión, de parodia, de lentes convexos, de caleidoscopio (o, alternativamente, de “historizar” a la manera de Brecht y de Weiss); de ahí, asimismo, la necesidad, también absoluta, de situar una obra dentro de un marco de referencia que en este caso es la mitología de la literatura. Balzac, Nietzsche, Strindberg, Kafka, Aristófanes, Miller, Mailer, Grass, Eurípides son algunos de los verdaderos *dii otiosi* de esta novela, la mejor, de Carlos Fuentes. Una obra como *Las Bacantes* es válida *per se*, pero su valor real se encuentra en un contexto socio-religioso dado, en una mitología. En una sociedad secular que incidentalmente tuvo con los nazis un fenómeno no del todo diferente del que ocupa a Eurípides, es legítimo, quizá imperioso, que Carlos Fuentes exija que el lector esté al tanto del sistema de símbolos de su tiempo; y ese sistema de símbolos lo han creado el teatro y la literatura contemporáneos, la *pop philosophie*, Buñuel, Marilyn Monroe, etc.

No es sorprendente que la mejor novelística de nuestros tiempos sea la del exilio, la obra de Camus, Beckett, Joyce, Miller, Nabokov, Gombrowicz, Genet (quien no necesita salir de Francia para estar en exilio). Y no lo es porque sus exponentes son precisamente aquellos que reflejan más agudamente el siempre creciente divorcio entre la realidad y el escritor, entre la realidad y el deseo, entre la apariencia y la esencia. Al mismo tiempo, es normal que estos autores sean los más representativos de su época, ya que, justamente, es en ellos que se encuentra más arraigado el romanticismo —sí, romanticismo, pero ese romanticismo de hoy, preñado de cinismo, romanticismo, post-nazi, post-Stalin, post-Vietnam. Y *Cambio de piel* debe de ser situado en esta línea. *Cambio de piel* es una novela de exilio, una novela de nuestro romanticismo, de autor solitario nada desnudo de repelencia por la realidad que nece-

sita distorsionar primero para revelarla y luego para exorcizarla, novela de espejos y espejos que reflejan a esos espejos — y por lo tanto, una novela no tanto hermética sino privada. No es pertinente, por ello, reprochar a Carlos Fuentes la ambigüedad de su novela, su aparente falta de afirmación (NO hablo de mensaje) —además, la ambigüedad de esa parte final implica, de hecho exige, la interpretación, privada, de cada lector: su experiencia. Cabe, al contrario, desear que la nueva fase que inaugura esta novela de culpa y redención, fase mucho más importante que la primera de Fuentes, lo extraiga de las limitaciones del exilio sin aban-

donar la plataforma del mismo— y que abra para los escritores latinoamericanos un nuevo mercado: el de los lectores que no exigen que seamos exóticos, el de los críticos que no condenan lo que un crítico francés censuró como “jeux Saint-Germain-des-Prés” —no aptos para subdesarrollados que deben mantenerse en las fronteras de la historia a menos que ingresen colectivamente con la única etiqueta de *tiers monde* y que deben dedicarse al monocultivo literario a fin de que sus productos no compitan con los de la metrópoli.

Carlos Fuentes, *Cambio de piel*. Ed. Joaquín Mortiz, México 1967.

bolivia y el estaño

Por Iván Restrepo Fernández

El libro de Guillermo Bedregal es de los intentos más serios hechos hasta el momento para comprender la problemática de uno de los movimientos revolucionarios más discutidos en las dos últimas décadas: el efectuado en Bolivia en 1952 y, también, un acertado análisis del grado de dependencia en que se desenvuelven los países exportadores de materias primas; análisis económico y político realizado en torno a un mineral: el estaño.

El estaño (que se emplea principalmente en envases, soldaduras y artículos de latón y de bronce), si bien se consume en cantidades notablemente más pequeñas que los otros metales no ferrosos (cobre, aluminio, plomo, zinc), su elevado precio hace que su valor en los países industrializados sea comparable al del zinc o el plomo.

Gran parte del mineral de estaño del mundo (el 70% de la producción) proviene de una franja geográfica que parte desde el sur de China, a través de Tailandia, Malaya y Birmania, hasta Indonesia. Otra importante zona productora es la de los Andes, en Bolivia, (que produce el 16% del total mundial), localizándose la tercera en el África Central (principalmente en Nigeria y en el antiguo Congo Belga) región que cubre el 13% de la producción. El estaño representa las dos terceras partes de los ingresos por exportación de Bolivia, una sexta parte de los ingresos de divisas de Malaya, y del 5 al 6% en el caso de Indonesia, Tailandia y el antiguo Congo Belga. Estos porcientos sufren un cambio radical al tratarse de metal de estaño: Malasia fundió en 1965, solamente 15% de lo que extrajo; Gran Bretaña, que produjo apenas el 1% del total mundial de mineral, fundió en cambio un 13% de la producción mundial y controló más del 88% del mercado internacional de dicha materia prima. Y la República de Bolivia, segundo gran pro-

ductor del citado material, apenas pudo fundir el mismo año de 1965 el 1.9% de la producción mundial debido entre otros factores a que, hasta el momento, no ha podido resolver los problemas básicos de su metalúrgica de fundición.

En 1920, el comercio exterior del país sudamericano se hallaba controlado en un 72% por las exportaciones estañíferas; de 1930 a 1940 la industria minera boliviana se consolida en términos de gran empresa capitalista y llega a aportar un 78% de la totalidad de sus exportaciones. La explotación intensiva e irracional efectuada durante los años de la segunda guerra mundial marcan la declinación de la industria minera del estaño, descenso que viene a culminar en 1958 y 1959, cuando los países productores miembros del Consejo Internacional del Estaño se ven obligados a someterse a un régimen de control de exportaciones.

Para la industria boliviana las medidas acordadas por el CIE trajeron consecuencias funestas: se cerraron más de mil empresas mineras, lo cual ocasionó una grave crisis económica. Esto permitió conocer con mayor claridad la situación distorsionada de la economía boliviana en general y de su comercio exportador en particular. La CEPAL, a este respecto, hace notar cómo esta distorsión coloca a Bolivia, junto con Venezuela, a la cabeza de nuestros países en cuanto a exportaciones por habitante, constituyendo ambos estados un grupo en donde las exportaciones representan una proporción mucho mayor del ingreso que en otras repúblicas latinoamericanas; siendo Bolivia, además el país de nuestro Continente que tiene el más alto coeficiente de importaciones dentro de la disponibilidad de bienes y servicios.

El problema, sin embargo, no se encierra solamente en este campo: la industria minera boliviana fue montada a tra-

¹ Aunque es indudable que algunas manifestaciones de países menos sofisticados como México deberían ser mostradas tal y como son, sin retoque, sin comentarios: son burdas distorsiones en sí.