

# PUNTO DE PARTIDA

Año 3 Número 14

Agosto-Septiembre 1969

Revista bimestral

Dirección: Margo Glantz

Jefe de Redacción: Rebeca Lozada

Dirección General de Difusión Cultural

Correspondencia, colaboraciones, suscripciones y canje: Difusión Cultural 10º piso Torre de la Rectoría, UNAM. México 20, D.F. Precio del ejemplar en la República Mexicana: \$ 3.00, moneda nacional. Suscripciones por seis números en la República Mexicana: \$ 15.00, moneda nacional. Números atrasados: \$ 5.00, moneda nacional.

Las colaboraciones deben entregarse escritas a máquina a doble espacio y con una copia, en las oficinas de Difusión Cultural, Rectoría 10º piso o a la profesora Margo Glantz en la Torre de Humanidades, 2º piso, Cubículo 3, viernes de 10 a 12 de la mañana y lunes y miércoles de 17 a 19 horas.

Los manuscritos no publicados se devolverán en el curso del mes siguiente a la publicación de la revista correspondiente.

## Sumario

Resultado del Segundo Concurso <i>Punto de Partida</i>		2
Número de trabajos presentados		3
Jurados del Primero y Segundo Concurso		3
Acta con los resultados en la rama de Ensayo		4
Advertencia de Margo Glantz		4
<i>Ensayo</i>		
<i>Julio Cortázar y la subversión profética</i>	Juan Manuel Molina	5
<i>Pero Pérez, director de escena, o Del teatro en el Quijote</i>	Francisco Beverido Duhalt	20
<i>Idea del hombre y la historia en la utopía de Tomás Moro</i>	Lucinda Nava Alegría	28
<i>Estilo de Julio Cortázar</i>	José Antonio Muciño Ruiz	34
<i>Utopía criolla</i>	Tatiana Coll	38
<i>¿Un hombre o un hippie?</i>	Martha Robles	43
<i>Hacia una visión de la crisis en las nuevas generaciones</i>	Carlos Romanillos	47
<i>Cine</i>		
<i>Sobre la crítica cinematográfica</i>	Jaime Goded	51
<i>El cine de "Underground", o cómo salirse del elevador y ver cine</i>	Jack Seligson N.	53
<i>Entre lo complejo y lo engañoso</i>	Arturo Campos Monraz	58
<i>Discos</i>		
<i>Un nuevo grupo inglés</i>	Luis Gozález Reimann	61
<i>Portada:</i>	Henry Brimmer	
<i>Viñetas:</i>	Henry Brimmer, Miguel Ángel Carbajal	

## ***Resultado del II Concurso de Punto de Partida***

### *Poesía*

- 1º premio Jaime Goded Andreu, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.  
2º premio Víctor Manuel Toledo Manzur, Facultad de Ciencias.  
3º premio Arturo Jiménez González, Facultad de Filosofía y Letras.

Mención Antonio Delgado, Escuela Nacional Preparatoria plantel Justo Sierra.  
Agustín Monsreal, Escuela de Arte Dramático (INBA).  
David Huerta, Facultad de Filosofía y Letras.  
Javier Audirac Rodríguez, Escuela Nacional Preparatoria plantel J. Vasconcelos.  
Xavier Robles, Facultad de Filosofía y Letras.  
Salvador Barros H., Facultad de Derecho.  
Héctor Raúl Olea Galaviz, Escuela Nacional de Arquitectura.  
Xorge del Campo, Facultad de Filosofía y Letras.

### *Ensayo*

- 1º premio Juan Manuel Molina, Facultad de Filosofía y Letras.  
2º premio Francisco Beverido Duhalt, Universidad Veracruzana.  
3º premio Lucinda Nava Alegría, Facultad de Filosofía y Letras.

### *Viñeta*

- 1º premio Jaime Goded Andreu, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.  
2º premio Henry David Brimmer, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.  
3º premio Miguel Ángel Carvajal R., Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Mención Silvia González Marín, Facultad de Filosofía y Letras.

### *Varia Invención*

- 1º premio Manuel Radilla Ludwig, Facultad de Filosofía y Letras.  
2º premio Mario Alberto Caro Meléndez, Facultad de Derecho.  
3º premio Mercedes Garzón Bates, Facultad de Filosofía y Letras.  
Mención Agustín Monsreal, Escuela de Arte Dramático (INBA).  
Víctor Manuel Toledo Manzur, Facultad de Ciencias.

### *Cuento*

- 1º premio José Antonio Aguilar, Facultad de Comercio y Administración.  
2º premio Xavier Robles, Facultad de Filosofía y Letras.  
3º premio José Joaquín Blanco, Escuela Nacional Preparatoria, plantel G. Barreda.

Mención Antonio Delgado, Escuela Nacional Preparatoria, plantel Justo Sierra.  
Guillermo Claudio Durand Dávalos, Escuela Nacional de Música.  
Juan Enrique Atonal F., Facultad de Filosofía y Letras.

Ciudad Universitaria, 28 de abril de 1969.

NÚMERO DE TRABAJOS PRESENTADOS AL II CONCURSO

*PUNTO DE PARTIDA*

CUENTO	78	TRABAJOS
POESÍA	83	"
VARIA INVENCION	33	"
ENSAYO	10	"
VIÑETA	28	"
<i>TOTAL</i>	232	"

JURADOS DEL PRIMER CONCURSO

CUENTO

Julieta Campos  
 Carlos Monsiváis  
 Emmanuel Carballo

ENSAYO

Ma. del Carmen Millán  
 Gastón García Cantú  
 Alberto Dallal

POESÍA

Rosario Castellanos  
 Luis Ríos  
 Gabriel Zaid

VARIA INVENCION

Margo Glantz  
 Salvador Elizondo  
 Sergio Fernández

VIÑETA

Vicente Rojo  
 Manuel Felguérez  
 Juan Soriano



JURADOS DEL SEGUNDO CONCURSO

CUENTO

Amparo Dávila  
 Juan de la Cabada  
 Eduardo Lizalde

ENSAYO

Juan García Ponce  
 Jorge Ayala Blanco  
 Antonio Alatorre

POESÍA

Juan Bañuelos  
 José Carlos Becerra  
 Thelma Nava

VARIA INVENCION

Marco Antonio Montes de  
 Oca  
 Fernando del Paso  
 Esther Seligson

VIÑETA

Abel Quezada  
 José Luis Cuevas

## *agradecimiento*

*Punto de Partida* agradece a Antonio Alatorre, a Jorge Ayala Blanco y a Juan García Ponce su generosa actuación como jurados de este Segundo Concurso.

México, 16 de abril de 1969

Dra. Margo Glantz,  
directora de "Punto de Partida".

Querida Margo:

Anteayer, día 14, nos reunimos para examinar los ensayos enviados al concurso de *Punto de Partida*. No pudo asistir Jorge Ayala Blanco, el otro miembro del jurado, pero leímos su parecer, expresado en la carta que te mandó el 18 de marzo, y encontramos que nuestra propia opinión coincide en parte con la de él. Nosotros llegamos a esta clasificación:

Primer premio a "Bird" ("Julio Cortázar y la subversión profética"); Segundo premio a "Fernando del Campillo" ("Pero Pérez, director de escena, o Del teatro en el *Quijote*"); Tercer premio "Sofía" ("Idea del hombre y la historia en la *Utopía* de Tomás Moro").

Te saludan cordialmente,

Juan García Ponce y Antonio Alatorre

## *advertencia*

El número 14 de *Punto de Partida* incluye los trabajos premiados en la rama de ensayo de su Segundo Concurso. Como el material obtenido no basta para redondear un número, hemos añadido algunos ensayos que nos han sido enviados por diversos alumnos de esta Universidad. Es curioso observar que la temática de algunos de ellos se vuelve semejante y que hay numerosos artículos que se refieren a Julio Cortázar (ahora publicamos el premiado y otro más, en números anteriores hemos publicado varios), hecho que define una predilección y un interés por el autor de *Rayuela*.

El ensayo suele considerarse como un género difícil; además es un género muy criticado. Se mira un poco de soslayo un género que parece no pertenecer al terreno de lo creativo y que plantea la necesidad de explicar lógicamente lo que la creación literaria expresa con imágenes, con metáforas o con situaciones. Sin embargo, a pesar de ese desprecio que se funda en jerarquías falaces, en malentendidos y sobre todo en una profunda inmadurez, es necesario reiterar el hecho de que sin una buena crítica estaremos siempre condenados a lo falaz y a lo inmaduro.

Este número nos es por ello particularmente vital. Queremos impulsar el ensayo crítico, darle el sentido que debe alcanzar en nuestros medios universitarios y preparar más ampliamente a los estudiantes a ejercerlo.

Margo Glantz



*Julio Cortázar*  
y la subversión profética  
(Aspectos cuentísticos)

Juan Manuel Molina / Facultad de Filosofía y Letras

---

I. LA SITUACIÓN DE LOS PROFETAS

Si el mundo es real  
la palabra es irreal  
Si es real la palabra  
el mundo  
Es la grieta el resplandor el remolino.

Octavio Paz, *Blanco*

Desde luego, la palabra es real en Cortázar. Pero la grieta, el intersticio y la ruptura son otras realidades igualmente apremiantes. Por eso, para llegar a Cortázar es preciso recorrer un arduo camino, rico en bifurcaciones, polivalencias y espejos paralelos. Tenemos que partir, en forma un poco fraudulenta, de afirmar, sin periferia, que se mueve en el centro de una literatura fantástica y marginal.

Podría rastrearse este tipo de literatura muy hacia atrás, muy hacia arriba. Tanto que quizá llegaríamos hasta una edad mítica en la que nuestros términos fantásticos ya no lo serían, sino que estarían enclavados dentro del orden más natural del ser cotidiano. Por eso, porque lo fantástico sería negado por lo fantástico mismo, sólo sería válido situar el verdadero origen en una época anterior a la creación del tiempo, o a la creación misma.

Pero no es necesario recorrer todo ese camino. Han pasado muchas dimensiones y Cortázar no está ya antes del primer día, sino después del séptimo.

No maneja lo fantástico como el lenguaje natural de la creación, ni como el lenguaje que se vuelve hacia sí mismo, hacia su propia memoria de lenguaje, para recobrar la esencia que se ha perdido en el desgaste del intercambio. Lo maneja como un elemento que se destruye en un rito propicio a la recreación pura. Con el lenguaje de sus cuentos —palabras ellos mismos, unidades mínimas de significado— Cortázar crea un mundo subversivo en el que saltan los tabúes del límite y para el cual se convierte, mediante el desajuste de planos, en un robador de fuego.

Pero si no nos es posible volver hasta los comienzos de lo fantástico, sí es necesario mirar algunas características que toma la literatura marginal en épocas recientes, por más que nuestra mirada tenga que ser lateral e inconclusa. Inconclusa por el tema mismo, lateral porque tenemos conscientemente la voluntad de ausencia y dejamos a un lado todo el Oriente, pródi-go en revelación, en absoluto, en Tao; soslayamos el arrabal del tango y damos un rodeo ante el jardín de senderos que se bifurcan, nos desentendemos del derrumbe de la casa Usher —que significa también el derrumbe que entre el hombre y las cosas había tendido la razón y preservado la costumbre—; y nos faltan tantos, paráfrasis incluida, que si nos falta uno más no cabe.

Todo ese sacrificio para centrarnos, en forma por demás esquemática, en los profetas franceses de fin y principios de siglo, en los que, por constituir una tradición menos esporádica o más cercana, tal vez podamos ver un poco menos obscura la dialéctica del proceso marginal y las tonalidades de su significado.

#### LOS PERSEGUIDORES DEL ABSOLUTO

Baudelaire es aquí un punto de partida en más de un sentido. Un punto de partida que se da como un rompimiento con algunos valores del romanticismo —lo sentimental principalmente— y como una evolución de otros —lo irracional, la búsqueda de un absoluto, la comunión con la naturaleza mediante los poderes oníricos y eróticos, y el valor profético de la palabra, entre otros.

Ya había habido videntes, Rousseau, con su voluntad de romper los moldes racionalistas y sus atisbos deslumbrados de un reino donde impera el pensamiento mágico y la comunión con el todo; Nerval, que se adentra sin retorno en el oscuro mundo de sí mismo y asegura que “la imaginación no ha inventado nada que sea verdadero”; Víctor Hugo, profeta enmascarado en quien ya Baudelaire descubre “al hombre mejor dotado, más visiblemente elegido para expresar el *misterio de la vida*”, pero hasta Baudelaire se dan las circunstancias propicias para que los atisbos se unifiquen. Cristaliza una atmósfera grata a la ruda búsqueda de absolutos por caminos esotéricos. O sin caminos, marginalmente, a campo traviesa.

Baudelaire, con sus letanías a Satán y su sensualidad de muerte y purgatorio, se lanza a una subversión que profetiza la visión de una realidad en la que, rousseaunianamente, los actos volitivos serían idénticos a las leyes naturales. O a la inversa.

Surge así la idea del mundo como símbolo, la fe en el arte como único instrumento metafísico, y la afirmación rotunda del yo como principio ordenador de lo real. Esta afirmación se apoya en otra revelación quizá más amplia: la intuición de la unidad de la vida psíquica, que funde en un mismo círculo dantesco las tendencias, aparentemente irreconciliables, que apuntan hacia la creación luminosa y hacia los tenebrosos laberintos del subconsciente.

Pero esto sólo fue un presentimiento y, para reconciliarse con la naturaleza, tuvo que inventar la teoría de las correspondencias: “Todo . . . , en lo espiritual como en lo natural, es significativo, recíproco, reverso, correspondiente.” Correspondientemente, para Novalis “todo lo visible descansa

sobre un fondo invisible; lo que se oye, sobre un fondo que no puede oírse; lo tangible, sobre un fondo impalpable”.

Lo que importa aquí es advertir el sentimiento previo de una realidad desconocida —significada por el mundo para Baudelaire, platónicamente sustentadora para Novalis y, en su caso, definitivamente contradicha por esta realidad para Cortázar, que quiere levantar la alfombra para escudriñar como “los mismos hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera”.

En última instancia Baudelaire intenta recalcar, más que la naturaleza simbólica en la cual el hombre se descubre a sí mismo, una aproximación a otro mundo, un darse cuenta de que en algún lugar hay una grieta.

Rimbaud acerca más el ojo a esa grieta e inicia el resplandor. El poema no es ya interpretación del símbolo, sino revelación del absoluto. La literatura no expresa, sino descubre. Cabe, para advertir las diferencias de clima, mencionar que Hegel se ha encargado de expresar filosófica y racionalmente este mismo concepto mediante su teoría del arte como descubridor de las esencias. Pero mientras Rimbaud nos habla de su “atroz escepticismo”, Hegel se preconiza y exalta a sí mismo en una forma casi nietzscheana; mientras Hegel pretende construir el gran sistema donde la razón devenga causa eficiente del mundo y cima histórica, Rimbaud suma al asombrado “coup de dés” mallarmeano la sospecha del mal como principio creador y no espera sino la nada.

Pero Rimbaud no es sino un demonio doméstico al lado de Lautrémont. Georges Lemaître ha observado que en el río de palabras de *Los cantos de Maldoror* se da una visión artificial de categorías usualmente heterogéneas e irreconciliables. Esto podría ser, como en Macedonio, una confabulación de la nada. Pero más allá de esta corteza Lautrémont no siente el vacío sino el mal.

Es posible ver en Lautrémont, desentendiéndonos del problema patológico, un extremo final de las teorías baudelerianas de las correspondencias, un recodo en el viaje hacia otra realidad —mitad huída, mitad búsqueda—, y un alba en la búsqueda del absoluto a través de las palabras.

Si en el conde de Lautrémont —divino como el Marqués— es posible limitarse al caso patológico, a los atisbos demoníacos sin fruto claro, en Mallarmé, el perfecto fracasado de este mundo, es válido gozar una victoria en la búsqueda del absoluto, realizada por vez primera a través únicamente del poder de las palabras.

Mallarmé se despoja de muchas cáscaras: de la intuición, de causas y efectos, de la fe en la realidad de su propia existencia. Y desnuda paralelamente al lenguaje: desecha las asociaciones gramaticales, el aprobio semántico de la palabra y la voluntad de transmitir contenidos lógicos.

Dice Lemaître: “. . . el absoluto, se eleva espontánea e irresistiblemente del sonido y la connotación de las palabras mismas.”

Despojada de toda envoltura, la palabra deviene connotación pura. Lo central —lo denotativo— ha pasado a la periferia, y lo circundante —la connotación— se ha instalado definitivamente en el corazón del lenguaje. Valéry lo ha dicho brillantemente: “Mallarmé nos intima a devenir, más aún que nos induce a comprender.”

Lo denotativo es una carga, de muchos siglos, que impide reconquistar la pureza de la edad primitiva, el tiempo anterior “a las aguas del bautismo” que dice Paz, o anterior, por pureza, a la necesidad de tales aguas.

El grado de desrealización —o trasmutación de realidades— que encontramos en Mallarmé se basa en un intento de acabar con el vínculo que une una palabra a cierto concepto y a determinada realidad. Es un intento de destruir la significación mediante el proceso de separar el significante del significado. Es también algo más. Al unir esos elementos separados a una superrealidad, Mallarmé intenta la hermosa aventura no sólo de alcanzar otra realidad —como afirma Lemaître— sino de crear el lenguaje de esa realidad otra.

A principios del siglo el pensamiento racionalista dramatiza la leyenda del doble o del espejo: la ciencia, al encontrarse con su propio rostro, muere.

El espíritu de seguridad que se apoya en la exactitud y la verdad incontrovertible de la ciencia se desvanece. Los cambios en el campo científico repercuten de inmediato en la filosofía y en el hombre de la calle.

Martin Buber afirma que Hegel representa la tercera gran tentativa que el mundo occidental hace para obtener una seguridad absoluta. Dice: "Después de la cosmológica de Aristóteles y la teológica de Santo Tomás, tenemos la logológica de Hegel."

La seguridad existencial del hombre depende en gran medida de la imagen que tenga del mundo que habita. Y puesto que la imagen es algo limitado, Buber afirma que tras Einstein el hombre no puede asimilarse al infinito y, en todo caso, la imagen que tenga del mundo será un no tener imagen: *imago mundi nova: imago nulla*.

Buber afirma que el derrumbe del sistema hegeliano se debe a que se apoya en el tiempo y no en el espacio:

Podemos abarcar el tiempo cosmológico, es decir, emplear su concepto como si, relativamente, el tiempo existiera ya en su totalidad, aunque el futuro no se nos haya dado todavía. Por el contrario, el tiempo antropológico, es decir, el tiempo que cuenta en la realidad peculiar del hombre concreto, no lo podemos abarcar así, ya que el futuro no puede dárse nos de antemano, porque, según me dicen mi conciencia y mi voluntad, depende en cierta medida de mi decisión. El tiempo antropológico es real sólo en aquella parte que se llama pasado (...), en cuanto experimentamos algo *como tiempo*, en cuanto somos conscientes de la dimensión temporal como tal, entra ya en juego la memoria; en otras palabras: el puro presente no conoce conciencia temporal específica.

Y si no conoce ninguna conciencia temporal específica —la duración de Bergson no tiene en realidad cambio de pasado a futuro, sino que es precisamente una fijación de presente, un presente que fluye—, entonces el presente del hombre no puede salvarse por un sistema que se apoya en un tiempo mental y no concreto.

Independientemente de esto, Bergson da un duro golpe al racionalismo al afirmar, como indica Lemaître, que la conciencia racional sirve sólo para aprehender las nociones utilizables de la realidad y abrir con ello de par en par las puertas a la intuición, a la idea del arte como forma superior de conocimiento y a las potencias del subconsciente, que inician su marcha rebelde guiadas por la mano de Freud.

Como consecuencia de todo esto el yo toma un papel predominante y central. Sin embargo, la relatividad persiste y pronto ese yo se revela como múltiple. Son conocidos el "Yo no es lo mismo" de Valéry y el "Yo es otro" de Mallarmé. (Cortázar nos habla ahora, en *Axolotl*, de un yo es él y en *El perseguidor* Johnny nos dice: "Realmente ese tipo no soy yo.") Y en el primer movimiento de la sinfonía proustiana leemos:

Pero ni siquiera desde el punto de vista de las cosas más insignificantes de la vida somos los hombres un todo materialmente constituido, idéntico para todos, y del que cualquiera puede enterarse como de un pliego de condiciones o de un testamento; no, nuestra personalidad social es una creación del pensamiento de los demás.

En todo este proceso encontramos sucesiva o simultáneamente la negación de la realidad aparente, la búsqueda de un absoluto que la substituya los distintos caminos de esa búsqueda —el símbolo, las correspondencias, la

palabra, la logológica— y los bandazos de un yo centralizado y un yo plurivalente. Se trata de un espíritu perfectamente acorde con las circunstancias contemporáneas y que flota, bajo modalidades reciamente personales, en el universo Cortázar.

Desde luego que este espíritu no se expresa únicamente en las artes literarias. Cézanne rompe con la vieja concepción de lo pictórico como una copia de la naturaleza y se introduce él mismo en su obra al expresar un mundo cuyas leyes son, mágicamente, las de su propia personalidad. Si el hombre rousseauniano quiere adaptar su espíritu a la naturaleza, el nuevo hombre adapta la naturaleza a su espíritu. Nace así un nuevo mundo que tiene en el *fauvisme*, y principalmente en la irracionalidad azorada de Henri Rousseau, una infancia salvaje, no exenta del todo de una correlativa inocencia desnuda. Inocencia perdida definitivamente en un Montmartre—Picasso, Braque, Jacob— que significa doblemente una toma de conciencia y un definitivo reverso al mundo establecido.

Tras el encuentro de Picasso y Apollinaire ya no hay regreso posible y el cubismo, salpicado de arte negro como de una infancia que sabe, a principios del siglo se lanza a una aventura que lo mismo es el intento de crear un nuevo mundo como la natural respuesta a un mundo nuevo, desprovisto de seguridad en su infinitud, trágico en su enajenación y sórdido en una masificación que impide las relaciones auténticas y reduce, hasta extremos de vértigo, la comunicación entre los hombres.

Estos factores, quizá llevados a extremos más agudos, continúan en esencia inalterables hasta nuestros días. Con los movimientos marginales se iniciaba una larga profecía subversiva, alimentada por guerras mundiales, campos de concentración, la explotación de la sociedad represiva y el infierno de la abundancia, la masacre espiritual ejercida mediante la dominación tecnológica en la sociedad industrial, la enajenación del individuo a instituciones colectivas caducas; profecía expresada por el surrealismo bajo todos sus nombres, el existencialismo en todas sus formas, las generaciones en el exilio de todos los sitios; y mitificada —a veces purificada, a veces prostituida— en Charlie Parker y Satchmo, en el viaje no siempre beatífico de la tragedia vidente de Storyville al oropel superfluo del Carnegie Hall, en los best-sellers mensuales, en la institucionalización de lo anárquico en Humphrey Bogart y James Dean, en todos los nuevos bestiarios de celuloide y en muchas otras orillas.

Ahora es necesario comprender el estar inserto en una corriente no como la aceptación de una misma herencia espiritual, sino como el rechazo a un mismo submundo material. No se trata de cercanía de autores sino de comunidad de circunstancias. Concordancia en un punto no significa parcialidad de influencia sino lucidez de infinito.

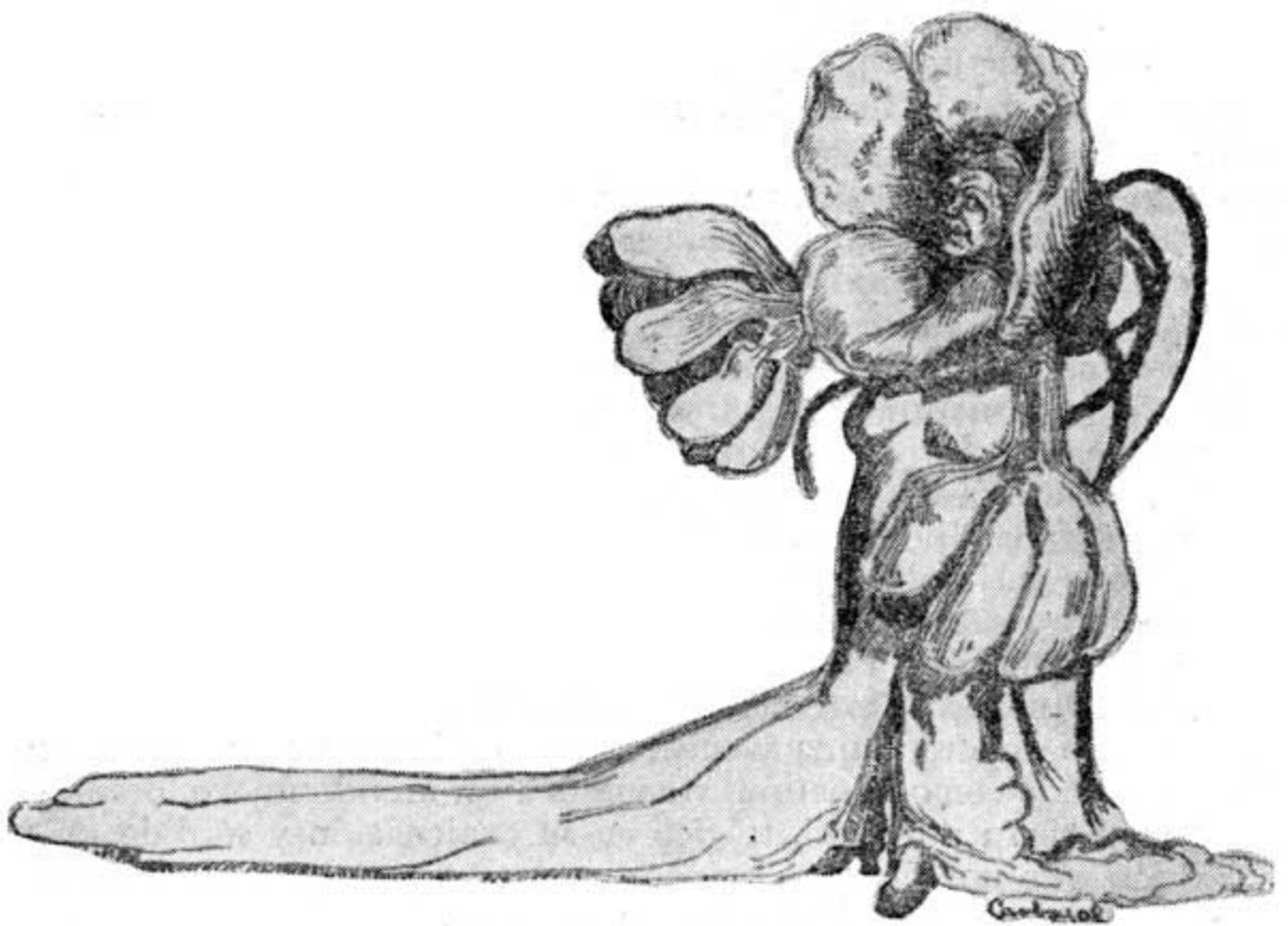
## II. LOS GRADOS DE LA PROFECÍA

In the realm of the thousand buddhas  
He is hated by the thousand buddhas;  
Among the crowd of demons  
He is detested by the crowd of demons.  
He crushes the silent-illumination heretics of today  
And massacres the heterodox blind monks of this generation.

...  
(He) Adds more foulness still to foulness.

Hakuin Zenji: *Autorretrato*

Quizá la tónica definitiva de las obras mencionadas en la parte anterior sea un feroz intento de redimir el arte del yugo de la realidad aparente, la realidad impuesta por los sentidos y las categorías mentales tradicionales.



Con este breve marco de referencias es posible penetrar en el clima planteado por los cuentos de Cortázar. Es preciso advertir que se trata de un universo mítico, de un verdadero y acabado sistema de símbolos que se resisten a la interpretación unívoca. Porque en Cortázar la realidad no puede ser solamente una rutina, ni puede ser —pese a todo— solamente una palabra.

El punto de partida es la dolorosa necesidad de creer que más allá de la corteza sistemática se encuentra un mundo de posibilidades infinitas. Y el problema inicial consiste en transmitir la realidad de ese mundo. Es aquí donde el símbolo se revela como una necesidad absoluta no como un mero pretexto.

Cortázar aborda el problema de esa comunicación no como el problema de revelar la intuición, sino, ritualmente, como el problema de crear las circunstancias propicias para que esa intuición quede apresada, lista para ser vivida por toda sensibilidad que busca y espera. Cortázar tiene la suficiente sabiduría como para presentarnos la vivencia desnuda, maravillosamente entera en su capacidad mítica de revelación, y guardarse los comentarios para su exclusivo uso personal.

De ahí que lo fantástico no sea propiamente el tema sino el resultado natural de los cuentos de Cortázar. Este acto de guardar los comentarios es una voluntad de pureza que redundará en una inusitada riqueza de contenido y en una polivalencia de interpretación. A pesar de esto —y quizá precisamente por ello— los cuentos de Cortázar siguen teniendo valor propio, es decir, son, igual que toda poesía, esencialmente irreductibles a otros términos. Los contenidos están fundidos a su expresión de una manera inseparable. Y en ello radica su mayor mérito, su supervivencia, su resurrección a los cortes del bisturí crítico.

Es precisamente por la fusión de lo expresado y la palabra por lo que toma validez el mundo cortazariano y las categorías verbales pasan a ser ley y magia de un orden distinto.

#### LOS CONTENIDOS DEL ESPACIO

“Casa tomada”, primer cuento de *Bestiario*, más que fundar la temática de lo animal, como señala Graciela de Solá, inicia la mitología del vacío. Irene y su hermano, habitantes tomados de esta casa, son personajes llenos a

más no poder de vacío. Viven en el gran caserón del pasado, entre la urdimbre de una infancia perdida y la presencia enmudecida —en forma de un vacío cada vez más apremiante— de una evaporada aristocracia. En él flotan vagas lecturas sin acción, frases más allá de toda realidad o irrealidad, sonidos. Mientras, Irene teje como una forma más de evadirse de la realidad circundante. O, si se quiere, como una forma de retornar a esa realidad que lo circundante niega. Su pasividad significa lejanía pura. Toda ella está plagada de oquedades, lugares de vacío dispuestos como trampas para un mundo en el que no cree con firmeza. La toma de sí mismos, la enajenación propia, se traduce en una enajenación del mundo externo, tomado indefectiblemente por el vacío de una vida sin sentido y por las fuerzas oscuras del subconsciente. Se cierran todas las puertas fáciles de la evasión y los personajes son arrojados brutalmente a un mundo al cual se habían negado.

Pero “Casa tomada” es también el mito de la creación del subconsciente. Las puertas se cierran y todas aquellas presencias turbias que nos acechan quedan clausuradas para siempre. Es la narración doméstica de los deseos prohibidos.

En “Carta a una señorita en París” la negación de los deseos se da en relación con los elementos que pueblan el espacio con un orden dado y se lleva hasta el extremo de la propia destrucción.

Dice Baudelaire en *El viaje*: “Estos tesoros, estos muebles, este lujo; tú eres este orden, estos perfumes y estas flores milagrosas.” Y en Cortázar leemos: “Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma.”

Si Baudelaire logra, más allá de sus correspondencias, una comunión perfecta entre seres y objetos —de nuevo el viejo ideal rousseauiano—, Cortázar plantea el problema del ser diferente inserto en un orden cerrado. Este personaje sin nombre —bien pudiera llamarse Gregorio Samsa— que vomita conejos y se siente violador de un santuario, vive su condición de ser diferente como una soledad y un estigma. Su yo más íntimo sólo halla solución en la destrucción total.

Se trata de un cuento plagado de soledad y escrito con un estilo aristocrático —en ciertos momentos se recuerda demasiado a Proust— que utiliza principalmente el recurso de destrozarse las relaciones de causa a efecto.

En “Ómnibus” el espacio aparece sólo como la dimensión en la que se da el movimiento. Puede interpretarse como una alegoría en dos planos: el de la vigilia y el del sueño. Desde el sueño se relaciona con los deseos latentes en cada uno de nosotros. Ese viaje es un ir y un no ir al lugar —acto— que más deseamos. Un ir porque el viaje se cumple, un no ir porque, según las leyes del sueño, el viaje no es sino una máscara, un disfraz de una subyacente y temida verdad.

Como vigilia se nos habla no ya de las represiones de nuestro súper ego, sino del *statu quo*, ese censor colectivo. Entramos aquí al espacio de las mentalidades pequeñas, de la estrechez rutinaria.

“Cefalea” es abrir la Caja de Pandora y verla como se puede ver un Aleph. La angustia de los límites está presente en un desbordamiento demoníaco de las categorías, en una subversión desmesurada de los puntos de referencia, de los principios de seguridad y orden. Cortázar, irónico y amargo, rompe las tablas de la ley de los sentidos —el común por delante— y transmite el filo del absurdo al presentar, con toques aislados de humor y persistencia contumaz de distanciamiento, lo caótico como algo tranquilamente aceptado.

Las manuscipias son cabalmente los primeros y más asombrosos animales de este bestiario. Alrededor de ellas asistimos a un proceso en el cual una realidad caótica y absurda aniquila todo sentido de realidad.

“Circe” es la bestia perfecta de las historias infantiles. Un narrador indirecto: “Yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces.” Nos cuenta la historia de Delia: “la muchacha que había matado a sus dos novios”, y de Mario, el tercero en la lista. El centro temático es una ilimitada

búsqueda de los límites del mal. La narración tiene aproximaciones inusitadas: "Él se imaginaba cosas, y fue tenebrosamente feliz" (página 100), y lejanías rigurosas en donde la verdad se apoya solamente en la duda: "Ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado de otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos..." (página 10).

Delia padece una doble sed de perfección y de perfección en el mal. Detrás de un complicado refinamiento de olores y sabores, detrás de una complicada alquimia de ingredientes y tonos y matices, Delia elabora con esmero el calosfrío brutal del horror. Mientras todo esto sucede hay una conciencia aguda del marco temporal externo, que es la distancia que va del desengaño Firpo-Dempsey a Pola Neri y a éxtasis periodísticos de vagos aviadores perdidos en el Atlántico. Detrás de la historia narrada el tiempo se asoma como un espectador intocado del mal.

El desenlace es una ceremonia perfectamente ritual, de la que salta el horror mezclado a un placer sin orillas. Y el mal se prolonga más allá de la desviación en cucarachas de Delia y la evidente complicidad de sus familiares.

"Bestiario" es el último cuento del libro homónimo de Cortázar y el primero que se sitúa por completo en el mundo infantil. (Pertenece a este ciclo "Los venenos", "Final del juego", parcialmente "La señorita Cora" y de rebote "Después del almuerzo".)

En "Bestiario" vemos el mundo infantil desde fuera. El narrador se extiende en la descripción de los juegos infantiles, ante los cuales hay siempre un mundo adulto y una casa ocupada por un tigre que deambula y que es preciso ver si está detrás de esa puerta porque entonces ya no podemos entrar.

El tigre son los celos y los deseos turbiamente lesbianos de Isabel: "Un calor de fiebre le ganaba la cara, un deseo de tirarse a los pies de Rema, una voluntad de morirse mirándola y que Rema le tuviera lástima, le pasara finos dedos frescos por el pelo, por los párpados..." En la que paulatinamente se va aclarando el conflicto que hay entre Rema y el Nene, y quien finalmente decide administrar la perversidad y guía al Nene al sitio del tigre.

Ya en "Los venenos" y "Final del juego" los narradores son niños. En ambos aparece el ambiente mágico del mundo infantil y el desengaño que clausura para siempre ese mundo. En realidad, todos los cuentos de Cortázar que de algún modo tocan el mundo infantil terminan con un hecho que rompe esa infancia.

Son especialmente interesantes los recursos estilísticos con que revela la concepción infantil del mundo. Asocia ideas en forma aparentemente absurda, culpa a determinadas causas de efectos que no les corresponden, confiere valor de absoluto a lo relativo y adjetiva ciertos objetos de cualidades que no les pertenecen. En esa forma construye casi todas las aperturas de sus frases, casi todo el adelanto temático y la casi totalidad de su movimiento. Esta dinámica tiene un contrapunto: los elementos estáticos, el "tempo" lento, es un mirar y mirar un mismo hecho desde muchas perspectivas. Este recurso no se da solamente a nivel de frase, sino que puede constituir una buena parte de la estructura de un cuento. En "Los venenos" resulta estático para la verdadera historia todo el ornato bordado en torno a la máquina de matar hormigas. La máquina presiona para que salte la concepción infantil del mundo y el verdadero tema —el desencanto infantil—, a semejanza del humo, camina bajo tierra y brota por el lugar más inesperado.

#### LOS DESAJUSTES DEL TIEMPO

Sin olvidar que el tiempo es una constante obsesiva en Cortázar, podemos restringir el material de nuestra aproximación. En "Una flor amarilla", escrito espléndidamente pero sin lograr una redondez completa, el tiempo se

encadena a la teoría de las figuras que se repiten, especie de metamorfosis en la que el ser no se transforma sino que se corre en el tiempo. Lo fantástico es un desajuste temporal que permite a un hombre eliminar el espejo del doble y vivir definitivamente sin fines.

Pero en este cuento, igual que en "El ídolo de la cicladas", los personajes resultan demasiado esquemáticos, demasiado ideas. Además, lo fantástico resbala al centro de gravedad temática y la iluminación se queda en la periferia. Se trata de claros ejemplos rituales, en los que el ser se repite o el sacrificio permanece y el hombre es sólo un oficiante que puede y de hecho se substituye.

En el cuento siguiente —"Sobremesa"— ya la pura alteración del tiempo lo es todo. El cuento muestra, con técnica sobria y rigurosa, a una persona que vive anticipadamente, instalada en el corazón de lo fantástico y sin saberlo nunca.

Todo lo contrario sucede en "La banda", en donde el descubrimiento de la discordancia entre el yo y los elementos que lo rodean, obtenido a través de una brusca sacudida nacida al encuentro de algo supuestamente fantástico, cambia por completo la vida de Lucio Medina. Bien entendido, en el cuento no hay ningún elemento fantástico. El cambio de dimensiones es sólo un rechazo de lo caduco y superficial, tanto en la persona como en la sociedad. Por eso Lucio Medina abandona su profesión y su país y se va al encuentro de sí mismo. Se trata de un proceso de catarsis y enriquecimiento de realidad. Muestra Cortázar, aquí tal vez con más claridad que en ningún otro cuento, que lo fantástico no es sino las puntas que se asoman, los lugares donde interfieren planos distintos. Estas puntas son lo que llama intersticios y lo que existencialmente podría denominarse situaciones límite. Cortázar continúa la búsqueda porque al fin del laberinto no espera encontrar el Minotauro sino el absoluto.

El tiempo se hace tan dominante a medida que transcurre el libro que incluso es posible —sobre todo en la parte segunda— captar una estructura del conjunto, es decir, advertir un estudio del tiempo en diversos movimientos.

En "El ídolo de las cicladas" se trata del tiempo antropológico-histórico que resuena en el subconsciente y que aflora a través de los mitos primitivos. Muy cercanamente, en "Una flor amarilla" interviene el tiempo del eterno retorno, cuya existencia se enfoca en relación con la ruptura de la eternidad, esa repetición inmutable de ciclos. El tiempo mismo cuestiona la eternidad, ausencia de tiempo.

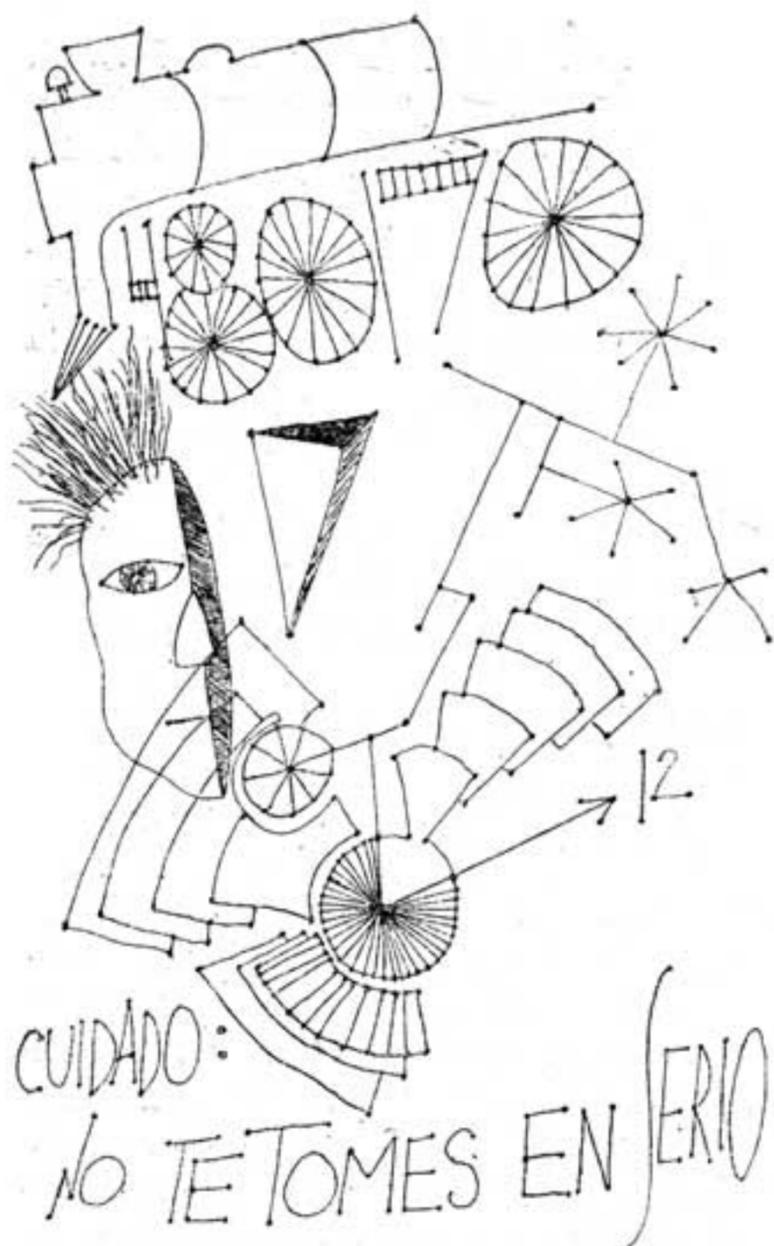
En "Sobremesa" vemos no ya la ruptura de la eternidad en el tiempo, sino la ruptura del tiempo mismo en varios planos. Se cuestiona la realidad de nuestras vivencias, ser en el tiempo. En "La banda", para no olvidarlo, está el tiempo de reloj y calendario: "es una cosa verificable que la banda tocó esa tarde en el Ópera".

En "Los amigos" y "El móvil" se habla del tiempo en relación con los elementos que lo pueblan. Es el tiempo modificador, un poco a la manera proustiana. Se cuestiona la validez del conocimiento mediante la pluravilidad que el tiempo concede a un mismo ser.

"Torito", además, es la memoria de ese tiempo destructor. La inexistencia de un trozo determinado de tiempo se ve un poco con el desenfado porteño y un poco con la rigidez de lo ido.

En "Relato con un fondo de agua", de la siguiente parte del libro, el pasado renace bajo las formas del sueño, que a su vez anuncia el futuro. Entre ambos tiempos, en el presente, se cierne la amenaza de la nada que, "mientras los protagonistas van pasando por sus edades", se inicia con el tedio, se robustece en la idea de lo efímero y concluye en el terror de la muerte, que tiene que ser inefablemente, como el cumplimiento de un rito.

Ahora el narrador de "Axolotl" —que inicia maravillosamente otra temática— es un axolotl. Recuerda los tiempos en que "yo todavía era él", y se



consueña pensando que ese yo perdido “acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl”.

En esta continuidad de los acuarios el tema aparente es el problema del conocimiento del yo mismo, pero en el trasfondo y al igual que los demás cuentos que manejan esta idea —“Lejana”, “La señorita Cora”, “Una flor amarilla”, “La isla a mediodía”, “Instrucciones para John Howell”— está el sentimiento angustioso de la pluralidad del ser, pluralidad a la que acecha la dispersión en la nada.

En “Axolotl” existe además una grave incomunicación y una soledad de vértigo. En un extremo del laberinto de esa soledad está el no ser; en el otro, el ser que no se conoce a sí mismo. Y queda siempre la posibilidad convergente de que esos dos extremos no sean sino un solo punto.

#### LAS FORMAS DEL YO

En la quietud de “La autopista del Sur”, primer cuento de *Todos los fuegos el fuego*, se mueven dos problemas básicos y correlativos: la incomunicación y el absurdo de la sociedad tecnológica. Vemos un mundo en el que el individuo se pierde dentro de la masa enajenada a un sistema para el cual representa sólo un engranaje. La existencia auténtica —la del hombre que es “él mismo”— se pierde y las relaciones humanas se limitan, para decirlo con Heidegger, a la simple “relación de solicitud”. No hay posibilidad de un contenido humano pleno y todos se revelan responsables de la culpabilidad primordial, que para la antropología existencial de Heidegger consiste en ese “quedarse-uno-en-sí”.

Consecuencia de todo esto es un vacío aterrador y una soledad desmedida. Cuando el buen funcionamiento de la sociedad mecanizada se rompe, surge la posibilidad de una relación más profunda. Pero esta posibilidad es frágil y con el regreso del desorden establecido se desintegra. Los medios de comunicación son medios de alejamiento. La distancia entre los individuos se agranda y al final percibimos un hombre desgarrado al borde de dos abismos: el vacío de sí mismo y el vacío de la sociedad que lo condiciona.



Es posible encuadrar este cuento en la mejor línea de las amargas utopías de la civilización automatizada: *Un mundo feliz*, 1986, los objetos ready-made de Duchamp. “Autopista del Sur” es la macabra apoteosis de la incomunicación, la rebeldía de las máquinas y el pasmo insólito de lo fugaz y lo estéril.

En “La salud de los enfermos” la incomunicación se establece en el filo de dos realidades paralelas: la ignorada y la inventada para preservar a una irrealdad. La forma en que Cortázar mezcla aquí las realidades del deseo y del hecho es similar al modo en que mezcla las realidades del sueño y la vigilia en “La noche boca arriba”. En “La salud . . .” la nada se pasea entre los hombres, mientras que en “La noche . . . el hombre se enfrenta a su destino con toda la soledad de la muerte”. En este cuento se nos echa encima la plenitud del mundo mítico: “Moviendo apenas los labios musitó la plegaria del maíz que trae las lunas felices, y la súplica a la Muy Alta, a la dispensadora de los bienes motecas”, “nos amenaza el terror religioso de la guerra florida, la cantidad no contaba, sino el tiempo sagrado. La caza continuaría hasta que los sacerdotes dieran la señal del regreso. Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores” —y finalmente nos sentimos conmocionados por la persistencia de una realidad que emerge por un intersticio—, “como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias enormes”.

No sabemos ya si el protagonista es el herido que en el hospital padece una pesadilla, o el hombre que, ante el terror del sacrificio, escapa por el sueño beatífico en el que entrevé un cielo raso de cuarto de hospital.

“Reunión”, épica del Che Guevara, es el cuento donde la subversión se convierte en denuncia directa:

esas gentes no podrían aceptar una situación que ponía en cubierto las verdaderas razones de su misericordia fácil y a horario, de su caridad reglamentada y a escote, de su bonhomía entre iguales, de su antirracismo de salón pero cómo la nene se va a casar con ese mulato, che, de su cato-

licismo con dividendo anual y efemérides en las plazas embanderadas, de su literatura de tapioca, de su folklorismo en ejemplares numerados y mate con virola de plata, de sus cancilleres genuflexos, de su estúpida agonía inevitable a corto plazo (página 80).

El catálogo completo. Sin embargo, el cuento no es sólo un ataque y permanece más allá de la denuncia. Curiosamente, aquí donde la repugnancia al mundo enajenado se vuelve más dolorosa sobrevive también, más que una esperanza, una amarga voluntad de "alcanzar la reconciliación con todo lo que haya quedado vivo frente a nosotros" (página 75).

A partir del siguiente cuento, "La señorita Cora", todo es paralelo, múltiple, doble, espejo, bifurcación y polivalencia. Es casi imposible no recordar al Borges que dice:

Creía en infinitas series de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarcan todas las posibilidades. . .

Si en Borges el ser múltiple se resuelve en el no ser: "Como Cornelio Agripa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy", Cortázar nos muestra que el no ser sólo puede salvarse en el ser múltiple.

En "La señorita Cora" el virtuosismo técnico aborda el problema y nos encontramos un yo —es decir una vivencia, una conciencia valorativa— formado por un rompecabezas en el que todas las piezas son puntos de vista que hablan en primera persona.

En "La isla a mediodía" resuena distante la ruptura de "Lejana" y la presencia del otro se apodera ferozmente del uno y sólo encuentran ambos la identidad en la igualdad de la muerte.

En "Instrucciones para John Howell", Cortázar lúdico empieza por situar a sus personajes en el ambiente del juego —el escenario teatral— y termina por implantar el juego en esa otra fragilidad de hábitos que llamamos realidad.

"El otro cielo" es la perfección de lo mutable, la tierra perdida y el paraíso que expulsa todas las conexiones lógicas, todas las amarras de la seguridad plácida. Y en "Todos los fuegos el fuego" se ejemplifica una idea que siempre ronda a Cortázar:

¿No habla el mismo Lezama de vivencias oblicuas, no ha dicho en alguna parte que es "como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario", metáfora verniana si las hay?

En todos estos cuentos Cortázar se regocija en el mundo de los espejos, busca el orden furtivo de la realidad y compromete al lector sin remedio. Nos muestra que el tiempo tiene más recodos que un laberinto, y también más minotauros. Cortázar no nos cuenta ya el reverso de la historia, sino, mucho más allá, la historia del universo reversible.

## EL HOMBRE

Si en "Las puertas del cielo" el protagonista es ante todo un perseguidor de la felicidad, en "El perseguidor" Johnny Carter es un hombre que sacrifica toda felicidad en su búsqueda de una realidad más plena.

"El perseguidor" pertenece a la generosa corriente en que el artista es a la vez el personaje central. Johnny el jazzman —Charlie Parker— es el artista, pero el artista irracional. No un conocedor de sí mismo, ni un conocedor de su arte. No un diletante sino un lobo. No un lobo sino un fuego que se

devora a sí mismo. Aparte de esto —y tal vez no aparte— Johnny es el niño. Pero el niño que está de regreso, el que vive la infancia salvaje, el que sabe.

Bruno, el biógrafo de Johnny —parecido al narrador de "Las puertas del cielo"—, a cada instante se encarga de recordarnos que la felicidad blanda y poquitera es el valor supremo de los que viven el mundo como una almohada y se protegen en la ceguera del avestruz. Bruno es la cara crítica del cuento: en él se hace una denuncia radical a estructuras y valores sociales comúnmente aceptados. El éxito, la opinión social, el buen nombre, la comodidad y la buena conciencia se derrumban y muestran sus huesos vanales y oprobiosos.

El otro aspecto del cuento es la presencia de la conciencia creadora. Y es, desde luego, el escándalo.

Johnny levanta una subversión arroz y persigue existencialmente una vida más plena. Padece la necesidad de recrear en el ritmo de su música el ritmo lejano de la sangre colectiva, el poderoso caudal de todos los siglos que viven en nosotros. Camina descalzo sobre las raíces porque quiere advertir, más allá de todo significado, el mito primitivo; más allá de todo sentimiento, la frialdad majestuosa del devenir humano, libre, poderoso, desgajado de toda eventualidad y terriblemente colocado fuera de todo tiempo y de toda muerte.

Johnny siente la necesidad de ser otra vez el hombre desnudo en la noche del tiempo. Y todo esto lo vive como un destrozamiento de barreras. Y está solo y sufre y no espera nada. Destruye la posibilidad de toda esperanza porque se sitúa en el acto pleno, en el ser inmensamente presente. Johnny quiere vivir en el tiempo antropológico y no en el matemático. Por eso su intento significa cabalmente la persecución de un absoluto.

Esa búsqueda de absoluto recrudece el sentimiento de lo relativo y de la inseguridad existencial:

Pero hasta el más modesto se sentía seguro. Eso era lo que me crispaba, Bruno, *que se sintieran seguros*. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo... (página 141).

Por ese dolor de fugacidad Johnny se ciñe a la vida y a la plenitud que persigue. Es el monstruo mayor de los perseguidores de absoluto. Y uno de los rostros que encuentra en su búsqueda es desde luego el suyo propio:

Anoche se me ocurrió mirarme en este espejito, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama. Imagínate que te estás viendo a ti mismo; eso tan sólo basta para quedarse frío durante media hora (página 142).

La visión profunda de sí mismo es un vértigo porque la imagen puede ser tanto el todo como la nada. La búsqueda de la conciencia de identidad perfecta se enfrenta a la acechanza del intruso y a la tremenda problemática que esa presencia abre: "Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo" (página 143).

Sin embargo, dentro de su soledad desgarrada, dentro de su búsqueda existencial, Johnny está lleno de plenitud y de ser. Tanto que Bruno debe confesar sin remedio su casi inexistencia:

Me siento como hueco a su lado. O más claramente: él es "una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros. Y a lo mejor es por

eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio sobre todo. Sobre todo mi prestigio" (página 146).

Y lo que Johnny crea es un monstruo —o un ángel— desatado. Las buenas conciencias se niegan a verlo, no comprenden el arte sino en su lado "bonito" y preferirían que Johnny no anduviera incendiando colchones y se convirtiera en un "ciudadano útil".

El protagonista de "El perseguidor" está ávido de absoluto y confronta tediosamente la sequedad del límite. Desesperado de comunión, presencia los espejos y da testimonio de la distancia.

Pero a pesar de todo prevalece y todo lo que de él diga Bruno está de este lado. Y nadie sabe en definitiva lo que busca porque lo que busca está adelante, un poco más allá por el abismo, o un poco más allá por su saxo, o tal vez simplemente un poco más allá.

### III. CONTINUIDAD PROFÉTICA

Los extremos se tocan allí, las mismas cosas se dan ahí varias veces; los rasgos idénticos se superponen en la memoria; las diferencias estallan.

Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*.

Hemos visto que las categorías clásicas de la realidad —espacio, tiempo y movimiento— aparecen en Cortázar pobladas de sus negativos o contrarios: vacío, a-, anti-, sub-temporalidad, y quietud. De esto dependen en última instancia los desplazamientos, las burlas y las negaciones y reinvencciones de lo real.

En "Casa tomada" se da un detallado pormenor del vacío, en *Final del juego* un desquiciamiento múltiple del tiempo, y en "Autopista del sur" un minucioso cumplimiento de la quietud, por citar sólo algunos ejemplos.

Por otra parte, el universo de Cortázar —lleno de agujeros y de trampas— es habitado por un hombre complejo y atormentado, portador de una profecía de lucidez trágica y siempre en busca de un absoluto.

Este hombre sabe que adquirir un hábito es pactar un suicidio, que las costumbres son formas del no ser, mordeduras de la nada y presencia de agujeros.

Este hombre recorre en su búsqueda todos los caminos. Y ahí donde atisba lo absoluto encuentra lo parcial, la esencia se le escabulle y la destrucción lo ataca a salto de mata.

No lo redime el sueño —"La noche boca arriba"—, porque no puede excluirse la pesadilla. No lo redime el amor porque es unilateral: "Los venenos", o momentáneo, "Autopista del sur", o equívoco "Bestiario", "Circe".

Nada puede ayudarlo en el rito de la comunicación, que se frustra perfectamente en los espejos que aíslan en la inexistencia: "La salud de los enfermos", en la antropofagia de la impotencia: "Las Ménades", o en la pequeñez vestida de los biógrafos: "El perseguidor". Tampoco sirve la palabra común porque Michel, que utiliza la cámara fotográfica como Proust las tazas de tila, no podrá nunca recobrar ese tiempo que tiene, amplificado, estático y acusador ante sí y que nunca sabrá contarnos cómo es que lo tiene.

El hombre de Cortázar conoce lo que Malmberg, entre muchos, ha expresado con claridad en términos técnicos:

La realidad extralingüística que reside bajo las expresiones lingüísticas . . . es la misma para todos los lenguajes. Pero es a través del lenguaje como comprendemos esta realidad y dividimos los y clasificamos las cosas que nos rodean. La realidad inter-

minable en el que establecemos divisiones y fronteras en algunos sitios, mediante nuestros sistemas semánticos. Pero en vista de que los sistemas semánticos de las diversas lenguas del mundo son diferentes, distintos individuos usarán líneas divisorias que pasarán por diversos sitios.

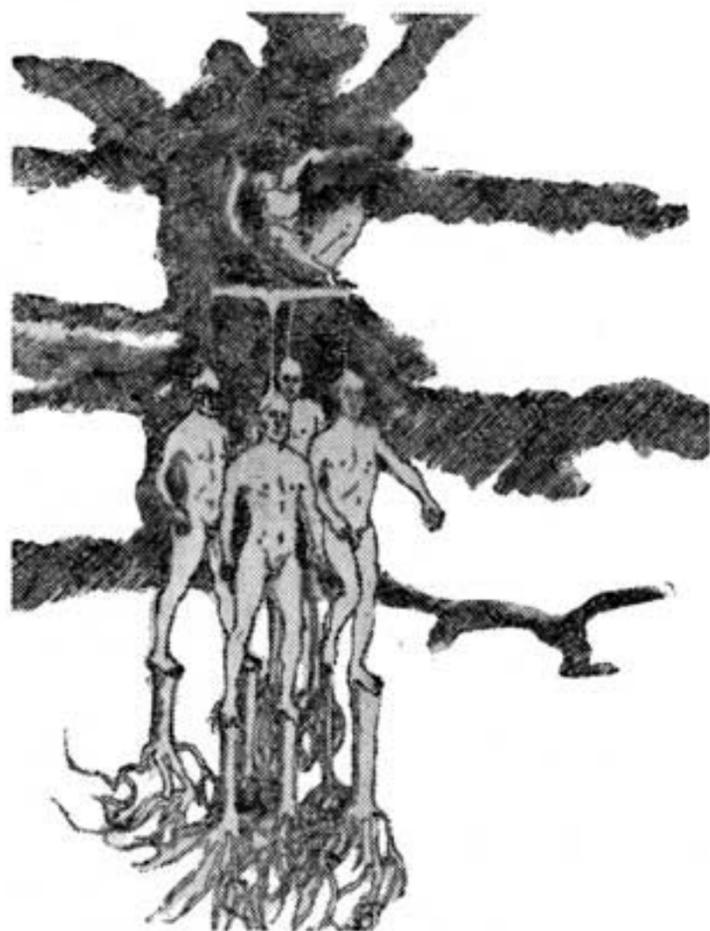
No hay necesidad de ir a distintas lenguas. Ya de un individuo a otro hay trecho más que suficiente. Es necesario nombrar las cosas para crearlas y, a la inversa, es necesario romper los límites de las palabras —crear un lenguaje propio— para expresar una realidad que cae fuera de los ficheros mentales establecidos, una realidad que en su largo peregrinar hacia el bautismo encuentra ocupados todos los lugares comunes y tiene que abrirse paso por grietas, rompimientos y remolinos.

Sin embargo, y a pesar de tantas murallas, Cortázar no nos transmite una visión kafkiana del hombre clausurado. Su hombre, aunque laberíntico siempre, con frecuencia sale al mundo. No como en Verne —antes de la pérdida de la inocencia—, ni como en Conrad —con el poder marino de transformar el mundo mediante la acción violenta—, sino un poco con la ironía de los últimos héroes de Bellow, que siguen siendo víctimas pero que se ríen de ello a sus ratos. Y un mucho como los Buendía, con quienes comparte el mundo al que sale —sólo que en un día más nublado o en una noche boca arriba—, ese salir que es penetrar en lo fantástico cotidiano, permanecer en esa dimensión en la que hay elevadores de tiempo y se puede ir de Buenos Aires a París al atravesar una galería, o puede efectuarse una levitación sin necesidad de soltar las sábanas. Cortázar no tiene el sol monstruoso de García Márquez. Pero no lo necesita tampoco. No necesita luz porque no está iluminando el lugar de las tinieblas. Las está desgarrando, se está poniendo del otro lado de ellas. Cortázar no es luz sino transparencia.

Entre estas dos tónicas —la iluminación y el desgarramiento— podrían situarse la mayoría de las últimas grandes profecías latinoamericanas. Ambas características nacen de una reacción feroz contra las circunstancias y presuponen gestiones dolorosas.

Estos tres conceptos —dolor, iluminación y desgarramiento— completan la tríada dialéctica que, en su superestructura, toma las formas de una visión del cosmos, una valoración de los significados y de un principio de subversión, que en este caso es creación y recreación pura.

Nosotros, ahora, terminamos ahí donde la creación empieza, seguros de la continuidad de los profetas.



Pero Pérez,  
director de escena,  
o *Del teatro en  
el Quijote*

segundo premio

Francisco Beverido Duhalt / Universidad Veracruzana

A César Rodríguez Chicharro

I

Muchas veces se ha dado el caso de introducir en una obra literaria algún fragmento, mayor o menor, de diferente género, razón por la cual se afirma que éstos —los géneros— no existen con delimitaciones estrictas, sino como entidades sólo separables y cognoscibles en forma general.

Cervantes confiesa por boca de uno de sus personajes<sup>1</sup> que desde muy joven fue admirador del teatro, prueba de ello sus numerosas comedias y entremeses, y su enemistad con Lope de Vega, en defensa del teatro en su concepción clásica, contra quien se enfrenta por haber renovado y transformado los cánones bajo cuya férula se regía el teatro antes de la aparición en escena del Fénix de los Ingenios.

En vista de que muchas comedias de Cervantes se publicaron sin haber sido representadas, como lo declara él en el prólogo a la primera edición, se han hecho conjeturas respecto de si las famosas *Novelas ejemplares* no hayan sido originalmente comedias y que, temeroso de que corrieran la

<sup>1</sup> Dice Cervantes, a través de don Quijote, que: "Desde mochacho fui aficionado á la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula." (II, XI).

misma suerte, optara Cervantes por verterlas en la prosa narrativa, logrando así la creación de tan hermosas historias.<sup>2</sup>

II

Dentro de las hazañas y aventuras del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* se advierte claramente el amor de Cervantes por el teatro. Incluye en la novela gran cantidad de escenas actuadas por unos u otros personajes, dentro de las cuales puede incluirse la obra misma, ya que el personaje central, don Quijote, no es sino un hombre llamado —probablemente— Alonso Quijano, *el bueno*, que adopta esa nominación para recorrer el mundo reviviendo el espíritu de la andante caballería, o sea que él mismo es un actor que adopta por escenario el paisaje de La Mancha, las playas de Barcelona y la tierra espa-

<sup>2</sup> "El teatro era para él un tema obsesivo. La aparición de Lope de Vega constituía... una de sus más permanentes amarguras. Cervantes fue literalmente 'barrido' por el Fénix. No es, pues, en absoluto descabellada la hipótesis de Miguel Herrero García cuando llega a suponer que las *Novelas ejemplares* fueron primero comedias que, al no poder ver representadas, las fue transformando en relatos novelísticos." (Guillermo Díaz-Plaja, "Cuestión de Límites." Madrid: *Revista de Occidente*, 1963, página 48).



ñola en general, que toma como vestuario algunos elementos de viejas armaduras, de los que no se despoja en el transcurso de su vida caballeresca, representando su papel auxiliado por cientos de comparsas que forman el elenco de la tragicomedia.

En I,3 encontramos el inicio de este tema: Don Quijote recibe la orden de caballería de manos de un ventero no apto para conferírsela,<sup>3</sup> quien "lee" unas supuestas oraciones y sentencias en un libro que en realidad no es otra cosa que un cartapacio en el que anotaba la contabilidad de su venta. Ambos (don Quijote, el ventero) están actuando el uno para el otro, y los dos para nosotros.

Un género novelístico tratado anteriormente por muchos otros autores se presenta más adelante a don Quijote: el episodio de Marcela, quien perteneciendo a una familia rica y honorable decide convertirse en pastora, a donde arrastra a muchos enamorados, que sin conocer la vida del campo, se transforman y adoptan las vestiduras y algunas costumbres pastoriles, pero jugando particularmente a la manera de los personajes de las novelas, de las "dianas", de las "églogas", etcétera (el episodio en sí es una novela pastoril).

La parte más importante de esta historia se encuentra en el entierro del joven Crisóstomo, preparado en forma de gran espectáculo: el cortejo, la lectura de los poemas dedicados a la "pastora", las andas adornadas en que transportan al cadáver, y la presencia de Marcela en lo alto de los riscos, su diálogo con Ambrosio, terminando con su desaparición casi mágica, que nos hace sentir como si hubiésemos gozado su presencia con nuestros propios ojos en una representación frente a un escenario natural.

<sup>3</sup> En primer lugar para que una persona fuera nombrada caballero tenía que ser noble (no sólo hidalgo), haber sido paje primero y escudero después; además sólo podían dar el espaldarazo los reyes, e incluso la ceremonia constituía todo un rito lleno de elementos con simbolismos especiales. Don Quijote pues, no podía ser nombrado caballero (por no contar con los requisitos), y mucho menos tenía poder un ventero para armarlo. Sobre este particular (la ceremonia y el simbolismo de cada uno de los vestidos y armas de los caballeros) se encuentran abundantes datos en *Tirante el Blanco*, el *Libre del orde de cavayleria* de Raimundo Lulio, un poco en *El libro del caballero et del escudero* de don Juan Manuel, y algunos otros más.

Más tarde, en la noche a campo raso, volvemos a encontrar otro espectáculo de esta naturaleza: Don Quijote y Sancho, al ver acercarse en la penumbra nocturna unas luces misteriosas consideran que no puede ser otra cosa que alguna manifestación diabólica, cuando en realidad se trata de las teas con que se alumbran los integrantes de la comitiva de encapuchados que transportan un cadáver.

Don Quijote, después de la famosa aventura del yelmo de Mambrino, nos hace una narración (podríamos considerarlo un director planeando su próxima puesta en escena) cuasiteatral, al describir a Sancho la forma en que le han de recibir los reyes y princesas en sus castillos después que sus hazañas hayan recorrido el mundo y sean conocidas por todos. Todo esto, claro está, de acuerdo a las descripciones de ceremonias semejantes en los libros de caballería, memorizados por don Quijote.

Casi al final de la primera parte está el encantamiento que hacen el cura y el barbero a don Quijote para llevarle, enjaulado, a su pueblo, terminando así la segunda salida del héroe por los campos de La Mancha.

Puede decirse que la segunda parte es la más rica en recursos teatrales, principalmente por la aparición y la malicia de algunos personajes que conocen a don Quijote por la edición de la primera parte que de sus aventuras trata y que se empeñan en hacerle objeto de sus burlas.

La carreta de *Las cortes de la muerte* origina la primera aventura de don Quijote en el aspecto que estamos tratando, primero en el camino, cuando el encuentro y la extrañeza de caballero y escudero ante semejantes personajes, y más tarde en el pueblo, durante la representación, por supuesto, interrumpida por don Quijote.

El bachiller Sansón Carrasco, disfrazándose como el Caballero de los Espejos, hace un intento porque don Quijote regrese a la aldea, intento fallido pues el protagonista logra vencer por azar al Bachiller, con lo que prosigue su camino.

En las bodas, que debiendo ser de Camacho son de Basilio, se utilizan una serie de efectos y presentaciones muy especiales y llenas de artificios, comprendiéndose esto más claramente si se tiene en cuenta que la segunda parte corresponde al periodo barroco, en el que dentro del teatro se emplea-

ban entre otras cosas ciertas máquinas y aparejos para la aparición de los dioses o ángeles (de aquí renace, como en la antigüedad clásica, la expresión *Deus ex machinae*, que se refiere a este tipo de artificios.<sup>4</sup> Así pues, Camacho nos presenta en sus bodas algunas características del elaborado teatro barroco, a través de las danzas y representaciones que para tal efecto prepara.

Ginés de Pasamonte, galeote liberado en la primera parte por la mano de don Quijote, aparece nuevamente en la segunda disfrazado ahora de titiritero. Trae consigo un mono adivino y un retablillo. Aquí Cervantes nos da otra prueba de su talento, presentándonos no sólo, como hemos visto, teatro dentro de la novela sino incluso llega a escribir teatro dentro del teatro dentro de la novela. Es decir, nos presenta a Ginesillo como un actor, representando frente a los personajes de la novela el papel de Maese Pedro (simple: teatro dentro de la novela), quien a su vez hace actuar a unos títeres (seguramente basándose en los teatros de marionetas que viera Cervantes durante su estancia en Italia) que forman un retablo (no tan simple: teatro —el retablo de marionetas— dentro del teatro —la presentación de “Maese Pedro” por Ginés— dentro de la novela —las aventuras de don Quijote de la Mancha, que escribiera Cervantes—; tres planos de actuación superpuestos en sólo unas cuantas páginas).

La parte más abundante en funciones teatrales, como señalábamos arriba, se encuentra después: las aventuras que suceden a don Quijote en el palacio ducal.

La actuación menos notable, pero no por eso menos importante, es la que efectúan los duques y sus sirvientes desde el momento de recibir a don Quijote, hasta que éste se despide de ellos y abandona el palacio, y que le

<sup>4</sup> La expresión *Deus ex machinae*, empleada primero por los latinos (con referencia al teatro griego), significaba, como puede verse por una traducción literal, la aparición de un dios en escena por medio de cierta maquinaria que lo hacía descender en el centro del escenario (o ascender desde el fondo del mismo). No eran sólo dioses los que aparecían, sino que por la naturaleza de los artificios se suponía que sólo ángeles o demonios podían aparecer en esta forma, y sobre todo (en la forma más usada: descender) dioses.

hace sentirse como los héroes que había conocido y admirado por medio de las novelas.

Merlín aparece, una noche de caza, con Dulcinea encantada, pidiendo a Sancho que se dé tres mil quinientos azotes para desencantarla; es la primera representación ya preparada, para sorpresa de don Quijote y regocijo de los circundantes. Otra manifestación barroca del teatro se advierte así en el sentido escenográfico (un escenario natural: el coto de caza de los duques) como por lo que hace a la copia de personajes (un ejército de actores formado por los sirvientes de los mismos duques).

Clavileño, el caballo de madera del gigante Malambrino, y un grupo de “mujeres barbadas” son los personajes de la siguiente farsa, en la que don Quijote debe ir a rescatar a una princesa a solicitud de la condesa Trifaldi (el mayordomo del palacio ducal), del caballero Trifaldín de la Blanca Barba y del séquito de mujeres barbadas que vienen del reino de Candaya, culminando la aventura con el viaje de don Quijote y Sancho por los aires sobre el duro lomo de Clavileño, del que regresan un poco quemados y peor parados, pero con lo que dan fin al encantamiento de Malambrino sobre las dueñas barbadas.

Encontramos a continuación la escena más ambiciosa, con el reparto más extenso y la escenografía más real y completa en cualquiera presentación teatral: el gobierno de Sancho sobre la “ínsula” Barataria, en la que toda la gente del pueblo son los actores, la escenografía el pueblo mismo, con una coordinación de movimientos que aun fuera de su simpleza Sancho no podría imaginar que lo que allí sucede no es sino una burla preparada para él, pero en la que no obstante llega a sorprender a los criados y vasallos del duque con los fallos acertados que sobre algunos casos que se le presentan como juez del lugar pronuncia el primer día de su gobierno. Termina esta aventura con el retiro de Sancho de su gobierno en la ínsula después de la gran batalla en que aparece atado y entablado, sin poder dar un paso en contra de su enemigo, cualquiera que éste fuese (y que en realidad es el propio pueblo).

Una de las últimas aventuras en el palacio ducal es el torneo que se va a verificar entre el caballero violador de la hija de doña Rodríguez, repre-

sentado por el lacayo Tosilos, y don Quijote, preparado como los descritos en las novelas de caballería, al cual acude gente de los lugares cercanos, por ser un suceso extraordinario, pero que no llega a realizarse debido a que Tosilos no desea pelear contra don Quijote por no casarse con la hija de doña Rodríguez, pues se enamora de ella al verla y prefiere hacerlo.

Para dejar el palacio, los duques organizan la ceremonia de despedida a don Quijote, con lo que se cierra el mayor ciclo de "encantamientos" y aventuras fantásticas de don Quijote.

Al llegar a Barcelona, después de haberlo dejado Roque Guinart en manos de un amigo suyo, éste representa ante el héroe el episodio de la cabeza encantada, un truco de magia blanca, sin ninguna característica realmente sobrenatural, que posteriormente debe ser destruida para evitar el castigo de la Santa Hermandad.

Hace Sansón Carrasco un último intento, esta vez con éxito, para devolver a don Quijote a su lugar y tratar de darle reposo y volverle a la cordura. Se disfraza ahora como el Caballero de la Blanca Luna: lo reta en las playas de Barcelona, vence y logra hacer que como caballero que es cumpla su palabra: obedecer los mandatos del vencedor (regresar a la aldea), acordados antes del combate.

En el camino, esto es, de vuelta a su lugar, los duques se enteran de su paso por cierto paraje y le hacen ir de nueva cuenta, mediante algunos sirvientes disfrazados de bandoleros, a su palacio, para escenificar ante sus ojos el último espectáculo: la ceremonia para revivir a Altisidora, sierva de éstos y enamorada perdida de don Quijote, empleando los elementos mencionados del teatro barroco y creando una nueva representación a la altura de la fantasía de don Quijote, quien vive así su última aventura.

Después de este pequeño resumen de los sucesos y representaciones "teatrales" que introdujera Cervantes en su novela, pasemos al capítulo que nos interesa y que de intento hemos suprimido en la enumeración: el episodio que corresponde a las aventuras, desventuras y locuras del hidalgo de la Mancha en Sierra Morena, y las artimañas que utilizaron el cura y el barbero para sacarle de allí.

Las opiniones están divididas respecto de este capítulo: algunos autores, entre los cuales se encuentran Joa-



quín Casaldüero, consideran que debe tenersele por una novela y que el cura es el escritor de la misma;<sup>5</sup> otros, como Guillermo Díaz-Plaja, creen que debe considerarse una representación teatral<sup>6</sup> y que el cura es, en este caso, el “‘tracista’... imaginador de verdaderos montajes escénicos” (página 99).<sup>7</sup>

### III

La primera parte del Quijote corresponde al periodo renacentista de la obra de Cervantes, a diferencia de la segunda, que, como ya se dijo, pertenece al barroco. Durante la época en que se escribió la primera parte, las “compañías” de teatro funcionaban, poco más o menos —con base en la *commedia dell’arte* italiana, ya bien conocida en España desde tiempos anteriores a Cervantes— de la siguiente manera: estaban compuestas por un grupo de actores que fluctuaban entre dos hombres y un muchacho hasta doce hombres, tres mujeres y dos muchachos o poco más, de los cuales uno era el autor<sup>8</sup> del cual tomaba el nombre la “compañía”.<sup>9</sup>

Las obras compuestas (que no podemos decir escritas) por los autores, “los canevas —o guiones— como ahora llamamos a esas tramas de la *commedia dell’arte*, eran apenas esquemas de la acción”.<sup>10</sup> Los actores tomaban este guión y dejaban todo el discurrir de la escena a cargo de la improvisación. Es debido a estas circunstancias que las obras representadas no se hallaban escritas, puesto que esa línea general sufría su desarrollo por la imaginación del actor.

No fue sino hasta ya entrado el siglo xvi (aunque se encuentran algunas anteriores) que se empezaron a presentar obras impresas y de autores conocidos. Por esto Lope escribe muchas de sus comedias en veinticuatro horas; y por esto también ocurre que algunas otras de Cervantes, de Shakespeare, del mismo Lope y de otros autores (españoles y extranjeros) se perdieran en el tiempo, así como los nombres de algunos autores, cuyas obras conocidas y preservadas por medio de representaciones al transcurso de los siglos permanecen, sin embargo, anónimas.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Joaquín Casaldüero, *Estudios de literatura española*. Madrid: Editorial Gredos, 1962, pp. 80 y ss.

<sup>6</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Op. cit.*, pp. 59 y ss.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>8</sup> En esta época, director y autor eran la misma persona, puesto que el jefe de la “compañía” era aquel que proponía el guión y dictaba las reglas generales de actuación, dejando las particularidades a la inventiva de cada uno de los actores. A partir de este momento, cuando se mencione “autor”, con relación al cura o algún otro personaje (excepto a Cervantes) deberá entenderse con esta doble significación de director-autor.

<sup>9</sup> La compañía, para ser considerada como tal, “real y de título”, necesitaba dieciséis actores (Díaz-Plaja, *Op. cit.*, p. 100).

La de Angulo el Malo nos sirve para ejemplificar lo siguiente: en primer lugar no era compañía puesto que sólo contaba con ocho actores, por lo que cae en la denominación de “garnacha”, que reunía a los grupos constituidos por seis hombres, una mujer y un muchacho. En segundo lugar, los grupos, de teatro tomaban el nombre del autor de la misma, como en este caso “Angulo el Malo”, que por cierto no aparece citada entre las que eran “reales y de título” en la época de Cervantes.

<sup>10</sup> Kenneth MacGowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 80.

<sup>11</sup> Pueden compararse las comedias en este caso con los famosos cantares de gesta y romances trovadorescos y juglarescos, que habiendo pasado de boca en boca fueron transformados, reducidos y ampliados, divididos y sintetizados, y que también, como ciertas comedias, permanecen anónimos.

#### IV

Habiendo señalado brevemente el funcionamiento de las compañías teatrales que aún circulaban por los campos de España transportándose en carretas o sobre los lomos de los burros en el tiempo de Cervantes, podemos considerar el episodio de Sierra Morena divisible en cuatro partes fundamentales:

1) la invención o concepción original (guión): el cura disfrazado de doncella agraviada y el barbero de su escudero, contando a don Quijote una historia trágica, a la que, dada su condición de caballero, no podrá negarse a poner fin cuando la "princesa" le solicite ayuda.

2) el cura decide que por su condición eclesiástica no es correcto que adopte el disfraz de doncella, por lo que decide cambiar papeles con el barbero, haciéndose pasar aquél por el escudero de la doncella, que representará éste.

3) ya en Sierra Morena, el cura y el barbero encuentran a Cardenio (que les cuenta sus desventuras) y más tarde a Dorotea, quien después de referir su historia y escuchar la del cura, decide ayudarles haciéndose pasar por la princesa Micomicona, del reino Micomicón, introduciendo en la farsa pasajes semejantes de su propia vida, con lo que llegan hasta don Quijote de la siguiente manera:

a) Princesa Micomicona, interpretada por Dorotea.

b) Escudero de la princesa, representado por el barbero, y

c) Autor, el cura.

4) Al llegar a la venta, incluyendo en el reparto a:

d) Un clérigo anónimo, representado por Cardenio, a quien acompaña el cura, también como anónimo, encuentran (más adelante) a otra serie de personajes entre los que se cuentan don Fernando y Luscinda, el Cautivo y Zoraida-Marién, acompañados de otros personajes, además de algunos labradores, el ventero y el barbero expropietario del baciuelmo de Mambriño (por el cual hay una disputa entre don Quijote y aquél). Se presentan algunos conflictos entre los personajes ajenos a don Quijote (Fernando y Dorotea, Cardenio y Luscinda,

etcétera); y algunos sucesos, como la transformación de los odres de vino en el "gigante" que domina el reino de Micomicón, que obligan al cura a transformar nuevamente su plan: teniendo conocimiento de los "encantamientos" de que ha sido víctima don Quijote en esa venta, del que ha sucedido ahora y de todo lo que se le ha presentado a lo largo de la novela (la primera parte), decide hacerlo creerse encantado y llevarlo enjaulado a su pueblo, disfrazados cura y barbero de encantadores.

#### V

Teniendo en cuenta lo anterior sobre procesos teatrales en la época, podemos considerar nuevamente el pasaje en la siguiente forma:

a) El cura como autor de la compañía, formada por,

b) Dorotea, Cardenio, Barbero, etcétera, actores representando para,

c) Don Quijote (a más de algunos otros que también se incluirían en esta clasificación) como espectador, aunque también envuelto en la farsa.

Imagina el cura un guión original que va sufriendo cambios en el transcurso de la acción debido a las interrupciones oportunas y válidas de algunos personajes, sucesos y relaciones y debido también a las improvisaciones de que ya habíamos hablado, todo lo cual hace desviar el final de la farsa hasta uno totalmente inesperado y diferente del propuesto por el autor.<sup>12</sup>

#### VI

Así pues, podemos decir que Cervantes no pudo reprimir su amor por el teatro e introdujo, en las dos partes de su novela una gran cantidad de episodios teatrales, y en especial uno mayor en cada una.

En la primera vemos que convierte a don Pero Pérez, el cura, en un eficiente director de escena que se enfrenta a todos los problemas técnicos de las representaciones de la época,

<sup>12</sup> En la misma época de Cervantes el público acostumbraba intervenir en las representaciones haciendo comentarios con los actores sobre la farsa que se presentaba, y éstos aprovechaban dichas intervenciones para improvisar sobre el tema, variando considerablemente el cauce de la acción.

venciendo los obstáculos que se atraviesan en su camino en cuanto a interpretación (como en el caso, muy especial, de *Dorotea*,<sup>13</sup> escenografía y vestuario para presentar a los ojos de don Quijote una farsa con la que intenta volverlo a la cordura<sup>14</sup> (pero que sin embargo está a punto de fracasar, pues Sancho no es tan ciego como su amo y se da cuenta de lo que realmente sucede).

En la segunda introduce a los duques, siendo éstos y sus siervos los actores, dirigidos por los propios duques y su mayordomo, convirtiendo el palacio y sus alrededores (bosques y aldeas) en el escenario de su espectáculo.

No ha defraudado Cervantes al teatro. El viejo amor de su juventud —y también de su madurez—, su resentimiento por haberse visto obligado a publicar sus comedias sin estrenar, su antagonismo con Lope, etcétera, se

vuelcan en este episodio, en que presenta y defiende —como Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*— su posición ante el teatro, brindándonos un concepto muy propio y de gran trascendencia, que unido a sus comedias y demás escritos nos sirven grandemente para la comprensión de las actividades de este tipo en su época.

Las aventuras, vida y “fazañas” del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* forman una gran novela, cumbre, en su tipo y en su época —como el *Poema del Cid* y la *Tragedia de Calisto y Melibea* en los suyos (aunque el *Quijote* haya rebasado la frontera de la “época” en mayor medida que los otros) — de la literatura española, que rinde también un tributo al teatro, del cual (también como el *Cid*) sufre una intromisión apreciable y especialmente valiosa para el estudio de Cervantes y su obra.



---

<sup>13</sup> Cabe citar aquí que “Un autor de 1634 dice que ‘los actores pasan su tiempo estudiando y recargan su memoria con una gran cantidad de asuntos, tales como sentimientos ocultos, engañosos, discursos de amor quejas ... los cuales tienen siempre listos para todas las ocasiones.’” (MacGowan y Melnitz, *Op. cit.*, p. 81). Todo esto en relación a *Dorotea*, que enlaza la historia imaginada del cura y la suya propia (por ejemplo convirtiendo a don Fernando en el gigante) con lo que encontramos otra aportación al estudio del teatro de la época.

<sup>14</sup> Una de las ideas de Cervantes era que el teatro debía ser didáctico, qué mejor ocasión que ésta para demostrarlo.

---

# Idea del hombre y la historia en la *Utopía* de Tomás Moro

---

Lucinda Nava Alegría / Facultad de Filosofía y Letras

La *Utopía* de Tomás Moro es, a no dudar, una obra de tal profundidad, que trasciende tanto la circunstancia histórica en que se originó, como el propósito declarado con que su autor la concibió: dar la imagen de un estado modelo que sirviese de ejemplo a las naciones de su época.

¿En qué radicarán la vigencia de *Utopía*, sabiendo como sabemos que un abismo temporal separa nuestra circunstancia de la que vivió Moro; y cuando dicho "estado modelo" en un sentido utilitario ya no nos puede interesar?

Creo que la razón de tan maravillosa pervivencia estriba en que el libro refleja la capacidad que el hombre tiene de concebir estructuras para el mundo que le rodea, de imaginar un orden en su circunstancia; capacidad que hace de cada hombre de todas las épocas un utópico, y de lo utópico la característica de ser hombre. Esta vitalidad y actualidad que encuentro en la obra, fue el motivo que me impulsó a su estudio, y es en última instancia la justificación de este ensayo.

Ya que en el plano de dar explicaciones me encuentro, quiero dar otra, y es la que se refiere a cómo está enfocado el tema. En este caso el análisis tuvo que condicionarse a la naturaleza del objeto de estudio, por lo siguiente. La primera evidencia que nos ofrece la lectura de *Utopía*, es la de que la idea de Moro sobre el hombre y el devenir histórico está fincada sobre graves contradicciones.

Esta primera conclusión planteaba dos posibilidades a seguir; o se trataba de reducir las contradicciones existentes para poder encontrar una imagen coherente del hombre y de la historia en Moro; o bien, se aceptaba plenamente el contradictorio de estas entidades.

—El segundo camino me pareció el único posible, porque reducir la contradicción implicaba en primer lugar una valoración dudosa de la obra, ya que se trataría de probar que parte de las proposiciones de Moro sobre el hombre y la historia era falsa, y que otra parte era verdadera. Esto conduciría a una abstracción de la realidad de la obra en torno a la supuesta "parte verdadera" de ella; operación que culminaría con la negación absoluta de la obra, en vista de que *Utopía* es una totalidad orgánica, donde negando una parte se niega el todo.

Así pues, mi propósito será el enfoque de la obra desde un punto de vista total y no parcial, aceptando su carácter contradictorio, sin tratar de reducirlo y menos pasarlo por alto; sino por el contrario, quedándome en él y haciéndolo fundamento de mi análisis.

Puestas las cosas así, mi objetivo concreto será mostrar, más que demostrar, que la idea que Moro tiene del hombre y de la historia es contradictoria, y explica por qué tiene que ser así.

Moro parte de una concepción dual de la realidad, que para él se patentiza en el enfrentamiento de dos entidades constitutivas que son: el hombre y la historia; entendida esta última en el sentido de universo hecho por el hombre (gobiernos, leyes, sociedades, etcétera).

En *Utopía*, Moro intenta establecer la relación que haga de estas dos entidades una integración. Pero, el a priori del cual parte (el enfrentamiento) lo llevará exactamente a un objetivo contrario al que se propone. Una constante dualidad contradictoria perseguirá la obra de Moro, desde su forma, en cuanto a libro sobre Utopía; hasta el fondo, en cuanto a Utopía misma.

Analicemos en primer término la estructura de la obra en cuanto a su aspecto externo o formal. Esta estructura a primera vista se nos presenta dual; son dos libros los que la constituyen; el primero es una especie de introducción, en la cual narra Moro cómo conoció a Rafael Hitlodeo y la conversación que sostuvo con él y Pedro Egidio, previa al relato que Rafael hizo sobre la república de los utópicos. El segundo libro es el relato propiamente dicho, en el cual sólo interviene Rafael.

Por otra parte son dos las narraciones de Rafael. Una que se refiere a lo que vio y conoció durante su estancia en Inglaterra, y otra donde relata sus experiencias en otro país: el de Utopía.

Por lo tanto en el libro están presentes dos realidades: por un lado está la Inglaterra de Moro, y por el otro Utopía. Moro valora dichas realidades, y lo hace desde un punto de vista ético; una es buena (Utopía), la otra es mala (Inglaterra). Dos serán, por lo tanto, sus actitudes frente a estas dos realidades; ante Inglaterra se torna crítico, frente a Utopía es un panegirista.

Estas realidades son contradictorias, pues representan posiciones opuestas frente a las mismas cosas. Por un lado está lo positivo encarnado por las instituciones y forma de vida de los utópicos, y por el otro está lo negativo representado por las instituciones y forma de vida de los ingleses.

La contradicción que opone a dichas realidades se explica al ver que son distintas; sus naturalezas son diferentes. La realidad que critica Moro es un mundo concreto, un mundo que existió, es la Inglaterra "...no mucho después del desastre en que la guerra civil de los ingleses occidentales contra su rey terminó con la deplorable ruina de los sublevados".<sup>1</sup> Se trata pues de una realidad histórica. Frente a esta realidad se encuentra Utopía. ¿Qué es Utopía?

Utopía no existe; no tiene tiempo, ni lugar: "...ni a él, ni a nosotros —dice Moro— se nos ocurrió preguntarle, ni a él decirnos en qué parte de aquel nuevo mundo está situada Utopía". Si la situación temporal y espacial de Utopía no es mencionada, es porque este tipo de relaciones no le conciernen, no le son necesarias o esenciales.

Utopía no cambia, fue producto de un proceso llamémosle histórico, pero en el momento en que se habla de ella, o sea en el momento en que se la concibe, es la representación de lo

<sup>1</sup> Moro, Tomás. *Utopía*, en *Utopías del Renacimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956 (todos los textos entre comillas fueron tomados de esta obra).

estático (incluso antes de su consolidación definitiva no se llamaba Utopía). Los niños en Utopía van a la escuela para aprender a *conservar* el Estado. El número de miembros de una familia es invariable, el número de familias dentro de una ciudad debe permanecer fijo, el número de templos siempre debe de ser de trece, etcétera.

Utopía es absoluta: "Os he descrito con la mayor veracidad posible, el modo ser de un Estado al que considero no sólo el mejor sino el *único* digno a justo título de tal nombre." Utopía en este sentido rebasa el plano de las comparaciones, es un modelo, por eso no sólo es el mejor, sino el único.

Si Utopía no tiene tiempo, ni lugar; si es una realidad estática; si está concebida en términos absolutos ¿qué otra cosa puede ser si no una idea?

¿Qué acaso no lo dice el mismo Moro al preguntar con ingenioso artificio —que nada tiene de juego— por Rafael? ¿Qué si era marino?, pregunta Moro, y se contesta a sí mismo a través de Pedro Egidio. "Muy al contrario, te equivocaste de medio a medio, ese hombre ha navegado en efecto, pero no como Palinuro, sino como Ulises, o mejor aún como Platón." Rafael en efecto no ha viajado por la realidad, ni siquiera por el mundo de la fantasía, lo ha hecho exactamente por el mundo de las ideas. Su recorrido es puramente mental, el mundo que visitó, los hombres que conoció y que describe son ideas.

Rafael Hitlodeo el personaje que representa al verdadero Moro; ya que el autor se desdobra a sí mismo, en la obra hay un Moro que narra lo que otro Moro (Rafael Hitlodeo) concibió. Las circunstancias bajo las cuales es escrita *Utopía* no eran propicias para que las críticas se hicieran en primera persona.

Queda establecido pues, que el ser de Utopía es ideal, preguntémosnos ahora idea ¿de qué? "Os he descrito con la mayor veracidad posible el modo de ser de un Estado al que considero no sólo el mejor sino el único digno a justo título de tal nombre."

Definida Utopía como la idea del mejor, del único estado posible, volvamos a nuestro punto de partida que era el enfrentamiento de esta realidad con la otra, que lejos de ser idea es existencia concreta y por lo tanto histórica. Veamos pues cómo se relacionan dichas realidades. En nuestro análisis mencionamos que la actitud que asume Moro frente a la realidad existente era de crítica. Critica una situación que le parece negativa; pero al criticarla parte de que existe. Luego no por negativa deja de *ser*.

En cambio su actitud frente a la realidad ideal (Utopía) es de apología, porque este estado es para él el positivo; pero al revés del otro no por positivo existe, no por positivo *es*. Utopía no es, de acuerdo, pero sin embargo tiene una razón de ser; su presencia se justifica como un modelo a seguir por el ser existente. Por eso es que Moro la escribe, por eso Rafael abandona Utopía de la que nunca se hubiera marchado a no ser por su deseo de dar a conocer aquel mundo Utopía por lo tanto es el *deber ser del ser*.

Estos dos planos contradictorios, inseparables, apoyados uno en el otro, son los que viven en la obra de Moro y dan el tono tanto a su idea del hombre, como a la de la historia. Un plano explica al otro, sin el deber ser no tendría objeto el ser y sin el ser no existiría el deber ser.

Utopía como deber ser es concebida por Moro en términos absolutamente universales; no es un simple remedio para los males

concretos de Inglaterra, sino que es una posibilidad de salvación universal. Los males de Inglaterra son simplemente su salida natural hacia el universo de lo humano, son su perspectiva, su circunstancia pero no su límite y es por eso que Moro puede decir: "Mucho celebro que una forma de Estado que yo deseaba para la humanidad entera, les haya al menos cabido en suerte a los utópicos."

La idea del hombre que encontramos en la *Utopía* de Moro tiene que estar afectada por esta cosmovisión dual que hemos analizado. Si la realidad se le presenta a Moro dividida en dos planos, también su imagen del hombre será dual: hay un ser del hombre y un deber ser del mismo; pero, así como dijimos en abstracto que el plano del deber ser no puede existir por sí solo, sino únicamente como imagen positiva del ser; del mismo modo el deber ser del hombre o sea el utópico, no tiene una esencia peculiar, su esencia está tomada del ser humano. El utópico por lo tanto es un hombre, nada más que un hombre ideal. La diferencia entre el hombre ideal y el hombre real está en la manera como utiliza su esencia.

Pero vayamos por partes y expliquemos en primer término en qué consiste esta esencia común al hombre real y al hombre ideal. Hemos visto que Moro asume ante la realidad existente una actitud de crítica, porque esta realidad es para él negativa. En efecto, los vicios de la sociedad en que vivió vienen a convertirse para él en las características esenciales de la realidad histórica; pero como el intento de Moro no se agota en la crítica, sino que trata de encontrar el remedio a estos males, se ve obligado a buscar la causa de los mismos. La causa del vicio social sólo puede radicar o venir de dos únicos sitios; de la circunstancia histórica, o del individuo mismo.

En efecto, ambas posibilidades están presentes en la mente de Moro, o lo que es lo mismo en su obra. Por una parte está la idea de que el hombre se inclina al mal por naturaleza; y por otra parte está la idea de que el medio histórico negativo es lo que encauza al hombre hacia el vicio. Moro desde su perspectiva cristiano-renacentista no puede aceptar que el hombre sea por naturaleza malo (aunque la posibilidad esté presente), y en un acto de fe acepta que el medio es lo que condiciona la conducta del hombre. "Tal encarecimiento de la vida da lugar, en efecto, a que cada cual despida el mayor número de servidores; y yo te pregunto: ¿A dónde los envían sino a mendigar y robar?"

Partiendo de que para Moro el medio es lo que determina al hombre, se sigue como consecuencia el que la esencia de éste sea necesariamente relativa; puesto que siempre dependerá de algún condicionante.

Por otra parte en la obra se hace constante referencia a la capacidad que el hombre tiene de cambiar su circunstancia histórica y hacerla propicia para el desarrollo de las virtudes. Si Moro no hubiera tenido fe en esto, jamás habría escrito *Utopía*, jamás habría postulado la posibilidad de un deber ser.

Moro al tratar de definir lo que el hombre es, acaba presentando una imagen dual y contradictoria de éste. En la obra está presente por un lado el hombre como ser determinado por la historia, y por otra parte también está presente la idea del hombre como determinador del medio histórico.

De esta idea contradictoria que Moro tiene del hombre, se seguirá la idea que tenga de la realidad histórica. Ya que ante

un hombre relativo esta realidad será absoluta, mientras que ante un hombre con la capacidad de determinarla, acabará siendo relativa: "... que lo que no pueda transformarse en bueno sea lo menos malo posible, pues no es hacedero que todo sea bueno a menos que la humanidad lo sea, cosa que no espero hasta dentro de algunos años". Su idea de la historia acabará siendo también contradictoria.

Hemos dicho que para Moro el hombre ideal y la realidad ideal participan de la misma esencia que el hombre histórico y la realidad histórica; sólo que en el caso de los objetos ideales esta esencia se presentará en su dimensión positiva.

Así pues en el terreno del deber ser el problema para Moro será, definir si la excelencia de este plano se debe a que el utópico es bueno por naturaleza, o que la bondad de éste depende de las condiciones peculiares de la realidad ideal denominada Utopía.

La contradicción que afecta el ser del hombre, se proyecta a su deber ser, y así en la obra se encuentra presente la idea de que el hombre ideal determina su medio ideal; la narración está llena de referencias a la capacidad que el utópico tiene de determinar su medio desde la geografía hasta el concepto de valor.

Pero, también está presente la idea de que es la circunstancia la que determina las acciones del utópico: "... mas el hecho de estar cada uno bajo la mirada de los demás oblióales a un diario trabajo y a un honesto reposo." Póngase lo anterior en términos negativos, y quedará de la siguiente manera; si no existiera el condicionante de la vigilancia mutua, el utópico no se entregaría ni al diario trabajo, ni al honesto reposo.

Estas posibilidades contradictorias en la obra de Moro, revelan una concepción de la realidad tradicional en la cultura de Occidente. Moro nos presenta al hombre, tanto histórico como ideal, como un ser que modifica su circunstancia pero que no puede trascenderla; la determina, crea leyes, instituciones, etcétera, pero a su vez es determinado por sus propias creaciones. Este círculo vicioso nos remite a una imagen dual y agónica del hombre, que dividido en una parte natural y otra moral vive la lucha irreconciliable que sostiene la parte moral por delimitar a su contraria; la bestia y el ángel, el espíritu y la materia se le revelan a Moro.

Moro postula su obra como una unidad conceptual, por lo tanto la estructura contradictoria que hemos venido analizando, aunque presente siempre, tiene que estar negada por el propio Moro. Este intento de unidad por encima de la contradicción que encuentra en las cosas, es lo que lleva a Moro a inventar Utopía.

Para comprender esto tendremos que ver cuáles son las diferencias entre el utópico y el hombre; porque aunque ambos tienen la misma esencia, no hay que olvidar que el utópico es lo que esa esencia *debe ser*.

En Utopía, lejos de lo que ocurre en el mundo real, el hombre y la realidad última y más profunda, que es la Naturaleza marchan de acuerdo. "Afirman los utópicos que la naturaleza misma nos prescribe una vida agradable, es decir el placer como meta de todas nuestras acciones."

Así pues, la virtud y como consecuencia la felicidad del utópico se reduce a vivir conforme a la naturaleza. Frente a este

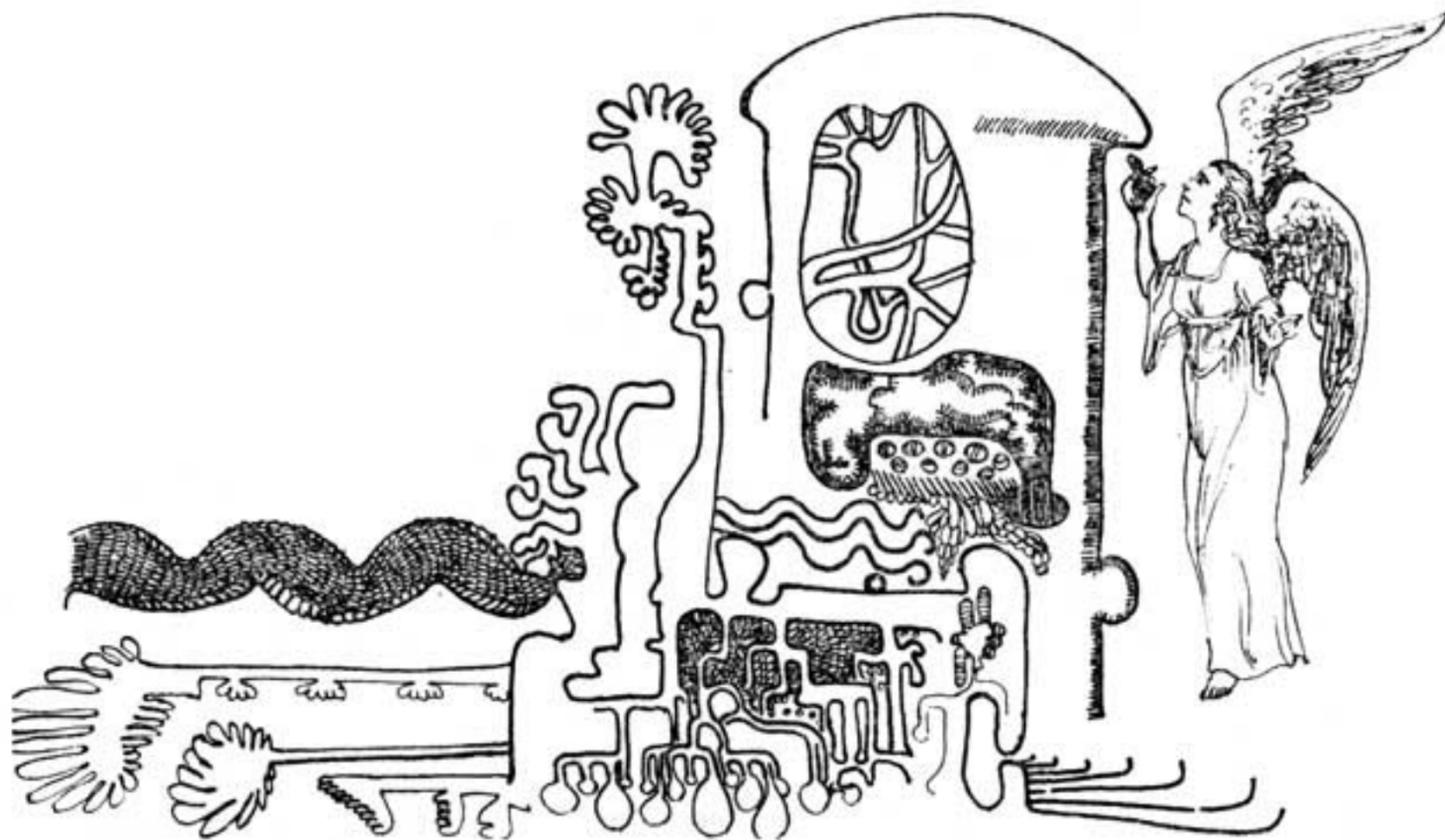
hombre ideal se encuentra el real, el histórico; de quien se deduce por su estado no virtuoso, que no vive conforme a la naturaleza. Si en el mundo ideal la virtud y la felicidad son una misma cosa, en el mundo histórico no ocurre lo mismo: "Hay en efecto, muchas cosas que aunque no posean en sí atractivo alguno, sino por el contrario mucho de amargura y perversidad, el placer de las malas pasiones no sólo las reputa por deleites supremos, sino que las incluye entre las causas esenciales de la vida."

El mundo real, se le presenta a Moro angustiosamente relativo, es un mundo donde lo bueno puede ser malo, el vicio virtud, el dolor placer. El mundo histórico es el sitio donde las cosas y los valores no pueden ser independientes del hombre y su subjetividad.

Moro como hombre de su época, y como hombre de fe, está imposibilitado para aceptar un concepto relativo de la realidad. Se rebela contra lo que *es*, porque eso que describe es lo que ocurre en el plano del ser, para postular en cambio lo siguiente: "Mas así como el juicio alterado por la enfermedad o la costumbre no puede cambiar la naturaleza de las demás cosas, tampoco puede hacerlo con la del placer."

Moro para huir de un relativismo que se le impone divide la realidad en dos planos; siguiendo un modelo platónico postula dos mundos. En el mundo ideal están la verdadera verdad, la verdadera belleza, el verdadero placer; ese mundo es Utopía. En el mundo real los hombres creen poseer la verdad, la belleza, la virtud, pero sólo juegan con apariencias deformes de estos valores. Esta es la razón última de la estructura dual de la obra de Moro, para salvar su fe en un mundo de valores trascendentes, acaba sacrificando el mundo real, el mundo histórico.

La necesidad o esencia de Utopía es ser una posibilidad de realización para el mundo histórico, pues si no su razón de ser sería nula. Pero esta realización es al mismo tiempo la negación del mundo histórico. El hombre al alcanzar Utopía deja de ser para convertirse en lo que debe ser, y con ello perder su esencia histórica. Utopía es el mundo donde no hay nada que cambiar, donde las cosas y los valores existen en sí y por sí independientes del hombre concreto y de su contexto histórico. Es la meta-historia.



# Estilo

## de Julio Cortázar

José Antonio Muciño Ruiz<sup>1</sup> / Facultad de Filosofía y Letras

*Los premios*, primera novela de Julio Cortázar, es un intento de renovación en la novela hispanoamericana. Renovación hecha a base del lenguaje, que es la principal preocupación de Cortázar.

Y si ya es de notar que en "El perseguidor" —en su libro *Las armas secretas*—, mezcla lo real con lo fantástico, también en *Los premios* Cortázar se va deslizando más de lo fantástico, empleando este elemento sólo como trasfondo simbólico de la acción que realizan los personajes.

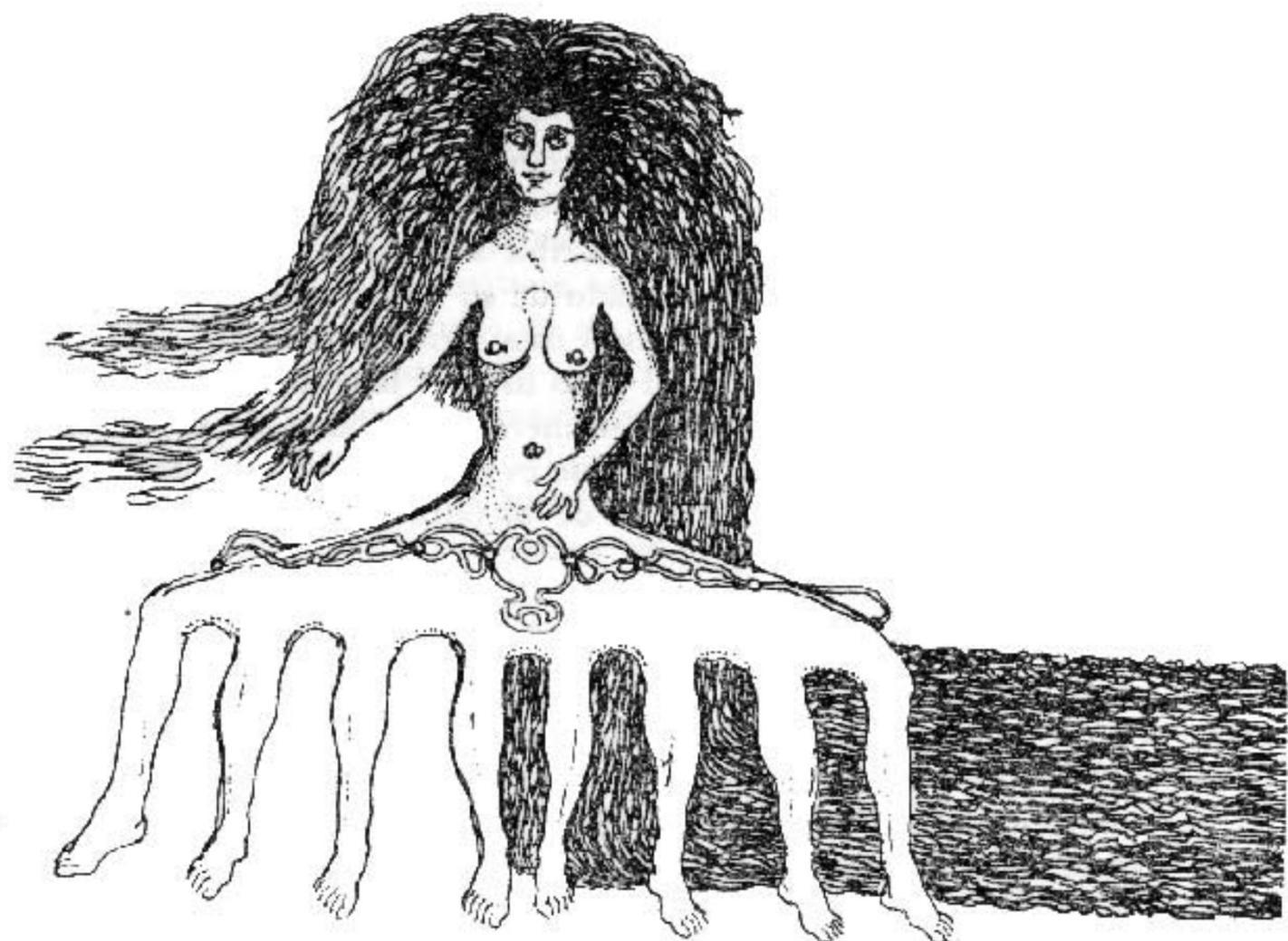
En esta novela se reflexiona sobre una realidad, que el autor ve y que transmite empleando *un lenguaje*, como único medio de comunicación; lenguaje que Cortázar emplea a su manera; lo hace moldeable a sus necesidades de escritor.

Como cuentista, Cortázar emplea lo fantástico como instrumento de búsqueda, dice: "Muchos de esos cuentos, representan una especie de autosicoanálisis." La búsqueda de la realidad es lo que lo lleva a realizar sus cuentos, hacer una "transmisión de vivencias"; en dichos cuentos no se intenta sólo plantear problemas metafísicos, sino de muy variada índole (para provocar al lector), con lo cual Cortázar obtiene, al llegar a la perfección como cuentista, una libertad verbal. Una libertad de escribir que necesitaba antes de tener un verdadero dominio del lenguaje, que lo lleva a su meta: la perfección como cuentista y un mirarse a sí mismo, que le hace comprender al ser humano y sus problemas.

Los cuentos de Cortázar tienen una función de catarsis, pero limitada por elementos fantásticos, que actúan como estímulos subliminales, y que le dan al cuento un estado de tensión que desemboca en dicha catarsis. La manera de emplear el lenguaje en estos cuentos —lenguaje oculto, simbólico, ritual— lo liga con la corriente surrealista, de la que Cortázar se confiesa ferviente admirador.

En *Los premios*, la función catártica está dada por los propios personajes, principalmente por Medrano, que recuerda a "El perseguidor". Además, en esta novela, Cortázar utiliza todos los elementos que emplea en sus cuentos, así nos encontramos con "el laberinto", popa del barco; es aquí donde vemos el trans-

<sup>1</sup> Del curso Introducción a las investigaciones literarias del maestro Héctor Valdés.



fondo mitológico que utiliza Cortázar, además la identidad del viaje que realizan sus personajes con el viaje de los Argonautas.

Pero este es un viaje épico-cómico, que resulta también trágico, y esto se debe a que Cortázar logra fundir la imaginación con la realidad humana, por lo que su novela es diferente a lo que se había dado anteriormente en la literatura, no en la temática, sino en el estilo.

Si en *Los premios* Cortázar va a mostrarnos a seres de los diferentes niveles sociales argentinos, en la búsqueda de su existencia verdadera piensa que para que haya una visión más completa de la realidad que viven debe darles a cada uno el lenguaje que les corresponde. Así encontramos el habla porteña en todos sus niveles, desde el habla de La Boca, el barrio genovés, hasta el habla de los intelectuales porteños y el lenguaje "especial" del tango. Como ejemplo están los siguientes párrafos:

Che madam que parlas en francés  
y tiras ventolín a dos manos,  
que cenás con champán bien frapé  
y en el tango enredás tu ilusión

...

pa mí sos siempre la que no supo  
guardar un cacho de amor y juventú.

—Salud, Medrano, y hablemos de usted,

—¿Por interés, por cortesía? Discúlpeme, uno dice cosas que son meros reflejos condicionados.

...

—Me gusta hablar con usted —dijo...

—Decimos grandes pavadas los dos —dijo Claudia y se rió a su vez—. Siempre las máscaras, claro.

En los párrafos anteriores se ve claramente el habla porteña, tal cual es, sin la retórica falsa que habían empleado anteriormente los escritores, cuando

hablaban de la Argentina por boca de sus personajes; de donde salta a la vista que la preocupación lingüística es uno de los puntos más importantes del estilo de Cortázar. Su posición se debe a que está "contra aquellos escritores que se aclaran la garganta, despliegan su plumaje como pavos reales, y repiten en el plano de la cultura la actitud absolutamente opuesta del hombre inculto, semi analfabeto, que al momento de tener que escribir una carta, cree imprescindible emplear un lenguaje totalmente desvinculado de su habla oral, como si luchara contra algún impedimento físico, venciendo una serie de tabúes."

Cortázar mantiene una lucha contra el falso uso del lenguaje, lo que él llama "el establishment del lenguaje". Y en su primera novela, nos da sus puntos de vista al respecto, en los diálogos de Persio, que es un *alter ego* del autor, cuando habla con un estilo muy elaborado, lleno de metáforas y con toques de gran intelectualismo, porque para Persio la:

única ansiedad es lo magno de la elección posible; guiarse por las estrellas, por el compás, por la cibernética, por la casualidad, por los principios de la lógica, por las razones oscuras, por las tablas de los pisos, por el estado de la vesícula biliar, por el sexo, por el carácter, por los pálpitos, por la teología cristiana, por el Zen Avesta, por la jalea real, por una guía de ferrocarriles portugueses, por un soneto, por la Semana Financiera, por la forma del mentón de Galo Porriño, por una bula, por la cábala, por la necromancia, por Bonjour Tristesse, o simplemente ajustando la conducta marítima a las alentadoras instrucciones que contiene todo paquete de pastillas Valda.

Reflexiones que Cortázar llama de "hiperintelectualismo", y que se contraponen al habla de los otros personajes, con el fin de mostrarnos la diferencia de estilos, y el fin que cada uno logra.

Además, Cortázar-Persio, dice:

La obscura certidumbre de que existe un punto central donde cada elemento discordante puede llegar a ser visto como un rayo de la rueda" . . . , "sentir crecer en mi cuerpo la tercera mano, esa que espera oír el tiempo y darle vuelta, porque en alguna parte ha de estar esa tercera mano que a veces fulminante se encima en una instancia de poesía, en un golpe de pincel, en un suicidio, en una santidad . . . ¿Cómo entrever la tercera mano sin ser proxeneta de la hermosura, de la eufonía, de los finales felices, de tanta prostitución encuadrada en tela y explicada en los instintos de estilística?

Pregunta a la que quizá sólo Cortázar pueda dar respuesta.

En *Los premios*, Cortázar reflexiona sobre la realidad argentina,<sup>2</sup> pero llega a emplear prosa poética, ya que considera la poesía como el arma más combativa que tiene el hombre.<sup>3</sup>

Los diálogos que sostienen los personajes, empleando su verdadero lenguaje, hacen que una parte de la novela sea, por su sencillez, una sucesión de imágenes. Lo cual no debe menospreciarse porque como dice Cortázar, por boca de Persio: "a mí me parece que muchas cosas tienen manija, fíjese por ejemplo en

<sup>2</sup> Cortázar escribió un poema titulado "La patria", cuyos versos finales dicen: "Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles / cubiertas de carteles peronistas, te quiero / sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho, / nada más que de lejos y amargado y de noche." Incluido en su libro *Razones de la cólera*, 1950. (Hasta hoy inédito, pero el poema se reproduce en su: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México. Editorial Siglo XXI, 1967, pp. 197-198.) Muestra su posición con respecto a la Argentina; no con cólera a su país, como se supondrá, sino con un profundo amor.

<sup>3</sup> Al respecto Cortázar, dice: "Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad sea cual fuere, sólo se revela poéticamente". Graciela de Sola: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1968, p. 141.

las imágenes poéticas. Si uno las mira desde fuera, no ve más que el sentido abierto, aunque a veces sea muy hermético. ¿Usted se queda satisfecha con el sentido abierto? No señor. Hay que tirar de la manija, caerse dentro del cajón. Tirar es apropiarse, apropiarse, propasarse”.

Aquí, Cortázar justifica su actitud, porque él está en contra del lector que únicamente mira la obra en forma superficial, sin adentrarse en ella. Es decir, Cortázar, como genio del lenguaje, se “burla” del lector, juega con él. A esto se debe que entre los capítulos de su novela intercale los monólogos de Persio, que vienen a ser como una burla para aquellos lectores que creen que un estilo únicamente se logra por la complicación del lenguaje, la infinidad de metáforas y la abundancia de citas eruditas.

No debe entenderse esta militancia en forma errónea; Cortázar está en contra de ese lenguaje elaborado, pero falso; no contra aquel elaborado, pero lleno de profundidad. Ejemplo de esto es que es gran admirador de Góngora.

Esta tendencia estilística se confirma en *Rayuela*, que es un libro hecho en función del lenguaje, y además como burla hacia los “lectores” y los “críticos”, que dicen serlo.

*Los premios* es una novela que muestra todas las inquietudes que Cortázar tiene sobre la literatura; sus preocupaciones y la actitud combativa que empleará en su obra posterior.

Al mostrarnos la sucesión de imágenes de *Los premios*, éstas adquieren un carácter transitorio, porque Cortázar intenta aún profundizar más; lograr las “figuras”, que son: formas poéticas semejantes a las imágenes, pero de una profundidad mayor.

Cortázar dice: “La noción de figura va a servirme instrumentalmente, porque representa un enfoque muy diferente del habitual en cualquier novela o narración donde se tiende a individualizar a los personajes y a darles una psicología y características propias.”

En *Los premios*, Cortázar muestra su militancia idiomática, por lo tanto no se puede decir que su estilo lo sitúe plenamente dentro de una forma literaria definida. A cada nuevo libro Cortázar le da ese toque de inquietud, que caracteriza a su obra; siempre está en constante lucha con la palabra, para que ésta exprese lo que realmente debe expresar.

En definitiva, dice, me siento profundamente solo, y creo que está bien. No cuento con el peso de la mera tradición occidental como pasaporte válido, y estoy culturalmente muy lejos de la tradición oriental (8), a la que tampoco tengo mucha confianza fácilmente compensatoria. La verdad es que cada vez voy perdiendo más la confianza en mí mismo, y estoy contento.

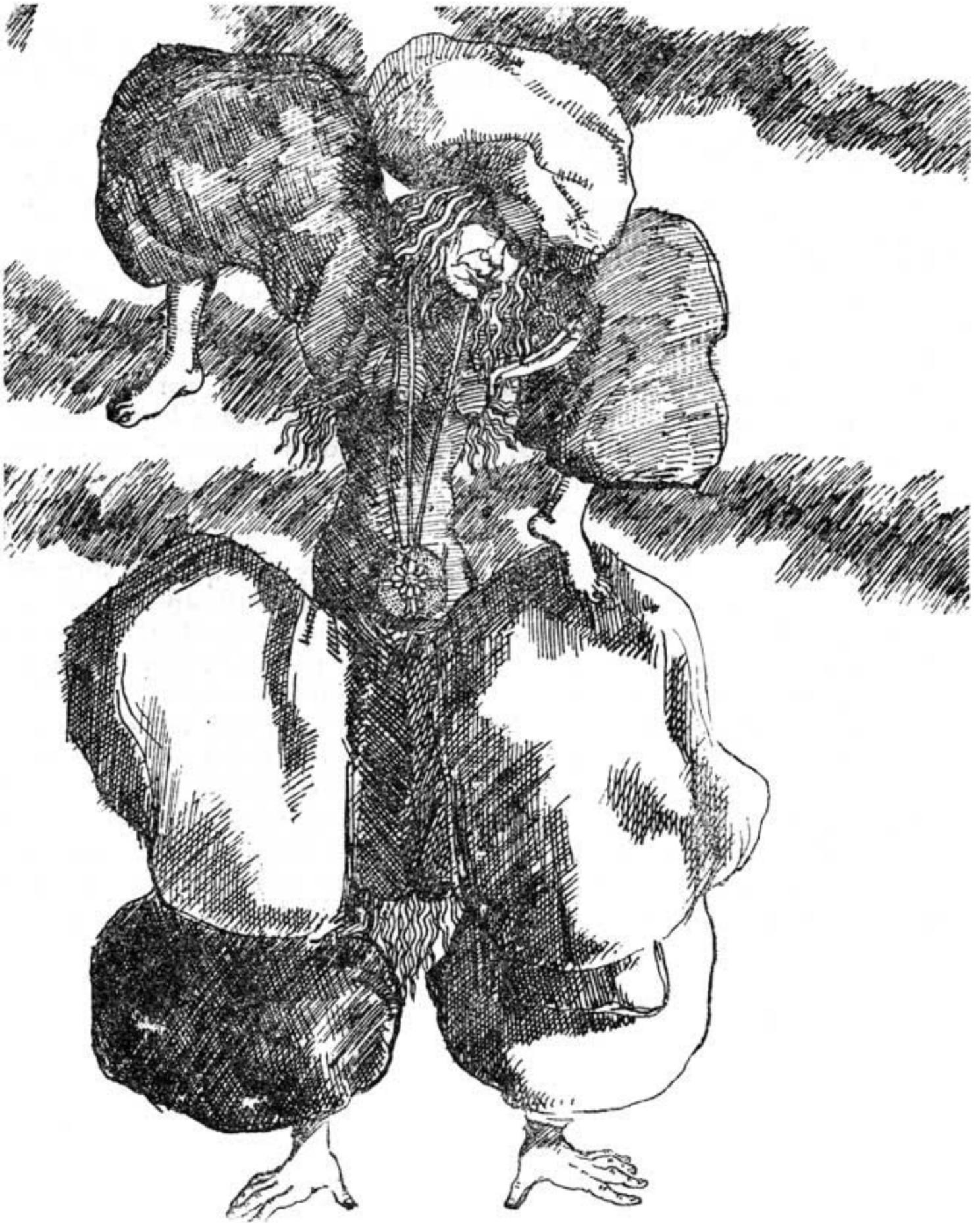
Cada vez escribo peor desde un punto de vista estético [?]. Me alegro, porque quizás me voy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo. En cierto sentido puede parecer un suicidio, pero vale más un suicida que un zombie, habrá quien pensará que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero.

---

# UTOPIÍA CRIOLLA\*

---

Tatiana Coll/ Facultad de Filosofía y Letras



\* Historia de la Filosofía en México. Prof. Abelardo Villegas.

El hombre está condenado  
a inventar al hombre.

Jean-Paul Sartre

“Es tesis central del presente libro que las distintas razas del mundo tienden a mezclarse cada vez más, hasta formar un nuevo tipo humano, compuesto con la selección de cada uno de los pueblos existentes.”<sup>1</sup> Si queremos entender claramente este propósito, debemos preguntarnos cuál es la definición de raza; por raza se entiende: “origen o linaje, variedad constante en una especie animal”.<sup>2</sup>

Podemos deducir entonces de las dos primeras afirmaciones, que desaparecerá el concepto de raza en virtud de una selección, se anularán las especies y sus constantes en favor de una universalidad, no se darán más orígenes, diferencias y separaciones, pues todos serán la misma variedad, iguales.

Surge ahora otra pregunta: ¿Cómo efectuar esta unión, esta selección? ¿Revive acaso Vasconcelos las teorías darwinianas? A primera vista parece que sí, que la vieja ley del dominio de los más fuertes resucita, sin embargo, profundizando un poco, vemos que el filósofo acuña el término de selección, presentando este otro: fusión interracial. No habrá entonces destrucción, no será la ley del más fuerte, sino un intercambio fecundo.

Intercambio o fusión, son, en este caso posibles, gracias al desarrollo histórico. Desarrollo que empezó con los primeros pobladores o raza *roja*, habitantes de la Atlántida, y que terminará con el mestizaje total de los indios, o raza *roja*, en lo que queda del continente perdido. Este proceso será fácilmente determinable si se ve en los sucesos o hechos algo más que “. . . una cadena fatal de repeticiones sin objeto . . .”<sup>3</sup> si se ve en ellos a los antecedentes de este proceso, que sintetizados, y no analizados como lo hace el historiador estéril, darán el resultado o clara visión de la fusión.

Queda establecido entonces que en la formación de esta raza desempeñará un papel primordial el devenir histórico. El hombre es condicionado por la historia, y ésta es a su vez condicionada por el hombre. Dada esta interrelación, y para poder entender el proceso, debemos analizar esas dos ideas, separada y paralelamente, ya que las razas y las distintas civilizaciones que las representan nacen, se desarrollan y mueren dentro del proceso histórico: “la où il y a croissance, il peut aussi y avoir décadence”.<sup>4</sup>

Estas tres etapas se han ido dando en las distintas razas, cada una en su época ha sido fuerte y conquistadora, cada una ha impuesto su razón, cada una ha dominado, para pasar a ser conquistada, dominada. La historia, hasta nuestros días, podría resumirse a grandes rasgos en esta sucesiva dominación, conquista, derrota, y, sobre todo, negación de los unos por los otros.

<sup>1</sup> Vasconcelos José: *La raza cósmica*, Espasa-Calpe, México, 1966, p. 9.

<sup>2</sup> *Pequeño Larousse Ilustrado*, París, 1964, p. 871.

<sup>3</sup> Vasconcelos José, *ibidem*, p. 15.

<sup>4</sup> Toynbee Arnold, *Guerre et Civilisation*, Gallimard, París 1953, p. 50.

“En la historia no hay retorno, . . . ninguna raza vuelve; cada una plantea su misión, la cumple y se va . . .”<sup>5</sup>

La raza ahora dominante es la blanca, la blanca sajona, que ha cumplido su misión, ha mecanizado y automatizado al mundo, y que inconscientemente ha puesto las bases para su autodestrucción, siguiendo así el proceso dialéctico, y la formación de la nueva raza, la raza cósmica.

Aparece aquí el verdadero sentido de la futura raza: cósmica, universal. El mundo unido por un lazo sanguíneo y perfeccionado por la unión de las variedades superiores de cada especie. Éste es el destino humano y se ha ido forjando a través de los siglos, no es una mera casualidad: “La civilización no se improvisa ni se trunca . . . se deriva siempre de una larga, de una secular preparación y depuración de elementos que se transmiten y se combinan desde los comienzos de la historia.”<sup>6</sup>

Para Vasconcelos, algunos de los determinantes son: el más inmediato, la tremenda obra de conquista, llevada a cabo por hombres libres de genio creador que inician de esta manera un nuevo periodo histórico y una primera fusión de razas; remontándonos en la historia, aparece el más antiguo determinante, comprobamos que la primer gran civilización, la civilización madre fue la *roja*, que decayó posteriormente y que en silencio aguarda el desenlace de su destino histórico. La derrota de Trafalgar y el Imperio Napoleónico, representan obstáculos, escollos en el camino de la fatalidad y que han de ser superados, pues han tergiversado momentáneamente la clara visión del futuro, han hecho aplazar la misión trascendental en virtud de cambios estériles. Sin embargo, tampoco podemos afirmar que estos obstáculos sean totalmente negativos, o inútiles, pues dentro del complicado proceso histórico no se da nada gratuito, todo sirve a un determinado fin de manera directa o indirecta, en este caso los “errores” permitieron que no nos limitáramos a nuestras fronteras, que no levantáramos murallas de “pureza” y facilitaron entonces la unión final. La historia no tuerce sus caminos.

La fusión de razas, señalada anteriormente, permitió que nuestro pueblo tenga una mayor facilidad de asimilación, de simpatización con los demás pueblos, y de ahí, que pueda afirmarse que en realidad somos los elegidos, pues las bases están ya puestas, la hostilidad de los demás (sobre todo del blanco anglo-sajón) tendrá que ser depuesta ante la magnitud del destino futuro. Destino que se dará, por otra parte, gracias a la potencialidad creadora: “En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo.”<sup>7</sup>

Este “amor fecundo” que preconiza la igualdad entre todos los hombres, será el rasgo distintivo y definitorio, al mismo tiempo que causa de la nueva raza. Hay que señalar aquí la importancia del término de fecundo, el amor del que habla Vasconcelos, no es un amor estático, contemplativo y en última instancia inútil, es más bien un impulso, un torrente tumultuoso de vida que encauzará a las distintas razas al ideal común. Al mismo tiempo que es acción, este amor engendra belleza. ¿Sería absurdo hablar de belleza moral? Belleza y amor reemplazarán en el mundo norma y deber. Sin presiones de ninguna clase, el hombre podrá dirigir su vida libremente, elegir sin más imperativo que el gusto, las acciones y las uniones se harán entonces de manera espontánea. “La vida fundada en el amor llegará a expresarse en forma de belleza.”<sup>8</sup>

Este estado representa la tercera etapa de la evolución social, de acuerdo con la ley de los tres estados sociales que formula Vasconcelos. En la primera etapa se da la preponderancia del militarismo, la voluntad, la razón y sobre todo el sentido estético se encuentran sometidos a la fuerza, al

<sup>5</sup> Vasconcelos José, *ibidem*, p. 25.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 35.

ingenio de guerra, la sociedad está en estado tribal. El segundo periodo representa aún nuestra época, es la etapa de la razón, de la lógica, de las leyes precisas, el mundo se somete a la dictadura de las normas y de las reglas cuán absurdas sean. La culminación o liberación de las etapas precedentes nos llevará al mundo espiritual o estético, regido por los impulsos creadores guiados a su vez por el amor y la belleza, de este modo se suprime radicalmente el deber ser y toda clase de imposición, que no tendrán sentido en un mundo de hombres llevados más allá del bien y del mal.

De esta manera podemos afirmar que la historia misma cobra sentido, pues será ella también creación, estará colocada bajo el signo del sentimiento, de la fantasía y de la libertad, separada para siempre del concepto de ciencia analítica.

La fusión racial vendrá a ser, por otra parte, la culminación de las predicaciones de Jesucristo, pues vemos que las bases de esta última raza son el amor de todos los hombres y la igualdad entre todos los hombres. "...tenemos todos los pueblos y todas las aptitudes y sólo hace falta que el amor verdadero organice y ponga en marcha la ley de la Historia".<sup>9</sup>

Haciendo un breve resumen, podemos concluir que la raza cósmica es el resultado final de la mezcla de las cuatro razas existentes, que es resultado, a su vez, del anhelo de superar la fase materialista del hombre reemplazándola por otra puramente espiritual, el proceso se hará naturalmente, no habrá imposiciones, los hombres seleccionarán según su propio gusto, descartándose así automáticamente la fealdad, los vicios, la ignorancia... La gran característica de esta quinta raza universal será su sentido estético creador.

La determinación de esta raza es posible, pues en el transcurso de la historia se han ido dando precisamente sus determinantes, ya que la historia es concebida como un camino que hay que recorrer para alcanzar la meta señalada, este camino será más o menos tortuoso, pero sus retornos, sus vueltas, sus cruces no serán nunca inútiles. La historia no es simplemente un instrumento humano, hay dentro de ella cierta fatalidad que escapa al hombre y lo encauza. La historia es síntesis, en cuanto que síntesis significa ampliar o añadir.

Al empezar Vasconcelos su libro, debiera haber prevenido al público que no iniciaba un viaje ordinario y que antes de abrir el libro hiciera examen de conciencia dejando a un lado prejuicios y lógicas de orden económico-material y valores morales de tipo deontológico, ya que éstos no harían más que entorpecer y retardar el entendimiento de su utópico proyecto. Pues vemos que llevado por su frenesí creador, va hasta imaginar una *Universópolis* y a transformar al mundo, a la naturaleza, a la estética, a la arquitectura, es decir esencialmente al hombre. Llevada hasta este punto su empresa no parece ser tan seria como se lo propone, podríamos reírnos fácilmente de su ingenuidad, pero podríamos también inclinarnos a respetar su deseo de ver en el hombre más allá de la máquina que construye y destruye al mismo ritmo. Optamos por la segunda posición al reconocer su anhelo de ver: "... el triunfo del ser en la conquista del infinito..."<sup>10</sup>

Sin embargo, para que esta visión del futuro, un futuro tan alentador, sea realizable, o al menos comprensible inmediatamente, hay que superar en el mundo, no ya la segunda etapa que atraviesa la sociedad actual, *intelectual o política*, sino el hambre y la miseria... La raza cósmica sería entonces un resultado a largo plazo, a muy largo plazo, Vasconcelos razonablemente no limita ni predice esta distancia.

Nietzsche afirma: "La fausseté d'un jugement n'est pas selon nous un argument contre lui. La seule question est de savoir dans quelle mesure

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 34.

ce jugement maintient la vie.”<sup>11</sup> Si aplicamos esta escala valorativa para juzgar a Vasconcelos, vemos que éste preconiza un “abrirse” al mundo, de manera esencialmente creadora, y es esta creatividad la que afirma y mantiene todo el valor vital de la obra, la que le da pleno sentido. Establece, más bien “crea”, un proyecto a realizar ante una situación actual dada, anulando así la situación misma y rescatando de esta manera la libertad humana y sobre todo la individual. Todo hombre puede ser libre, y cobrar esta libertad por medio de sus actos, de sus creaciones, de sus proyectos . . . de su comprometerse. Libertad creadora. ¿Qué otra salida para el hombre? ¿Qué otra meta, más significativa, para el hombre?

Por muy utópico que aparezca este proyecto no podemos más que admirarnos por esta grandeza por el deseo de trascender la mezquindad humana. Hasta un cierto punto vemos resurgir aquí el conocido “élan d’amour” bergsoniano que reemplazó al “élan vital” para fundar una moral dinámica, una moral esencialmente creadora que sustituye por lo tanto a las vetustas obligaciones y normas por un amor activamente creador, que hará que al coincidir los hombres en él, coincidan también las sociedades. Actualizando un poco más, podríamos encontrar su vigencia en el conocido: “Make love, not war . . .”

Previamente cité una frase del historiador A. Toynbee, citaré aquí otra que parece resumir su pensamiento, presentando al mismo tiempo una teoría distinta con la misma amplitud universal: “Nous devons abolir la guerre et les classes sous peine, si nous échovons, de les voir gagner une dernière victoire sur l’homme, définitive.”<sup>12</sup> Vemos aquí subrayada la posición opuesta, el mundo entero es un campo de batalla, el irracionalismo militar impera en las mentes de los hombres en el poder, esta posición sumamente realista, y no tan lejos de la verdad, ilustra sin necesidad de ejemplos la situación actual, si queremos, más bien necesitamos, una solución, tendrá ésta que presentar las bases de una transformación total. Esto podría representar el pensamiento de Toynbee si no afirmara posteriormente que el triunfo del cristianismo, como única salida o remedio, traerá la paz universal. El cristianismo en su pureza o esencia original, desligado de toda interpretación “eclesiástica” posterior.

Hemos visto que varios pensadores coinciden en su respuesta a la solución del angustioso problema que el presente nos plantea. Todos tienden a reconciliar al hombre entre sí, tratan de fundar una “socio-universalidad” no basada en la igualdad económico-material, sino en una libertad verdadera, espiritual, que no es otra que la libertad de crear.

Esta solución es tan precaria y tan destruible como lo son todas, están sujetas a la dialéctica histórica que determina ciertamente los destinos humanos, y no depende en última instancia más que de la lupa con que se la mire y de lo que se quiera ver en ella. El riguroso observador científico envuelto en su mundo lógico no verá en la historia más que una acumulación estéril de hechos que se han ido dando, acabará por enterrarse en la imitación o en la negación, viviendo cotidianamente el mundo de Huxley. Mientras que el artista libre y creador, pintará su mundo, lo vivirá en paz.

<sup>11</sup> Nietzsche Frederic, *Aurore*, Mercure de France, París, 1901, p. 65.

<sup>12</sup> Toynbee Arnold, *Guerre et Civilisation*, Gallimard, París, 1953, p. 71.



# ¿Un hombre o un hippie?

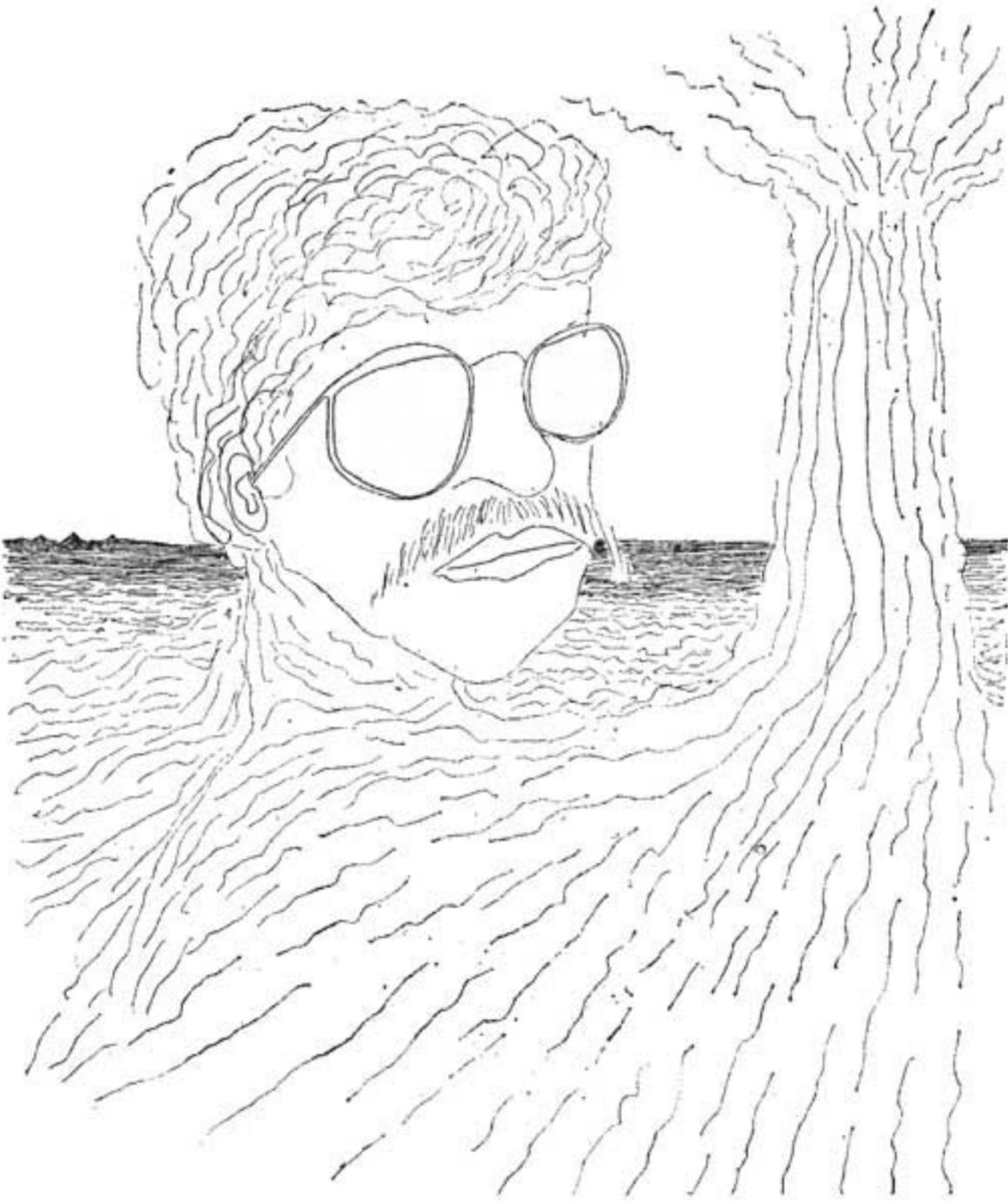
Martha Robles

Podría decirse que la existencia del hippie es la prueba de que el hombre se sentía cansado de ser hombre. De que las máquinas eran ya demasiado grandes, las monedas muy comunes, los vestidos, los coches, las casas, las ideas, los niños, los anuncios, las pinturas, los sueños, los psicólogos; iguales.

¿Por qué sorprenderse ante la presencia de un hombre sin "presencia"? ¿Por qué negar el valor de aquel que sin zapatos, con el pelo largo, despeinado y sucio trata de encontrar una verdad y una sonrisa? Si el hippie trata de volver a estados primitivos, buscar un ideal en la razón sin razón, rechazar la jerarquía de valores tradicionales, negarse a vivir en competencia y luchar por una vida "simple y comfortable", como se la ofrece su sistema económico, es porque han encontrado a la sociedad carente de herencia.

Cada uno de ellos es testigo y personaje de su propia tragedia. Cada uno de ellos ha tenido que soportar durante gran parte de su vida la ansiedad y desesperación de las generaciones anteriores. Si predicán el amor es porque nunca lo conocieron, la paz, porque cuando niños y después mayores, sólo tuvieron angustias y graves problemas familiares. La mayoría de ellos han crecido en ambientes de indiferencia, de lucha económica, en donde su mejor amigo era la propia soledad.

La rebeldía siempre ha existido de alguna manera y de ello tenemos pruebas en el transcurso de toda la historia. Pero sucede que ahora existe la ciencia, que se han descubierto los electrones, que la energía del hombre está encauzada a la elaboración de instrumentos para su propia destrucción, que la tecnología ha alcanzado un incalculable desarrollo en el campo de los materiales bélicos. Sucede que el hombre tiene miedo de seguir siendo hombre y se cuida del daño que puedan causarle "los otros" y para defenderse y aumentar su seguridad, se dedica a la creación de nuevas armas que acaben inmediatamente con aquel que se atreva a enfrentarsele. Sucede que la ciencia ha olvidado el hambre de los pueblos, la sed de las tierras, las causas sencillas; se ha llegado a la luna y pronto se podrá viajar hasta ella aprovechando un eficaz sistema de crédito. Sucede que dado todo el progreso y la evolución del



intelecto, no puede aceptarse la realidad absurda de los que nada tienen pero buscan la imaginación en el goce de las cosas naturales; y placer en el experimento de sentirse diferentes, de alguna manera, a la sociedad que los ha engendrado; aunque para ello tengan que formar una antisociedad, que les dará una igualdad opuesta a la anterior y que para lograr ser ellos mismos tengan que hacer uso de modelos ideológicos o sociales de las culturas orientales, de pasadas formas de vida, o de creación de los literatos.

La razón de las comunidades hippies en forma de hordas, o en algunos casos, de tribus, no es otra que la necesidad individual de comunicación. Muchos de ellos están aprendiendo a "hablar", venciendo una timidez que les había impedido desarrollarse socialmente. Entre ellos existe el mutuo estímulo, la confianza y el apoyo colectivo para cualquier decisión que se tome. En este tipo de convivencia comprenden por primera vez, el significado de dar algo de sí mismos a los demás y recibir a cambio cierta forma de amor y la tranquilidad que obtie-

nen al vivir en un continuo presente sin la preocupación de la lucha económica y social que tendrían, como miembros activos de la sociedad, en el "Establishment".

El verdadero hippie no es un burgués aburrido, como tanto se ha proclamado. Aunque tampoco se ganan la vida en oficinas, como quisieran verlos sus críticos. Su vida está orientada, básicamente, a la búsqueda de la verdad y a la creación de una nueva forma de belleza, fuera de los marcos tradicionales. La gran mayoría han sido universitarios y algunos continúan cursos de postgrado. Tienen trabajos con ingresos mínimos, se les puede ver como carteros recorriendo a pie las calles, cargando una gran bolsa de cartas; manejando un destaralado automóvil como parte de una línea "pirata" de taxis. Muchos de ellos se dedican a la venta de sus propias creaciones artísticas: cerámica, pintura y una gran variedad de trabajos en papel de bellísimos colores.

Continuamente cambian su residencia y llevan una vida casi nómada, instalándose en cualquier lugar, ya



sea en la carretera o dentro de la ciudad. Comparten con sus perros habitación y comida, los llevan a todas partes igual que a sus mujeres y a sus niños, les dedican una gran parte de su tiempo, juegan con ellos en los parques, los llevan por las tardes a correr y gozan de los mismos privilegios que sus dueños.

Uno de los más graves problemas del hippie, es sin duda, el uso constante de las drogas. La mayoría de ellos son adictos a la marihuana, morfina, LSD, hongos alucinantes, etcétera. Esta necesidad de ambientes y alcances "más allá" de los que le daría su propia naturaleza, se da precisamente, porque tienen una gran potencialidad creativa mal orientada. Esta necesidad es fácilmente comprensible si analizamos la ansiedad que los mueve a "buscar" a "hacer" algo. Todos ellos son jóvenes llenos de vida, muchos con una brillante inteligencia pero que en común buscan, en estados sobrenaturales, la hipersensibilidad porque carecen de sensibilidad, imágenes por la falta de imaginación y sueños, por la ausencia de ideales. O tal vez sea una búsqueda de la sensibili-

dad, imaginación y sueños provocada por la negación de estos valores en la sociedad actual, y que por ese medio tratan de obtener y transformar en estímulo para sus creaciones.

La vida no pudo proporcionarles placeres. La sociedad les exigía el cumplimiento de deberes rígidos y frustrantes para ellos, especialmente el de ir a matar gente extraña en tierras extrañas; el ir a "defender" los valores de la humanidad amenazados por la invasión del "terrible" comunismo, y que los Estados Unidos, en un arranque de generosidad, se ha dedicado a asumir la labor de regenerador, defensor y libertador del mundo; entregando al pueblo "aliado" la libertad de sus jóvenes y el riesgo continuo de sus vidas.

Después de haber salvado toda clase de agresiones sociales y familiares, el hippie siente ahora, la necesidad de experimentar la paz interior para él desconocida, para ellos recurre a las filosofías orientales, que le reconfortan espiritualmente y le proporcionan símbolos de amor a la naturaleza: las flores, las montañas, el cuerpo mismo, etcétera. En sus comunidades

tienen un hombre mayor, quien los orienta espiritual y religiosamente. Todos ellos están acostumbrados a la meditación que es una práctica de las enseñanzas del sintoísmo, zen, budismo, hinduismo, etcétera.

La influencia de la literatura, ha sido también definitiva en su formación. Hermann Hesse ha logrado determinar su conducta, provocando una identificación de sus lectores con los personajes novelescos: Demian, el Lobo Estepario, Sidarta. El hippie los comprende y encuentra una gran similitud con su propia vida interior, en cada uno de ellos ha encontrado un eco a sus necesidades, una justificación a su forma de ser diferente. A través de sus cuentos y novelas encuentran una explicación de sí mismos que no lograrían por otros medios, dado su propio desconocimiento de lo que quieren o de lo que son en ese momento.

En el campo del arte, han introducido una nueva realidad estética que asimila influencias de todas las épocas y culturas. El *Art Nouveau* combinado con el *Op Art* les sirve como base para experimentar con luz y sonido, tratando de producir ambientes orgiásticos, integrando luz, color, movimiento y sonido. Su escultura parte básicamente del *Trash-Pop*, influidos por Kafka, intentan llegar siempre al absurdo. Existe una gran contradicción entre lo que quieren ser y lo que realmente han conseguido; son grandes teóricos, predicán la bondad, la verdad y la belleza y por otro lado demuestran que viven en la confusión

y en el desconcierto, que su búsqueda está mal orientada. Las manifestaciones artísticas son una prueba de ello. En su nueva música, con tonalidades agudas y monótonas, sus cantos y bailes, en sus ritmos agresivos dan la impresión de querer liberarse en ese momento de todo lo que les inquieta dentro de ellos. Producen la misma impresión y desconcierto en su poesía y toda su creación literaria. Van de la nada al absurdo...

El hippie es el resultado de la ansiedad de las generaciones anteriores, es el engendro de una sociedad sin valores, el producto de una necesidad de humanización del hombre. Es haber llegado hasta el hastío de vida, descubrir que se vivía en la nada rodeado de cosas, de gentes iguales, acomplejadas, desesperadas, sin ideales, buscando el poder en la destrucción. Es el resultado de la lucha contra "el infierno que es el otro". Es el rebelarse contra todo, aun contra ellos mismos. Es buscar, querer algo y no saber qué. Es el intento de crear algo sin violencia, confuso pero en paz. Es el producto de las guerras, de las necesidades y de la rigidez de la sociedad que los ha formado. Se ha creado el caos humano... el hippie tiene ya un pequeño de la mano, una nueva generación se está formando entre la rebeldía, la confusión y el miedo, entre contradicciones y luchas. ¿Estarán también ellos en contra de sus padres, que buscan la verdad, cuando sean mayores?, ¿serán esos niños, la esperada generación de hombres?...

**Punto de Partida** ha iniciado talleres literarios en diversas ramas. Salvador Elizondo dirige el taller de ensayo.

# Hacia una visión de la crisis en las nuevas generaciones

Por Carlos Romanillos

Escuela de Ingenieros industriales / Universidad de Madrid

Desde que en la historia aparecieron Rousseau, Goethe, Lord Byron, desde que el joven Werther confiesa, "como apreciando su inteligencia, su único orgullo es su corazón, fuente de toda vida", o desde que Lord Byron inicia su desesperada huida, su lucha contra la sociedad fría y convencional, sumergiéndose en la más pura pasión vitalista, los jóvenes iniciaron la lucha por recuperar lo que les había sido arrebatado. Sean cuales hayan sido las circunstancias, el hecho es que la vida, siempre joven, sólo para ellos está destinada. Así, entonces, como en nuestros días, se rebelan, luchan contra lo senil, que todo lo domina, contra los que ya han dejado de vivir, porque no vibran en la evolución, los que se refugian en la razón, la razón sin vida.

El fondo del problema sigue como entonces planteado en el mismo hecho. "La razón es enemiga de la vida" nos dice Unamuno. "Tiende a la muerte la inteligencia, como a la estabilidad la memoria. Lo vivo, lo que es absolutamente inestable, lo absolutamente individual, es, en rigor, ininteligible."

Se puede decir más, la actividad de la razón, sólo aplicada al vivir puede encontrar sentido. Es que esa actividad del hombre, cuando es realmente humana está íntimamente fundida con la sentimental.

Pero nuestro momento es el del racionalismo. El tecnicismo lo es. El vivir, en este sentido pleno de la palabra, llega a resultar hoy día, en la actual estructura, algo difícil, si no imposible. Son las grandes masas que viven en una cadena de producción, de trabajo que no les satisface porque está despersonalizado, porque tampoco es íntegramente para ellos. Esta imposibilidad para desarrollarse plenamente, esta tecnificación que lo domina todo, es la que, como veremos, está siendo desenmascarada y en donde (en este mismo punto) está la rebelión, la crisis de los jóvenes.

Por toda una amplia serie de condicionantes históricos, ante la evidente necesidad del desarrollo de la economía, la sociedad se lanzó a una etapa exclusivamente racionalista. Fue, todo el gran desarrollo de las ciencias, de la técnica, y el hombre vivió en la euforia de los grandes descubrimientos.

Satisfacía así, y por que existían poderosas razones sociales para ello, su vida sentimental, que por otra parte iba quedando cada vez más empobrecida. El desarrollo de la voluntad para el trabajo, fue uno de los grandes programas del momento.

Así se llegó a tratar la actividad del hombre como una máquina, un eslabón más de la sociedad de consumo. Tras los movimientos sociales del diecinueve en que el sistema capitalista evolucionó, vino a surgir este nuevo tipo de dominación, la sociedad tecnificada, la sociedad de consumo, en la que el individuo es alienado para que sirva a la producción. Nosotros, padecemos la inercia de aquel movimiento, aunque las bases han variado, al menos en muchos países. La búsqueda del disfrute en el vivir no se incluye en ningún programa, el trabajo por el trabajo sigue teniendo sentido.

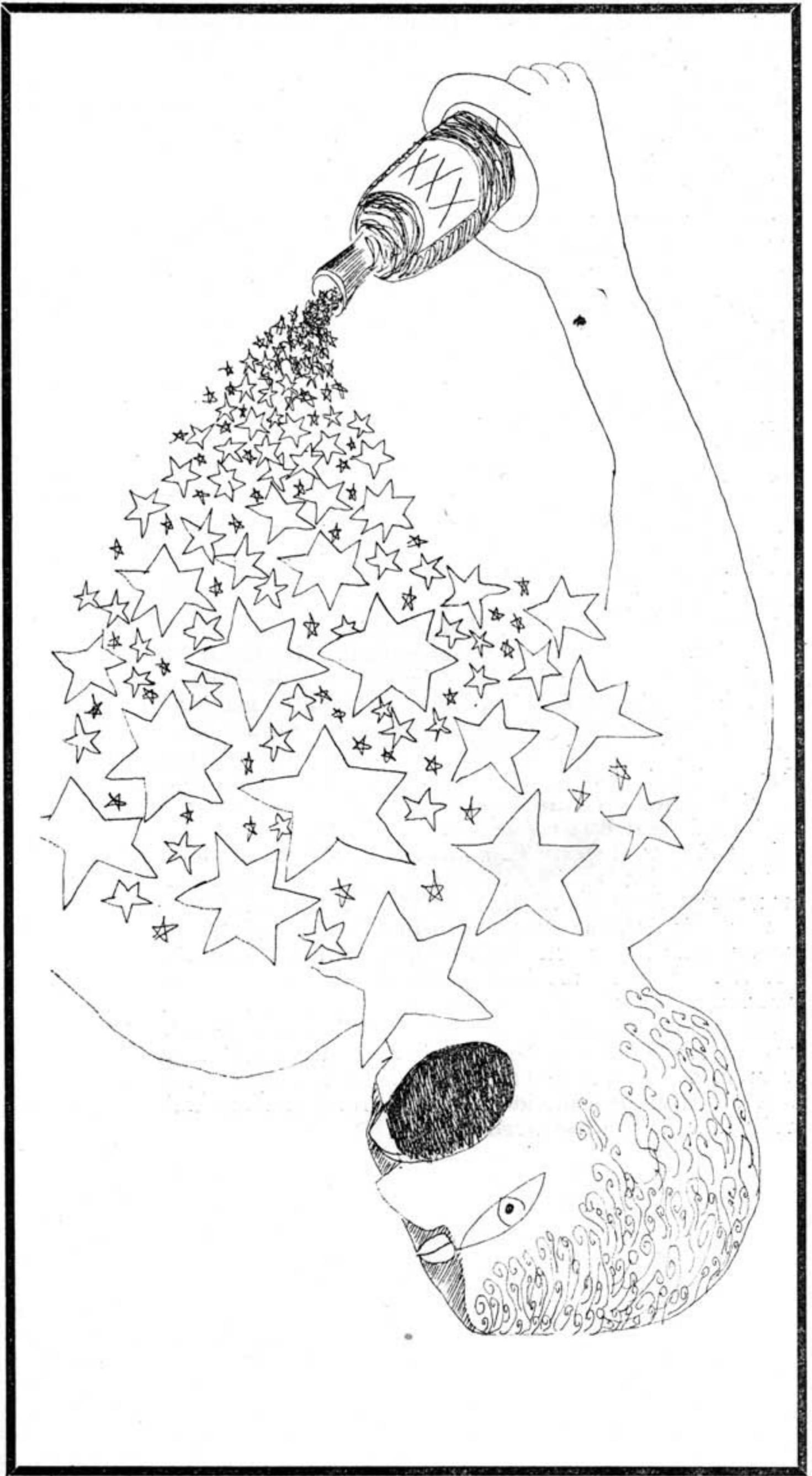
Tras la modificación de las bases que dieron razón de ser a aquel movimiento, y hoy en día, en que todo descubrimiento parece posible, en que todas las fábricas han sido construidas, aquella situación que fue de satisfacción, se ha tornado en la de tristeza, ha venido a parar en un desconsolado vacío, soledad y angustia que se palpan en todos los medios.

Es sin embargo la superior condición del hombre que aspira a la intensidad en lo vital, la que en este vacío, busca lo que le es propio. En el mismo punto en que se padece la mutilación surge la crisis. Son estas nuevas generaciones que tras un lento proceso y durante el periodo más sincero de la vida, se han librado lo suficiente del proceso integrador, como para padecer su malformación. Sienten que algo les falta y se revuelven en crisis tratando de encontrar la solución.

Y sin encontrar cuál es el motivo de su malestar, hemos visto surgir desde los *beatniks*, que incapaces de hallar salida al conflicto en la vida cotidiana huyen de ella, hasta los fáciles al conformismo ye-yés hundidos en la vida cómoda que las sociedades industriales avanzadas ofrecen. Es una lucha difícil para el que se la plantea y en la que muchos se están perdiendo en la fácil salida de la evasión buscando, desde el deshumanizado erotismo hasta llegar algunos al auténtico nirvana de las drogas.

Ésta es la crisis común a dichas sociedades, es un clamor unánime, que en cada país, en cada medio social, en cada circunstancia individual, toma formas distintas, intensidades diferentes, pero siempre bajo este común signo de la rebelión. Revolución, más o menos sincera o patológica.

Sólo, algunos grupos por especial privilegio de las circunstancias han podido ver el camino, es difícil la formación humana dentro de la actual estructura, el condicionamiento viene desde el nacimiento, hasta el punto en que, como Marcuse señala, lo psicológico se ha tornado en lo social, así las grandes masas de jóvenes en crisis permanecen muy distantes de ver la razón de su malestar. Sin embargo el que se haya llegado a este punto es lo importante. Más lo es aún, el nuevo realismo planteado, ninguna ideología es válida, sólo lo que se va experimentando lo es, la mente no puede trazar caminos por delante de lo que se está viviendo, y menos pretender que éstos deban ser cumplidos, se tiene toda la probabilidad de error. Esto sin duda es un humanismo. Albert



Camus, bajo una perspectiva puramente escéptica señaló como cometido del hombre el "hallar aquellas fórmulas capaces de apaciguar la angustia infinita de las almas libres" hoy decimos que si bien hay contradicción en el existir del hombre, lo que en principio no es aceptable es buscar fórmulas ni cometidos, la coexistencia por principio no debe ser aceptada y menos en estos momentos en que es preciso cambiar tanto.

"Me es inútil todo conocimiento que no haya sido precedido de una sensación" dice Gide, y nos puede resultar válido aunque los dos procesos siempre se producen conjuntamente. El desarrollo de la vida afectiva, sentimental, es lo que es preciso buscar, pero éste es un camino difícil, no existen reglas, y tan sólo con el punto de partida en la infancia es posible alcanzar una cierta plenitud, por ello se explica toda la lentitud de este proceso, y el que la razón de esta angustia permanezca todavía desconocida para la gran mayoría de los jóvenes.

Optimismo aparte, es posible también prever, cómo el proceso evolutivo que se forme de esta nueva toma de posición, por parte de la actual estructura de la sociedad, pueda ser suficiente como para calmar al movimiento y buscar fórmulas, para una nueva integración. Históricamente esto ha venido produciéndose siempre, y conduce a una cierta reforma en vez de una revolución. En estos mismos momentos, podemos ver cómo van siendo aceptadas algunas de las creaciones que han surgido de los jóvenes, y es de señalarse que por ejemplo el movimiento *hippie* está mucho más integrado y participa de la sociedad de consumo que sus antecesores *beatniks*, o como anécdota, el hecho de que la reciente obra musical *Hair* realizada por una tribu de *beatniks*, y en principio agresiva contra la actual estructura burguesa sea un éxito de asistencia por parte de este público.

Sin duda que el movimiento más radicalizado corresponde a la universidad, aquí se lucha contra las estructuras, en general bajo dos perspectivas. Una, de la que hemos hablado, y la otra, la reforma de las estructuras universitarias que como el sociólogo francés Alain Touraine señala, se asemeja a la de los primeros movimientos de trabajadores contra la sociedad capitalista a mediados del siglo diecinueve.

Para acabar, sólo quiero señalar lo fundamental de una toma de conciencia y la importancia de la información, en un momento en que se están poniendo al descubierto procesos que han permanecido en la oscuridad durante casi medio siglo de sociedad tecnócrata.

---

# CINE

---



## *Sobre la crítica cinematográfica*

Jaime Goded / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

La finalidad esencial de la crítica cinematográfica no es sólo la de anunciar los filmes, aumentar la cultura del espectador, calificar o clasificar las obras o dar lecciones y consejos al realizador sino, ante todo, alcanzar un profundo conocimiento del film y transmitirlo al lector. Todas las funciones restantes están comprendidas en esta última, fundamental.

La crítica nace del contacto con la obra de arte y de ella toma la principal de sus virtudes: la modestia. Su función original es la de distinguir entre el arte y aquello que se anuncia como tal. Aunque el conocimiento del crítico es siempre subjetivo, debe encaminarse hacia la objetividad, meta muy difícil de alcanzar.

La crítica cinematográfica no sólo se escribe, sino también se lee, y son precisamente aquellos que afirman no tomarla en cuenta quienes no pueden prescindir de ella. No solamente hay obras de arte buenas y malas, asimismo existen críticas buenas y críticas malas. El tiempo es el gran juez que determinará si los conceptos expresados por el crítico son o no correctos. El alcance de los juicios del crítico debe ser establecido por el científico, por el historiador.

La crítica cinematográfica es una profesión que exige de su autor un enorme sentido de responsabilidad; escribir acerca de una obra que es el resultado del esfuerzo de un gran número de personas durante largo tiempo no es nada sencillo. Es verdad que la crítica se origina generalmente como una pasión, pero la práctica demuestra hasta qué punto abundan las personas que escriben crítica para demostrar al cineasta todo lo inteligentes que son, sin estar capacitados para proporcionar nuevos argumentos a la estética fílmica.

En el proceso de la creación cinematográfica, la crítica desempeña un papel de enorme importancia: muestra al autor las diferencias entre las opiniones y necesidades del consumidor de arte, incluso aquellas más subjetivas y difíciles de expresar, evitando siempre que el autor pierda la confianza en su propia capacidad creadora.

Las dificultades más significativas a las que se enfrenta el crítico cinematográfico son las que surgen de su situación intermedia y contradictoria entre el autor y el público, entre los ejemplos del pasado y las posibilidades de innovación, entre la necesidad de hablar acerca de toda una serie de problemas cinematográficos (sociales, políticos, psicológicos, etcétera) y la obligación de referirse a los aspectos técnicos y estéticos específicos del filme (fotografía, montaje, actuación, etcétera).

La crítica cinematográfica debe esforzarse por lograr que el espectador aprenda a reconocer las características primordiales del lenguaje cinematográfico a fin de ampliar su capacidad de percepción y comprensión del filme.

En la actualidad, y especialmente en nuestro país, es una necesidad inobjetable el que la crítica cinematográfica deje de ser un simple "escribir acerca de alguna película" para convertirse en una profesión capaz de reaccionar y de comprometerse ante las necesidades del hombre de nuestra época.



# *El cine de “underground”, o cómo salirse del elevador y ver cine*

Jack Seligson N. / Facultad de Arquitectura

En cine, como en las demás artes, sigue teniendo vigencia lo dicho por Malraux: “Toda creación es en su origen, la lucha de una forma en potencia contra una forma imitada.” El cine llamado de *Underground*, representa la más fiera lucha contra lo tradicional.

El cine de *Underground* es la rebelión contra Hollywood y lo que éste representa. El cine va tan lejos como es posible, se rompen tabúes, tabúes temáticos, tabúes técnicos y visuales. El cine de “underground”, o de “Avant-garde”, o personal, o nuevo cine, es básicamente un testimonio personal; es un documento de una persona que actúa libremente, sin restricciones en cuanto al tema, forma, desarrollo, etcétera, pero generalmente con restricciones económicas.

Ha sido llamado el anti-cine y cine subversivo; es solamente un cine diferente, el cual ha creado un nuevo lenguaje cinematográfico. Tiene su propia literatura, sus propios clásicos, su propia crítica y artistas. Es la antítesis del cine comercial-tradicional; es la reacción a diferentes niveles, contra las presiones represivas de nuestra sociedad. En general los jóvenes lo hacen, los jóvenes lo ven y lo comprenden.

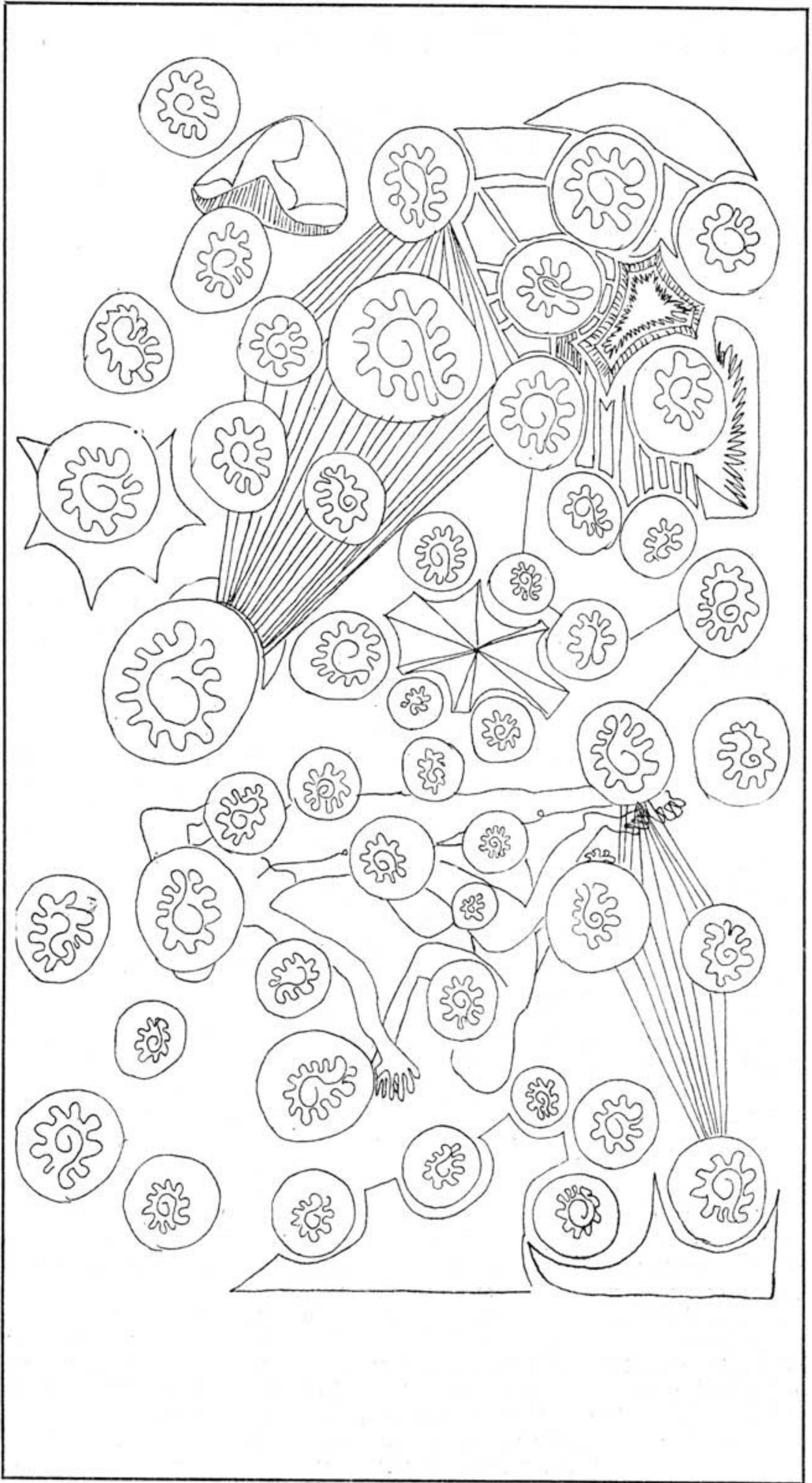
El cine comercial (con sus excepciones) no dice nada ya, no realiza una función energética, no tiene ritmo, no tiene un interés humano; tiene un interés económico, enajenante y de hipertrofia mental.

¡La revolución cinematográfica!, jóvenes armados de sus *Bell & Howell* y *Bolex* buscan y dicen algo de una manera nueva.

Jóvenes realizadores con sus cámaras 8 y Super 8, captan a través del lente lo que ellos consideran digno de ser captado, lo que piensan, lo que sienten. El joven realizador filma contra las indicaciones del rollo, distorsiona, utiliza filtros, desafoca, multiexpone, raya y pinta sobre la película, y así descubre un nuevo lenguaje visual y cinematográfico, más a tono con nuestra época, más sincero y espontáneo.

Así, la lente de la cámara se convierte en extensión de sus ojos, la película en extensión de su retina, y puede mostrar sus sueños. El cine de *Underground* es un nuevo medio espiritual, en el cual la conciencia y las imágenes son reunificadas, el hombre mismo es reunificado. Se busca proyectar *la experiencia genuina y la visión directa*.

Varios conceptos tradicionales del cine deben ser revalorizados y vistos bajo una nueva luz, sobre todo los que se refieren a la estética del cine.



El cine de "Underground" pone en tela de juicio aseveraciones sobre el cine tales como la del filósofo Alain, el cual dice en su libro *Veinte lecciones sobre las bellas artes*, que no se puede considerar al cine como arte, porque falta en él la prueba de la presencia. Compara el cine con una máscara vacía, en la cual el actor no sabe que se le ve y él no ve al espectador. No se le aplaude, falta el lenguaje absoluto, el actor expresa pero no recibe, no hay intercambio.

Diremos en primer lugar que en el caso de películas abstractas o de efectos visuales, ¿es aplicable lo que dice Alain? No, puesto que no existe un actor que debe ser reconocido con aplausos, el intercambio es un proceso mental, un diálogo con uno mismo, aceptación o rechazo, para llegar a algo que Alain reconoce como cualidad del arte: "Espejo en el cual el hombre conoce y reconoce algo de sí mismo que ignoraba." El intercambio del que habla Alain es de otro nivel, y más bien se podría equiparar al "vacío" del que habla Kakuzo en *El libro del té*: "No diciéndolo todo, el artista deja al espectador la ocasión de completar su idea, y es así como una obra maestra retiene irresistiblemente nuestra atención hasta que, por un momento, creemos formar parte de ella, hay allá un vacío en el que podemos penetrar y que podemos rellenar en la medida entera de nuestra emoción artística."

Actualmente el concepto de "vacío" oriental, se equipara al concepto de medio-ambiental (Environment) occidental. Se busca que el espectador "penetre" en la obra, que participe. Lo anterior se demuestra por la gran cantidad de exposiciones de medios-mixtos, la mujer del museo moderno de Estocolmo, los ambientes de Rauschenberg y las envolturas de Christo, las proyecciones múltiples y el llamado "cine expandido".

Henry James decía que "La vida es todo inclusión y confusión, mientras que el arte es todo selección y discriminación." El realizador de cine de "Underground" selecciona diferentes aspectos de la vida real o imaginaria, y los presenta bajo una forma nueva.

El cine comercial que atacamos (el prostituido) no puede ser considerado como arte ni remotamente, no incluye aspectos del arte tan básicos como la libertad de creación, la autoexpresión, etcétera. En estos casos no nos referimos a Godard, Bergman, Fellini y otros, sino al cine tipo Hollywood.

El mal cine está enajenado, tanto en Hollywood como en los países comunistas (con sus excepciones, claro). En el primer caso se puede aplicar lo que Marcuse dice de la civilización establecida: "Los logros de la ciencia y la técnica están siendo utilizados para servir a los intereses de la dominación continua... la gente ha sido coordinada y reconciliada con el sistema de dominación hasta un grado imprecendente." La película no es arte, es una mercancía, es un nembutal, es el "soma" de Huxley, y la peor farsa del vecino del norte es el Óscar.

En los países comunistas tiene lugar un fenómeno de enajenación *sui generis* del cine, Sartre lo ha hecho notar hablando del arte en dichos países. Sartre dice: "Los dirigentes desearían que el artistas se sometiera a una sociedad objeto. Le piden que copie lo que es, que imite sin sobrepasar y que ofrezca a su público el ejemplo de la sumisión a un orden establecido."

El realizador independiente va hacia donde su percepción lo lleva, como McLuhan ha dicho en *Understanding Media*: "El artista serio es la única persona capaz de hacer frente a la tecnología con impunidad, porque es un experto conocedor de los cambios en la percepción sensorial." Así "The medium is the message" de McLuhan ha reemplazado al "Montaje y colisión" del Eisenstein de una era anterior.

Hollywood y la industria cinematográfica en general, atacan o ignoran al cine de *underground*, porque éste tiene como una de sus funciones

sacar al espectador del aturdimiento en el que lo tiene el cine comercial. El nuevo cine no es solaz y distracción, pide cambios sociales y espirituales, compromete al espectador.

La mayoría de las películas del nuevo cine están filmadas en 16 mm, pero las hay en 8 mm, y últimamente una gran cantidad de super 8. Las hay en 35 mm., en blanco y negro y color, e inclusive sin lo anterior, como en la recién estrenada película: *Flowers and muscles* de Walter Gutman, en la cual 45 minutos son de película propiamente dicha, y 90 minutos corre la película pero sin ninguna imagen, únicamente sonido. Las hay silenciosas o con sonido, y la duración de las mismas es muy variable. *A miracle* de Breer dura 14 segundos, *Empire* de Warhol dura 8 horas.

Generalmente el mismo realizador filma, graba, edita, etcétera, pero hay quien filma con un gran equipo (Warhol por ejemplo).

La temática y técnica de estas películas es muy variada, va desde fantasías abstractas hasta historias dramáticas. Básicamente, y de una manera arbitraria, podemos dividir a las películas de *underground* en las siguientes categorías, atendiendo a la forma como están realizadas y a su contenido, en:

1. *Abstractas o de efectos*, en donde se experimenta con luz, color, rayado, reflejos, etcétera, sin que la película tenga un tema o una historia.
2. *Dibujos animados y collages*, en donde la película puede o no tener una trama.
3. *Películas tipo documental*, o sea tomas de hechos reales, arreglados y editados por el realizador. Aquí se incluyen muchos films de protesta.
4. *Películas actuadas*, en las cuales generalmente existe una trama.

El realizador independiente utiliza en una misma película las categorías antes mencionadas, intercala trozos de otras películas, de caricaturas. En ocasiones la película está hecha únicamente de fotografías, en ocasiones es frenético movimiento.

Escenas mal afocadas, fuera de cuadro, películas buenas y películas malas.

El fenómeno del cine de *Underground* no es nada nuevo; nació con el cine, y se le ha llamado con diferentes nombres como "cine experimental", "cine personal" y otros. Ya Méliès el ilusionista francés filmaba en 1903 películas en las cuales utilizaba toda clase de trucos y técnicas como las dobles exposiciones, parar la acción, desvanecimientos, etcétera.

Hemos visto últimamente algunas películas de Méliès en el cine de *Underground* de Denver Colorado, E. U., es interesante la reacción del público actual, la mayoría ríe, los efectos parecen infantiles, pero olvidamos que fueron filmados en 1903, cuando el cine era algo nuevo para una cultura acostumbrada a la palabra oral o impresa. Las apariciones y desapariciones de las películas de Méliès causaban asombro en el espectador. Como McLuhan observa respecto al cine en una cultura que no lo conoce y lo ve por primera vez, dice: "Nuestra aceptación literaria del mero movimiento de la cámara que sigue a una figura y luego salta a otra, no es aceptable a una audiencia africana (que no haya visto cine). Si alguien desaparece de la pantalla, el espectador africano querrá saber qué le pasó."

Los "monstruos sagrados" como Bergman, Godard, Fellini, y otros, son asiduos al cine de *underground*, y éste les ha servido no en pocas ocasiones, como catalizador para sus propias realizaciones.

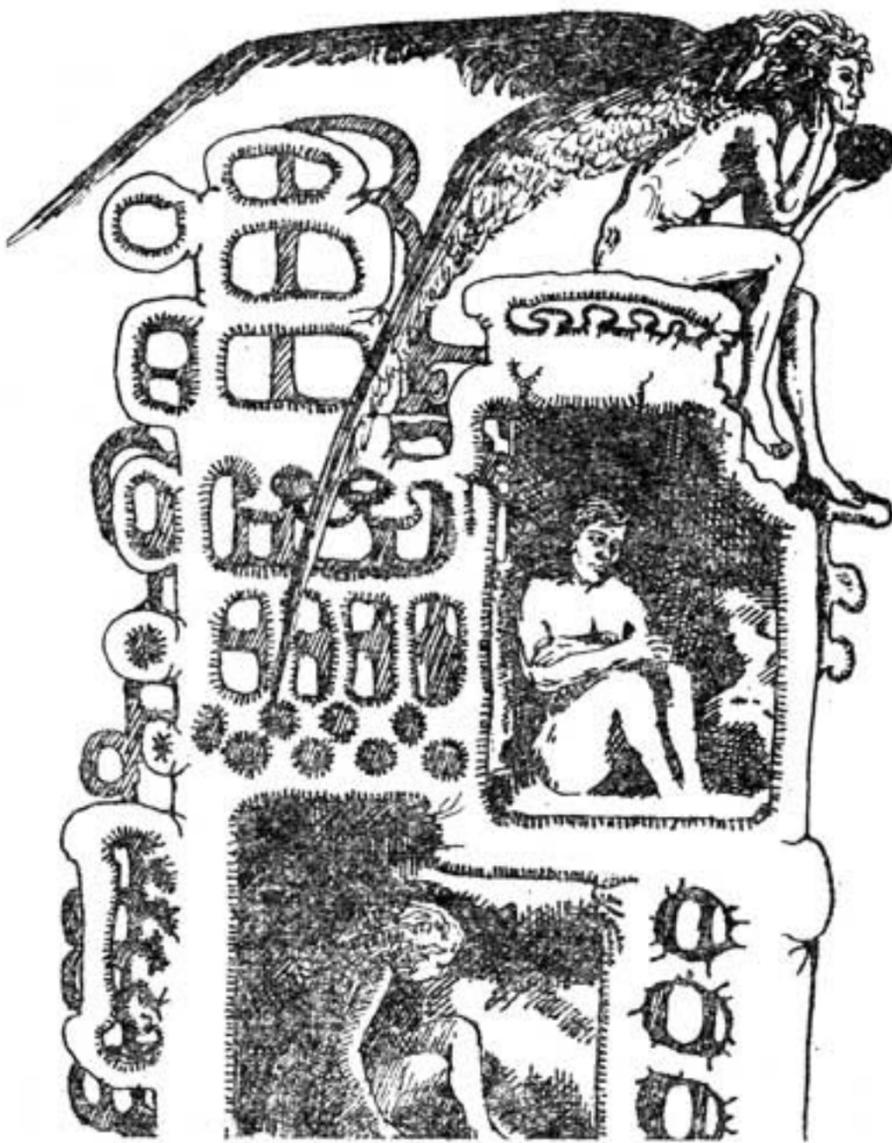
Una observación interesante es que algunos de los mayores éxitos de la industria cinematográfica han sido películas basadas en literatura; en el nuevo cine sucede todo lo contrario. También en el cine de *Underground* el sonido se utiliza más en una forma simbólica y contrapuntística, que en una forma realista, esto ya lo hacían notar Eisenstein y Pudovkin al decir que utilizando el sonido como antes se menciona, el daño a la imagen visual sería menor.

Posteriormente a Méliès, se filman películas de varios realizadores en distintos países, las cuales son consideradas experimentales o de *avant-garde* como *El perro andaluz* de Buñuel, films de Vigo, *Entreacto* de Clair, films abstractos como *Emek Bakia* de Man Ray y las películas de Hans Richter. Posteriormente gente inquieta experimentaba el surrealismo, el expresionismo, de ellos nacieron *El gabinete del Dr. Caligari*, *La edad de oro*, *El ballet mecánico* y otras. Gente como Len Lye y Mc. Laren desarrollaron nuevas técnicas. Actualmente todo está permitido, Warhol deja la cámara fija 6 horas en *Sleep* tomando a un hombre realmente dormido, Jonas Mekas utiliza la cámara en un frenético movimiento casi sin darnos descanso en *The wedding*, Vernon Zimmerman filma los happenings de Oldenburg.

¿Se impondrá el cine de *underground*?, no lo sabemos, lo importante es que cada vez es mayor el número de realizadores independientes. Cualquiera puede conseguir una cámara y filmar. En México existe inquietud, existe gente interesada en este tipo de cine.

El "Grupo experimental del nuevo cine" formado recientemente por un grupo de jóvenes, nace para impulsar y canalizar este tipo de cine en México.

En los años veinte Estados Unidos exportó (y lo sigue haciendo) el *American way of living* en rollos, y como dijo Clair en 1926 "El espectador de cine ha sido convertido en un soñador bajo la dirección del realizador", el mundo se presta ansiosamente a comprar sueños en rollos, ¿tendrán pesadillas? Evasión Vs. compromiso, ¿enajenación o liberación?





## *Entre lo complejo y lo engañoso*

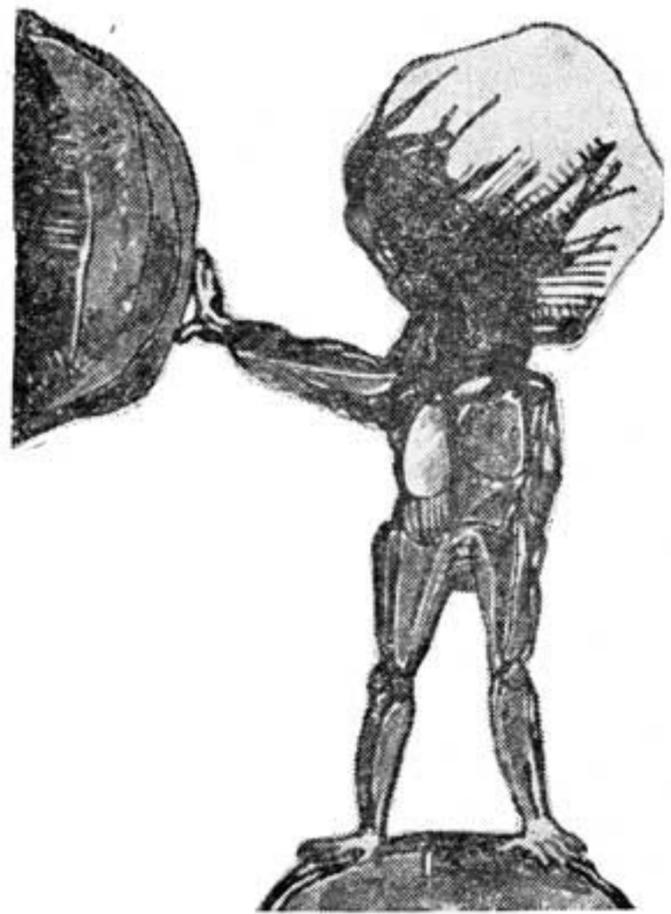
*2001: Odisea en el Espacio.* Director, Stanley Kubrick. Argumento de Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke. Protagonistas: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Silvester, Douglas Rain (Hal 9000). Filmada en Cinerama, Superpanavisión y Metrocolor (1968).

En el programa que se reparte en la exhibición de *2001* en Londres se dice: "Desde el alba del tiempo, cien billones de seres humanos han caminado por el planeta tierra. Éste es un número interesante, porque por una coincidencia curiosa hay aproximadamente unos cien billones de estrellas en nuestro universo local, la Vía Láctea. Así, para cada hombre o mujer que haya vivido alguna vez, en este universo brilla una estrella. Pero cada una de esas estrellas es un sol, a menudo mucho más brillante y glorioso que la estrella pequeña y cercana que nosotros llamamos Sol. Y muchos —tal vez todos— de esos soles ajenos tienen planetas circunvalándolos. Así que, seguramente, hay suficiente espacio en el cielo para entregar a cada miembro de las especies humanas, desde el primer hombre-simio, un cielo —o infierno— a la medida de su propio mundo privado."

Kubrick nos narra la siguiente historia: hace miles de años, en la alborada de la humanidad, en un ambiente desolado, unos simios desarrollan sus funciones: comen, beben, duermen, luchan, se reproducen, atacan o se defienden de otras especies animales. Aparece entonces una plancha monolítica a la que los simios "sorprendidos" tocan con las manos y las bocas. Cuando llega el sol al cenit, el jefe del grupo logra avanzar en sus funciones, aprender, por ensayo y error, a manipular un hueso. Con esta primera extensión de sus capacidades (herramienta, máquina y arma) logra el dominio sobre otras especies. Los simios pequeños heredan el aprendizaje y el nuevo instrumento. El primer simio "inteligente" arroja el hueso al aire, y con ese acto, simultáneamente miles de años, y una nave se dirige a una estación espacial orbital llevando al Dr. Heywood Floyd (William Silvester) a una misión especial con rumbo a la luna. Después de descender de la nave de la Panam, su identidad es detectada por una recepcionista electrónica dedicada a "reconocer" huellas vocales. Se aloja en el Hilton orbital y utiliza el videófono de la Bell para comunicarse con su hija, quien, en forma análoga a los pequeños simios, ha heredado los instrumentos y conoce su funcionamiento básico. Después de desembarazarse de un ruso curioso, Heywood asiste a una reunión de ejecutivos del espacio, que discuten el descubrimiento de una

plancha monolítica enterrada en la luna y cuyo hallazgo se oculta bajo el rumor de una epidemia. Ya en la luna, cuando llegan a la plancha e intentan fotografiarse junto a ella, ésta emite una señal en forma de sonido. Dieciocho meses después (esto es, el tiempo de dos gestaciones), la nave "Discovery" se dirige a Júpiter, tripulada por HAL 9000 (una de las últimas computadoras de la serie HAL), y cinco seres humanos: tres paleontólogos en estado de hibernación y dos cosmonautas: Bowman (Keir Dullea y Poole (Gary Lockwood). Como es tan importante el objetivo del viaje, HAL prevé las posibilidades de error humano y aniquila a los paleontólogos y a Poole, e intenta dejar fuera de la nave a Bowman. Éste logra entrar y llegar a la sala central de HAL para desconectarle el "pensamiento". Un *videotape* le explica entonces la meta del viaje: investigar señales recibidas desde Júpiter, el origen y naturaleza del monolito, y establecer un primer contacto directo con seres extraterrestres o superiores. Al llegar a Júpiter, en cuya órbita gira la plancha, Bowman sale de la nave en uno de los vehículos secundarios e inicia un traslado en el espacio-tiempo hasta llegar a una cámara estilo francés, siglo XVIII. Se encuentra a sí mismo, envejece. Cuando agoniza, aparece frente a su cama el monolito que trataba de alcanzar; muere y se transfigura en un niño brillante dentro de una cápsula o placenta. El contacto con otros seres se ha logrado: ya existe un nuevo tipo de ser.

Desde el alba del tiempo, cien billones de seres humanos han caminado por el planeta tierra y Stanley Kubrick, acompañado de Artur C. Clarke, es uno de ellos; siguiéndoles los pasos, adelantándose, espiando, otros seres humanos como Ray Bradbury, que en lugar de poner a sus cosmónautas a jugar ajedrez con computadoras infalibles, dice en el "Agosto de 2001" de *Crónicas marcianas*: "entonces se siente uno verdaderamente sólo errando por las llanuras del espacio, en busca de un mundo que es imposible imaginar". Espiando a otros seres como A. E. van Vogt, H. G. Wells, o al viejo Julio Verne, Clarke y Kubrick realizan un film-manjar para los creyentes del realismo-fantástico de Louis Pauwels y Jacques Bergier, quienes afirman en



Arturo Campos Monraz

el dudoso *Retorno de los brujos*: "se dice que otras señales, procedentes de Júpiter, fueron recibidas en el Instituto de Princeton" (página 219); "que un ingeniero alemán, Wilhelm König, visitará por casualidad el Museo de Bagdad, para que supiéramos que unas piedras planas encontradas en el Irak y clasificadas como tales, eran en realidad pilas eléctricas, utilizadas dos mil años antes de Galvani" (página 219); "los místicos nos hablan de la aparición de una 'carne nueva', de una 'transfuración' ". (página 527).

Basada en el tema o suceso central de la anécdota de *The Sentinel* de Clarke, *2001* se concibió y realizó en cinco años. Film que en su concepción fantástica regresa a los orígenes del cine, al tema tratado por Georges Méliés (*El viaje a la Luna*), *Odisea en el espacio* se une a un género poco explotado, el de la ciencia-ficción; se une a films como *La máquina del tiempo*, *Lo que vendrá*, *El viaje fantástico*, y se siente cierta reminiscencia de ellos: el traslado temporal-espacial en *La máquina del tiempo*, el superrobot Robby de *El planeta desconocido* en relación con HAL 9000, la escenografía y colores de *El viaje fantástico*.

Dividido en dos partes, el film se presenta casi hasta el intermedio como una narración documental (los simios, estaciones extraterrestres, modas interplanetarias, comidas espaciales), como un gran comercial de "la muerte climatizada que quieren vendernos con el nombre de porvenir" (IBM ubicua, Panam espacial, teléfonos visuales de la Bell System, happy birthdays por televisión, bienvenidas amables dadas por computadoras, *the american way of space life* en un Hilton presurizado y aséptico, sanitarios con diez larguísimas instrucciones para su uso, la emotividad cerca del ser absoluto, un lenguaje idéntico para hombres y computadoras). La segunda parte plantea la participación del espectador (el happening se logra con sonidos, luces e imágenes solarizadas) para conducirlo a lograr un buen nudo mental, una inquietud o una respuesta emocional en la última secuencia.

El film sigue un calculado ritmo hasta alcanzar el impacto final. A la llegada a la luna, la cámara permane-

ce casi simplemente documentando el movimiento, aun desacelerándolo (la cámara lenta con el simio destrozando cráneos). En el descenso a la excavación lunar, donde se encontró el monolito, la cámara camina con los astronautas; en el "Discovery" se mueve delante de Bowman y crea una extraordinaria secuencia espacial del efecto centrífugo dentro de la sala principal de la nave. Asimismo, la cámara se convierte en HAL observando a los cosmonautas, después juega al rompimiento del espacio y el tiempo hasta convertirse en los ojos del espectador, a través de la mirada de Bowman, perdiéndose y abarcando la superficie de la plancha monolítica.

Es innegable *2001: Odisea del Espacio*, es un film interesante y complejo. A Kubrick se le tiene que reconocer un talento brillante en cuanto al extraordinario empleo del material técnico. Pero en *2001* hay un cierto titubeo cuando se intenta incorporar a la historia narrada el horror cibernético o darle a HAL toda la fuerza para constituirlo en un verdadero monstruo (¿o es que el lema del futuro será: "La felicidad es una computadora infalible"?). Hay sospechosos acompañamientos de música de Strauss y Khatchaturian con naves espaciales que supuestamente existirán dentro de varias décadas. Sobre todo, esa actitud indecisa con relación a un contenido específico, que intenta ser la comunicación con seres extraterrestres (al menos eso dice Kubrick en la entrevista del número de agosto de 1968 de la revista *Eye*) y, sin embargo, se rastrean superficialmente multitud de temas y se filman espacios casi vacíos. *2001* ofrece la misma sensación de fragilidad de contenido que *Los Gauloises azules*, percibida a través de la máscara que logra con excepcional nitidez fotográfica, mediante lo informativo de las imágenes (por su alto índice de improbabilidad), los casi imperceptibles cambios de ritmo y el borroso chantaje mesiánico o profético.

Stanley Kubrick es un realizador contradictorio o extraordinariamente astuto. Ahí están para probarlo, *Lolita*, *Espartaco* y *Dr. Insólito*. Tal vez sea uno de los directores de más prestigio dentro de la producción norteamericana. Pero ¿es Kubrick un realizador honesto?

---

# DISCOS

---



## *Un nuevo grupo inglés*

Luis González Reimann

*The pentangle, reprise* 6315, 1968. Bert Jansch y John Renborun, guitarra; Jacqui McSchee, vocales; Bert Jansch, vocales; Terry Cox, batería; Danny Thompson, bajo.

### LADO I

1. Let no man steal your thyme. 2. Bells. 3. Hear my call. 4. Pentanglig.

### LADO II

1. Mirage. 2. Way behind the sun. 3. Bruton town. 4. Walts.

The Pentangle es el nombre de un nuevo conjunto inglés. Tal vez sea mejor referirnos a él como el grupo integrado por Terry Cox, Bert Jansch, Jacqui McSchee, John Renborun y Danny Thompson, ya que a cada uno de ellos se le ha conocido como un gran artista desde antes de la formación del Pentangle. Aun cuando es difícil tener preferencia por uno de ellos, si fuera necesario escoger probablemente optaríamos por Bert Jansch quien, junto con John Renbourn está a cargo de las estupendas interpretaciones de guitarra que se escuchan en

el disco. Bert Jansch es un guitarrista con experiencia de años.

Fueron él y Donovan los responsables de la gran popularidad que ha adquirido el Folk en Inglaterra durante estos últimos años. Donovan, sin embargo, sólo grabó dos LP en esta línea para después convertirse en el sofisticado cantante y poeta del amor que ahora es. Fue precisamente en su primer disco dentro de la "nueva línea", que Donovan escribió una canción dedicada a Bert Jansch y probablemente fue más que eso: una especie de adiós al estilo que juntos habían desarrollado durante años.

Pero para Bert Jansch la integración a esa poderosa fuerza musical que es hoy en día el rock, era sólo cuestión de tiempo. El Pentangle se formó lentamente, pero esperar vale la pena cuando se llega a algo como Pentangle: una estupenda combinación del Folk y Jazz interpretado por cinco de los mejores músicos ingleses contemporáneos.

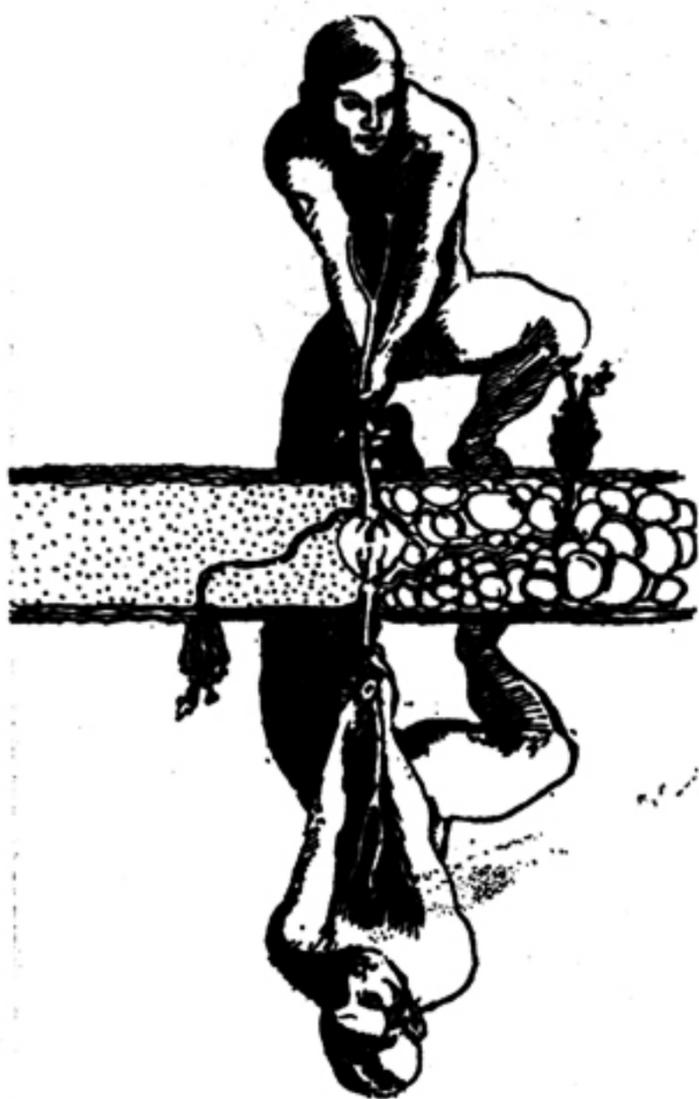
El estilo de Bert Jansch es fundamentalmente Folk, pero con una fuerte influencia del *country blues*, inclusive puede recordarnos la guitarra estilo Delta del maestro Robert Johnson. "Bells", campanas, es una composición del grupo en la que los originales estilos de las guitarras de Bert Jansch y John Renbourn se hacen sentir de inmediato. Aquí también sobresale Terri Cox, el baterista, con una interpretación que indiscutiblemente se origina en el jazz y que recuerda en ocasiones la batería de otro conocido conjunto, también inglés: The Trinity.

Jacqui McSchee es el nombre de la cantante del Pentangle. Su voz, con algo de Grace Slick y aún más de Jenny Mitchell y de Marianne Faithfull, la conocida cantante inglesa, es el punto intermedio en el Pentangle. Interviene, por otra parte, el jazz en la batería de Terry Cox y en el bajo de Danny Thompson; también hay Folk-Blues por parte de las dos guitarras. Así, Jacqui McSchee se mantiene en el centro, impregnando al grupo de ese sonido tan delicado y refinado que la caracteriza.

Bert Jansch también canta. En sus discos anteriores, como solista, era muy frecuente oír su voz acompañada por su guitarra. Con la creación del Pentangle y al escuchar la voz de Jacqui McSchee resulta comprensible que la intervención de él, como vocalista, sea mínima, ya que la manera en que la McSchee transmite sus sentimientos no es común en los cantantes de hoy en día. Sin embargo, un poco más de la voz de Jansch, tan interesante, seguramente daría más versatilidad al grupo. Las posibilidades de combinación serían mayores y el resultado seguramente excepcional. Excepcional resulta "Pentangling" pieza en la cual se escucha la voz de Bert Jansch combinándose con la de Jacqui McSchee. En esta canción también destaca el bajo, a cargo de Danny Thompson.

Jacqui McSchee cantaba folk antes de la formación del grupo; también cantaba blues y probablemente por eso percibamos una mayor identificación de ideas musicales con Bert Jansch, lo cual no produce sino resultados favorables.





En la Imprenta Universitaria,  
bajo la dirección de Rafael Moreno,  
se terminó la impresión de:  
*Punto de Partida 14,*  
el día 19 de agosto de 1969.  
Se tiraron 3 000  
ejemplares.