

PUNTO DE PARTIDA

AÑO VII

Núm. 53-54

Revista Bimestral

Dirección: Eugenia Revueltas

Jefe de Redacción: Marco Antonio Campos

Dirección General de Difusión Cultural

Correspondencia, colaboraciones, suscripciones y canje: Difusión Cultural, 10º piso de la Torre de Rectoría, UNAM, México, D.F., precio del ejemplar en la República Mexicana \$5.00, moneda nacional. Número doble \$10.00 M.N. Suscripción por seis números \$25.00 M.N. Números atrasados \$10.00 M.N. Números dobles atrasados \$20.00 M.N. Las colaboraciones deben entregarse escritas a máquina a doble espacio con una copia, en las Oficinas de Difusión Cultural, Rectoría, 10º piso, de lunes a viernes de 10 a 12 horas. La maestra Eugenia Revueltas recibe lunes, miércoles, jueves y viernes de 12 a 14 horas.

MX ISSN 0033-4367

Sumario

ENSAYO

Sociedad y arte	4	Angel G. Serrano
Por una generación rebelde	23	Edgar Llinás Alvarez
La novela de ciencia ficción	31	Claudia Lagos
El sistema político mexicano durante el siglo XIX	34	Víctor López Villafañe
El otoño de la novela en lengua española	43	Carlos M. Rama

POESIA

Poemas	46	Alfonso Basurto
Poemas	48	Carlos Santibáñez
Poemas	50	Francisco Mena
Poemas	52	Alejandro Pescador
Poemas	54	Jaime Sandoval
El abuelo	57	Mario Calderón
Poemas	58	Antonio Inclá
Desnudo de la señorita Amanda	60	Jose Kozer

TRADUCCION

La hora psicológica	62	Ezra Pound (traducción de Alberto Navarrete)
---------------------	----	--

CUENTO

El error	64	Lucero Palafox
La casa incautada	66	Juan F. García
Amor imposible	74	Arturo Trejo
La carta	75	Israel Castellanos

La perspectiva social en siete lunas y siete serpientes	79	Brianda Domecq
---	----	----------------

CINE

Morir en Madrid 89 Cine Club de Ciencias

EL NAHUAL 22

INTRODUCCION

Los autos sacramentales

El teatro en México durante el siglo XIX

2

3

13

Luis de Tavira

María Chavarri

VIÑETAS

Viñetas

Viñetas

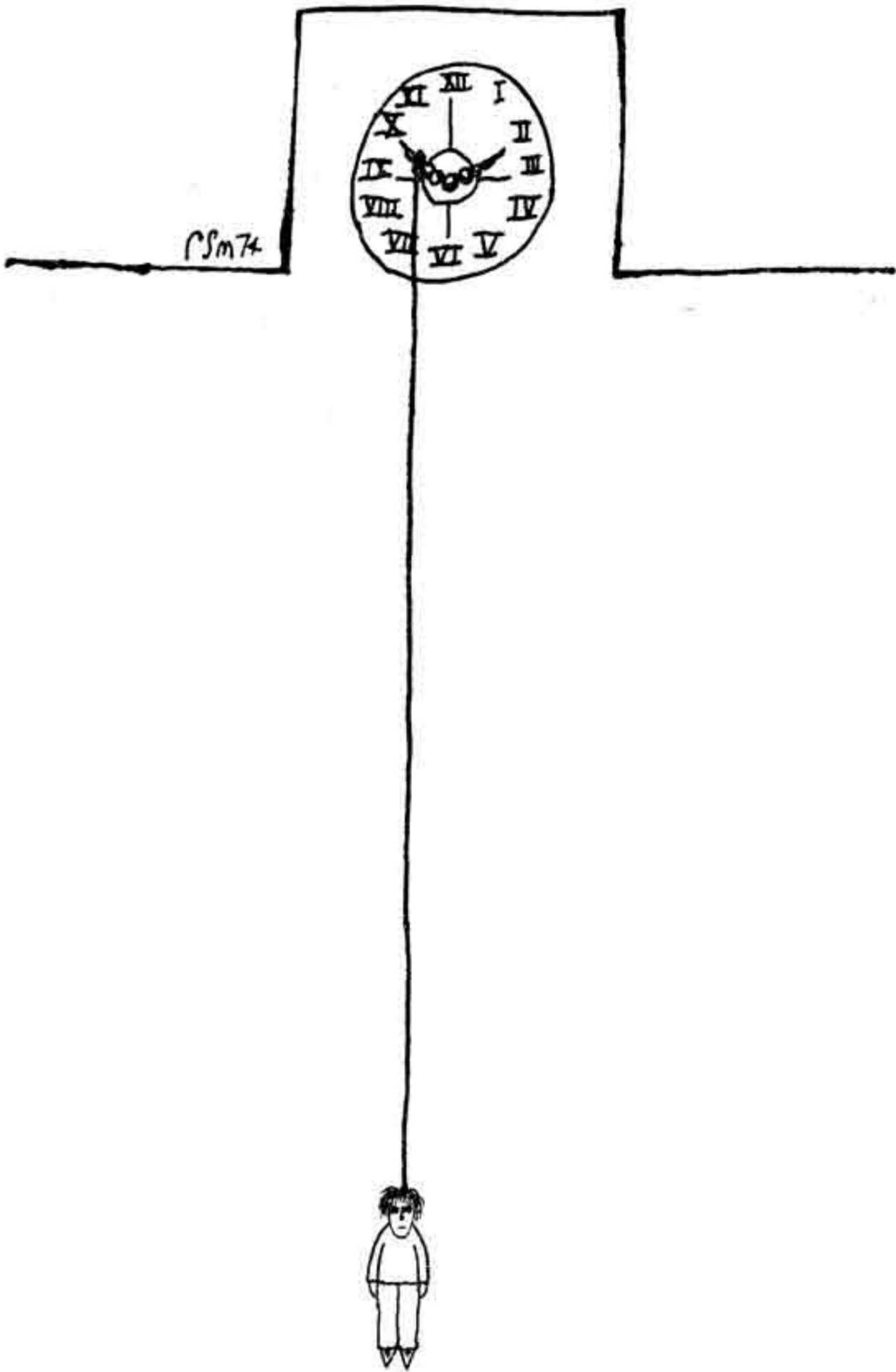
16

17

Pedro Casant

CSM-74





ENSAYO

SOCIEDAD Y ARTE

Angel Guillermo Serrano C.

Sólo una palabra, expresada con sinceridad, puede manifestar mi sentimiento: Gracias, María del Socorro Cruz.

a.s.c.

PRESENTACION

El arte, como una forma específica de la vida espiritual de la humanidad, no aparece en la sociedad por mera casualidad. Es el resultado de un largo y complejo proceso de desarrollo de la actividad práctica de los hombres: el trabajo. Podemos decir, pues, que el trabajo mismo es el que se encarga de crear las condiciones en que el arte puede aparecer.

Pero la actividad práctica de los hombres no se realiza en el vacío; es a través de la producción material que los hombres se relacionan entre sí y con la naturaleza. Dicho de otra manera, en el proceso de la producción de la vida material, los hombres crean determinadas relaciones, las relaciones sociales de producción. Estas relaciones son de carácter histórico y están sujetas a constante cambio, a permanente transformación.

En su origen, en el paleolítico tardío, el quehacer artístico de los hombres se hallaba directamente ligado a la producción de los objetos necesarios para vivir. Era la época en que la sociedad humana se encontraba en la fase incipiente de la producción, y la organización social se reducía —por decirlo así— a su expresión más simple: la organización tribal. Posteriormente, a medida que los instrumentos de trabajo se fueron perfeccionando, como producto de la acumulación de conocimientos, la producción de los bienes se acrecentó y la población fue aumentando, la sociedad humana adquirió formas más complejas de organización: primero la división del trabajo, posteriormente, la propiedad privada y, con ella, el Estado.

El constante desarrollo de la sociedad ocasiona que el arte pierda, paulatinamente, su relación inmediata respecto a la producción material. Sin embargo, no se desligó tajantemente de las formas de producción de la vida real de los hombres.

Esta relación mediata adquirida en el devenir histórico de la sociedad ha planteado a la estética un problema, que bien podríamos catalogar como el principal: descubrir cuál es la verdadera naturaleza del arte, es decir, plantear cuál es la especificidad del arte. Resolver este problema ha sido la preocupación de los filósofos de todas las corrientes, tanto de los que representan al idealismo, como de los que actúan en nombre del materialismo. Empero, a pesar de haber estudiado este problema con vastedad, aún no hay una opinión común entre los pensadores.

Para no extender mucho estas notas introductorias, dejaremos aparte a los pensadores idealistas, quienes parten de que la *idea* constituye el demiurgo de la realidad. En cambio, analizaremos brevemente el carácter de la división que se presenta entre los pensadores materialistas, en general, y en el pensamiento marxista, en particular.

Para el materialismo, la fuente de donde emana la vida espiritual de la sociedad —incluida en ella la conciencia social, como un momento de la primera—, de donde surgen las concepciones políticas y jurídicas, religiosas, filosóficas, morales, artísticas, etcétera, así como las instituciones correspondientes, no se halla en la conciencia de los hombres, sino en el *ser social*, en las condiciones reales de la vida material de la sociedad. La conciencia social tiene por base, en *última instancia*, al ser social, como escribió Engels.

Sin embargo, a pesar de lo claro de este principio, no hay un acuerdo unánime entre los pensadores en lo que se refiere a la relación que existe entre el *ser social* y la *conciencia social*. No digamos ya entre los pensadores materialistas “premarxistas” y los marxistas, sino que entre estos últimos tampoco lo hay. Sabido es por la historia de la filosofía que el materialismo anterior a Marx estaba vivamente influenciado por los avances de las ciencias que tenían una relación directa con la mecánica, lo que motivó que los filósofos redujeran el movimiento de la sociedad y del pensamiento a formulaciones mecanicistas. Claro está que, incluso bajo este aspecto, el materialismo “mecanicista” representó un gran avance en el pensamiento filosófico y en la vida espiritual de los hombres, avance que no pretendemos soslayar de ninguna manera y que en buena parte desbrozó el camino y preparó las condiciones que permiten posteriormente el surgimiento de la concepción dialéctico-materialista de la sociedad y del universo.

La concepción mecanicista postulaba que la sociedad funcionaba como un proceso en el cual la vida material, la base, constituía un polo diferente al de la vida espiritual. Dos polos distintos, en donde el segundo era dependiente del primero, pero en forma mecánica. Es decir, la vida espiritual constituye para estos pensadores un *reflejo* de la vida material, como una cuestión meramente empírica.

La concepción mecanicista sobre la sociedad y el pensamiento prevaleció aún después de la aparición de la concepción dialéctico-materialista y se extendió en no pocos pensadores marxistas, tal como sucede con Plejánov y, aún después, en no pocos filósofos soviéticos de la época del stalinismo.

Por su parte, Marx y Engels fundaron la concepción materialista de la sociedad bajo otros principios. Basados en el método histórico-natural, postularon que el proceso real de la sociedad constituye un todo estructurado, es decir, la sociedad existe como una unidad dialéctica, como una *totalidad* que “envuelve” a la base y a la supraestructura. En otras palabras, la sociedad es donde los hombres resuelven el problema de su existencia material y la vida espiritual que ellos producen de acuerdo con las leyes objetivas, independientes de su voluntad y que rigen el funcionamiento de la sociedad. Pero ¡cuidado! , aquí es donde radica el problema que actualmente discuten los pensadores marxistas: el papel que juega el hombre en el proceso de creación y recreación de la realidad. La discusión se centra en una falsa distinción entre los trabajos del “joven Marx” y los del “Marx maduro”. Pero Marx y Engels nunca, ni en su obra de juventud ni en la madura, negaron jamás el papel central del hombre, no ocultaron su concepción antropocósmica, sino que sustituyeron al individuo aislado, al “Robinson” de la ilustración, por el hombre social, el hombre socialmente creado.

A nuestro juicio, el marxismo dejaría de ser humanista —no en el sentido burgués, sino en el revolucionario— si desplazara al hombre de su lugar, al hombre creador, para sustituirlo por un concepto vacío.

Bien, ¿y cuál es el lugar del hombre en el enjambre de las relaciones sociales? Para Marx —y nosotros pretendemos haber entendido así su concepción— el hombre es quien, a través de su *praxis* crea a la sociedad y a sí mismo, es decir, realiza al hombre en la producción social y produce socialmente al hombre, *lo recrea*. La “objetivación de la práctica objetivo-espiritual”, según la expresión de Karel Kosik, nos conduce a la *esencia* misma del hombre.

Todo lo anterior nos lleva a plantearnos varias cuestiones y que, en el curso de este trabajo, trataremos de solucionar:

En primer lugar, la necesidad de replantearnos qué es la base y qué la supraestructura, a partir de la categoría marxista de *totalidad*, para plantearnos, en segundo lugar, cuál es

la relación que existe entre ambas, a partir de la *praxis* del hombre, con lo que esclarecemos la relación que existe entre esas dos esferas de la vida social. Una vez resuelto este problema, abordaremos el de la naturaleza del arte y su problemática en la sociedad capitalista.

Las notas que ahora presentamos no tienen más pretensión que esclarecer nuestras ideas sobre los problemas anotados, por lo que no consideramos este estudio como un trabajo exento de errores y despropósitos.

I. LA SOCIEDAD

Para vivir, los hombres necesitan alimentos, vestidos, viviendas y otros bienes materiales. Para poseerlos, necesitan producirlos, tienen que trabajar. Podemos decir, pues, que la producción de los medios necesarios para satisfacer sus necesidades constituye el primer acto histórico de los hombres.

Ahora bien, los hombres no despliegan su actividad productiva aisladamente, como individuos, sino en grupos, en la sociedad, para lo cual se organizan, establecen un conjunto de relaciones de producción, las que junto a las fuerzas productivas, forman lo que se conoce por la estructura de todo el ámbito económico-social, “la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social”, como escribió Marx.

Las relaciones de producción no aparecen casualmente ni por capricho de ciertos individuos, sino que son un producto de la actividad práctica de los hombres socialmente organizados y se determinan por el grado de desarrollo de las fuerzas productivas existentes en un momento histórico dado, por lo que tienen un carácter concreto y transitorio, están en permanente transformación. “Del desarrollo de las fuerzas productivas —escribió Lenin— dependen las relaciones en que se colocan los hombres entre sí en el proceso de producción de los objetos indispensables para la satisfacción de las necesidades humanas.”

Pero las relaciones de producción no se limitan a regir sobre la actividad productiva de los hombres. Sobre la base de la división social del trabajo entre los hombres, surge el intercambio mutuo de los productos del trabajo, el cual se halla determinado por el modo de producción, al igual que la distribución y el consumo. Asimismo, determinan el comportamiento de los hombres, tanto entre los distintos grupos y clases como en el seno de las mismas; también, las relaciones que existen entre el hombre y la mujer en la sociedad y en la familia y las existentes entre los padres y los hijos. De esta manera, podemos decir que las relaciones de producción constituyen un todo multifacético.

“Las relaciones de producción —escribió Marx— forman en su conjunto lo que se llama las relaciones sociales, la sociedad, y concretamente, una sociedad con un determinado grado de desarrollo histórico, una sociedad de carácter peculiar y distinto.”

La concepción materialista de la historia, la concepción marxista parte, pues, de la tesis según la cual la sociedad es una totalidad, una unidad dialéctica entre la vida material y la vida espiritual de los hombres; totalidad que está en constante desarrollo, en permanente transformación, que ha seguido una larga evolución en la que se distinguen una serie de etapas históricamente delimitadas por los distintos modos que para producir han creado los hombres: el comunismo primitivo, la sociedad esclavista, la feudal, la burguesa o capitalista y la socialista.

Sin embargo, cualquiera que sea la forma social que adopte la producción, ésta es un producto de la actividad práctica de los hombres: el trabajo. Dicho en otras palabras, el trabajo, como actividad práctica, como *praxis*, es la condición primera y fundamental de toda la vida humana. No sin razón Engels apuntó que el trabajo ha creado al propio hombre.

1. Fuerzas productivas y relaciones de producción

Como ya hemos establecido, para el materialismo histórico, la fuerza determinante del desarrollo de la sociedad es la producción de bienes materiales. A través del proceso de producción, los hombres se relacionan entre sí y con la naturaleza, que les brinda las sustancias necesarias para que, con su trabajo, los humanos las transformen y satisfagan sus necesidades.

En el proceso de producción intervienen los hombres, que gastan su energía muscular, nerviosa e intelectual, es decir, su trabajo y los instrumentos de producción, sin los cuales la actividad de los hombres sería imposible. Hay que agregar que, en este sentido, no es solamente el gasto de energía, sino que, el trabajo humano es una actividad adecuada a un fin, es decir, es una actividad consciente. De otra manera no se distinguiría de la actividad de los animales. Por otra parte, cabe señalar que los instrumentos de producción se desarrollan de determinados hábitos adquiridos, de la experiencia acumulada en el trabajo y de las técnicas empleadas en la producción misma.

Así, desde la sociedad primitiva, cuando los hombres cazaban y pescaban para subsistir, encontramos instrumentos de trabajo, simples y rudimentarios, como hachas, cuchillos y azadas de piedra. En la actualidad, estos instrumentos se han desarrollado y son muy complejos, producto de la acumulación de la experiencia a través de miles de generaciones y del impresionante progreso del conocimiento científico.

El trabajo humano es, pues, el elemento central de la relación entre la naturaleza y la sociedad, constituye el contenido de esta relación.

Podemos decir, pues, que las fuerzas productivas están constituidas por la unidad existente entre el trabajo humano, los instrumentos de producción y la materia sobre la que se va a actuar.

Ahora bien, el hombre crea las fuerzas productivas basándose en su dominio sobre las leyes de la naturaleza, por lo tanto no puede producirlas a su capricho. Sobre esto, Marx escribió a Annenkov lo siguiente: "Huelga añadir que los hombres no son libres para escoger sus fuerzas productivas —base de toda su historia—, pues toda su fuerza productiva es una fuerza adquirida, producto de una actividad anterior. Por tanto, las fuerzas productivas son el resultado de la energía práctica de los hombres, pero esta energía se halla determinada por las condiciones en que los hombres se encuentran colocados, por las fuerzas productivas ya adquiridas, por la forma social anterior a ellos, que ellos no han creado y que es producto de generaciones anteriores."

El desarrollo de las fuerzas productivas constituye la columna vertebral —por decirlo así— del desarrollo de la humanidad. "El simple hecho —escribe Marx— de que cada generación posterior se encuentre con fuerzas productivas adquiridas por las generaciones precedentes, que le sirven de materia prima para la nueva producción, crea en la historia de los hombres una conexión, crea una historia de la humanidad, que es tanto más la historia de la humanidad por cuanto las fuerzas productivas de los hombres y, por consiguiente, sus relaciones sociales han adquirido mayor desarrollo. Consecuencia obligada: la historia social de los hombres no es nunca más que la historia de su desarrollo individual, tengan o no ellos mismos conciencia de esto. Sus relaciones materiales forman la base de todas sus relaciones. Estas relaciones materiales no son más que las formas necesarias bajo las cuales realiza su actividad material e individual."

Pero el que los hombres se relacionen con la naturaleza a través de las fuerzas productivas constituye sólo un aspecto de la producción social. El otro aspecto lo constituyen las relaciones que establecen entre sí los hombres en el proceso de producción: las relaciones de producción.

Estas relaciones aparecen desde la aparición misma del trabajo. Los hombres, de una u otra manera, han de establecer relaciones para actuar conjuntamente, es decir, contraen determinados vínculos. Marx escribió al respecto: "Para producir, los hombres contraen determinados vínculos y relaciones, y a través de estos vínculos y relaciones sociales, y sólo a través de ellos, es como se relacionan con la naturaleza y como se efectúa la pro-

ducción.” Como las fuerzas productivas, las relaciones de producción son también objetivas.

Las relaciones de producción se establecen a partir de la relación que existe entre los hombres y los medios de producción, dependiendo del desarrollo de éstos. Además, debe existir una armonía entre ambos. En otras palabras, las relaciones de producción constituyen la forma, mientras que las fuerzas productivas son el contenido. En consecuencia, el grado de desarrollo que tienen las fuerzas productivas en un momento dado, determinan el lugar que los hombres ocupan respecto a los medios de producción, mientras que las relaciones de producción constituyen la expresión formal de dicha relación.

Cuando en la sociedad primitiva las fuerzas productivas han alcanzado un desarrollo relativamente alto y la producción de bienes materiales ha aumentado, se produce la primera división del trabajo: la división por sexos, por capacidades físicas; después, al incrementarse la población, surge una segunda forma de división del trabajo, basada en las aptitudes de cada uno. De esta manera, los hombres se dividen en grupos y, posteriormente, al aparecer la propiedad privada, en clases antagónicas. El antagonismo entre las clases —la lucha de clases— constituye un elemento inseparable de las relaciones de producción y tiene una importancia de primer orden en la supraestructura, como luego veremos.

Por otra parte, las relaciones de producción no sólo abarcan las relaciones entre las diferentes clases, sino que, aún más, determinan las relaciones que se establecen entre los individuos de una misma clase, determinan las relaciones interiores de cada grupo de la sociedad. Así, por ejemplo, en la sociedad primitiva, basada en la división del trabajo por sexos, las mujeres se hacen cargo de la recolección de frutos, del cuidado del hogar y algunos trabajos agrícolas y de pastoreo; mientras tanto, los hombres van a la caza y a la pesca, alejándose de su lugar de residencia. En ambos casos, las relaciones que existen están basadas en la solidaridad entre los individuos, su compañerismo, a riesgo de morir. En cambio, en la sociedad capitalista, basada en la explotación del trabajo por el capital, los obreros se encuentran en una misma situación dentro del sistema de producción: carecen de los medios de producción, mantienen una actitud hostil hacia los explotadores, etcétera. Por su parte, los patrones, dueños de los medios de producción manifiestan su hostilidad y desprecio por los obreros; sin embargo, están enfrentados —también— entre ellos mismos, luchando constantemente por controlar mayor riqueza. Los obreros luchan también entre sí, empujados por la escasez de trabajos, para asegurarse un empleo y un salario para sobrevivir.

Reafirmando lo apuntado más arriba, la división social del trabajo determina las relaciones que se establecen entre los individuos de una misma clase, las que se forman al margen de la voluntad de los hombres.

Las relaciones de producción no sólo abarcan la esfera de la producción sino que, ampliándose, se extienden a la distribución, al intercambio y al consumo del producto social. Es decir, si la producción social se realiza en el marco de un sistema capitalista desarrollado, la distribución y el intercambio se llevan a cabo de acuerdo con las leyes del comercio monopolístico, en armonía con la esfera de la producción.

De esta manera, las relaciones de producción constituyen un sistema muy complejo y multifacético.

Resumiendo: la unidad de los hombres y de los instrumentos de trabajo constituye a las fuerzas productivas; el modo como se establece esta unión es lo que determina a las relaciones de producción. O, dicho de otra manera, el modo de producción —tomando este concepto como *la base* determinante del régimen social—, es el tipo de relaciones que corresponde a un determinado nivel de desarrollo de las fuerzas productivas.

Ahora bien, la división del trabajo con que nos encontramos más arriba, y que constituye la condición más importante para el desarrollo de la humanidad, separa desde una edad temprana el trabajo físico del intelectual y, mucho tiempo después, en la sociedad de clases antagónicas, se halla enfrentado uno contra otro. Así, la producción de ideas, que en un principio se hallaba ligada directamente a la producción material, aparece en la

sociedad capitalista como una producción desprendida de la realidad —sustantivada, diría Marx. A este problema volveremos después. Por de pronto diremos que como producto de la división social del trabajo se genera a los políticos, juristas, filósofos y demás productores de ideas, para quienes los conceptos desprendidos de la realidad se convierten en “el verdadero fundamento de todas las relaciones reales de propiedad”, como escribió Marx.

2. *Supraestructura*

Como ya hemos apuntado más arriba, la sociedad produce bienes materiales y espirituales. Hasta ahora no hemos hecho más que ocuparnos de la producción material, a través de las leyes más generales que la rigen. Sin embargo, además de las relaciones materiales de producción, existen en la sociedad otro tipo de relaciones: las ideológicas, que son las que se forman a través de la conciencia de los hombres, aunque no por ello pierden su objetividad y reflejan, en última instancia, las relaciones de producción que se desarrollan en la sociedad.

Lo que nos proponemos en este apartado es, precisamente, analizar las relaciones ideológicas que existen en la sociedad y la vinculación recíproca —dialéctica— que existe entre éstas y las relaciones materiales. Es decir, la relación dialéctica que existe entre la vida material y la vida espiritual de la sociedad. Si logramos nuestro propósito, habremos establecido —con Marx— que la sociedad es una *totalidad*.

¿Qué es lo que comprende el concepto de *supraestructura*? La supraestructura es la esfera peculiar de la vida social en donde se localizan las concepciones políticas, jurídicas, filosóficas, morales, artísticas, etcétera; es decir, la producción espiritual de los hombres. Comprendemos, pues, por supraestructura, toda la vida espiritual de la sociedad, incluyendo a la conciencia social como un momento de ella, pero no solamente como un mero *reflejo*, sino como la actitud consciente de los hombres hacia la naturaleza, hacia la sociedad, como una forma de la *praxis* que crea y recrea a la realidad humana. O sea, la vida espiritual *no* es un *objeto pasivo*, inerte, en la vida real de los hombres, como postulan algunos pensadores mecanicistas.

Ahora bien, de acuerdo con la concepción materialista de la historia, “el factor que en *última instancia* determina la historia es la producción y reproducción de la vida real”, escribió Engels a Bloch. En efecto, en su origen, la producción de ideas y representaciones ideales estaba íntimamente ligada a la actividad material. No había —para decirlo más simplemente— una relación indirecta entre una y otra, como sucede actualmente. Así, durante la época primitiva, en que los hombres estaban organizados bajo las leyes de la propiedad comunal, las ideas estaban directamente entrelazadas con la actividad material.

Marx y Engels, en *La ideología alemana*, escriben lo siguiente: “La producción de ideas y representaciones, de la conciencia, aparece al principio directamente entrelazada con la actividad material de los hombres, como el lenguaje de la vida real. Las representaciones, los pensamientos, el comercio espiritual de los hombres se presentan todavía, aquí, como emanación directa de su comportamiento material. Y lo mismo ocurre con la producción espiritual, tal y como se manifiesta en el lenguaje de la política, de las leyes, de la moral, de la religión, de la metafísica, etcétera, de un pueblo.” Es decir, la conciencia se desprende del ser social y el ser social de los hombres es su *proceso de vida real*.

Como ya vimos, el proceso de vida real de los hombres transcurre en la producción de valores materiales y espirituales, en la organización que se dan para producir, en las relaciones de producción, las cuales obran en base a leyes históricas.

Las distintas formas ideológicas, dice Marx, “no tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento”.

Con esta base, la concepción materialista de la historia parte del hombre real y considera a la conciencia no como el demiurgo del hombre, sino nada más como su conciencia,

como un producto de su *ser social*. Marx resume lo anterior en una fórmula clásica: “La conciencia no es la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia.”

En estas condiciones, la conciencia no es algo *puro*, sino un producto social. Pero, ¿qué es la conciencia? La conciencia no es más que el mundo sensible traspuesto en el cerebro humano a través de los sentidos. El mundo inmediato del hombre es el nexo con otros hombres y con la naturaleza.

La conciencia humana se desarrolla desde las formas más simples a las más complejas. Al principio, el hombre tiene una conciencia gregaria, la cual emana del instinto, tal cual en el animal existe. Sólo que la diferencia puede establecerse en tanto que el *instinto* en el animal es, nada más, instinto, en el hombre es un *acto consciente*.

Esta conciencia se va desarrollando y va adquiriendo una mayor complejidad a medida que los hombres van desarrollando su propia existencia, a medida que la producción aumenta y se diversifica, a medida que la población se incrementa y la realidad se va complicando. Aparece la división social del trabajo, tanto en su forma “natural”, como en su forma “social”. Después de un largo desarrollo, el trabajo se divide en físico e intelectual, lo que constituye la primera verdadera división del trabajo, en opinión de Marx.

A partir de aquí, la conciencia “puede emanciparse” y representar algo *real* y dedicarse a la creación de formas de conciencia pura, ajena al ser social, cuando menos en apariencia.

Ahora bien, en el momento en que la producción material se escinde, se despoja de la materia, aparecen ciertas formas espirituales “puras”. Marx, en sus *Tesis sobre Feuerbach* escribía que “el hecho de que la base terrenal se separe de sí misma y se plasme en las nubes como reino independiente, sólo pueda explicarse por el propio desgarramiento y la contradicción de esta base terrenal consigo misma”.

Una vez efectuada la división social del trabajo, la creación de las ideas no tiene el mismo desarrollo que la creación material; en algunas manifestaciones puede ir más adelante que la propia base material, mientras que en otras se retrasa. Entre las primeras están la política, el arte y la cultura en general; en el otro campo se encuentran, generalmente, las relaciones jurídicas, morales, etcétera.

Aquí llegamos a un problema que no ha sido lo suficientemente clarificado por los pensadores materialistas, incluidos Marx y Engels: aquéllos, por las interpretaciones economicistas del marxismo que estuvieron tan en boga durante la llamada época del “culto a la personalidad”; éstos, por las necesidades de la lucha política que sostuvieron durante varios decenios. Sobre este particular, Engels escribía a Franz Mehring, a mediados de 1893, lo siguiente: “. . . por lo general, ni Marx ni yo hemos hecho bastante hincapié en nuestros escritos . . . [sobre] . . . el proceso de génesis de estas ideas. . .” Con ello proporcionamos a nuestros adversarios un buen pretexto para sus errores y tergiversaciones.

En realidad, basados en el análisis de las relaciones sociales, este problema no resulta muy oscuro, ni difícil de entender, ya que el desarrollo desigual de la supraestructura obedece al desarrollo que existe en una formación social dada y a las relaciones de clase que en ella se materializan, de la conciencia de cada clase en torno a la vida real. La existencia de una ideología revolucionaria, escribió Marx, se determina por la presencia de una clase revolucionaria. Esta clase revolucionaria, que lucha contra las condiciones prevalentes, busca su propia expresión y rompe con los clichés, con los cartabones de la clase dominante. Sin embargo, ciertamente, esta concepción, al absolutizarla, los teóricos soviéticos de los años treinta, llegaron al establecimiento del *Proletkult*. Pero no llevándola a los límites absolutos, nos permite comprender el desarrollo desigual de la supraestructura en su debida dimensión. Esto se manifiesta —muy directamente— en el arte. Por ejemplo, no han sido las épocas de mayor florecimiento económico las que han producido las mayores obras de arte, sino aquellas en que la crisis social se manifestaba en toda su magnitud. Y las crisis sociales no suelen darse en las épocas de florecimiento económico.

Otro ejemplo: es innegable que el arte creado por Miguel Angel adelantaba, por así decirlo, el reino del hombre sobre la tierra, independizándose de Dios; es decir, Miguel Angel, en su Capilla Sixtina, adelanta lo que será —en la práctica— el reino del hombre, bajo el régimen burgués: su emancipación de Dios, la base antropocéntrica en la que se

funda el pensamiento revolucionario de la burguesía emergente.

Lo anterior nos demuestra que la supraestructura no es un mero reflejo (dentro del concepto lukacsiano) de la realidad, sino que la crea.

Ahora bien, ¿quiere decir esto que las ideas o la producción de ellas sea temporal o supratemporal? No. Solamente nos indica que la vida espiritual de la sociedad tiene una relativa independencia respecto a las condiciones de la vida material de los hombres. Pueden ser más maduras que la propia base económica sobre la que se forman, de la que en última instancia dependen, en el sentido engelsiano, tal puede ser el caso de las ideas revolucionarias de la clase revolucionaria, que en su ideología materializa sus aspiraciones, mientras que, la clase dominante, impone sus ideas, consecuente con sus intereses. Las ideas de la clase revolucionaria, la que lucha por “asaltar el poder”, son temporales y supratemporales; es decir, emanan de las condiciones reales de existencia, pero se realizarán en otra época, una vez que se haya consumado el acto revolucionario. Es el caso, por ejemplo, del marxismo. Es la dialéctica que existe entre la *potencia* y el *acto*. Para realizarse la libertad, deben ser suprimidas las condiciones que la impiden, es decir, las necesidades que atan a los hombres, las necesidades que lo enajenan. Por eso aspiran a suprimir las condiciones que generan esas necesidades.

Un ejemplo magnífico de lo anterior, lo representa la obra muralista de David Alfaro Siqueiros, por ejemplo su “Marcha de la humanidad”, o el “Prometeo” del Hospital de la Mujer.

Ahora bien, todo el sistema de las ideas y representaciones se crean por la propia actividad práctica de los hombres, al igual que la producción de los bienes materiales. Pero, además, es por medio de la práctica que este sistema se revierte a la realidad. Es decir, en la actividad consciente de los hombres se encuentra el nudo dialéctico de la teoría y la praxis. La práctica antecede a la teoría y la teoría enriquece a la práctica. Este es el ciclo que sigue la actividad de los hombres.

Pero veamos más de cerca este problema. La concepción dialéctico-materialista define como factor determinante —en *última instancia*— al modo en que los hombres producen su vida real, así lo decía Engels en su célebre carta a Bloch, y añadía: “Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el *único* determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda.” Y, sin embargo, durante muchos años, incluso los pensadores marxistas han hecho precisamente eso: colocar al factor económico como el *único* determinante.

Empero, la filosofía de Marx y Engels, a pesar de las lagunas que presenta en este campo, no concede una importancia mayor al factor económico que a los demás productos de la praxis humana, y en cambio, sí considera a ésta como la causa primera de toda la organización social. En la praxis de los hombres radica la causa primigenia de la evolución y transformación de la sociedad y del hombre mismo. Es decir, el hombre es quien crea la realidad social, “con arreglo a premisas y condiciones muy concretas”. Estas condiciones muy concretas a que se refiere Engels no son algo dado de una vez para siempre, no es una categoría metafísica, sino que, por el contrario, sólo se refieren a las condiciones sociales que existen en un momento histórico determinado, las cuales se transforman cuando los hombres han adquirido conciencia, se han hecho conscientes y dan el paso definitivo que el proceso histórico tiene que dar hacia su meta.

“Cuando el proletariado —dice Marx— proclama la disolución del actual orden del mundo, no hace más que expresar el secreto de su propia existencia, pues él mismo es la disolución fáctica de este orden del mundo.”

3. La relación dialéctica de la base y la supraestructura

Como ya hemos apuntado, la concepción dialéctico-materialista define como factor determinante en *última instancia* al modo en que los hombres se organizan alrededor de los

instrumentos de trabajo para producir la vida material, es decir, a la base de la sociedad.

Pero esto no quiere decir que se le conceda una importancia mayor al factor económico que a los otros productos de la vida social de los hombres; ya que el factor económico es, solamente, una de las formas que reviste la praxis humana. El mismo Engels, en su carta a Bloch lo especifica: "Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el *único* determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda."

En efecto, sostener ese punto de vista sería tanto como limitar la actividad del hombre a la mera producción de valores económicos, a la producción de ganancias. Sin embargo, la actividad de los hombres es mucho más extensa y amplia que la creación de esos valores. La actividad humana es multifacética y reviste, por lo tanto, una cantidad infinita de formas de expresión. Es, diríamos, *irreductible*.

La actividad de los seres humanos está encaminada a modificar las condiciones materiales de vida, a cambiar la realidad y al hombre mismo: el hombre es quien crea la realidad y se crea a sí mismo, tanto a través de la actividad práctica como de la actividad teórica, entendiendo a esta última, no como la mera contemplación de la realidad, no como mera especulación, sino como la mediación consciente, reflexiva, de la práctica, aunque "con arreglo a premisas y condiciones muy concretas", según la expresión de Engels.

Cabe insistir en que esas "premisas y condiciones" no están dadas de una vez y para siempre, no constituyen —por decirlo así— una *realidad metafísica*, sino que, al referirse a ellas se destacan las relaciones sociales que existen en un momento determinado de la historia, en las cuales, el sujeto —como productor de la realidad— está inserto. Estas condiciones determinantes perduran —salvo en casos muy concretos— desde antes de que el individuo nazca, hasta después de muerto, no obstante los pequeños cambios, casi imperceptibles, que se producen durante su existencia. Solamente en los casos en que el proceso revolucionario se verifica, estas condiciones se modifican en muy poco tiempo. Son los días que resumen la actividad de muchos años.

Sobre esta determinación material de la realidad es que el hombre crea una realidad nueva, con los elementos que le proporciona tanto la naturaleza como la sociedad misma: es el eterno producir y reproducir que Marx nos plantea ya, desde *La ideología alemana*. Así, podemos ver a las relaciones sociales como la estructura fundamental donde el individuo se "objetiva", y también podemos considerar al modo de producción como la base sobre la que se levanta la supraestructura. En el centro de ellas está la praxis del hombre, la creación humana, como productora de la realidad social y de la *humanización* de la naturaleza.

Es así como el materialismo histórico y dialéctico —en la interpretación de Marx y Engels— rechaza la posición reduccionista del economicismo y demuestra cómo "el sujeto concretamente histórico crea, partiendo de su propia base económica material, las ideas correspondientes y un todo conjunto de formas de conciencia", como escribe el pensador checo, Karel Kosik.

De otra manera: podemos afirmar sin ambages, que las teorías pseudomarxistas que tratan de reducir toda la actividad del hombre al mero factor económico, no pasan de ser interpretaciones vulgares, caducas, sin vida, del cuerpo teórico del marxismo. Interpretaciones que, como ya vimos, fueron criticadas por el propio Engels en las postrimerías de su vida.

Esta vulgarización del marxismo, por otra parte, conduce a una concepción deformada de la realidad: por un lado tenemos que las condiciones materiales forman un contenido "activo", mientras que —en el otro extremo— existe una conciencia pasiva. Esta fue la concepción que plantea Feuerbach en su *Esencia del cristianismo*, y que Marx criticó —con acerado filo— en la *Tesis I* sobre Feuerbach.

Ahora bien, si la realidad debe ser cambiada por la actividad práctica —praxis— de los hombres, queda una cuestión por resolver: ¿qué es lo que detiene o limita a la vida espiritual —a la conciencia— a mantenerse en una posición meramente especulativa, contemplativa respecto a la realidad misma?

Si reducimos a la conciencia del hombre a la mera especulación, podemos afirmar que el hombre es incapaz de crear *conscientemente* la realidad humana; es decir, el hombre queda atrapado, inmovilizado en una realidad ajena a lo humano, una realidad fetichizada y, por otra parte, anulada la conciencia en su papel activo, en relación a la praxis del hombre, nos conduce a una posición practicista, en la cual, el hombre “transforma” la realidad *únicamente* por su actividad práctica, sin diferenciarse un ápice de la actividad de los animales. Estas posiciones practicistas fueron criticadas extensamente por Marx y Engels, así como por Lenin, por lo que no abundaremos más en ellas.

La práctica, sin teoría, no rebasa el nivel de la práctica *inconsciente*; pero la teoría no existe al margen de la práctica, como postulan los pensadores idealistas. Es sabido que el idealismo, a lo largo de toda la historia, ha proclamado el lado activo del conocimiento, es decir, el sujeto capta a los objetos sólo en cuanto son productos de su actividad, no en tanto la existencia de él, la existencia *en sí* del objeto.

Para que la realidad sea transformada hace falta, además de las condiciones materiales necesarias, el concurso de la conciencia de los hombres: la acción consciente se convierte, así, en el factor fundamental de la dialéctica social. Dicho con palabras de Lenin, se trata de la dialéctica de la práctica a la teoría y de la teoría a la práctica.

El conocimiento se produce mediante la actividad práctica de los hombres, como reflejo de la actividad constante que el hombre tiene que desarrollar para crear los bienes materiales. Para que la teoría se realice, debe ser mediada —también— por la práctica, ya que la teoría por sí sola no puede transformar la realidad; para incidir en la realidad debe trascender de la conciencia de los hombres, materializarse en la energía de los sujetos, sólo entonces la teoría se vuelve práctica. Es ahora cuando la teoría se niega, se enajena de sí misma.

Ahora bien, en determinadas circunstancias, existe una *antinomía*, una contradicción, entre el ser —como unidad total— y las condiciones socioeconómicas en que se desenvuelve. Esta circunstancia conduce, necesariamente, a aspectos deformados del hombre, lo que revierte —para decirlo apropiadamente— a la enajenación del hombre; es decir: el hombre, en ciertas circunstancias, se contrapone a su subjetividad, se cosifica, se transforma en una objetividad muerta, mientras que la subjetividad humana adquiere una existencia abstracta, vacía: *el hombre pierde “su humanidad”*.

Este sentido adquiere la actividad productiva de los hombres, en su constante hacer la realidad humanizada; o sea, cuando crea objetos en los que el hombre no se reconoce y que, en cierta medida cobran “vida propia” y se vuelven contra él. “Mediante el trabajo enajenado —escribe Marx— el hombre no sólo engendra su relación con respecto al objeto y el acto de producción como potencias ajenas y hostiles a él, sino que engendra, además, la relación en que otros hombres se mantienen con respecto a su producción y a su producto y la que él mismo mantiene con respecto a otros hombres.” Además, a través de su actividad práctica, de su actividad productiva, el hombre se crea a sí mismo, vuelve a él.

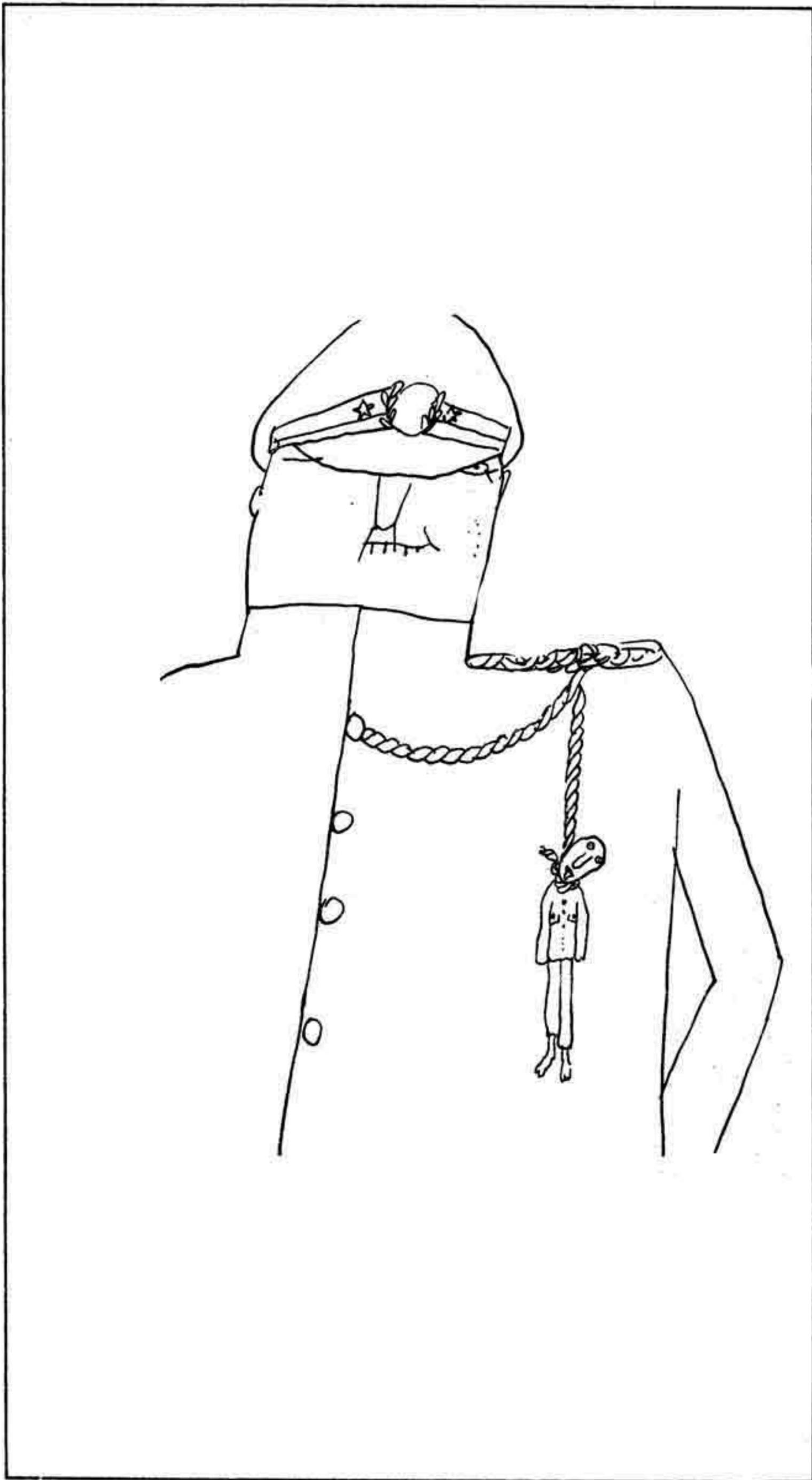
Es decir, la actividad práctica de los hombres contiene las dos caras de la moneda: de un lado, es una actividad enajenante, que niega al hombre, del otro, es una actividad positiva, que lo afirma, lo crea.

Hemos penetrado así en la *esencia* misma del hombre: el trabajo, la praxis como unidad totalizadora de lo humano, como el nudo dialéctico de lo objetivo-subjetivo, la unidad del sujeto-objeto.

Partiendo de la perspectiva del análisis de la *praxis* humana, podemos ver que la conciencia, además de ser reflejo de la realidad —desde el punto de vista gnoseológico— es proyecto. Aquí radica la diferencia que establecía Marx entre la mejor de las abejas y el peor de los arquitectos.

Hasta ahora hemos tratado a la actividad práctica en abstracto. Sin embargo, en la realidad, el trabajo reviste una forma político-social determinada. Esta forma, bajo el capitalismo se expresa como *trabajo asalariado*; que lo deforma, lo despoja de toda especificidad y de todo arte (de la plasmación de la esencia del hombre).

El trabajo en el capitalismo se convierte en un *valor de uso* para el capitalista, mientras



que para el obrero constituye un *valor de cambio*: la única moneda con que cuenta para vivir. O sea, el trabajo se convierte en una *mercancía*, ya que el trabajador está despojado de los medios de trabajo y el capital no le pertenece, sino que ambos pertenecen al capitalista. En consecuencia, lo único que le queda al trabajador, para vivir, es su fuerza de trabajo.

Podemos decir, pues, que al revestir el trabajo la forma de mercancía, resume en sí las relaciones sociales existentes, lo que produce, bajo el capitalismo, la desarticulación en la relación *sujeto-objeto* del individuo (el hombre creador): su enajenación. Esta relación desarticulada se refleja —inevitablemente— en la producción de la vida espiritual de la sociedad, en la supraestructura y, muy particularmente, en el arte, como luego veremos.

Para terminar este apartado nos queda por aclarar que, para superar la enajenación según Marx— se tienen que dar ciertas condiciones materiales necesarias: la sociedad comunista, en donde el sujeto pueda desplegar su verdadera esencia. Es decir, cuando el hombre se encuentra en verdadera libertad para producir para sí, no para satisfacer las necesidades más inmediatas.

*

II. LA ESPECIFICIDAD DEL ARTE Y SU PROBLEMATICA EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA

Una vez que hemos establecido la relación dialéctica que existe entre el sujeto y el objeto, la cual se materializa en la praxis humana, y además, haber distinguido el carácter enajenante y el creador en la praxis misma, estamos en condiciones de analizar la especificidad del arte y su problemática en la sociedad capitalista.

1. *La especificidad del arte*

En verdad, decir que determinar cuál es el objeto específico del arte constituye el problema central de la estética no es, en modo alguno, una exageración, sobre todo cuando la magnitud del problema se siente en carne propia.

En efecto, en el panorama de las investigaciones estéticas se advierte el desacuerdo que reina entre los diversos pensadores. Incluso, dentro del propio campo del marxismo, se manifiestan diferentes posiciones respecto a la interpretación del objeto específico del arte. Bástenos señalar, a modo de ejemplo, las concepciones fundamentales que prevalecen. La concepción ideologizante, que reduce al arte a una forma ideológica, es decir, sobreestima el factor ideológico, minimizando los demás elementos que intervienen en él. En contraposición, está la interpretación sociologista, la cual reduce al arte a las condiciones sociales en que ha sido producido. Aunque ambas interpretaciones contienen elementos válidos, su carácter limitativo y superficial las anula.

Por otra parte, tenemos la interpretación cognoscitiva del arte, que ha encontrado un gran eco entre los pensadores soviéticos. Esta concepción destaca que el arte es una forma de conocimiento, basado en la teoría dialéctico-materialista del reflejo. Según esta concepción, el artista debe acercarse a la realidad para captar sus rasgos esenciales, sin despojarlos de su carácter ideológico. Ciertamente, esta interpretación tiene una profunda raigambre en el pensamiento marxista. Sus primeras raíces pueden encontrarse en los trabajos de Marx, Engels y Lenin, quienes señalaron el carácter cognoscitivo del arte en sus juicios sobre Balzac y Tolstoi.

Los fundadores del marxismo-leninismo establecieron que el arte tiene una determinada relación con la ideología, subrayando la dificultad de establecer el carácter del nexo que se establece entre ambos, el que, incluso, llega a ser contradictorio. Sin embargo, durante mucho tiempo, la teoría materialista del conocimiento se redujo a la transforma-

ción mecánica de la categoría gnoseológica a la estética, lo que nos lleva a dos cuestiones: a) qué es lo que conoce el arte, y b) en qué enriquece al conocimiento del objeto la forma cognoscitiva del arte.

Posteriormente, los pensadores soviéticos desarrollaron esta teoría, estableciendo que el arte no es un reflejo de la realidad, sino una forma específica del conocimiento de ella.

Sin embargo, a nuestro juicio, esta concepción no llega al meollo del quehacer artístico del hombre.

Llevados al fondo del problema —por el carácter conflictivo de la investigación estética— los pensadores marxistas arribaron a una nueva teoría del arte que, poco a poco, va adquiriendo validez en el pensamiento marxista. Esta concepción considera que el arte es una creación del hombre; es decir, no se trata de conocer a la realidad, sino de crearla. Esta idea se encuentra ya en los manuscritos de Marx de 1844.

De acuerdo con esta concepción, las raíces más profundas del quehacer artístico del hombre se encuentran en la actividad práctica creadora humana. Es decir, parte de la tesis según la cual el trabajo, además de ser una actividad que produce —según la economía política— ganancias, es una actividad creadora, a través de la cual el hombre, afirmando sus cualidades positivas, amplía y enriquece el ámbito de lo humano, ensancha el mundo humanizado.

De esta manera, el arte es, pues, una forma superior de la actividad del hombre, tan sólo superada por la praxis revolucionaria.

Surge aquí la pregunta necesaria: ¿en qué forma produce el hombre la obra artística?

La creación de la obra artística consta de tres elementos necesarios: en primer término debe incluir en el proceso práctico la unidad indisoluble de lo subjetivo y lo objetivo; es decir, el hombre, al producir una obra artística debe dar forma a un contenido subjetivo, psíquico que contiene a sus ideas, emociones y sentimientos respecto a la realidad.

Esta forma se debe plasmar en la materia, a través del proceso práctico; esto es, el artista debe vencer a la materia con su trabajo, por lo que la representación material del contenido del hombre tiene que contar tanto con la forma que el artista planeó, como con la forma que la propia materia admita. De aquí que la obra de arte no sea la mera trasposición de lo subjetivo a lo objetivo.

El producto artístico no se identifica, por tanto, con su forma originaria, de la misma manera que el contenido subjetivo es idéntico después de haber sido plasmado en la materia. Ambos han sufrido modificaciones en el transcurso de la elaboración de la obra de arte. Esto hace que la creación artística sea, al mismo tiempo, un proceso incierto e imprevisible.

De otra parte, la obra de arte es única e irrepetible, ya que, como creación, exige la íntima relación entre lo subjetivo y lo objetivo y, de no existir ésta, se hace una imitación de algo originario.

De lo anterior, deducimos que la obra de arte no sólo reproduce la realidad, sino que la produce artísticamente, o sea, crea una realidad distinta a la realidad de la que procede, la crea de acuerdo a las leyes de la belleza y del arte, con el lenguaje de éstos.

“Toda obra de arte —escribe Karel Kosik— muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra.”

Ahora bien, la creación artística no está al margen de las relaciones que existen en la sociedad. El arte está condicionado socialmente, no constituye una esfera autónoma en la sociedad. Por ello, en cierta manera, “cada sociedad tiene el arte que se merece”.

Veamos más de cerca la implicación del arte en la sociedad, para estudiar después la problemática que tiene el arte en el capitalismo.

Ante todo, debemos tener en cuenta que el artista está inmerso en una sociedad dada, es decir, es un *ser social*. En este sentido, podemos decir que la causa primigenia de sus vivencias, emociones e ideas, no es otra más que la realidad misma. La conciencia del artista, como la de cualquier otro sujeto, es derivada de la realidad en que existe. Además, el artista debe estar consciente de las condiciones en que crea y comparte los frutos de su

creación, el grado de libertad o de hostilidad en que se desenvuelve su actividad artística. Todo esto se traduce en el contenido de la obra de arte, se plasma en ella y la condiciona. No en balde la obra artística es el resultado de la actividad creadora del hombre, donde se funden lo subjetivo y lo objetivo, lo intrínseco y lo extrínseco. Pero la obra de arte no se ha creado para quedar aislada. Su fin es el de comunicar y expresar la experiencia originaria de su creador, con lo que contribuye a afirmar o devaluar ciertas ideas o valores de la sociedad, a través de la carga emocional e ideológica que contiene. Por esto, la obra de arte —arte verdadero, sin duda— sacude y conmueve al “espectador”, así, entre comillas.

No, sin razón, Sánchez Vázquez escribe: “Nadie sigue siendo exactamente como era después de haber sido sacudido por una verdadera obra de arte.”

El carácter problemático de las relaciones entre el arte y la sociedad se derivan de la propia naturaleza del arte. De la influencia que el arte tiene en la propia sociedad, por lo que la sociedad pretende influir, recíprocamente, en el arte. Por esto, cada sociedad tiene su propio arte, lo ha condicionado de acuerdo a los valores que reinan en ella. Cuando menos, es lo que pretende.

Ahora bien; las relaciones entre arte y sociedad, no están dadas de una vez y para siempre. Varían históricamente: pueden ser favorables u hostiles, de armonía o de contradicción; de protección o de limitación a la libertad de creación del artista.

Las relaciones entre arte y sociedad se establecen en la interpretación del “aquí y ahora” que el mismo arte se encarga de reproducir, es decir, se apoyan en la dialéctica de lo universal y lo particular, que Lukács analizó con profundidad y brillantez en sus *Prolegómenos a una estética marxista*. El hombre se universaliza a través del arte; pero para traspasar de lo singular a lo universal debe hacerlo desde el plano de lo particular, esto es, desde la perspectiva del hombre como ser particular, histórico.

Ahora bien, el artista interpreta esta dialéctica de una manera peculiar, con un contenido ideológico, lo que lleva a subrayar una determinada cuestión, un aspecto concreto de ella, con lo que amplía y enriquece el ámbito de lo humano. En la medida en que el artista es capaz de plasmar este contenido ideológico extiende su realidad e influye en la realidad misma, a través de los valores que esté utilizando, sean estos políticos, morales, religiosos, etcétera.

Sin embargo, en la sociedad existen ciertos valores dominantes, los de la clase que ocupa el poder y que trata de que sus valores sean universales, sean los que imperen en todos los hombres. En el arte esto se refleja de una manera peculiar y con mucha intensidad, ya que —como apuntamos más arriba—, el valor real del arte estriba en influir sobre la realidad misma. La clase dominante, pues, trata de tener al arte a su servicio, para lo cual no escatima sacrificio alguno, incluso en el arte, en el que trata de dissociar lo particular de lo universal o reforzando el carácter particular de la obra, aún por encima de su valor estético.

Esta problemática adquiere su máxima expresión, como luego veremos, en la sociedad capitalista, dadas las características que en ella prevalecen: la sustitución del hombre como fin, por un hombre-cosa o un hombre-mercancía; esto es, en donde el hombre deja de ser el fin mismo, para convertirse en un medio y la producción se vuelve contra sí mismo.

2. La problemática del arte en la sociedad capitalista

En repetidas ocasiones, los pensadores marxistas, apoyados en las tesis de Marx, han hecho hincapié en el carácter hostil del capitalismo hacia la creación espiritual en general y, particularmente, hacia la creación artística.

De acuerdo con las tesis de Marx, esta actitud hostil se deriva, fundamentalmente, de las relaciones que existen entre la esfera espiritual y la económica. Dicho más explícitamente, el carácter de las relaciones de producción que existen en la sociedad capitalista

limitan el desenvolvimiento de la vida espiritual de la sociedad; cuando menos ciertas formas de ella, sobre todo cuando ésta no incide en la producción material de la sociedad, como es el caso de la producción artística.

Es claro que esto no implica que el arte desaparezca bajo el capitalismo, sino que se establece una relación adversa para el desarrollo de la creación artística, cuyas causas hay que buscarlas directamente en el carácter mismo de la producción capitalista. Los nexos que se establecen entre la producción y el consumo, el antagonismo manifiesto entre el trabajo creador y el trabajo enajenado y, finalmente, la forma de apropiación privada sobre los medios de producción y sobre el producto mismo, afectan —necesariamente— a la actividad artística.

Trataremos, pues, de explicar la hostilidad del capitalismo hacia el arte, a partir de estos supuestos.

Como ya apuntamos más atrás, en el capitalismo la producción no está al servicio del hombre, sino que es el hombre el que está al servicio de la producción. En esto consiste el fenómeno de la enajenación humana.

Dicho con otras palabras, el móvil central de toda la producción en el capitalismo es, precisamente, la obtención de ganancias; por eso, el hombre sólo interesa en cuanto es productor de plusvalía, en lo que puede incrementar el capital con su trabajo. Para ello, según Marx, el hombre debe volverse mercancía, debe *cosificarse*, es decir, *enajenarse*. Para conseguir esto, debe vender su fuerza de trabajo a cambio de un salario mínimo que, con palabras de Marx, le permite una “existencia propia de bestias”.

Como apuntamos más atrás, en estas condiciones se desarticula la relación sujeto-objeto en la producción material, con lo que el objeto producido se enfrenta directamente con su productor. Pero, además, el “no-productor” también ha desarticulado su propia relación sujeto-objeto, ya que el producto le interesa sólo en cuanto obtiene una ganancia, y no como un producto humano. Al romper el capitalista el nudo dialéctico de lo subjetivo-objetivo, quita toda especificidad al trabajo, lo desnuda de su carácter artístico. El trabajo ha dejado de ser una actividad creadora, para convertirse en una actividad enajenante, *inhumana*.

Ahora bien, la sociedad capitalista exige que todo se convierta en mercancía, que sólo circulen mercancías. Así, todos los productos del trabajo humano se vuelven mercancías, y, en este sentido, la obra de arte no es una excepción. Para adquirir su carta de ciudadanía en la sociedad capitalista debe vestir los ropajes de mercancía que le impone el sistema capitalista.

Pero la conversión de trabajo concreto a trabajo abstracto no es fácil de hacer, sin perder algo: el carácter cualitativo del trabajo de su creador: el artista.

Al respecto, Marx nos dice: “Como valores de uso, las mercancías representan, ante todo, cualidades distintas: como valores de cambio, sólo se distinguen por la cantidad: no encierran, por tanto ni un átomo de valor de uso.”

Pero esta transformación se opone *esencialmente* con el objeto de arte. Este no vale sino como satisfactor de una necesidad específica, como un valor de uso, como un objeto cualitativo. Es decir, como el instrumento a través del cual el hombre comunica y expresa sus vivencias, sus ideas y sentimientos respecto a la realidad. Si lo desnudamos de esta cualidad, ¿qué nos queda de la obra de arte?

El arte, como un objeto cualitativo, es producto de un trabajo concreto. Para que el arte se convierta en una mercancía, éste, el trabajo concreto del artista, debe transformarse en trabajo abstracto, es decir, debe perder toda peculiaridad y dejar de ser la manifestación de lo subjetivo que hay en el artista. Debe ser despojado del carácter dialéctico del sujeto y el objeto. En este sentido, al despojarse al trabajo del artista de su especificidad, su obra deja de ser única e irrepetible, pierde su unidad totalizadora que vincula la forma y el contenido y que revela el carácter creador del trabajo humano, pierde todo su significado humano.

En suma: ni el trabajo del artista, ni la obra de arte pueden admitir, sin negarse a sí mismos, ser reducidos a lo abstracto, pasar de lo cualitativo a lo cuantitativo, la única

forma en la que el arte sería congruente con la ley fundamental del capitalismo. Es la defensa más intensa del quehacer artístico y que lo preserva contra los intentos de ser cuantificado en el mundo de lo cuantificable.

Ahora bien, el trabajo concreto del artista, como hemos visto, crea un objeto que produce un goce al percibirlo, pero ¿crea o produce plusvalía? , ¿genera ganancias? , ¿es productivo, en el sentido material que lo requiere el capitalismo?

Podemos decir que el trabajo concreto del artista encierra una ambivalencia: mientras, con su obra, produce *nada más* (!) goce o placer, mientras se concrete a crear ideas o emociones y a comunicar lo que es esencialmente humano, el trabajo artístico es completamente improductivo en el sentido que lo estamos analizando, bajo la necesidad de producir ganancias. Empero, por otra parte, la productividad existe en la medida que produce ganancias para quien compra la obra, para quien *invierte* en una mercancía peculiar, única, como es la obra de un artista. Ya Marx, en su obra *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, hacía notar lo que sigue: “Un escritor es un obrero productivo, no porque produzca ideas, sino porque enriquece a su editor. . .”

En este sentido, el trabajo del artista pierde su carácter concreto y adopta la forma de trabajo asalariado, que conlleva la tendencia enajenante, con todas las consecuencias negativas de éste, y pone en juego la existencia misma del arte, como la actividad que expresa con libertad —sin coerción— la esencia de lo humano. Es decir, al caer el arte dentro de la esfera productiva del capitalismo, se niega y se destruye a sí mismo, ya que limita —por las necesidades propias del capital— la manifestación de la capacidad creadora del hombre. El arte deja de ser la expresión de la unidad de lo intrínseco y lo extrínseco del hombre para convertirse en una actividad puramente mecánica.

El trabajo del artista debe mantenerse, por lo tanto, como trabajo económicamente improductivo para seguir creando obras de arte.

Sin embargo, el artista no vive en un mundo especialmente creado para él. En el capitalismo requiere de ciertos medios materiales para sobrevivir; es decir, requiere ganar dinero para consumir los productos necesarios y seguir produciendo sus obras. ¿Cómo puede conseguir ese dinero, si su trabajo es improductivo? Indudablemente, el artista debe producir para el mercado, está obligado a vender su obra a riesgo de morir de hambre. Pero, por otra parte, la sujeción del artista al mercado en que vende su obra, su obra deja de ser un fin en sí, para convertirse en un medio para sobrevivir. En este sentido, la libertad de creación del artista se halla limitada por su propia necesidad. En efecto, aquí aparece un conflicto que está condicionado por la propia hostilidad que el capitalismo manifiesta por el arte y sus creadores.

En cierta manera, como vimos antes, el artista se acerca al trabajo asalariado para sobrevivir. Esta unión —o, mejor, dependencia— condiciona la relación dialéctica que existe entre la libertad y la necesidad. La libertad de creación del artista se ve subsumida ante la necesidad de vender sus obras para sobrevivir; necesidad que se traduce —ciertamente— en condicionamiento social, ideológico, técnico, etcétera, con lo que se reduce la libertad de creación.

Marx manifestó que “el escritor debe, naturalmente, ganar dinero para poder escribir y vivir, pero no debe vivir y escribir, en ningún caso, para ganar dinero”. Esto quiere decir que el trabajo del artista debe ser realmente libre, para convertirse en un medio de subsistencia, y no al revés. De otra manera el escritor rebaja su trabajo al hacerlo un medio material de existencia. Como el escritor, cualquier artista que convierte los términos de esta relación, enajena su trabajo, coarta su libertad de creación y destruye el arte.

Al establecer esta relación forzada entre el artista y el consumidor, el capitalismo niega —o, cuando menos es lo que pretende— la libertad del artista para producir obras de arte. Este es, pues, otro rasgo característico de la hostilidad que el sistema capitalista de producción manifiesta hacia la creación de las verdaderas expresiones humanas y afirma, de esta manera, la índole inhumana de su esencia.

Ahora bien, de acuerdo con la concepción dialéctico-materialista, la producción de un objeto es sólo un momento en la totalidad de un proceso que se cierra en el consumo. La

unidad de estos dos momentos es indestructible. Sin producción no hay consumo, y sin consumo, tampoco existe la producción. Esta unidad dialéctica permite que el producto sea tanto la relación de él con el productor, como con el consumidor. El primero satisfizo la necesidad de objetivar su capacidad creadora, que el segundo utilizó para —a su vez— satisfacer sus necesidades materiales o espirituales.

Sin embargo, en el capitalismo, no siempre tiene lugar esta relación entre los dos momentos. En efecto, en determinados momentos de la vida social, el capitalismo, en su irracionalidad, no deja que se cumpla el ciclo completo, no permite que la producción se implique en el consumo, ya sea destruyendo lo producido o bien guardándolo, aun cuando no estén satisfechas las necesidades para las que fue producido tal o cual objeto.

Veamos más despacio esta relación producción-consumo en el arte.

En primer término, el producto artístico sólo se realiza cuando es gozado por los espectadores; es decir, cuando es consumido por el público. El artista satisfizo su necesidad de plasmar en la materia, de alguna manera, su relación con la realidad, sus vivencias, mientras, en el otro extremo de la relación, la obra satisface la necesidad de ser contemplada por otros. De otra manera, al no ser consumida o gozada, la obra no se realiza, no pasa de ser una *potencia*. Dicho en otras palabras, el objeto artístico sólo lo es en la medida en que se relaciona con el sujeto, con el hombre, en su goce o apropiación por los demás; sólo así satisface el fin para el que fue creado: comunicar las vivencias, emociones, etcétera, del artista.

Ahora bien, si la necesidad requiere del consumo para ser satisfecha, éste, el consumo, genera a su vez nuevas necesidades. En relación con esto, Marx escribió: “El consumo crea el móvil de la producción y crea también el objeto que actúa en la producción determinando su fin. Si es claro que la producción proporciona, bajo su forma material, el objeto del consumo, lo es también que el consumo presenta idealmente el objeto de la producción como imagen interior, como necesidad, móvil y fin. . . Sin necesidad, no hay producción.”

Si aplicamos esto mismo al arte, nos encontramos con el siguiente cuadro: en primer lugar, sin la creación artística no es posible el consumo artístico, es decir, si el artista no crea su obra, no será posible que sea contemplada por el público; en segundo lugar, la producción de la obra de arte implica, por así decirlo, la forma en que tiene que ser gozada o consumida: no es igual contemplar un cuadro, que, pongamos por caso, escuchar una sinfonía. Cada una de ellas, tiene una forma peculiar de satisfacer la necesidad espiritual del sujeto. Por último, la obra de arte crea la necesidad de ser consumida, enriqueciendo —de esta manera— las formas de apropiación del portante pues se luce —o se entierra— en un salón privado.

¿No es, acaso, la negación del quehacer artístico del hombre, la apropiación privada de su obra?

En el momento mismo en que la obra desaparece de su relación con el público, para convertirse en un objeto más de contemplación en un salón privado, el arte ha dejado de cumplir con su fin como creación. De este aspecto se ocupó, también, Marx en sus obras de juventud.

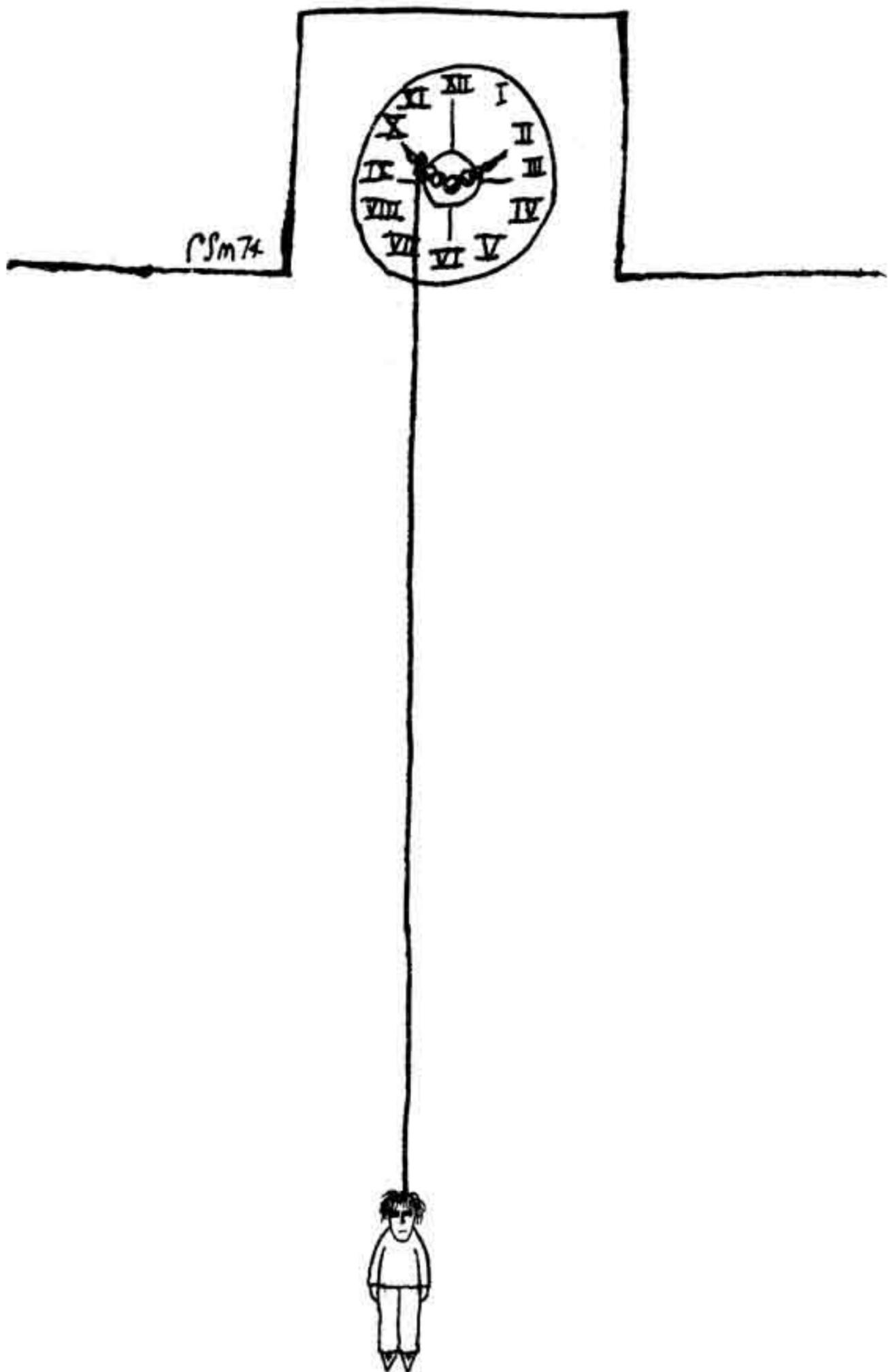
En una expresión lapidaria, Marx se refiere al problema que nos ocupa: “La propiedad privada nos ha vuelto tan estúpidos y unilaterales, que sólo consideramos que un objeto es *nuestro* cuando lo tenemos, es decir, cuando ese objeto representa un capital o lo poseemos directamente.” Ese sentido de la propiedad que enajena a todos los demás sentidos, como seguidamente apunta Marx, es el que impera en la sociedad capitalista.

Al sustituir el sentido de la apropiación real del sujeto por el de poseer, el sistema capitalista modificó el propio sentido del *ser* por el de *tener*, la libertad de gozar en una relación con el mundo, fue sustituida por la necesidad de apropiarse privadamente de algo que en realidad no pertenece al capital: redujo al *ser* a mera mercancía. La creación libre del hombre se negativiza, se enajena, se reduce a la categoría de mercancía.

Engels, F. “Carta a Bloch”, en C. Marx y F. Engels, *Obras escogidas*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1955.

- Fischer, E. *La necesidad del arte*, Ediciones de Bolsillo, 3ª ed., Barcelona, 1973.
- Kosik, K. *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, 1ª ed., México, 1967.
- Lenin, V. *Cuadernos filosóficos*, Estudio, 2ª ed., Buenos Aires, 1974.
- “Federico Engels”, en *Marx, Engels, marxismo*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1948.
- Marx, K. “Carta a Annenkov”, en C. Marx y F. Engels, *Obras escogidas*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1955.
- *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Siglo XXI editores, 1ª ed., México, 1971.
- *La miseria de la filosofía*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, s.f.
- *El capital*, F.C.E., 2ª ed., México, 1959.
- “Manuscritos económico-filosóficos de 1844”, en *Escritos económicos varios*, Grijalbo, 1ª ed., México, 1962.
- Marx, K. y Engels, F. *La ideología alemana*, Pueblos Unidos, Montevideo, 1968.
- Rossi, M. *La génesis del materialismo histórico, el joven Marx*, Comunicación, 1ª ed., Madrid, 1971.
- Sánchez Vázquez, A. *Las ideas estéticas de Marx*, Era, 3ª ed., México, 1972.
- *Estética y marxismo*, Era, 1ª ed., México, 1970.
- *Filosofía de la praxis*, Grijalbo, 1ª ed., México, 1967.





POR UNA GENERACION REBELDE

Edgar Llinás-Alvarez

Todo el fastidio, toda la fiebre, toda el hambre, la sed sin agua, el yermo sin hembras, los despojos de caravanas. . . , huesos en blanquecino enjambre. . . todo en el cerco bulle de sus dolientes ojos.

Guillermo Valencia

Si observamos el panorama latinoamericano contemporáneo, si examinamos su expresión artística y el contenido de su pensamiento filosófico, si acaso de oídas ha llegado a nosotros el grito desgarrador del pueblo, no podemos menos que decir: "es un grito de desesperación". En efecto, hay un profundo sentido de tragedia, de fracaso en el lamento latinoamericano. Parece que entre nosotros no hubiera habido ni un Abraham, ni un David, ni un Cristo sino sólo cuarenta y dos generaciones de cautiverio en Babilonia. Babilonia es el mundo que nos rodea y que conoce nuestra miseria y exasperación, es Occidente que nos sometió a su voluntad, nos robó de nuestra identidad, y ahora nos mira, con un miedo supersticioso de contagiarse, como a los parias que van por el camino sin saber a dónde conduce ese camino ni entender por qué lo han tomado.

Alguien podría decir que esa sensación de fracaso no es peculiar al continente latinoamericano sino que es común a todas las naciones del mundo. No. Esa es una aseveración equivocada. Quizá ninguna nación ha alcanzado la justicia completa que es el ideal, pero la mayoría puede mostrar los resultados de una tarea de creación ya avanzada, y sentirse orgullosa de una larga tradición. Latinoamérica, adormecida por centurias, sometida a un aislamiento intelectual impuesto por las fuerzas opresoras y las circunstancias, sólo ahora viene a despertar para entregarse a la búsqueda de sí misma; y el hombre latinoamericano, llegado ahora a la adolescencia histórica, se pregunta: "¿quién soy yo?", y se encuentra con que él es un don Nadie, con que vive en una civilización que él mismo desconoce, y con que su sistema social muestra caracteres atávicos que lo asimilan al sistema feudal. El parece encontrarse aislado no sólo del mundo en general sino aun de sus mismos hermanos latinoamericanos, y la corriente de ideas no fluye sino que se detiene, se contamina, y se pudre.

El idioma y la geografía

Se dice que el idioma y la geografía son dos elementos determinativos de la personalidad de un pueblo. Hasta qué punto ellos determinan la personalidad es un problema demasiado complejo para que podamos discutirlo a fondo. Ciertos autores han intentado explicar el florecimiento y decadencia de las civilizaciones en términos del clima, y dicen ellos que el movimiento

humano tiende hacia el norte en busca de los climas más frescos y estimulantes del septentrión. Aceptemos, sin buscar fórmulas absolutas, que el idioma y la geografía tienen una influencia formativa en la personalidad. Si tomamos el aspecto del idioma primero ¿cuál es la característica esencial del idioma latinoamericano? Vemos que la lengua que hablamos es una lengua europea originada en la combinación feliz del latín, el árabe, el griego y otros idiomas, y que las reglas de la gramática las establece la Academia Española. Ahora podemos responder: la característica esencial del idioma latinoamericano es que no existe. Usamos un idioma extranjero. De ahí se puede colegir que a cada palabra que decimos nos negamos nuestra propia identidad. Los idiomas nativos, con unas pocas excepciones en Centroamérica y Sudamérica como el quechua, han desaparecido dejando unas pocas palabras esparcidas aquí y allá. Si pretendemos estudiar la psicología social latinoamericana a través del idioma estamos condenados a fracasar en el intento a no ser que aceptemos que el idioma moldea en un todo la psicología, y en ese caso nos negamos no sólo nuestra identidad presente sino las posibilidades futuras porque convertimos el lenguaje, no en un instrumento que podemos modificar a nuestro antojo de acuerdo con las necesidades, sino en un yugo que sofoca la imaginación y la iniciativa. Por mi parte, rehúso aceptar tal hipótesis. Para mí hay una relación íntima entre la psicología y el idioma, una especie de simbiosis en la cual ambos se modifican mutuamente. Cuando hablamos en un cierto idioma, distinto del nativo, acomodamos nuestras ideas a la sintaxis peculiar de ese idioma, pero también lo manipulamos y lo sometemos al orden de nuestras ideas, a nuestro estilo personal.

El idioma latinoamericano es, pues, un testigo más de la dominación a que hemos sido sometidos. Es el resultado de una forma de aculturación impuesta y forzosa. Con él se destruyeron mil posibilidades como la de una literatura azteca, inca, o maya cuyo florecimiento pudo haber sido tan magnífico como el arte de esas civilizaciones. Si tal hubiera ocurrido, el mundo sería hoy más rico intelectualmente, y Latinoamérica tendría un justo motivo de orgullo.

Con todo se puede decir que el idioma, aun si es extranjero, nos une. Es la geografía la que nos separa. Las cordilleras se levantan como monstruos prehistóricos para interponerse entre nosotros, los climas son a menudo sofocantes y malignos, los llanos y las pampas desorientan al caminante y lo hacen sentirse solo e impotente. Se puede contrastar la geografía latinoamericana con la de Estados Unidos. Dice John Jay en el *Federalist Paper*, núm. 2:

It has often given me pleasure to observe that independent America was not composed of detached and distant territories, but that one connected, fertile, widespreading country was the portion of our western sons of liberty. Providence has in a particular manner blessed it with a variety of soils and productions and watered it with innumerable streams for the delight and accommodation of its inhabitants. A succession of navigable waters forms a kind of chain round its borders, as if to bind it together; while the most noble rivers in the world, running at convenient distances, present them with highways for the easy communication of friendly aids and the mutual transportation and exchange of their various commodities.

With equal pleasure I have as often taken notice that Providence has been pleased to give this one connected country to one united people—a people descended from the same ancestors, speaking the same language, professing the same religion, attached to the same principles of government, very similar in their manners and customs, and who, by their joint counsels, arms and efforts, fighting side by side through a long and bloody war, have nobly established their general liberty and independence.

Latinoamérica, por el contrario, sí está formada por territorios separados y distantes. La gran mole de los Andes se interpone entre Buenos Aires y

Santiago, entre Lima y Quito, entre Bogotá y Caracas, y los grandes ríos, más que comunicar, aíslan. El Amazonas está cubierto por una selva impenetrable, una vorágine como la llamara Eustasio Rivera, que domina al hombre por el terror y el sofoco. Es cierto que los obstáculos geográficos pueden dar origen a una raza de titanes (se dice que el genio es aquel que sabe sobreponerse a los mayores impedimentos), pero también puede reducir un pueblo a la derrota, y sumirlo en el letargo.

Por otra parte la población es perfectamente heterogénea. Por su origen se puede dividir en tres grandes grupos: los indígenas, los europeos y los africanos. Los indígenas a su vez pueden ser divididos en tres grupos: el de las grandes civilizaciones como la azteca, la maya, y la inca; el de aquellos que practicaban la agricultura en pequeñas villas; y el de los cazadores y colectores. Los europeos son en su mayoría de origen ibero, pero al llegar las inmigraciones del siglo XIX entraron numerosos italianos, polacos e ingleses. En cuanto respecta a los africanos, su origen no tiene importancia en términos específicos puesto que fueron prácticamente asimilados a la cultura ibera imperante, es decir, despojados de su bagaje cultural con la excepción, hasta cierto punto, de su tradición religiosa que ahora se refleja en el vudú.

Uno de los grandes temas del pensamiento latinoamericano es el de la mezcla de razas, el mestizaje. El mestizaje se ha ofrecido a la vez como la causa de nuestros males y como la gran esperanza del futuro.

Como la causa de nuestros males lo vieron los positivistas, en particular el argentino Carlos Octavio Bunge que vio en el ibero sólo arrogancia, en el indio fatalismo y resignación, y en el negro servilidad e infatuación, y juzgó, por lo tanto, que el latinoamericano era una mezcla de pereza, tristeza y arrogancia. Para un continente racialmente degenerado la única esperanza era estimular la inmigración europea.

Más tarde, cuando apareció el movimiento indigenista, el mestizaje fue visto como la esperanza del futuro. Este fue un gran viraje que Latinoamérica hizo en la apreciación de sus propios valores. Manuel González Prada en el Perú trató de reivindicar al indio y de explicar sus fallas en términos del yugo a que estaba sometido. Tal explicación está de acuerdo con las últimas investigaciones científicas como se ve en los estudios del carácter del negro en los Estados Unidos que se ha comparado con el carácter de los prisioneros en los campos de concentración nazis. Se ha visto que la esclavitud embrutece, destruye la iniciativa, y produce una regresión al infantilismo. Fue José Vasconcelos en México quien habló de la raza cósmica que sería el resultado del mestizaje total, y heredera, no ya de los defectos de las razas originales, sino de sus cualidades. Esta sería la raza del futuro, la que daría origen a la civilización mundial.

La ciencia moderna no arguye en favor ni de la una ni de la otra posición, pero al menos nos dice con certeza que si el mestizaje no tiene resultados positivos en el sentido biológico, tampoco los tiene negativos.¹ Su extensión al menos ha evitado la discriminación y la intolerancia racial porque nadie en Latinoamérica puede tener pretensiones de pureza racial con la excepción, tal vez, de ciertos grupos indígenas.

La sociedad y la cultura

El sistema social latinoamericano es y ha sido la institucionalización de la

¹Magnus Morner, *Race Mixture in the History of Latin America*, Little, Brown and Company, Boston, 1967, p. 148.

explotación. Los iberos, o bien explotaron al indio, o bien lo destruyeron, y entonces introdujeron al negro para convertirlo en su esclavo. En el caso de las grandes civilizaciones indígenas que podían ofrecer una poderosa fuerza laboral los iberos mantuvieron casi intacto el sistema social, pero se constituyeron en la cabeza de ese sistema para poder explotarlo en beneficio propio. Esto dio lugar a la mita, la encomienda, el repartimiento y las reducciones. En el caso de las pequeñas agrupaciones indígenas que se mostraron hostiles, o que, por razón de su pequeñez, no podían ser utilizadas con buenas utilidades los iberos las exterminaron bien por acción directa, o bien por medio de las plagas y enfermedades europeas. En este caso el negro fue introducido para reemplazar al indio, y el sistema socioeconómico que se implantó fue el de la hacienda y la plantación que, en términos generales, ha subsistido hasta la época presente.

Que no se diga que las guerras de independencia fueron una revolución social. Esas guerras fueron meramente el traspaso del poder de una oligarquía a otra tan opresiva como la primera. El pueblo estaba todavía sumido en una especie de letargo arquetípico, y las dos columnas del sistema social, la aristocracia y la iglesia, sobrevivieron intactas.

Pero las guerras de independencia pusieron fin tan sólo al primer periodo de la explotación extranjera. Un segundo periodo habría de llegar muy pronto, y éste sería ya, no el de la explotación ibera, sino el de la de Occidente con su crecimiento industrial y su necesidad de materias primas. Movidos por una política altamente egoísta, y poseídos de una tecnología que los colocaba en una posición esencialmente superior, estos pueblos se avalanzaron sobre Latinoamérica usando de todas las formas de soborno y prevaricato para apoderarse de las riquezas nacionales. Ellos se apoderaron de las minas y las plantaciones, y en vez de promover la movilidad social, se aliaron con la aristocracia para evitarla. Es así como los petróleos, las minas de oro, platino, estaño, cobre y las plantaciones de banano pasaron a manos extranjeras que extraían la riqueza nacional al mismo tiempo que se llevaban las ganancias. Como dice Leopoldo Zea,

... estas tierras, que han de dar con sus frutos la base de la transformación económica y social de nuestros pueblos, no sólo se encuentran, en muchas partes de nuestra América, en manos de viejos caciques y señores feudales, sino también en las activas manos de compañías occidentales que sacan de ella los productos que luego han de ser transformados por sus industrias y revendidos, con grandes ganancias, una vez transformados tales frutos, entre los son doblemente esquilados.²

¡Y se pregunta por qué somos un pueblo enfermo! La respuesta parece evidente. Porque somos un pueblo explotado. Un pueblo explotado por ciertos intereses extranjeros y por nuestra propia oligarquía. De ahí esa inestabilidad de las instituciones, esa institucionalización de la inestabilidad. Es el resultado de la filosofía de enriquecerse pronto y sin esfuerzo, lo que George Pendle llama la filosofía del Dorado, porque el Dorado se convirtió en el símbolo de una actitud hacia la vida. América era la tierra donde los conquistadores podían enriquecerse pronto, como en un juego de ruleta donde la suerte lo decidía todo. No era necesario ensuciarse las manos cultivando la tierra, ni trabajar en las minas; de hecho no era necesario hacer nada sino usar de la fuerza y aprovechar los golpes de suerte. Pero una organización estable en la que cada uno se ocupa de su oficio no es ventajosa en los juegos del azar. Hay que introducir la inestabilidad, el cambio súbito en que los

²Leopoldo Zea, *Latinoamérica y el mundo*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1959, p. 68.

jugadores se atrevan a arriesgar grandes sumas para así darle viveza a la apuesta y validez a la filosofía del Dorado. Tal es la práctica tradicional latinoamericana. Se refleja hoy en los golpes de Estado, en la errática situación monetaria, en el desequilibrio de las economías.

Pero no se crea que la inestabilidad implica un dinamismo social. No. Los que ganan son siempre los mismos y los que pierden han venido perdiendo desde la Conquista. Así se explica que en Latinoamérica se juzgue al individuo, no por sus méritos, sino por adscripción; que en vez de usar reglas universales nos valgamos del particularismo; y que en las relaciones interpersonales prefiramos la difusión a la especificidad.

La sociedad latinoamericana es una sociedad esencialmente estática que se ha abandonado al azar y ha rehusado aprender los grandes avances científicos, técnicos, y humanísticos de los últimos tiempos. Los intelectuales latinoamericanos son una pequeña casta que se enorgullece de sus lucubraciones metafísicas, oscuras e inaccesibles al pueblo, que pretende asimilarse a la aristocracia latifundista, y que desdeña el trabajo manual y las conquistas de la ciencia. En general los intelectuales latinoamericanos sirven el régimen social más bien que proponer uno nuevo más libre y más justo. Las figuras como Sarmiento, González Prada y Vasconcelos son realmente excepcionales.

Mientras tanto el pueblo se revuelve en la más absoluta ignorancia. Para conquistarlo y someterlo era necesario desposeerlo de su tradición cultural, de su identidad, y ofrecerle en cambio la superstición. No se crea que los encomenderos y los miteros iban a permitir que sus esclavos fueran indoctrinados en el arte del pensamiento racional. Había que lavar el cerebro del pueblo para inducirlo a sepultarse en los socavones de las minas, y para que se dejara revolcar en los barriales de las plantaciones cultivando una tierra ajena. La educación era y es la propiedad exclusiva de las oligarquías.

La religión

Los iberos nos conquistaron con dos símbolos, el de la cruz y de la espada. La espada sirvió para subyugar nuestro cuerpo, y la cruz para subyugar nuestro espíritu. Al cabo de los siglos logramos librarnos del dominio de la espada, pero el de la cruz persistió; y aún hoy nuestro pueblo carga las cadenas de un dogma que le impide pensar por sí mismo, que le roba su individualidad, y que le somete a una autoridad identificada con intereses foráneos.

¿Cuál de estos males es el peor? Sería difícil responder esta pregunta. Para el intelectual la incapacidad de pensar por sí mismo es quizá el aspecto más negativo y la última fuente de todos los males. Es la negación de toda posibilidad de hallar una identificación personal, es el robo de la mente y la voluntad que tienen que someterse a un dogma cuya validez racional se nos afirma sin que podamos llegar a entenderla, y menos a discutirla. Este es el principio del robo de la individualidad. Si el dogma se resuelve en una ética que nos dice: "someteos, sed sumisos, deponed las armas del cuerpo y del espíritu y entregaos a vuestros señores", entonces la reducción a la esclavitud es total, y el círculo vicioso se cierra.

La iglesia no enseñó el evangelio a los pueblós latinoamericanos sino una falsificación del Evangelio. Cristo dijo: "No penséis que he venido a poner paz en la tierra; no vine a traer la paz sino la espada." Cristo hizo hablar a los mudos y ver a los ciegos, y denunció a los fariseos y a los escribas. La iglesia en Latinoamérica enmudeció y encegueció al pueblo, y luego, por medio de La Inquisición, lo aisló del resto del mundo para que no pudiera comulgar con el movimiento de las ideas. La iglesia no le enseñó al pueblo a leer y a escribir

para que pudiera pensar y expresar sus ideas (eso debía pertenecer sólo a la aristocracia), sino que enseñó aquella filosofía de "Dios me lo dio, Dios me lo quitó. Hágase la voluntad de Dios". Lo redujo, pues, a una pasividad absoluta, le arrebató la llama creadora, lo embruteció con la superstición y la ignorancia.

Más aún, la iglesia se identificó y se ha identificado siempre con intereses foráneos. Durante la Colonia ella era la primera defensora del poder ibero que la había permitido explotar al indio en las reducciones, y que la había sostenido en su esfuerzo por substituir las formas religiosas nativas por el credo católico, ahora más arrogante y dogmático que nunca después de la Contrarreforma. Los politeísmos americanos que mantenían un sistema jerárquico que en algunos casos, como el de los incas, era de tipo socialista fueron socavados poco a poco y substituidos por el monoteísmo europeo.

Hoy la iglesia, a pesar de los esfuerzos que de vez en cuando hace por apreciar realísticamente las necesidades continentales, se mantiene fuera de tono con los grandes males latinoamericanos. Ella parece desconocer el crecimiento desproporcionado de la población, del hambre, de la ignorancia, y se ha hecho a un lado del avance de la técnica enseñando, no que el hombre puede cambiar su ambiente por medios racionales, sino que el hombre depende de la voluntad de Dios, cuando, desde el Renacimiento, el hombre ha estado tratando de evaluar el universo en sus propios términos, y de convertirse, en las palabras del griego, en la medida de todas las cosas.

Afortunadamente esa jerarquía que estableció la iglesia, y que se identifica con la jerarquía feudal donde existe una aristocracia que gobierna y explota al pueblo, luego el sacerdote, luego el obispo, y finalmente el papa, se está desmoronando poco a poco bajo los embates de la izquierda y de las sectas protestantes que buscan una solidaridad horizontal bajo el lema de que "todos somos hermanos en Cristo: sin sacerdotes, sin sirvientes, sin ricos, y sin pobres".

La historia

Para una civilización la historia representa la conciencia que tiene de sí misma, el legado que las generaciones pasadas han dejado a la presente y a las futuras, la dirección que se ha tomado para alcanzar la meta ideal que propone la filosofía —la concepción de lo que es bueno y justo. La historia da un sentido de individualidad, nos dice lo que hemos hecho, y nos permite evaluarnos a nosotros mismos. Quien quiere responder a la pregunta ¿quién soy yo? , estudia la historia.

Se ha dicho que Latinoamérica es una civilización de inclinación peculiarmente histórica en la que los eventos del pasado se celebran a diario en los cuentos que la madre dice al niño, en las biografías sin número que se publican, en los monumentos y museos que abundan en todas las ciudades, en los nombres de personajes históricos que se dan a las plazas y calles. Leopoldo Zea va aún más allá. El dice que hay pueblos que ponen especial acento en el pasado, otros que lo ponen en el presente, y otros, finalmente, que invierten todo en el futuro. Para él Latinoamérica es un ejemplo de una civilización que ha puesto todo su énfasis en el pasado, mientras los Estados Unidos se han despojado del pasado y han invertido sus haberes en el futuro. Ello es así, dice él, porque en el momento en que se descubrió América los europeos estaban divididos en dos bandos, el de la Reforma que quería romper con el pasado, y el de la Contrarreforma que luchaba por la permanencia de ese pasado. Los primeros fueron a Norteamérica y los segundos vinieron a La-

linoamérica. De ahí el enfoque enteramente diferente de estas dos civilizaciones.

Puesto en esos términos el argumento parece válido y tiene su atractivo. Considerado en sus detalles, sin embargo, se encuentra que tiene generalizaciones un tanto rudas. La Reforma protestante, en efecto, no fue un esfuerzo por romper con el pasado sino más bien un movimiento en busca de un pasado más auténtico y justo. Lutero, Calvino y Zuinglio consideraron que la iglesia de su tiempo había desvirtuado las mejores tradiciones cristianas, y más que romper con el pasado, quisieron ir en busca de ese pasado para constituir la comunidad cristiana que había sido el ideal de los primeros tiempos, de la época de Trajano y Nerón. No hay, por lo tanto, razón para creer que la civilización norteamericana ha puesto menos énfasis en el pasado que la latinoamericana por tener aquélla su origen en la Reforma protestante.

Sin embargo la historia de estas dos civilizaciones es completamente distinta. A Norteamérica la asimilamos con Occidente, y encontramos que su tradición es la misma tradición germana y que ha participado de todos los movimientos europeos incluyendo la revolución industrial del siglo XIX.

Latinoamérica en cambio es un mundo aparte. Durante la Colonia se la mantuvo aislada de todas las corrientes intelectuales, políticas, y sociales mientras ella se sumía en una especie de sopor maligno. Fue casi por accidente que las ideas de la Ilustración vinieron a tener algún impacto en la mente continental, y eso fue más bien una influencia tardía que trajeron los viajeros latinoamericanos de Europa a grande costo. Recuérdense los muchos años de prisión que costó a Antonio Naripo la traducción de los Derechos del Hombre.

Después de la independencia el continente se volvió a sumir en el viejo sopor. Llegaron las mil y una guerras internecinas, las rencillas menudas, los golpes de Estado, las nuevas formas de explotación organizada. El pueblo, infectado con la superstición, carecía de conciencia de sí mismo y rehusaba hacer historia.

Podrá parecer una aseveración radical, pero yo insisto que Latinoamérica carece de historia. Lo que ha corrido hasta ahora es la prehistoria, el *record* incompleto del cautiverio, la infancia de una civilización. Apenas ahora está llegando el despertar a la realidad, apenas ahora nos autoexaminamos y buscamos nuestra identidad.

La adolescencia de una civilización

Para dar soporte a nuestra hipótesis da lo mismo tomar la filosofía de la historia que postula la progresión cíclica que la que propone el progreso lineal. Ambas aceptan que las civilizaciones, en su crecimiento intelectual, deben pasar, como el individuo, por un periodo de adolescencia en el que comienza la autoevaluación y la realización consciente de actos históricos. Pues bien, propongo la hipótesis de que la civilización latinoamericana se encuentra actualmente en ese estado de adolescente autoevaluación. Es un periodo de inseguridad, de timidez, en que se busca la aceptación de civilizaciones más maduras o más fuertes como la occidental, en que se duda de los valores propios y se examina el pasado asiduamente en busca de lo que es autóctono, en busca de la propia identidad.

Este es el periodo en que se comienza a hacer historia, cuando nos desligamos de los lazos de dependencia y lo que aprendemos no es ya una fuente de imitación servil, sino que le damos una forma propia, original, y lo adaptamos a nuestras necesidades. Es un periodo de confusión, sí, porque carece-

mos de experiencia para evaluar lo que nos es útil y lo que nos es nocivo y muy a menudo nos entregamos a experimentos que pueden resultar dañinos, pero con los cuales enriquecemos nuestro bagaje intelectual y ampliamos el campo de nuestras percepciones. Mientras tanto nuestro ego se amplía. Esta es la época en que debemos emprender el gran viaje intelectual, en que debemos explorar tierras desconocidas, familiarizarnos con lenguas extrañas, intimar con gentes de todas las extracciones y tendencias. La curiosidad debe ser la pasión dominante, una curiosidad como la de Rubén Darío y los modernistas, siempre despierta, siempre atenta a la combinación feliz entre el fondo y la forma. Debemos lanzarnos a explorar los grandes avances de las ciencias, las artes, y la técnica dondequiera que ellos se encuentren.

Ya tenemos el basamento para el templo maravilloso de nuestra civilización: es el amor a lo bello que se manifiesta en nuestro pueblo en la primacía de lo estético. Todos tenemos un alma de poeta y un corazón sensible e idealista. Igual en la arquitectura que en las artes plásticas y en la literatura ya hemos ofrecido una contribución original valiosísima.

Mientras este periodo explorativo avanza nuestro sistema de valores irá cambiando. En busca de nuestro propio equilibrio emocional, ya hallaremos el sistema político y social que mejor se adapte a nuestros climas. Buscaremos la expresión religiosa que dé expresión auténtica a nuestra sed de justicia y que sintetice en un credo universal las tradiciones de nuestro pueblo.

Pero no se crea que estas cosas han de ocurrir por sí solas. Necesitamos, ante todo, un programa, una estrategia de acción, y una generación joven y rebelde que como torreón batido por el viento se levante sobre el continente y anuncie que América es nuestra, que los americanos hemos decidido conquistar a América. Tendrá que ser una generación de intelectuales porque ellos son la mente del continente y su primer deber es el de educar al pueblo. Ellos deben hacer la exploración, introducir las nuevas ideas, y crear, finalmente, una filosofía y una ciencia originales. Sin los intelectuales no puede haber civilización.

No será trabajo fácil. Será durísimo y costará más de una lágrima y una decepción. Los que ahora hablamos, como Moisés, sólo de lejos veremos la tierra prometida y no oiremos la promesa de un Mesías que traerán los profetas. Pero tenemos fe. Fe en nosotros mismos y en nuestro pueblo que tanta angustia, miseria y vejación ha sufrido.

El primer paso a dar es el de integrar la sociedad latinoamericana en una sola nación como soñó Bolívar. No hay que dar saltos abruptos sino tomar un paso sostenido. La Asociación Latinoamericana de Libre Comercio ofrece una perspectiva estupenda si sabemos confiar en nosotros mismos. Tenemos que estimular las comunicaciones entre los varios países y facilitar el intercambio de ideas. Sólo así aprenderemos a ver un hermano en cada latinoamericano.



LA NOVELA DE CIENCIA FICCION

Claudia Lagos
Colegio Ciencias y Letras

Se puede decir que la novela de ciencia ficción tiene sus antecedentes, esencialmente en:

- a) La novela científica;
- b) La novela de terror;
- c) La novela de aventuras.

a) La novela científica:

Entendiendo por novela científica, aquella que se basa o inspira en una rama cualquiera de las ciencias naturales. Una novela que se inspira en un supuesto descubrimiento científico, real o falso, profético o no, ajusta su problemática al desarrollo del supuesto científico que le sirve de base. Generalmente este tipo de obras, arranca siempre de un acto de fe, real o no, supuesto o no, en la ciencia: un descubrimiento, la creación de una máquina, una nueva aplicación de una ley física o química, etcétera. Todo el universo de la obra viene constituido por este descubrimiento, esta máquina, etcétera, y la novela se desarrolla a medida que se va desarrollando la aplicación —victoriosa o fracasada—, de un nuevo descubrimiento.

Nada de esto ocurre en la auténtica novela de ciencia ficción en la que la ciencia no es ni puede ser nunca la problemática de la obra. La novela de ciencia ficción, al con-

trario de la novela científica, suele incurrir en una serie de contradicciones científicas muy fáciles de señalar —aunque imposibles de corregir— pero la novela no lo resiente en lo más mínimo, porque su problemática no está basada en ninguna posición científica.

Edgar Allan Poe juega con la ciencia, juega incluso a hacer ciencia en sus primeros relatos policíacos, puesto que la creencia en la ciencia va aparejada también con la fe en la razón. Por ejemplo si vemos al Caballero Dupin, primer detective en la historia, veremos que su ciencia consiste en el siguiente acierto: a cada actitud física o corporal corresponde automáticamente un pensamiento o un sentimiento.

Sin embargo la ciencia ficción se ha separado de la ciencia, desde el momento en que la ha puesto en duda, desde el momento también en que ha incluido a la ciencia en un elemento más de la ruptura romántica que existe entre la ciencia ficción y la sociedad.

b) La novela de terror:

La novela de terror exalta el determinismo efectivo de un poder sobrenatural, bueno o malo, que de ninguna manera puede ser compren-

dido ni reducido por la razón humana.

El terror viene así producido por un sistemático falseamiento de todo lo que consideramos real, sólido y verdadero.

La ruptura que efectúa la ciencia ficción puede producir terror o no producirlo, porque la ciencia ficción no usa nunca de realidades suprasensibles: el horror —si horror hay—, reside en el propio hombre: el hombre es su propio diablo, el hombre es su propia fuerza destructora y determinativa.

c) La novela de aventuras:

La novela de ciencia ficción no ha delimitado bien a bien las fronteras con la novela de aventuras espaciales.

Sin embargo la novela de ciencia ficción no puede ser novela de aventuras dualista porque se encuentra en ruptura romántica con la sociedad; el héroe de la novela de aventuras, aunque se encuentra o se puede encontrar en conflicto con la sociedad, este conflicto es obligatoriamente provisional, y el final obligado de la aventura consiste en la integración del héroe a la sociedad. En cambio, en la novela de ciencia ficción el héroe, si es que existe, no puede integrarse nunca a la sociedad porque se encuentra ya fuera de ella; su búsqueda de nuevos valores implica la destrucción de la sociedad actual y la construcción de un nuevo universo.

La ciencia ficción se limita, las más de las veces, a radicalizar en un futuro utópico una de las contradicciones de nuestra sociedad, logrando así la destrucción de la misma; aquí el dualismo es una simple oposición radical a nuestro universo.

El novelista de ciencia ficción proyecta en un futuro posible toda contradicción actual.

Características de la ciencia ficción

Más que definir la ciencia ficción

veremos algunas de las características que ésta encierra:

a) Ruptura

Existe una huida en el tiempo, una búsqueda en el tiempo que puede indicar, ante todo, una ruptura con el tiempo presente, una falta de integración en el espacio-tiempo.

b) Antiutopías

Las novelas de ciencia ficción antiutópicas operan sobre las contradicciones de nuestra sociedad e intentan adivinar sus efectos. Como todo novelista opera a partir de selecciones rigurosas de la sociedad que le rodea, estas novelas se limitan no a exagerar, sino a aislar contrafuerzas quizá saludables, las contradicciones más peligrosas de nuestro mundo. La ruptura romántica adopta generalmente una visión catastrófica del futuro.

c) Utopías

Por el contrario de las novelas antiutópicas, las novelas de ciencia ficción utópicas recrean un universo en el que las contradicciones de nuestra sociedad más actual se han resuelto, al fin, a favor del hombre: el hombre ha vencido a las fuerzas del mal que su misma sociedad escondía en el seno.

d) Realismo utópico

Entendiendo por realismo novelesco la materialización de una relación significativa de la sociedad. Toda novela realista es así una obra explicativa del universo en el que surge.

De esta manera Ray Bradbury en sus *Crónicas marcianas*, nos describe las consecuencias de nuestros modos de producir en el planeta Marte; la consecuencia es la destrucción del planeta y de sus habitantes. Como se notará nos encontramos ante una sátira de la sociedad capitalista.

e) Idealismo utópico

En paralelo con el realismo utópico, la ciencia ficción produce una serie de novelas, cuya significación no solamente ha perdido realismo, sino que cae en el idealismo más ab-

soluto.

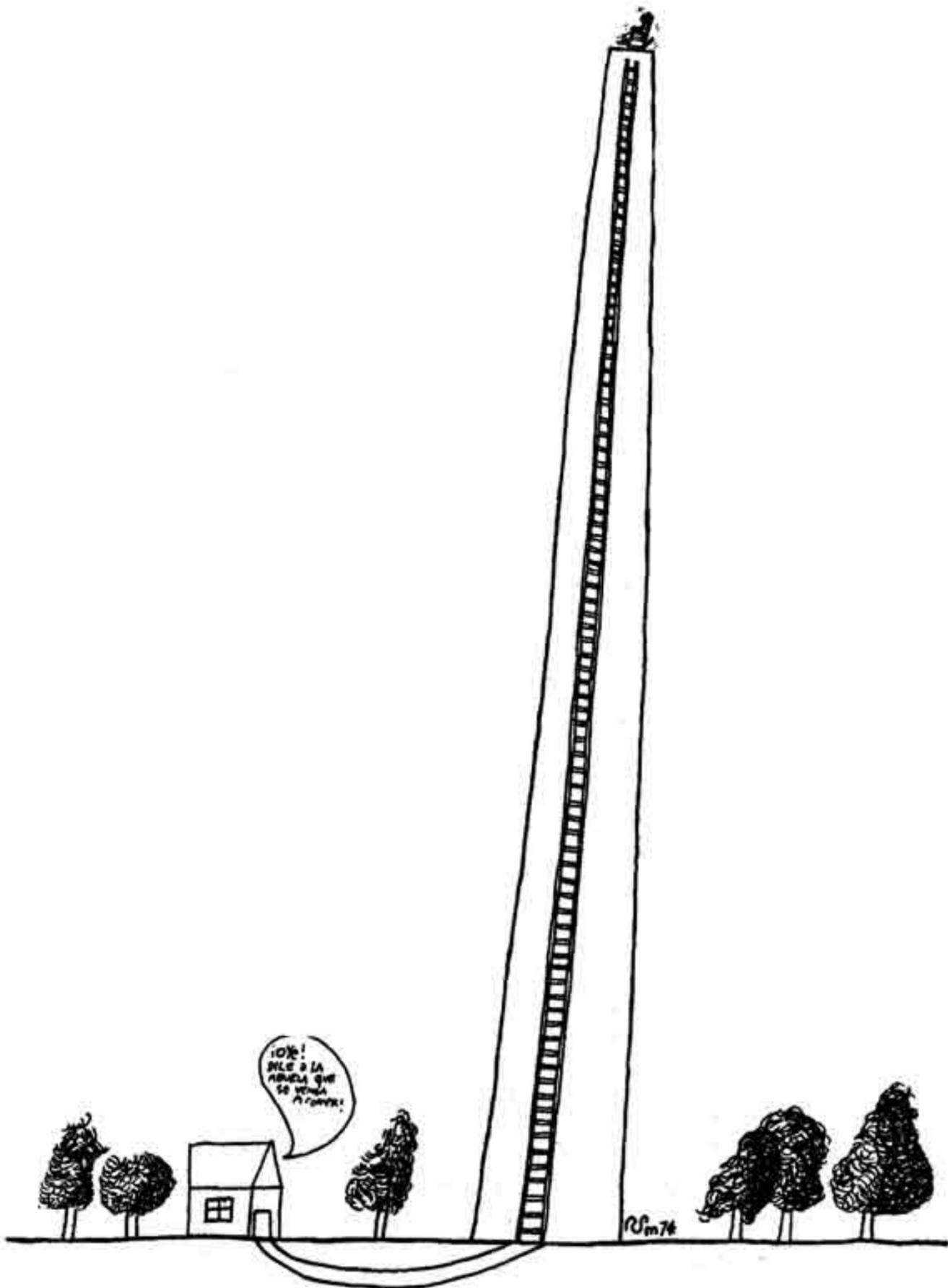
f) Nuevos temas

La temática de la ciencia ficción se puede dividir en tres temas esencialmente:

1. Ciencias y técnicas
2. Extraterrestres y mundos paralelos
3. La conquista del tiempo: en donde podemos citar a H. G. Wells

(The Time Machine), y a Ray Bradbury (Crónicas marcianas y El hombre ilustrado).

Aquí se puede ver que el tiempo ya no es solamente un futuro el que hay que conocer y conquistar, sino también un pasado. Se trata de combatir el presente de cualquier modo, incluso y si esto es posible a partir del pasado.



EL SISTEMA POLITICO MEXICANO DURANTE EL SIGLO XIX

Víctor López Villafañe

La tesis central de este artículo girará en torno de lo siguiente: durante el siglo XIX, debido al movimiento independentista en primera instancia, el país ya adulto en edad, pero infantil en conciencia, fue arrojado por sus propias contradicciones, al encuentro de su identidad, pero sin tener aún en su sistema político y social las fuerzas suficientes para lograrlo. De ahí que este siglo históricamente se defina por lo controvertido de sus estructuras, por las numerosas crisis políticas, por la falta de una estructura económica solvente y adecuada, y lo más importante, por la ausencia de una ideología que impulsara homogéneamente al país.

Dos mundos se encuentran

El indígena, un mundo básicamente espiritual, explicado por el aislamiento, ese que produce una soledad sobria y contemplativa, que da una filosofía singular de la vida, con una conciencia envuelta en la mistificación de la existencia. El español, en cambio, representa al mundo en transición, dominado tanto por las ideas de los incipientes Estados modernos europeos como por las ideas

religiosas que impregnaban toda su vida. El choque provocado por la conquista como punta de lanza de las nuevas economías dominadas ya por un incipiente capitalismo y una vez iniciado el ejercicio material y espiritual de la práctica colonial, crearon una cultura singular, cambiante y muy heterogénea.

Por otra parte, la práctica colonial no sólo significó el traspaso de riquezas para España (aunque lo fue en gran medida), sino también y más importante, representó al cabo de tres siglos, la imposición de un arquetipo de vida, que iba de lo más complejo en la administración burocrática de la economía colonial hasta los actos más simples cotidianos, esos que marcan una determinada existencia a lo largo del tiempo y que involucran una actitud individual frente a las cosas y los hombres.

Este periodo fue, pues, no sólo destrucción de una cultura auténtica, aunque de algún modo lo fue, sino más bien un acto de creación y por lo tanto único en el tiempo y en el espacio. Este momento que al brotar la historia que le sucedería se agiganta y que sembró la semilla que más tarde iba a dar diferentes y



diversos productos, que fueron los ingredientes políticos y sociales con los que se narra el siglo XIX.

La Colonia: suele denominarse así al periodo histórico que formalmente abarca casi trescientos años, que recorre el velo cronológico en 1521, hasta el movimiento de independencia de 1810. Sin embargo su influencia sobrepasa este límite, y es muy posible que hoy en día algunas formalidades de poder y control institucional, escondan sus raíces profundamente coloniales, pero fue el siglo XIX el que más concretamente subsumió la estructura colonial de la Nueva España, por dos razones bastante sencillas: la primera, porque se trató del periodo histórico inmediato, y en segundo lugar y realmente más importante, porque significó de alguna manera, una respuesta contra ese sistema cerrado, que fue la fase colonial, aunque quizá al negar, afirmara.

¿Pero qué fue la Colonia?

¿Fue meramente un acto de fuerza, de rapiña, de ultraje, o fue el desarrollo gradual de la imposición de un sistema de vida conforme a ciertas características? Quien vea esta etapa como un mero fenómeno que se impuso ora casualmente, ora más bien como un intento de saqueo y de explotación, estará destinado a ver solamente la cara cruel de lo que esta etapa significó. Con lo anterior se quiere significar que dicho proceso englobó todas las relaciones

que se proyectaron, una vez iniciado, con todo lo que esto importa, desde las formas de conocimiento social más rudimentario, hasta la aplicación de una metodología más avanzada para analizar el conjunto de relaciones que se desarrollaron y que definieron los rasgos esenciales de la época colonial.

Podemos dividir a este periodo en dos grandes fases que van del ejercicio del poder basado en el conquistador (por la falta del establecimiento de un control administrativo central, entre las causas más importantes) a la instauración de un sistema metropolitano fuerte, como fuente de las actividades coloniales, es decir, de una descentralización del poder político a una centralización del mismo, lo que produjo dos efectos contrarios que a la postre tuvieron una gran relevancia para el desgaste de las relaciones coloniales; este asentamiento administrativo produjo como principal consecuencia que al final de este periodo se obtuviera un desarrollo económico sin paralelo en la historia de la Colonia; sin embargo, los beneficios de este desarrollo se concentraron en dos receptores, la corona y los peninsulares, lo que provocó la marginación fundamentalmente de los criollos, esto es, que España fue centralizando su poder, con el consiguiente monopolio de la riqueza, es decir, gobernó para sí (tal vez, lo tenía que hacer así) olvidando go-



bernar para su Colonia.

En lo económico bástenos recordar que la unidad principal de desarrollo del campo fue la hacienda, que contempló las características básicas del campo mexicano, mano de obra amplia y producción de explotación (aunque durante todo este periodo varió considerablemente, hasta llegar al sistema de peonaje acasillado).

Es realmente el siglo XVIII el que consolida las estructuras económicas de la Nueva España, entre ellas principalmente la hacienda (que por cierto no vuelve a entrar en apogeo hasta el porfiriato), producto de un proceso de adaptación gradual. En relación con los mercados se puede afirmar que eran restringidos en términos comerciales, ya que la mayoría de la población está marginada de la economía abierta, más o menos con las características de finales de este siglo. Así la hacienda como unidad económica que ligaba los productos al incipiente mercado colonial, era la principal abastecedora de recursos para las ciudades en donde se concentraban los posibles consumidores, que fueron aumentados paulatinamente, en proporción con el crecimiento de las ciudades (fundamentalmente fueron las ciudades del centro del país, ya que no es sino hasta el porfiriato donde los mercados se despliegan del centro a la periferia del país); además quisiera destacar que

la hacienda no sólo ligó a los campesinos económicamente (al principio por el simple trabajo y después por el endeudamiento) sino que en lo político a diferencia de la Encomienda, constituyó al menos hasta antes de que se iniciara el movimiento de independencia, una institución política eficaz y diluyente de las presiones más fuertes, ya que ejercía un control severo sobre la vida económica de los campesinos y fue un obstáculo inicial que impedía una organización agraria de la población campesina.

Por otra parte no podemos olvidar la gran fuente de riqueza en que consistió la minería, que también tuvo diferentes etapas de auge, pero principalmente en la segunda mitad del siglo XVIII (después, nuevamente tendrían que pasar cien años —hasta con don Porfirio—, para que la minería volviera a estar en bonanza).

Veamos algunos datos elocuentes: entre 1750 y 1804, casi duplicó las ganancias (de 14 millones a 27 millones) la producción de plata que aumentó hasta casi igualar a la del resto del mundo. Los principales centros mineros variaron poco en relación con el siglo XVI (al sur, Taxco, por ejemplo y al norte Zacatecas); en general se podía considerar a un trabajador minero en mejores condiciones que a los trabajadores del campo, pues en general los pagos por servicios eran mejores



que en cualquier otra área y como buena hija que era, por supuesto enviaba los productos mineros a la metrópoli, que por consiguiente recibía enormes beneficios.

Así pues, minería y hacienda iban tomadas de la mano durante el desarrollo económico de la Colonia y fueron los pilares sobre los que descansó dicha economía.

En general este periodo fue importante en extensión comercial, se incrementó el comercio en el puerto de Veracruz (los barcos que llegaron en la segunda parte del siglo XVIII fueron cinco veces más que en la primera parte de dicho siglo). Se desarrolló la industria textil fundamentalmente en Puebla y Querétaro, y los ingresos que obtenía la Corona por recaudaciones constituían casi la mitad de los ingresos totales de la Nueva España.

Podemos simplificar el periodo con una frase de Luis González: "para 1800, México se había convertido en uno de los países más ricos del orbe, en un país de mucha riqueza y máxima pobreza" y esto para él mismo creó una fuente de optimismo que impulsó en gran medida el movimiento de independencia.

El sistema colonial en la Nueva España engendró las contradicciones que finalmente desgajaron la relación entre metrópoli y colonia, aunque sentaron las bases para una nueva estructura de dependencia, una más sutil y más arrogante que la anterior.

En lo externo España luchaba por sostenerse, por sobrevivir, lo que redujo considerablemente los esfuerzos de atención que toda colonia merece, en ésta se había creado un aparato administrativo que se hizo viejo, y no sólo en el sentido tiempo, rígido y demasiado burocrático, por otro lado la estructura económica había marginado de sus goces no sólo a los sectores de la población que tradicionalmente se les asigna ese papel, sino a sus propios hijos (de antemano, les quitó, el papel de único factor de cambio), con esto colateralmente echó a andar su guillotina. Los criollos que incrustados en el núcleo de los intereses coloniales, se hallaban marginados, paradoja costosa para España, esa clase a la que sistemáticamente se le había negado el acceso a los beneficios del sistema colonial y que finalmente se constituyen en los autores que culminan la obra independentista.

Con este periodo, de prosperidad y de riqueza, por un lado, y de esperanza y de ilusión, por otro, finaliza, al menos para la historia formal, la época colonial.

Un mundo queda, siglo XIX

No es ya español, pero no vuelve a ser indígena, no es ya colonial, pero no es todavía lo suficientemente independiente para hacer su vida, tendrá que pasar un nuevo siglo, para ir nuevamente al encuentro revolucio-



nario, ese que exige una responsabilidad con el pasado, buscando un porvenir seguro y estable.

Es este siglo XIX, queriendo ser joven, confirmando a cada paso su vejez, lleno de historia anecdótica, de luchas singulares y de poder efímero (hasta antes de don Porfirio) y de actitudes prolijas. Es, pues, un siglo caracterizado por la desconfianza y la inseguridad, por consiguiente propicio para la sed caudillesca, como supuestos de orden y libertad.

A fines de la Colonia existió un pensamiento que a la postre fue altamente revolucionario, y era aquel que veía al país con una riqueza inmejorable y dotado bellamente por la naturaleza, tal pensamiento en la mente de los criollos hizo que demandaran para sí mismos, la administración del país; este mismo pensamiento se advierte en las pugnas entre liberales y conservadores, que culmina con el triunfo de los primeros en 1855.

Este mismo pensamiento es esgrimido nuevamente casi cien años después de que había cristalizado en el movimiento de independencia, en la persona de Francisco I. Madero, quien hacía un nuevo reclamo de la administración del país contra un régimen anquilosado. En la Colonia se hizo viejo el sistema, a fines del siglo XIX se hizo viejo don Porfirio. Este pensamiento que de alguna manera fue un agente de cambio

durante el siglo XIX, se muestra hoy poderosamente conservador, reaccionando a la inversa. De una administración abierta, que da cabida a los más diversos intereses y que halla su base en una estructura institucional, ya no se reclama una nueva administración, sino que ésta se extienda, se reclaman entonces nuevos puestos.

El movimiento de independencia marca una etapa histórica que como ya señalé anteriormente es la respuesta natural, más que necesaria, que se da a la práctica colonial. Hay dos momentos que enlazados definen el futuro del país en este siglo, por un lado se niega todo el pasado colonial, se niega una sociedad estática, por otra parte se presenta la elección del porvenir como una alternativa para construir una nueva sociedad. Parece romperse el hilo de la historia y el goce que produce es infinito, el momento es casi interminable.

Los trescientos años de tutelaje colonial, impidieron entre otras cosas, que el país empezara a tener una organización política idónea y una administración eficaz en términos de desarrollo, a la vez esto supone por otro lado, que no existieran estratos sociales cohesivos que pudieran conformar instituciones adecuadas, por consiguiente el país desde la independencia hasta el porfirato, que es en donde se define una organización más centralizada capaz



de promover políticas de desarrollo económico, no tuvo una estructura política y administrativa que hiciera frente más o menos con cierta dirección al reto del desarrollo.

La historia por ser una, parece ser siempre la misma; toda esta época reproduce en gran medida, los rasgos del pasado. Ante la ausencia de un sistema que coordinara los anhelos y las esperanzas de un pueblo por el progreso, al igual que con el conquistador en la primera fase de la colonia, esta etapa se caracteriza por un predominio del poder personal por sobre el poder institucional, así entonces el poder político a partir de la independencia empieza a depender del apoyo del ejército, las luchas políticas son monopolizadas por los dirigentes militares que en Santa Anna reproducen en carne y hueso el prototipo del caudillo.

De una manera rudimentaria, poder político y estructura económica van ligadas en el destino de una sociedad, una correrá la suerte que la otra le depare; sin una base económica estable, resultado de las luchas sangrientas por el logro de la independencia, de la desorganización prevaleciente para impulsar las ramas económicas importantes, los resultados en ambos aspectos fueron desastrosos y permitieron la supervivencia de las condiciones coloniales; un pueblo marginado, mísero en conciencia y muy pobre en su realidad diaria; la iglesia que siguió

concentrando bienes y riqueza y dirigiendo la vida espiritual; el ejército que toma carta de naturalización y se despliega como una fuerza insuperable que regula las pugnas ideológicas.

En el aspecto económico, todo este periodo hasta la época de la Reforma se define por una pobreza general; no existen comunicaciones, por lo que el país, en su gran mayoría continúa marginado y desintegrado y sin esta infraestructura elemental que une la cabeza con los pies, el país quedaba detenido a merced de las circunstancias (recordemos que el primer ferrocarril que se construye, el que va de México a Veracruz, es inaugurado en 1873).

Seguía predominando la economía de autoconsumo, pues en general seguían existiendo las fronteras coloniales entre los centros comerciales y el campo, en el que cada región se encontraba aislada y se proporcionaba su propio consumo que no excedía de lo elemental. No existía por lo tanto un mercado nacional más o menos con perfiles capitalistas y esta característica, sin embargo, se mantuvo casi intacta, hasta ya bien avanzado el siglo XIX. La minería había quedado en condiciones muy precarias después de las luchas por la independencia y como era la industria más importante con que contaba el país, sus efectos fueron bastante perniciosos para la economía del país; y no es sino



hasta el porfiriato en que vuelve a ascender la producción minera. Por lo que respecta a la industria textil, ésta había avanzado y se constituyó en la Reforma en uno de los aspectos más importantes de la economía nacional.

La balanza comercial empezó a ser deficitaria por sistema y desde entonces es uno de los problemas cruciales; era insignificante lo que se exportaba en materia prima por lo que se recibía en productos manufacturados, proceso explicado en gran parte por la coyuntura económica que representaban las economías en expansión, fundamentalmente en un principio la inglesa y posteriormente la norteamericana (por supuesto no sólo adquiriendo mercados para sus productos, sino en variadas formas, desde la inversión directa de capitales en las industrias básicas, como en el caso de la minería, hasta el control del comercio interior), lo que por otro lado cimentaron en gran medida las bases del desarrollo económico durante el porfiriato.

Todos estos problemas originados por una estructura económica débil e inconsistente, dieron lugar a problemas secundarios, que no por esto dejaron de ejercer su influencia sobre el contexto formativo del país, problemas como el del contrabando (que hoy en día se convierte en un deseo) que se hacían en las zonas portuarias, fundamentalmente en

aquellos puertos que por su lejanía geográfica del centro, impedían una vigilancia estrecha, lo que por otro lado demostraba la debilidad del poder central, preocupado más bien por asegurarse su poder político, que por extender su control administrativo.

En el campo siguieron existiendo las estructuras tradicionales de explotación y sojuzgamiento de la Colonia, con una tendencia creciente a concentrar tierras en pocas manos, que se hizo más evidente después de la Reforma, sobre todo a partir de la promulgación de la Ley Lerdo, la que provocó una transferencia a manos privadas de gran cantidad de tierras pertenecientes a comunidades campesinas, intensificando el latifundismo y el endeudamiento de los campesinos. Factores que le devolvieron la vida a la hacienda, como unidad económica importante. En toda esta época un fenómeno recoge fatalmente su imagen, el bandolerismo; representado por esos hombres que recalcan la sombra del pueblo y que hacen hincapié entre los límites de una sociedad atrasada, incipiente y pobre y una sociedad organizada, con recursos y poder real.

La paz impuesta por el porfiriato, despide, pues, el final de esta fase; paz basada en un principio en una centralización del poder, es decir, de un poder que se encontraba fraccionado en infinidad de partículas y



disperso por todo el territorio, pasa a un centro fuerte capaz de controlar el poder político y de dar energía al orden económico.

Paz, finalmente muy costosa, porque incluyó todos los actos de una sociedad en una persona, conformando las formas de expresión generales que desbordarían las fronteras políticas del porfiriato, marginando nuevamente a aquellos que de algún modo eran sus hijos, y este periodo finalmente, al cabo del tiempo poco lúcido para responder a las tentativas del tiempo, con lo que se sientan las bases del advenimiento del movimiento de 1910.

La dependencia colonial pues, fina-

lizó formalmente con el movimiento de independencia, sin embargo una nueva iba tomando su lugar, más definida y estructurada, abarcando todos los aspectos del desarrollo, preocupada por nuestras experiencias y expectante de los resultados, mientras en lo interior la falta de una coherencia social y política que al final se convirtió en un orden parcial, que significó la supresión de un desarrollo distributivo, impuso una nueva toma de conciencia, una actitud de las masas campesinas, que hacía ya cien años habían sido las impulsoras de un movimiento desgarrador, y que después se habían sumergido en la penuria, en la miseria y en la oscuridad.





EL OTOÑO DE LA NOVELA EN LENGUA ESPAÑOLA

Carlos M. Rama

En la primavera europea de 1975 termina de aparecer *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez en una primera tirada de 250 000 ejemplares, a los que se suma la reedición simultánea en Buenos Aires y Barcelona de *Cien años de soledad* y de las obras menores del escritor colombiano.

En total, aproximadamente, se ponen en circulación unos cuatrocientos mil volúmenes de un mismo autor, y esto constituye evidentemente un acontecimiento no sólo de las letras, sino del mundo de la cultura en lengua española. Es por lo pronto la cifra más alta obtenida en materia editorial por un solo autor, y en un solo lanzamiento, y bien se lo merece el colombiano Gabo por sus méritos literarios y su personalidad moral.

Da también una dimensión de las potencialidades del mercado editorial, y ante todo del mundo de lectores de la lengua española, sin discusión una de las primerísimas del mundo, hablada por 250 millones de seres, y por tanto en condiciones de competir o parangonarse, con el inglés, el francés, para citar a las más utilizadas.

Sin embargo, y sin prejuicio de mostrar posibilidades de futuro interesantísimas, el hecho se presta a otro tipo de reflexiones. En primer lugar porque el número de lectores no guarda relación con el número de hablantes. Teniendo menos, muchos menos, los que hablan francés, sin embargo —y en razón del mejor nivel cultural de Francia— aquella lengua implica un mercado editorial más importante, y se mueve en cifras más cuantiosas de lectores. En el caso de García Márquez estamos ante obras originales, tanto que después se traducen a otras lenguas y constituyen un paradigma de las calidades literarias de nuestra cultura, pero en las cifras de libros editados en España como en América hispánica, siguen predominando las traducciones. Los editores españoles exportan anualmente un centenar de millones de dólares en libros y en su balanza comercial con América hispánica este rubro representa entre el diez y el veinte por ciento de sus divisas. Sin embargo basta leer cualquier lista de novedades de las editoriales de Barcelona y Madrid para apreciar que nutren sus catálogos de traducciones, y si bien es cierto que editan autores locales, muchos de ellos “no son exportables”, ante todo por una razón de calidad.

En otras palabras que el asunto no es editar, sino editar obras originales, y dentro de estas obras de calidad, capaces de interesar a un público importante por el número o su nivel, y de esto hasta la fecha no hay demasiado.

La segunda observación es que el español sigue siendo de las escasas lenguas importantes donde todavía un *best-seller* es una obra literaria de ficción. Para alcanzar cantidades del orden de seis cifras es imprescindible que se trate de una novela. En cambio en los países adelantados hace ya tiempo que las novelas y demás formas de literatura de ficción, han sido superadas por el ensayo en ciencias sociales.

No digamos el caso de los países socialistas, donde es impensable que un novelista supere a Marx-Engels, Lenin o Mao Tse Tung. En Inglaterra, Bertrand Russell o Arnold Toynbee tienen más lectores que no importa qué novelista. En Francia se terminan de dar los tirajes de las editoriales en 1974 y la obra que encabeza la nómina con setecientos mil ejemplares. . . es *Cuando la China se despierte* de Alain Peyrefitte, superando holgadamente a cualquier novela de autor nacional o extranjero. En los Estados Unidos cuando apareció *Escucha yanqui* de Wright Mills se vendieron en el primer año quinientos mil ejemplares, y esto superó asimismo a las obras de ficción de la temporada editorial. ¿Por qué, entonces —nos preguntamos— este retraso del mundo lector de lengua española, que obviamente permite la supervivencia de la novela como suceso editorial? Las explicaciones son igualmente apasionantes. Hay —como sugerimos— un problema de retraso cultural. En un mundo de nuevos lectores, de escasas tradiciones intelectuales, como es el hispano-parlante “es fácil” leerse una novela, pero inimaginable para la mayoría de esos lectores enfrentarse a *Un estudio de la historia*, *Escucha yanqui*, e incluso *Cuando la China se despierte*. Menos todavía que entiendan las obras que dominan las librerías del mundo socialista. Faltan los aparatos culturales elementales, como ser cadenas de bibliotecas, universidades bien dotadas en materia de libros, crítica técnica y prestigiosa, etcétera. Las novelas sí pueden difundirse merced al “boom” que usa los medios más elementales de la propaganda, puestos a punto para expender otros artículos en el mundo capitalista, y por “la propaganda boca a boca” entre pueblos que dedican buena parte de su tiempo a la conversación y a la reunión amistosa.

Además —y esto no es lo menos importante— faltan las condiciones político—sociales para el desarrollo de una cultura superior. Por lo pronto un siste-



ma de libertades públicas que permita circular a libros que opinen diferentemente de los gobiernos. Así por ejemplo, si pudieran circular obras científicas que analizaran las dictaduras que sufren los pueblos de lengua castellana todo indica que tendrían muchos lectores.

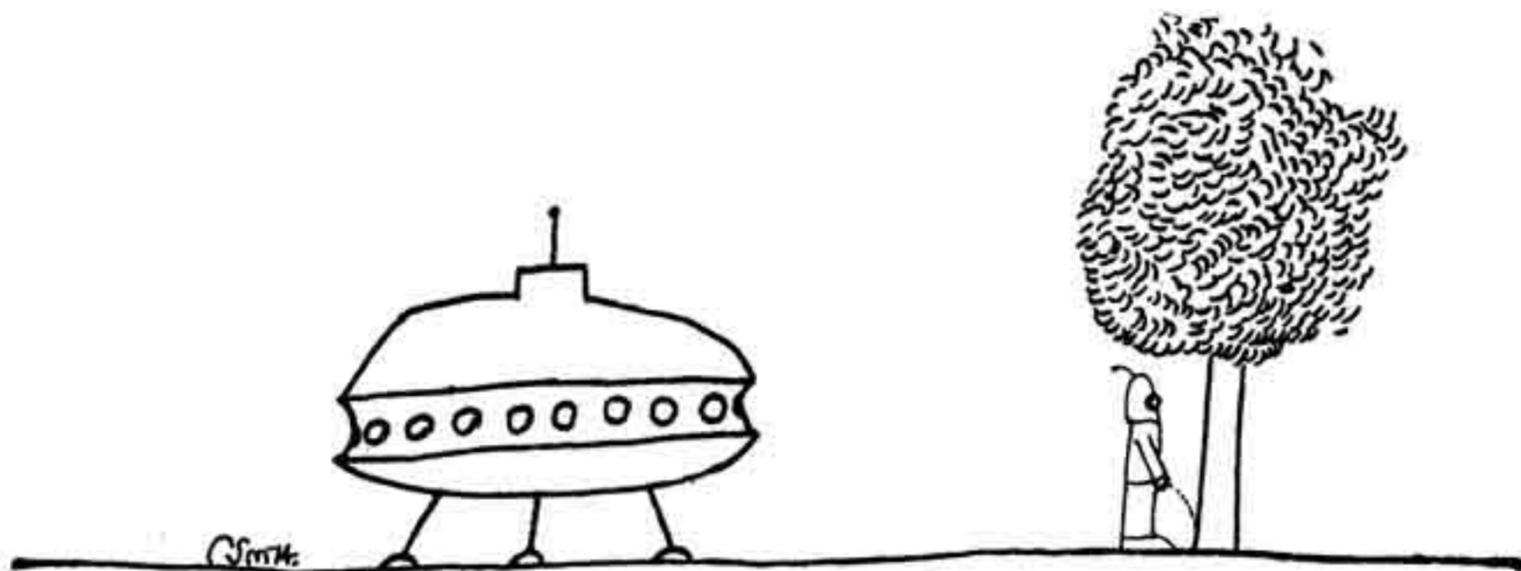
En la práctica esas anotadas limitaciones favorecen la difusión de un tipo peculiar de novela: aquella que provee de un sucedáneo a las explicaciones científicas, sin perjuicio de atacar los males auténticos de las sociedades de los lectores.

Desde *Los de abajo* de Azuela, en que el gran personaje es la Revolución Mexicana, a *La vorágine* de Eustaquio Rivera que inicia "la novela social latinoamericana" hasta llegar a *El otoño del patriarca*, en que el gran personaje es el dictador, esta preferencia por la novela con mensaje es muy ilustrativa de las apetencias, y al tiempo las limitaciones de nuestros lectores.

Hay ciertos síntomas que permiten pensar que estamos viviendo el otoño de la novela, no porque ésta desaparezca lo que sería muy lamentable, pero sí porque le corresponde un lugar similar al que tiene, por ejemplo, la poesía en materia de edición.

Decía Benedetto Croce que las épocas en que se hace la historia prefieren la historia a la novela, y si algo puede decirse en estos años de los latinoamericanos es que están viviendo intensamente su vida histórica, y todo indica que avanzan en la construcción de su futuro. Ya son varios los casos de países donde esta nueva situación puede apreciarse cabalmente. Así en Cuba que imprime veinte millones de libros anualmente nadie concibe que sean novelas lo que consuman básicamente los lectores. Durante los años de 1970 a 1973 en Chile, en que una sola editorial, lanzó seis millones de libros al mercado, tampoco eran novelas lo que encabezaba las ventas. Sin llegar a esas situaciones, en países como el Uruguay se ha difundido más el *Ariel* de J. E. Rodó que las obras de sus novelistas.

¿Por qué no puede pasar lo mismo en el resto de América española, y ante todo en la misma España tan latinoamericana, a pesar de estar en un rincón de Europa? No es entonces desmesurado optimismo pensar que asistimos al otoño de la novela, porque adviene el óbito de las dictaduras.



POESIA

POEMAS

Alfonso Basurto

1

Sol

11.45

P M

parco molusco

Dar las gracias

cuando

bajo la palma de la mano

nada más

son

las rayas del

Destino

2

La luna par

sale blanquísima.

Tendido el horizonte

sobre tu espalda.

La media luna

naciente

por tus piernas muere.

La luna

con su sombra

hace otra luna.

3

Trina el frío

trepidante de luz

Vientos

guardando sus motivos

tristes dos veces

Sueña bonito

con la máscara de su ca-

beza en la mano

con las mujeres putas de Picasso

entre las ruinas de amor americano

el viento no tiene luz

frío cristal de las palabras

mendicidad de los recuerdos

en una

otras

dos

personas

columnas

de olvidos



POEMAS

ERA LA PLAYA. . .

Carlos Santibáñez

Facultad de Filosofía y Letras

Era la playa, con su azul absurdo,
sus cosas de cristal sonando a nuevas,
la vida erosionada por el aire,
eran las 6 PM y eras tú,
el eco más fortuito que la ola
podía haber murmurado,
tú, timbre que tira el agua en el oído
mojado
de la arena,
sangre de lo más tierno que le sale a la tarde,
abril regado en una superficie de mí,
pulso vivo y constante que le late al paisaje
al crepúsculo, al cielo, a la ironía. . .

¿Pero cómo nombrar aquella espuma?
¿Cómo decir que andaban
sedientas las palabras,
que habían quedado así después de tus labios?

Oh, quién nos iba a creer si le dijéramos
que aparte de la luz y el firmamento
en esa playa y a las seis y media,
Dios estaba ahí a lo descarado. . .

Tus manos tocando el mar
a la orilla de toda la inmensidad.

El día se lo llevaba, y el sol,
desde su cráneo luminoso
no sé qué pensaba,
que sin pensarlo más nos alumbraba.

*Afuera están los pájaros
cantando. . .*

En las afueras de la eternidad
hicimos la casa.

Ahí, cerca del fuego,
referimos historias
mientras pasa la vida alborotando
un poco los cabellos;
apostamos a Dios junto a veintiún impostores;
la pasamos tan bien sin acordarnos
de cosas de mal gusto,
(y afuera están los pájaros, cantando. . .)

Hemos hablado tanto en esta casa.
Ha salido humedad en las paredes
pero ella sigue en pie
más céntrica que un sueño,
quizá porque en el fondo la sostiene la Biblia,
alguno que otro libro que pusimos nosotros. .
(Y afuera están los pájaros, cantando. . .)

A veces, cuando vamos
a bajar una lata del armario,
volvemos a decirnos: "Hogar, dulce hogar",
cuán acogedoramente se está aquí,
en las afueras de la eternidad.
Nos hacemos de nuevo la corbata
como el secreto cuyo blanco nudo
acaso nos bastara para ver y callar,
como al caer la tarde se restan en bandadas
los pájaros huyendo de la ciudad,

y nos vamos azules
como venimos.



POEMAS

Francisco Mena

Oberlin College

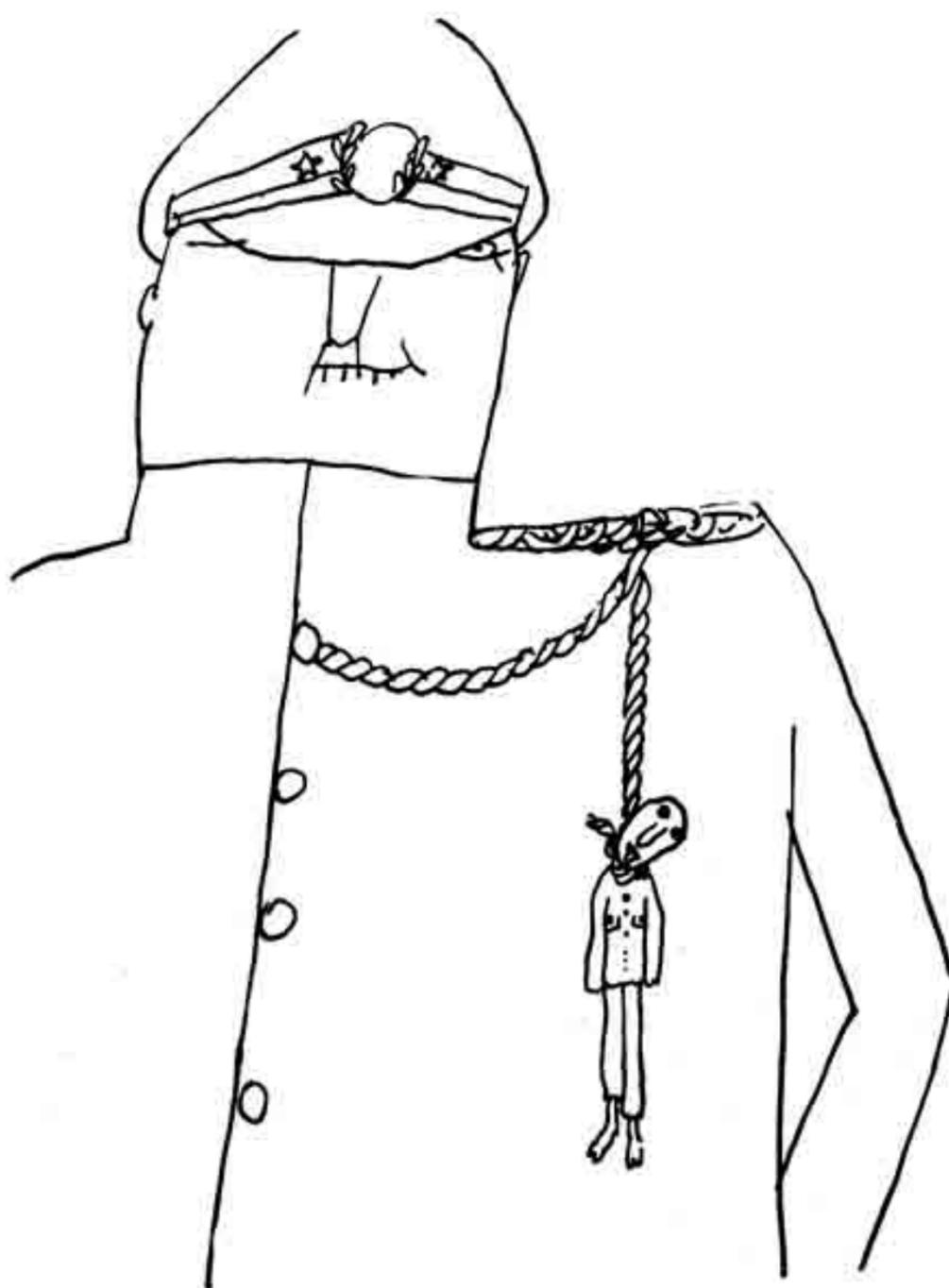
Deseo

Ascender en un soplo,
en humo, en llanto,
en líquido, en ola,
en gota, en vidrio.
Transformarse en arco iris,
y ser barco, paloma,
huracán, relámpago,
rayo, sonido.
Penetrar la llama del deseo,
y ser luces de escama,
catarata, campana,
átomo, silencio.
Ver cómo se levantan
los lirios de la sangre,
y ser jazmín, amapola,
abeja, infinito.
Ser el todo en el instante del delirio.

Fusión

Dirigido por la mano del deseo perfumado
penetré la sombra de la incauta amada
Galerías dulces abrieron nuestros pasos
Las pasiones guiaban los destinos
Mano a mano el resplandor vislumbramos
del final y del principio
Unidos en la condensación de un instante
en nuestros cuerpos los jugos sentimos
Probamos los placeres de los dioses
... uno a uno ...

Esencias agridulces balsamaron
nuestro nido
Nuestras almas pasaron a ser filtros
y
de sombras las legiones llenas
avanzaron
hacia las voces humanas
desgarradas de delirio.



POEMAS

Alejandro Pescador

A la vuelta del camino

Busco resucitar
a la vuelta del camino
en los ojos de un pájaro inocente,
quiero tener un canto
de azucenas tiernas
brotado de las ondas de un estanque
al caer una semilla.

Quiero proteger un cacto solitario
y ser un anuncio antes del peligro.

Deseo sacar una lluvia
de casas nuevas
caídas en algún terreno
poblado por incansables músicos
asociados en una orquesta
de caracoles y nueces cristalinas.

Voy y busco detrás de un mueble viejo,
al lado de un arpa rota
hasta encontrar el asombro
de una tolvanera
que arrastra los aplausos de los circos
o la caída de un fantasma reprobado
por ser demasiado humano.

Quiero una caligrafía
que suelte los nudos
y degüelle las flores
para resucitar en un tordo en pleno vuelo.

Tu vuelo

El ave que vuela por entre
las nubes incendiadas
sin topar con alguna torre
de altura insoportable,
va dejando caer tardes
enraizadas de eucaliptos
o torbellinos desclavados.

Esta ave lava los mapas del mundo,
recorta la noche en perlas negras,
todo para llegar al ensueño encarcelado
y libertar parvadas de buques
en un golfo rotundo
de puertos con amanecer perpetuo.

Es un ave simple
emplumada de sus propios cantos,
que siempre entrega un lucero
a la multitud sedienta
o nos trae horizontes de bolsillo
el día que las campanas
se ponen de fiesta
y anuncian el descubrimiento
de un nuevo océano.



POEMAS

Jaime Sandoval A.

Facultad de Filosofía y Letras

Tzitzimicihuatl

Si vienes del palacio de la muerte
¡No te quiero mujer-infierno!
Si llegas del mictlan ensombrecido
¡Aléjate de mí, mujer-averno!

“ ¡Soy tu muerte
inaceptable
soy tu mictlan
en desafío! ”

¡ Ven a mí
Tzitzimicihuatl,
enséñame el valor
de mi existencia!

Si vienes del terreno de la guerra
— ¡Vete de aquí dama infernal!
Si llegas del salón de la violencia
— ¡Lárgate de aquí dama avernal!

“ ¡ Yo soy la guerra,
soy la violencia
que transforma
al *HOMBRE!* ”

— ¡ Ven por mí
Tzitzimicihuatl,
quiero violentar
mi ser en *HOMBRE!*

Si vienes de la tierra del dolor
si llegas de la noche entristecida

— ¡Aléjate de mí, mujer-infierno,
vete de aquí dama avernal!
Si traes el sabor de la miseria,
si cargas desdichas y pobreza
— ¡Lárgate por fin mujer-averno,
vete, por piedad de mí, dama infernal!

“Soy el Dolor y la Tristeza,
soy el infierno y la miseria,
por mí conocerás la Vida,
sabrás el mágico valor de la
armonía.”

— ¡Llégate a mí
Tzitzimicihuatl,
únete conmigo,
estréchame febril
Madre infernal,
Que quiero conocer la Vida
y quiero saber de la armonía!

5 julio 1975

Xuchúeuet

Vieja flor,
sabia y tierna,
antigua flor primera,
primorosa mensajera
de la vida.
Rompiste el místico silencio
de la muerte
Marcaste el revuelo
de este mundo
Y empezaste el conteo
de la historia.
Tloque y Nahuaque,
dulce armonía,
encierra el misterio
de tu sino.

La marcha de las letras se entornece
se llena de sabores y se eleva
se lleva el paladar empalagado
con un mágico poema entre sus manos

Sólo tú,
Señor de lo cerca,
tú sólo
Señor de lo junto

Conoces lo que carga
Xuchúeuet
sabes por que toca el atabal
de los instantes
¡Busca humano el misterio
de las flores
busca el fuego que entenece
a la poesía!
¡Y conquista por siempre tu existencia!

Papaloxóchitl

Bella mariposa que armoniza
la suave sinfonía de la flor,
tierna potencia del amor:
enciende el mundo y eterniza.

Dulce ser Papaloxóchitl
rompe el sabor de la miseria,
y el rítmico cantar del huéhuetl
se mezcla con la viva chirimía.

Tierno explotar de los minutos
en notas sin tiempo ni medida
movidas por el viento de la vida.

¡Duren milenios los momentos
cuando al choque sincero de la Estrella
germine la vida en la querella!



EL ABUELO

Mario Calderón

Facultad de Filosofía y Letras

Mi abuelo el carpintero
decía que dentro de él sentía como si algo
nunca fuera a morir
que a ese algo inmortal
podían llamarle alma o espíritu
pero que por eso él nunca iba a morir
ahora que el abuelo se iternó al otro lado de lo humano
todos sabemos que tenía razón
la abuela por ejemplo cree mirarlo en sus rincones
en sus objetos en sus recuerdos
y como si fuera una necia
llega incluso a prohibir el uso de los muebles
que el abuelo creó
dice que el uso lo está desprendiendo
y ella quiere palparlo hasta que muera
mediante su cadáver
el abuelo terminó de evidenciarlo
porque hoy es polvo ceniza y simple tierra
pero tiene vitalidad
pues sobre su tumba sembramos camelinas moradas
y han crecido



POEMAS

Antonio Inclán

1

Siendo como a veces soy
adorador del incendio
de mis ansias.

Apago la irradiación ajena.
Olvido cuatro sentidos
para volcarme todo en tacto.

Mi libertino deseo
acaricia tu cuerpo.

Mi fecunda imaginación
amplía tus recuerdos.

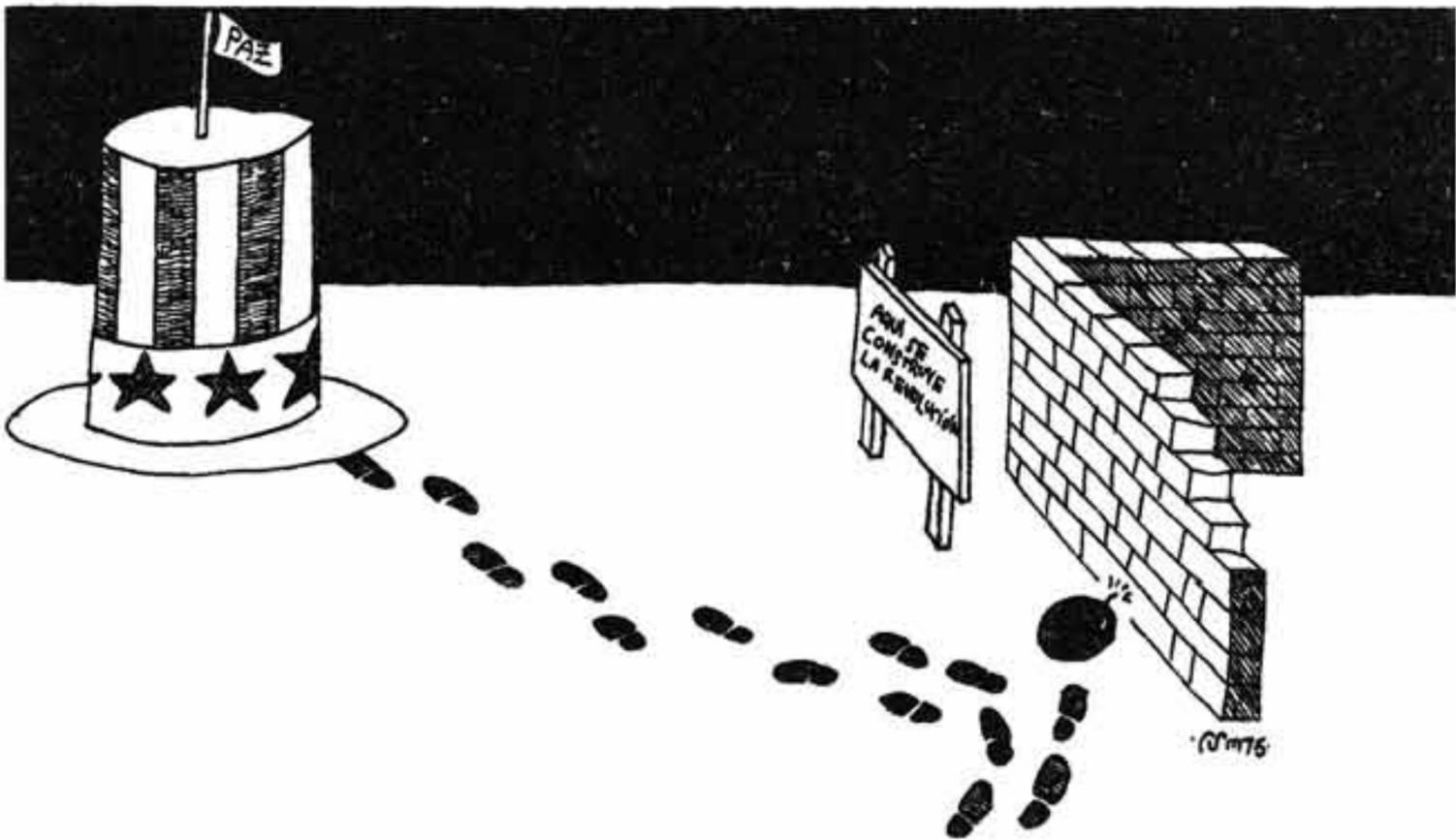
2

Amiga:

Distraídamente
me vas amando
tanto,
que a veces,
cuando sueñas
o cuando escribes,
incluyes mi imagen
que soberanamente
acaricia tus virtudes.

A ti debo el vibrar
en mi canto.

Y entre tus varios
placeres
anhelas las noches sobrias
que detenemos con los recuerdos,
que lanzamos entre futuros,
nostálgicos por el amanecer.



DESNUDO DE LA SEÑORITA AMANDA

José Kozer

Queens College

Había algo levísimamente equino en su rostro taciturno, insaciable sentía imperceptiblemente que le gustaba pasearse con arrojo intrigando por los espejos,

no se sabía indignar,

atisbaba sumisamente el trémulo molusco de las atrocidades maravilloso en los triples desasosiegos del carmín,

y en sus dos pechos fabulosos le gustaba ajustarse lunas y maquillajes en la momia oscura de los sobresaltos,

indiscreta se afligía rondando los aleros del suicidio,

con qué recato finamente se alisaba con la punta del meñique la insípida sombra de los párpados,

rojiza se afinaba las dos cejas, dulcemente se arriesgaba intrusa taconeando convulsivamente entre los severos chambelanes de las soledades,

intrépido triunfaba entre sus piernas el rencor,

y restallaba tenaz un hombre inconfundible entre las largas contorsiones de su cuerpo, musculoso un varón inevitable se agitaba furiosamente rompía el sueño de un mirlo suave prisionero entre sus muslos,

y Amanda señorita sollozaba en los anillos marchitos de su vientre, y un susto levísimo de cuervos le picoteaba las espaldas,

nocturna se desnucaba Amanda por los espejos,

y nocturna parecía un ramillete casto en los regazos de la madrugada,

cómo sufrió cuando llegó la muerte qué malvada le sonreía dispendiosa y femenina entre los duelos.

Hay veces. . .

Hay veces que el mundo parece una extrañísima muñeca, un paje sucesivo en la rueda infeliz de viejas danzas engarzadas del brazo de Polonia,

y hay veces que mujeres ingeniosas se suceden de pie entre las columnas, inconsolablemente se pierden intranquilas en los rostros tristísimos grabados somnolientamente de Galileo,

y hay veces que cuelga un águila imperial la bordadura de un inútil perifollo todo es Polonia,

guantes y borlas iracunda se abre paso la etiqueta,

y hay un monóculo lívido anacrónico contempla irremediable en el destierro la desgracia ajena, qué manos duras la sospecha parece un emigrado en la trastienda dando vueltas mal negocio,

como un centro de mesa amarillas las rosas del desaliento,

penitentes los hijos de Polonia solícitos cediendo ordenadamente van bordando un riesgo numeroso, cautelosa la memoria añorando la estepa de un recuerdo,

nunca terminan tenebrosas las sonrisas del desvelo,

retrocede Polonia escoltada imperdurable como un nueve tembloroso, y como un nueve asesinado suprema Polonia retrocede,

cordialmente se reclina la galantería,

gala de los carruajes se reúne abigarrada en el confín delicioso de los salones,

cortés baila Polonia maravillosa en los escotes solitarios de una dama, baja la frente un caballero,

y hay un desastre de copas en el aire,

apetitoso el desenfado martiriza en una esquina desenfrenada una manzana,

y hay un destrozo inolvidable de triciclos y cristales,

casta llora Polonia húmeda en la silueta desordenada de los sueños, irredimible la tiesa compostura de la alegría se detiene jovial un arrebató.

TRADUCCION

LA HORA PSICOLOGICA

Ezra Pound (traducción: Alberto Navarrete)

Lo había planeado todo
fue siniestro.

Aparté con cuidado medieval los libros
y volteé las páginas.

La belleza es algo raro,
bebamos un poco de mi fuente.

¡Tantas penas,
tantas horas baldías!
y ahora cuento, desde la ventana,
la lluvia y los carros extraviados.

“Su pequeño cosmos se precipita”—
y se respira ese ambiente
y muchas cosas los mueven por la ciudad.

¿Cómo lo sé?

¡Bah! Lo sé bastante bien,
Para ellos algo se mueve.

También para mí.

Ya lo había planeado todo—

La belleza es algo raro;
Bebamos un poco de mi fuente.

Dos amigos: un viento de ramas. . .

¿Amigos? ¿Son chusma menos amigos
porque alguien lo dijo?

Se juraron el reencuentro

“¿Entre la noche y la mañana?”



La belleza beberá de mí.
La juventud puede olvidarse un instante
mi juventud. . .

II

(¡Grita! ¿Danzaste como aterido?
Alguien admiró vuestros trabajos
y lo dijo francamente.
“¿Hablarías como loco
la primera noche?
¿La tarde siguiente?”
“Pero ellos se juraron otra vez:
mañana a la hora del té”)

III

ahora es el tercer día —
ninguna palabra entre ambos
ninguna palabra de él o para él
fue otro quien mandó la nota:
“querido Pound, estoy dejando Inglaterra”

CUENTO

EL ERROR

Lucero Palafox

Colegio de Ciencias y Letras

Después de caminar varias noches con sus días, llegué a ese sitio inolvidable, extraño. Su cielo vasto y rojizo me hizo sentir la alegría de lo bueno y de lo bello de la naturaleza, y no sé por qué me sentí feliz, extraño. Observé los frondosos árboles frutales, las flores, el sol, y sentí dentro de mí una necesaria y olvidada paz. Todo me parecía hermoso.

Continué caminando por este sitio y me encontré de repente con un ser horrible, despreciable. Tuve miedo. No podía comprender cómo era posible que en ese lugar tan bello me encontrase con un ser tan horrendo.

Estaba aterrado. La presencia de ese ser me provocaba pavor y repugnancia. Su piel era tan áspera como la de un cerdo, pero ésta de color negro. Tenía la cabeza como luna cortada, los ojos negros y hundidos, la nariz prominente, y de su boca escapaba una lengua que era como una lombriz de color amarillo vivo. Quizá por mi mismo miedo o por una raíz de su costumbre, no lo sé, el monstruo me persiguió. Corrí. A mi encuentro salieron otros tres monstruos más. Mi miedo crecía. El sudor corría por mi cuerpo. No tenía alternativa. Estaba atrapado en aquel infierno de belleza, en el más hermoso lugar que hube antes conocido.

Por la noche sólo pude observar la luna y las lenguas largas de color amarillo que venían hacia mí. No pude más y grité, grité para pedir ayuda sabiendo que no habría tal.

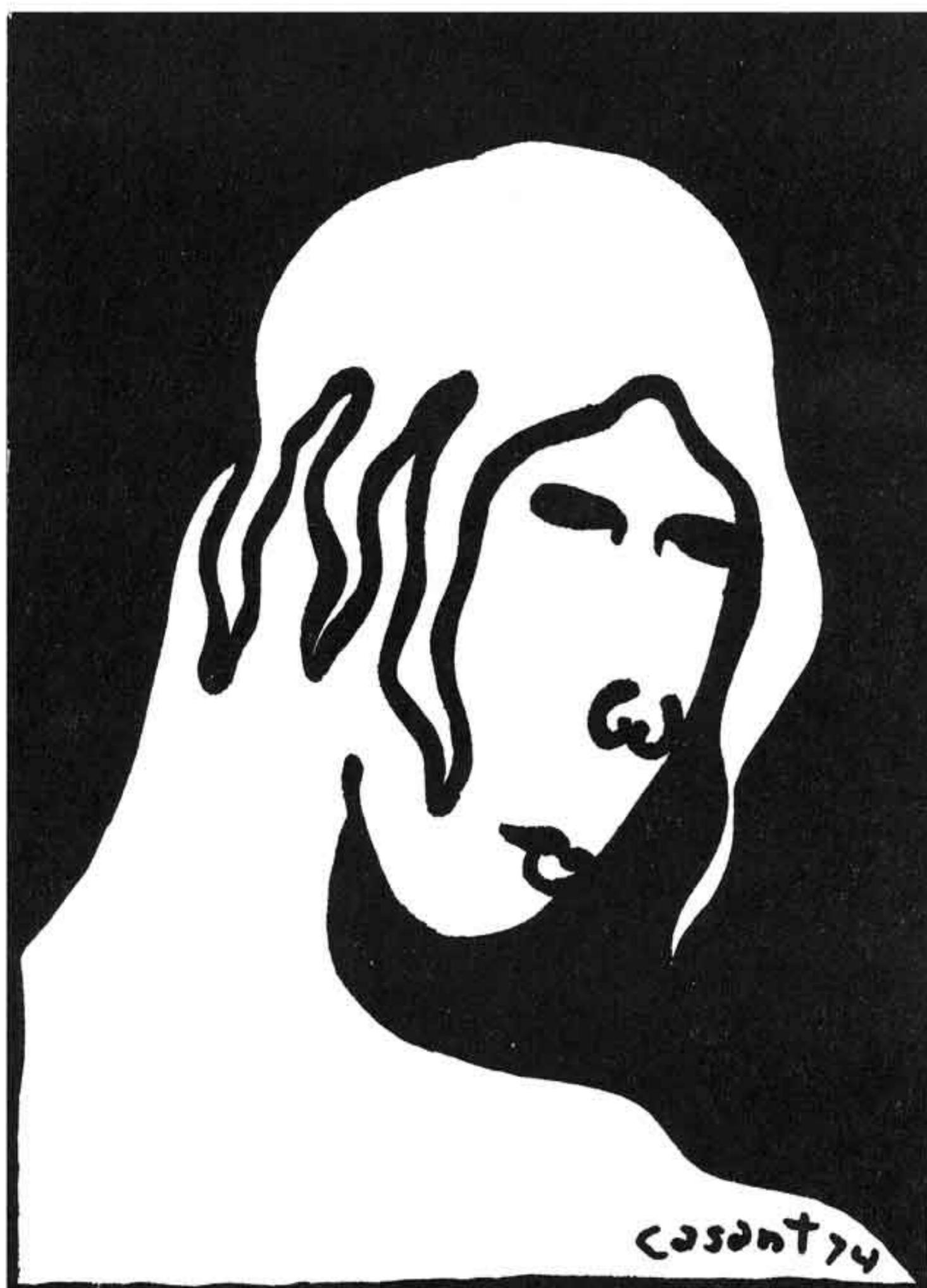
No imaginaba siquiera lo que pasaría, pero cada vez sentía y observaba cómo aquellas lenguas se acercaban más. Al tocarme me quemaban y mi desesperación era cada vez más grande. Sobre mí se abatió una paralización total y sentía cómo poco a poco se estiraba mi lengua. Comprendí que me estaba transformando. Me sentí asqueroso, cobarde, pero en aquellos momentos de suprema tensión, prefería morir a que mi lengua fuera igual a la de una de esos seres, que eran para mí los más horribles y repugnantes que hube hasta ese momento conocido.

Me asqueaba de mi aspecto; parecía por momentos volverme loco. Corría de un sitio a otro y observaba la belleza del lugar, y era aún más difícil para mí comprender la fealdad de mi asquerosa lengua y lloré. Eran lágrimas de desesperación y dolor.

Me di cuenta de que no podía hablar y vi la lengua, y en un arranque de histeria la arranqué, la arrojé lejos, y allá, allá fui. La pisé y sentí el dolor como si aún estuviera dentro de la boca.

Poco tiempo después llegaron unas personas, gentes que eran tan bellas y perfectas como aquel lugar, y me alegré tanto de volver a verlos que corrí hacia ellos y al querer hablarles, recordé que mi lengua la había machacado yo mismo y volví a llorar: para aquellos hombres yo no era sino un monstruo más.

Lo peor sucedió cuando me di cuenta de que venían a acabar con nosotros, los monstruos. Mi desesperación llegó al máximo, y me moví, salté, grité como loco, y por parecer el monstruo más rebelde y peligroso del lugar, fui al primero a quien los hombres dispararon sin piedad.



LA CASA INCAUTADA

Juan Fco. García S.

Facultad de Filosofía y Letras

¡Si los días fueran tal como son las noches! . . . El ni se imaginaba, pero todos aquellos que por una razón y otra lo conocían sabían de su interior. Costaba trabajo llegar hasta él

costó trabajo
no fue fácil
difícilmente
definitivamente no se podía
la imposibilidad
su carácter
una manera de ser
sus poros

respirando impaciencia. . . Bajó la hondonada, y siguió el camino de largo. "Los días son como las noches" —oyó una voz—

los días largos
tediosos
gris
del cielo
durante el día
la lluvia
cayendo a cántaros
días inundados y
luz de día
extinguiéndose

la sombra de su cuerpo por el camino. Llegó a su casa. No encontró las cosas en su lugar, es solamente una transposición de afectos —pensó. No pudo hablar. Aspiró el aire profundamente, pues quería explotar. Imaginábase todas las partes de su cuerpo esparcidas por ahí entre las cuatro paredes de su cuarto

de paredes lisas
el cielo
cuarteado de estrellas
rincones oscuros

orinales pestilentes
blancas paredes
sólo cuatro
sólo cuatro

el otro, el cuarto, su amigo sin embargo lo esperaba. No era aquel amigo, sino el otro. Sí, era aquel otro, remoto, ahogado en una lejanía palpitante y rediviva. El otro circundaba las orillas de su vida, cuando la vida había sido inquieta y jugaban las piernas sobre la cama. Entonces había flores que perfumando la estancia la tornaban llevadera. Pero el otro, anterior a aquel otro, llegaba como un potro desbocado. Nadie se atrevía a poner freno a sus días, y ni qué decir de sus noches

sus largas piernas
desbocadas
el moho
de los frenos
pero llevaderos
atreverse

y no querer

no querer confundir la oscuridad. Atreverse a mirar su propio cuerpo reflejado en los espejos así de alto, porque sí lo era, sus espaldas eran un descaro público, su cintura una descarga ondulante. . . Estoy en el décimo piso de un hotel sin sobres para escribir

las olas del mar
ancho papel
semejantes
donde ni tú ni yo
por vergüenzas
no escribimos
ofenderse
quemarse y luego
ahogarse

tú, durmiente a mi lado con una pequeña separación de libros. Veo tus piernas entre las páginas deslizarse como entre sábanas imaginarias. Voy a las sogas y quito ropas sucias. Te busco, pero no puedo encontrarte. Sólo escucho el azotarse de las sogas contra las piedras

sogas rompiéndose
camisas
inundadas de espermas
tener el viento
teniendo la luna
piedras azotarse
piernas largas
colgantes

suspirantes

así llegaste al décimo piso de este hotel sin sobres. ¿Dónde poner tu nombre? ¿Tu nombre María Ceferina?

María Ceferina
nombre serpiente
nombre águila
nidos hundidos
prevaricadora
velos bajos
mujer
sueños largos

el cuerpo dando tumbos
polvo polvo
tierra tierra

¿Dónde poner tu nombre? . . . Despertó. Recordaba la hondonada. Mas era el sueño. Las orillas del edificio alzábanse orgullosamente. . . Al décimo piso —dijo la mujer. Era rapiña con nombre de Capistrana. Era un eco patronímico de Krapp. Ella abrió la puerta, diciendo que la historia de todos iba pegada a su piel presumiblemente hecha de ecos. El bajó la vista y encontró un reguero de agujeros en el suelo, de hendiduras porque era presunción desear ser el eco del ave de rapiña. . . Ella estaba allí, entre rosas, Capistrana, con cadenas mohosas adheridas a su condición animal

la herida
vivía
muerta
la herida
latente
hendidura
y agujeros
dejaron
no fueron
llegaron
hediondos borrachos
sífilis
amores repletos

y entre ellos Daniel buscó la niebla. En una esquina encontró al viejo tembloroso, haciendo labor de zapa; quedó pensativamente reclinado. ¿Este viejo de madre es el padre y autor de mi vida? Mi padre cosechando petróleo. Quemando sobrantes. . . Estoy aquí —dijo ella— para recordarte deberes olvidados. ¡No medites! . . . ¿Qué me dices? No medites —contestó Daniel. Ni la boca puedes abrir puesto que la tienes prestada, o puesto que prestada la tienes, Capistrana. No me engañes. Mía no es la culpa, sino tu anhelo de volver lo fugaz eterno. Daniel buscó la niebla, para de nuevo en la esquina encontrar al viejo tembloroso, trapacero, como jugando a las embajadas. ¿El padre y autor de mi vida? ¡De mi vida! —dijo Daniel. Mi padre cosechando petróleo. Quemando sobrantes. Estoy aquí —dijo ella— para recordarte deberes que has olvidado. No medites. . . ¿Qué me dices? —contestó Daniel. No medites. Su voz. Ni la boca puedes abrir, puesto que prestada la tienes Capistrana. No me engañes. ¿Por qué quieres reseca mi vida? ¿Por qué quieres que camine por el polvo, por donde nadie camina? Señor, de los cielos ¿dónde estás? ¡Dónde estás!

Nubes oscuras, Capistrana
nubes tiesas Capistrana

Capistrana

detrás del edificio. Este edificio gris junto a la playa. Prefiero caminar solo, aunque eres buena, yo sé que te confundes con la misma playa y que a veces hasta sientes que eres el mismísimo mar rugiente. No tengas celos. María Ceferina se ha quedado muy atrás entre escaleras del edificio gris. Te cuento que en sus peldaños, en sus escalas se ha puesto a comer sus pastitas, largas lengüitas caminando por su boca que a base de artimañas, María Ceferina mantiene mojada para seguir prevaricando y comer de su misma sombra. . . ¡Soy Daniell ¡Soy Daniel, vieja prevaricadora! ¡Soy Daniel, vieja rata de embajadas presidenciales! . . . El mar arrojó una rosa solitaria y sin color. Daniel desde la ventana del edificio, edificio que da a la playa, contempló en

silencio a los muchachos orinando en fila. Orinaron en fila surgiendo amores delicados bajo el amparo de la luna y de las olas del mar enojado. . . Daniel cerró sus ventanas, tal vez envidioso. Allí en el centro lo esperaba La Capistrana. ¡Qué afán de llevar el vientre abultado! —se dijo. No te quiero, mujer águila-serpiente. ¡No te quiero, rata de embajada! Yo, Daniel, caja cerrada seré para ti. Yo, Daniel, tendré para ti las piernas cerradas. Mas el amigo llegó. Y era el otro que llegaba sediento, anhelante, ansioso de algún calor. Se miraron a los ojos y encontraron el cielo y la tierra y todo el mundo hecho bolas restregándose las caras

abiertas
las piernas
tuyos orinales
míos olvidados
del río
los puentes
levantados
costumbres
viejas
de amores

así somos tú y yo. Tú y yo cantando a las plantas. Tú y yo cantando a los puentes de los ríos. Tú y yo surgidos del espacio vacío, pero colgante y trepidante al cielo de tus ojos, corriendo y cantando donde el agua se estanca

amor y
estaca
algodón y
muslos almidones
badajos duros
campanas en la noche
campanas tu cadera y mi cadera

macizas golpeando en tu potro y el mío. Donde el cielo se cubre de luna y la tierra llena de flores orgullosa nos mira y mira cabalgar. . . Estoy aquí —dijo ella— para recordarte deberes que has olvidado. Daniel, eres viajero en tu ciudad. Has olvidado tu camisa. Estoy aquí para recordarte lo que has olvidado. Ponte tus zapatos. Olvida los puentes de los ríos. Soy tu mujer. El respeto lo exijo. No quiero que me lo debas para después

camisas
desechos
espermas eructando
vacío vacío
los puentes
el río el río
zapatos
tu camisa

y tu pelo y mi pelo muy juntos, las sienes envolviéndose en el ensueño de una nube pasajera. . . Hasta aquí supo que soñaba. Hasta aquí supo que moría. Porque ella, la de piel de eco y pico de ave, lo acechaba. Temblorosa por saberse rechazada, rompió ventanas para estar con él y besarlo en la boca. Daniel el de la camisa olvidada, se limpió con ella los labios. Labios que habían besado el sol en una noche oscura. Mientras tanto María Ceferina a lo lejos desdibujada en el peldaño de la escalera esperaba. . . Sus respiros inundarán el mundo —pensó Daniel— desde una ventana. . . Si se juntan las dos, llenarán de lodo mi muerte. Tú y ella. Ella y tú, ella y la otra cambian muy poco y quieren mucho. Acudió el cuarto.

Acudió el otro y salvarlo pudo de aquel desastre. Ahora en el edificio gris estaban tres de visitas. Y no obstante era el cuarto con amores escondidos quien realmente llegaba sudando

jadeante
llegabas
sudando
sol
¿dónde?
irse venirse
esquinas
de las puertas
remachadas
tus ojeras

preferible es al cuarto olvidar

Las visitas habían llegado con el galope que trajo el viento del mar. Por todo el piso había un enjambre de peces que también había traído el galope del viento del mar. Peces que más bien parecían escorpiones y allí entre ellos un viejo marinero enfermo de escorbuto. Las gentes del pueblo vecino llegaron empujados por la curiosidad de conocer aquellos animales que nadie se atrevía a darles un nombre. Diamantina llegó con ellos. Era una dama muda que se tragó las palabras en agosto, cuando vio a su hijo montado en un potro blanco. Pensó que ella solamente lo sabía, pero luego cayó en la cuenta que todo el pueblo lo había visto trotar por las calles. Y se quedó muda. Daniel desconcertado no hallaba dónde acomodar a tanta gente. Doña Paula le recomendó que cambiara su casa por otra más amplia para que estableciera un circo. Doña Paula, vieja adivinadora que vivía entre las malvas había cambiado mucho desde que regresó de Madagascar. Allí se le pegaron dos makis en su trasero y no tuvo más remedio que traérselos a su pueblo. Para estos días, ellos ya habían muerto. Fue entonces cuando Daniel reparó en los agujeros de sus zapatos. Desechó tan disparatada idea y cerró las ventanas para que nadie dijera que ahí habían muerto por malfarios. No obstante por las rendijas llegaba el olor de mar y el sabor de sol. Nadie quería marcharse, pues temían dejarlo solo con esos peces tan extraños. La mayor preocupación era el marinero enfermo de escorbuto. Se lo comerán los escorpiones —decía el pueblo. Sin embargo llegó la noche y en su cuarto encontró mariposas, mariposas pequeñas que salieron volando por las rendijas. Me quedo solo —pensó. Ahora podría quitarme hasta los zapatos. Por la arena de la playa quedaban las huellas de sus pies tan planos como los días de agosto. Sobre la roca se puso a contar cangrejos, mientras arriba el cielo se iba quedando sin estrellas. La mujer llegó nuevamente a recordarle sus deberes. Daniel bajó la vista y allí estaba de nuevo aquel reguero de agujeros sobre la roca. Era una piedra comba en su base que lucía un color verdoso. La piedra estaba hastiado, pero no tenía salvación. La mujer no era, no había estado. En realidad fue el marinero enfermo de escorbuto con su metro ochenta y cinco quien se estiró para encender una pequeña hoguera y comer algo caliente, puesto que sus calenturas no podían ser de otra índole. Alargó sus piernas y sus pies cayeron sobre las de Daniel. Las confundió con las rosas que arrojara el mar y se los comió a besos. — ¡Qué extraño amor! —pensaba el marinero. Se quedó dormido tranquilamente. En sueños descubrió que los besos regalados eran una costumbre del país, casi ya una tradición. Y soñó con agosto, donde Paula, vieja adivinadora, lo conducía de la mano hacia el orinal. Daniel regresó al décimo piso cansado tal vez de tantos ensueños extraños. Se despojó de toda su ropa y fue allí donde se dio cuenta de la tremenda fuerza que llevaba en medio de las piernas. Sorprendido encontró que aquello era semejante a la torre de

Pisa. Navegó por toda Italia aferrado a su torre, y concediendo acceso a todo aquel que se animara. Paula se acostó a su lado para contarle al oído aquellas cosas de Madagascar. Cuando era niño —pensaba Daniel— ni siquiera una vieja se acostaba a mi lado. Ahora tengo hasta una adivinadora. El otro, no aquél, sino el anterior viajaba dentro de la nebulosa. Llegó la lluvia y agosto trajo a los pájaros perdidos. Con ellos y al frente de las nubes llegó un capitán buscando al marinero enfermo de escorbuto. Nadie sabía dónde encontrarlo, pues no conocía ni su nombre. Algunos decían que se había ido con los escorpiones. Otros decían que se había robado las mariposas. Un chupamirto aclaró la duda. Se había marchado con aquella rosa solitaria que una mañana surgió del mar. La verdad no la conocieron hasta mucho después, cuando por la tarde llegó una carta sin destinatario. Se escandalizaron tanto los señores del correo, que decidieron ponerla en lugar visible para que todo el pueblo se enterara de aquellas barbaridades.

El capitán sacó su cargamento de escarabajos buenos para el mal de ojo y un ancla para vivir en tierra. Ni lo uno, ni lo otro quisieron comprar. Eran hombres de agua, tan bellos que tenían sus amores en el fondo del mar. El capitán permaneció largo rato ante la casa del correo mirando de soslayo la carta de marinero perdido. Los que lo vieron dicen que estaba llorando. El pueblo comenzó a inundarse con su llanto. Al atardecer las calles, todas, habían desaparecido. Los hombres andaban errantes en su propio pueblo. El capitán pensó, no sin tristeza, en su ancla que nadie quiso comprar. El llanto siguió subiendo. Desde el décimo piso Daniel contempló cómo su pueblo se iba transformando en sábanas blancas tendidas al sol. Doña Paula, vieja adivinadora, invocó con sus silencios. Vino Ariel, y el viento ahuyentó las aguas, pero dejó residuos de hombres que no respiraban. Nadie, temeroso de una segunda catástrofe, quiso derramar una sola lágrima. Es la Providencia Divina que así nos castiga —decía doña Paula desde los silencios, envolviendo el ambiente con una densa capa invisible. Tal vez sean los recuerdos que andan revoloteando por todos lados. Desgarrando los recuerdos y el ambiente. — ¡Me muero! ¡Me muero! —gritaba el capitán que aún continuaba anonadado por aquella carta que solamente él conoció. No te desesperes, capitán. Son los malos tiempos que corren por estos rumbos. Ya pasarán. Todo se va yendo —continuaba doña Paula. A mí hasta la risa se me acabó. Todos sabían que la vieja había sido casada con un jorobado. En la cama, el pobre no pudo hacerle nada. Solamente le ponía la mano encima, y la Paula joven se moría de la risa. Una noche fue tanta la risa que le causaran las manos del jorobado, que éste hastiado ya de ella, se enamoró de la larga distancia y desapareció para siempre. Ella lo tenía previsto, y fue feliz en su soledad. Pasó el tiempo y con él vino el pensamiento de que lo mejor sería integrarse al grupo de los cirqueros, para ir de pueblo en pueblo adivinando suertes y vendiendo agua de rosas.

Hasta que, vieja pero feliz, se quedó a vivir en este pueblo en medio de las soledades. El aire caliente pronto la envejeció, volviéndola enjuta y etérea. Confundía a muchos con su presencia, de ahí el apodo de: Paula La Maga. Ella sencillamente adoptó el aire de la indiferencia, pues lo mismo le daba agua que tierra. El capitán moría ante la casa del correo como mueren los hombres del mar: de amor. Murió allí, donde no hay palabras ni para explicar la muerte, menos aun para explicar aquel amor tan extraño. — ¡Tus ojos! ¡Tus ojos! ¡Vida, no me dejes! —vociferaba el pobre capitán agónico. . . No seas gallina —replicó doña Paula—, en tu lugar, es cuando ya ni ojos, ni vida, ni nada se siente.

Otra vez vinieron las lluvias. El sol de agosto andaba perdido. A Daniel nadie

lo había visto. Los lenguaraces decían que ya llevaba dos martes encerrado en un burdel. Otros que no, que los dos martes los vivía en retiro espiritual. La verdad vendrá del cielo —sentenciaba doña Paula—, cuando la tierra esté seca, alguien traerá el aviso. Al atardecer frecuentemente se veía a una mujer enlutada caminando por el pueblo. Sí, allí estaba por todas las esquinas, con el rostro cubierto y con las manos pescando el vacío.

Por la orilla de la playa, por el sendero que conduce a la roca, va Daniel buscando los ojos del otro, de aquel que jamás le dijo una palabra. De aquel que solamente miraba las cosas de soslayo, de aquel sempiterno que jugando a las escondidas se perdió en los recovecos de una calle. Por fin se encontraron bajo un farol. Ambos desaparecieron adentrándose en las aguas del mar. La Capistrana los seguía enarbolando una sarta de deberes que sólo ella conocía.

Las aguas bajaron. La lluvia se fue. Todo volvía a la tranquilidad. El sol en medio del cielo, brillaba intensamente. Todo había sido un puro soñar. Las orillas de la playa atestadas del desperdicio que arrojara el mar, estaban desiertas. Ni un alma se veía por aquellos rumbos. Nadie allí habitaba. Sólo los sueños. Sólo los sueños que andaban vagando por el espacio recogiendo algún alma en pena para hacerla mirar su pasado. En medio de la noche, a veces hasta bien entrada la aurora, aquello era una bola rodante de lamentos. Las voces, o lo que de ellas quedaba, venían a estrellarse en las orillas llenas de mugre de la playa abandonada. El décimo piso también había sido un sueño. Allí nada existía.

Por haber amado lo imposible, por haber trasgredido la línea. Por haber mirado unos ojos. Por haber intentado besar una boca en llamas. Por haber querido sentir el agua de esta playa. Por todo esto, la casa de mi cuerpo ha sido incautada.

Por intercambiar indiferencia por ternura, la casa de mi cuerpo ha sido incautada. Por quererte amor, bajo las nubes, por quererte amor, sobre esta tierra, la casa de mi cuerpo ha sido incautada.





AMOR IMPOSIBLE

Arturo Trejo Villafuerte

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

La primera vez que la vi, el corazón me traqueteó en el pecho y todo mi cuerpo vibró. Busqué el poste más cercano para sostenerme: era demasiado para mí.

Ella, indiferente a mi mirada, cruzó la calle con lentitud. Su cuerpo era esbelto y atrayente. En mi larga vida callejera nunca había visto nada igual. Recuerdo sus ojos serenos como albóndigas en caldo de jitomate y el listón rosa anudado a su cuello que le daba un toque de altivez, de alcurnia. Su nariz era recta, peculiar de su raza, y su sonrisa permitía disfrutar de la nieve que tenía por dientes. Su pelo era sedoso y limpio, de un tono café claro con rayitos blancos. Era un ejemplar soberbio.

Ya en la banqueta de enfrente, volteaba para todos lados como perdida. Una de sus miradas me impregnó. Yo traté de hacerme el simpático y corrí tras un compañero y lo zarandéé, pero ella, con un ademán enérgico, volteó para otro lado.

Al llegar al árbol de la esquina, le salió al paso Douglas y la molestó en todos los tonos y en todas las formas, de palabra y hecho. Reconozco que siempre le he tenido miedo a Douglas, ya que, a pesar de ser de la misma edad, él es más fuerte y grande que yo. Pero eso sí, no tan dañoso, ya que la calle me ha enseñado cosas que él nunca aprenderá en la escuela.

No me gustó que la molestara y así se lo hice saber. El, sabiéndose más grande y fuerte, contestó que no me metiera en lo que no me importaba. Pero como plática ya estaba bueno. Me lancé sobre él haciéndolo rodar por el pavimento. No esperaba el ataque y lo sorprendí. Se levantó y me buscó la cara. Yo retrocedí y logré prenderlo de atrás. No lo solté hasta que aulló de dolor. Pero se recuperó rápidamente y se fue sobre mí, en un intento desesperado por tirarme, con rabia inaudita, pero lo alcancé en el cuello y no lo solté. Sentí que algo caliente recorría mi faz. Era sangre de Douglas. El, al notar que sangraba, se acobardó y me quiso morder con la mirada. Se reconoció vencido y echó a correr con el rabo entre las patas.

Bambi se acercó agradecida y me lamió. Todo su cuerpo emanaba quinina mezclada con jabón del perro agradecido.

La acompañé hasta su casa sin otra intención que la de gozar su presencia.

Sabía que lo nuestro no podía ser. Ella era Collie, yo Bulldog. Al dejarla frente a su reja, con un gua-gua doloroso, me alejé.

LA CARTA

Israel Castellanos

Facultad de Filosofía y Letras

La respiración se le paralizó momentáneamente, no así el corazón, que latía como esos retumbos lejanos del mar. Reconoció la carta por los timbres pegados con unguento. Respiró profundo y la levantó del suelo. Cerró la puerta. Más que cansado físicamente por el largo caminar y las escaleras de los cuatro pisos, estaba hastiado de tanto no pensar en nada, de tanto pensar en todo. Había veces que no sabía cómo cruzaba tantas cuadras sin acordarse. La gente era para él como esos árboles, como esos caminos viejos que de tan conocidos no merecen siquiera que se les preste atención. No, tampoco sentía odio, pero leer una carta de ella era como revolverse el estómago por sí mismo, golpearse por voluntad, pues bien podía dejar de leerlas. Pero no, tenía que hacerlo, ¿qué tal si le avisaba ahí algo importante, de algún enfermo? "La leeré luego", dijo casi en voz fuerte, pero sabiendo que antes pasarían varios días. Entonces. . . otra vez sus entrañas.

Ya acostado pensó en el malestar que le venía del estómago; hasta entonces se acordó que no había comido desde la mañana cuando salió como todos los días. Una cena. Sí, una buena cena le caería bien.

El cuarto estaba vacío, y le alegró mucho, pues tener que estar contando siempre lo mismo era ya inaguantable, principalmente a partir de aquel día. Y si no había alguna "noticia", volverían las mismas preguntas: "¿Y no te asustaste?", "¿Hasta qué calle corraste?" Por eso, para cuando volvieran, ya estaría dormido. Eran ya las nueve. Se decidió a buscar algo para cenar, lo que fuera, pero la carta estaba ahí todavía sobre su pecho, refugiada con algo de amor entre sus manos.

Cerró los ojos, apretándolos. Los abrió nuevamente y suspiró. Hacía tiempo que no le escribía y pensó que hoy sería diferente.

"San Martín, a 1º de diciembre de 1968."

Joben leyó dejando entrever una sonrisa, pues siempre le escribe así.

"Estimado hijo:

. . . yo ya casi no duermo, preocupaciones aquí, preocupaciones allá, y ahora con esto. Hijo de la chingada cuando vengas me las vas a pagar todas juntas, ¿qué crees que no estoy preocupada?, ¿por qué no escribes? Hasta pensé que ya estabas muerto. Pero tú no tienes por qué andarte metiendo. Dice el maestro Simón, que ya fue por su hijo, que con el gobierno no hay que me-

terse. Las noticias del radio las escuchamos todos los días porque dicen los que vienen de allá que han muerto muchísimos, pero el radio no dice nada de eso, lo que sí menciona es ese Tlatelolco. Dios quiera y todavía estés vivo. Yo ya iba a ir a traerte pero se cruzó la muerte del compadre Gorgonio que por cierto te aviso que ya murió y además no pude vender la marrana gorda. ¿Por qué no te vienes hijo y dejas esos estudios? , ya ves que yo por eso no quería que te fueras tan lejos a sufrir, aquí de maestro ibas a ganar bien, estoy segura que el director todavía te mete de maestro, así le enseñas a tu hermanita porque ya le toca, nos avisaron del municipio. Pero lo que yo quiero saber es qué buscan los estudiantes si lo que deben hacer es estudiar, que para eso están, si están viendo que los están matando porqué no dejan eso. Mira, si te vienes te hago al gallo de la gallina brava en tamales el día de tu santo, ya pisa. Yo lo que siento son las pobres mamás que sufren para mandar a sus hijos nomás para que se los maten así nomás, pero ese desgraciado trompudo tiene la culpa, como no lo matan a él, cómo no se muere aunque sea de calentura como el hijo de Flavia.

Ya te digo, no andes de metiche, qué ganas. El radio dice que los estudiantes tienen armas, contéstame si es cierto. Un día Jovita me espantó porque vino corriendo a decirme que ya venía la revolución de México. Fue a principios de octubre, ya no se hablaba de otra cosa aquí, yo me asusté mucho. Por eso quería irte a buscar pero a lo mejor me perdía en ese México. Cómo le digo a tu tío si te matan, de qué sirvieron los sacrificios, tanto esfuerzo, aquí por lo menos si se muere uno se muere en casa y todos contentos. Eso toma en cuenta hijo, el sacrificio, pero si no me haces caso y te matan, de mí te vas a acordar, porque por eso soy tu madre, tu madre. . .”

“Sacrificio” “Sa cri fi cio” . . .

La hoja caminó ligeros pasitos sobre el piso movida por un vientecito triste. Sus ojos húmedos por dentro se fijaron en un punto cualquiera del techo. Ni siquiera supo que estaba tendido sobre la cama plegadiza con los brazos en cruz. Sus ojos, convertidos en acero, se apoderaron del mundo, mundo en el cual él se movía y creía ser dueño de sí y de su libertad. Pero lo terrible se presenta cuando alguien le dice brutalmente que esta vida y libertad que se llevan son nulas si se oponen a la de un tercero, por lo que hay que pagar tributo por esa libertad, no importa que sea a costa de la vida.

No podía ser cierto, y tan no le cabía en su espíritu que todavía se siente él, en persona y de ello son testigo otras personas, entrar en la Biblioteca Nacional con un libro en la mano, y se ve siempre, por más que de tanto acordarse ya se le haga irreal; siempre se ve en la misma forma. En la calle hay demasiada gente como para temer algo, además él va a estudiar, lo puede comprobar.

Un enorme alboroto llega hasta el interior de la sala rectangular violando estrepitosamente el silencio cálido. Lo primero que hace es ganar la puerta entre una multitud que entra y otra que trata de salir. Es demasiado rápido encontrar respuesta a sus preguntas. Corre hacia el oriente sobre Uruguay mientras piensa en su familia, pero unos hombres uniformados se le acercaban en sentido contrario. ¡Soldados! , pensó. Regresó violentamente hacia Isabel la Católica, pero con horror vio cómo unos disparos se ahogaban entre los gritos de la multitud que no sabía para dónde correr.

Figuras *diabólicas* y *dantescas* perseguían con la muerte puntuda en las manos a unas criaturitas que habían dejado de serlo para convertirse en *llanto*. Todas se llamaban *llanto*. Otro grupo de hombres doblaba de la parte norte de esta calle hacia Uruguay y se le acercaban disparando de tiempo en tiempo sobre toda la calle. ¡Soldados! , dijo ahora en voz alta sin que nadie lo escuchara, ni siquiera él mismo. Volvió nuevamente sobre sus pasos, pero

ahora con más violencia que antes. Notó que no corría solo; supuso que era estudiante también porque un libro forrado se cobijaba en su brazo encogido. Quizá salió también de la biblioteca, era su pensamiento ahora entorpecido. Hicieron pareja por instinto, pues en la desgracia de todos se sintió hermano, pero el otro se divertía coreando los disparos. Estos aumentaron, se escuchaban ahora a una regularidad increíble, ya no había gritos que los opacaran, ni siquiera la voz de un gemido. Corrió. Corrió, siempre acompañado y cada vez más aprisa. El que corría a su lado volteó un instante y dijo: "Ahí vienen." Las balas una vez salidas del cañón adquirían en el pavimento otra dimensión, una dimensión que nadie aceptaba voluntariamente; todos corrían por las banquetas, sólo ellos se agigantaban en medio de la calle hasta doblar a la derecha en la primera esquina, pero otro grupo de hombres doblaba la misma esquina segundos después, apoyados en su soberbia y su inmunidad. Y fue precisamente de esa esquina maldita de donde salió el virus candente que habría de poner un suspenso en el camino de otra vida. Vio cómo el compañero casual, el que llegó a sonreír en la desgracia, se doblaba delante de él, cuando al parecer habían logrado alejarse. Vio que se inclinaba sobre sí mismo frente a la tierra que servía de testigo mudo, reverenciándose ante ella; permaneció varios segundos soportando un quejido antes de cobijarse con amor sobre los brazos del pavimento, como el recién nacido en los brazos de la madre. Tuvo el instinto de cargarlo a la banqueta, preguntarle su nombre, su domicilio para avisarle a su familia, lo que fuera, pero el nudo de la garganta estaba ahí apretándole hasta la asfixia. Sólo alcanzó a decir: "¿te dieron?", "¿te dieron?", pero fueron preguntas que se quedaron pegadas al cuerpo caliente porque no encontraron respuesta, excepto la que dio el viento de la tarde, que traía la voz de otros disparos.

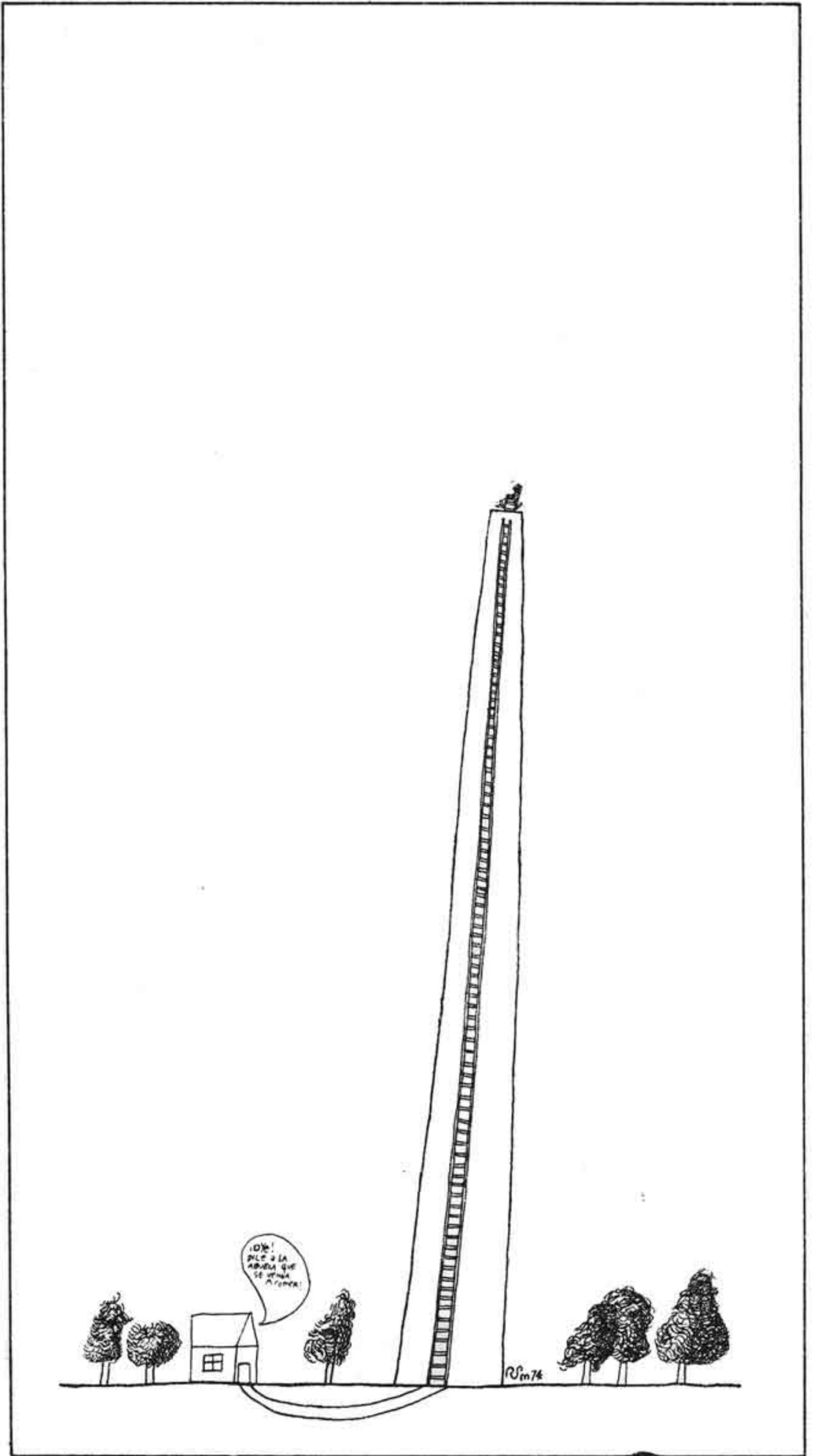
Recuperó el miedo y sólo entonces siguió corriendo hasta el límite de sus fuerzas, siempre siguiendo el sur. Cuando se dio cuenta ya iba caminando cabizbajo por innumerables calles. Tuvo que tocarse para convencerse que iba ahí. El rostro del caído también le indicaba que iba ahí, caminando, caminando, por calles y colonias.

Una llave sigilosa abría en ese instante la puerta número 14 del edificio 98 de la calle Hidalgo, en la colonia Santa Ana.

"Andrés, Andrés, dijo el recién llegado, levántate, estás sudando, ¿otra vez con la pesadilla?"

Abrió los ojos sin decir nada. Instintivamente buscó la carta mientras se secaba la frente, la tomó entre sus manos y respiró profundo. "Joben", leyó otra vez con una sonrisa.





LIBROS

LA PERSPECTIVA SOCIAL EN SIETE LUNAS Y SIETE SERPIENTES

Brianda Domecq

Facultad de Filosofía y Letras

Santorontón. "Reino Esmeralda." ¿Utopía o infierno? ¿Sueño o realidad? ¿Ombligo del trópico?, o eterno pueblo mítico en donde las cosas que suceden han estado sucediendo siempre, cíclicamente, irremediablemente. Santorontón: un mundo, el mundo que ha creado a Demetrio Aguilera-Malta y el mundo que Demetrio Aguilera-Malta recrea en *Siete lunas y siete serpientes* con todos sus mitos, su flora y fauna, sus colores y olores, su lenguaje-música, en fin, con su inefable multiplicidad de ser.

Tal es la profusión de elementos en este mundo caleidoscópico-literario que el intento de analizarlo en su totalidad sería, como dice Rugel Banchaca, "rascarle el colmillo a la X-Rabo-de-Hueso".¹

Entonces, ¿cómo abordarlo? Hay de dónde escoger: la conjugación de mitos, la violencia sexual, el punto de vista psicológico de los personajes, el bestiario desdoblado en la historia, el doble juego de la antropomorfización de los animales y la zoomorfización de los seres humanos, el erotismo, el lenguaje como arma e instrumento literario, o como expresión poliartística, etcétera. Sin embargo, la impresión sobresaliente que deja la obra es que todos los factores antes mencionados constituyen el vehículo para hacer resal-

tar el mensaje social del autor, del mismo modo que la orquesta sirve para dar profundidad y proyección al solista, sin que disminuya por eso su propia importancia.

El mismo Demetrio Aguilera-Malta confirma esta impresión cuando se declara opositor del "arte por el arte" y discípulo del "arte social".² Por lo tanto, para este trabajo se tratará de deslindar los principales temas sociales en la obra, los métodos que emplea el autor para abordarlos y el éxito o fracaso de su empresa.

Quizá lo más difícil de todo sea tratar de hacer novela total con énfasis en lo social. ¿Cómo conjugar pasado y futuro en un presente álgido? ¿En qué forma presentar el mensaje social sin caer en el sermón, el proselitismo ni la demagogia? Demetrio Aguilera-Malta recurre a dos elementos —los mitos y el lenguaje que mueven a sus personajes a través de su obra en una danza totémica entre el bien y el mal. Por medio de los mitos, el autor une pasado y futuro en un presente eterno, estático y dinámico a la vez; a su vez, los personajes se encargan de representar los diversos elementos sociales que hacen y deshacen Santorontón.

Santorontón es la célula bajo el microscopio que permite juzgar la extensión del cáncer social en el resto del cuerpo, la

¹ Aguilera-Malta, Demetrio, *Siete lunas y siete serpientes*, p. 334.

² Plática sustentada con la clase de Literatura Comparada.

célula a través de la cual Demetrio Aguilera-Malta pretende dar su visión universal. "Mi mundo es Santorontón", declara Cándido. "Es igual en todas partes", le responde el Cristo.³ E igual en todos los tiempos, pudiera haber agregado, porque Santorontón es un lugar fuera del tiempo y, así, perteneciendo a todos los tiempos; es "un pedazo del mundo pretérito incrustado en el mundo futuro",⁴ en donde se desarrolla la eterna lucha entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal, en donde se encuentran todas las creaciones humanas, desde tribu, tótem y tabú hasta ciencia, industria y tecnología, en un momento inmediatamente anterior al cataclismo que puede traer o bien el apocalipsis, o bien el "hombre nuevo" tan anhelado.

En Santorontón se distinguen cinco elementos sociales básicos: el religioso, el de la autoridad, el económicamente fuerte (para evitar el uso de "ismos"), la clase media profesional y el pueblo o elemento económicamente débil. Cada elemento es representado, en su aspecto constructivo o destructivo, de una manera más o menos unilateral por un personaje.

La religión sufre dos encarnaciones: la del espíritu de la religión en Cándido y el Cristo Quemado, y la de la institución de la iglesia en el padre Gaudencio. Cándido —"escasos cabellos grises. Ojos cafés. Nariz aguileña. Boca variable. Pómulos salientes. Grandes orejas. Huesudo. Nervudo. Bondad infinita: Tal el clérigo"—⁵ en la voz sana de la iglesia que promete ayuda a los que se ayudan a sí mismos: "Déjate de milagros y ponte a trabajar."⁶ Su religión es la que se levanta activamente contra la injusticia —"mazo descomunal, la Cruz. . . La Cruz ciclópea. La Cruz punitiva. La cruz arma. Amenazadora. Im-

placable"—,⁷ la que es realista, sin pompa ni pretensiones, revolucionaria.⁸ Gaudencio, en cambio, tiene los ojos claros, la tez blanca, las mejillas coloradas y trae la fanfarria eclesiástica a Santorontón. Llega agitando "un fino pañuelo",⁹ desparrramando bendiciones a diestra y siniestra, y exigiendo una iglesia de "concreto armado" digna del señor, iglesia misma que los santorontefíos tendrán que costear, no con su labor espontánea como hicieron en el caso de la iglesia de Cándido, sino con el dinero de sus bolsillos: "los que al final den una contribución mayor, verán sus nombres grabados al lado del altar. ¡En letras de oro!"¹⁰

Inmediatamente se yerguen los dos espectros eclesiásticos que tanto han influido en la conformación de Latinoamérica: el clero que llega con los conquistadores para evangelizar a los indígenas y que alza su voz en defensa de ellos; y el clero que se establece en la época colonial para apoderarse de la tierra, el dinero y el poder por medio de una coalición —irrompible hasta la fecha— con la autoridad y el capital. De máximo interés social en este momento histórico resulta la reacción del pueblo. Pueblo-masa. Pueblo-oveja. Pueblo sin historia que pretende imitar la pompa de sus conquistadores o recobrar una no tan remota época de grandes ritos religiosos, no sólo aceptando sino que aplaudiendo la llegada de la religión institucionalista. "Daban la impresión de decirse: 'Este sí es un verdadero sacerdote.' Según pensaban en esos instantes, el padre Cándido había estado bueno para los primeros tiempos de Santorontón. Ahora. . . todo parecía de una época pretérita. Inexistente."¹¹ Al igual que Iberoamérica, Santorontón desprecia lo propio, admira lo ajeno, en especial lo europeo.

³ Aguilera-Malta, Demetrio, ob. cit., p. 323.

⁴ *Idem.*, p. 283.

⁵ *Idem.* p. 175.

⁶ *Idem.*, p. 63.

⁷ *Idem.*, p. 119.

⁸ *Idem.*, p. 315.

⁹ *Idem.*, p. 193.

¹⁰ *Idem.*, p. 198.

¹¹ *Idem.*, p. 197.

Cándido y el espíritu de la religión quedan marginados, aunque el Cristo presagia que “en las horas difíciles, siempre nos tendrá (Santorontón) a nosotros”.¹² Y en efecto, al final del libro, cuando comienza a quebrarse el control totalitario de los “mandamás”, Juvencio contempla al Cristo Quemado y ante la impresión de que ha crecido en tamaño y de que “en sus ojos crepita una fuerza extraña” se pregunta si “estará resucitando nuevamente”, del mismo modo que en la actualidad se puede observar, en diversas regiones de Latinoamérica, el resurgimiento de facciones realmente humanitarias y sociales de la religión: verdaderos elementos de protesta contra las fuerzas de la injusticia y la explotación.

“Víbora tricéfala” la del poder, el dinero y la religión; víbora tricéfala cuya segunda cabeza la constituye la fuerza pública, que tanto en Santorontón como en el resto de Iberoamérica, ni es “fuerza” ni es “pública”. Salustiano Caldera, el teniente político y Rugel Banchaca, el jefe de la policía rural, no dejan de ser meros títeres del sector económicamente fuerte. Aparecen sólo cuando es necesario legalizar algún acto criminal o defender los intereses o la persona del capital. Tan sometidos están estos dos personajes a fuerzas ajenas a ellos, que el autor no les confiere ni la dignidad de experimentar una metamorfosis diabólica o zoomórfica como prueba de su maldad. Tal metamorfosis significaría una participación activa en su propio destino o por lo menos un rasgo distintivo de carácter. Quizá es aquí en donde se puede admirar la justa caracterización de Demetrio Aguilera-Malta. La fuerza pública no tiene carácter; es el elemento que trata de mantener el equilibrio de las tensiones sociales, al mismo tiempo que se asegura una posición de privilegio económico. Cuando dichas tensiones no existan porque el sector económicamente débil está tan oprimido que no ofrece resistencia, la fuerza pública se alía con el sector económicamente fuerte en un ciento por ciento. Mas en cuanto la tensión

comienza a aumentar en el sector oprimido, como por ejemplo con la construcción de la ciénaga que libera a los santorontes del control absoluto de Chalena, el sector público pone límites de acción al poder económico. “Si es en contra del coronel. . . ¡yo no me meto, don! . . . Si es contra él ninguno del pueblo va a meterse.”¹³ No hace falta especificar los paralelos que pueden trazarse con hechos recientes en México.

Víbora tricéfala. Falta una cabeza. Cabeza-boca. Boca-dragón. Boca que traga, que traga todo, que engulle a la iglesia, que instituye y manipula la fuerza pública. Boca que se bebe al pueblo embrutecido. Insaciable. Demetrio Aguilera-Malta no deja dudas al respecto. El mal, el cáncer, la putrefacción en Santorontón es la boca insaciable del capital, el capital santorontes, el capital nacional que se escuda tras el fantasma de la inversión extranjera: “Yo les daría el agua. . . Pero se ha gastado muchísima plata. Y la plata no es mía. Es de los dueños del techo de cinc. . . Y ellos quieren que se les devuelva. . . ¿Cómo no voy a querer ayudarlos, si soy uno de ustedes?”¹⁴ arguye Chalena en defensa de su acaparamiento del agua. Contra Crisóstomo Chalena el autor descarga su mayor crítica social con todas las armas literarias que tiene a la mano. Chalena es el único personaje que pacta conscientemente con el diablo, es el “socio del socio”, terminología que apunta claramente a la explotación por medio de los negocios. Los demás personajes que se caracterizan mitológicamente como “el que sabemos” son, en todo caso, posesionados por él, utilizados por él, pero no entregan de manera consciente su alma a “el malo”. Asimismo, el lenguaje descriptivo, hiriente, que el autor enreda como atarraya alrededor de Chalena crea imágenes repulsivas y reacciones de asco en el lector. El caimán de Candelario Mariscal puede evocar temor; el tigre de Bulu-Bulu resulta hasta gracioso cuando aparece como expresión del gozo que éste siente por la boda de su hija; pero la “panga balumo-

¹² *Idem.*, p. 200.

¹³ *Idem.*, p. 372.

¹⁴ *Idem.*, p. 136.

sa”, el “sapo crecido en panga balumosa. Moviéndosele los músculos sarta de abalorios constantemente sacudidos. . . Panga-sapo balumosa”,¹⁵ produce la repulsión natural que evoca cualquier masa amorfa, cualquier mole palpitante. Por otra parte, el capital resalta como enemigo número uno porque no tiene contraparte positivo. La religión tiene posibilidades constructivas y destructivas; la ciencia, igual; el conocimiento, la autoridad, la masa del pueblo, la naturaleza, todos tienen dos posibilidades, menos el poder económico; la explotación del sector capitalista es unilateralmente destructiva; aparece en un solo sujeto y lleva un solo fin: la absorción total de la sociedad y de la naturaleza para provecho propio.

No hay mal del que Chalena no sea autor. Inteligencia, astucia, conocimiento y experiencia: todo al servicio de un enorme vientre. Contactos, mercados, alianzas malélicas en beneficio del pozo sin fondo. La manipulación de la religión, de la fuerza pública y de la clase media —representada por el comerciante Vigilano Rufo y el médico-sepulturero Espurio Carranza— para consolidar su poder absoluto. La explotación de la fuerza del trabajo hasta el grado de esclavizarla, de poseerla —“ustedes mismos. Pueden darme sus brazos. Sus piernas. Sus ojos. Sus orejas. Todo”,¹⁶ el agotamiento de las materias primas, la explotación desmedida de la naturaleza, la perversión sexual,¹⁷ el asesinato,¹⁸ la explotación inmisericorde del servicio doméstico incapaz de la más mínima protesta (no en balde el autor pone una muda al servicio de Chalena), el cultivo de la belleza (la cultura) a expensas de los sufrimientos del Tolón y las carencias del pueblo, y hasta el acaparamiento de las piezas arqueológicas de los santorontes,

“piezas de orfebrería prehistórica encontradas en las tumbas de sus antepasados aborígenes”—,¹⁹ de todo es capaz Chalena. Santorontón entrega al capital no sólo sus pobladores individuales, sino que también su individualidad como pueblo, su historia y sus antepasados para satisfacer su necesidad de agua.

El capital tiene otra característica importantísima: su empleo del conocimiento, de la ciencia, de la tecnología siempre es en bien propio y en detrimento ajeno, detrimento de la comunidad y de la naturaleza. Chalena es un hombre moderno; posee los conocimientos suficientes para controlar la naturaleza, para utilizarla, en tanto que los santorontes viven aún en la época del primitivismo sujetos a los caprichos de una naturaleza intransigente —“Las ciénagas aquí siempre las hizo Dios. Los hombres nunca”—.²⁰ Pero Chalena no es un hombre primitivo, Chalena ha roto con todos los mitos, ha matado a su propio padre: es el hombre de la era tecnológica y trae consigo una nueva mitología: la de ciencia-progreso. Este nuevo mito aparece, al igual que el antiguo mito del cristianismo, en su doble aspecto: destructivo en manos del capital-Chalena; constructivo en manos del otro hombre moderno que llega a Santorontón: Juvencio.

¿Quién es Juvencio? O, mejor dicho, ¿qué es Juvencio? Su mismo nombre es, quizá, la clave. ¿Es la personificación de la juventud moderna? Su historia viene a corroborar esta suposición. Juvencio es de la ciudad, es de la “vida moderna” plagada de vicios, enajenado hasta la locura, en donde los ideales (la medicina) se han convertido en negocios,²¹ en donde la bondad “come hambre”²² y de donde sale la juventud huyendo de “propios y ajenos fantasmas”²³ sin saber en realidad

¹⁵ *Idem.*, p. 298.

¹⁶ *Idem.*, p. 144.

¹⁷ *Idem.*, p. 147.

¹⁸ *Idem.*, p. 334.

¹⁹ *Idem.*, p. 141.

²⁰ *Idem.*, p. 234.

²¹ *Idem.*, p. 228.

²² *Idem.*

²³ *Idem.*, p. 169.

lo que busca. Juvencio escoge su destino al azar, pero instintivamente busca la vida primitiva incorrupta, la vuelta a la naturaleza, el regreso a los orígenes del hombre (mito de la juventud actual), y llega a Santorontón esperando encontrar un primitivismo inocente y paradisiaco. Pero ¿existe este sueño de Juvencio? ¿Existe el Santorontón que busca? ¿Ha existido alguna vez? No. Juvencio encuentra en Santorontón los mismos males que dejó en la ciudad. Juvencio padece los males de su época y de su juventud: duda su propia existencia, duda su capacidad para sobrevivir, duda de su propia hombría, se aferra a amores idílicos muertos, a los pechos de su madre, sueña con amores imposibles, con el regreso a la matriz eterna, y cuando huye en busca del paraíso idílico, lleva sus males consigo: "Fabricante de fantasmas. Dejaste los tuyos. . . incrustados en los nichos del asfalto urbano. Y ahora tienes nuevos fantasmas columpiándose en los linderos de tu insomnio. . . ¡Ah, Juvencio! ¿Qué deseas? ¿Qué te propones? ¿Dónde estás? . . . Tatuado de rebeldía, inoculado de desinterés, tu destino es comer hambre. Beber sed. Amar impotencia."²⁴ Pero el autor no fustiga inmisericordemente a la juventud moderna. Demuestra una gran comprensión, hasta una ternura, por sus dilemas, y al mismo tiempo, parece encontrar en ella una esperanza para el futuro. Esperanza de que su rebeldía, su energía, su protesta caótica y enajenada se canalice hacia obras constructivas para la "nueva sociedad" del mañana y por eso permite que Juvencio se cure curando, y sea él quien logre aplicar el conocimiento del hombre moderno en bien de toda la comunidad, en beneficio de la verdadera libertad del hombre.

La naturaleza (en realidad otro personaje dentro de *Siete lunas y siete serpientes*) es la segunda víctima, después del hombre, y reacciona en dos formas: ante la explotación desmedida de Chalena con la violencia vengativa; y ante el empleo inteligente y respetuoso de Juvencio, con la

cooperación y la generosidad.

Hasta ahora llama la atención la ausencia de personajes femeninos que caracterizan elementos de importancia en la sociedad, pero una vez más hay que reconocer la realidad reflejada en el libro de Demetrio Aguilera-Malta. Las mujeres en la sociedad iberoamericana (y también en otras) desempeñan un papel secundario, un papel de apoyo al hombre y las santorontefías no son ninguna excepción. Las mujeres de Santorontón tienen un solo campo de acción autónoma: en el área eclesiástica. Ellas son el verdadero poder detrás del clero, y sin el apoyo de ellas, el clero perdería su influencia en la sociedad: "Ante él (Gaudencio) estaba la crema y nata femenina del pueblo. . ."²⁵ "Eran su fuerza principal. . . Si se le ponían en contra, su misión sería difícil. Tal vez, imposible."²⁶ La única otra intervención de las mujeres en forma autónoma se produce cuando Chalena exige que también las mujeres le sean entregadas a cambio del agua y se puede interpretar de dos modos. Desde el punto de vista de las mujeres, llama la atención su respuesta ante la negativa de sus maridos: "se pusieron furiosas. No con Chalena sino con sus hombres. . .". "Si él es dueño de ustedes y de cuanto tienen, ¿por qué nosotras, no?" Esto puede considerarse como un comentario irónico sobre el movimiento de liberación femenina y el engaño inherente en éste. La mujer al quererse liberar se esclaviza por las mismas fuerzas que oprimen al hombre. Por otro lado, desde el punto de vista de Chalena se plantea la crítica de la mujer empleada como objeto sexual, o más bien, como objeto de perversión sexual en el momento en que Chalena se limita a excitarse con la simple contemplación de sus cuerpos desnudos.

Clotilde puede verse como la respuesta femenina a la violencia sexual del hombre, la mujer castradora por miedo al amor, por temor a la entrega —figura típicamente freudiana— y que se cura cuando acepta su papel de esposa y madre. ¿Y Dominga? Quizá Dominga es la única

²⁴ *Idem.*, pp. 227-228.

²⁵ *Idem.*, p. 264.

²⁶ *Idem.*, p. 265.

mujer real, la única con una mente propia y una personalidad capaz de amar realmente. Pero, Dominga es otra cosa: Dominga es de Candelario Mariscal.

Candelario Mariscal. "Candela-río", fuego-agua, personaje que incorpora los opuestos externos y lucha con ellos en su interior. Se dice que es hijo del "Coludo" que aparece en forma de un forastero, un conquistador o un aventurero, y de una mula, la Mula Pancha. Es hijo de uno que "nunca se quitó el sombrero"²⁷ y de "Pancha" quien podría ser cualquier sirvienta del vecino, sirvienta indígena preñada por alguien a quien no conoce porque "ni se quitó el sombrero" como dice el dicho. ¿Es Candelario, por lo tanto, el símbolo del mestizo? No está muy claro, pero los males que padece y el futuro que se le proyecta parecen indicar que así es. Candelario padece del mal fundamental de los primeros mestizos: no conoce a su padre y sólo puede ver en su madre a una criatura digna del desprecio por "rajada", como diría Octavio Paz. ¿Qué sucede con el mestizo? Por falta de una identificación masculina, asume hasta la exageración una serie de valores supuestamente "varoniles" y cae en el error del "machismo" (sangre, sexo y alcohol). Además, el mestizo es rechazado: Candelario es rechazado tanto por su madre como por su padre al ser depositado en el atrio de la iglesia. Pero el mestizo también es una promesa, es el primer producto nativo del Nuevo Mundo después de la Conquista y será la base de toda su historia a partir de ese momento. "Con todo" dice el Cristo Quemado a Gaudencio, "su maldad resulta un estallido. Una predestinación. El papel que le toca representar. Obedeciendo a causas ajenas. Producto de una mente desquiciada por enfermedad, vicio o herencia. . . Un asesino, un ladrón, un violador. ¡Claro que lo es! Pero ¿sabes cuáles son las fuerzas que lo impulsan?"²⁸

Una de esas fuerzas es, sin duda, la reacción instintiva contra el rechazo y el desprecio. Candelario se emborracha, pero el alcohol es una huida, una huida del autorrechazo y el autodesprecio, y bajo la influencia del alcohol quema la iglesia de su padrino y es rechazado por éste. La persona que pudiera haberlo salvado, en un momento dado no lo comprendió y lo abandonó al camino del macho iberoamericano: la violencia, la violación y la destrucción por medio de un militarismo sin bandera ni ideología. El asesinato de los Quindales se produce por la misma razón: el rechazo. Por primera vez, Candelario se atreve a acercarse a una mujer (la Chepa) idealizándola, viéndola a través de los ojos del amor romántico, sin lujuria, actitud que lo despoja de su machismo y lo deja herida-abierta para cualquier desprecio —"Nunca había estado tan estúpido. Jamás había vacilado en esa forma."²⁹ "Tal vez ni osaría desvestirla. Acaso, la besaría, pero nada más."³⁰ La Chepa lo rechaza, don Quindales lo rechaza y entre todos los miembros de la familia se muestra el abierto desprecio que sienten por él. Candelario estalla y comienza su cosecha de muertes y violaciones que no termina hasta que se topa con un "igual", con otro mestizo que probablemente por los mismos medios que el mismo Candelario está utilizando, ha llegado al poder ("el único que es como yo",³¹ haciendo lo mismo pero "en forma legal y organizada").³² Candelario ve su propia imagen reflejada en el coronel Moncada y parece que esta imagen lo hace consciente de su actuación, de su grave esquizofrenia cultural, que lo hace sentir "como si esta alzada no la hubiera hecho (él). Como si desde que mató a los Quindales llevara otro hombre adentro".³³ Y ¿cuál es la solución del dilema de Candelario el mestizo? Aceptar los orígenes que rechaza: aceptar su sangre

²⁷ *Idem.*, p. 18.

²⁸ *Idem.*, p. 313.

²⁹ *Idem.*, p. 49.

³⁰ *Idem.*, p. 48.

³¹ *Idem.*, p. 130.

³² *Idem.*, p. 131.

³³ *Idem.*, p. 130.

indígena o negra, para que pueda equilibrar su mestizaje. Candelario se empieza a curar desde el momento en que busca sus orígenes primitivos en Bulu-Bulu, el eterno ancestro, la historia de Santorontón encarnada en su brujo milenario. Al aceptar el consejo de Bulu-Bulu, acepta también sus orígenes y puede comenzar su cura definitiva casándose con una mujer igual que él, una mujer rechazada por su linaje pero orgullosa de ello al mismo tiempo, mujer independiente, que al rechazar la educación en la ciudad que le ofrece su padre, rechaza implícitamente la influencia externa en el mundo al que ella pertenece y que ella debe ayudar a forjar: Dominga. Dominga y Candelario combinarán los tres linajes, las tres mitologías y, quizá, logren crear al nuevo hombre iberoamericano.

Pero Demetrio Aguilera-Malta no nos da la respuesta. Deja su novela abierta; la termina en el preciso momento en que está por comenzar la verdadera historia o el caos final. Se siente al final cómo van alineándose las fuerzas del bien por un lado y las del mal por otro como presagio de un encuentro cataclísmico y decisivo, un encuentro que quizá todos los actuales lectores de *Siete lunas y siete serpientes* tendrán que presenciar en la realidad.

*

Para medir la efectividad de una novela conviene establecer de antemano los metros que se emplearán. En este caso, se tomarán dos puntos de vista: la novela como juego entre el autor y el lector, y la novela como concierto.

Demetrio Aguilera-Malta, por confesión propia durante una plática con la clase de literatura comparada, busca dos cosas: hacer literatura social y escribir la "novela total". ¿Quién lo duda? El mensaje social del autor queda retumbado en los oídos al cerrarse la última página del libro. Pero aunque el mensaje queda claro, los métodos de proyectarlo tienen sus fallas.

Paralelamente (¿paralelamente o fusionadas? ¿Cómo expresar en forma autén-

tica lo social sino a través de las técnicas literarias?) a las corrientes sociales que se desenvuelven a lo largo de la lectura aparecen también diversas escuelas y técnicas literarias: la saga épica, el naturalismo, el surrealismo, el monólogo interior, la novela psicológica, elementos de teatro, para mencionar sólo algunas. ¿Qué pasa cuando tantas corrientes se conjugan?

Pueden pasar dos cosas: o bien el autor logra entretener las múltiples técnicas de tal modo que el lector las sienta como una sola; o bien, que esto no se logre y los trucos literarios aparezcan como tales, como sucede, en algunos casos en *Siete lunas y siete serpientes*.

Si se toma la novela como un juego en el cual el autor establece las reglas y el lector acepta jugar, se presenta el problema del cambio de reglas a medio juego que pone al lector inmediatamente en guardia. Por ejemplo, si el autor decide jugar al "naturalismo", el lector acepta buscar tras la exposición objetiva el mensaje subjetivo de trascendencia; si el autor se decide por el realismo maravilloso, el lector se dispone a aceptar sin discusiones lo irreal para poder descubrir a través de ello "la condición esencial de lo real";³⁴ si el autor decide jugar a la "novela psicológica", el lector asume el papel del psiconalista objetivo para adentrarse en lo subjetivo, etcétera. Ahora bien, si en medio del juego llamado "naturalismo", el autor cambia las reglas y comienza con un monólogo interior totalmente subjetivo, el lector puede justamente protestar que el autor ha ocupado su posición en el juego, y así con los demás ejemplos.

En el caso concreto de *Siete lunas y siete serpientes*, el lector se descontrola muchas veces. Si uno acepta que Dominga realmente entierra una X-Rabo-de-Hueso durante siete noches, que Cándido realmente habla con su Cristo, que el Cristo realmente se baja de la cruz, al igual que aceptó en *Cien años de soledad* el fantasma de Prudencio Aguilar o el ascenso al cielo de Remedios la bella y en *Pedro Páramo* los fantasmas de Comala, el lector está felizmente adentrándose en este mundo mágico-mitológico de Santoron-

³⁴ Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, prólogo.

tón, pero de repente el autor parece dudar de la eficacia de sus reglas y decide cambiarlas permitiendo a sus personajes hacerse una serie de preguntas subjetivas acerca de su estado psicológico: "A veces, el cura dudaba. ¿No llevaría adentro al Nazareno?",³⁵ o más adelante: "¿El vuelo era en su cabeza o afuera? ¿Soñaba o vivía?"³⁶ Al permitir el autor que sus personajes duden, siembra la duda también en la mente del lector y hace que éste se sustraiga del mundo de Santorontón para mirarlo nuevamente desde fuera.

¿Mitología alegórica? ¿Mitología simbólica? La mitología que se incorpora en el libro no parece caer dentro de categoría alguna. Si se considera la figura del diablo, por ejemplo, su presencia parece ser de una realidad indudable para el pueblo pero no para los personajes centrales. Sin embargo, surge una contradicción: el pueblo tiene un papel secundario, parecido al del coro griego, en tanto que el diablo cobra una importancia primaria en contraposición con el Cristo. El lector queda confundido y más aún cuando el juego "monólogo interior-novela psicológica" aparece cada vez con mayor intensidad a medida que progresa el libro. Como resultado, el lector se sustrae por completo de este mundo mitológico y lo contempla como un mero truco literario o capricho del autor. No se sumerge en el mundo de Santorontón del mismo modo que se sumergió en el de Macondo o en el de Comala.

Por otro lado, considérese la unilateralidad de los personajes. Es una técnica literaria válida y el lector acepta que no va a adentrarse ni identificarse con los personajes; que los va a contemplar como meras partes de una realidad compleja para poder desentrañar esa realidad: no interesa quiénes son ni por qué son así, sino lo que representan. ¿Cuál no será la sorpresa del lector al descubrir todo un capítulo acerca de los traumas infantiles de Chalena y nada menos que a través de un monólogo interior? ¿Será que el lector se equivocó? ¿Que en realidad los

personajes son redondos y su vida psicológica tiene importancia? Es dudable ya que Chalena, con todo y su monólogo interior, sigue siendo unilateralmente malo y Cándido siempre es *idem* y bueno. Las descripciones psicológicas tanto de Chalena como de Juvencio y Clotilde parecen ser totalmente gratuitas, otro capricho del autor que confunde al lector sin proporcionar ningún dato importante para la comprensión de la obra. Además, resta efectividad a sus personajes más representativos: Chalena y Juvencio, el hombre moderno en sus dos aspectos.

Por fin el frustrado lector decide dejar los demás juegos y dedicarse al de desentrañar el mensaje social, sólo para encontrar que ha sido sustituido por un Cristo Quemado que peca de obviedad y proselitismo. Algo ha sucedido y el lector no sabe qué. ¿Será que el afán del autor por comunicar su mensaje social es tal que lo lleva a la redundancia y la aclaración innecesaria en una franca subestimación de la inteligencia del lector?

Tristemente, toda esta indecisión aparente por parte del autor lo deja totalmente al descubierto a los ojos del lector. El autor aparece en algunas partes de su obra evitando que el lector se incorpore a ella. Todas las técnicas empleadas serían válidas, todas funcionarían para comunicar el mensaje si el autor supiese incorporarlas en un todo, disimulando las costuras.

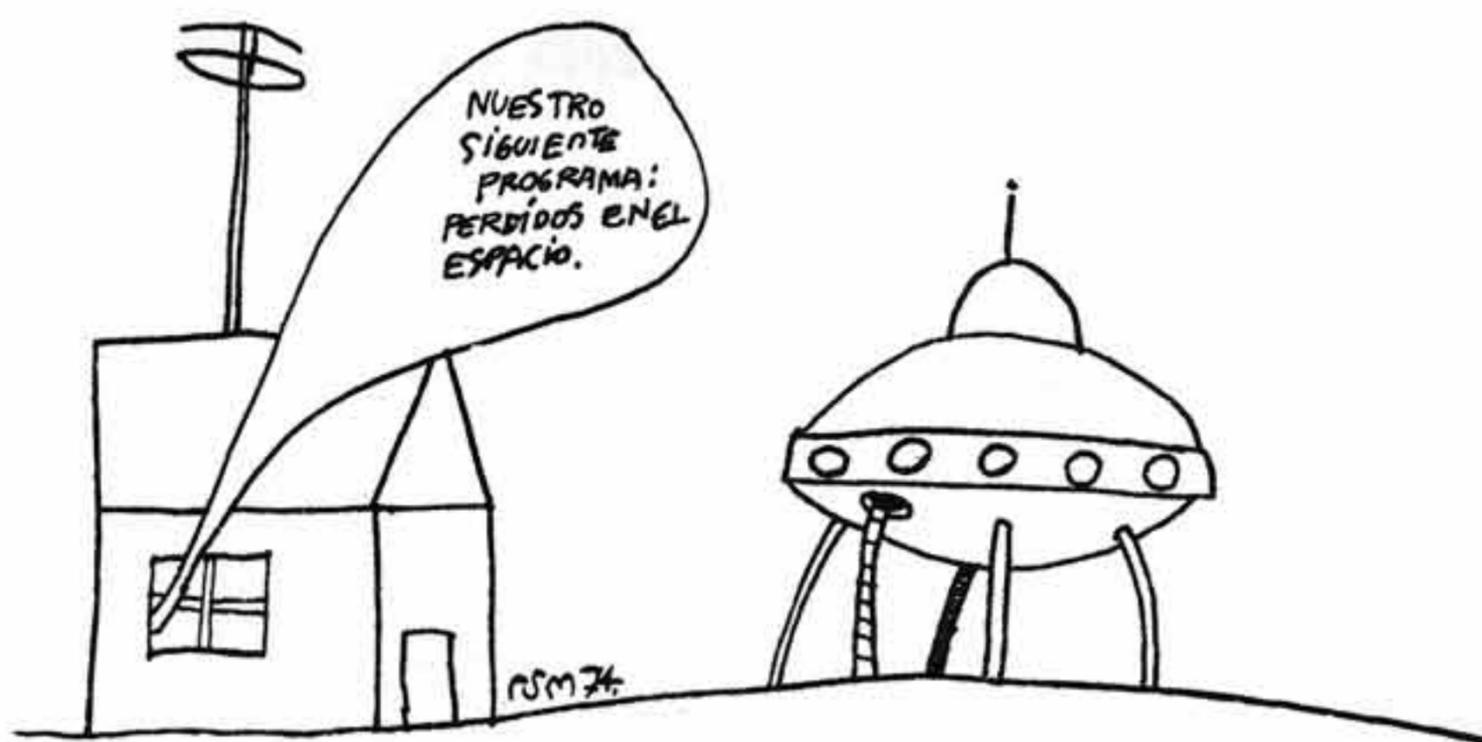
No obstante, la obra es coherente; existe un elemento que lo unifica lo suficiente para hacer de un juego fallido, un concierto redondo: el lenguaje. Lenguaje violento, poético, onomatopéyico, impreso de sensaciones, tatuado de colores, olores y sabores, repetitivo como los tambores de una danza totémica. Lenguaje que crea y destruye, que conjura a las fuerzas del bien y del mal para el encuentro final. Demetrio Aguilera-Malta ha creado un lenguaje nuevo, quizá para este mundo nuevo, en donde logra la unidad que hace falta en la técnica. A través del lenguaje se incorporan los mitos extraviados en la estructura y la voz verdadera del autor —no la voz del proselitismo, no la voz del men-

³⁵ Aguilera-Malta, Demetrio, ob. cit., p. 34.

³⁶ *Idem.*, p. 62.

saje sino la voz de un mundo complejo y mágico en constante construcción y des-

trucción encuentra en esta novela su expresión.





CINE

RESEÑAS

MORIR EN MADRID

Cine Club de Ciencias

El cine documental es como un *retrato vivo de la historia*: allí quedan grabadas para siempre las imágenes de los acontecimientos que le interesa o importa a alguien proyectar. Allí pueden perdurar la salida de los obreros de una fábrica o la secuencia del asesinato de un presidente. Puede darse el caso de un documental que podríamos llamar lineal y directo, y de otro, el documental ideológico de montaje, como lo llamaba Bazin. Entre los primeros, baste recordarse algunos filmes definitivos como el *Nanouk* del gran Flaherty, quien con un estilo poético nos ilustra la vida de un esquimal, o *Terre sans pain*, de Buñuel, patético retrato de un pueblo abandonado de España, Las Hurdes, con su miseria, sus enfermedades, su inmensa desolación, retrato arduo y terrible que nos deja un recuerdo de asco e indignación. Entre los segundos podemos nombrar entre otros, los elaborados cortometrajes de Resnais, *Guernica*, *Las estatuas mueren también*, y *Noche y niebla*, los films de Chris Marker, los del cubano Santiago Alvarez y éste de Frédérick Rossif, realizado en 1963, en el que con ayuda de los archivos y una tardía asistencia de la cámara, trata de *mirar* años después lo que fue la guerra civil española con toda su violencia, dramatismo, coraje, ingenuidad, así como trazar a grandes rasgos lo que fue la República Española desde su surgimiento en el 1931 hasta su desaparición en el 1939.

El documento de Rossif nos hace revivir imágenes de personajes y lugares y situaciones en su momento histórico: allí cruzan por la pantalla García Lorca y Largo Caballero, Calvo Sotelo y Franco; allí están Madrid, el alcázar de Toledo, los campos de batalla; allí se observan los bombardeos de Madrid y el más ignominioso y aun incomprensible: el de Guernica.

Aunque de simpatía republicana, Rossif trata, dentro de ello, ser lo más objetivo posible. Así vemos a través de la pantalla ese homenaje al valor y dignidad del coronel Moscardó, defensor del alcázar de Toledo, así como el reconocimiento a la crueldad evidenciada por los dos bandos en lo que se refiere al número de fusilamientos, sobre todo a principios de la guerra. Otra simpatía se observa y es, directa o subterráneamente, hacia su país, Francia; de allí la mención a algunos hombres de letras franceses que ayudaron o escribieron sobre España: André Malraux, George Bernanos, Francois Mauriac.

Hay momentos de viva emoción en el film: una nostalgia triste al leer los versos y cruzar la figura de García Lorca; una sensación de indignación y horror ante la atrocidad de Guernica; una tristeza bella y patética, ante la partida de España de los voluntarios extranjeros, aquellos de quienes escribió una vez Vallejo:

¡Voluntario fajado de tu zona fría,

templada o tórrida,
héroes a la redonda,
víctima en columna de vencedores:
en España, en Madrid, están llamando
a matar, voluntarios de la vida!

Es evidente que el discurso en el film documental debe adecuarse a la imagen y viceversa. No dejar ir sensacionalismos o sensiblerías o inútiles exageraciones donde lo que *dice* la imagen es otra cosa. En el film de Rossif, pienso, no hay estas comisiones.

Hitler, los últimos diez días

Cualquiera que sea la ideología que sustente el artista, debe, dentro de ella, guardar siempre la objetividad. Es decir, tratar de que los hechos no resulten exagerados, ni minimizados, sino *como ellos son*, ya que esta clase de comisiones vuelven el mensaje alevoso, deformado, y la realidad, es claro, no corresponde con la expresión.

Este film del señor Ennio de Concini advierte desde un principio la plena autenticidad de los hechos. No lo dudo. Pero sí evidencio que esta "autenticidad" está deformada por una serie de inconsistencias: unos personajes que no logran adaptarse a la situación real, insinceros, desubicados, sobre todo el principal, un megalómano, histérico y senil Adolfo Hitler, personificado por el inglés Alec Guinness, que debe ser, indiscutiblemente, siquiera un mediano actor en otro tipo de filmes; un montaje equívoco, que subterráneamente pretende el sensacionalismo, y acaba haciendo un juego de imágenes inadecuado, y aun torpe; un discurso grandilocuente que busca la sorpresa indignada del espectador; una música introducida en momentos aparentemente cruciales, que estaría mejor, a veces, en filmes de orden romántico y menor.

La posición antifascista del cineasta Ennio de Concini puede ser bien elogiable, pero esto es independiente del film en sí mismo. Para que un film político pueda perdurar es necesario que ideología y estética estén ligadas, porque de otro modo se está haciendo más política que cine; esto es válido, creo, para las demás

manifestaciones del arte. Por eso filmes tan dispares en concepción e ideología como el furiosamente racista *El nacimiento de una nación* (1915), o esos documentos terribles y dolorosos, *Roma, ciudad abierta* (1946) y *Ladrón de bicicletas* (1948), o ese nervioso y poético *Pierrot, el loco* (1965) son y serán pequeñas y deslumbrantes joyas que salvarán el escollo del tiempo, de la idiotez, de la censura y de los regímenes totalitarios. Por eso, y contrariamente, los filmes stalinistas desaparecerán dentro de la niebla de un sacrificio intencionado y malentendido, filmes donde la figura del dictador José Stalin es todopoderosa, *omnisciente, infalible* (estos adjetivos se los adjudica Bazin en su crítica al mito staliniano en el cine) y donde los héroes, como dice Leandro Castellani "han recibido una investidura y pueden arrogarse el derecho de cumplir acciones que a los otros no les es dado juzgar sino sólo admirar". (Temi e figure del cinema contemporáneo, II, 24.) Por eso este tipo de filmes como *Hitler, los últimos diez días*, que bajo la máscara mal puesta de la objetividad y un tambaleante realismo, y donde se hace creer al espectador medio que está asistiendo a la historia y al buen cine, podrán merecer unas cuantas semanas en las salas del cinematógrafo, una decente retribución económica y nuevas oportunidades para su director, pero no un recuerdo perdurable, y mucho menos, una determinada contribución al cine.

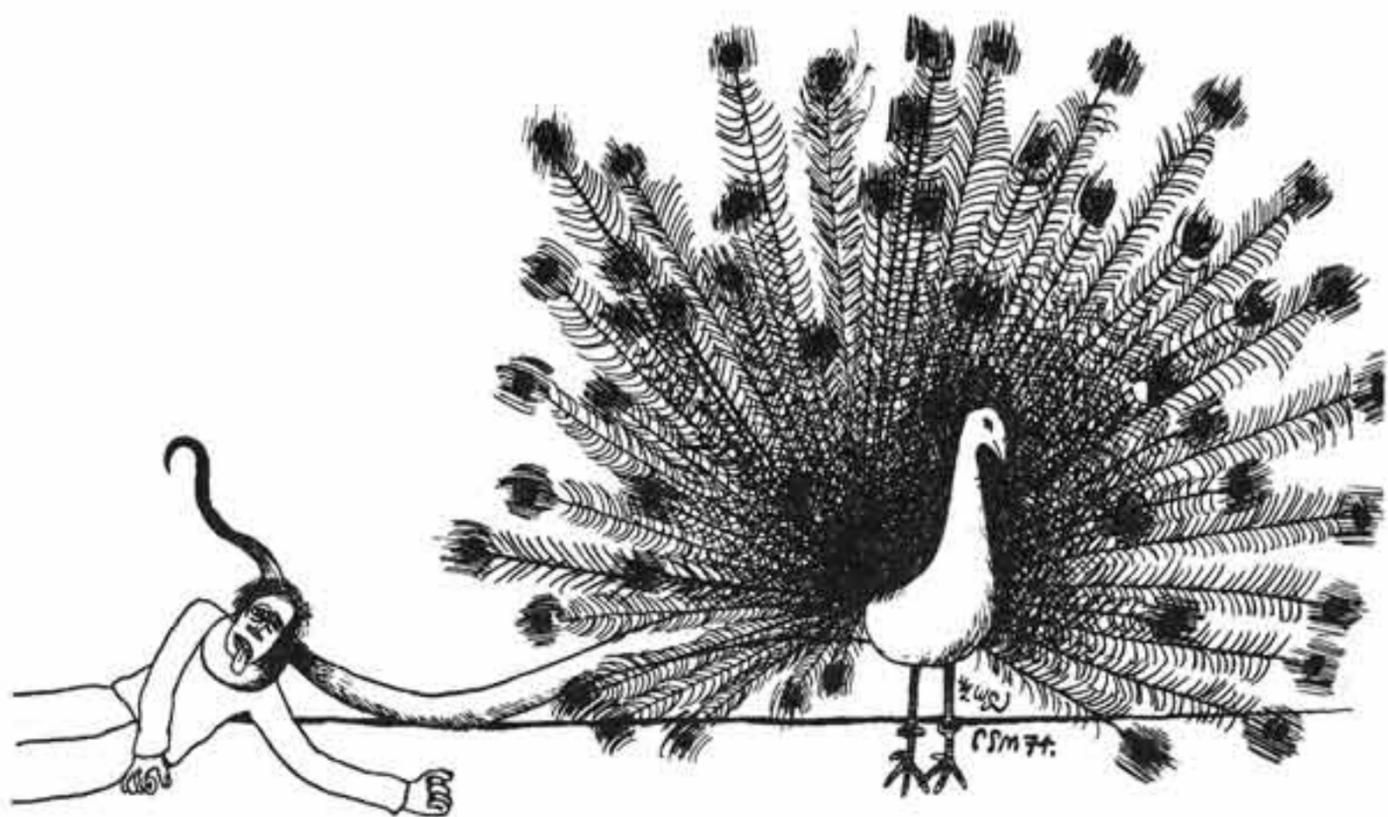
Les valseuses

Este film del escritor y cineasta Bertrand Blier se debate entre la vulgaridad, la negligencia, casualidades forzadas y algunos éxitos, quizá inesperados, de diálogos. A fuerza de mostrar la vulgaridad de los personajes el film —como los del norteamericano Nichols— se hace a veces vulgar: recuérdense las escenas del tren cuando la mamá que amamanta el hijo debe amamantar a uno de ellos; o aquella de la discusión sobre la edad de la muchacha basándose en el olor de las pantaletas. La negligencia del cineasta se deja notar cuando los protagonistas, Jean Claude y

Pierrot, llegan a un pueblo desierto, entran a una casa, salen, se pasean, regresan, y a la única persona que encuentran le roban la motocicleta. Esto, más que una convención cinematográfica, lo que parece es una prisa inútil. La casualidad forzada está allí, cuando a la niña de la casa desierta, Jacqueline, la encuentran en un día de campo con sus padres, y resulta que es ella la que les ayuda a robar el carro y el dinero de los padres, la que huye con Jean Claude, Pierrot y su amante infinita, la que es desvirgada, "inmoralizada" y la que les agradece al final "todas sus atenciones".

Inscrito dentro de la tradición godardiana, sobre todo en lo que respecta a su caos estructural, carece, sin embargo, del orden interno de los filmes del autor de *Masculino*, *Femenino*. Además, hay otra

diferencia: Godard pretende la sátira social, en tanto que Blair, si lo ha intentado, le ha resultado exactamente lo contrario: el espectador que asiste al film sólo mira (o admira) el recuento de inmoralidades de que son capaces los personajes, y no el riesgo o desprecio que merecería, en dado caso, su género de vida. Sin itinerario, despreocupados, irónicos, primitivamente violentos, a los dos *valseuses* (los testículos, según un argot francés) les está permitido todo: la violación, la sodomía, el estupro, el robo, el salvajismo. . . No busco aparecer como un moralista, aclaro; pero es evidente que un film que explota la violencia por la violencia, el sexo por el sexo, bajo una apariencia contraria, es más tramposo y detestable que el que lo hace intencionadamente y con claros fines comerciales.



En la Dirección General de Publicaciones
siendo directora Beatriz de la Fuente
se terminó la impresión de
Punto de Partida 53-54
el día 18 de marzo de 1977
Se tiraron 2 000 ejemplares

EL NAHUAL

Suplemento de Arte Dramático de
Punto de Partida, revista de estu-
diantes universitarios.

AÑO III Núm. 21



NAHUAL, en su sentido primitivo se deriva del vocablo náhuatl *nahua-lli*, secreto, misterio; porque el nahuatl era un sacerdote que introdujo los *misterios* de la vida y de la muerte. En otra de las acepciones de su amplio significado, *nahual* quiere decir máscara.

SUPLEMENTO DE TEATRO

INTRODUCCION

Los historiadores han tenido que vencer dificultades de gran importancia para registrar y ordenar los hechos de nuestros antecesores. El teatro ha venido señalando desde sus orígenes la verdadera evolución del hombre y, como “historiador activo”, nos demuestra en sus mitos que la realidad que pudiera haberse perdido en una simple hipótesis, y la ausencia o el sobrante de nombres no han alterado el plan que se ha trazado.

El maestro Merino Lanzilotti a cargo del suplemento, recibirá las colaboraciones en el cubículo de la Carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, los martes y jueves de 16 a 18 hrs. y los viernes de 16 a 20 hrs.

LOS AUTOS SACRAMENTALES

Forma didáctica del teatro de los siglos XVI y XVII

Luis de Tavira

APROXIMACION A LA NATURALEZA DRAMATICA DEL AUTO SACRAMENTAL

Como un criterio que centre la siguiente reflexión, en su objetivo a demostrar en los términos de una hipótesis de investigación, conviene partir de la siguiente síntesis de elementos que a nuestro parecer componen la posibilidad de definir el auto sacramental:

I

El auto sacramental, género didáctico español, de los siglos XVI y XVII, con antecedentes medievales en los misterios y moralidades, que depende directamente de una ideología concreta, sostenida por la teología de la Contrarreforma, en el Concilio de Trento. Canonización de fuentes de autoridad teológicas, escrituristas y exegéticas, entre las cuales se pueden señalar las posiciones teológicas como antecedentes básicos, a la vez indiscutibles influencias del humanismo del Renacimiento: San Agustín y el neoplatonismo, por una parte y Santo Tomás de Aquino y el realismo metafísico aristotélico por otra.

II

Auto sacramental, definición y origen

Tradicionalmente se definía al auto sacramental como una pieza dramática dispuesta en una sola jornada y referente al misterio de la Eucaristía, o escrita para ser representada en la festividad de Corpus Christi. Esta definición es demasiado amplia e imprecisa, y podría abarcar a piezas de teatro medieval y que están ubicadas dentro de las "moralidades y los misterios".

Desde el siglo XIII, era costumbre realizar en la fiesta del Santísimo Sacramento, representaciones de carácter sacro, aunque en realidad no pueden ser llama-

das autos sacramentales. La vaguedad de la definición anterior ha contribuido a que se las tomaran por tales. Valbuena Prat dice que se debe hacer entrar en la definición de auto sacramental, su condición de alegórico y que es esto lo que le da carácter de auto sacramental de tal manera que "sean sus personajes de la realidad histórica o de la realidad creada por la fantasía del autor, el sentido indirecto y mediato está escondido siempre en sus acciones",¹ es decir, que las palabras que se dicen en la escena, el movimiento dramático y el móvil del mismo tienen siempre en el auto sacramental un segundo sentido, más hondo que el perceptible a simple vista, y que es el que encara los objetivos que el autor se propone alcanzar.

Tomando como ejemplo *El pleito matrimonial de cuerpo y el alma* de Calderón, se puede ver que en el planteamiento de la acción, en las adiciones posteriores de Zamora y en el sentido general dado a la interpretación, se trasciende el problema simple y cotidiano y se remite a complejidades más profundas. En el matrimonio del cuerpo y el alma, el hijo es la vida, y cuando los esposos riñen y amenazan separarse el hijo se desmaya y está a punto de morir. Esto tiene un sentido directo: las riñas y la amenaza de separación de los padres afecta profundamente a los hijos, pero la significación buscada es la indirecta: la separación del cuerpo y el alma es la muerte.

Este carácter de símbolo y alegoría es permanente en el auto sacramental. Valbuena propuso en la obra citada que se definiera al auto como "composición dramática en una *jornada alegórica y relativa generalmente a la comunión*". Posteriormente se ha suprimido el adverbio. González Pedrosa en su compilación² se inclina al criterio tradicional y también Mariscal de Gante,³ ambos se apoyan en la loa a que aludió el padre Aicardo en *Razón y*

fe, en una serie de artículos⁴ donde dice: "¿Y qué son los autos? Comedias a honor y glorias del pan."

González Pedrosa comienza con el *Auto de San Martín* de Gil Vicente. El mismo dice que "su auto (el del autor) no tiene relación alguna con el misterio de la Eucaristía". Sin embargo encabeza una serie de autos sacramentales ya que se representó durante la procesión del Corpus del año 1504. Por otra parte la alegoría se halla ausente en el *Auto de San Martín*, en el que intervienen solamente el pobre, San Martín y tres pajes. El pobre se lamenta y el caballero —San Martín que va a caballo— comparte su capa con él. Si se toma la definición anterior como más exacta no se le puede incluir entre los autos sacramentales. Para apoyar la definición entre los autos sacramentales. Para apoyar la definición de Valbuena podemos tomar como ejemplo el *Auto de la pasión*, de Lucas Fernández; dice San Pedro hablando de Jesús:

Sufrió hambre y mucho afán
por nos dar él a comer
su santo cuerpo por Pan,
el cual siempre adorarán
los cielos sin fenecer.⁵

Aquí la alusión eucarística es muy clara, pero falta el elemento alegórico necesario.

El teatro primitivo está lleno de piezas dramáticas breves y ocasionales dedicadas a una solemnidad especial, como la fiesta de los santos patronos, la traslación de sus reliquias, etcétera, aparte de los grandes ciclos litúrgicos marcados por el nacimiento y la muerte del Redentor.

Se puede aceptar la definición de Valbuena, pero analizando las razones de aquel "generalmente", que había incluido en ellas.

¿Qué autos son sacramentales y no están dedicados a la Eucaristía? Teniendo en cuenta que se admiten como eucarísticos muchos sobre temas de historia bíblica, de parábolas del Nuevo Testamento, de sucesos de la historia profana y hasta

¹"Los autos sacramentales de Calderón." Extrait de la *Révue Hispanique*, t. LXI, N.Y., Paris, 1924.

²Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII, *Bibl. Autores Españoles*, Madrid, 1865.

³*Los autos sacramentales*, Bibl. Renacimiento, Madrid, 1911.

⁴*Razón y fe*, núm. XXIII, 1907; XXXV, 1908.

⁵*Farsas y églogas de Lucas Fernández*, Ed. de la Real Academia Española, Madrid, 1867.

de la mitología. En ellos la presencia de la Eucaristía se resuelve, bien por el preanuncio que se contiene en la historia escogida del Antiguo Testamento, bien por la alusión reforzada al final, por una suerte de apoteosis en la que aparece la mesa, el cáliz y la hostia. Pero hay autos sacramentales en los cuales ni siquiera existe la apoteosis eucarística. Se trata de autos dedicados a la virgen, entre los cuales el ejemplo más notorio es el de *La hidalga del valle* de Calderón. Los autos sacramentales marianos forman un grupo muy considerable y los hay dedicados especialmente a diversas advocaciones de María. *La hidalga del valle* es, en pleno siglo XVII, una obra sobre la Purísima Concepción y faltan dos siglos para la publicación del dogma, como también *La madrina del cielo* de Tirso de Molina que es un auto de Nuestra Señora del Rosario.

Queda establecer otra limitación para su definición, que es el periodo histórico en que el auto aparece y se desarrolla. No se puede hablar de autos sacramentales antes del siglo XVI, ni hablar tampoco de ellos después del siglo XVII.

Este periodo abarca desde los tanteos, la plenitud de Calderón y la decadencia. González Pedroso afirma que el último auto sacramental se escribió en 1753 o sea a mediados del siglo XVIII, pero esto no niega la inevitable decadencia.

La alegoría si bien es indispensable en el auto sacramental no nace con él, como afirmó Moratín, quien también trató de diferenciar el auto sacramental del resto del teatro religioso. Este, desde tiempos de la Edad Media y en todo la Europa culta adopta las formas conocidas por "misterio y moralidad" el misterio pone en escena cualquier episodio importante o secundario a veces del Evangelio o del Antiguo Testamento, que puede ver la venida de los Reyes Magos o el Nacimiento, lo mismo que la paciencia de Job.

La moralidad se vale de personas alegóricas y persigue una finalidad aleccionadora, y a veces fuertemente satírica. La moralidad, según Menéndez y Pelayo, llega a través de Gil Vicente. Los personajes de la moralidad son la injusticia, la misericordia, la bondad, etcétera, o sus contrarios. Entre las virtudes teologales y los siete pecados capitales había un gran material para un conjunto de moralidades, que por su carácter constituían un antecedente del auto sacramental. Misterio por el asunto y moralidad por la alegoría, que nos da una idea del género de sus orígenes.

Así criticada la definición tradicional, que la teoría dramática ha hecho del auto sacramental, se refuerzan los conceptos

de nuestra hipótesis de trabajo, la cual lejos de imponer categorías genéricas externas, atiende más bien al desarrollo fenomenológico, tanto del teatro como de la teología, que en su encuentro al servicio de un afán didáctico dio por resultado una forma así llamada auto sacramental que si bien alcanzó niveles de paradigma teatral, no fue sino un fenómeno efímero circunscrito a su momento histórico.

III

Teología y drama

La distinción de Valbuena entre el valor dramático permanente de la redención, como base del interés actual, de los autos y el valor accesorio de las discusiones teológicas, pudiera tener un riesgo, puesto que implicaría un regreso a las posiciones de donde el auto sacramental partió, es decir, un cansancio universal de la herejía. De ahí su tono dogmático y polemista. Donde se encuentra más claramente la estrecha relación entre la forma dramática y la estructura teológica es en aquellos momentos del auto sacramental en que alcanza la pureza simbólica atemporal. Esto quiere decir, cuando el género didáctico alcanza la eficacia de una fórmula que es capaz de desprenderse de la dependencia anecdótica melodramática e histórica.

Escogeremos, para analizar, el auto el "Sacro Parnaso" de Calderón, donde se puede ver claramente esto último que acabamos de afirmar: su condición de simbólico nos hará fácil advertir la fundición de la teoría y el drama, la humanización de las ideas y el alcance dramático que produce el conflicto entre ellas.

La primera escena se desarrolla entre la gentilidad y el judaísmo, ésta última vestida como tal y la primera de romano; están convocados a un certamen, pero la introducción en la escena de músico y un canto suave que da voz a un campo apacible donde se desarrolla la escena, se interpreta como una convocatoria general, es decir a todos, y este certamen será para coronar al que legítimamente pelee. Ya desde el canto se puede apreciar cómo lo



dramático y a lo lírico desde el primer minuto:

¡Venid mortales,
que quien llama a todos no exceptúa a
nadie! ⁶

La Gentilidad y el Judaísmo reaccionan a este canto, pero cada uno tomará realmente una parte del sentido de la canción, y sus pensamientos expresados en voz alta nos darán la característica de cada uno de ellos.

El Judaísmo no penetra el "fin" con que se llama a todos (. . . pues dice sin que penetre —el fin con que a todos llame). Y la Gentilidad no comprende el sentido de lo que se está diciendo (pues dice sin que el sentido —de sus cláusulas alcance. . .) Lo que hace que ambos se comuniquen su confusión. Habla el Judaísmo y contesta la Gentilidad:

—¿Gentilidad?
—¿Judaísmo?
—¿Dónde pálido semblante,
y turbado el pie caminas?
—Lo mismo iba a preguntarte,
viendo cuanto en este monte
confuso y suspenso andes.
—Tras sí me lleva una voz,
corrido de que no allanen
mis estudios sus misterios.
—Luego es fuerza que no extrañes
ser la causa que te lleva
efecto que a mí me atrae.
—Pues si es uno mismo el fin. . .
—Si uno mismo es el examen. . .
—Discurramos en su busca. . .
—Penetremos en su alcance. . .
—Por si otra vez pronunciase. . . ⁷

(La voz que canta dentro sobre la música)

¡Venid mortales,
que quien llama a todos
no exceptúa a nadie! ;

He aquí un planteamiento enigmático; dos hombres confusos en el medio del campo son convocados a un certamen cuya naturaleza y sentido no compren-

den. Sin embargo, esta intriga que nos produce la anécdota no deja de ser más que un vehículo para el planteamiento teológico que se envuelve en el dramático.

En la escena segunda han discutido el Judaísmo y la Gentilidad, después del diálogo anterior, sobre los errores de cada uno y terminan por preguntarse si esos campos a la falda del monte, pertenecerán al Paraíso Terrenal o a los Campos Elíseos. En ese momento aparece la Fe, personaje femenino, en traje de Sibila, a la que se acerca el Judaísmo un poco sorprendido y le dice:

—¿Quién eres? Que aunque me hace
novedad el verte, pienso
que te he visto en otra parte. ⁸

Aportación dramática: la aparición de una mujer desconocida y misteriosa; por otro lado, interés teológico y didáctico: El Judaísmo conoció la verdadera Fe, de la cual se apartó y a la cual traicionó; si interpretamos las palabras del Judaísmo que dicen creer conocer a esta mujer, y la respuesta de ésta a la interrogación:

—Si has visto,
—¿dónde?
—En el blando
candor de la ley suave
natural, y en el sencillo
yugo de la escrita, antes
que en la Gracia, obstinado
y ciego, prevaricases:
en la humanidad de Cristo,
nacido de Virgen Madre,
que fue donde me perdieron
de vista tus ceguedades.
Pues, ¿quién eres?

Soy la Fe. ⁹

El auto sacramental aporta al teatro moderno el concurso constante que exige de la música y la escenografía. Por ejemplo, en el momento de convocatoria formal del anunciado certamen, se encuentra la siguiente acotación: *(Descúbrese un monte, y en su cumbre un sol con un cáliz y hostia entre sus rayos, y debajo del sol la Fe con un cartel en las manos, y en lo*

⁶ *Gentilidad y Judaísmo*, Calderón de la Barca, Bibl. Autores Clásicos Españoles, Madrid, t. III, 1928, p. 187.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 8.

restante las cuatro sibilas con sus trajes, y todas con tarjetas y motes.) Una escenografía rica. Entre el público que acude al certamen se ven a San Jerónimo, a San Gregorio, a San Ambrosio, a San Agustín y a Santo Tomás. Cinco son los temas del gran concurso convocado por la Fe, una canción al Sagrado Pan, con premio de un corazón de rubíes; un soneto a la vida de Cristo, con premio de un pontifical de tela de oro y un báculo pastoral; tres octavas al triunfo de la cruz, con premio de una piedra preciosa; tres décimas a la paz de Cristo en el mundo, con premio de una paloma de plata y una glosa con premio de un sol de oro a la copla siguiente:

A tan alto Sacramento
venere el mundo rendido,
y el antiguo documento
ceda al nuevo Testamento,
Supliendo la Fe al sentido.¹⁰

Tal es el certamen y es la propia teología la que facilita los recursos para dar animación a la acción.

La figura del gracioso, personaje inseparable de los dramas clásicos, pero no necesario en los autos sacramentales, aparece en el Sacro Parnaso, después de la convocatoria y es el encargado de difundirla entre la gente por todo el mundo y en calidad de mensajero.

Figura de villano rústico y de nombre Regocijo. Sale Regocijo con su cartel y se encuentra con el Judaísmo, el cual le dice:

—¿Pues quién eres tú, en villano
traje, rústico y grosero,
para encargarte la Fe
Tan no merecido empleo?

Contesta Regocijo:

—¿Ahora sabéis que ella sabe
fiar de los pequeñuelos
lo que a los grandes encubre?¹¹

Este tipo de razones, encadenadas en los autos sacramentales indican la seguridad de quienes los escribían y la com-

prensión rápida del público. En el teatro moderno, para hacer una afirmación de este tipo, se necesita un gran desarrollo de la idea para que el público la acepte. Pero lo que caracteriza esta penetración rápida es la creencia *a priori* de la veracidad de estas afirmaciones.

La razón ocasional que justifica la presencia de Regocijo en escena es la solemnidad del día ya que se celebra el Corpus:

Pero hay días en que está
tan bien hallado con ellos,
que ellos son quienes más le estiman,
y el de hoy con más extremo
que otro ninguno.

—¿Por qué?

—Porque dijo un gran sujeto
que el día de Corpus era,
contra el hereje argumento,
el cascabel y el danzante,
queriendo decir con esto
que en el gran día de Dios,
quien no está loco no es cuerdo.¹²

Estos versos revelan el sentido popular católico de los autos sacramentales.

Un nuevo recurso emplea Calderón para salvar el dramatismo de la acción haciendo uso de la libertad peculiar de los autos sacramentales. Se ve a San Agustín antes de su conversión a la fe verdadera: su ánimo y su inteligencia quieren enfrentarse con uno de los temas. El primero: el Pan, el gran dogma de la transustanciación, que se encuentra en el fondo de todos los autos sacramentales; en réplica indignada y terrible a Lutero, Agustín quiere afirmar que el pan —con minúscula esta vez— sigue siendo el pan. Agustín solo en lucha consigo mismo. ¡Un corazón de rubíes para premio!

Que no es para mí, soborno,
porque yo ¿para qué quiero
un corazón de rubí
si de diamante lo tengo?

Cuando descansa la voz de Agustín,
Santa Mónica reza adentro:

Que no se
pierda, Señor os ruego,

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 8.

ajeno de Voz, un hijo
que yo crié para vuestro.¹³

La escena está bien resuelta, pero la emoción proviene del conocimiento previo que se tiene de San Agustín y Santa Mónica. Es la canalización de la emoción religiosa lo que predomina y acontece.

En el final del Sacro Parnaso, San Agustín se convierte y canta a la Eucaristía. El Judaísmo huye a seguir caminando errante. La Gentilidad pide un refugio y le es otorgado, haciendo un acto de conversión al ocupar el lugar que el Judaísmo abandonó.

Así vemos lo totalmente alegórico de este auto sacramental en el que pueden apreciarse los respectivos valores, teológicos y dramáticos.

IV

Análisis de la teoría teológica dramatizada didácticamente en el auto sacramental *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.

El *Condenado por desconfiado* es considerado el drama teológico español más importante. ¿Pero es verdaderamente de Tirso de Molina? La tradicional atribución a Tirso ha sido negada sin que sean satisfactorios los argumentos que apoyan la negación. Aunque la atribución no está clara y dudan entre otros Pfandl y Valbuena. Se le atribuye a Mira de Amescua, el autor de *El esclavo del demonio*, otro drama teológico. Esta obra responde a las características dadas en la producción de Mira, y es la mejor de las suyas. Sin embargo su valor literario dista mucho del de *El condenado por desconfiado*, en cambio las posibilidades que Tirso revela en el resto de su producción, permite admitir que pudiese escribir *El condenado*. La primera edición de *El condenado*, es de 1635 y debió escribirse según parece entre 1625 y 1626, hallándose Tirso en Salamanca en horas en que aún duraba el fragor de la disputa molinista. El drama se

desarrolla sobre la trascendental polémica sobre la predestinación. Podría ser la interpretación más llana y aceptada, y que lo definiría como drama molinista es decir partidario de la teoría sostenida por los jesuitas con Molina al frente contra los dominicos representados por Bañez.

El jesuita padre Hornero llega a conclusiones diferentes. Afirma que ni el drama es molinista, ni trata de dar cuerpo a la disputa *de auxiliis*, sino que aborda deliberadamente la materia de la predestinación, para lo cual resulta impresionante la concordancia del auto sacramental a aquella promulgada en el *Concilium Carisiacum*, celebrado en Quersy, Francia en el año de 853. Declaración canonizada en Trento.

(*Contra Gottschak et Praedestinatianos*)

De redemptione et gratia.

[Msi.XIV 920 Dsqq;Hrd V 18 Csqq;
Hfl IV 187:ML 125,49 (129) sqq.]

Cap. 1;

*Deus omnipotes hominem sine peccato rectum cum libero arbitrio condidit, et in paradiso, quem in sanctitate iustitiae permanere voluit. Homo libero arbitrio male utens peccavit et cecidit, et factus est, massa perditionis totius humani generis. Deus autem bonus et iustus elegit ex eadem massa perditionis secundum praescientiam suam quos per gratiam praedestinavit. (Rom 8,29 Sqq;Ephl,11) ad vitam, et vitam illis praedestinavit aeternam: ceteros autam, quos iustitiae iudicio in massa perditionis reliquit, perituros praescivit sed non ut perirent praedestinavit; poenam autem illis, quia iustis est, praedestinavit aeternam. Ac per hoc unam Dei praedestinationem tantummodo dicimus, quae aut ad donum perginet gratiae aut ad retributinem iustitiae. . .*¹⁴

Y teniendo en cuenta esta declaración, en su básica afirmación de un plan salvífico de Dios universal y unívoco y de la libertad y el libre arbitrio del hombre por

¹³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴ Denzinger Henrici Echidiorion Symbolorum. Herder ed Barcinine MCMLV.

otra parte, es importante completar con una más clara postura teológica adquirida después del Concilio de Trento en la recuperación del siguiente texto del Concilio Valentino III, celebrado en Valencia en el año de 855 contra la herejía y en torno a la predestinación que llega casi a la fórmula de la condenación por desconfianza:

(Contra Ioannem Scotum)

De praedestinationem.

Can. 1.

Quia doctorem gentium in fide et veritate fideliter commonotem oboedienterque aidimus: "O timothee, depositum custodi, devitams profanas vocum novitates et oppositiones falsi nominis scientiae, quam quidam promittentes circa fidem exiderunt (1 Tim 6,20 sq) et iterum: Profana autem et inaniloquia devita". multum enim proficiunt ad impietatem et sermo eorum ut cancer serpit (2 Tim 2,16 sq); et iterum: "Stultas autem sine disciplina quaestiones devitas, sciens quia generant lites: servum autem Domini non apporet litigare" (2 Tim 2,23 sq) et iterum: "Nihil contentionem, neque per inanem gloriam" (Phil 2,3): "paci, quantum Deus dederit et caritati studere cupientes, attendentes pium eiusdem Apostoli consilium; Solliciti servare unitatem spiritus in vinculo pacis" (Eph 4,3) novitates vocum et praesumptivas garrutiales, unde potius inetr fratres contentionum et scandalorum fomes excitari poset, quam aedificato ulla timoris Dei succrescere, cum studio omni devitamus, indubitante autem doctoribus pie et recte tractantibus verbum veritatis, ipsisque sacrae Scripturae lucidissimis expositoribus, ed est Cypriano, Hilario, Ambrosio, Hieronymo, Agustino, ceterisque in catholica pietate quiescentibus, reverenter aiditum et obtemperanter intellectum submittimus, et pro viribus, quae ad salutem nostram scriipserunt, amplectimur. Nam de praescientia Dei, et de praedestinationem et quaestionibus allis, in quibus fratrum animi non parum scandalizati probantur, illud

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *El condenado por desconfiado*, Tirso de Molina, Bibl. Autores Españoles, Madrid, t. IV, 1920, p. 102.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

*tantum firmissime tenendum esse credimus, quod ex maternis Ecclesiae visceribus nos hausisse gaudemus.*¹⁵

En el auto de Tirso encontramos el desarrollo de esta tesis fundamental que evoluciona inalterada y limpia a través de una interesante anécdota, sólo que Tirso parte de la conclusión del documento teológico que previene la confusión que engendra la desconfianza para concluir su auto con la definición básica que es el presupuesto del documento del Concilio Carisiacum.

Así vemos a Paulo desesperarse en la jornada tercera, víctima de la confusión a que lo ha llevado la desconfianza (no está por demás observar el dominio en el manejo de los recursos aristotélicos de la anagnórisis).

Paulo

¡Gran Señor, Señor eterno!
 ¿Por qué me habéis castigado
 con castigo tan inmenso?
 Diez años y más, Señor,
 ha que vivo en el desierto,
 comiendo hierbas amargas,
 salobres aguas bebiendo,
 sólo porque Vos, Señor,
 juez piadoso, sabio, recto,
 perdonarais mis pecados.
 ¡Cuán diferente lo veo!
 Al infierno tengo de ir.
 Ya me parece que siento
 que aquellas voraces llamas
 van abrasando mi cuerpo.
 ¡Ay, qué rigor!¹⁶

Encontramos en el texto de Tirso continuas advertencias que sirven de criterio guía para el efecto didáctico en el espectador y que no son otra cosa que sentencias recogidas de las recomendaciones pastorales, para la aplicación de los documentos teológicos canonizados.

Una voz (*dentro cantando*)

No desconfíe ninguno,
 aunque grande pecador,
 de aquella misericordia
 de que más se aprecia Dios.¹⁷

Pero nunca es más efectivo el texto de Tirso en su posición teológica coincidente con el clímax dramático de la obra didáctica que la declaración final de la obra en la que se personifica la declaración fundamental en el documento del Concilio Valentino:

Paulo

Si bien a Paulo buscando vais
bien podéis ya ver a Paulo,
ceñido el cuerpo de fuego
y de culebras cercado.
No doy la culpa a ninguno
de los tormentos que paso:
sólo a mí me doy la culpa
pues fui causa de mi daño.
Pedí a Dios que me dijese
el fin que tendría en llegando
de mi vida el postrer día:
ofendile caso es llano;
y como la ofensa vio
de las almas el contrario,
incitóme con querer
perseguirme con engaños.
Forma de un ángel tomó
y engañóme que a ser sabio,
con su engaño me salvara;
pero fui desconfiado
de la gran piedad de Dios,
que hoy a su juicio llegando,
me dijo: "Baja, maldito
de mi Padre, al centro airado
de los oscuros abismos,
adonde has de estar penando."
¡Malditos mis padres sean
mil veces pues me engendraron!
¡Y yo también sea maldito,
pues que fui desconfiado!

(Húndese y sale fuego de
la tierra)¹⁸

Menéndez y Pelayo, había dicho que *El condenado* es la dramatización de "la batalla entre la predestinación y el libre albedrío". Lo cual resulta de todos modos cierto sea cual fuera la posición que se piense que Tirso tomó. En cambio Menéndez Pidal cree que *El condenado*, por encima del valor en el "aspecto dogmático ortodoxo que se le concede, un valor moral universal. . . y que la idea de la esperanza, que es la capital en el drama, es más bien moral que propiamente teológica".

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, Madrid, 1920.

No deja de tener interés esta interpretación, si pensamos en un público moderno al que la disputa teológica le es ajena.

Por otra parte el manejo literario de Tirso, de una versificación fluida, lo poético, la intervención de lo sobrenatural, personajes de viva humanidad, sin olvidar que son símbolos, para el lector o el espectador.

El propio Tirso señala, al final de su obra, de dónde tomó la leyenda que le sirve de base para trazar el argumento:

—No más; a Nápoles vamos
a contar este suceso.

—Y porque éste es tan arduo
y difícil de creer,
siendo verdadero el caso,
vaya el que fuere curioso
(porque sin ser escribano,
dé fe de ello) a Belarmino,
y si no más dilatado,
en la Vida de los padres
podrá fácilmente hallarlo.¹⁹

En Belarmino, *de Arte bene moriendi*, según Bertini, citado por González Palencia, está el ejemplo del monje al que después de cuarenta años de penitencia en el yermo, el demonio le despierta el recuerdo de sus pecados y lo empuja a la desesperación. En la *Vitae Patrum* se encuentra el ejemplo de San Pafnuncio, al que respondiendo a sus preguntas, un ángel le dijo que era igual a cierto maleante músico callejero. La historia del ermitaño igual al carnicero repelente o la versión femenina de la historia de María la viuda, guardan un paralelismo indudable con la de Paulo y Enrico en *El condenado*.²⁰

V

Con estos cuantos elementos de análisis que bien podrían prolongarse en un trabajo de mayor alcance, queda señalada una pauta básica de investigación sobre la estrecha relación entre el fenómeno teatral y el desarrollo de la teología, como razón motora del género didáctico que toma forma concreta de auto en los siglos XVI y XVII.



EL TEATRO EN MEXICO DURANTE EL SIGLO XIX

María Chavarri

SIGLO XIX

Hacia el inicio del siglo XIX, el poeta argentino Juan A. Miralla, con residencia en México, traduce del inglés *Elegía en el cementerio de una aldea*, del poeta Gray; Castillo y Lanzas, traduce a Byron. De la lectura directa o traducciones al idioma español de los precursores del romanticismo y posteriormente de los románticos europeos decididos, los poetas mexicanos fueron transformando su gusto hacia una escuela nueva, sentimental, de moda ya en todas las literaturas europeas.

A partir de 1829, el panorama político en México era muy significativo: luchaban los partidos liberales y conservadores, gritos de libertad en logias masónicas, yorkinas o escocesas, y se conspiraba en las reuniones de cada una de ellas. Como ejemplo característico de la época, menciono al general Vicente Guerrero que después de ser aclamado por multitudes al triunfo de la República, es derrotado por el general Anastasio Bustamente, con las tropas que el mismo Guerrero le había confiado y sólo le queda recibir el atento aviso: "imposibilitado para gobernar la República".

La Conquista aún estaba cercana, la vida colonial plena de leyendas basadas en conflictos de capa y espada ocasionados principalmente por asuntos domésticos que por supuesto daban pie a encubiertos

en los callejones que provocaban muertes violentas a los emparentados; amores frustrados, aparecidos. Esto da origen a los nombres románticos de las calles, callejones, etcétera, y así retroceder de nuevo a la raíz misma del suceso o leyenda. Estas tradiciones encauzan posteriormente la asimilación del romanticismo, estadio latente en México.

En su gran mayoría estos sucesos fueron desaprovechados por los dramaturgos mexicanos que permanecían ocupados en imitar la literatura y acontecimientos europeos, ocasionando así la escasa producción de un auténtico teatro romántico alejándose de influencias históricas y sociales tan características de la Colonia. Sólo el género chico, en algunas comedias, "sainetes", "tonadillas", bailes, etcétera, trata de recrear la época sin olvidarse, desde luego, de mostrar costumbres europeas, pero con la "graciosa" manera que tenían los actores y autores de los teatros capitalinos, podemos deducir, a través de las crónicas, que allí llevaban en la sangre las tradiciones coloniales y al querer ocultarlas para dar paso a las europeas, se transparentaban las propias y de plano eran obvias instantáneamente.

Sin embargo, durante el siglo XIX, el teatro mexicano recibe la aportación directa de la misma historia de América con héroes, conquistadores y aborígenes. Unido a los hechos históricos mencionados

anteriormente, el romanticismo europeo permite a la sociedad más alta pasear sus galas en los teatros capitalinos.

Fernando Calderón, dramaturgo nacido en Guadalajara en 1809, busca en los castillos y en los caballeros de capa y espada, pero toma fuentes históricas importadas y desaprovecha el material directo. Precursora del drama característico del romanticismo mexicano, se encuentra la comedia de Calderón, *A ninguna de las tres*, que fue inspirada en Marcela o *¿A cuál de las tres?*, comedia de Bretón de los Herreros.

Tomando como guía al teatro romántico alemán, vemos autores mexicanos que a través de melodramas, revelaron al pueblo la pureza de sus héroes locales en contrapunto de los villanos españoles, quienes aparecen representantes del vicio, corrupción y desorden monárquico, y por ello contaminan a los habitantes de la región. La república ya es mostrada en los melodramas: *Muñoz visitador de México*, de Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842), estrenada en el Teatro Principal el 27 de septiembre de 1838, y la *Hija del rey*, de José Peón y Contreras (1843-1907), estrenada en el Teatro Nacional el 27 de abril de 1876.

Muñoz visitador de México

El drama se desarrolla en México, durante 1567. Los protagonistas centrales son: Muñoz visitador de Felipe II, don Baltazar de Sotelo, Celestina de Albornoz, esposa de Sotelo, Berta, joven protegida de Sotelo y Celestina, Tristán y Núñez, servidores de Muñoz.

Muñoz siente una gran pasión por Celestina de Albornoz, símbolo de la patria criolla y a quien desea por todos medios seducir. Celestina es toda pureza y se dejaría matar antes que entregarse a Muñoz, quien en medio de tanta maldad, villano ante todo sentimiento de bondad, traiciona a Sotelo, y en el último instante habrá de entregar el cadáver del marido a Celestina. Ella muere. Muñoz desesperado al ver su crueldad les grita a los soldados para que le den muerte a él también, pero luego se siente tan perverso y detestable

que no merece ni morir y el telón cae sobre su último parlamento: “¡Soldados, huid de mí,

que yo mismo me detesto!”

Los escenarios que describe Rodríguez Galván son aparatosos y al describirlos me resultan ahora parte de la farsa que en todo momento siento: “La plaza del Volador, sin el mercado que ahora tiene. En el fondo se ve la acequia, por donde bogarán algunas canoas con luces; adelante una esquina del palacio antiguo, descubriéndose por los balcones la iluminación interior. De cuando en cuando, entre el palacio y la acequia, se verán pasar apresuradamente, y en encontradas direcciones, algunas personas con farol en mano. Por el foro, a la izquierda de los actores, se oye de tiempo en tiempo el ‘¿Quién vive?’ del centinela. *Noche tempestuosa.*”

Rodríguez Galván, no excluye la exageración del sentimiento: “Pero ya que así rompes nuestros lazos,

también los romperé: sí; te detesta mi atormentado corazón. . . ¿No miras que en mis ojos los celos centellean?

Escrita en verso, éste a fuerza de hacerlo así y acentuando el rebuscamiento implícito en toda la obra, y con el manejo de los “apartes” no hay duda de lo que pretenden los personajes: “Temo que los mexicanos

se levanten contra mí,
y penetren hasta aquí
sus puñales inhumanos:
temo se gocen ufanos
en despedazar mi pecho;
veo mi cuerpo *deshecho*,
y en sangre miro bañado
mi aposento perfumado
y mi *suntuoso* lecho.”

El octosílabo, característico de la versificación de la época es fiel también en el baile:

“Yo me fastidio. . . ¿Qué haré?

¿Cómo mi mal calmará?

¿Bailando? Sí, bailaré. . .

(*Bailando*)

Ta, taralá, taralá, lá. . .

¡Ay! se me ha torcido un pie

No, señor, tendré juicio:

me pondré a leer. ¿A quién?

A Amadís de Gaula. Bien;

éste me saca de quicio. . .

¡Que viva Amadís! Amén.
(Buscando entre algunos libros)
Mas no lo hallo por aquí. . .

La obra me recuerda las óperas nacionalistas de la época, y se presta como en *Nabucco* del compositor italiano, Giuseppe Verdi, a ponerse de pie cuando se interpreta el "coro de esclavos" de la mencionada ópera; como si a la muerte de Celestina de Albornoz que es símbolo de la patria criolla, se interpretara el Himno Nacional. Sin embargo, que Rodríguez Galván en su obra no se ha dejado de asomar a la vida artística, social y política europea; que José Peón y Contreras con su obra, *La hija del rey*, a pesar del acercamiento a la Colonia, también se hubiera asomado al canon de vida europeo, no es suficiente para que no se advierta ya, que después del periodo nacionalista, vendrá a finales del siglo XIX y en la etapa inicial del siglo XX, aún con la influencia del porfiriato que de alguna manera fuera un periodo monárquico, aparecerá el teatro

costumbrista con su hálito romántico.

Los dramaturgos mexicanos del siglo XIX y concedores de otros idiomas toman modelos franceses, italianos, alemanes o ingleses, y los que únicamente tienen acceso a las pocas traducciones de la época, habrán de preferir a los románticos españoles, *Don Alvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas (1791-1868); *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez (1813-1884); *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1817-1893), fueron obras predilectas de los autores de teatro en México durante el tiempo pasado.

Como resultado histórico de la imitación a la cultura europea se originaron las "traiciones románticas" que México ha sufrido y que aún son recordadas con melancolía: Maximiliano y Carlota, don Porfirio y Carmelita.

En 1876, en los momentos del triunfo del liberalismo político, se acentuaron ciertos cambios en las tendencias literarias nacionales. La expresión romántica fue invadida por la expresión realista.

BIBLIOGRAFIA

- Abreu Gómez, Emilio, *Clásicos románticos modernos*, Ed. Botas, México, 1934.
Mañón, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México*, Ed. Cultura, México, 1932.
Merino Lanzilotti, Ignacio C., *El teatro*, ANUIES, Ed. Litoarte, México, 1972.
Rodríguez Galván, Ignacio, *Muñoz, visitador de México*, Bibl. del Est. Univ., vol. 67, Ed. UNAM, México, 1947.

