



Volumen XVI. Número 7

México, marzo de 1960

Ejemplar: \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Secretarios de Redacción:

Juan García Ponce y Carlos Valdés.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

POESÍA

Puerta Escondida

Lawrence Ferlinghetti

ENSAYOS

El moralista contra el poeta: Federico Fellini

Boleslaw Michalek

Poesía mexicana: 1950-1960

Max Aub

ARTÍCULOS

Que trata de gobernantes y escritores

Emilio Carballido

CUENTO

La siesta del martes

Gabriel García Márquez

DOCUMENTOS

Escritores de América en Concepción

Carlos Martínez Moreno

CORRIENTE ALTERNA

Octavio Paz

ARTES PLÁSTICAS

Ventura Gómez Dávila

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Juan García Ponce

ANAQUEL

Francisco Monterde

BIBLIOTECA AMERICANA

Ernesto Mejía Sánchez

LIBROS

Ramón Xirau y Carlos Valdés

DIBUJOS

Omar Rayo

Nuestra portada y contraportada reproducen una puerta de la época colonial en Juli, Perú y un aspecto de la costa chilena.

ACLARACIÓN:

En nuestro número de enero por un lamentable olvido no se citó que el artículo de Daniel Cosío Villegas, *México y Estados Unidos*, apareció originalmente en *As other see us. The U.S. through foreign eyes*, Princeton University Press.

la feria de los días

DE PLÁCEMES

ENHORABUENA que se hable entre nosotros —por fin a plena voz— de la necesidad de un mejor contacto entre los pueblos hispano-americanos; que se subraye la urgencia de unidad y de intercambios recíprocos. Nada más oportuno. Ninguna perspectiva más apropiada, después de tantos años de indiferencia.

RIESGOS

NO VAYAMOS, sin embargo, a caer, queriéndolo o no, en una nueva suerte de retórica. Ni, menos aún, nos limitemos a restaurar viejos e inoperantes lugares comunes protocolarios.

REALIDAD

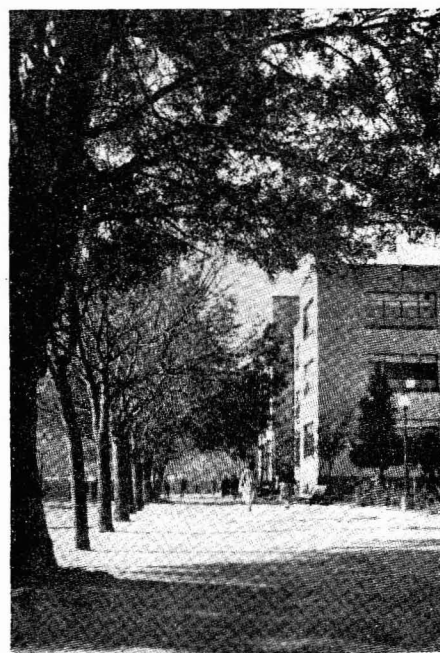
AMÉRICA LATINA es ante todo una realidad viva, humana y social. Precisa conocerla y comprenderla como tal, sin olvidar la complejidad de los problemas que afronta; tomando en cuenta, no menos que las afinidades que nos acercan, las peculiaridades y matices de cada una de las naciones que integran esta porción del mundo contemporáneo.

UN DESCUBRIMIENTO

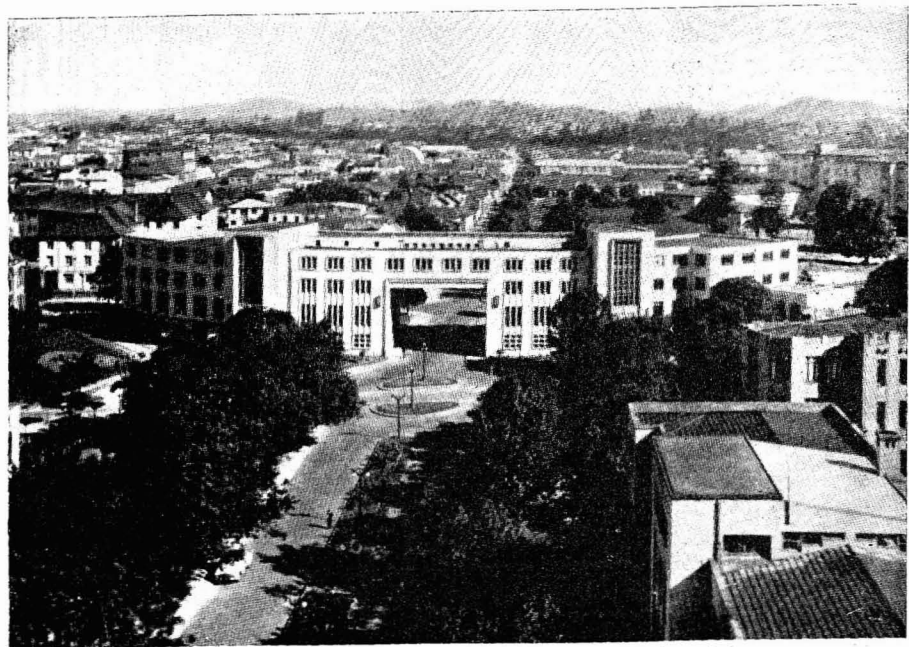
EL PRIMER ENCUENTRO de Escritores Americanos, celebrado a fines de enero bajo los auspi-



El barrio Universitario de Concepción



Escuela de Química y Farmacia



Vista panorámica de la Universidad de Concepción

cios de la Universidad de Concepción, fue fértil en revelaciones de semejante orden. "Hemos empezado a descubrir América", era el comentario unánime de los asistentes, al irse enterando a través de las ponencias y debates, de la situación de los diversos países del Continente. Y el colombiano que antes ignoraba las dificultades del hermano uruguayo, el argentino que nada sabía de los azares de la realidad mexicana, el peruano ajeno a los vaivenes del espíritu panameño, salieron de allí con insólitas perspectivas, con frescas e imprevistas experiencias, que habrán, a no dudarlo, de fecundar valiosamente la obra futura.

"PUERTA ESCONDIDA"

QUIZÁ uno de los documentos más genuinos que surgieron, cifrándolo a su modo, del Encuentro dicho, fue un poema escrito en la propia ciudad de Concepción (al sur de Chile, tierra de dramáticos contrastes) por el joven poeta estadounidense Lawrence Ferlinghetti: "Puerta Escondida", imágenes que registran la intensidad con que un extranjero abrió los ojos a un mundo insospechado.

DECLARACIÓN

"LOS ESCRITORES", declaró Ferlinghetti, "tenemos los mismos problemas del hombre común... Pero junto a esto, el escritor tiene otro problema: ¿cómo llegar a una etapa o estado de clara conciencia de las cosas? ¿Cómo poder hacer una apreciación de la realidad, más profunda y más aguda?"

NOTA BENE

NUESTRA revista se complace hoy en alojar un fruto cabal de tal intento. La traducción fue realizada en Concepción, bajo la supervisión del autor, por el poeta chileno Luis Oyarzún, Decano de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Chile. Posteriormente, a su paso por Lima, Ferlinghetti decidió hacer algunas correcciones, auxiliado por el también poeta, y asimismo joven, José Miguel Oviedo. El resultado final se ofrece en estas páginas.

J. G. T.

PUERTA ESCONDIDA

PUERTA ESCONDIDA misterio de la existencia
 puerta escondida secreto de vida
 puerta escondida autobiografía de la humanidad
 puerta escondida detrás de la cual el hombre lleva
 sus pisadas a lo largo de las calles
 Puerta escondida y manos de arcilla que golpean
 Puerta escondida sin manijas
 cuya vida está hecha de golpes
 por manos y pies
 Pobre mano pobre pie ¡pobre vida!
 Puerta escondida diccionario del universo
 Puerta escondida con pelo por bisagras
 Puerta escondida con labios por cerrojos
 Puerta escondida que se abre hacia adentro
 pero se balancea hacia ambos lados
 Puerta escondida paraíso y puerta escondida infierno
 Con paneles que pintan detalles del fin del mundo

Puerta escondida veo a través con los ojos ciegos
 de las termitas que golpean y golpean
 Puerta escondida silbido de tren perdido
 en el libro de la noche
 Puerta escondida en las ruedas de la noche
 disparatando sigo como
 un rinoceronte a través de las ciudades
 Puerta escondida hecha de alas de palomas mensajeras
 que han semiolvidado
 su destino

Puerta escondida como un ala de avión que
 proyecta su sombra como una piedra
 negra sobre el blanco reloj de sol
 de la tierra

Puerta escondida furgón volante de la historia
 Puerta escondida del suicidio de Cristo
 Puerta escondida del Domingo sin iglesias
 Puerta escondida palimpsesto de mí mismo
 Puerta escondida que es Madre
 Puerta escondida que es Padre
 Puerta escondida con claraboyas de papel y
 picaporte suelto separando las generaciones
 Puerta escondida del ser aprisionado
 separado bajo llave de sí mismo
 con llaves de madera

Puerta escondida que he hecho
 con las ramas de mis piernas
 Puerta escondida de mi extraviado ser
 visionario

Puerta escondida de la futura vida mística
 cuando el hombre hablará a las hojas
 entre las nebulosas magallánicas

Puerta escondida y rostros animales sueños
 Animales risas animales

y puerta escondida del hombre de Cro-Magnon
 Desesperado entre las máquinas y
 puerta escondida de su inconsciente colectivo
 aún disperso

Puerta escondida falacia patética de la evidencia
 de los sentidos sobre la naturaleza de la realidad
 Puerta escondida del espíritu visto
 como una cosa carnal
 Puerta escondida hombre ciego
 con un jarro de hojalata
 sobre una esquina de piedra sorda y muda
 Puerta escondida en pizarrones de salas de clase
 en toda Europa
 Puerta escondida por el patriotismo del progreso
 y por los comerciantes de cerdos
 Puerta escondida selva oscura de América
 golpea golpea en South Dakota
 Puerta escondida que vuela sobre América
 y planea sobre San Francisco
 y dobla en el Pacífico
 y flota eternamente hacia el Sur
 Hacia Tierra del Fuego
 Con un golpe golpe submarino
 En la puerta perdida de las minas de carbón de Lota
 Puerta escondida
 Tablón flotante hacia costas perdidas
 De luz y puerta escondida flotante
 sobre las mareas como una tapa de ataúd
 náufragos con bocas ciegas pechos
 ciegos pensamientos ciegos
 a través de los siglos
 Puerta escondida ángel marino alzado albatros
 escupiendo amor esperma marina en treinta
 lenguas y el barco de amor de la vida hundido
 por el pulpo venenoso del odio
 Puerta escondida pájaro pegajoso de dos alas
 pegado a la luna borracho en el tiempo
 incendiado para siempre con voz de serpiente
 emplumada aleteando perdida en la eternidad
 Puerta escondida de ojos y pechos
 Y vulvas abiertas por una llave
 De cartílago y carne
 Puerta escondida de la momia helada del Inca
 Príncipe del Plomo
 fornicado hasta morir
 y sacrificado al dios del Sol
 Puerta escondida de los Andes
 en una andrajosa niebla de ruinas y horizontes perdidos
 a diez mil pies
 con la costa marina lejos abajo
 aún perdida entre conquistadores
 caballos perros y leyes incomprensibles
 Puerta escondida al fin caigo a través de ti
 en el final perdido del día
 Ya está oscuro ahora cuando
 Llegamos a Macchu Picchu
 Algunos indios van danzando
 Tocando flautas y sonando tambores.

L A W R E N C E F E R L I N G H E T T I

Traducción de LUIS OYARZÚN y JOSÉ MIGUEL OVIEDO

Revisada por el autor

EL MORALISTA CONTRA EL POETA: FEDERICO FELLINI

Por Boleslaw MICHAŁEK

I

¿PUEDE EXISTIR el subjetivismo en el arte fílmico?

No se trata aquí, claro está, del subjetivismo considerado simplemente como la inspiración subjetiva. Se trata de cierto especial género de creación artística derivada de la inspiración subjetiva, que forma un conjunto de observaciones íntimas. Se trata de un "diario íntimo" del artista, en un concepto amplio. Es una creación artística bastante peculiar que posee una estructura aparentemente desprovista de toda disciplina interna. Por regla general están eliminados en ella, o reducidos al mínimo, los componentes tradicionales de una creación artística: la ficción, los héroes, la consecuencia de los acontecimientos, la lógica de la acción, el transcurso del tiempo. Es un esfuerzo de anotar, aparentemente sin orden, las impresiones fuertes, los sentimientos fugaces, los pensamientos embrollados, las lejanas reminiscencias; a veces una prueba de anotar un humor especial, o de dar forma a una reflexión más profunda. Depende del temperamento del artista lo que será ese diario: para el hombre sensual será una recopilación de experiencias intensas sensuales, para el intelectual — un ciclo de meditaciones. La literatura actual presenta una abundancia de obras basadas en el diario íntimo.

¿Pero la película, que a pesar de las limitaciones es siempre un medio de expresión del artista, puede tomar la forma de un diario íntimo? Todo parece hablar en contra de ello. El principio de la creación colectiva de una película — siempre en las condiciones industriales a menudo excluye toda la inspiración subjetiva de la obra. ¿Y qué decir de una forma que fuese el reflejo más exacto del subjetivismo?

Los sesenta años de la carrera del film demuestran que la forma en cierto modo clásica de una obra fílmica es el drama fílmico basado en principios rigurosos, relacionados con los de la dramática teatral. Los rigores resultan del hecho real de que el espectáculo fílmico (igual que el teatral) se está recibiendo sin interrupción durante dos horas; en ese período la atención del espectador se está debilitando de minuto en minuto y debe existir algún sistema de absorberla, si el artista no desiste de interesar al espectador en su cuento. Ese principio, conocido e investigado en el espectáculo teatral, fue trasladado también al cine. Indudablemente esa forma es una negación de la inevitable amorfía del diario íntimo.

El drama convencional es apoyado también por la naturaleza social de la película y especialmente por el carácter del público cinematográfico. Ese no es un público dado a reflexionar; viene al cine no con el propósito de tomar parte en algún proceso intelectual; viene al cine para distraerse. Es un público pasivo, intelectualmente flojo y en el campo de la estética, conservador por principio. Busca formas fílmicas capaces de

absorber plenamente su atención y que al mismo tiempo supieran ofrecer un espectáculo lleno de ilusión. Es que entonces tiene lugar un proceso característico, tan gustado por el espectador: queda absorbido por el mundo presentado en la pantalla; proceso de la identificación con el héroe, algo como el traslado de la sala de espectáculos a aquella realidad que proyecta el aparato de cine. Parece que, y los muchos años de experiencia lo confirman, la forma que mejor organiza esa ilusión es el tradicional drama fílmico, que cuenta las peripecias del héroe transcurridas en general cronológicamente, con cierto definido desarrollo de las complicaciones de ficción, con cierto sistema de aceleramientos y retardos de la acción, de culminación y de conmoción.

Esa circunstancia es sumamente importante para la estética del film. No se puede remediar: el film es una creación muy distinta que una novela o un cuadro del pintor y existe solamente en relación con el público dispuesto a verlo. Ese hecho es la fuente de la fuerza vital del cine y también de su debilidad. Y es que la forma de una creación fílmica no es flexible. Arrastra siempre detrás de sí a ese público de aficiones definidas y de nivel intelectual no muy alto. Todo ello, al parecer, elimina la eventualidad de utilizar el film como un diario íntimo, directo, sin formas definidas.

Y sin embargo, existieron creaciones de esa índole. Pero casi siempre fueron hechas como la expresión de una creación experimental, de aficionados, y nunca como un film común y corriente. Semejante campo había sido en la época del cine mudo la película documental, y especialmente su corriente impresionista. ¿Qué otra cosa es la película

Las horas pasan, de Cavalcanti, o *La lluvia*, de Joris Ivens, sino una serie de impresiones del artista sobre ciertos pasajeros estados sentimentales? No existe allí ninguna lógica, ninguna otra consecuencia de los cuadros presentados, más que la lógica interna del artista, quien anota en su diario las impresiones fugaces. La creación del sensitivo y poetizante Ivens está envuelta en una ligera neblina de melancolía, la de Cavalcanti es más viril y contiene en sus fragmentos más agudeza y dramatismo. Semejantes pruebas habían sido hechas también con películas de ficción. Creo que toda la creación fílmica muda de Jean Epstein debe tomarse como un peculiar diario íntimo del artista. Como ejemplo podemos tomar el sorprendente film *La caída de la Casa de los Usher* basada en los motivos del poema de Edgar Allan Poe. El supersensible poeta trata de crear en los cuadros intensos de las caras humanas, de las casas y de los paisajes las expresiones correspondientes a los delicados y diversificados sentimientos.

Hojeando la historia del film el investigador atento encontraría tal vez algunos ejemplos más de películas basadas en el principio en extremo subjetivo. Pero serían invariablemente creaciones al margen de la gran producción fílmica. El diario íntimo había siempre en la producción fílmica un fenómeno de periferia.

Es una constatación sorprendente. En la literatura del siglo xx el desarrollo de las formas literarias, y especialmente de la novela, había tomado precisamente ese camino. Nació el convencimiento de que la forma clásica de la novela, constituida definitivamente en el siglo xx, tal como la aplicaron Balzac o Zola, ya no era capaz de expresar todo lo que el escritor tenía que decir. El monólogo en varios tomos de Marcel Proust es un reto lanzado a la tradicional forma disciplinada y al mismo tiempo la alabanza de un gigantesco diario íntimo. El autor mismo, subjetiva y caprichosamente, define la lógica, y nunca el mundo ilusorio de acontecimientos y héroes, creado por él. Casa toda la literatura ambiciosa del siglo xx siguió el



I vitelloni.—"constante intensificación y autonomización de los recuerdos"

camino del Proust, sin llegar a igualar su penetración. La forma de anotaciones sueltas como composición novelesca fue llevada a su perfección por James Joyce y Gide y en relación con ese último nació ese término sumamente característico de "romansac", novela-costal, construcción amorfa en la que se reúne todo lo que el artista quiere anotar. *Si le grain ne meurt* de Gide es el más avanzado ensayo de un diario íntimo, y *Los monederos falsos* es una prueba de destrucción de la forma convencional de la novela. Así que en esa corriente, que es para la literatura del siglo xx la corriente principal, ocurre la desaparición del héroe tradicional, de la ficción comprendida tradicionalmente, en la que todo resulta de algo y lleva a algo; la desaparición de la consecuencia de los acontecimientos, del concepto del tiempo, de condiciones lógicas, de entrelazamientos, de causas y efectos. Nos movemos cada vez más en el mar de anotados humores, pensamientos, aforismos, reminiscencias. Esa forma descubre al desnudo a sus autores: muestra a Proust como un esteta autónomo y moralista *sui generis*... En realidad entre los grandes escritores del siglo xx pocos quedaron fieles a la forma tradicional que objetiviza la realidad: Mann, Martin du Gard. Además la forma tradicional fue el dominio de la literatura secundaria, de diversión.

Es un fenómeno muy significativo: en las obras destinadas para los receptores (el público) menos cultivados por regla general se recurre a la ilusión, todo se acerca más a un modelo aceptado maquinalmente por ellos. En eso estriba precisamente esa curiosa coincidencia entre el arte filmico y la literatura secundaria. Es uno de los más curiosos problemas artísticos actuales. Cuantas veces la película trata de adaptar una obra de literatura elevada, está condenada al fracaso. Lo atestiguan muchas sumamente pobres adaptaciones de Hemingway, Mann, Dostoyewski, Tolstoi. Las películas de valor nacen a menudo sobre los temas de novelas típicamente secundarias. Y algo más: la evolución del interés, de los temas y de ciertas formas artísticas en la novela secundaria y en la película ocurre paralelamente. Existe por ejemplo en América cierto paralelismo entre la llamada literatura negra (Chandler, Spillane) y el film negro; en cambio no lo hay entre el film americano y la creación de los grandes escritores, como Steinbeck, Caldwell, Dos Passos o Faulkner. La película que arrastra su millón de espectadores imprevistos tal vez no sentía la necesidad de transmitirles las impresiones y los pensamientos del artista en forma de notas íntimas.

LAS REMINISCENCIAS DEL SENSUALISMO

Pero apareció Federico Fellini.

"Ante todo me gusta hablar de mí mismo — afirma lacónicamente. Hago películas contando fragmentos de mi vida con tanta sinceridad que a veces resulta indiscreto. Mis confesiones me causan disgustos, son exageradas y tal vez hasta molestas. Esa actitud es el punto de partida de todos mis trabajos..."

Y otra cita más: "No tengo tanta humildad como para abstraerme de mi persona en mis películas. En ellas quiero conocerme a mí mismo; y como soy un ser humano, seguramente otras gentes se encontrarán a sí mismas en ellas."



"regresos a determinados motivos: el mar y la playa abandonada"

He aquí el punto de partida del arte de Federico Fellini, artista que por vez primera introdujo en la película destinada para un público amplio el subjetivismo irrestringido, caprichoso. Es conocido el hecho de que todos los motivos principales de la creación de Fellini, empezando por los argumentos escritos para Rosellini y terminando por su última realización, tienen el origen autobiográfico. Citaremos primero algunos recuerdos del artista.

"Llevaba a la desesperación a mi padre, un sólido comerciante de Rimini. Prefería la calle a la escuela. Un día llegó el circo... fascinado daba vueltas alrededor de sus carros. Pronto me hice amigo de un tal señor Pierino, dueño del circo, quien en las noches desempeñaba el papel de payaso. Un día Pierino, por broma, me vistió también de payaso. Para un niño de doce años fue aquello una gran sensación. Cuando el circo se trasladó de Rimini a Casena, unos días más tarde dejé mi casa y la escuela: me fui a seguir el circo. Les dije que mis padres se fueron a América y me dejaron abandonado. Esa historia tan inverosímil la conté con tal dramatismo, que Pierino, conmovido, me brindó hospitalidad en su carro. Durante un mes viajé con ellos. Mientras tanto mis padres en Rimini dieron alarma a la policía. Dos granaderos me llevaron a mi casa." He aquí el material del tema principal de *La strada* (La calle). Vamos a ver otros.

"En Roma dibujaba caricaturas en los restaurantes. Luego escribía para Aldo Fabrizzi una especie de diálogos satíricos, que él grababa en los discos. Un día Fabrizzi me propuso una gira artística. El conjunto se llamaba 'Las centellas del amor'. Durante seis o siete meses viajé con el conjunto por toda Italia... He aquí los temas de *Luces de la variedad*, *El Sheik blanco*, *I vitelloni*. En la biografía encontramos también los motivos del 'bidone' (estafador), características para el ambiente de la película *Il bidone* (El estafador): 'Tuve la idea

de los discos. Una idea mala. Los discos de cartón se cubrían con una capa delgada de cierta pasta. La voz podía grabarse, pero no se podía escuchar más que una vez. Los clientes, soldados americanos, decían algunas palabras agradables, propuestas por nuestra firma, como 'Querida mamacita, maté tres leones en el Coliseo. Te beso fuertemente'. O también 'Mi querida esposa, todas las muchachas italianas están locas por mí. Espero estés orgullosa de tu John'. Cuando la grabación estaba terminada, el soldado escuchaba su voz y se iba muy contento. Pero si antes de enviar el disco a América quería escucharlo por segunda vez, se oía nada más un débil zumbido. En los diversos puestos de nuestra 'firma' había pleitos a diario..."

La juventud de Fellini coincidió con la época crítica de los últimos años de la guerra y los primeros de posguerra. Descartando las anécdotas, Fellini habla en sus recuerdos de sí mismo presentándose como miembro de la generación de la joven intelectualidad italiana de posguerra, un poco anarquista, indiferente a todos los ideales. Dominaba —y eso parece muy importante— una actitud displicente, despreocupada hacia la sociedad y hacia sí mismo. Todo ello sirve de motivo para la creación de Fellini en el argumento de *Miracolo* y de *País* de Rosellini (en el episodio de los capellanes del ejército en el convento), y de una manera ya especialmente aguda en dos películas realizadas por el mismo: *Luces de la variedad* (junto con Lattuada) y en *Sheik blanco*. *Las luces de la variedad* es una especie de diario de la época de las giras del teatrillo "Las centellas del amor" de Aldo Fabrizzi. *Sheik blanco* se basa en los recuerdos de la época en que Fellini era dibujante de las tiras cómicas y hacía reportajes para la prensa amarilla. Todos esos motivos están solamente anotados al margen, entrando en las películas que fuera de ellos tienen su acción normal, construcción dra-

mática y lógica de acontecimientos. Las reminiscencias fueron sujetas a las formas convencionales adoptadas en las películas.

Pero en 1935 surgió la película *I vitelloni*, la primera obra de Fellini y una de las más importantes en la historia del cinema, en que el autor rechazó todas las reglas formales que lo limitaban antes. En esa película todas las reminiscencias al desnudo adquirieron una intensidad poco común y constituyeron casi el tema autónomo de la obra. Ya no se trata aquí de evocar los acontecimientos, hechos, anécdotas. A menudo es el regreso a ciertos ambientes, estados psíquicos, reflexiones fugaces. Fellini en muchas ocasiones no relaciona exactamente los acontecimientos, sino que busca sus equivalentes, otras situaciones imaginadas que llevasen a revivir aquellos ambientes. Parece que Franz Kafka dijo que si quisiese describir "verdaderamente" su situación, el lector jamás hubiera sentido esa enorme tensión de extrañeza y soledad, que fue la suerte del autor. Para poder transmitirla tuvo que crear un equivalente de situación, un hecho imaginado y aparentemente absurdo: el hombre que se volvió una cucaracha.

Y precisamente de esos motivos nacidos de la autobiografía se compone el arte de Fellini. Su creación de escritor y de director cinematográfico hasta la película *I vitelloni* puede ser definida como un proceso de constante intensificación y autonomización de los recuerdos. En cada película subsecuente las reminiscencias obtenían más lugar, el artista cada vez con mayor libertad las convertía en elementos independientes de la obra, esquivando los principios convencionales. *I vitelloni* fue su creación cumbre. Jamás fue más allá de esa creación, como creo que jamás lo hizo el arte fílmico.

Queda la pregunta ¿cuál de las capas de acontecimientos y ambientes pasados queda viva? ¿Quiso Fellini, al igual que los expresionistas, representar con voluntarios signos convencionales los grandes conflictos internos? No. Fellini es un sensual, es un poeta de sentidos agudizados que registran todo sin sujetar las impresiones a los rigores de la filosofía aceptada ni a los principios formales. A Fellini no le interesan por lo general las complicaciones psicológicas de los acontecimientos; le interesan —y en ese terreno es un maestro— su manifestación física, su sabor, su olor, su aspecto, su agudeza. En su sensualismo apasionado Fellini se muestra en *I vitelloni* como un antiintelectual. No encontramos en esa película ningunas meditaciones, ni juicios razonados, no existe la horadación intelectual, la búsqueda de las significaciones, la revisión de los conceptos. Es solamente una suma penetrante de las experiencias. Si de allí resulta algún concepto de la vida, será solamente una consecuencia pero no un dogma.

De allí resultan también los primeros indicios para la definición de la estética de Fellini. El poder de la observación y el de mostrar los sonidos, imágenes, casi diríamos los olores; el significado del paisaje y del ambiente que desempeñan el papel tan importante en su arte, el trazo de los héroes, lo inusitado de su aspecto físico, de no mencionar

más que sus dos más notables actores: Massina y Alberto Sordi. Allí se encuentra, en mi opinión, la fuente de la grandeza de su arte. No estriba en la originalidad del tema (los temas de Fellini son a menudo triviales), no en la penetración y percepción de sus reflexiones, sino en el poder, en la intensa observación del mundo exterior.

LA RUINA DE LA FORMA TRADICIONAL.

¿Qué aspecto tiene la obra creada de las reminiscencias? Y digamos más: ¿de las reminiscencias de un sensual?

Pero ante todo hagamos una aclaración. Decimos: subjetivismo, autobiografismo, reminiscencias... Toda creación artística está basada en motivos subjetivos. Pero de allí surgen obras, en las que el material de reminiscencias queda siempre solamente como la materia prima de la anécdota, de alguna trama de la situación, de la silueta de uno de los héroes. Queda siempre digerido, sujeto a los principios generalizados del contenido y de la forma. En cambio en la película *I vitelloni* nos adentramos en el subjetivismo autónomo; subjetivismo que forma su propio método artístico jamás antes visto en el cine. Es el método precisamente que proporciona la garantía de una completa sinceridad de los recuerdos, que no falsifica ningunas experiencias, ninguna manera de ser. En ese "diario íntimo" se recurre a un idioma artístico, semejante al soñado por Flaubert, idioma "vidrioso", a través del que, como a través de un vidrio, se puede leer el contenido crudo de las experiencias.

En cambio el idioma formalizado de las películas está muy alejado del ideal flaubertiano. De modo que el idioma subjetivo tuvo que arruinar muchos de los aceptados convencionalismos de una obra fílmica: la construcción de la ficción y la lógica dramática, el concepto del héroe, el concepto de la dirección temática de la película, etc. Tenía que surgir algo completamente nuevo.

He aquí lo que sucedió con la ficción en *I vitelloni*. El film adoptó una construcción abierta en episodios; no existen aquí ningunas exigencias dramáticas, ningún rigor en el tratamiento del tema que se desarrolla; la ficción se cristaliza de una manera imprevista, despreocupada, como improvisada. Nunca se sabe hacia qué lado dará la vuelta la narración (si en general se puede hablar aquí de una narración). Vemos un episodio pasajero de una diversión, que no lleva a ningún lado, el episodio de un teatro ambulante, el episodio de Fausto, etc. Todo eso está ligado entre sí de una manera suelta; una vez vemos a un héroe en primer plano, otra vez a uno distinto; Fellini abandona el hilo de la narración y después inesperadamente vuelve a tomarlo.

Podría parecer que precisamente aquí, en el plan de negación de la ficción tradicional, está la similitud del arte de Fellini con el del neorrealismo de Zavattini, de De Sica o de Visconti. Pero ya aquí se puede observar cómo el asunto del neorrealismo de Fellini es aparente, y la controversia que existió alrededor del mismo, sin objeto. Si la película *Ladrones de bicicletas* tenía una construcción tan suelta y abierta, fue con un fin especial: se trataba de

sujetar la narración a la lógica de la realidad cotidiana, de que la "dramatización" convencional no falsease el ritmo natural de la vida. Se trataba, pues, de conseguir una estructura artística que pudiese absorber plenamente la realidad objetivada. En cambio para Fellini la construcción libre de la película es el resultado de la acción de un mecanismo diferente. Para el artista se trataba no de sujetarse a la realidad, sino al contrario, de obtener una libertad completa de sujetar la realidad a su voluntad, de abrir el campo para componer vínculos sueltos de reminiscencias subjetivas. En eso se encuentra el centro de la disputa entre Fellini y los "dogmáticos" del neorrealismo. Uno de ellos, Aristarco, escribió después del estreno de *La strada*: "Fellini trata de encontrar sus sentimientos en los peli-grosos caminos de la autobiografía... Toma históricamente sus propios recuerdos, encuentros, situaciones y momentos de su vida, los motivos biográficos no se ligan con la historia ni con ningún lugar geográfico"...⁴ A lo que Fellini contesta con una sinceridad que desarma: "No poseo tanta humildad para abstraerme de mí mismo en mis películas. Quiero en ellas conocerme a mí mismo..." Los neorrealistas se orientan rápidamente: el parecido de *I vitelloni* o de *La strada* con las obras del círculo de su escuela era aparente. La dispersión de la ficción no demuestra todavía nada. La actitud de Fellini, el subjetivista, se encontraba en el polo opuesto a los principios intelectuales del neorrealismo.

La ruina de la forma no significa solamente el rechazo de la ficción y del drama tradicionales. Los cambios van más lejos. En *I vitelloni* encontramos también rechazado el concepto tradicional del héroe. "Los héroes de la película *I vitelloni* —escribió Renzo Renzi en su magnífico librito dedicado a Fellini— no existen. En cambio existen ciertos estados sentimentales análogos a ellos, que expresan la falta de confianza, las aspiraciones irrealizables, las inquietudes internas..."⁵ Así que los héroes de esa película no existen como un fenómeno social, pero tampoco existen como el convencionalismo artístico propio al cine desde su principio. Ninguno de los personajes de esa película es el motor de la acción que se desarrolla, su sujeto; la acción desmembrada se desarrolla de una manera despreocupada, envolviendo una vez uno, otra vez otro "héroe".

En la manera de crear los héroes *I vitelloni* es algo sorprendente. A cada momento nos percatamos de que ciertas características, que estaríamos dispuestos a atribuir al héroe, inesperadamente le faltan; que a veces se comporta como si repentinamente, fuera del alcance de la película, ocurriesen en él cambios poderosos. Otra vez encontramos en él algo que parece contrario a lo lógico del personaje. Llegamos a la conclusión de que el héroe de Fellini no es una creación poseedora de una existencia organizada, de una autonomía. ¿Entonces qué es?

El héroe de Fellini es un fenómeno bastante característico: es el "medium" del autor, la máscara que éste se coloca libremente en el momento que le conviene para expresar por la boca del héroe su propio juicio. Semejante héroe



Federico Fellini: "Hago películas contando fragmentos de mi vida con tanta sinceridad que a veces resulta indiscreto"

no puede ser completo desde el punto de vista de su carácter; una vez es héroe de la película, otra vez héroe de los conflictos internos del autor. El más cercano al autor, más directamente ligado a él, parece ser el joven, algo apartado, Moraldo, pero en realidad todos los héroes de *I vitelloni* a cada momento dejan de hablar como Alberto, Moraldo, Ricardo, para hablar como Federico Fellini. Es un fenómeno común en la literatura. Semejante creación es, en la opinión de algunos críticos, Hamlet, quien unas veces es el príncipe danés viviendo su conflicto propio, y momentos después se transforma en el "medium" de Shakespeare. Extraordinariamente acertada encontramos la observación de Edmonde Magny,⁶ de que la idea del suicidio en el monólogo "ser o no ser" no podía ser el pensamiento de Hamlet, ya que sus peripecias no daban lugar a ello. Era el pensamiento de Shakespeare, quien en ese momento se colocó la máscara de Hamlet.

De allí proviene la especial actitud moral del héroe de Fellini. Se caracteriza por sus varios aspectos. Fellini, para quien su héroe es a veces él mismo, no puede opinar de sí mismo. Su narcisismo natural (constantemente presente en el arte de Fellini) le prohíbe condenarse aun si lo mereciera. Veamos a Leopoldo, el poeta provinciano, en la escena en que lee su drama. A primera

vista Fellini se burla del poeta, de su "arte" grafomaniático, pero si observamos atentamente esa escena, nos daremos cuenta de la determinación y desesperación del joven escritor que quiere salir del rincón de la provincia. Fellini una vez más pintó en el literato provinciano una parte de sí mismo; se detuvo a medio camino; se burló y al mismo tiempo sufrió por esa burla. Y una cosa característica: aún más tarde, en la época en que Fellini formulará claros juicios morales (como por ejemplo en *Estafadores* o *Noches de Cabiria*) los personajes centrales quedan moralmente algo faltos de claridad. El estafador Picasso, o aún el sinvergüenza completo Augusto, gozan de la simpatía del autor a cada momento, justificada por la gracia del narcisismo. Y cuando finalmente se llega al brutal y definido juicio moral sobre Augusto, sentimos que en ese momento se pierde una de las más importantes características de la estética de Fellini. Tenemos que anotar también que los héroes no autónomos, moralmente inestables frenan el proceso psicológico fundamental que ocurre en todo salón cinematográfico: la identificación del espectador con el héroe. ¿Cómo identificarse con alguien que demasiado visiblemente no es de carne y hueso? En eso estriba la primera dificultad para encontrar espectadores para *I vitelloni*, el film más grandioso de Fellini.

Y, finalmente, la última consecuencia del extremo subjetivismo; el último sello del idioma de Fellini. Cuando en el proceso creador no existe ninguna tendencia a objetivizar las experiencias sino constante retorno a las reminiscencias, se crean de esa manera obsesiones, constantes regresos a determinados motivos. El mar y la playa abandonada en las reminiscencias de Fellini se ligan probablemente con el sentimiento de reconciliación con el mundo, de redención y de victoria. En sus subsiguientes películas, cuando quiere expresar ese sentimiento, recurre siempre a esa imagen y el mar se convierte en un símbolo. De esa manera surgió todo el idioma convencional en el arte de Fellini, en el que una plaza con la fuente significa el punto crítico de la soledad, los abandonados terrenos a las orillas de la ciudad — una vida difícil y sin interés, etcétera. El arte simbólico nace siempre en el terreno del subjetivismo.

¹Federico Fellini, *Mon métier*, entrevista. *Cahiers du Cinéma*, 84, 1958.

²Dominique Delouche. *Journal d'un bidoniste* (entrevista) París, 1956.

³François-Regis Bastide, Juliette Caputo y Cris Marker — *La Strada* (álbum) París.

⁴Guido Aristarco, *La strada*, *Cinema Nuovo*, 10, xi, 1954.

⁵Renzo Renzi, *Federico Fellini*, Parma, 1956.

⁶Edmonde Magny, *Sandales d'Empédocle*, París, 1945.

QUE TRATA DE GOBERNANTES

Y:

ESCRITORES

Por Emilio CARBALLIDO

EN UN TERRENO IDEAL, las profesiones de gobernante y escritor se identifican en varios rasgos comunes. Ambas deben tener como fondo un anhelo de servir al público; ambas requieren de la humildad ante el propio trabajo, como virtud básica para realizarse; las dos provocan graves deformaciones de la personalidad en quien las ejerce, aislamiento de la gente común, voracidad para recibir elogios, repugnancia y aun odio a la crítica honrada; y en una y otra es necesario oír constantemente la voz del público, si es que el profesionista desca conservar alguna de las virtudes que tener pueda.

Este artículo pretende mostrar, a través de algunos ejemplos, una situación en que se encuentran los gobernantes, los escritores y el pueblo de México. Las peculiaridades de ésta son tan especiales que a nadie podrá sorprender el tema, sino el hecho de verlo en letras de molde.

Hacia 1953, hubo un episodio lamentable en la recién hermosada Alameda Central. Los fotógrafos que todos estábamos acostumbrados a ver, con sus antiguas cámaras y sus trapos negros, listos para captar y perpetuar los amores del soldado y la criada o la belleza de los niños provincianos, los fotógrafos fueron arrojados violentamente de sus sitios. La diligencia de los agentes llegó a romper algunas cámaras, tras de golpear a los propietarios. Y es que el gobernador de la ciudad había ordenado retirarlos de ahí (parece que ya han vuelto) y la orden se cumplía con un estilo que pronto habríamos de reconocer como característico.

¿Por qué se les retiraba? Según el público eran útiles, representaban además una tradición simpática, su presencia respondía a aspectos auténticos de nuestra psicología nacional. Pues se les eliminaba, se supo, por razones de buen gusto, tal y como se tiran los muebles viejos al redecorar una casa; esos ciudadanos "no iban" con la bonita y llamante Alameda.

Quien esto escribe, decidió publicar su opinión sobre el asunto (y no era sólo suya) en el periódico donde colaboraba por ese tiempo. Así aprendió que no es fácil tratar de cumplir con una de las obligaciones del oficio, hacer que la voz pública llegue a oídos del gobernante. El artículo no fue publicado.

Vino poco después la redecoración de los camiones urbanos. Todos recordamos con nostalgia el útil y cómodo sistema según el cual cada ruta tenía su propia combinación de colores, y así a la mayor distancia o aun en la penumbra, podía uno identificar su vehículo. Esto era útil y era hermoso, daba un sello único y alegre a nuestros transportes. Ahora bien, tantos colores sueltos por la ciudad parecieron de mal gusto a alguien que no viajaba en camión y, por lo tanto, no podía entender su utilidad. Los camiones fueron uniformados ante los rugidos furiosos de una enorme opinión pública que nunca encontró cabida en los periódicos. Se habló de concesiones jugosas a alguna compañía productora de pintura, hubo lamentaciones en todos los tonos: nada se reflejó en la prensa. Ésta, en cambio,

ponderó lo atinado de la medida, el buen aspecto de la ciudad y el buen gusto del gobernante. Quien esto escribe trató de publicar al menos moderadas observaciones, diciendo que el buen gusto de lo uniforme sólo es indiscutible en los regímenes totalitarios, que varios pintores extranjeros habían elogiado calurosamente nuestro inteligente y original sistema; trató de hacer



"las obras públicas se hacen como puñaladas de picaro"

pensar en la gran cantidad de ancianos, niños, cortos de vista, analfabetas y extranjeros para los que el sistema era de imprescindible importancia. Nunca logró publicar nada.

Algún tiempo después, se inició con timidez la censura teatral. *La Celestina* fue prohibida, y permitida al fin ante el escándalo que la medida provocó. Se veía que una fuerza nueva, sin embargo, trataba de apoderarse de los espectáculos, ya que los periódicos hablaban de moralización y elogiaban una censura sin base constitucional, una censura clerical ejercida por un gobierno laico, una censura que ahora frena los pecados de la carne, y que tal vez luego prohíba obras sobre la gula o la envidia. ¿Y no recordaba esto la moralización de Alemania en los años de treinta y tantos?

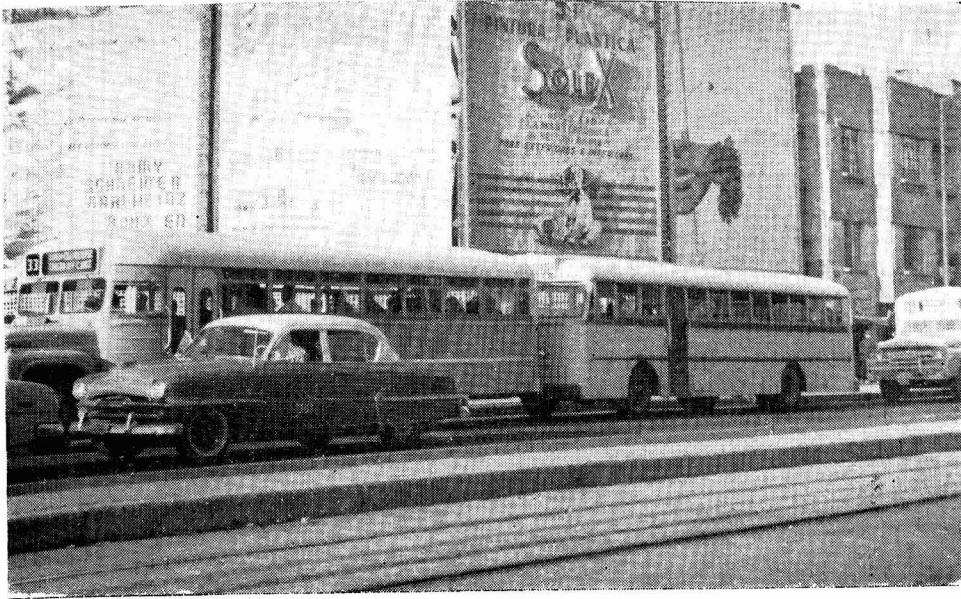
Llegamos al final del sexenio pasado, y un gran número espectacular estaba ya prevenido y fue lanzado sorpresivamente: ¡nuevos decorados para el Zócalo! ¡Disfraces coloniales para todos los edificios! ¡Grandes atracciones! El jardín se convirtió en una gran pista de patinar, tal y como el ingenio popular lo descubrió inmediatamente. (Por cierto, en una sola noche y tal como en las mil y una, fue picado el cemento hasta dejarle esa rugosidad actual que impo-

sibilita el deporte). No hay ya por qué discutir esa patológica estética de la uniformidad y lo amplio, ni hay ya por qué imaginarse lo que haría el licenciado Uruchurtu si le dieran poder en Roma, o ante la Plaza Roja o la de San Marcos. Lo que debe considerarse: que esa transformación del Zócalo fue una oportunidad única para que el pueblo de México recuperara los tesoros arqueológicos que están ahí enterrados, y el gobernante no permitió que se hiciera la menor búsqueda, porque, evidentemente, la finalidad de todo aquello no era el servicio que la obra pudiera prestar, sino la apariencia de gran eficacia y poder con que el funcionario iba a cubrirse. Ya para entonces los periódicos habían encontrado un ridículo mote para el dueño de estas actitudes, aunque lo usaban perfectamente en serio: "el regente de hierro" se le llamaba a diestra y siniestra, con gran tino, ya que el hierro no puede escuchar la voz pública ni discernir con tanta claridad como la carne y el hueso.

Cuando el actual presidente de nuestra República (mía, suya, de usted, de todos y de cada uno) ocupó su cargo, los que trabajamos en el teatro sufrimos un verdadero colapso, al ver que, contra toda la tradición de nuestra democracia postrevolucionaria, un importante funcionario continuaba en su mismo puesto. Quien esto escribe cree estar en contacto con la voz pública, ya que es maestro de escuela, viaja en camión y en tranvía, va a veces a los mercados, hace antesalas y usa los coches "de a peso". Y la voz pública dijo textualmente "que el licenciado Uruchurtu había querido ser presidente, pero que no se había podido, y por eso se le conservaba en el puesto, para que pudiera serlo en el próximo sexenio". ¿No va a ser enemigo del teatro quien teme verlo recoger estas voces, y lanzarlas desde el foro, tal y como lo ha hecho *El gesticulador* de Usigli?

De cualquier modo, en el medio teatral predijimos que el pavoroso fénix acabaría con nuestra fuente de trabajo en menos de tres años, y hemos podido ver que teníamos razón: ya casi lo ha logrado. Su primer paso fue colocar un señor que recibiera las bofetadas, y bautizarlo como licenciado Peredo. En él se descargó la furia que cada atropello nuevo ha provocado, y así han podido ser clausurados 5, o 6 o más teatros, gracias a mitológicas fallas arquitectónicas. Se impidió nuevamente el estreno de textos inofensivos, algunos inmortales y otros no, del teatro universal. Se prohibió dar funciones en restaurantes, porque quien cena puede morir ardidado o aplastado si le place, pero quien ve teatro no. Mientras el costo de la vida subía, y sube, se prohibió a los empresarios elevar el precio de los boletos, y se fijó el precio general de \$12, sin considerar nunca el costo del espectáculo. Se prohibió nuevamente *La Celestina*, al fin con éxito, y ahora ya en casi todos los periódicos hubo un aplauso para la prohibición, y cronistas y periodistas por los que uno sentía un vago respeto demostraron no ser inaccesibles a la venalidad o al miedo.

Este miedo, por cierto, no obedece a causas concretas. Hay diferentes y nebulosas versiones de que quien escriba la verdad sobre los actos del Regente será castigado con la cárcel, y otros dicen que



"tantos colores sueltos por la ciudad parecieron de mal gusto a alguien que no viajaba en camión"



"No hay ya que discutir esta patológica estética de la uniformidad y lo amplio"



"los fotógrafos fueron arrojados violentamente de sus sitios"

será golpeado cruelmente por algunos desconocidos, o que sufrirá un casual accidente de automóvil. Todo esto ya parece inverosímil, o francamente truculento al menos. Podemos estar seguros de que el callar y el alabar son simplemente costumbres de la venalidad codificada, y aun automática adulación a menudo no recompensada; son nada más el trato acostumbrado y tácito para quienes están en el poder, son las no formuladas leyes del "así debe escribirse" y el "esto no puede decirse", que por razones de emulación estilística se exageran más y más, y abundan cada vez la distancia entre nosotros, el Pueblo, y nuestros servidores, el Gobierno.

Todo lo anterior es gravísimo si pensamos que el poder excesivo enceguece, ensordece, descompone la psicología de quien lo disfruta. El gobernar por demasiado tiempo puede hacernos olvidar que somos los humildes sirvientes de quienes gobernamos, nunca sus amos. Para algunas personas, seis años resultan ya excesivos. Y es cada vez más claro que todo mundo va olvidando la verdad: que el licenciado López Mateos, el licenciado Uruchurtu, los secretarios de Estado, hasta la misma policía, trabajan para servirme, y para servirlo a usted, y a todos nosotros. Por eso es que debemos conocer sus planes de trabajo con cierta anticipación, a fin de que podamos opinar sobre ellos. ¿Y no es realmente grave que no tengamos casi donde hacerlo?

Y aún así, no habiendo casi modo de hacernos oír, por las dudas tal vez, las obras públicas en la ciudad de México se hacen "como puñalada de pícaro", no vaya a ser que ocurra lo que hemos visto con el proyectado derrumbe de nuestra más valiosa zona histórica: el atropello iba a ser excesivo y la opinión pública gritó, y hasta a través de los periódicos logró hacerse oír. Una sección de la prensa continuó su cántico de elogios a pesar de todo, y don Antonio Castro Leal, al querer defender los intereses del pueblo que constitucionalmente representa, fue ridiculizado, agredido e insultado, por su audacia de oponerse a un proyecto oficial.

No son ahora estos ejemplos los que importan esencialmente, sino las graves conclusiones a que dan origen. Hemos visto que la cobardía de nuestro gremios teatrales, la debilidad de todas nuestras asociaciones, el servilismo y la venalidad de la prensa diaria, la indiferencia del ciudadano común, han creado un tipo de funcionario totalitario que hace mucho no padecíamos. Hemos visto que el D. F., se convirtió en un feudo, gobernado por un poder casi absoluto al que da pánico oponerse. ¿Y cómo vamos a lograr que este, o cualquier otro funcionario, pueda volver al buen camino? ¿Cómo va a realizarse la comunicación entre los que servimos al pueblo escribiendo y quienes lo sirven gobernando? ¿En qué prensa, en qué radio, en qué televisión vamos a ejercer nuestro derecho constitucional de crítica?

Y si es deliberado, consciente y oficial el obstáculo para nuestra voz, y si el siempre naciente Teatro Mexicano está siendo asesinado porque tiene una voz difícil de manejar o silenciar, ¿qué se pretende que nosotros los del pueblo hagamos? Dirijo esta pregunta a todos los funcionarios que se supone nos sirven desde sus puestos.

POESÍA MEXICANA 1950-1960*

Por Max AUB

PROLOGO¹

MÉXICO ES HOY, gracias a los avatares de su historia, un fenómeno único de estabilidad y progreso, de liberalidad y sentido común. Débese, en primer lugar, al éxito evidente del mestizaje, prueba concluyente —una vez más— de la identidad del hombre.

En el tiempo y en un mismo lugar se han superpuesto civilizaciones, muerte sobre muerte, pero en ningún sitio han vivido y sobrevivido al mismo tiempo, queriendo y sin querer. En Norteamérica, los indios son curiosidad; en la India, lo inglés es pasajero y poco tiene que ver con la cultura; en China, las invasiones se rompieron los dientes en los acantilados; en Troya, se suceden siglos entre una ciudad y otra; en Argelia, el Magreb no había construido nada. Las civilizaciones, sin piedra, no son civilizaciones para la Historia. En México, lo precortesiano y lo español, piedra a piedra, viven y se sobreviven, auténtica coexistencia, con sus odios, sus relaciones, sus rencores, su amor, haciendo y rehaciendo el país cada día. (Los árabes, en España, donde tanto contaron, no dejaron, en cuanto al idioma, sino retazos de su lengua.)

No hay duda que siempre existió una veta indigenista, desde los Cronistas, que son —en este aspecto y en otros— los mejores y más importantes modelos; en los siglos XVIII y XIX se puede seguir su rastro —en los temas, no en la factura— sin grandes cualidades intrínsecas. Lo que ha sucedido —lo que está sucediendo— es que el mestizaje —realización misma de México— no llega al poder, como tal, hasta la Revolución. Indio, Juárez; mestizo, Porfirio Díaz, sobresalen como gobernantes en la última mi-

tad del siglo XIX, pero el país está todavía saturado de colonialismo: huyéndole no se recurre a lo autóctono sino a lo francés.

Aun en 1928, la *Historia de la literatura mexicana* de Carlos González Peña, publicada por la Secretaría de Educación Pública —libro de texto—, empieza diciendo: “La literatura mexicana es una rama de la española”. Nadie se atrevería, hoy, a hacer esta afirmación, entre otras cosas porque ya sería falsa; de la misma manera que sería injusto asegurar que hoy la literatura norteamericana es una rama de la inglesa. Por lo general, las letras, los hijos crecen, se vuelven independientes (y los armadillos, y los fresnos). Tal vez no hay veinte literaturas aparte en lengua española, quizá alguna es todavía rama del tronco famoso; pero, para seguir con el simil

vegetal, la literatura mexicana sería a lo sumo, un trasplante de la española, o, mejor, un árbol nuevo nacido de semilla ultramarina en una tierra inconfundible. Lo cierto: la poesía mexicana de hoy admite parangón con la que sea, sin desmerecer en nada.

Sucede que la independencia literaria, siguiendo los cauces de la política, tarde más tiempo en manifestarse plena, como una realidad innegable. Lo es para todos los géneros: para la novela desde *Los de abajo*; para el teatro desde la obra de Usigli; en poesía desde López Velarde.

Lo que, hace años, pudo llamar José Vasconcelos, con cierta razón, “indigenismo falsificado”, con el tiempo, el empeño, la repetición, la enseñanza, se ha infiltrado en las masas —la indígena entre otras— y es factor auténtico y evidente de la nueva cultura mexicana, visible en lo que cualquier civilización, cualquier cultura, tiene como más pristino: la piedra y la poesía.

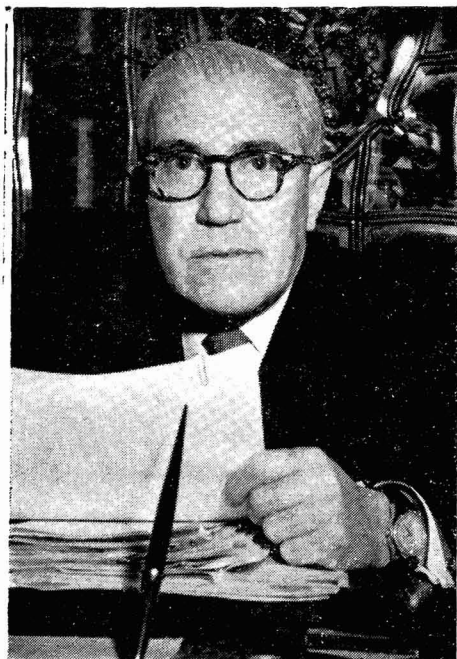
Quizá el acontecimiento poético más importante de estos últimos tiempos sea la aparición de las nuevas versiones de las poesías náhuatl por el padre Ángel M. Garibay (1940) y su discípulo Miguel León Portilla. No sólo por sus espléndidas calidades poéticas su influencia ha de ser perdurable: en ellas hallan los mexicanos parte de lo que les faltaba: base. Tal vez la grandeza de la poesía de Octavio Paz se debe a la seguridad de estas lecciones; que no se traen aquí por razones obvias.

Porque la gran exclusividad de la poesía americana en español es que carece, si no de principios, de principio: no hay poetas primitivos, los sacaron, como el hombre, completos del barro o, como Minerva, salieron ya con todas sus armas al aire de sus patrias.

Los primeros poetas hispano-mexicanos hablaron ya un idioma completamente hecho; así, al paso de los siglos, al adquirir conciencia de los mitos autóctonos, muchos se resistirán a admitir el Poema del Cid o el Arcipreste como bases únicas de su literatura. Con la In-



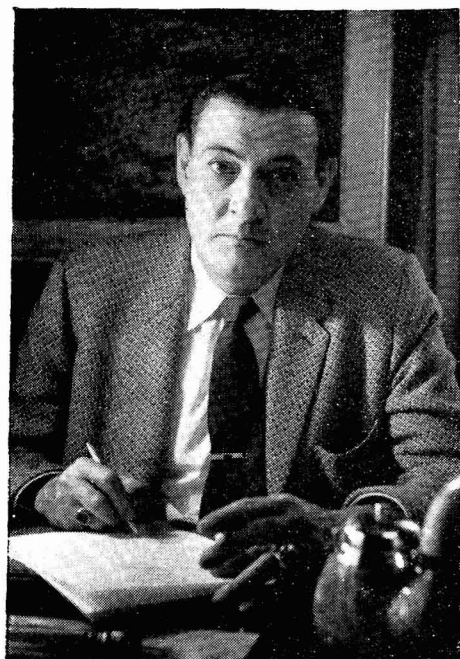
López Velarde.—“independencia literaria”



José Gorostiza.—“entregado a la diplomacia”



J. Villaurrutia.—“forzosa ausencia”



S. Novo.—“dedicado al teatro”

* Prólogo de la antología que, con este título, va a publicar próximamente la editorial Aguilar, de Madrid.

dependencia, las leyes de Reforma y la Revolución, iniciada en 1910, bucéanse otras entrañas poéticas que se hallan muy principalmente en los materiales recogidos por Sahagún.

Hasta ayer, país inseguro; inseguridad política, inseguridad social, inseguridad económica, inseguridad humana; sólo de algún tiempo a esta parte México empieza a tener fe profunda en sí, bien establecido el mestizaje en el poder. De ahí, en parte, el pasado esplendor verbal y arquitectónico, hecho para esconder lo verdadero, donde la hojarasca y el perifollo quedaron por verdad en mil ocasiones. Contradicción vital que, en las nuevas condiciones, lleva a bastantes poetas actuales, empezando por López Velarde, a preferir un tono menor.

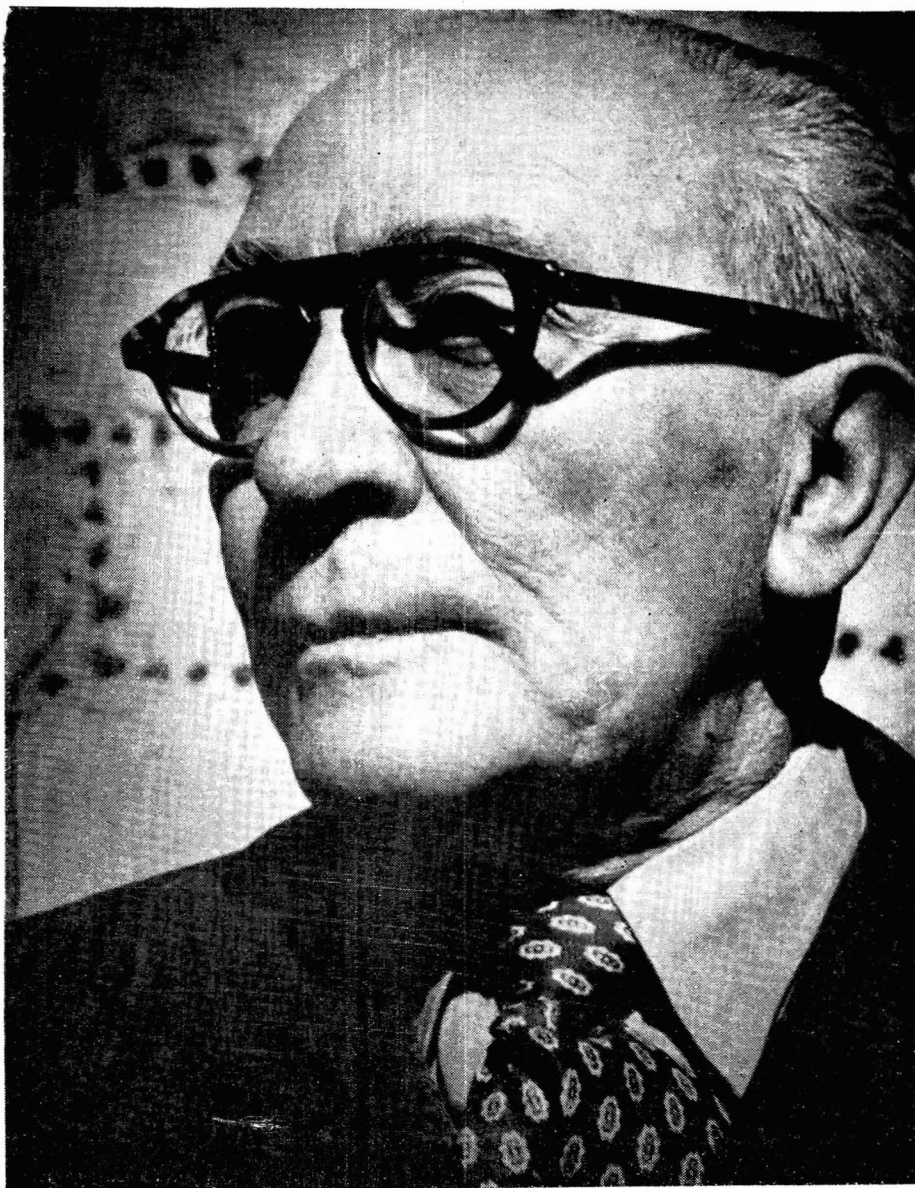
De 1950 a 1960, lapso que nos ocupa, se han sucedido normal y constitucionalmente en el poder tres Presidentes de la República: Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos. Época de paz y progreso material. En estos diez años entrecruzan sus publicaciones escritores nacidos hace setenta, otros hace veinte. Es decir, dan lo suyo poetas que presenciaron, o tomaron parte, en la Revolución; otros que vivieron sus coletazos y los que sólo la conocen de oídas.

De los primeros, de la generación del *Ateneo*, escriben todavía, en 1950, Enrique González Martínez y Alfonso Reyes. De la generación posterior, la de los *Contemporáneos*, sólo Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet prosiguen metódicamente su obra; Salvador Novo, dedicado al teatro y al periodismo, sólo hace versos muy circunstancialmente; Xavier Villaurrutia muere el día de Navidad de 1950; José Gorostiza, entregado a la diplomacia, deja de escribir poesía.

Como es natural, los poetas que cumplen al principio de esta década, más o menos, treinta años, y que se agruparon en las revistas *Taller* y *Tierra Nueva*, publican ahora sus libros más importantes, y aparecen, por primera vez, los nombres de otros, más jóvenes.

Todos estos poetas pertenecen generalmente a la misma clase; en esto hay perfecta continuidad entre el porfirismo y la Revolución. Las colonias extranjeras, tan importantes en la vida económica del país, no dan poetas apreciables, como no los da la vieja cepa española.

Forzosamente, las generaciones se corresponden: se nace y se muere cada día. El estudio comparado de idénticas generaciones en países distintos es gran fuente de enseñanzas. Enfrentando mexicanos y españoles, la generación del *Ateneo* (la de Azuela, Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Enrique González Martínez; la de Alfonso Reyes, el benjamín) corresponde a la de los epígonos de la del 98: Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Ortega, Azaña, Díez-Canedo. Son dos grupos totalmente distintos debido, ante todo, al triunfo de la Revolución Mexicana y al fracaso de la intención revolucionaria española en 1917.



Enrique González Martínez.—“Enfrentando mexicanos y españoles”

Ahora bien, no hay literatura revolucionaria mexicana porque la Revolución, aunque no lo fuera el impulso que la provocó, fue agraria; explosión popular, hija de tristes condiciones sociales y económicas. No pueden compararse los Flores Magón con Gorki o con Lenin, no digamos con Voltaire. Preparación intelectual la hubo en el siglo XIX, para la Reforma, cuyos ideales, incumplidos en parte, siguen vigentes.

La Revolución que surge en 1910, bajo la bandera de la no reelección de Porfirio Díaz, halló pronto su cauce bronco en la repartición de tierras y en el ascenso al poder de una nueva clase mestiza, que ha hecho de su patria lo que es hoy.

Si en la novela este hecho se retrata con claridad (existe una novela “de la Revolución”, no revolucionaria; más que novela, memoria, con lo que no deja de ser literatura), en poesía las reacciones fueron muy distintas. No hay una poesía “de la Revolución” (como no sean canciones, corridos populares); los *Contemporáneos*, introductores de los ismos europeos —al igual que los “estridentistas”, hermanos de generación, si no en calidad— reflejan las corrientes europeas que no se habían empapado todavía de política, en la que tanta influencia tuvo la herejía trotskista, y tuvieron muy en cuenta la “deshumaniza-

ción” orteguiana, Giraudoux y Jarnés, Valéry y Supervielle (la *Revista de Occidente* y la *N.R.F.*).

Así Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, corresponden en muchos aspectos con los de sus contemporáneos españoles, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti.

En cambio, la generación siguiente, la que corre de Octavio Paz a Jaime García Terrés, tiene poco que ver con la de los hombres de idéntica edad que hoy escriben en España. Y no sólo en España.

En Cuba, en Chile; Nicolás Guillén, Pablo Neruda; como en España, Blas de Otero, hallan facilitada su tarea por la oposición política en la que se mueven. No es el caso de México; al contrario, los poetas aceptan en general la forma y métodos de gobierno. Pero como toda gran poesía actual, es rebelde; su obra se hace retórica, metafísicamente oscura, ahondando la protesta. Es el caso de Octavio Paz, de Alí Chumacero.

La rebeldía social sólo aflora en algunos extremos, en Efraín Huerta, en Rubén Bonifaz; en otros, como en el caso de Jaime García Terrés, produce una agria disonancia —hombre de izquierda, admirador de Ezra Pound— o busca salidas imposibles como en el caso de Manuel Calvillo.



R. Bonifaz Nuño,—"rebelión social"

Por otra parte, la "gubernamentalidad" favorece la floración de certámenes provinciales y provincianos, bien aprovechados por versificadores innumerables o innumbrables.

El decenio, impuesto a esta antología, no puede dar al lector una idea cabal de la poesía mexicana contemporánea, aunque sí, lo espero, de lo que ha sido durante este tiempo. En estos diez años, los poetas de la generación del *Ateneo* no publican sino la final continuación de su obra (González Martínez fallece en 1952; Alfonso Reyes, hasta el día de su muerte entregado a la revisión de su obra.) De los *Contemporáneos* la sola ausencia de José Gorostiza, aun siendo escasa su obra, deja un hueco imposible de llenar; *Muerte sin fin*, poema publicado en 1939, es una obra capital. La forzosa ausencia de Xavier Villaurrutia, muerto en 1950, es otra cortadura insalvable. El grupo queda pues reducido a Jaime Torres Bodet y Carlos Pellicer, ya que, en el lapso que no fue señalado, Salvador Novo, como ya indiqué, no publica más que versos de ocasión.

Más los grupos que se forman de 1940 a 1950 encuentran aquí su mejor expresión.



A. Chumacero,—"ahondando la protesta"

sión. Referente al de *Taller* —que resume en gran parte los demás—, lo mejor es dar la propia opinión de su miembro más destacado, Octavio Paz:

"Castro Leal piensa —guiado quizá por el título de la revista— que el 'oficio' tuvo gran importancia para nosotros. Me parece que la idea de Solana, fundador de la revista, era otra: concebía a *Taller* como fraternal y libre comunidad de artistas. Ciertamente, los problemas técnicos —quiero decir: el lenguaje— constituyeron una de nuestras preocupaciones centrales. Pero jamás vimos la palabra como 'medio de expresión'. Y esto —nuestra repugnancia por lo literario y nuestra búsqueda de la palabra 'original', por oposición a la palabra 'personal'— distingue a mi generación de la de *Contemporáneos*. La poesía era actividad vital más que ejercicio de expresión. No queríamos tanto decir algo personal como, personalmente, realizarnos en algo que nos trascendiese. Para



A. Reyes,—"la generación del Ateneo"

los poetas de *Contemporáneos* el poema era un objeto que podía desprenderse de su creador; para nosotros, un acto. O sea: la poesía era un 'ejercicio espiritual'. De ahí el interés de Efrén Hernández (quien compartió algunas de nuestras preocupaciones) por los místicos españoles, y el de Quintero, Vega Albela y el que esto escribe por poetas como Novalis, Blake o Rimbaud. A todos nos interesaba la poesía como experiencia, es decir, como algo que tenía que ser vivido. Veíamos en ella a una de las formas altas de la comunión. No es extraño, así, que amor y poesía nos parecieran las dos caras de una misma realidad. O más exactamente: las dos alas. El amor, como la poesía, era una tentativa para recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión y a la desgarradura.

"Estas breves notas muestran influencias y afinidades con los místicos, los surrealistas y ciertos escritores como D. H. Lawrence y algunos románticos ale-

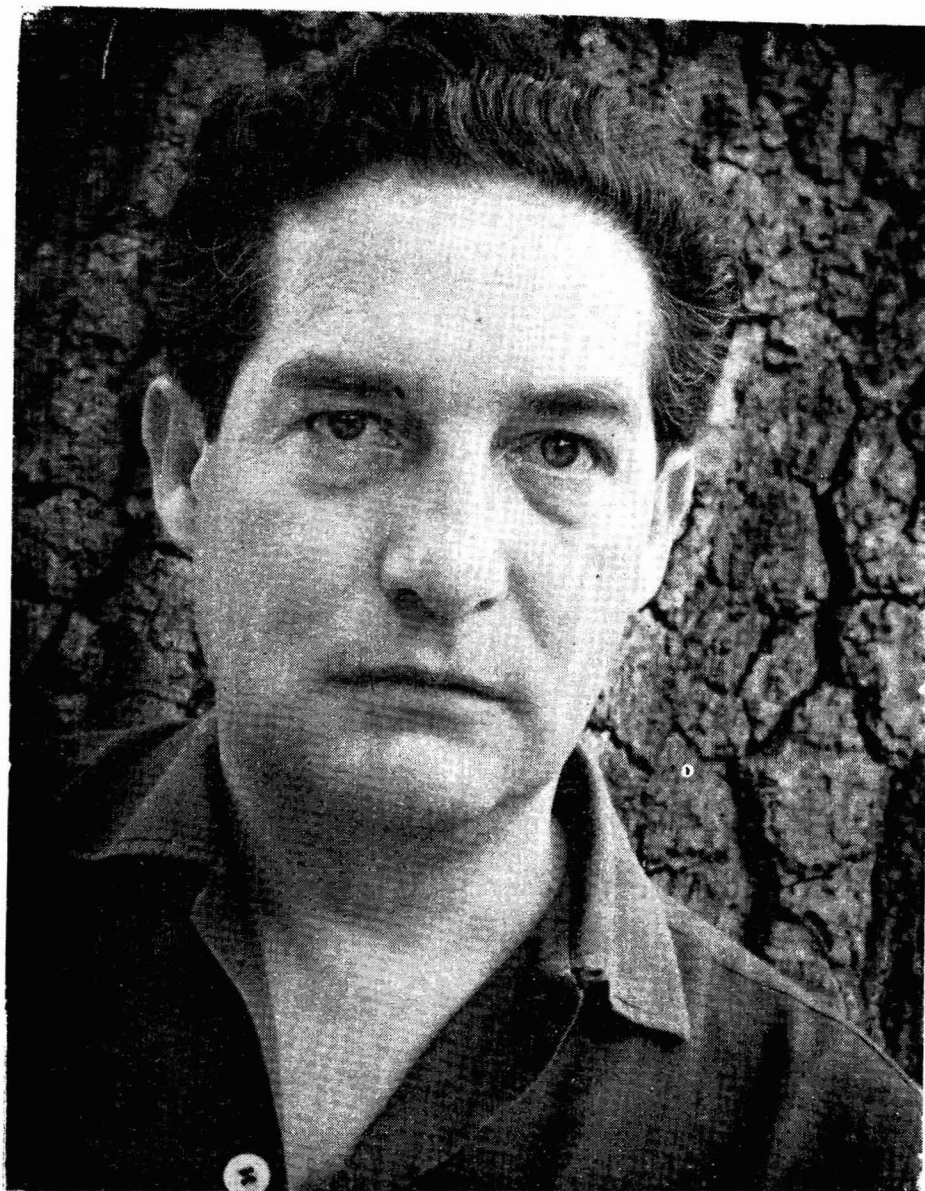
manes e ingleses. Pero no nos interesaba el lenguaje del surrealismo, ni sus teorías sobre la 'escritura automática': nos seducía su afirmación intransigente de ciertos valores que considerábamos —y considero— preciosos entre todos; la imaginación, el amor y la libertad, únicas fuerzas capaces de consagrar al mundo y volverlo de veras 'otro'. Nada más natural que en ese estado de espíritu volviésemos los ojos hacia ciertos poetas de nuestra lengua tocados por el surrealismo, y que encarnaban con brillo sin igual estas tendencias: Cernuda, Aleixandre, Neruda, Larrea, Prados, Lorca, Altolaguirre, Alberti. Creo que ellos influyeron más profundamente en nuestra generación que los *Contemporáneos*. En los primeros poemas de Huerta es visible la presencia de Aleixandre, Larrea y Neruda. En Quintero, quizá, influyó sobre todo Neruda (influencia que luego eliminó del todo). La poesía de Luis Cernuda —tras varios contactos anteriores— contribuyó a iluminarme por dentro y me ayudó a decir lo que quería. A todos nos molestaba un poco lo que llamábamos el 'intelectualismo' de *Contemporáneos*. Concebíamos la poesía como un 'salto mortal', experiencia capaz de sacudir los cimientos del ser y llevarlo a la 'otra orilla', ahí donde pactan los contrarios de que estamos hechos."

Los más jóvenes todavía andan, a tientas, buscando su camino.

Si no viaja más allá de sus fronteras, el mexicano escribe poco. Por no decir de sí, calla; tal vez para que no sepan cómo es. *La serpiente emplumada*, *El poder y la gloria*, *El tesoro de la Sierra Madre*, procuran ahondar más en México que muchas novelas autóctonas. *Ulises criollo*, *El águila y la serpiente*, *La sombra del caudillo*, fueron escritas en voluntario exilio.

Los poetas mexicanos de obra larga han pasado muchas temporadas fuera de su patria; lo mismo Amado Nervo que Enrique González Martínez, Alfonso Reyes que Octavio Paz. Los que no han viajado son mucho más parcos, lo mismo Díaz Mirón que Othón, Ramón López Velarde que Alí Chumacero.

Por otra parte, la exiguidad de la clase dirigente, resultado de la pobreza del desarrollo económico del país, hace necesario que todas las personas destacadas intelectualmente formen parte —de una manera o de otra— del equipo gubernamental. Algunos poetas, más fieles al servicio público que a su dictamen interior, abandonan totalmente el arte; otros esperan la jubilación para dar lo guardado. De esta manera, quieran o no, toda la literatura mexicana es "comprometida". José Vasconcelos, secretario de Educación, quiso llegar a Presidente de la República; Enrique González Martínez fue subsecretario de Educación; José Gorostiza, subsecretario de Relaciones; Octavio Paz, ministro; los demás, si no han ascendido todavía a puestos de primera importancia, sirven o han servido de buen grado al Estado. No es reproche, sino lección.



Octavio Paz.—“la poesía como algo que tenía que ser vivido”



Carlos Pellicer.—“prosigue metódicamente su obra”

Hay tantas antologías poéticas por el aire como gustadores de poesía en tierra. Sin embargo, una antología sólo debiera constar de aquellos poetas que, faltando, dejaran coja la representación de la poesía escogida. Con lo que el número vendría a ser muy reducido y la injusticia flagrante. Por eso los encargados de las mismas suelen curarse en salud buscando en el número el remedio de la calidad.

Existen otras recetas, por ejemplo: tomar los poemas más citados de la época determinada, y publicarlos. Mas entran las componendas, las amistades, los quedarán, la duda: si fulano —catador— dice que zutano es poeta, por algo será. Juega la modestia del escogedor, entra la balanza de la justicia, y todo se echa a perder, al paso de los escrúpulos, se deslizan mil versificadores, aprovechando coyunturas.

Otra: pónense primero los amigos, luego los del terruño, sin olvidar los afines en política o aficiones —sexo, espectáculo—; pásese la justicia con manga ancha.

También se puede escoger el camino de los profesores —nacionales o extranjeros—, donde suele vencer lo didáctico, apareciendo los vates más insospechados a rastras de la casualidad; el número de ejemplares vendidos o las crónicas amistosas, que estos maestros suelen bandearse más por lo impreso “acerca de” que por juicio propio, desconfiando del suyo, conociendo tantos.

Multiplíquense los florilegios, basados en los anteriores, al conjuro de la facilidad y lo crematístico.

Sólo las colecciones que se detienen ante los vivos escapan, a veces, al escarnio; echan rayos los no traídos a cuento, y sus amigos. Otros se quejan de la compañía. A tal punto, que sería inútil pedir perdón por mis faltas, como era costumbre al final de las comedias.

*

El panorama de la poesía mexicana de estos últimos diez años quedaría incompleto si no se incluyera muestra de la obra de tantos poetas extranjeros trasterrados. Entrañados algunos en la vida de su país de adopción, añorantes otros de su patria perdida, han escrito y publicado muchos de sus libros más importantes en esta tierra, liberal como ninguna.

Por esto se traen aquí, como buen colofón, unos cuantos poemas de poetas españoles o americanos, mexicanos de hecho y pecho. No sería justa, ni para ellos ni para México, su ausencia.

¹ No intento, en estas notas; hablar de la poesía mexicana en sí, sino de cómo y por qué es como es y no de otra manera, de 1950 a 1960. Busco y doy algunas explicaciones primarias acerca de las condiciones sociales y políticas que la determinan, que ojalá sean tomadas por lo que son: mínima prueba de interés y amor.

CORRIENTE ALTERNA

Por Octavio PAZ

NOTA: A partir de este número Octavio Paz publicará en la Revista de la Universidad una crónica mensual. Semejante a la que escribió durante algún tiempo en un desaparecido semanario literario, aunque de mayor extensión, estará compuesta por comentarios sobre la actualidad artística y teatral, notas de lectura y reflexiones sueltas en torno a la poesía, la pintura y otros temas.

A VECES RECIBO cartas de amigos —poetas, pintores— que se quejan de la indiferencia de la crítica frente a sus creaciones. No les falta razón, sobre todo si se piensa en los elogios extravagantes o en las vehementes condenaciones —unos y otros ruido y confusión— que suscita toda obra en la que, de esta o aquella manera, se adulan los gustos de la mayoría (desde el “inmoralismo” epidérmico de la pornografía hasta el “moralismo” del arte social). La independencia es pecado que no perdona el mundo moderno, dividido en sectas vindicativas y partidos omniscientes. Ayer, la distinción era una virtud, una suerte de elegancia moral a la que todos aspiraban; hoy, algo peligroso que la prudencia aconseja ocultar. Ser diferente es exponerse al examen del psiquiatra; ser disidente, condenarse al destierro (exterior o interior). Las ideas dividen a los hombres pero todos están unidos por el mismo horror a la obra realmente original.

En Hispanoamérica, además, ya sea por timidez, cobardía, asco o desdén, desde hace mucho los escritores han abandonado el ejercicio de la crítica, que ha caído en manos de periodistas, cronistas de radio y televisión, agentes de publicidad y censores morales y religiosos. El arte ya forma parte de la actualidad; y son los criterios de la actualidad —el comercio y la política, es decir, la compra-venta y la propaganda— los que sirven para juzgarlo. Una obra es buena si se vende o si su “mensaje” ayuda a mi partido. La “sensación” y la “utilidad” son los dos valores supremos de la crítica contemporánea. Poco o nada podemos hacer contra esta situación —excepto, claro está recordar que las cosas grandes o, por lo menos, las que de veras cuentan, las que un día contarán, nacen y crecen en silencio. La oscuridad es propicia a la gestación. Soledad y silencio, como dos alas que se juntan, como un párpado que se cierra, protegen el monólogo ardiente del poeta, el soliloquio del filósofo, el diálogo del pintor con las formas.

DELANTE DE la luz cantan los pájaros: el título del libro de Marco Antonio Montes de Oca —su primer libro— es casi una definición de su poesía. Pero hago mal en llamarlo definición; más exacto sería decir: enunciación. Con esta frase el joven poeta enuncia —y aún: anuncia— su programa poético, lo que oscuramente se propone decirnos. En apariencia nada más tradicional: el canto del poeta se compara desde hace mucho con el de los pájaros; asimismo, nada más natural que los pájaros —y, por lo visto, los poetas— canten a la hora del alba, cuando la luz nace,

o al mediodía, cuando la luz triunfa. Pero Montes de Oca no dice que los pájaros cantan en la luz, sino delante. ¿Dónde: en la sombra, en otra luz? No lo sabemos. El título, tan claro a primera vista, plumas sonoras y picos luminosos, de pronto se transforma en un enigma centelleante.

La poesía es un “más allá” o un “más acá”, como se quiera, pero siempre es un *más*. La experiencia del poeta —amor, odio, tristeza, hambre, júbilo, angustia— no es distinta a la de los otros hombres. Y, además, es otra cosa. Ese *además*, esa *otra cosa*, es lo que distingue al poema del relato, la crónica, la anécdota o el discurso. El libro de Montes de Oca es una tentativa por internarse en ese más allá informe donde luz y sombra se funden. Búsqueda de las fuentes del canto, peregrinación hacia las raíces del árbol que habla. El poeta camina por un paisaje indeciso, donde todo es engaño y apariencia, donde todo se transforma sin cesar en su contrario: el follaje en un millón de ojos, la columna en un mendigo leproso, el bosque en un cementerio de veleros y cate-drales quemadas. Todo lo que tocamos se desvanece. Ilusión y amenaza. La realidad se esconde bajo muchas máscaras. La realidad está más allá, siempre más allá. Nunca la voz del poeta es completamente suya, nunca los labios son en verdad los labios. Entre el poeta y su palabra, entre la imagen y la realidad, hay siempre una zona de ausencia. ¿Qué hacer? Iluminar la tiniebla; acribillar la nada; dar forma a lo que todavía oscila entre ser nube, pájaro o mujer; conjurar a la realidad para que al fin encarne. Cantar, decir. Y Montes de Oca dice:

*Canto hasta donde me alcanza la voz,
Sigo cantando hasta que mi largo
(perjurio
Acierte a ser otra vez juramento.*

Ese “largo perjurio” no es sino la distancia, el espacio nulo que se abre entre la voz del poeta y ese más allá inasible. Todo poema es una tentativa por transformar en “juramento” —es decir, en forma sellada y para siempre viva— la voz dispersa de los hombres. Empresa destinada al fracaso —y de ahí que la actividad del poeta sea, simultáneamente, un largo perjurio y un instantáneo juramento. Montes de Oca posee una conciencia muy clara de los poderes y limitaciones (perjurio y juramento) de la palabra. Por eso canta “hasta donde le alcanza la voz”, o sea: hasta perder el habla. Como el cohete generoso que se ennegrece a medida que ilumina la noche, en sus más altos momentos su canto es un extraño y sun-tuoso “Himno a tientas”, título del últi-

mo de sus poemas e involuntaria definición de su libro.

Algunos críticos le reprochan su riqueza de imágenes, reparo tan absurdo como el de criticar la esbeltez en el chopo o la blancura en la nieve. No me extrañan los juicios adversos. Tras años de anemia parnasiana es natural que la explosión verbal de Montes de Oca —con todas sus caídas y faltas de gusto, lo admito, pero también con toda su fresca y admirable energía, parezca un escándalo. La salud es escandalosa en un sanatorio. Por lo demás, según se ha visto, Montes de Oca sabe que su riqueza es pobreza: “una astilla de silencio atraviesa para siempre los amargos labios del poeta”. Las palabras son malas conductoras de poesía y por eso pugna, en una lucha de la que no siempre sale vencedor, por convertir cada palabra en imagen, es decir, por transformarla en *otra cosa*. En juramento: consagración de la realidad por la palabra, de la palabra por la imagen. Como todo poeta auténtico, “hace de tripas, corazón”. Actitud también escandalosa en un mundo donde muchos hacen tripas de su corazón.

No, la poesía nunca es excesiva. Los numerosos aciertos de Montes de Oca no me cansan; me cansa cuando desfallece, cuando se repite y, sobre todo, cuando substituye la expresión original por los lugares comunes de la filosofía o de una moral religiosa que yo encuentro conformista. En suma, cuando predica (“la vieja paz de Dios y la nueva de los hombres”); cuando filosofa (“lo externo y mi ser son aguas del mismo río”); o cuando insiste, con cierta torpeza testaruda, en expresiones abstractas, vulgares o simplemente pintorescas (“exponer las verdades de mi reino”; “el divino forceps”; “la viruela de la lluvia picotea la faz del charco”, etc.). Pero no son las faltas de gusto (¿qué es el gusto?) sino la rigidez del sistema lo que, a mi parecer, estorba la visión. Una arquitectura de cemento —lo que llaman el fondo o contenido— recubierta por una vegetación salvaje. Por mi parte me quedo con las hojas y flores delirantes, con las fieras de topacio y el águila “más alta que su vuelo”. No me alimento de ruinas presentes o futuras. En fin, si es verdad que a veces Montes de Oca me cansa, también lo es que, con más frecuencia, me deslumbra. Para saludar la aparición de su libro no encuentro otra frase que este verso suyo: “La creación está en pie”.

LAS VERDADERAS IDEAS de un poema no son las que se le ocurren al poeta *antes* de escribir el poema sino las que *después*, con o sin su voluntad, se desprenden naturalmente de la obra. Algo así como el perfume, el sabor o el color del fruto. El fondo brota de la forma y no a la inversa. O mejor dicho: cada forma secreta su idea, su visión del mundo. La forma significa; y más: sólo las formas poseen significación en arte. La significación no es aquello que dice (o quiere decir) el poeta sino lo que efectivamente dice el poema. Una cosa es lo que *creo decir* y otra lo que *realmente* digo.

MANUEL DURÁN —poeta y, además, uno de nuestros mejores ensayistas jóvenes— me envía un pequeño volumen de poemas: *La paloma azul*. Durán pertenece a un grupo de jóvenes escritores españoles, víctimas de un doble equívoco. En 1939, casi niños, llegaron a México; desde entonces viven entre nosotros. ¿Son mexicanos o españoles? El problema me interesa poco; me basta con saber que escriben en español: la lengua es la única nacionalidad de un escritor. Pero nuestros críticos se obstinan en considerarlos como extranjeros y omiten sus nombres y sus obras en estudios y antologías mexicanos. Los de España, más soberbios y tajantes, ignoran hasta su existencia. Así, talentos tan claros como el poeta Tomás Segovia o el crítico Ramón Xirau viven en una especie de limbo, dos veces huérfanos de tierra, dos veces desterrados. El nacionalismo nos ha vuelto provincianos y, espiritualmente, tacaños. Y la tacañería nos empobrece a todos los de habla española. Pero no nos asombremos demasiado: la moral de la época es contagiosa. Hasta un hombre tan generoso como Max Aub encontró no sé qué intrincadas razones —las razones de la sinrazón— para no ocuparse de ellos en los dos libros que ha consagrado a la nueva poesía española.

El primer libro de Durán se llamaba, si no recuerdo mal, *La ciudad asediada*. Este que ahora publica puede verse como una continuación de aquél y, en cierto sentido, como su crítica. El tema de ambos libros es la ciudad. Pero en el primero un adolescente —inteligente, irónico, entusiasta— descubre la ciudad; en el segundo, un hombre maduro se enfrenta a la soledad, el vacío y la vulgaridad de la urbe moderna. Algunos de sus primeros poemas, concisos como un epigrama, oscilaban entre la abstracción y el humor, entre Kandinsky y Klee. Cito con intención los nombres de estos dos grandes pintores porque los mejores poemas de Durán me dieron las sensación de leer un cuadro (las relaciones entre la pintura y la poesía no han sido del todo exploradas entre nosotros). Gouaches, collages, grabados, todo en pequeño formato: la frase como una línea que no insiste, frase-humo; la ironía, delgada como un verde sinuoso; la imagen como un amarillo que florece de pronto. Economía y refinamiento pero también frescura, espacio: aire libre.

En su segundo libro Durán abandona el humor y la tinta china, por decirlo así, y se entrega, en sus momentos menos felices, a cierto expresionismo que, a mi juicio, no le va del todo a su genio. En otros poemas el peso de la reflexión rompe, para mi gusto, la delicada balanza del poema. El exceso de ideas es tan peligroso como la falta de ideas. En el primer libro había poemas demasiado tenues; en el segundo hay algunos escritos con caracteres demasiado gruesos. Dicho esto (y había que decirlo), creo que *La paloma azul* completa y ahonda *La ciudad asediada*. Quizá es un libro más libre, en el buen sentido, cada vez menos frecuente, de esta noble palabra. Como en sus primeros poemas, hay el mismo asombro y el mismo desencanto; la misma nostalgia ante el prodigio que siempre está a punto de acaecer y que nunca acaba de

realizarse del todo; la misma sensación de soledad ante las cosas y los hombres; la misma melancolía. Pero también hay ira y piedad y pasión indignada —todo dicho con sobriedad y elegancia de alma, sin ademan descompuesto de “salvador del mundo” o de “Gran Hermano de los hombres” (trajes preferidos por muchos poetas recientes). Poesía de solitario que no hace profesión de soledad ni busca una comunicación equívoca y equivocada. Poesía sin anzuelo redentor. Y por eso, sin proponérselo, sin “denunciar” (palabra política), el libro de Durán posee, además de valor poético, un valor crítico: nuevo testimonio de la suerte del hombre en un mundo regido por el poder, el dinero y el apetito material. Mundo de la propaganda, al fin resuelto en ruido: todos hablan y nadie sabe lo que dice. Al poeta —esto es, al hombre de palabras— no le queda más recurso que “desenterrar el hueso del silencio” y roerlo. No hay orgullo al hablar del poeta como el “hombre de palabras”. También podría decir: hombre sin oficio ni beneficio. El poeta, el artista, es un hombre como los otros —cuando los otros recuerdan que son hombres.

“Sin pena ni gloria”, título de uno de los poemas de Durán, es una frase que define muy bien nuestra situación. La gloria y, con ella, la pena, su otra cara, han huido del mundo. Ni cielo ni infierno, ni vida ni muerte. Todo se nos ha ido evaporando y la realidad misma se nos ha vuelto un juego de espejos rotos. Primero nos quedamos sin el más allá y el más acá; ahora estamos a punto de perder el aquí. El aver se derrumbó, el porvenir se cierra, el presente se desvanece. A mi lado una voz impersonal me recuerda los triunfos de la técnica y la conquista del espacio. Sí, pero hay otro infinito que conquistar: el de nuestro propio ser... Y basta: no deseo discutir. Volvamos mejor a la realidad, es decir, a la poesía, al amor, a la amistad, a la pintura, a todo aquello que nos dé un vislumbre, así sea fugitivo, de la verdadera vida. Volvamos al libro de Durán. A la paloma azul, a la paloma verde, al astro diminuto que explota en la página blanca y se trasmuta en una mancha de vino, en una flor de sangre.

UNA CARTA reciente de Ramón Xirau, en la que roza el tema de la “significación en la poesía moderna”, me sugiere algunas reflexiones. Se ha comparado la poesía a la experiencia mística. Como en el caso del erotismo, las analogías son indudables. Hay algo, sin embargo, que las separa de manera decisiva y ese algo es, justamente, la *significación*. La experiencia mística —sin exceptuar a la de sectas ateas, como el budismo y el jainismo primitivos— implica la noción de un bien trascendente; la actividad poética, tal como ha sido ejercida a partir del romanticismo, no tiene objeto o referencia exterior. El lugar de Dios (o de cualquier otra realidad espiritual) lo ocupa la poesía. Pero la poesía ya no es una presencia externa sino una realidad escondida y, para algunos, una ausencia. El poema evoca —y más exactamente: provoca— la aparición de la poesía. Así, el problema de la *significación* se esclarece ape-

nas se repara en que el sentido de la imagen no está fuera del poema sino en su interior. La imagen no está referida a ningún objeto: en ella empieza y en ella acaba.

No se puede leer de la misma manera a Góngora y a Mallarmé, a Donne y a Rimbaud (escojo a poetas tradicionalmente considerados difíciles). Las dificultades de Góngora son externas: gramaticales, lingüísticas y mitológicas. Góngora es complicado pero no es oscuro. La sintaxis es inusitada, veladas las alusiones mitológicas e históricas, ambivalente el significado de cada frase y aun de cada palabra; vencidas estas asperezas como lo ha hecho Dámaso Alonso, el sentido es claro. Otro tanto ocurre con Donne, poeta más denso, no más difícil, que Góngora. Las dificultades de Donne son de otro orden —pertenecen a la esfera espiritual, propiamente dicha— pero una vez en posesión de la llave el poema se abre como un tabernáculo. (La comparación no es casual: los mejores poemas de Donne encierran un misterio carnal y religioso.) En ambos casos las referencias del poema se encuentran fuera, quiero decir, en la naturaleza o en el mundo del arte, la mitología o la teología. El poeta habla de algo ajeno al acto de poetizar: el oio de Polifemo, la blancura de Galatea, el horror a la muerte, la presencia de Dios o de la amada.

La actitud de Rimbaud, en sus textos centrales, es radicalmente distinta. Por una parte, su obra es una crítica de la realidad y de los “valores” que la sustentan (llámense bien, Dios o belleza); por la otra, una tentativa por encontrar una *via de salida*, esto es, una nueva realidad. O como él dice: “*et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps*”. El nihilismo de Rimbaud es de orden profético, como el de Nietzsche; y lo que pretende fundar su profecía es un nuevo reino espiritual, un nuevo erotismo (“hay que reinventar el amor”), una nueva sociedad y, en suma, un hombre nuevo. Todo esto será obra de la poesía, de la “alquimia del verbo”. Mallarmé no es menos sino más riguroso. Su obra —si es que puede llamarse obra a unos cuantos signos sobre unas cuantas páginas, restos de un naufragio espiritual sin paralelo— es más que una crítica: es una negación de la realidad. El reverso del ser. Silencio, blancura, frío, *nullidad*, son palabras que aparecen en casi todos sus poemas. Sobre la nada el poeta va a edificar una nueva realidad, un *teatro espiritual*. La Idea (la Obra) no es tanto una tentativa por conocer al mundo como por crear otro. Para estos dos poetas las palabras se interiorizan, quiero decir, no designan nada exterior, dejan de ser símbolos o menciones de realidades externas, así se trate de objetos físicos o suprasensibles. Y los objetos a que aluden las palabras, desde la mesa (“cuadrado pino” para Góngora), hasta la Trinidad cristiana (“bones to Philosophy but milk to Faith” para Donne), se transforman en símbolos del acto de poetizar:

*Elle est retrouvée!
Quoi? l'éternité
C'est la mer mêlée
Au soleil.*

El poeta antiguo pretendía expresar la realidad o crear otra, ideal; el moderno busca en la poesía el secreto del mundo y aun el de su transformación. Poetizar no es decir el mundo sino decir la Palabra sobre la que el mundo reposa.

La comprensión del poema moderno exige un cambio en la actitud del lector. El mundo exterior no nos ofrece ninguna llave y, por tanto, es imposible comprender el poema desde fuera. No hay más vía de acceso que rehacer la experiencia desde dentro. Este *dentro* no es sólo el del poema sino el del lector: su conciencia. Como el poeta, el lector debe atravesar por una serie de estados espirituales que lo llevarán a la luz final (o a la oscuridad: *es lo mismo*). Las palabras del poema son puentes entre un estado y otro, signos vertiginosos en la espesura. Así pues, la dificultad de la poesía moderna no proviene de su complejidad —Rimbaud es mucho más *simple* que Góngora o Donne— sino de que exige, como la mística y el amor, una entrega total (y una vigilancia no menos total). Si la palabra no fuese equívoca diría que la dificultad no es de orden intelectual sino moral. Se trata de una experiencia que implica una negación —así sea provisional, como en la meditación filosófica— del mundo exterior. Para decirlo de una vez: la poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como el significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero, asimismo, palabra en busca de la Palabra. No faltará quien se encoja de hombros ante esta “locura”. Sin embargo, desde hace más de un siglo, algunos espíritus solitarios, entre los más altos y ricos de dones que hayan visto ojos de hombre, no han vacilado en consagrar su vida a esta empresa insensata.

NO HAY MUCHAS revistas hispanoamericanas que podamos leer con el mismo placer ávido con que, en sus tiempos, leíamos *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya* o *Sur*. Sin duda el siglo se ha cansado; después de la guerra se inventa poco en arte y literatura (¿o somos menos sensibles, más duros de oído?). Algunas de las publicaciones que cultivaron con más persistencia la curiosidad y la novedad, como *El Hijo Pródigo*, *Orígenes* y *Las Moradas*, han desaparecido. Ciertamente, aún viven las grandes revistas, *Sur* y *Cuadernos Americanos*, pero ahora juegan sobre valores seguros. Y la mayoría de las nuevas está contagiada, a destiempo, por la idea de la “responsabilidad social del escritor” (creencia que nos ha hecho olvidar o desdeñar la responsabilidad mayor: escribir bien, decir cosas nunca dichas o que así lo parezcan). El sermón, la homilía, la exposición de la buena doctrina, se han convertido en los géneros literarios preferidos de los “espíritus avanzados”. A diferencia de lo que ocurría hace veinticinco años, en nuestros días el radicalismo en política está teñido de superstición burocrática y se alía al “academismo” en literatura y al conformismo en filosofía y moral. Estilo claro, ortodoxia política y buenas costumbres: ingredientes del escritor “positivo”. Una de las re-

vistas por las que aún circula un poco de aire fresco —y otros saludables venenos— es *Mito*, la valerosa y valiosa publicación fundada por el poeta Jorge Gaitán Durán. Valiosa, aunque desigual, porque en cada número se puede leer, por lo menos, un texto memorable. Valerosa porque Gaitán Durán, uno de los espíritus más despiertos y originales de la nueva literatura hispanoamericana, partidario del riesgo intelectual, no ha vacilado en publicar algunos documentos ejemplares y explosivos, como el *Diálogo entre un Sacerdote y un Moribundo*, de Sade, y la *Historia de Edelmira B*.

En el último número de *Mito* se publican algunos fragmentos de *Memoria de los hospitales de ultramar*, de Alvaro Mutis. Hace algunos años leí el primer libro de este joven poeta: *Los elementos del desastre*. Aquel delgado volumen me impresionó. Por encima de las influencias y de los ecos, o mejor dicho, por debajo, abriéndose paso entre las aguas suntuosas y espesas de esa retórica que viene del mejor Neruda, no era difícil reconocer la voz de un verdadero poeta. Y agreggo, un poeta de la estirpe más rara en español: rico sin ostentación y sin despilfarro. Necesidad de decirlo todo y conciencia de que nada se dice. Amor por la palabra, desesperación ante la palabra, odio a la palabra: extremos del poeta. Gusto del lujo y gusto por lo esencial, pasiones contradictorias pero que no se excluyen y a las que todo poeta debe sus mejores poemas. Lujo y, ya se sabe, “orden y belleza”, es decir, economía en la expresión. Aquel libro, como el que acaba de publicar Montes de Oca, era algo más que una promesa y, asimismo, algo menos que una obra. Los textos que ahora leo en *Mito* me hacen pensar que Mutis avanza con firmeza hacia su obra.

Memoria de los hospitales de ultramar: poemas en prosa y en verso, relatos de las fiebres, las pesadillas y los placeres de una conciencia. Pero Mutis se explica mejor que yo: “teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, deudas nunca pagadas, navegaciones por tierras y aguas emponzoñadas... en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio. Esos eran para él sus *Hospitales de Ultramar*”. Maqroll el Gaviero —personaje de ascendencia romántica, conciencia del poeta— avizora desde el palo mayor el horizonte; y lo que descubren sus ojos —arenales, vegetación tupida y enana de la malaria, inmensas salinas, obeliscos y torres cuadradas, geometría de las prisiones, las oficinas y los mataderos— no es tanto un mundo físico como un paisaje moral. Esas enfermedades y esas plagas; “la espera gratuita de una gran dicha que hierve y se prepara en la sangre”; “la división parcial del sueño entre la vida de colegio y ciertas frescas sepulturas”; esos largos meses de fiebre en un vagón de segunda, detenido al borde del precipicio, mientras caen al río los cadáveres de las mulas, la piel arrancada por las asperezas de las rocas; esos viajes de leprosos por las salinas, junto al mar, son nuestros viajes, nuestros males y nuestros días. Hemos estado allí, en el *Hospital de los Soberbios*, donde padecen interminables enfermedades los que manejan los asuntos de la ciudad. Nos han

visto (¿nos ven realmente, alguien ve ahora a los otros?) con esa “mirada, siempre la misma, en donde la sospecha y el absoluto desinterés aparecen en la misma proporción”. En nuestras visiones lo fútil se alía a lo atroz:

*Una ciudad cercada de alta piedra
esconde el rígido cadáver de la reina
y la carroña grave y dulce de su último
capricho, un vendedor de helados
peinado como una colegiala.*

El paisaje espiritual y físico del Gaviero es insoportable de varias maneras. Ennumeraré algunas: la precisión en el horror chabacano; la alianza del esplendor verbal y la descomposición de la materia (las sábanas de los enfermos “flotando contra la lejanía de las aguas como una dicha que desenrolla sus símbolos”); la descripción de una realidad anodina que desemboca en la revelación, apenas insinuada, de algo repugnante: la familiaridad con las imágenes desordenadas de la fiebre y, también, con las repeticiones del tedio y del aburrimiento; el gusto por las cosas concretas e insignificantes que, a fuerza de realidad, se vuelven misteriosas; la predilección por el encuentro de objetos cotidianos y vulgares en un escenario extraño, presencias que no dejan de producir un escalofrío (secreto de Lautréamont, gran maestro de Mutis); refutación de la realidad, ya sea por acumulación de realidades que engendran el absurdo o por la desaparición de una parte de la realidad; evocación de la lejanía por medio de objetos infinitamente cercanos o, a la inversa, reducción de lo remoto a una proximidad inmediata, de pronto amenazante; creación de lo maravilloso por el brusco descenso de imágenes gratuitas y carentes de significado, aunque dueñas de un inexplicable hechizo, en el centro de una realidad conocida:

*Llega el verano
y un bescador cambia
una libra de almejas
por una máscara de esgrima*

No todos los textos tienen el mismo poder. A veces la idea poética no llega a encarnar en las palabras y se queda en un querer decir; otras, la frase me parece vacilante, incierta. Hay debilidades y descuidos. Montes de Oca no poda la cizaña verbal; en el otro extremo, Mutis duda frente al vocablo. Algunos poemas son apenas el borrador de un poema. Faltas de atención, oscilaciones: no tanto carencia de dones como reticencia interior. Estoy seguro de que las imperfecciones de algunas obras —no excluyo a las de los más grandes— provienen casi siempre, más que de ausencia de talento, de una falta espiritual del poeta. La moral, en el sentido profundo de la palabra, interviene más de lo que se piensa en la creación artística.* He escrito *moral* pero quizá debería haber dicho: amor, entrega a la obra, arrojo, integridad espiritual. Con frecuencia se repite que el poeta debe esforzarse por ser lúcido. Yo agregaría: a condición de que

* No me refiero, por supuesto a la moral social sino a las relaciones entre el artista y su obra.

esa lucidez le sirva, no para ahogar sus dones o domarlos (lo que llaman "maestría" es la muerte del poeta y de su aventura), sino para penetrar más profundamente en sí mismo y escuchar con mayor fidelidad su voz oculta. Afilar sus uñas, no limarlas.

Hospitales de Ultramar: teoría de males, sucesión de visiones, lento despliegue de paisajes suntuosos y malsanos como los de ciertas películas de Bergman (recuerdo ahora, por ejemplo, las primeras escenas de *El rostro*). Y, asimismo, la desolación americana, la monotonía del llano, la fantasía —abigarrada, sórdida, delirante— de las tierras calientes. Paisajes insostenibles. Amor y venganza a un tiempo: el poeta nos obliga a reconocernos y, así, a *soportar* nuestra realidad. El poema final es un treno al Muerto, "varado entre los sabios cirios". El espíritu vacila entre la piedra y la putrefacción. Es el momento de la gran desnudez y, también, del apogeo de la forma. Lujo y agonía: ceremonia de la catástrofe, rito del desastre. Todo, inclusive la muerte, exige una liturgia. No hay mito, no hay fábula recreadora del mundo y, en una palabra, no hay poesía sin un rito. La poesía es liturgia. Los momentos centrales del hombre —desde su nacimiento hasta su muerte— los prefi-

gura y los consagra un rito. El poema es una ceremonia fúnebre. La máscara solar del poeta esconde un rostro comido por la muerte. Triunfo de la Apariencia, es decir, del espíritu humano que tiende siempre a encarnar, a manifestarse, a presentarse y, de este modo, a erigirse en monumento de sí mismo, de su poder y de su ruina. Forma es vida. La falta de forma del mundo moderno es ausencia de verdadera vida. Eros y la muerte han huido del hombre —cuerpo deshabitado, cuerpo desalmado. En nuestros días la misión del poeta consiste en convocar a los viejos poderes, revivir la liturgia verbal, decir la palabra de vida.

HOMENAJE A ESOPO. Todo lo que nombramos ingresa al círculo del lenguaje y, en consecuencia, a la significación. El mundo humano es un orbe de significados, esto es, un lenguaje. Pero cada palabra posee un significado propio, distinto y contrario a los de las otras palabras. En el interior del lenguaje los significados se combaten entre sí, se neutralizan y aniquilan. La proposición: todo es significativo porque todo es lenguaje, puede invertirse: todo carece de significación porque todo es lenguaje. El mundo humano es un orbe etc...

DOCUMENTOS

ESCRITORES DE AMÉRICA EN CONCEPCIÓN

Por Carlos MARTÍNEZ MORENO

LA IDEA de reunir a treinta y tantos escritores de distintas procedencias americanas y hacerlos dialogar, sin mayor plan y con anticipada veda de conclusiones, en el marco de una linda ciudad provinciana del sur de Chile, no dejaba de ser original.

La Universidad de Concepción, que tiene una gran dosis de lo que Grompone llamaba "Universidad viva", se decidió a la empresa.

El poeta Gonzalo Rojas, bajo el patrocinio académico e indulgente del rector David Stitchkin, organizó esta suerte de curioso coloquio. Convocó a treinta y ocho escritores y concurrieron veintiséis, dos de ellos (el poeta chileno Barrenechea y el crítico norteamericano Stanley Richards) de modo muy fugaz.

En lo fundamental, hubo veinticuatro escritores más o menos disciplinados, comenzando por la mañana, a las 10, sesiones que duraban hasta las 13 y 30 y regresando por la tarde, a las 18, para seguir escuchando y debatiendo "ponencias" (así se les llamaba) hasta pasadas las 21.

Por la gran afluencia de público, todas las sesiones debieron realizarse en el Salón de Honor de la Universidad, casi siempre colmado de asistencia, una extraña asistencia fervorosa que aplaudía las ideas de A y las refutaciones de B, no sabiendo acaso con cuál quedarse. "Están pintados en los bancos", me decía Sebastián Salazar Bondy, y por momentos parecía cierto. Cuando, hacia el fin del Encuentro, se realizó un recital de poetas visitantes —cortésmente, por razones de tiempo, los chilenos se excluyeron— se vio, sin embargo, que el público no estaba pintado en los sillones. Surgieron voces

disidentes, se enjuiciaron contradicciones entre el programa ideológico y la "praxis" poética de algunos de los escritores más notorios del Congreso, y es seguro que más de uno, tras la invocación repetida de "acercarse al pueblo" —como en aquel cuento de Moravia— experimentó la dasazón de que el pueblo pudiera no ser un regazo tan comfortable como se le sueña en las operaciones algebraicas de la Gloria.

*

Quienes intervinieron activamente en el Congreso, o por lo menos lo siguieron en toda su extensión fueron: Enrique Anderson Imbert, Ernesto Sábato e Ismael Viñas, por Argentina; Jorge Zalamea, por Colombia; Joaquín Gutiérrez, radicado en Chile, por Costa Rica; José Antonio Portuondo, por Cuba; Margarita Aguirre, Fernando Alegría, Braulio Arenas, Miguel Arteche, Daniel Belmar, Alfredo Lefebvre, Luis Oyarzún, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y Volodia Teitelboim, por Chile; Hugo Lindo, por El Salvador; Lawrence Ferlinghetti y Allen Ginsberg, por los EE.UU.; Jaime García Terrés por México; Guillermo Sánchez por Panamá; Alberto Wagner de Reyna y Sebastián Salazar Bondy por Perú; y yo por Uruguay.

Ninguno tenía una condición representativa cierta, que yo sepa; las invitaciones se habían hecho según anteriores líneas de conocimiento personal, según sugerencias de embajadas chilenas en el exterior, etc.

Los temas relatados parecían muy variados, en la superficie; fueron a veces autobiográficos ("Vengo a preguntar",

de Margarita Aguirre, las luego llamadas "Confesiones de un esquizofrénico" de Sánchez), trataron otras veces de abarcar panoramas generacionales (Viñas, Salazar, Portuondo, García Terrés y yo), abordaron el costado técnico del oficio literario (Anderson Imbert, Fernando Alegría), se propusieron un objeto de preceptiva (La naturaleza en el arte, de Oyarzún), de sociología literaria (La extrañeza de ser americano, de Arteche) o, revulsivamente, implicaron incursiones en la filosofía de los valores, la sociología de la cultura, la economía y la literatura (Ernesto Sábato, Volodia Teitelboim).

Pero de todas maneras por detrás del tema elegido por el relator —limitado a veinticinco minutos y a las posibilidades de su velocidad verbal— siempre volvieron al debate unos mismos puntos: el arte y lo social, la literatura comprometida, los deberes del escritor en cuanto miembro de una sociedad americana dada, las posibilidades de comunicación y las causas de incomunicación en el continente.

Hubo tres hechos evidentes: primero, que el Encuentro dedicó una buena parte de su tiempo a precisiones terminológicas que seguían sin embargo siendo categorías flotantes y fluctuantes el sábado 23, día en que se clausuró; segundo, que los escritores asistentes se desconocían con anterioridad, y eso les impedía ejemplificar con la obra propia o ajena, para que se supiera de qué estaban hablando. Cuando los argentinos ilustraron algunas agresividades renovadoras del presente con nombres del pasado (desechando respetuosamente a Borges y mucho menos respetuosamente a Lugones, para quedarse con Cambaceres, Roberto Arlt o Armando Discépolo) ese grado de concreción apareció, pero fue más bien escalofriante. Tercero, que cada uno —como cuadra a una discusión de intelectuales— se mantuvo en la posición en que estaba antes del Encuentro; del debate pueden haber surgido algunas luces personales, alguna convicción proyectada hacia la asamblea; ninguna persuasión, en cambio, que hayan acusado hacia adentro los escritores presentes.

El Encuentro comenzó el lunes 18 con dos trabajos que parecían situarlo en una condición de foro literario: "Estilos de novelar y estilos de vivir", por Fernando Alegría y una inquisición sobre procedimientos técnicos del novelista, a cargo de Anderson Imbert, largo estudio que el tiempo obligó a cercenar. Pero ya entonces se advirtió que ése no sería el tono prevalente en el Congreso; y acaso la cruda expatriación que a todo lo largo de las conversaciones marginales al Encuentro proclamó Anderson Imbert (alejado de la Argentina desde 1946, profesor en Ann Arbor, Michigan, desde esos días) haya tenido algo que ver con esa su equivocación inicial acerca de la índole de una reunión internacional de escritores en América.

Su trabajo, con un claro destino de revista literaria, resultó frígido y professoral. No descarto claro está las otras causas, que mantuvieron a Anderson en perpetua desidencia con los fervorosos y conflictuales escritores argentinos (Sábato, Viñas) que compartían con él la presunta representación de un país, y discentían entre ellos y con él en todo y desde todo.

Beligerantes y profusos —y muy a menudo apasionados y agudos— los dos argentinos de la Argentina dieron al Encuentro un saludable tono informal (el “vos” aparecía en sus réplicas, con cierta energía coloquial que a los públicos chilenos debe haberles parecido fonéticamente muy dura) pero también un abusivo aire de querrela de entrecasa. No querrela menor, sino querrela trascendente sobre problemas propios. “Sábato y Viñas empiezan siempre por la Ontología y acaban siempre por Perón”, dijo Oyarzún, y era cierto. Sábato es un dialéctico tenso e inteligente y se mueve en medio a una gran densidad de valores en ebullescente revisión, sobre los que erige a menudo profesías o promulga negaciones y aquiescencias igualmente controvertibles. Lo que dice es siempre estimulante, rara vez compartible hasta el fin. Es curioso que sus ejemplos más claros no partan del Martín Fierro, de Lugones, de Borges o de Arlt, sino —insistentemente— de Dostoyevski, Gogol o Pushkin. Viñas tiene a la vista un panorama más sencillo, más rotundo, más confinado en la barricada generacional. Niega el calificativo de “parricida”, que aplicó a toda su promoción Rodríguez Monegal, y luego de negarlo lo demuestra andando. Pone rudamente la literatura al servicio de los planteamientos nacionales, y declara cuál le sirve y cuál no; así, la preterición de Borges no es, para él, incompatible con el respeto de sus calidades literarias.

Sábato y Viñas polemizaron largamente, a veces entre ellos, a veces contra la imagen de la Argentina del grupo “Sur”, sobre su país visible e invisible, sobre la tristeza de lo argentino, sobre la metafísica del tango, sobre lo parcialmente rescatable o lo incurablemente falso de Lugones, sobre todo. Cuando, hacia el final del Encuentro, Sábato elogió a la audiencia, por haber sabido soportar la arrogancia de los argentinos, no estaba aludiendo tanto a ese defecto —que en general no lucieron— como a la largueza con que habían asumido los derechos a que los incitaba una silenciosa, una atenta, una deferente hospitalidad chilena.

*

La polémica sobre Argentina tenía la ventaja de desnudar un país conocido en América —un país pivot, un emporio editorial— a la vista de otros que mutuamente se desconocían. Porque la doble comprobación del Encuentro fue la de cuánto nos desconocemos y la de cuán parecidos son sin embargo, bajo un mismo impulso contradictor que los unifica, nuestros destinos nacionales en América. Creo, en ese orden, que quienes más desconocen al resto de América son los rioplatenses; y aun de ellos elegiría los uruguayos. Y no por mis propias e intransferibles ignorancias, que esplendían ante algunas citas de literaturas nacionales que otros podían debatir en el Encuentro, sino porque he podido advertir que un escritor chileno o peruano —a pesar del presunto aislamiento de la cordillera, cara al Pacífico— lee más a sus congéneres de América que quienes vivimos de cara al Atlántico y a Europa, en este Uruguay.

Ese desconocimiento de lo concreto de cada país por los demás, en materia literaria, volcó las urgencias de comunicación sobre el plano social o sociológico. No creo que pueda hacerse al Encuentro

el reproche de haberse atendido a una sola campana, ni de haberse inficionado —salvo algún instante aislado— de lo político programático, con caídas al planteamiento de extrema izquierda. Quien haya asistido a todas las sesiones, como yo lo hice, y haya visto desplegarse las sutilezas, las prolijidades, la cautela y el arsenal endiabladamente rico y occidentalizado de información literaria con que mantuvo en suspenso a sus auditores Volodia Teitelboim, un comunista militante (secretario de Cultura del P. C. en Chile), no podrá honestamente decir que el Encuentro haya pagado un precio, siquiera de tolerancia auditiva, a los simplismos de ninguna posición para la cual la literatura sea un sub-producto. No. Lo cierto es que el patetismo original de América (su condición aún más inamovible y, por ende, menos recusable) condu-



Carlos Martínez Moreno

jo muy a menudo el diálogo literario a los tópicos del subdesarrollo, la miseria, el extrañamiento indígena. Pero ver comunismo en eso y en los mineros ennegrecidos de carbón que salen curvados de la jaula que los alza hasta la boca de la mina de Lota, es transferir hacia el enemigo inmenable una realidad que tiene otros centros de radicación y otras causas.

*

Cuando se anunció que llegarían dos de los más notorios poetas golpeados de los E.E. UU. (se les llama o ellos se autollaman “beatniks”, con una desinencia de índole o lugar extraplanetaria), algunos chilenos sintieron la punzante alarma de la extravagancia. Pedro Lasta, un poeta encargado de la recepción de otros poetas, reclusaba desafortunadamente a todos quienes supieran inglés y/o francés, porque Lawrence Ferlinghetti ha hecho estudios para el profesorado de francés. Pero los *beatniks*, contra todo exotismo de indumentaria y, en el caso de Allen Ginsberg, contra el fondo de algunas afirmaciones *pour épater les bourgeois*, acabaron por revelarse las víctimas insabidas de una civilización que se han dedicado a escarnecer y denostar. Con una disciplina rígida de *boy-scouts* estuvieron siempre a la hora de las deliberaciones, para presenciarlas tal vez sin entenderlas (Ginsberg sabe algo de español, pero no el suficiente para seguir los matices de un diálogo rápido y abstracto, sobre tópicos literarios o sociales); y cuando les tocó el turno de decir su poesía fueron medidos, serviciales y sólitos.

Benedetti me había escrito ya antes de los E.E. UU. sobre estos dos poetas, a quienes vio en casa de Fernando Alegría, en California, y me había definido a los *beatgeneration* como el lumpenproletariat del esnobismo. Koestler, precisamente en un ensayo sobre Esnobismo, inventa (o reproduce) la categoría esnob de un “dadaísmo de uñas negras”. Cualquiera de los dos rótulos cabe desde afuera a estos hombres mansos, incomfortables, desprolijos, poseídos y a veces abismalmente taciturnos. Ginsberg causó la estupefacción de una prensa provinciana y a veces la de un público, con afirmaciones audaces de desprecio sexual, con petitorios “malditos” a favor del total levantamiento de la prohibición de las drogas. Preguntó, en seguida, de llegar a Santiago, donde había —juntas— prostitutas, marihuana y música folklórica. Pero luego acabó comportándose como un inocente, a ratos inspirado, siempre tierno, que se iba a dormir antes que nadie.

Ferlinghetti, asistido por su mujer Kirby —una americana lenta, grande y sencilla— demostró más congruencia y mejor poesía. Su poema “Hidden door” (Puerta cerrada), escrito en Concepción y con vivencias de esos días, tiene pasajes de torrentosa pujanza verbal, de fuerza auténtica.

Mucho más pintoresca que ellos, aunque mucho menos veraz fue la prensa de Concepción, que eméritamente dedicó al Encuentro páginas enteras, que se convirtieron en ejercicios involuntarios del mejor humorismo. Ingenuamente, esa prensa del sur trata de emular el sensacionalismo, la “copucha” de la prensa de Santiago. Cuando Portuondo dice, recordando la frase en que Martí reúne en su mochila una Biblia y cincuenta cápsulas, que todo escritor, entregado por partes a la militancia y al arte es un esquizofrénico, da a Guillermo Sánchez (desdoblado en ese nombre real y en el literario de Tristán Zolarte) un notable pie para leer, bajo esa luz esclarecedora, las paginitas que, a fuerza de la instancia de todos, había sido posible hacerle escribir. Sánchez comienza entonces diciendo que lo que va a leer (cinco hermosas carillas) podría llamarse —a tenor de lo que dice Portuondo— “Las confesiones de un esquizofrénico”. Y esa misma tarde, con léxico y caracteres tipográficos de crónica policial, la prensa de Concepción anuncia: “Escritor panameño confesóse esquizofrénico.” Como esas, más largas que esa, hay muchísimas anécdotas de la deformación periodística amparada en la buena voluntad y en lo exorbitante de la ocasión. Cuando al fin del Encuentro, nos pasaron a todos un formulario, para que indicáramos lo más importante, lo más frustráneo y lo más pintoresco del Encuentro, tuve que incluir en este último concepto a la prensa amable e imaginativa de orillas del Bio-Bio. Lo más importante, por supuesto, fue el conocimiento y la frecuentación personal de algunos escritores, en quienes creo tener hoy otros tantos amigos y —lo que es más expresivo y válido— otros tantos puntos de referencia afectiva e intelectual con los cuales contar, en ese pié-lago abismal del desconocimiento recíproco que es todavía —y no sé por cuanto tiempo más será América Latina. Todo lo demás es literatura.

Tomado de *Marcha*, Montevideo, 6 de febrero de 1960.

LA SIESTA DEL MARTES

Por Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ

Dibujo de Omar RAYO

EL TREN SALIÓ del trepidante corredor de rocas bermejas, penetró en las plantaciones de banano, simétricas e interminables, y el aire se hizo húmedo y no se volvió a sentir la brisa del mar. Una humareda sofocante entró por la ventanilla del vagón. En el estrecho camino paralelo a la vía férrea había carretas de bueyes cargadas de racimos verdes. Al otro lado del camino, en intempestivos espacios sin sembrar, había oficinas con ventiladores eléctricos, campamentos de ladrillos rojos y residencias con sillas y mesitas blancas en las terrazas, entre palmeras y rosales polvorientos. Eran las once de la mañana y aún no había empezado el calor.

—Es mejor que subas el vidrio —dijo la mujer—. El pelo se te va a llenar de carbón.

La niña trató de hacerlo, pero la persiana estaba bloqueada por el óxido.

Eran los únicos pasajeros en el escueto vagón de tercera clase. Como el humo de la locomotora siguió entrando por la ventanilla, la niña abandonó el puesto y puso en su lugar los únicos objetos que llevaban: una bolsa de material plástico con cosas de comer y un ramo de flores envuelto en papel de periódicos. Se sentó en el asiento opuesto, alejada de la ventanilla, de frente a su madre. Ambas guardaban un luto ríguoso y pobre.

La niña tenía doce años y era la primera vez que viajaba. La mujer parecía demasiado vieja para ser su madre, a causa de las venas azules en los párpados y del cuerpo pequeño, blando y sin formas, en un traje cortado como una sotana. Viajaba con la columna vertebral firmemente apoyada contra el espaldar del asiento, sosteniendo con ambas manos en el regazo una cartera de charol desconchada. Tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza.

A las doce había empezado el calor. El tren se detuvo diez minutos en una estación sin pueblo para abastecerse de agua. Afuera, en el misterioso silencio de las plantaciones, la sombra tenía un aspecto limpio. Pero el aire estancado dentro del vagón olía a cuero sin curtir. El tren no volvió a acelerar. Se detuvo en dos pueblos iguales, con casas de madera pintadas de colores vivos. La mujer inclinó la cabeza y se hundió en el sopor. La niña se quitó los zapatos, desesperada por la sofocación. Después fue a los servicios sanitarios a poner en agua el ramo de flores muertas.

Cuando volvió al asiento, la madre la esperaba para comer. Le dio un pedazo de queso, medio bolso de maíz y una galleta dulce, y sacó para ella de la bolsa de material plástico una ración igual. Mientras comían, el tren atravesó muy despacio un puente de hierro y pasó de largo por un pueblo igual a los anteriores, sólo que en aquél había una multitud en la plaza. Una banda de músicos tocaba una pieza alegre bajo el sol aplastante. Al otro lado del pueblo, en una llanura cuarteada por la aridez, terminaban las plantaciones.

La mujer dejó de comer.

—Pónte los zapatos —dijo.

La niña miró hacia el exterior. No vio nada más que la llanura desierta por donde el tren empezaba a correr de nuevo, pero metió en la bolsa el último pedazo de galleta y se puso rápidamente los zapatos. La mujer le dio la peineta.

—Péinate —dijo.

El tren empezó a pitar mientras la niña se peinaba. La mujer se secó el sudor del cuello y se limpió la grasa de la cara. Cuando la niña acabó de peinarse, el tren pasó frente a las primeras casas de un pueblo más grande pero más triste que los anteriores.

—Si tienes ganas de hacer algo, hazlo pronto —dijo la mujer—. Después, aunque te estés muriendo de sed, no tomes agua en ninguna parte. Sobre todo, no vayas a llorar.

La niña aprobó con la cabeza. Por la ventanilla entraba un viento ardiente y seco, mezclado con el silbido de la locomotora y el estrépito de los viejos vagones. La mujer enrolló la bolsa con el resto de los alimentos y la metió en la cartera. Por un instante, la imagen total del pueblo en el luminoso martes de agosto resplandeció en la ventanilla. La niña envolvió las flores en los periódicos empapados, se apartó un poco más de la ventanilla y miró fijamente a su madre. Ella

le devolvió una expresión apacible. El tren acabó de pitar y disminuyó la marcha. Un momento después se detuvo.

No había nadie en la estación. Al otro lado de la calle, en la acera sombreada por los almendros, sólo estaba abierto el salón de billar. El pueblo flotaba en el calor. La mujer y la niña descendieron del tren, atravesaron la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba y cruzaron la calle hasta la acera de la sombra.

Eran casi las dos. A esa hora, agobiado por el sopor, el pueblo hacía la siesta. Los almacenes, las oficinas públicas, la escuela municipal, se cerraban desde las once y no volvían a abrirse hasta un poco antes de las cuatro, cuando pasaba el tren de regreso. Sólo permanecían abiertos el hotel frente a la estación, su cantina y su salón de billar, y la oficina del telégrafo a un lado de la plaza. Las casas, en su mayoría construidas sobre el modelo de las de la compañía bananera, tenían las puertas cerradas por dentro y las persianas bajas. En algunas hacía tanto calor, que sus habitantes almorzaban en el patio. Otros recostaban un asiento a la sombra de los almendros y hacían la siesta sentados en plena calle.

Buscando siempre la protección de los almendros, la mujer y la niña penetraron en el pueblo sin perturbar la siesta. Fueron directamente a la casa cural.

La mujer raspó con la uña la red metálica de la puerta, esperó un instante y volvió a llamar. En el interior zumbaba un ventilador eléctrico. No se oyeron los pasos. Se oyó apenas el leve crujido de una puerta, y enseguida una voz cautelosa muy cerca de la red metálica:

—¿Quién es?

La mujer trató de ver a través de la red metálica.



—Necesito al padre — dijo.

—Ahora está durmiendo.

—Es urgente — insistió la mujer.

Su voz tenía una tenacidad reposada.

La puerta se entreabrió sin ruido y apareció una mujer madura y regordeta, de cutis muy pálido y cabellos color de hierro. Los ojos parecían demasiado pequeños detrás de los gruesos cristales de los anteojos.

—Sigan —dijo— y acabó de abrir la puerta.

Entraron a una sala impregnada de un viejo olor de flores. La mujer de la casa las condujo hasta un escaño de madera y les hizo señas de que se sentaran. La niña lo hizo, pero su madre permaneció de pie, absorta, con la cartera apretada en las dos manos. No se advertía ningún ruido detrás del ventilador eléctrico.

La mujer de la casa reapareció en la puerta del fondo.

—Dice que vuelvan después de las tres —dijo en voz muy baja—. Se acostó hace cinco minutos.

—El tren se va a las tres y media — dijo la mujer.

Fue una réplica breve y segura, pero la voz seguía siendo apacible, con muchos matices. La mujer de la casa sonrió por primera vez.

—Bueno — dijo.

Cuando la puerta del fondo volvió a cerrarse, la mujer se sentó junto a su hija. La angosta sala de espera era pobre, ordenada y limpia. Al otro lado de una baranda de madera que dividía la habitación, había una mesa de trabajo, sencilla, con un tapete de hule, y encima de la mesa una máquina de escribir primitiva junto a un vaso con flores. Se notaba que era un despacho arreglado por una mujer soltera.

La puerta del fondo se abrió y esta vez apareció el sacerdote, limpiando las lentes con un pañuelo. Sólo cuando se los puso pareció evidente que era hermano de la mujer que había abierto la puerta.

—¿Qué se les ofrece? — preguntó.

—Las llaves del cementerio — dijo la mujer.

La niña estaba sentada con las flores en el regazo y los pies cruzados bajo el escaño. El sacerdote la miró, después miró a la mujer y después, a través de la red metálica de la ventana, el cielo brillante y sin nubes.

—¿Con este calor? —dijo—. Han podido esperar a que bajara el sol.

La mujer movió la cabeza en silencio. El sacerdote pasó al otro lado de la baranda, extrajo del armario un cuaderno forrado en hule, un plumero de palo y un tintero, y se sentó a la mesa. El pelo que le faltaba en la cabeza le sobraba en las manos.

—¿Qué tumba van a visitar?

—La de Carlos Centeno — dijo la mujer.

El sacerdote la examinó con una expresión de incertidumbre.

—¿Quién?

—Carlos Centeno — repitió la mujer.

El padre siguió sin entender.

—Es el ladrón que mataron en este pueblo la semana pasada —dijo la mujer en el mismo tono—. Yo soy su madre.

El sacerdote la escrutó. Ella lo miró fijamente, con un dominio reposado, y el padre se ruborizó. Bajó la cabeza para escribir. A medida que llenaba la hoja, pedía a la mujer los datos de su identidad, y ella le respondía sin vacilación, con detalles precisos, como si estuviera leyendo. El padre empezó a sudar. La niña desabotonó la trabilla del zapato izquierdo, se descalzó el talón y lo apoyó en el contrafuerte. Hizo lo mismo con el derecho. Después volvió a cruzar los pies bajo el escaño.

Todo había empezado el lunes de la semana anterior, a las tres de la madrugada y a pocas cuerdas de allí. La señora Rebeca, una viuda solitaria, que vivía en una casa atiborrada de cachivaches, sintió a través del rumor de la llovizna que alguien trataba de forzar desde fuera la puerta de la calle. Se levantó, buscó a tientas en el ropero un revólver arcaico que nadie había disparado desde los tiempos del coronel Aureliano Buendía, y fue a la sala sin encender las luces. Orientándose no tanto por el ruido en la cerradura como por un terror desarrollado en ella por 28 años de soledad, localizó en la imaginación no sólo el sitio donde estaba la puerta sino la altura exacta de la cerradura. Agarró el arma con las dos manos, cerró los ojos y apretó el gatillo. Era la primera vez en su vida que disparaba un revólver. Inmediatamente

después de la detonación no sintió nada más que el murmullo de la llovizna en el techo de zinc. Después oyó un golpecito metálico en el andén de cemento y una voz muy baja, apacible pero terriblemente fatigada: "¡Ay, mi madre!" El hombre que amaneció muerto frente a la casa, con la nariz despedazada, vestía una franela a rayas de colores, un pantalón ordinario con una soga en el cinturón, y estaba descalzo. Nadie lo conocía en el pueblo.

—De manera que se llamaba Carlos Centeno — murmuró el padre cuando acabó de escribir.

—Centeno Ayala —dijo la mujer—. Y agregó:

—Era el único varón.

El sacerdote volvió al armario. Colgadas de un clavo en el interior de la puerta había dos llaves grandes y oxidadas, como la niña imaginaba y como imaginaba la madre cuando era niña y como debió imaginar el propio sacerdote alguna vez que eran las llaves de San Pedro. Las descolgó, las puso en el cuaderno abierto sobre la baranda y mostró con el índice un lugar en la página escrita, mirando a la mujer.

—Firme aquí.

La mujer garabateó su nombre en el lugar indicado, sosteniendo la cartera bajo la axila. La niña recogió las flores, se dirigió a la baranda arrastrando los zapatos y observó con detenimiento a su madre.

El sacerdote suspiró.

—¿Nunca trató de hacerlo entrar por el buen camino?

La mujer contestó cuando acabó de firmar.

—Era un hombre muy bueno — dijo.

El sacerdote miró alternativamente a la mujer y a la niña y comprobó con una especie de piadoso estupor que no estaban a punto de llorar. La mujer continuó, inalterable:

—Yo le decía que nunca robara nada que le hiciera falta a alguien para comer, y él me hacía caso. En cambio, antes, cuando boxeaba, pasaba hasta tres días en la cama postrado por los golpes.

—Se tuvo que sacar todos los dientes — intervino la niña.

—Así es —confirmó la mujer—. Cada bocado que me comía en ese tiempo me sabía a los porrazos que le daban a mi hijo los sábados por la noche.

—La voluntad de Dios es inescrutable — dijo el padre.

Pero lo dijo sin mucha convicción, en parte porque la experiencia lo había vuelto un poco escéptico, y en parte por el calor. Les recomendó que se protegieran la cabeza para evitar una insolación. Les indicó, bostezando y ya casi completamente dormido, cómo debían hacer para encontrar la tumba de Carlos Centeno. Al regreso no tenían que tocar. Debían meter la llave por debajo de la puerta, y poner allí mismo, si tenían, una limosna para la Iglesia. La mujer escuchó las explicaciones con mucha atención, pero dio las gracias sin sonreír.

Desde antes de abrir la puerta de la calle, el padre se dio cuenta de que alguien miraba hacia adentro, las narices aplastadas contra la red metálica. Era un grupo de niños. Cuando la puerta se abrió por completo los niños se dispersaron. A esa hora, de ordinario, no había nadie en la calle. Pero ese día no sólo estaban los niños. Había grupos de hombres y mujeres bajo los almendros. El padre se asomó a la puerta, examinó la calle distorsionada por la reverberación, y entonces comprendió.

Suavemente volvió a cerrar la puerta.

—Espérense un momento — dijo, sin mirar a la mujer.

Su hermana apareció en la puerta del fondo, con una chaqueta negra sobre la camisa de dormir y el cabello suelto en los hombros. Se miraron en silencio.

—¿Qué fue? — preguntó el padre.

—Que la gente se ha dado cuenta — murmuró la hermana.

—Es mejor que salgan por la puerta del patio — dijo el padre.

—Es lo mismo —dijo su hermana—. Todo el mundo está en las ventanas.

La mujer no parecía haber comprendido hasta entonces. Trató de ver la calle a través de la red metálica. Luego le quitó el ramo de flores a la niña y empezó a moverse hacia la puerta. La niña la siguió.

—Esperen a que baje el sol — dijo el padre.

—Se van a derretir —dijo su hermana, inmóvil en el fondo de la sala—. Espérense y les presto una sombrilla.

—Gracias —respondió la mujer—. Así vamos bien.

Tomó a la niña de la mano y salió a la calle.

ARTES PLASTICAS

Por Ventura GÓMEZ DÁVILA

CARLOS MÉRIDA

CARLOS MÉRIDA es uno de los iniciadores en México del movimiento renovador de la pintura; no se conforma con seguir los caminos trillados, ni con las soluciones fáciles de una escuela o un *ismo*. Los pintores jóvenes reconocen en Tamayo y Mérida a los auténticos precursores que sin renunciar a nuestra tradición artística señalan con sus aciertos las infinitas posibilidades de la pintura contemporánea para expresar el sentimiento del hombre actual dentro de una problemática más profunda y nuestra; pero sin olvidar la importancia que el lenguaje plástico tiene en sí.

Mérida trabaja en su pintura de caballete desde hace casi veinte años para liberar y aclarar el color, y obtener una libertad de línea dirigida a resolver los problemas plásticos y el trasfondo humano, evitando siempre la rigidez que desmerece los elementos propiamente pictóricos. Frente a él no cabe la manida actitud crítica de no atender a lo humano y juzgar sólo sus formas, pues en un verdadero creador no cuenta el "formalismo". Es más: nunca se puede desligar al pintor abstracto de las raíces que sirven de génesis a su arte.

La composición de la obra de Mérida tiende a lo monumental, buscando la raíz profunda del objeto tratado. Ordena las variaciones de la línea y el color dentro de una gama que acentúa con fuerza la estructura del objeto, y la composición queda muy bien resuelta. Se impone por su sabiduría plástica.

Indudablemente que este artista conoce a los maestros de la pintura del presente siglo; pero él ha escogido desde hace muchos años un camino personal. Recrea al mundo indígena, entendiéndolo como una gran posibilidad para el pintor moderno de América; pero sin el lastre de sentirse obligado a competir ni en la proporción ni en las texturas con el arte prehispánico, y sabe ver con claridad la relación que debe guardar el artista plástico con la tecnología de nuestra época, creando siempre sobre la base de la sensibilidad del hombre actual. Esta es la razón por la que agrada al espectador; además no trabaja con el estatismo de un tema ni ofrece soluciones obvias.

Mérida ha colaborado en muchos edificios públicos de la ciudad de México, en los que coordina la composición de su pintura con los volúmenes y elementos arquitectónicos. Esto por los métodos de construcción actuales constituye un problema difícil de resolver. Un artista menos dotado no acertaría tan bien en la elección de los materiales (mosaico italiano, cemento pintado y esgrafiado, etc.) ni encontraría la afortunada relación que guardan sus obras con la arquitectura. Basta recordar el magnífico ejemplo del Multifamiliar Miguel Alemán, en el que el único elemento decorativo (en su mejor acepción) son los pequeños murales colocados como balastradas en las terrazas, que le imprimen a la fachada una agradable armonía de color, y el movimiento que necesitaban los elementos fa-

bricados en serie, como pudiéramos decir, de los volúmenes cúbicos de las habitaciones.

Las obras de grandes dimensiones presentadas en la exposición de la Galería de Arte Mexicano sintetizan muchos de los aciertos señalados antes, y muestran la sobriedad del oficio y la vehemente búsqueda en el terreno de la plástica. Mérida es un abstracto; su libertad de expresión siempre se encamina a obtener de las dos dimensiones del cuadro el máximo rendimiento del color y sobre todo de la composición, realizando ésta a base de un trazo de líneas que le otorgan una continuidad en el plano, y no en el espacio, y que suprime —una de sus características— el hueco o vano del espacio físico del cuadro.

Podemos finalizar afirmando que junto con Tamayo es uno de los verdaderos creadores de la pintura hispanoamericana, tanto por su oficio como por la incansable labor creativa que busca siempre la profundidad de la expresión.

EXPOSICIÓN UNIVERSITARIA

Hemos visto en el Museo de la Ciudad Universitaria una exhibición de pintores jóvenes. Entre los numerosos cuadros expuestos destacan del conjunto las obras de Nierman, Almeira, y Pinoncelly, los que se distinguen por un mayor conocimiento del oficio y por sus logros obtenidos.

GUILLERMO SILVA SANTAMARÍA

Este artista (cuyas obras han sido expuestas en la Bienal Panamericana y en otras exposiciones posteriores) presenta en sus grabados de la Galería Génova la imagen de un mundo poético que responde a una amorosa visión de las pequeñas cosas con que se recrea el individuo en su vida cotidiana, y que en virtud de la textura y del cuidadoso dibujo del grabador muestran un sutil encanto mágico.

Casi todas las obras presentadas son grabados realizados en México por este artista colombiano. No ha variado en su línea esencial, y sólo ha madurado los elementos que existían en sus composiciones anteriores que consisten en un juego subjetivo de pequeños objetos casi oníricos; pero que están de acuerdo con un desarrollo poético moderno, y que saben despertar el interés gracias al tratamiento agradable de los matices en la composición y en el detalle.

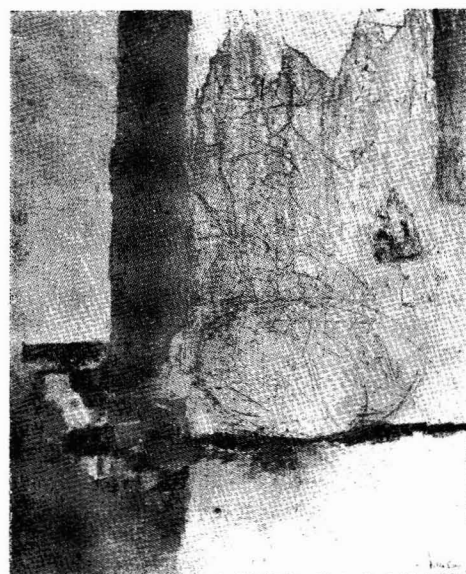
Algunas veces por prodigarse en el detalle subjetivo, se vuelve demasiado personal, y llega casi a lo incomprensible. La nota de humor que trabaja con demasiado pormenor explicativo le resta claridad. Otras veces el color a fuerza de moverse en una sola dirección, que pretende ser poética, descuida la búsqueda de otros caminos y posibles hallazgos. Se queda en la superficie (muy común en los grabadores) por atender el procedimiento técnico, y sólo consigue desviarse de la verdadera intención plástica más profunda.

JESÚS FRANCO

Los dibujos que presenta Jesús Franco en la Galería Kamffer son lo más logrado de la exposición. Nos parece inseguro en sus óleos y acuarelas por falta de un mayor trabajo e insistencia en la intención que esboza en algunas obras. En las tintas, en las que es más perseverante, muestra un mejor oficio (aunque actual-



Carlos Mérida.—Tributo al zopilote



Lilia Carrillo.—El fin



J. L. Cuevas.—La boda de Giovanni Arnolfini I

mente bajo la influencia de Klee). Tendrá mayores posibilidades cuando obtenga más libertad, y trabaje un motivo del que esté más convencido.

JOSÉ LUIS CUEVAS

Este artista mexicano expone en Nueva York en la Galería David Herbert, y creemos que lo merece, pues sus aciertos en el dibujo son innegables. Cuevas en sus obras protesta contra un mundo que ha perdido la noción de los valores espirituales; pero lo hace empleando de una manera "honesta" las relaciones de la línea y el tema con que acusa. Se puede notar una mayor fuerza y expresividad cuando una sola figura ocupa la composición; al acentuar los rasgos del dibujo que más le interesa y al suprimir los que considera innecesarios, consigue demostrar que ante todo es un dibujante en el que el expresionismo nunca sobrepasa al dibujo mismo, por humano o poético que pueda parecer el tema.

DOS PINTORES MEXICANOS EN WASHINGTON

Después de más de siete meses de haber interrumpido sus exhibiciones, la Unión Panamericana abrió al público su galería en Washington. Ahora reanuda sus actividades con una exhibición conjunta de dos artistas mexicanos: Lilia Carrillo y Manuel Felguérez, quienes se han distinguido dentro de la corriente de la pintura abstracta.

Manuel Felguérez le ha dado fuerza a su composición con una mayor movilidad en la textura, y coloca el acento sobre los grandes planos del fondo para matizar y subrayar la fuerza que antes mencionamos. Desde luego que la preocupación anterior está encaminada a obtener una profundidad en lo esencial de sus estructuras. Su mundo es personal; pero lo comprenderá todo aquel que observe la riqueza de la vibración de la pasta y del color, sostenidos en dos dimensiones y lejos de la representación figurativa. Esta pintura logra agradar porque parte del principio de la composición de las formas y del color, y no del tema. Además consigue atraer al espectador a una observación más detenida, y a captar el interés profundo que tiene en sí su pintura.

Lilia Carrillo ha simplificado sus formas. Demuestra su buen gusto en la distribución del color que, siguiendo una gama determinada, lleva la dirección de la composición hacia los ángulos del cuadro que deseaba destacar. Consigue la movilidad por el uso casi exclusivo del color sensualmente matizado. Simplifica estos elementos (como apuntamos antes) no por haber renunciado al conocimiento, y sólo por afición a la sensualidad del color, sino para profundizar en las posibilidades de la mancha que corresponde al tratamiento exterior de la superficie.

Se advierte en Lilia Carrillo un interesante proceso. En su obra anterior, apoyándose en el conocimiento y en el buen gusto de su paleta, trabajaba el color en el exterior y sugería el trasfondo del objeto; últimamente, creemos, la dirección es inversa a la anterior, después de lograr una poderosa simplificación de la estructura interna, le parece necesario exteriorizar lo esencial, lo que responde a un concepto más maduro de la plástica.

M U S I C A

LA MÚSICA SOVIÉTICA

Por Jesús BAL Y GAY

UNO PODRÁ CERRAR los oídos a la música soviética: si no gusta, si no interesa, no se le escucha, y en paz. Pero no se puede cerrar los ojos al entusiasmo que suscita en grandes sectores del público aficionado a la música. Es ése un fenómeno que el observador superficial quizá califique de social o político, pero que en realidad, siendo como es social y político en su origen, llega a penetrar en el plano de la estética. Y eso a ningún músico puede resultarle indiferente, porque significa un factor importante en la evolución y, por tanto, el futuro de la música.

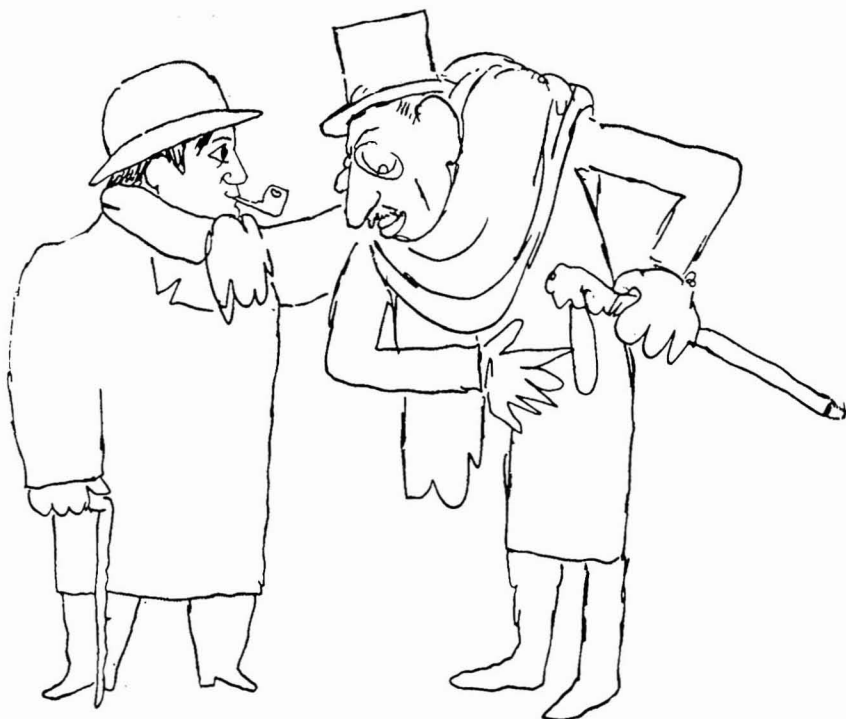
Es de todos conocido el hecho de que los dirigentes comunistas, esa minoría que hizo la revolución más grande de nuestra época, han sido y siguen siendo unos redomados conservadores en materia artística. Salvo en los primeros años de la revolución, el régimen soviético ha visto siempre con muy malos ojos todo lo que en arte oliese a innovación, a experimentación. En tiempos de Stalin, el partido comunista de la U. R. S. S. llamó al orden repetidas veces a los músicos más eminentes del país por ciertas desviaciones de la línea ortodoxa que empezaban a acusar sus obras más recientes. Muerto Stalin, pareció iniciarse una era de mayor libertad para el compositor ruso, y hasta voces muy autorizadas en aquellas tierras llegaron a denunciar la pobreza de la creación musical soviética como consecuencia de la falta de libertad en que se había tenido a los compositores. Pero todo eso no pasó de ser una breve reacción contra la política anterior y, de hecho, todo sigue igual a como lo dejó el régimen staliniano.

Lo que opinen los dirigentes y compongan los músicos soviéticos tendría poca importancia para nosotros si quedara encerrado en el territorio de la U. R. S. S. Pero como no es así, sino que

en todas partes la música soviética se está difundiendo intensa y extensamente, merece que todos los músicos y aficionados que consideramos a la música como algo más que un solaz intrascendente tratemos de escudriñar en la entraña de esa música y en la de los públicos que la acogen con entusiasmo.

La acogida que obtiene entre los públicos más conservadores y burgueses debería alarmar a quienes tienen la responsabilidad de normarla. ¿Cómo es posible que comulguen en una misma estética musical el millonario y el cristiano de por acá y el socialista y el ateo, flor y nata del régimen soviético? ¿Qué diablos —o qué ángeles— tiene esa música que hace tan extraordinario milagro?

Por supuesto que ésas son lo que se denomina preguntas retóricas, pues su respuesta no es nada difícil para cualquier músico medianamente versado en la historia y en la estilística de su arte. El régimen soviético, lejos de haber producido un estilo musical propio, nuevo, digno de expresión artística de lo que él significa en otros planos de la vida social y política, lo que hizo fue aprovechar lo ya bien cuajado, bien probado, bien asimilado por la música capitalista. Por tanto, nada tiene de extraño que la burguesía de todo el mundo acoja con gusto una música comunista en la que ve reflejada su propia alma. La beata que se horroriza del ateísmo soviético y a la infiltración del cual en nuestro medio atribuye una descristianización que en realidad tiene causas mucho más próximas; el plutócrata que en todo movimiento de protesta de las clases menesterosas ve la mano del comunismo internacional; el estadista que acusa a éste de las reacciones antiimperialistas de los pueblos sometidos por largos años a regímenes colonialistas, todas esas personas se deleitan abiertamente con la música



Picasso y Stravinsky. Dibujo de Jean Cocteau

sica de Shostakovich y Katchaturian y más, mucho más, desde luego, que con la de un declarado anticomunista como Stravinsky. ¿Es que se equivocan e ingenuamente se están dejando ganar por el espíritu comunista, escondido, como áspid entre rosas, en la música soviética? Nada de eso, por desgracia para el comunismo. Es que, en realidad, la música soviética es radicalmente burguesa, de un burguesismo estático, anquilosado, hostil a toda problemática estética, a toda actividad estimativa que exija algún esfuerzo por parte del oyente. Aprovecha los elementos más seguros del romanticismo, del nacionalismo y del clasicismo convertido en academicismo. Y así logra agradar a las masas, lo mismo a la proletaria que a la burguesa, porque, en el fondo, por lo que respecta a sensibilidad artística, todas las masas son iguales.

Los dirigentes soviéticos, al igual que los más avanzados compositores de cualquier parte y cualquier época, se encontraron con el problema de producir una música que fuese comprendida y gustada inmediatamente. Pero mientras que cualquier compositor verdaderamente progresista sabe, por enseñanza de la historia, que ninguna música nueva puede gustar de inmediato al gran público, y abandona tal pretensión, los dirigentes soviéticos se empeñaron en lograr una música comunista que fuese del agrado de las masas.

Ninguna música nueva, ningún arte nuevo conquista de inmediato a las mayorías. Es necesario que pase el tiempo, bastante tiempo, para que éstas se hagan a lo que ha nacido de algún insólito concepto y está expresado en un lenguaje inusitado. Los compositores lo saben y se contentan con que su obra sea estimada por las generaciones siguientes. Pero los dirigentes soviéticos no podían esperar tanto, necesitaban que de inmediato la música nacida en su régimen tuviese una gran acogida. ¿Cómo? Pues un poco como lo de "si la montaña no viene a mí, iré yo a la montaña": cediendo ante los gustos de la masa y mandando escribir música no de hoy o de mañana, sino de ayer o de anteayer. Si hasta ahora los públicos habían ido siempre a la zaga de los compositores, ahora serán los compositores quienes vayan a la zaga de los públicos. Pero como los públicos son incapaces de progresar por sí solos, eso significaría para la música renunciar a toda evolución, caer en punto muerto, como si su consumación hubiera sobrevenido. La cosa es grave.

Katchaturian acaba de declarar aquí, en México, que los compositores soviéticos se preocupan por escribir música que guste al pueblo. Ello tiene, a primera vista, un muy noble aire de entrega del compositor al servicio de sus semejantes. Pero, desgraciadamente, implica también el halago incondicional del gusto público, actitud que es inadmisiblemente, tan inadmisiblemente desde el punto de vista moral como su contraria, la soberbia del compositor que se encierra en su torre de marfil y escribe sólo para sí mismo.

El hombre que aspire a conducirse rectamente en su quehacer, no puede perder de vista el bien común. Y éste no se cifra, ni mucho menos, en las apatencias o gustos de la gente, sino más bien en sus necesidades que muchas veces son signo contrario a aquéllos. Nadie que

tenga conciencia de su misión en la Tierra y de los imperativos del bien común puede preguntarse qué es lo que le gustará al prójimo, sin haberse preguntado antes qué es lo que el prójimo necesita. Si así no fuera, no habría moral, ni trabajo, ni cultura, porque los gustos instantivos de casi todo el mundo se oponen a toda idea de esfuerzo, de limitación, de sacrificio. No alcanzo a comprender por qué, siendo esto así, el régimen soviético que, por ejemplo, no tiene reparo en imponer al atrasado labriego ruso métodos científicos de cultivo, se muestra tan meticuloso para con los gustos musicales de su pueblo. Al hacerlo está diciendo el peor futuro para la música y sus públicos, porque mata todo posible principio de evolución musical. Entre esta actitud suya y la que adopta en otros planos de la vida nacional no se ve correlación alguna.

Tal fenómeno no nos inquietaría mayormente a muchos si se produjera en una Unión Soviética encerrada en sus fronteras, aunque nada de lo humano deba sernos indiferente. Pero lo grave es que esa estética musical fabricada con el único objeto de halagar los gustos del público, al difundirse por todas partes, merced a un imponente aparato propagandístico, viene a reforzar el mal gusto y la inercia de los públicos no comunistas y, quizá, a seducir a algunos compositores ingenuamente altruistas o de carácter débil, más amigos del éxito inmediato que de la verdad. Antes, por otra parte, el compositor libre que se decidía a halagar los gustos del gran público necesitaba de esa especie de valentía que

es el cinismo. Ahora, con el ejemplo de los compositores soviéticos, con las teorías estéticas de los dirigentes comunistas, su íntimo deseo puede fingirse altruismo, realismo socialista, etc., etc. Y así al estancamiento de la música vendrá a añadirse ese grave confusiónismo.

Y todo se debe a la prisa que los dirigentes soviéticos han tenido por obtener en pocos años una música suya, es decir, nacida bajo su régimen. Ni el dinero ni el poder político pueden lograr lo que depende de una serie de circunstancias —algunas nada claras— ajenas a la voluntad humana. Recuerde el lector aquella anécdota del millonario norteamericano que se extrañaba de no haber podido obtener en su jardín un césped de la calidad del que se ve en los colegios de Oxford o Cambridge y tuvo que oír esta suave respuesta de un inglés: "Eso es cuestión de cuatrocientos años". El tiempo se ríe de nuestras prisas. Y se está riendo de la de los dirigentes rusos por producir una música propia de su régimen. La revolución bolchevique está todavía muy cerca para que haya podido producir ya una música que sea realmente comunista. Si hubieran dejado que la música rusa siguiese su evolución natural y, al necesitar un arte que fuese fácilmente accesible para el público, hubieran recurrido al clásico y al romántico auténticos y al nacionalista de Mussorgsky y Borodin, y no a pobres imitaciones de ellos, a estas horas se estaría formando una nueva escuela rusa, auténticamente comunista, original, por tanto, de la que podrían enorgullecerse algún día, si no ellos, sus hijos o sus nietos.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LA EXPLOSIÓN FRANCESA

EN LOS ESTADOS UNIDOS, el mejor cineasta del mundo podría confundirse en el anonimato sin que un sólo intelectual ni un sólo crítico reparara en él. Pero si este cineasta llegara a existir, para hacerle justicia estarían, gracias al cielo, los franceses. Sin importarle pasar por pedante, intelectualoide y demás lindezas, la crítica francesa juega impertérrita, desde hace muchos años, su papel de *avanzada consciente* del cine.

Y sin embargo, durante bastante tiempo, asistimos a un fenómeno muy curioso: Un cine sin crítica, como el norteamericano, producía con regularidad nuevos valores de la realización cinematográfica. Surgían los Donen, los Tashlin, los Antoni Mann, los Kubrick, los Nicholas Ray, mientras los encargados de escribir de cine en los Estados Unidos seguían hablando de "the great performances of José Ferrer". A los franceses, en cambio, no se les escapaba ni uno sólo de esos talentos y hasta inventaban uno que otro más. Pero el cine francés languidecía lamentablemente, hasta quedar reducido a Renoir, Bresson, Tati, Clair y..., bueno, Autant-Lara y Rene Clement. En los Estados Unidos, cine sin crítica. En Francia, crítica sin cine, ya que la mayoría de los directores mencionados acostumbraba a hacer sus films muy de cuando en cuando. Por otro lado, Marcel Carné, sin Jacques Prevert, se convertía, casi

casí, en un Duvivier cualquiera; el recientemente fallecido Jean Gremillon, todo sensibilidad e inteligencia, abandonaba el largo metraje; Delannoy, Verneuil y demás Cristian Jacques nos aburrían con su dichoso cine "de calidad"; Sacha Guitry estaba hecho un patriotero insostenible; a Louis Daquin no le dejaban hacer casi nada, porque no sólo en Hollywood los comunistas las han pasado negras; etc.

Por mucho que uno desconfiara de la lógica, todo eso tenía bastante de absurdo, y los *jóvenes terribles* de la crítica francesa decidieron que no se podía seguir así. Para demostrarlo, empezaron a hacer cine, y lo hicieron tan bien que hasta se pusieron de moda. Ahora, da la sensación de que en Francia cualquier menor de cuarenta años que sepa lo que es un *close-up*, contará con el apoyo de los productores si quiere hacer un largo metraje. Claro: han surgido y surgirán los farsantes y cuentistas que se aprovechan de tal estado de cosas. Eso es inevitable. Pero lo cierto es que ya tenemos en pie a un nuevo cine francés, pujante y capaz de indignar a "las buenas conciencias", como debe ser. Un cine que parece tener ya su *Acorazado Potemkin* con *Hiroshima, mi amor*. En el curso de varias semanas se han exhibido, una detrás de otra y en un mismo cine, dos muestras de ese cine que uno no se explica cómo ha tardado tanto en surgir. A esas dos películas voy a referirme.

HIROSHIMA, MI AMOR (*Hiroshima, mon amour*), película franco-japonesa de Alain Resnais. Argumento y diálogos: Marguerite Duras. Foto: Sacha Vierny y Takashashi Michio. Música: Giovanni Fusco y Georges Delerue. Montaje: Henri Colpi. Intérpretes: Emmanuelle Riva y Eiji Okada. Producida en 1958.

No tengo la menor intención de ser a toda costa original y repetiré aplicadamente lo que otros ya han dicho: *Hiroshima, mi amor* es un monólogo dicho por dos personas sobre el sufrimiento y el olvido. Esa es una definición exacta. La mecánica de la memoria humana es realmente curiosa. Ahuyentamos los recuerdos dolorosos, en un principio, por una suerte de gimnasia artificial. Estamos siempre al borde de esos recuerdos y cerramos los ojos ante ellos. Pero están ahí y lo sabemos bien. Un día algo puede obligarnos a abrir de nuevo los ojos y sentirnos poseídos, de nuevo, intensamente por el dolor que hemos tratado de olvidar. Sólo entonces comienza el verdadero olvido.

Todo eso cualquier psicoanalista lo explicaría mucho mejor. En decenas de películas americanas hemos visto a pacientes acostados en un diván que, de pronto, reviven sus dolorosos recuerdos de la infancia y, automáticamente, se liberan de ellos. Resnais no es un científico y, en ese orden, no ha descubierto nada nuevo.

Lo prodigioso de su film reside en el hecho de haber identificado el dolor individual con el colectivo. Hiroshima, una ciudad, sufre los dolores del olvido al igual que la muchacha francesa a la que dejaron sin cabellera por entenderse con un alemán. Los reparos de tipo político salen sobrando: tanto Hiroshima como la muchacha son, desde el punto de vista aliado, desde *nuestro* punto de vista, algo perteneciente al *enemigo*. Y, en realidad, no son sino víctimas que han pagado su inconsciencia con el más terrible castigo. Pero si existe una relación analógica clara entre Hiroshima y la protagonista del film, también la hay entre lo que han perdido una y otra: la Hiroshima destrozada, la que acude a nuestra mente cuando oí-

mos el nombre de la ciudad, y *mon amour*. Que ese amor haya sido por un soldado alemán poco importa. Es el amor, el primero y el absoluto, el mismo que quince años después habrá de sentir por el japonés. *Tu me tues, tu me fe du bien*, repetirá ella una y otra vez a su nuevo amante, y en esa frase puede decirse que está encerrado el sentido de la película.

De la interrelación dialéctica entre amor y dolor surgirá el verdadero olvido. Y ahí está el peligro que Resnais señala: *Habrà un nuevo Hiroshima*. Para no ser injustos, para comprender que ello no implica un pesimismo gratuito, debemos afirmar que si lo de Hiroshima no se repite jamás, será, gracias, precisamente, a que la humanidad adquirirá (y me permito el lujo de imaginar que ya la está adquiriendo) la lucidez de un Resnais. Porque Resnais está dando a los recuerdos dolorosos una segunda vida, una presencia material que destroza su propia condición de recuerdo y que, por lo tanto, se opone eficazmente al olvido. He aquí, pues, al cine empleado en su función más noble.

Y, a la vez, llegamos así al secreto de la forma cinematográfica de Resnais. Todo lo determina esa idea fundamental: la de dar una presencia al recuerdo. Está claro que la película descansa sobre una base anecdótica mínima, y, en realidad, podría decirse que, en su transcurso, no pasa nada, o casi nada. Pero las imágenes de Nevers, las de Hiroshima, las que retratan el amor de la francesa y el japonés adquieren una fijeza monstruosa, obsesionante, por su propia calidad de *recuerdos fotografiados*. ¿qué es el arte del cine, de una vez por todas? ¿Por qué hablamos de arte si la cámara cinematográfica se concreta a retratar escrupulosamente lo que le ponen delante? Es que esas imágenes fotografiadas *tal como son* pueden enriquecerse con la visión personal, dolorosa del realizador. Resnais lo demuestra: puede fotografiar al recuerdo. Gracias a ello no se concreta a darnos un documento de lo que le rodea, sino de lo que tiene *dentro*, atesorado en su cerebro y en su sensibilidad.

El propio Resnais lo ha dicho: él cree en el montaje, porque con el montaje se

puede pasar de una imagen a otra con la misma celeridad, el mismo ritmo con que trabaja nuestra mente. Dios me libre de afirmar que la concepción del cine de Resnais es la *única* válida; pero, sin duda, es una de las más armónicas y enjundiosas que se han enunciado.

El texto de Margaret Duras para *Hiroshima* ilustra bastante bien las ideas del realizador, pero no deja de ser algo reiterativo y confuso. En ciertos momentos, hace pensar, una vez más, en cuán estorbosos resultan en cine ciertos excesos literarios. Sobre todo, cuando la imagen encierra por sí sola tanta belleza, tanta poesía. Me resisto, ante su obra extraordinaria, a hacerle el más mínimo reproche a Resnais. La crítica por la crítica me resulta singularmente odiosa. Pero la verdad es que durante la última parte del film no pude sustraerme a la sensación de que se había incurrido en prolongamientos innecesarios. Pienso que ello se debe, sobre todo, al texto de Margaret Duras. Dicen que Resnais es tan modesto que se sintió incapaz de hacerle la menor objeción a su colaboradora. He aquí, pues, un curioso defecto: la modestia. Pero, ¿qué importa frente a tantas virtudes!

También se ha dicho ya que *Hiroshima, mi amor* es una película importantísima, que, sin duda, marcará una etapa en la historia del cine. No tengo de ello la menor duda. Emplear la palabra genio resulta demasiado peligroso, pero no me asombraré si algún día se llega a colocar el nombre de Resnais junto al de los genios indiscutibles que el cine ha tenido: Charlie Chaplin, Sergio Eisenstein. Aunque *Hiroshima* sea el primer largo metraje del realizador, sabemos, gracias a sus films cortos anteriores (*Van Gogh*, *Guernica*, *Noche y niebla*), que hay un *estilo Resnais* a la vez que una visión del mundo nueva y original. Rene Clair se quejaba con razón del reproche que suele hacerse a algunos cineastas de repetirse. Como si no fuera bastante difícil, a través de un arte como el cine, en el que intervienen tantas personas, afirmar una personalidad. Resnais, en efecto, se *repite* a conciencia. Su grito es siempre el mismo y muy bien podría ser el de toda la humanidad actual.

LOS CUATROCIENTOS GOLPES

(*Les quatre-cents coups*), película francesa de François Truffaut. Argumento: François Truffaut y Marcel Moussy. Foto: (Dalyscope): Henri Decae, Música: Jean Constantin. Intérpretes: Jean Pierre Leaud, Claire Maurier, Albert Remy, Patrick Auffay, Guy Decomble. Producida en 1959.

La película de Truffaut no es, como la de Resnais, una obra maestra. Pero... ¡qué gran película!

El joven realizador, con sus veinte años y pico, representa bastante bien el espíritu de los *Cahiers du Cinema* y, por ello, el de una crítica cinematográfica inteligente e inconforme. Lo que de buenas a primeras se advierte en *Los cuatrocientos golpes* es un rechazo de los procedimientos con los que el cine tradicional acostumbra a provocar la "emoción" del espectador. Procedimientos, incluso, que hemos aceptado como legítimos. Es decir: hasta ahora no se veía como algo digno de reproche el empleo, por ejemplo, de un acompañamiento musical que subraya claramente los momentos álgidos de la trama. Y es así cómo, por su empleo de la música, es posible comprender la con-



Hiroshima, mi amor.—“identifica el dolor individual con el colectivo”

cepción que Truffaut tiene del cine. La música de *Los cuatrocientos golpes* puede parecer, por sí sola, ligera, totalmente inadecuada al tema. Es una música que no viene a *auxiliar* al realizador. Por el contrario, al utilizarla, Truffaut se impone a sí mismo el rigor debido. Truffaut, como Resnais, como Chabrol, afirma, a través de su cine, la personalidad artística, creadora, del realizador. Una personalidad que, para afirmarse, debe rechazar, casi con estoicismo, todos los recursos artificiosos y "prestigiosos" del cine convencional.

Al hablar de *Los primos* algo parecido dije con respecto a Chabrol. No es por casualidad. Chabrol y Truffaut, redactores de los *Cahiers du Cinéma*, tienen muchas admiraciones e influencias comunes. Entre ellas, una me resulta muy significativa, la de Bresson, el realizador de *Un condenado a muerte se escapa*. Y hablar de Bresson es hablar de rigor. Pero si en Chabrol cabe advertir también las huellas de Hitchcock, en Truffaut son evidentes las de Jean Renoir.

Renoir, tan riguroso en el fondo como el que más, tiene, sin embargo, características opuestas a las de Bresson. Su cine da siempre una gran impresión de libertad y hasta podría decirse que de ligereza. Si el de Bresson es un rigor ascético, el de Renoir preside una concepción de la vida llena de sensualidad, de *joie de vivre* y de ironía. Por su parte, Truffaut ha tratado de darnos una imagen sin concesiones del mundo del niño. Lo ha logrado en la medida en que ha sido fiel a sus intenciones, sin dejarse llevar por lo pintoresco. Pero la influencia de Renoir ha sido, precisamente, la que le ha hecho dar algunos traspiés de no demasiada importancia, en verdad. Hay escenas, como la del maestro de cultura física abandonado por sus alumnos, o la del padrastro del protagonista apretando los senos de su esposa, muy sugerentes en sí mismas, pero que no corresponden exactamente al tono general del film. Cada una de esas escenas supone una tentación que Truffaut no ha podido rechazar. El mismo, al asistir a la reacción divertida del público ante esas bromas, quizá se haya arrepentido de ellas. Y puede ser que, por culpa de esas bromas, no podamos todavía referirnos al estilo de Truffaut con la misma seguridad con que nos referimos al de Chabrol y al de Resnais.

Pero lo que importa, por encima de todo, es que Truffaut ha conseguido darnos esa imagen del mundo de un niño a que me refería antes. Lo que no es poca cosa. Ya al hablar del film, en el artículo dedicado a la II Reseña de Festivales, decía cuánto tenía que ver en el acierto del realizador su propia experiencia infantil. *Los cuatrocientos golpes* es una película terrible porque *demuestra* que para los niños el mundo no es sino una inmensa prisión (y el *leitmotiv* de las rejas lo subraya en diversos pasajes de la cinta). Padres, maestros y policías parecen conjurarse para matar en el niño su instinto de libertad y sus más nobles y puro impulsos. Los niños se defienden como pueden, y no pueden mucho. Cuando el protagonista de *Los cuatrocientos golpes* llega al fin de su carrera hacia el mar, hacia una libertad ilusoria, la mirada desesperada, acusadora que *nos* dirige, es, a la vez, la mirada de un realizador que ha sabido corroborar sus doce años.

Gracias a ello, *Los cuatrocientos golpes* carece de esa solemnidad indecente e hipócrita con que los adultos suelen abor-



François Truffaut y el actor Guy Decimble

dar los problemas de la niñez. ¡Ya era tiempo! En vez de ser un discurso fastidioso, "que ningún padre debe dejar de oír", el film se concreta a denunciar la realidad, sin falsos embellecimientos. Si amamos a los niños, y hay que amarlos, debemos amarlos tal como muchas veces son: capaces de mentir, de robar, y de decirle a un cura con sorna: "¡adiós, señora!"

(Los genios de la exhibición han traducido literalmente el título francés del film. Así, el título en español no significa nada. En reciprocidad, no habrá que quejarse si algún film mexicano titulado "¡Qué rico vacilón!" se llama en París "Quelle riche hesitation"!)

NOTA FINAL

Para terminar no estará de más dar una lista casi completa de los realizadores a los que se suele incluir dentro de la llamada "nouvelle vague" del cine francés y de las películas de largo metraje que han realizado. No todo lo que reluce es oro, desde luego. A Robert Hossein, Roger Vadim y Marcel Camus, por ejemplo, ya los conocemos y por nada del mundo sería yo capaz de colocarlos en un mismo plano de calidad que a Resnais, Chabrol y Truffaut. Pero lo importante es que, buenos y malos, todos esos realizadores han surgido en un momento dado para dar fe de la capacidad de renovación del cine francés. Cualquier comparación con el cine mexicano resulta, naturalmente, de mal gusto y puede considerarse, a juicio de algunos curiosos especímenes, como "antipatriótica".

Alexandre Astruc: Les mauvaises rencontres (1955); Un vie (1958).

Bernard-Aubert: Patrouille de choc (1957); Les tripes au soleil (1959); Match contre la mort (1960).

Jacques Baratier: Goha (1958).

Michel Boisrond: Cette sacrée gamine (Dichosa muchacha †) (1955); C'est arrivé à Aden (Sucedió en Adén †) (1956); Lorsque l'enfant paraît (1956); Une parisienne † (1957).

Claude Bonnardot: Morangbong (1959).

Philippe de Broca: Les jeux de l'amour (1959).

Marcel Camus: Mort en fraude (1957); Orfeu Negro (Orfeo negro †) (1959).

(C) Claude Chabrol: Le beau Serge (1958); Les cousins (Los primos †) (1959); A double tour (A doble vuelta †) (1959).

(C) Jacques Doniol-Valcroze: L'eau à la bouche (1960).

Michel Drach: On n'enterre pas le dimanche (1959).

Georges Franju: La tête contre les murs (1958); Les yeux sans visage (1959).

(C) Jean-Luc Godard: A bout de souffle (1960).

Louis Grosperre: Le travail c'est la liberté (1960).

Marcel Hanoun: Une simple histoire (1959); Le septième jour (1960).

Robert Hossein: Les salauds vont en enfer (Los malvados van al infierno †) (1955); Pardonnez nos offenses (1956); Toi, le venin (Tú eres el veneno †) (1958).

Pierre Kast: Un amour de poche (1957); Le bel âge (1959).

Louis Malle: Le monde du silence — en colaboración con J. I. Cousteau — (El mundo del silencio †) (1956); Ascenseur pour l'échafaud (Ascensor al cadalso †) (1957); Les amants (Los amantes †) (1958).

Chris Marker: Lettre de Sibirie (1959).

Edouard Molinaro: Le dos au mur (Acorralado †) (1958).

Paul Pavlot: Panta Laskas (1960).

Daniel Pollet: La ligne de mire (1960).

Jean Rouch: Moi, un noir (1959).

François Reichenbach: L'Amérique vue pour un français (1960).

Alain Resnais: Hiroshima, mon amour (Hiroshima, mi amor †) (1959).

(C) Eric Rohmer: Le signe du lion (1960).

(C) Jacques Rivette: Paris nous appartient (1960).

(C) François Truffaut: Les quatre-cents coups (Los cuatrocientos golpes †) (1959).

Jean Valère: La sentence (1959).

Roger Vadim: Et Dieu crea la femme (Y Dios creó a la mujer †) (1956); Sait-on jamais (Sucedió en Venecia †) (1957); Les bijoutiers du clair de lune (Armas de mujer †) (1958); Les liaisons dangereuses (1959).

Agnes Vada: La pointe courte (1955).

† Exhibidas en México.

C Críticos de los Cahiers du Cinéma.

TEATRO

TERROR Y MISERIAS DEL III REICH

Por Juan GARCÍA PONCE

LA UNIDAD ARTÍSTICA y Cultural del Bosque patrocina en el Teatro Orientación esta puesta en escena de una acertada selección de la larga serie de obras breves que Bertolt Brecht reunió bajo el título general de *Terror y miserias del III Reich*. Con la excepción de una muy desafortunada representación de *La ópera de tres centavos*, el público de México no había tenido oportunidad de tomar contacto directo, a través de la escena, con la obra de este autor, que es uno de los pocos auténticamente innovadores del arte teatral en el siglo xx. La actual representación tiene, pues, una doble importancia: introduce por primera vez en México el teatro de Brecht tal como el autor desea que se realicen las puestas, en escena de sus obras y, gracias a esto alcanza un nivel artístico muy poco común en la mayor parte de nuestros teatros.

Alejado por completo del estúpido realismo socialista y de toda la ridícula y tediosa idealización del aburrido héroe obrero-revolucionario que produce en serie la literatura soviética, Brecht ha logrado en cambio que su arte tenga un efectivo sentido social. Cree en el teatro como propaganda, como medio para denunciar y atacar a la sociedad no marxista; pero ha encontrado la forma estética adecuada para que la denuncia se realice sin demérito de la calidad artística de sus obras. Su teatro parte de un cuidadoso estudio de la relación que el autor debe buscar entre la representación y el público. Brecht piensa que el tradicional sistema de identificación emocional del espectador con los sucesos que se representan debe ser sustituido por otro que no busque esta identificación, sino que al contrario trate que el espectador permanezca aparte y pueda así juzgar racionalmente los sucesos que ocurren sobre la escena. Ésta debe hacer las veces de un tribunal y el público debe ser un juez frío e imparcial. Para lograr esto, Brecht elige una forma teatral que se acerca más al relato, a la crónica, que a la síntesis dramática y, sobre todo, renuncia a despertar el interés por lo que va a pasar anticipando el contenido y desenlace de cada escena por medio de letreros, avisos o monólogos en los que el actor anuncia qué es lo que se va a representar. De este modo, el espectador no va a presenciar el "qué", sino el "cómo" y especialmente el "por qué" de una determinada serie de acontecimientos que por lo general se refieren directamente a la lucha de clases. Mediante este sistema, lógicamente, el teatro debe cambiar radicalmente de sentido. Dejará de ser mágico, misterioso, hipnótico y pasará a ser nacional y didáctico, adquirirá un profundo sentido dialéctico. Esto no quiere decir que Brecht renuncie a las cualidades poéticas de la escena, sino que simplemente las aplica de una manera distinta desde un punto de vista diferente: el marxista; lo cual tampoco quiere decir que su teatro sea un teatro para marxistas únicamente, como el de Calderón o el de Tirso no lo es tan solo para católicos, sino que es el producto

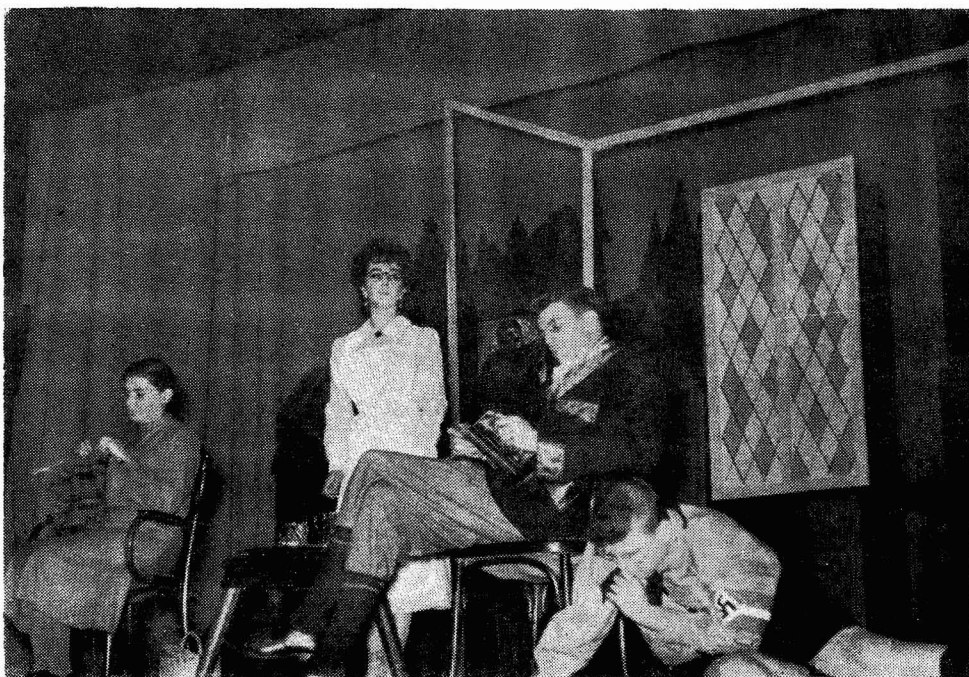
de la concepción del mundo de un marxista, pero de un marxista que tiene el don poético común a todos los grandes autores. Gracias a esto, aparte del sistema ideológico que lo determina, el teatro de Brecht es simplemente buen teatro porque el autor sabe trabajar su sistema creando auténticos personajes y caracterizarlos espléndidamente, sabe elegir los temas con verdadero sentido dramático, tiene un lenguaje rico y extraordinariamente expresivo y posee un sentido irónico y humorístico que sirve con absoluta efectividad a sus propósitos.

Sin embargo, por la misma concepción del mundo y del teatro de su autor, en varias de las obras de Brecht la intención didáctica se impone con demasiada fuerza a la estética y la calidad artística disminuye. Muchas de sus obras son antes que nada obras de circunstancia, destinadas a atacar directamente determinados fenómenos sociales con un propósito casi exclusivamente propagandístico. Dentro de este tipo de obras se encuentra *Terror y miserias del III Reich*. En este ciclo de obras breves, Brecht abandona el sistema de alejar en el tiempo el problema abordado para que la perspectiva se aclare e intenta nada más crear una especie de visión panorámica con un franco sentido peyorativo de la sociedad alemana bajo el régimen nazi. Cada una de las pequeñas obras presenta una situación distinta que ejemplifica la crueldad del régimen, el envilecimiento a que lleva a sus servidores o la deformación moral de la sociedad que se encuentra sometida por él. El talento, la habilidad narrativa del autor se demuestra ampliamente en todas ellas a través de la caracterización, del profundo y efectivo tratamiento; pero el propósito didáctico directo e inmediato, impide que el conjunto alcance verdadera transcendencia poética. Es indudable que el ciclo cumple su función,

pero ésta, estéticamente, es demasiado pobre, está demasiado restringida por la necesidad de ser claro, ameno y directo para que la intención didáctica se cumpla en el mayor número posible de espectadores.

Pero a pesar de las limitaciones del texto, la representación del Teatro Orientación es excelente. Llevar a la escena el teatro de Brecht exige un conocimiento muy firme de la técnica de actuación y dirección brechtiana. Héctor Mendoza ha demostrado no sólo que posee este conocimiento sino que también es capaz de transmitirlo a los actores a sus órdenes. Su dirección se ciñe estrictamente a las exigencias del sistema de Brecht y dentro de ellas logra un desempeño magnífico que permite comprobar su efectividad. Mendoza ha conseguido que la representación, sin perder su carácter didáctico, produzca un auténtico placer estético en el espectador haciendo que éste adquiera una clara conciencia del desempeño de cada uno de los actores y de la efectividad del movimiento escénico y la escenografía. Así, aparte de la enseñanza implícita en el texto, la puesta en escena tiene una calidad muy especial como representación pura. Todos los actores interpretan a sus personajes, los hacen vivir para la escena de una manera exterior, hacia afuera, como simple trabajo técnico, que le agrega un valor estético a su evidente función propagandística. El espectador juzga siempre realmente; no sólo el sentido del texto, sino también, con toda claridad, el trabajo de los intérpretes. Muy pocos directores en México son capaces hoy de realizar una labor de este tipo, una labor cuyo mérito principal consiste en que la dirección no se advierte jamás, y sin embargo, está presente siempre, determina todo, logrando una unidad de estilo absoluta. Es lástima que Mendoza no haya elegido una obra más significativa dentro de la producción de Brecht; pero la actual puesta en escena le obliga a repetir la experiencia con un texto de más relieve.

Cuando la dirección es tan buena, tan verdaderamente dirección como lo es la de Mendoza, todos los actores están igualmente bien. Y esto es lo que ocurre ahora. Ningún elogio puede ser tan efectivo como la sorpresa de los espectadores cuando



Terror y miserias del III Reich.—"la representación es excelente".

al final de la representación advierten que los actores no son más que unos cuantos y en realidad han estado "doblando" los papeles. Es imposible dejar de mencionar muy especialmente a Ana Ofe-
lia Murguía que interpreta tres personajes con formidable exactitud; pero junto a ella tanto Claudio Brook como Emma Teresa Armendáriz, Mario Orea como Arturo Corona y René García Ascotia,

y Antonio Medellín que dice magníficamente las palabras del Obrero Coro, desempeñan con admirable exactitud cada uno de los papeles.

Arnold Belkin que diseñó una escenografía y un vestuario totalmente de acuerdo con el sistema de Brecht y de estupendo buen gusto, contribuye en igual medida de los demás al espléndido nivel alcanzado por todo el espectáculo.

LIBROS

FRANCO CONTRA LA LEY

Por Ramón XIRAU

EL TEMA netamente jurídico de *La crisis española del siglo xx*, puede dividirse en tres sub-temas principales: la unidad del Estado, los fines del Estado y la atribución del poder. Vistos a la luz de la crisis española contemporánea estos temas sobrepasan los límites de un estudio puramente técnico y adquieren, hoy como siempre, un máximo valor de actualidad histórica.

Carlos M. Rama ha repartido su estudio en siete capítulos que, en conjunto, siguen la cronología de la historia española desde el establecimiento de la República hasta el final de la cuarta década de este siglo. No por ello el autor renuncia, en un capítulo de mucho interés, a referirse a los "precursores de la Revolución Española". En él se tratan las ideas de Francisco Giner, cuya labor compara Rama con las de los positivistas en México o en Brasil sin llegar a convencernos del todo, así como del pensamiento de Francisco Pi Margall, creador del federalismo español, Ángel Gavinet, Joaquín Costa y José Ortega y Gasset primero revolucionario como los escritores del 98 para más tarde pasar a desarrollar su tesis de las minorías selectas que tuvieron en cuenta los teóricos del falangismo.

La tesis central del libro puede resumirse en estas palabras: "la existencia de una honda revolución histórica, que conmueve a España a partir de 1930, pero cuyas raíces más inmediatas deben buscarse en los treinta años anteriores". Los diversos momentos de esta revolución afectan el concepto del Estado, sus fines y la atribución del poder. España, país de "mentalidad precapitalista" parece haber encontrado su equilibrio revolucionario al proclamarse la República: "Nunca en la historia de España —si se exceptúan las Cortes de Cádiz de 1912— se ha elegido una asamblea representativa con tanto entusiasmo y poniendo tantas esperanzas en su obra legislativa". La República, sin embargo, tiene que afrontar una serie de problemas de envergadura poco común: la fuerza del sector militar, la oposición de la jerarquía eclesiástica y de la clase de los terratenientes a las nuevas reformas. Además, "la Asamblea participa de la actitud tan española de confiar en los textos más que en las ideas y en éstas más que en las realidades cotidianas". Mientras los republicanos tratan de encauzar su gobierno bajo la idea de un nuevo

Estado se prepara en España la contrarrevolución y se radicaliza, al mismo tiempo, la extrema izquierda (anarcosindicalistas, socialistas, C. N. T., U. G. T.). La constitución española, aunque afirma en su primer artículo que la República "constituye un Estado integral, compatible con la autonomía de los Municipios y las Regiones", no llega nunca a ser, a pesar de la temprana autonomía de Cataluña, y las tardías autonomías vasca y gallega, una verdadera Federación.

Síntomas de la crisis que se avecina son el pronunciamiento de Sanjurjo y la revolución de Asturias y Cataluña en Octubre de 1934.

El hecho más grave, el que escapa poco a poco al control del nuevo Estado, es el desarrollo de la conciencia antirrevolucionaria en la cual se unen la CEDA, el ejército, los falangistas, los partidarios del Carlismo y la gran mayoría de la jerarquía eclesiástica.

Uno de los capítulos más importantes del libro es el referente a los intentos de justificación por parte de los rebeldes. Influido por el fascismo que representaban los falangistas, dominado por el ejército y por la jerarquía eclesiástica, el Estado nacional sindicalista, es, según palabras de Rama, un "producto híbrido" en el cual se unen tendencias opuestas e incluso contradictorias. Fundamentado en el interés minoritario de una clase "nada hay en el Estado nacional-sindicalista que recuerde la existencia de una opinión pública o de un estado de derecho".

Y sin embargo los diversos grupos que constituyen el actual Estado español trataron de justificar su derecho a la rebelión. Para hacerlo no buscaron sus argumentos en la España de las negociaciones y de las conquistas, a la España de Sepúlveda o de Donoso Cortés. Trataron de encontrar sus argumentos precisamente en las obras jurídicas de Victoria y de Sánchez. Trataron de mostrar, sin bases para sus argumentos, que la rebelión de 1936 respondía al derecho de resistencia a la opresión ya que el gobierno de 1931 no respondía a la naturaleza del pueblo español, y que estaban agotados los medios legales de defensa. En una frase herética por su maniqueísmo el Cardenal Gomá afirmaba: "Es el amor del Dios de nuestros padres quien puso las armas en las manos de media España, incluso si se admiten en la guerra motivos menos espirituales; el odio dirigió a la otra mitad contra Dios". Ante

la presencia de un estado ilegal, que sabe defenderse mediante la hipocresía y la represión, sólo cabe recordar el pensamiento de Suárez acerca de la magistratura suprema en un Estado: "Este poder, visto sólo según la naturaleza de la cosas, reside, no en ningún hombre individual, sino más bien en el cuerpo completo de la humanidad." Atentar contra el pueblo es atentar, según Suárez, contra Dios. Mencionar el nombre de Dios en vano más es una forma del fanatismo y de la blasfemia.

Pocos son los españoles que deseen, realmente, un nuevo derramamiento de sangre. Pocos son también los españoles que pueden pensar que el franquismo y su estado híbrido han frenado definitivamente una revolución española que tan sólo desea poner a España a la altura de los demás países adelantados de esta tierra. El camino hacia la democracia es, sin duda, un camino naturalmente español, mal les pese a los leguleyos del franquismo. El verdadero sentido de una democracia española hay que buscarlo en viejas y arraigadas tradiciones municipales y regionales. Es todavía posible, y más necesario que nunca, un pacto entre los distintos pueblos de una misma España de la cual no es forzoso excluir a Portugal. El libro de Rama concluye con una interrogación acerca del futuro de España. Podemos terminar con una interrogación paralela a la que cierra este espléndido libro. ¿Es posible que los liberales de España y del mundo —de esta humanidad que invoca Suárez— no sepan que de ellos depende que España pueda realizar su verdadera vocación de estado orgánico y libre? La ley natural no permite que lo ignoren.



PITIRIM A. SOROKIN, *La revolución sexual en los Estados Unidos de América*. UNAM. México, 1958, 271 pp.

POR MEDIO de estadísticas se nos informa de la decadencia sexual que sufren los norteamericanos. Si bien en la parte expositiva este libro es interesante, al llegar a la interpretativa, se vuelve exagerado cuando no falso. Fácilmente confunde las causas con los efectos: ¿Son las neurosis una consecuencia de libertinaje sexual? Y al malinterpretar los problemas sexuales, a pesar de sus buenas intenciones el autor se sitúa muy cerca del puritanismo.

En este libro afirma que cuando los pueblos se degeneran sexualmente entran en una decadencia cultural, y que entonces se impone una regeneración moral. Aunque esto sea cierto, considerar el libertinaje como una causa en sí, y tratar de resolverlo reprimiendo la sexualidad por medio de leyes, no soluciona el problema de raíz. Creo que el autor debería haber intentado dar una explicación más profunda de la conducta sexual extraviada.

C. V.

ANAQUEL

Por Francisco MONTERDE

ALGUNOS FOLLETOS Y PLAQUETAS

IMAGINO QUE al menos algunos de los bibliófilos, que disfrutaban de la costosa voluptuosidad de tener a su alcance ediciones "príncipe", no solamente gozarán como cualquier enamorado, al contemplarlas.

Si para la mayoría de ellos resulta grato ver y hojear —con lenta, prolongada caricia— el volumen preferido, supongo que alguno habrá que busque otra satisfacción menos material: aquella que la relectura proporciona.

Porque sin duda cuando ésta se hace en edición coetánea del autor, más aún si él cuidó de que se realizara, no sólo parece acercarnos a la persona física del mismo: nos ayuda a situarnos en la época en que la tal obra fue escrita.

Ese pensamiento nos lleva al anaquelel donde se agrupan varias de las primeras ediciones del escritor cuya existencia finalizó casi al mismo tiempo que el año próximo pasado: el humanista Alfonso Reyes.

El recorrido tendrá que limitarse, por razones de tiempo y espacio, a algunos folletos y plaquetas de aquellos que figuran entre los publicados por él, a partir de 1911, dentro de las tres décadas iniciales de su labor fecunda.

Con ellos partió de la patria; ensayó libremente el vuelo juvenil, por otras tierras; se afirmó, a la vez, en el ensayo y la poesía, y finalmente, cargado de experiencias y rico de conocimientos, volvió al punto de partida.

I

Pródiga en lecciones, por él mismo aprovechadas, la vida del escritor mostrará, aun a través de reducido número de sus publicaciones, cómo tomó contacto con la tipografía, en páginas impresas con sus escritos, hasta dominarla.

Sensible a la belleza en sus distintas manifestaciones, al espíritu sutil de Alfonso Reyes no podía pasar inadvertido aquello que sugiere, a quien la contempla atentamente, la arquitectura del libro.

Antes de llegar a éste, se familiarizó con el folleto —más fácil de someter, por sus reducidas proporciones—, y con él tuvo las primeras aventuras, a veces desventuras, en el campo de la tipografía. Aquí no se hablará de las segundas, sino de aquellas que resultaron afortunadas.

Su iniciación, no solamente literaria, parece ya la de un predestinado al triunfo, porque *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* —estudio que presenta "en representación del Ateneo de la Juventud", dentro del Concurso Científico y Artístico del Centenario— tuvo excelente cuna.

Al promover aquel certamen la Academia Mexicana de Legislación y Jurisprudencia hizo imprimir el estudio del joven ateneísta, en talleres de prestigio: los que llevaban aún el nombre del maestro Francisco Díaz de León, en manos de sus sucesores, instalados en 5 de Mayo y Motolinía.

En aquel folleto publicado en México, en 1911, Alfonso Reyes —que ya

habla allí de "el fuerte pintor Diego Rivera"— asienta la versión inicial de la frase después discutida: "Caminante: has llegado a la región más transparente del aire": la cual aparece, en la página 6, en cursivas, por razones que él explicaría más tarde, al hablar de *Visión de Anáhuac*.

II

Antes de llegar al hito que tal obra marcaría dentro de la biblioteca de *Índice* —y después de publicado el tomo de *Cuestiones estéticas*—, tuvo diversas aventuras en el terreno del ensayo, con obras suyas que se imprimieron en México y en Madrid, alternativamente.



A. Reyes.—"primeras ediciones"

Uno de ellos, entre nosotros, con la humilde edición de *Cartones de Madrid* —publicada como número 6 del tomo IV de la serie *Cultura*, que dirigían Agustín Loera y Chávez y Julio Torri, en 1917—, donde incluye páginas escritas en España a partir de 1914.

Sólo se mencionan aquí, al pasar, por haber sido eslabones de la cadena que iba forjando, los títulos de *Ifigenia cruel*, "poema dramático, con un comentario en prosa" —que la Biblioteca Calleja publicó en 1924— y de *Calendario*, breve libro que ese año apareció en Cuadernos literarios, con un honrado perfil que trazó Moreno Villa.

La primera edición digna del poeta es la de *Pausa*, hecha en 1926, en París, en la impresora y editora del 71 de la calle de Rennes: proporciones amplias, clara letra, papel barbado: Une a 11 poesías de *Huellas*, 10 de *Pocas sílabas* y 6 de *Ventanas*, con el epígrafe de Manuel Torreros —de torres—, de fray Gimeno.

Pausa no lleva aún colofón: pero debió de quedar concluida la obra al mediar aquel año de 1926 —antes de que un nue-

vo nombramiento diplomático lo devolviese a América, en vez de volverlo a enviar a España—, pues comenzó a circular a principios de agosto.

La dedicatoria de *Pausa* que tengo a la vista —"con el afecto vivo de Alfonso Reyes"— está fechada en París, precisamente el 9 de agosto de 1926. Otro refinamiento: con las vastas solapas, la cubierta de papel transparente que protegía al volumen.

III

Un nuevo paso en este camino de pulcritud y decoro tipográficos, iba a marcar dentro de las ediciones subsecuentes, la de 5 casi sonetos —donde el "casi" pone un toque de modestia, porque lo son cabalmente, sin regateos.

Apareció en las Ediciones "Poesía", de París, en 1931, el conjunto de cinco sonetos, iniciado en 1922, formando una plaqueta de aquellas que prestigió con su buen gusto —antes de que cayese en lamentables descuidos— Manuel Altamirano.

La edición, de cien ejemplares numerados, en papeles Madagascar y Lafuma, cuidadosamente impresa —con cubierta azul Prusia, en negro el equilibrado tipo Bodoni—, llegó a manos del autor, cuando ya estaba en Río de Janeiro, donde fechó y dedicó los ejemplares, ese año.

Romances del Río de Enero representa el primer afortunado encuentro con A. A. M. Stols, en sus talleres de Maestricht, Holanda, en enero de 1933. Compuesto a mano el volumen, con caracteres Lutetia, los 505 ejemplares numerados, llevan título, capitulares y números en rojo. La portada está impresa en negro y azul gris, con marco de placas.

Características semejantes observó el impresor, en su segundo encuentro, con *Minuta (juego poético)*, dos años más tarde; sólo que allí Marguerite Barciano colaboró con grabados, que Stols imprimió a dos tintas, como la portada y las capitulares, en negro y rojo, sobre papeles Japón (v) y Oxford (500).

Entre uno y otro, aparecieron en 1934: *A la memoria de Ricardo Güiraldes*, en Río —atados los pliegos con seda sepia—, 300 ejemplares sin numerar, salidos de la gráfica Fluminense, y en Buenos Aires, *Yerbas del tarahumara* y *Golfo de México*, impresos por Francisco A. Colombo, en marzo y julio, respectivamente.

De estos dos últimos —atados con seda blanca— hizo imprimir también 300 ejemplares, compuestos a mano, sin numerar, en papel Ingres; la portada del primero, en negro y rojo; la del segundo, en negro y azul oscuro; ambas, de color crema, y tanto éstos como el anterior, llevan solapa y cartera.

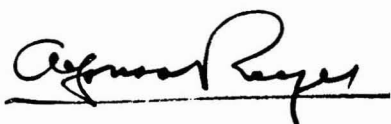
Con su cosecha de bellos libros, regresó de Buenos Aires a México Alfonso Reyes. Había dicho, entonces, "adiós" a la Argentina, a la que aún tuvo la tentación de tornar, llamado por sus amigos bonaerenses, días antes de su fallecimiento, en retorno imposible.

En México y en 1936, dentro de las prestigiosas ediciones *Fábula*, de Miguel N. Lira, apareció otro libro suyo, poético, el cual lleva un título que suele citarse con errata que parece mal intencionada: *Otra voz* —y no *Otra vez*—: 250 ejemplares numerados, a dos tintas: negro y azul; volumen compuesto a mano, con caracteres Kleukens, digno de situarse al lado de los anteriores.

BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ

EN LA ÚLTIMA "Biblioteca" (*Universidad de México*, enero de 1960, vol. XIV, N° 5, p. 36) prometimos reseñar, para cumplir un encargo de Alfonso Reyes, los artículos de Constant Brusiloff, "Venezuela y lord Byron" (*Revista Shell*, Caracas, marzo de 1959, año 8, N° 30, pp. 4-11) y de Jorge Campos, "Bolívar en Madrid" (*Idem*, junio del mismo 59, año 8, N° 31, pp. 17-20). Nada mejor que juntar en una sola página a hombres que vivieron años comunes, con idéntica pasión libertaria. Si Byron bautizó su velero con el apellido del Libertador, y aun quiso combatir bajo sus banderas, Venezuela agradecida, desde Bello a la cabeza, ha colaborado en la difusión hispánica de la fama de Byron: traducciones, imitaciones, iconografía, homenajes, entre los que debe contarse el propio número de marzo de la *Revista Shell* ("esa revista es un verdadero alarde gráfico", opinaba Alfonso Reyes), que publica el trabajo erudito de Brusiloff. Ya Andrés Mata nos había retratado al "Byron, admirador de Bolívar" (*Atenas*, Caracas, 31 de octubre de 1908); ahora Brusiloff nos ofrece la huella de Byron en la literatura venezolana y nos refiere cómo, a los cien años de muerto, en 1924, Byron persistía en la mente de los sufridos paisanos de Juan Vicente Gómez. "Es alta-



mente significativo —dice Brusiloff— que los escritores venezolanos destacasen [entonces] la gesta heroica byroniana en Grecia y sus obras *Childe Harold*, *Don Juan* y *La Edad de Bronce*, en las cuales el poeta inglés fustiga a los tiranos de todas las latitudes y estimula a los pueblos oprimidos de la Europa esclavizada para que se subleven y luchen por la libertad."

De acuerdo con el llamamiento de Alfonso Reyes, aparecido en su Correo Literario *Monterrey*, julio de 1932, y reproducido en la *Biblioteca Alfonsina* de septiembre-octubre de 1959 y en nuestra última "Biblioteca", trabajos como el de Constant Brusiloff "nos ayudan a definirnos por el exterior, por el contorno y, entre nosotros, ofrece otro atractivo más, otro grado más de investigación, porque muchas veces la corriente inglesa o la alemana no nos han llegado directamente, sino a través de anteriores elaboraciones españolas, o en el vehículo de la lengua francesa. Es decir que, como dicen los comparatistas, ha habido un emisor y un receptor, y también un trasmisor. Confiamos en que tales estudios servirán para ir trazando, lentamente, nuestra línea de frontera con Europa".

En el caso de Byron, nuestros datos no registran ninguna obra exclusiva sobre la fortuna del poeta inglés en España, aunque sí puede haberla, sino estudios comparativos y aislados. A la América hispánica debieron de llegar las primeras traducciones en las revistas de los emigrados españoles en Londres (1823-1834) y en los pequeños volúmenes de la Li-

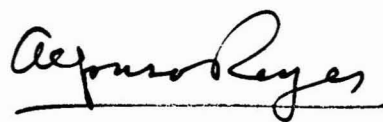
brería Americana de París (1828-1830); en nuestra Biblioteca Nacional se conservan por lo menos 6 diferentes, publicados por esa Librería en estos años. Vicente Llorens Castillo en *Liberales y románticos* (El Colegio de México, 1954, véase el índice de nombres, p. 365), apunta numerosas imitaciones y traducciones, y el ensayo de Alcalá Galiano, "De la influencia de lord Byron en la literatura contemporánea" (*La América*, 8 de febrero de 1862). El mismo Alcalá Galiano tradujo los *Poemas dramáticos*, *Cáin*, *Sardanápalo*, *Manfredo*, que alcanzaron gran difusión al ingresar reunidos en el vol. 45 de la "Colección de Escritores Castellanos", con una carta prólogo de Menéndez Pelayo (Madrid, Imp. de A. Pérez Dubrull, 1886, xxxvi + 382 pp.).

Las traducciones españolas, peninsulares o parisienses, en sus diferentes reimpresiones, se encuentran consignadas por Palau y Dulcet en su *Manual del librero hispanoamericano* (2ª edición, Barcelona, 1949, vol. II, pp. 493-494); pero hay muchas hispanoamericanas que todavía no ingresan a los registros bibliográficos. (Y es claro que aquí hablamos sólo de las publicadas en volumen, pues las dadas a luz en revistas y periódicos literarios deben de ser numerosísimas, y es imposible dar razón de ellas sin llevar a cabo una investigación particular). En nuestra Biblioteca Nacional se conservan las siguientes: *El sitio de Corinto* (Poema traducido al castellano por Rafael B. de la Colina, México, Imp. del "Eco de Ambos Mundos", 1876); *Cuatro poemas* (traducidos en verso castellano por Antonio Sellén, New York, Imp. y Libr. de N. Ponce de León, 1877); y el *Manfredo* (Poema dramático traducido libremente al español por Rafael B. de la Colina, Puebla, Tip. de M. Palacios, 1879). También se conserva una edición cubana de la *Vida de lord Byron*, de Emilio Castelar (La Habana, La Propaganda Literaria, 1873); popular biografía que entre nosotros fue comentada a su tiempo por Jorge Hammeken y Mexía, en su ensayo sobre "Byron y Castelar", publicado en *El Ar-*



Byron.—"ninguna obra exclusiva"

tista, México, 1874, I, pp. 69-97. Pero volviendo a las traducciones, y, en particular, a las mexicanas, tampoco las antes descritas agotan la materia. Sabemos por Altamirano que el poeta pobiano Rafael B. de la Colina no sólo tradujo *El sitio de Corinto* y el *Manfredo*, sino que también "ha publicado dos notables traducciones, una de la *Parisina*, de Byron, y otra de *Piedad suprema*, de Víctor Hugo" (cf. *La literatura nacional*, edición y prólogo de José Luis Martínez, México, Editorial Porrúa, S. A., 1949, II, p. 26). Otras noticias de Altamirano relativas a Byron en México se refieren a "la excelente traducción del *Mazeppa*, de Byron, que hace algunas noches [de 1869] hemos tenido el placer de oír a su autor don José María Roa Bárcena; la que un querido amigo nuestro, cuyo nombre no nos es dado revelar, está haciendo de *La desposada de Abydos*, también de Byron..." (*Idem*, I, pp. 218-219). O "Marcos Arróniz... el excelente traductor del *Don Juan*, de Byron... Arróniz había empapado su poesía en la poesía de Byron. El gran poeta inglés era su modelo, su maestro, su favorito" (*Ibidem*, III, pp. 70-71). Todas, seguras pistas para investigaciones futuras. Ya Renato Rosaldo, en "Un traductor mexicano de Byron" (*Revista Iberoamericana*, enero de 1952, vol. XVII, N° 34, pp. 243-252), se ha ocupado de la versión de *Mazeppa*, de Roa Bárcena, publicada originalmente en *El Renacimiento*, II, 1869, pp. 7-10 (prólogo) y pp. 25-27, 36-39, 64, 66-68 (texto del poema) y luego incluida en sus *Últimas poesías líricas* (México, Imp. de I. Escalante, 1888, pp. 47-83). Pero falta iden-



tificar al desconocido traductor de *La desposada de Abydos* y localizar la traducción del *Don Juan*, de Arróniz, y sobre todo, poner sitio a Byron en las revistas y periódicos del siglo XIX, no sólo en México, sino en toda la América hispánica. La "Biblioteca Americana" de nuevo insta a sus lectores a enviar comunicaciones sobre este tema al Apartado Postal 25229, México 20, D. F.

Jorge Campos, narrador, y autor de una *Antología hispano-americana* (Madrid, Ediciones Pegaso, 1950, xvi-639 pp), de prosa y verso, nos da una magra estampa de "Bolívar en Madrid" en el N° de junio de 1959 de la *Revista Shell*. Intento de novela histórica y de reconstrucción arqueológica de la villa y corte; en ningún aspecto logra más que mediano éxito. Documentación e imaginación brillan por su ausencia. En lugar de las *Gacetas* madrileñas de la época Campos pudo utilizar con más provecho las *Memorias de fray Servando Teresa de Mier*, editadas por Alfonso Reyes en el propio Madrid, allá por 1917 (Editorial América, "Biblioteca Ayacucho"), que ofrecen en su cap. VIII la visión animadísima y contrastada del americano recién llegado, por los mismos años, a la misma villa. O recurrir en busca de buen auxilio a una mesa vecina del Café Gijón, donde un maestro en secretos americanos, don Antonio Rodríguez Moñino, le habría dicho el paradero de un Registro de Pasajeros Americanos en Madrid, en el que aparece estampada la firma autógrafa de Simón Bolívar.

