

revista de la



niversidad de méxico

**revueltas:
de la
cabada**

**mejía
sánchez:
henestrosa**

**pacheco:
huerta**

**spratling:
taxco y
la plata**

**golo mann
recuerdo
de
mi padre**

**poemas de
charry lara
y
eliseo diego**

**mac
williams:
los
mexicanos
en los
estados
unidos**

**carta de
300
sacerdotes
brasileños
a sus
obispos**

**suplemento:
hojas
de crítica 2**

**carlos
mérida** 



CARLOS
MÉRIDA
1950

sumario

Volumen XXII, número 11 / julio de 1968

-
- 2 Juan de la Cabada, por José Revueltas
 - 4 Andrés Henestrosa, por Ernesto Mejía Sánchez
 - 6 Efraín Huerta, por José Emilio Pacheco
 - 8 Don Guillermo, por Alfonso Soto Soria
 - 9 El renacimiento de la plata, por William Spratling
-

- 1 Recuerdo de mi padre, por Golo Mann
-

- 17 El suburbio, por Fernando Charry Lara
- 18 Los mexicanos en los Estados Unidos, por Carey MacWilliams
- 27 La Iglesia en el Tercer Mundo /
Carta de trescientos sacerdotes brasileños a sus obispos
- 33 Oleo del cobertizo con las aves, por Eliseo Diego
- 34 Leopoldo Méndez, por Justino Fernández

Portada: Carlos Mérida, *Las hechiceras*. Caseína sobre papel, 1956.
Col. René Solís, México, D. F.

Suplemento *Hojas de crítica*, número 2

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Ingeniero Javier Barros Sierra / Secretario general: Licenciado Fernando Solana

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Gastón García Cantú / Director artístico: Vicente Rojo

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 48-65-00, ext. 123 y 124

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

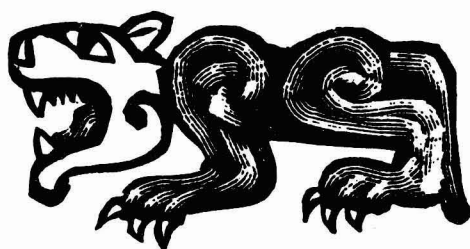
Precio del ejemplar: \$ 6.00

Subscripción anual: \$ 65.00 Extranjero: Dls. 8.00

Administración: Ofelia Saldaña

Patrocinadores:

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



Tres escritores
mexicanos

*José
Revueltas:*
JUAN DE LA
CABADA

*Ernesto
Mejía Sánchez:*
ANDRES
HENESTROSA

*José
Emilio Pacheco:*
EFRAIN
HUERTA



José *Revueltas:* JUAN DE LA CABADA

El fabuloso Juan de la Cabada es él mismo la fábula andante y andariega, la fábula fabuladora de todas las confabulaciones imaginables, aun hasta si se acude a las cinco formas de acepción, a ninguna de las cuales Juan escapa, dentro de las que el diccionario define la palabra, o más bien dicho, define al propio De la Cabada. Una, *rumor, hablilla*; otra, *relación falsa, mentirosa, de pura invención, destituida de todo fundamento*. La tercera, *ficción artificiosa con que se encubre o disimula una verdad*; la que le sigue, *suceso o acción ficticia que se narra para deleitar*. Por último, la que convierte los *Incidentes melódicos del mundo irracional*, el bello poema de Juan de la Cabada, en insospechado y alegre Miembro de Número de la Academia, o a ésta en miembro de número de Juan de la Cabada: *composición literaria, generalmente en verso, en que por medio de una ficción alegórica y la representación de personas humanas y de personificaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil o moral*.

De la Cabada afirma hallarse en ese sitio rarificado de la atmósfera donde se colocan los escritos *ex-temporáneos*, es decir, los que se empeñan de un modo conciente por no dejar nunca de ser extemporáneos. Son muy pocos los que están en esa atmósfera. En realidad, dice Juan, los únicos somos él y yo. Tiene razón. Haya ese escritor incómodo. El escritor que se siente incómodo en todo lugar e incomoda a todos en todos los lugares. Juan ha hecho, pues, esta teoría de lo extemporáneo, casi en

serio, elevándola a nivel axiológico: el ser de los escritores y luego el de él mismo; cómo se dan los escritores en su ser, y luego cómo se da Juan de la Cabada. Están los escritores en su puesto, entonces, como contemporaneidad, y en la otra parte el *escribir* extemporáneo; el *escribir*, no el escritor: una grave distinción, aunque sonriente con la risa de Juan de la Cabada. La contemporaneidad vista como presencia cotidiana, un estar siempre a punto de todas las cosas sin que falte alguna, no permitirse caer en el olvido un solo día, reeditarse cada año eternamente. ¿Frente a esto, así, qué resulta el ser extemporáneo de un escritor? ¿Juan de la Cabada se sitúa fuera de su tiempo, al margen? No; simplemente que su tiempo no es la contemporaneidad.

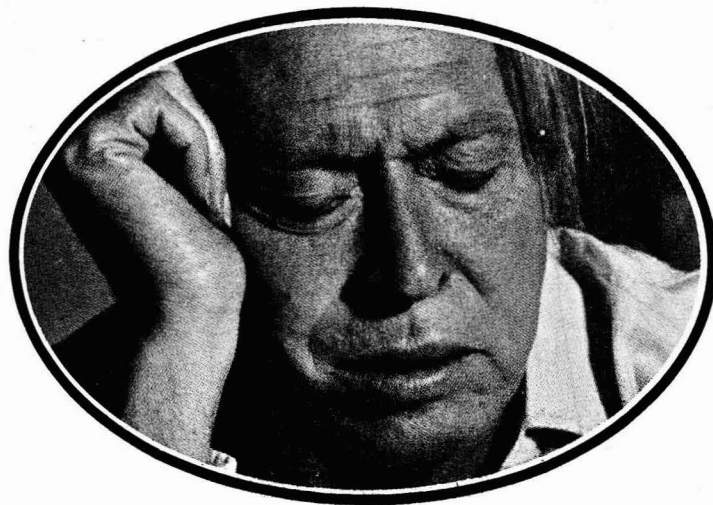
En rigor no pertenece a ningún tiempo, porque lo pierde, pierde todo el tiempo. De aquí que su ser extemporáneo, más bien que el estar fuera de su tiempo, sea el estar fuera de los tiempos. Pero véase esto, mucho mejor, en el sentido con que la Biblia lo dice: hay tiempo de labrar y hay tiempo de sembrar, hay tiempo de cosechar y hay tiempo de amar. No; para Juan esto no cuenta, él está siempre en el *otro* sitio y precisamente en el que no lo requiera para nada. A fuerza de no emplearlo, carece de tiempo, carece de momentos, está fuera de momento en cualquier caso. "Ahora ha llegado el momento de...", sería una fórmula que lo horrorizara. ¿El momento de qué? Juan de la Cabada canta cuando debiera escribir, danza cuando debiera estarse quieto y callada la boca, se entrega a la empresa de editar una revista imponente, cuando debiera entregarse a la imponente tarea de editar su propia obra, y luego... escribe, escribe, escribe, cuando debiera ocuparse de alguna otra cosa más seria para ganarse la vida.

En esto consiste la extemporaneidad de Juan de la Cabada, la de ser un verdadero escritor. Todo lo demás no es sino la lucha que, libra cada día, con todas las fuerzas de su alma, contra las trampas que la contemporaneidad le tiende para convertirlo en un no-escritor. Aunque no dejara de escribir.

Haría también un cine maravilloso. Tiene la mirada, sabe ver. Las historias de cine que inventa cuando cuenta, son ya desde el primer instante, una película oral. Imaginativas, chispeantes, relampagueantes, vivas, se desarrollan ante los ojos de quienes escuchan como una estructura cinematográfica maciza, bien organizada y construida, llena de ingenio y situaciones descubiertos con toda exactitud. Por supuesto, odia al cine, como es lo honrado odiar a este cine comercial y estúpido.

Cuando Juan escribe una película, es capaz de hacer cualquier cosa, la más inverosímil, con tal de sustraerse a esa "colaboración" insistente, tozuda, impaciente, ansiosa, de los productores,





que querían seguir paso a paso y hora con hora el desarrollo de la película, para sugerir ideas, añadir detalles o proponer “cambios que enriquezcan” el trabajo del escritor. No existe nada más torturante que esta sádica presencia de los productores en el proceso del desarrollo de una película, en la fase que corresponde al escritor de cine, esto es, al escritor a quien compete organizar los materiales, siempre más o menos dispersos, y en todo caso de una repelente y ofensiva tosquedad, del “argumento”, o peor aún, de lo que se llama una “idea de producción” que no representa nada en absoluto, y que el escritor ha de construir, estructurar, a partir de cero, hasta que su trabajo no concluya bajo la forma de un “libreto de filmación”. Bueno, lo de los “cambios” no es otra cosa sino el refinamiento, llevado a la perfección, de una tortura ya más allá del sadismo. Un “cambio” de apariencia insignificante, y casi siempre innecesario, injusto y tonto, representa muchas veces el derrumbe vertical y catastrófico de toda una construcción dramática lograda, y a la que se le habían consagrado semanas y meses enteros de un trabajo paciente, atento, y agotador, que ahora habrá que reiniciar desde sus comienzos a causa de un capricho terco y cretino. Hay qué ver, hay qué imaginar a Juan de la Cabada dentro del contexto de esta pesadilla alucinante.

En alguna ocasión los productores llegaron al extremo de disfrazar sus bajos instintos patológicos, tras de las más hipócritas formas de la bondad, del cariño y del respeto que se deben a un gran escritor, a fin de que Juan cayera en la trampa del modo más inocente e inadvertido posible. Lo instalaron en un confortable compartimiento de lujo, pusieron a su disposición automóvil y chofer, a más de entregarle una muy decorosa cantidad en efectivo, a título de anticipo por sus honorarios. Después de esto desaparecieron discretamente no sin antes haberle dado a Juan toda suerte de garantías y seguridades.

Las primeras semanas Juan se ocupó en recorrer la ciudad para visitar a los amigos a quienes no había visto en mucho tiempo, los que recibieron con enorme agrado tal gentileza. No faltaron tampoco las excursiones campestres y las cenas en los restaurantes más acreditados, así como las alegres reuniones en el departamento de lujo. Pero poco a poco se acercaba el momento inexorable en que Juan debía caer bajo el peso de la enajenante y enajenada compulsión de los productores, quienes, con mayor ansiedad cada vez, insinuaban con cierta cautela no exenta de moderada inquietud, sus deseos de ver, oír, palpar y gustar, la parte del trabajo que ya Juan tendría escrita a la sazón.

Juan comenzó entonces a tomar las medidas pertinentes. Se hizo traer a su departamento una máquina eléctrica de escribir, que funcionaba automáticamente y se ponía a teclear por sí misma sin intervención alguna de nadie. Esto fue lo primero. Al sonar el teléfono Juan descolgaba y ponía el auricular encima de la mesa de trabajo, en la forma más adecuada para que el aparato captara con toda nitidez el ruido del tecleo. Al otro extremo de la línea, el sórdido espía de los productores, asentía con una triste rabia frustrada y colgaba el teléfono para ir a dar su informe: iba bien el trabajo de Juan. Entretanto éste, en un ángulo de la mesa, inclinado en medio de un fantástico desorden de papeles, escribía a mano, como es su costumbre, sin cansarse de llenar cuartillas. Pero aquello, por fortuna, no eran escenas ni secuencias de la película, sino las páginas prodigiosas de sus cuentos. Vino después la tarea de burlar al chofer para que no lo condujese a la oficina de los productores.

El dejarlo plantado a la puerta de algún edificio con salida a dos calles distintas; el escapársele del coche cuando éste estaba detenido ante el rojo de un semáforo. En fin, que de medida en medida destinadas a salvaguardar su integridad literaria, Juan de la Cabada se vio forzado a vivir la misma vida clandestina de sus antiguos tiempos de conspirador revolucionario, con toda la cauda de sus estrujantes incidencias, uso de nombres falsos, cambios de casa para dormir cada noche en una diferente, fingimiento, mediante complicadas gesticulaciones, de que tenía otro rostro, cuando se topaba en la calle con algún viejo amigo. Este vivir en la clandestinidad de Juan de la Cabada, se prolongó durante varios meses, hasta que los productores recindieron el contrato, humillados y vencidos, con lo que Juan, así, recobró su libertad.

Ésta, sin duda, es una maligna historia, inventada de principio a fin. Me inclino a sospechar tal cosa, porque fueron los mismos productores quienes me la contaron. Y ya se sabe de todo lo que es capaz esa gente.



Ernesto Mejía Sánchez: ANDRES HENESTROSA

Andrés Henestrosa (Ixhuatán, Oaxaca, 30 de noviembre de 1906) ha llegado a la madurez como cosa de leyenda. Rompiendo la barrera de sucesivas juventudes, se acerca a los años de sosiego en plena actividad, jovial, entusiasta, generoso de sus dones, estudiante siempre. Quien lo ha tratado o leído no olvida fácilmente el sabor de simpatía vivaz y de íntima sabiduría que deja su pluma o su palabra, esa temperatura y densidad que es el premio más apetecible del ejercicio literario. Parece cosa de leyenda que el niño indio y desvalido, que hasta los catorce años sólo sabía expresarse en la lengua de su raza, haya podido, tras ávidos y cruentos años de aprendizaje, con rapidez inigualada, escribir en nítido español el Popol Vuh de su nación indígena, texto de la memoria que traducía la mitad de su alma, apremiada por la conquista de la otra mitad.

De ahí que *Los hombres que dispersó la danza* (1929), su primer libro impreso, con ediciones universitarias de 1945 y 1960, ofrezca el mundo de leyendas zapotecas que el autor vivió de niño en su propia lengua y que sea en español la primera reconstrucción de la mitología antigua y mestiza del Istmo de Tehuantepec. Se trata de los primeros ejercicios del narrador, oscilante aún entre la rica sensibilidad indígena, traducida con sencillez y seguridad, y la confiada eficacia metafórica del español recién conquistado, como lo advirtió en su día Bernardo Ortiz de Montellano. El mismo poeta señaló las concomitancias de esta obra con *La tierra del faisán y del venado* (1922), de Antonio Méndiz Bolio, y las primicias de Miguel Ángel Asturias, las *Leyendas de Guatemala* (1930), a la vez que proponía un compás de espera a la obra futura de Henestrosa, que debía ser ya más personal y original. Pocas veces, como en este caso, puede hablarse de crítica profética; y en realidad así fue.

Aquel joven oaxaqueño, que dio los primeros pasos en la lengua española apoyado en los libros con que Pedro Henríquez Ureña preparó su *Antología de la versificación rítmica* (1919), se hizo lector constante de todas las literaturas de las Españas y es hoy un conocedor profundo de ellas, por no decir un erudito, palabra que huele a viejo y a falta de agilidad, precisamente lo opuesto a Henestrosa. La práctica del periodismo lo llevó al examen de los hombres y de las ideas de nuestra cultura. Ha escrito lo del día y lo permanente. Sobre lo mexicano y lo universal. Pedro de Gante, Sahagún, Burgoa, Humboldt, Lizardi, Ignacio Ramírez, Altamirano, Justo Sierra, Díaz Mirón, Sarmiento, Montalvo, José Martí, Darío, Jorge Isaacs, Alberti, León Felipe y Alí Chumacero han pasado por su pluma. Ha estudiado y prologado los idearios de Juárez y de González Prada. Ha comentado a Jesús Galindo y Villa y a Francisco Bulnes. Ha reimpresso a Antonio de Cídad-Real, a Nicolás

León y a José Toribio Medina. E instalado en este amplio panorama no ha dejado nunca de la mano a la tierra que lo vio nacer. La estudia, la sirve, la quiere a como da lugar.

Así encontramos en su bibliografía títulos como estos: "Las formas de la vida sexual en Juchitán" (*Revista de Ciencias Sociales*, octubre de 1930) y su discurso académico sobre *Los hispanismos en el zapoteco* (México, 1965); así es director y colaborador de *Didza* (1950-1952) o el orador oficial de *La Batalla de Juchitán* (5 de septiembre de 1866), en cuyo centenario y por ese día la población fue declarada capital del Estado de Oaxaca. Becado por John Simon Guggenheim Memorial Foundation durante 1937 en los Estados Unidos, se aplica en la investigación de los vocabularios zapotecas que se conservan en Berkeley, Chicago y Nueva Orleans. Poco después, en Nueva York, se identificaba, por indio, con el negro Langston Hughes, y lo llamaba "Lains", como sus íntimos de Harlem.

Por esta época Henestrosa había escrito ya los primeros cuatro capítulos de su relato *El Desterrado*, que ha permanecido inédito y sometido a varias redacciones. Resumen de esos capítulos es el *Retrato de mi madre*, a su vez fragmento de una carta escrita en Nueva Orleans, agosto de 1937, a Ruth Dworkin, pianista de Chicago, la pieza narrativa de Henestrosa más apreciada y divulgada, que vino a consagrarlo como un maestro de la prosa epistolar al publicarse por vez primera en la revista *Taller*, fundada por Efraín Huerta, en diciembre de 1938. Desde entonces no menos de 15 veces se ha reimpresso, a partir de la primera edición individual de 1940; es quizá la pieza narrativa de México que mayor número de veces ha pasado a la letra impresa, con excepción acaso de la *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes, y el *Canek*, de Ermilio Abreu Gómez, si se incluyen sus traducciones.

Entre las reimpressiones vale señalar la que se incluye en la antología de *Cuatro siglos de literatura mexicana* (1946) y la edición de "Los Presentes" (Juan José Arreola, Jorge Hernández Campos, Enrique González Casanova y el suscrito), que estuvo al cuidado de Alí Chumacero y que intencionalmente agrega el artículo determinado al título original para darle categoría de texto clásico.

Los críticos e ilustradores del *Retrato de mi madre* son cosa de cuenta aparte. Dibujos, buriles o viñetas de Manuel Rodríguez Lozano, Juan Soriano, Vicente Rojo y Alberto Beltrán, nos dicen de por sí las virtudes plásticas del relato. Entre los críticos que han subrayado su valor literario están Abreu Gómez, Carlos Augusto León, Enrique González Casanova, José Luis Martínez, Luis Leal, Mauricio Magdaleno y Luis Cardoza y Aragón.



El *Retrato de mi madre* habría que inscribirlo en el género de los relatos autobiográficos, pero también en el epistolar, ya que se trata en puridad de un fragmento de carta. He aquí el primer hallazgo: equilibrio, equidistancia entre el diario íntimo y las memorias para el gran público. Así la afectividad vertida en el texto consigue un tono estratégico. Habla el yo con toda entereza, pero no habla de él en público; la carta es privada, pero se publica. Sin las efusividades de la intimidad, sin la ostentosa y fría y calculada desvergüenza de las autobiografías profesionales, tiene mucho de franca hombría y de ternura filial, vigor y sentimientos de buena ley. Estilísticamente también está a igual distancia del costumbrismo localista y del relato re-

volucionario; aunque ahí se describan costumbres populares y hasta se dé el texto de un romance tradicional y la Revolución Mexicana aparezca dos veces, como de puntillas. No faltan hermosas imágenes, como aquella del relincho del caballo, "pañuelo que ondeó un rato en el aire"; pero tampoco sobran. Muchas galas de la lengua se dan ahí generosamente como las emociones, sólo frenadas por el buen tino del corazón. Prosa muy lírica, en verdad, que lleva la música por dentro, al modo, en ciertos aspectos, de la *Visión de Anáhuac*, de Reyes y del *Canek*, de Abreu Gómez.

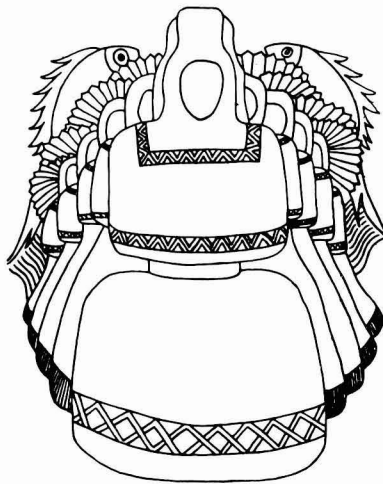
Cabría citar entre los antecedentes de estampas maternas como ésta, las páginas de Lamartine sobre su infancia en la campiña de Milly, de *Les Confidences* (1849); los primeros capítulos de las *Mémoires d'autre-tombe* (1949-1850), del señor Chateaubriand; y los *Recuerdos de Provincia* (1850), de nuestro Sarmiento, en especial los pasajes titulados "La historia de mi madre" y "El hogar paterno", donde aquella mujer fuerte que fue Paula Albarracín se nos antoja pariente cercana de Martina Henestrosa. No es de olvidarse aquella delicada *Constanza* (1921), madre del mexicano Guillermo Jiménez, y, sobre todo, el capítulo "El rayo" del *Ulises criollo* (1935), de José Vasconcelos. Tampoco los recuerdos de infancia y mocedad de Máximo Gorki.

Todo eso pudo ser, ciertamente, ingrediente, pero sólo ingrediente, nada más; nunca germen. Lo mismo puede decirse de una serie de piezas literarias publicadas con posterioridad al *Retrato de mi madre*, con quien puede emparentarse. Cauda reconfortante de la tradición de las letras en que el *Retrato* pudo ser estímulo, punto de apoyo o de emulación, pero nunca débito desdoloroso, como en la *Semblanza de una mujer* (1941),

de José Rubén Romero; en la *Imagen de mi madre*, del arquitecto letrado Lorenzo Carrasco (1953) o en las páginas de su colega Carlos Obregón Santacilia, *Del álbum de mi madre* (1956); en la poesía del licenciado José Miguel Quintana, *Llanto con mi madre* (1963) o en la elegíaca "Oscura palabra" de los *Poemas* de José Carlos Becerra (1965); en la semblanza materna de Fedro Guillén, *Rodeada por el sueño* (1966); y en algún "Espejo de mi madre", que yo me sé. Todo buena cosecha, como dijo el otro, y no menor, la de integrar una tradición espiritual, la de hacer camino al andar, que dijo aquel misterioso y silencioso.

Sin embargo, el *Retrato de mi madre* vive por propios méritos, como otros relatos autobiográficos del propio Henestrosa que andan por los periódicos y revistas o en ediciones de escaso tiraje, que ya es hora de recoger en volumen cerrado, entre ellos *Los cuatro abuelos*, carta a la poetisa Griselda Alvarez, escrita en Juchitán, 15 de marzo de 1960. Ambos son cartas a mujeres, parten de un mismo flujo epistolar, pero el *Retrato* está dirigido o pintado para una mujer lejana y extranjera y *Los cuatro abuelos* son referidos a otra mujer, ésta cercana y mexicana. Aunque ambas artistas, la diferencia de destinatarios impone otras simpatías, otro tono y otro sabor. *Los cuatro abuelos* tienen pasajes más líricos e íntimos, pero quizá menos la delicada templanza del *Retrato*, como que acaso resultan parientes de aquellos abuelos de Nicolás Guillén.

Estamos todavía en espera de *El Desterrado*, pero otros relatos autobiográficos de Henestrosa no se han hecho esperar, algunos de ellos también en forma epistolar, como *Sobre el mi*, no la nota musical sino el simple posesivo que la generosidad de Henestrosa rechaza por cierta experiencia personal como por norma de conducta en la vida pública: es una carta al editor Alejandro Finisterre, fechada en México, 29 de diciembre de 1963. Entre el *Retrato de mi madre* y *Los cuatro abuelos* hay que situar "El temor de Dios" (*Suma Bibliográfica*, diciembre de 1947) y "Mis primos los Nieto" (*Espacios*, invierno de 1948-1949), que participan igualmente del material autobiográfico y de la calidad indiscutida del narrador. Otras páginas semejantes, quizá notas o apuntes del diario público, gozan del reconocimiento merecido de propios y extraños. *Work in progress*, no sólo documento de una vida intensa, sino congregación de briznas espirituales que hacen de la literatura algo más que el mero ejercicio literario.



José Emilio Pacheco: EFRAIN HUERTA*

AFINIDADES. Las que más se precisan, sobre todo en sus poemas de juventud, lo identifican con el surrealismo de lengua española —esa corriente cuyo esplendor nos sigue deslumbrando, y que en menos de seis años dio *Residencia en la tierra*, *Poeta en Nueva York*, *La destrucción o el amor*, *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas*. No hay en la poesía francesa de aquel momento nada muy semejante.

ALBA. Palabra ostentosamente predilecta. Codifíquese su frecuencia. Predilección un tanto anómala en una poesía como la nuestra que entre todas las horas gusta de elegir el crepúsculo. En todo caso, la noche de los poetas románticos desemboca aquí en el alba de los trovadores provenzales (y la lírica del Islam). Por otro nombre, el alba se llama en lenguaje ampuloso “crepúsculo matutino”. También en ella nupcias de la luz y la sombra, pero no la tiniebla sino la claridad sale triunfante (“Alba de añil vagando entre palomas”). En el poeta, pues, creencia a toda prueba en el nuevo día. A esta hora el mundo no se contempla como un infierno. En el peor caso, se le ve como un purgatorio. Las cosas pueden cambiar, saldremos de aquí. O dicho con palabras del Manifiesto: “El surrealismo al servicio de la revolución.” (Volveremos sobre este punto.)

BONITO. [A]. No, no tiene nada que ver. Esta poesía es de las menos *bonitas* que han escrito nuestros poetas. Difícilmente se le encontrará algo que de inmediato nos halague. En vez de musiquita y de teatrillo, sequedad, aridez, acidez. Blanco y negro: ni color ni pantalla panorámica. Poesía absoluta, radicalmente impura. Quiere abarcarlo todo, y todas las cosas entran y salen sin pedir permiso. Naturalmente, hay virtudes compensatorias. Tantas, que esta poesía nada bonita es de las más hermosas. Su intensidad no nos deja tranquilos ni nos permite ser indiferentes.

CIRCUNSTANCIA. Dicen que a su autor le gusta repetir la frase de Goethe: “Toda poesía es de circunstancias.” En su segunda acepción (“Yo soy yo y mi circunstancia”) la de Efraín Huerta es la de quienes nacieron en México en 1914 —como también Octavio Paz y José Revueltas—. Subráyanse las palabras Guerra Civil Española, Época de Lázaro Cárdenas, Generación de *Taller*. Cítanse las palabras del primero: “Los poetas de este grupo (Taller) intentaron reunir en una sola corriente poesía, erotismo y rebelión. Dijeron: la poesía entra en acción. Su tentativa fue distinta a la de los ‘Estridentistas’ que unos años antes se habían servido de la Revolución como de otro elemento (sonoro) más, en su estética de timbre eléctrico y martillazo. El grupo también se opuso a

los secuaces del ‘realismo socialista’, que en esos días comenzaban su domesticación del espíritu creador.”

CRÍTICA. A este respecto léase el excelente prólogo de Rafael Solana a *Los hombres del alba*, Géminis, México, 1944.

DECADENCIA. Antes de tiempo, fenómeno común a los artistas, en particular a los escritores, de este lado del mundo, (Enrique Anderson Imbert: “¿Hay algo letal en el aire de América para la creación literaria?”) Excelentes comienzos, dolorosos finales. Tránsito brusco o paulatino de promesa a fracaso definitivo. Atribuido antes a falta de estímulos. Atribuido ahora a exceso de estímulos. Con todo, hay excepciones que ponen a prueba la regla. Efraín Huerta es una de ellas: a los cincuenta y tantos años está escribiendo poesía mejor que nunca. Es de aquellos privilegiados —como su compañero Octavio Paz— que pueden renovarse sin desconocerse y mantener despiertos los sentidos. Abundan en todas partes quienes de por vida siguen escribiendo, mal o bien, en el lenguaje (literario) que imperaba cuando tenían veinte años. Huerta ha demostrado no ser uno de estos.

DESACATO. A la finura y sutileza: una línea que ha dado muchas y muy valiosas obras a la poesía mexicana pero que no es, como se ha pretendido, *toda* la poesía mexicana. Si se buscan definiciones abarcadoras es preferible la que ha hallado Carlos Pellicer en un título o subtítulo de Díaz Mirón: “Melancolías y cóleras.”

DIFUSIÓN. Muy reducida, hasta privada en algunos casos. Huerta es de los poetas que conocemos sólo a través de antologías. *Los hombres del alba*, como el noventa y nueve por ciento de los libros de poemas mexicanos, es inconseguible desde hace muchos años. Aunque Huerta ha hecho todo lo que está a su alcance por lograrlo, la *Ecclesia Visible* de nuestra literatura no lo ha excomulgado: figura en todas las antologías, se le menciona en todos los recuentos. Así como otros se desvelan para que se les conceda la migajita del prestigio local, Huerta desde muy joven se ha empeñado en *desprestigiarse*. En consecuencia ha podido escribir sin ninguna inquietud por la resonancia de su obra. Esta será conocida por los nuevos lectores: se anuncia ya un volumen que la reúne.

LASTRE. Indispensable para elevarse. Forma las cuatro quintas partes de toda obra, literaria o no. Los poetas (¿quién dijo que no hay “buenos” ni “grandes” ni “auténticos” poetas: hay sólo poetas?) escriben durante toda su existencia seis o siete poemas, rodeados de borradores por todas partes. En el caso (improbable) de que Huerta estuviera de acuerdo con



lo anterior, le bastaría pensar en páginas como "Avenida Juárez" o "El Tajín" para dormir tranquilo.

MÉXICO. [CIUDAD DE]. Quizá ningún poeta ha tenido una relación tan vital con ella, como Efraín Huerta, que ha logrado hacerla encarnar en la poesía sin mitificarla ni mixtificarla. Lo que aparece en sus obras no es la abstracción Gran Ciudad (Ciudad Grande) sino inequívocamente la Capital moderna: el México de 1940 en adelante ("Esta ciudad de ceniza y tezontle cada día menos puro, / de acero, sangre y apagado sudor" ... "cada día más inmensa, / cada hora más blanda, cada línea más brusca...") Los que aman odian. Y las declaraciones de amor y odio de Huerta a la ciudad no terminan en *Los hombres del alba*. Allí, antes que la novela aspire a describirla, a descubrirla, ya se nos habla de "la viva y venenosa calle de San Juan de Letrán". Pero doce años después en *Estrella en alto* reaparecen las imágenes en una entonación aún más directa. ¿Se han dado cuenta nuestros críticos de que entre 1955 y 1956 se escriben los tres poemas civiles mexicanos más importantes del último cuarto de siglo? Por orden de aparición: "El cántaro roto" (Paz), "Avenida Juárez" (Huerta), "Discurso por Cananea" (Pellicer).

POESÍA POLÍTICA. Sí, uno también cree que "por alguna extraña razón, la poesía no se presta para hacer milagros por encargo, ni siquiera en circunstancias que lo merecen: una tragedia personal o un desastre histórico" (Gabriel Zaid). Uno también cree que un poema no es un acto político y no vale sino en función de criterios de arte. Pero en nombre de esa misma libertad creadora hay que defender, hasta contra uno mismo, el derecho del poeta a escribir sobre todo aquello que le afecte. Ya no hay posibilidad de escape: los acontecimientos públicos que suceden del otro lado del mundo, en Vietnam por ejemplo, forman parte de nuestra vida privada. Por lo demás, no se puede condenar a la poesía política tomando en cuenta nada más los monstruos verbales que ha producido [porque las cien peores poesías de la lírica española son probablemente versos de amor y a nadie se le ocurre censurar que se escriba sobre el amor], ni tampoco es posible sustituir el "No hay más ruta que la nuestra" por otra ortodoxia aunque de signo contrario. Lo que pasa es que la gente no lee nada. De otra manera ya hubiesen descubierto que la poesía comprometida no es un hallazgo de *Les Temps Modernes*. La poesía estuvo siempre comprometida hasta que en el siglo pasado algunos grandes hechiceros la comprometieron sólo con la poesía. Un ejemplo entre cuatrocientos mil del Siglo de Oro: la "Canción en alabanza de la Divina Majestad por la victoria del Señor Don Juan" [en Lepanto] de

Fernando de Herrera. En Efraín Huerta, por supuesto, hay ejemplos de las limitaciones del género [examinense las ventajas e inconvenientes de una cita pedante, como esta ingenuidad del Dr. Johnson: *Occasional poetry must often content itself with occasional praise*]. Pero también, y son las que nos importan: no somos aduaneros ni policías de tránsito, de las grandes posibilidades poéticas que tiene el género.

De la primera época léase "Esa sangre" ("No la veo, no me baña su doloroso color, / ni la oigo correr sobre las piedras...") uno de los mejores poemas que escribieron los mexicanos sobre la España de 1936-1939. Entre los más recientes, "La raíz amarga", escrito cuando Siqueiros estaba en la cárcel como preso político.

PRÓJIMO. Huerta es de aquellos poetas para quienes *los demás* existen. Su poesía está llena de gente. No le da vergüenza hablar de sus prójimos más próximos, sobre todo sus hijas y sus hijos. Por lo demás tiene, y ha sabido conservarla intacta, la pasión de la compasión. Insisto: su poesía está sobrepoblada de vivos y muertos. Últimamente ha recibido la visita de Rubén Darío, Franz Kafka, Hemingway y el Capitán Fiallo.

RECUERDO. No es para Huerta un material poético. En su poesía casi no hay nostalgia. Emplea sus verbos en presente. Todo sucede en el presente ante un estímulo presente: "Estoy muriendo solo de veloces venenos" ... "En estos precisos momentos todo momento es bello" ... Incluso cuando desde Checoslovaquia habla a su hijo le dice: "Pues he venido hasta acá para tenerte / más cerca y más estrechamente amado." En *El Tajín* la fluidez del instante se ha hecho de piedra. No se evoca la grandeza pasada para contrastarla con el actual deterioro, como lo hubiera hecho Rodrigo Caro o bien José María de Heredia. No, allí: "Todo se ha detenido, ciegamente, / como un ciego puñal de sacrificio. / Parece un mar de sangre / petrificada / a la mitad de su ascensión..."

SINGULARIDAD. Al término —que es, se ha visto, un nuevo principio, un re-comienzo— de una evolución enteramente personal, Huerta ha acabado por no parecerse más que a sí mismo. Electivas o no, todas las afinidades con otras voces le sirvieron, como deben servir, para encontrar su voz poética: instrumento de articulación y de conjunción, como el "Máxilar de Franz Kafka". Y así pues, también y nuevamente:

*Nave, navío, barca y espuma para sudar de miedo
y escribir sobre la piel la palabra abismo,
la palabra epitafio, la palabra sacrificio
y la palabra sufrimiento
y la palabra Hacedor.*

Don Guillermo

El Museo Universitario de Ciencias y Arte inauguró sus actividades en 1960 con la exposición "Herencia de Sonrientes", que procedía del Museo de Jalapa, completando una colección de más de 180 piezas selectas; entre ellas, algunas obras maestras que fueron donadas por William Spratling, a la Universidad de México.

Desde entonces, muchas piezas de la colección Spratling, comenzaron a viajar de Taxco a la Universidad; entre otras, las de Arte Africano, escultura en piedra de Guerrero, animales prehispánicos, arte prehispánico de Veracruz y la retrospectiva de Siqueiros.

Spratling estudió arquitectura en la Universidad de Auburn y en la facultad de la Escuela de arquitectura de la Universidad de Tulane.

Siendo desde niño afecto al dibujo, sus estudios de arquitectura lo inclinaron al diseño y al registro de la arquitectura tradicional, colaborando en diversas revistas y publicaciones. Durante algunos años se encargó de la página semanal de la *Small House* del *The New Orleans States*; publicó varios libritos con dibujos como los de *New Orleans histórico* y *Plantation Houses of Louisiana*; este último en colaboración con Natalie Scott.

En 1926, *Architecture Form* lo contrató para que viajara a México dibujando ejemplos notables de la arquitectura colonial; viaje decisivo en su vida.

Diego Rivera, el Dr. Atl, Orozco, Rufino Tamayo, por un lado, por otro, viajeros del mundo, enamorados de México como Fred Davis, Frances Toor, Heliodoro Valle, Rene D'Harmoncourt y Franz Blom, fueron algunos de sus amigos, y aunque viajó a Euro-

pa y siguió impartiendo clases en los Estados Unidos, todos los veranos regresó a México.

En 1929, empezó a escribir *Little Mexico*; libro que debería retratar la vida diaria de un pequeño pueblo mexicano. Sus recorridos para localizar el lugar adecuado lo llevaron a Taxco en donde compró una pequeña casa en la calle de las Delicias, pensando trabajar en el libro dos o tres años. Y se quedó en ella para siempre.

Taxco, en esa época, era un apacible pueblecillo adormilado que vivía exclusivamente de la extracción del mineral de plata que todavía se explota en una de las más famosas minas de México, la de Borda.

En 1931 Spratling terminó su libro y, ya libre de compromisos, inició una aventura que, con el tiempo, dio a Taxco cierta fama internacional.

Contrató a algunos orfebres de Iguala y los llevó a Taxco a su platería "Las Delicias". Durante 3 o 4 años, fue la única platería en Taxco. Poco a poco, algunos de los aprendices fueron formando sus propios talleres, alentados y a veces, financiados por Spratling. El tiempo hizo lo demás: actualmente existen más de trescientos talleres. Spratling, hasta su muerte, fue considerado el patriarca de la plata. Con su actividad platera, comenzó su labor de coleccionista. Diego Rivera, que le regaló la primera pieza prehispánica que tuvo, y su gran amistad con Miguel Covarrubias, apasionado de la arqueología, lo inclinaron a conseguir lo que, al final, ha resultado una de las más importantes colecciones arqueológicas del estado de Guerrero.

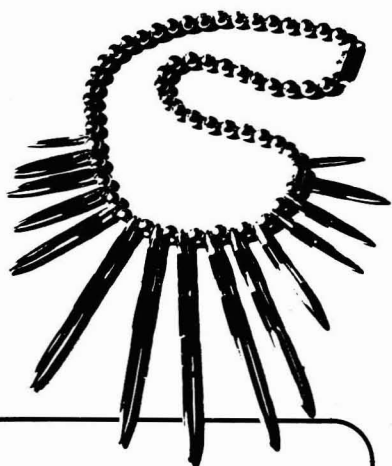
Junto a esta colección, agrupó piezas extraordinarias de arte africano, esquimal y del noroeste de Estados Unidos, con sus joyas, reunió una biblioteca especializada en arqueología y arte, especialmente de culturas primitivas.

Sobre la arqueología de Guerrero, Spratling escribió varios folletos con datos importantes de una región arqueológicamente desconocida; en 1960 la Universidad editó su libro *Más humano que divino*. En 1964 se reimprimió *Little Mexico*; un año después, la versión en español la llamó *México tras lomita*.

Durante los últimos años, don Guillermo recibió el doctorado Honorario de la Universidad de Auburn y la organización de una exposición llamada "El mundo de William Spratling" que recorrió diversas universidades de los Estados Unidos; exposición que en México presentó la Escuela de Diseño y Artesanías como "El mundo de un artesano".

El 7 de agosto, al viajar de su rancho de Taxco a la inauguración en el Museo Universitario de la exposición retrospectiva de Siqueiros, murió en un accidente automovilístico. Una nota final, que revela su amor a México, sin alardes ni exageraciones: legó sus colecciones a Taxco y al Museo Nacional de Antropología; sus libros de arte y de arqueología, a la Universidad Nacional de México; entre ellos, las carpetas de dibujos de arqueología de Miguel Covarrubias, que él siempre consideró como su tesoro más importante.

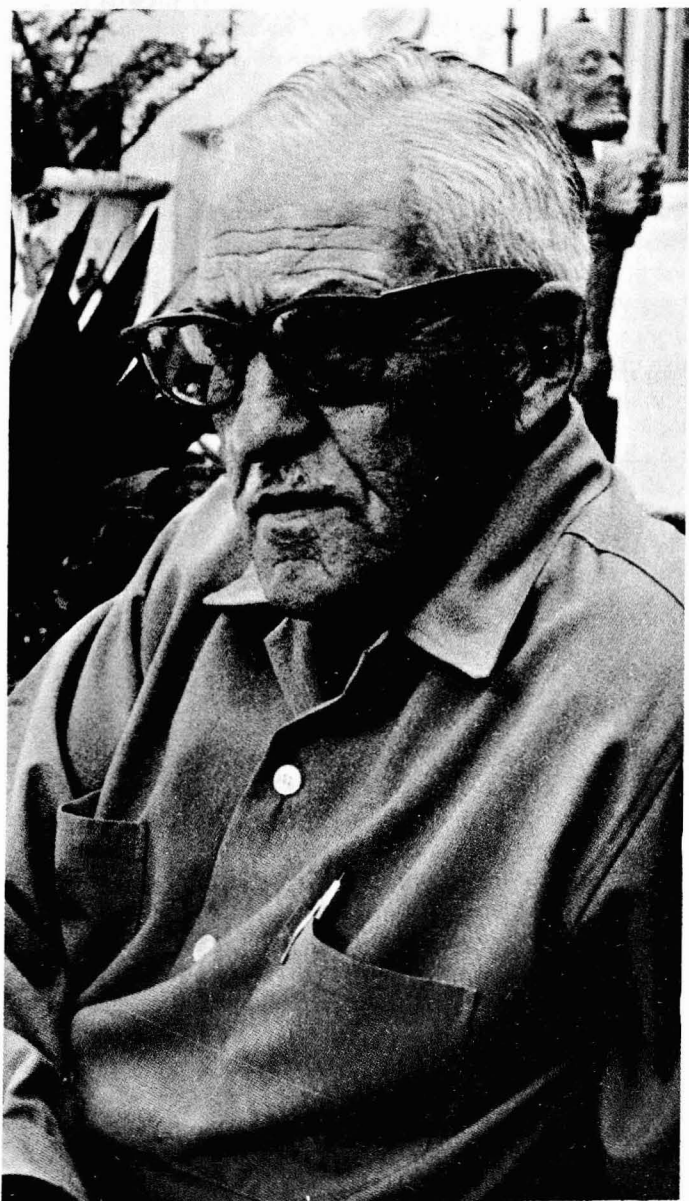
— ALFONSO SOTO SORIA



El renacimiento de la

PLATA

por William Spratling



En 1931 Taxco era un pueblito quieto y todos eran pobres. Las pocas minas que se trabajaban eran de alto rendimiento, y explotaban sólo sus vetas más ricas, ya que la plata ofrecía pocas utilidades: podía comprarse a 15 pesos kilo. La minería, desde luego, había sido desde hacía 400 años la industria principal de Taxco, cuando en 1528 Alvarado, un teniente de Cortés, vino a conseguir plata para España.

Ahora la plata se vende a más de 500 pesos el kilo. El mineral no escasea en la región de Taxco; pero la mayoría es de baja ley, y quizá rinde menos de tres kilos por tonelada de mineral.

Cuando Morrow me sugirió la conveniencia de crear una industria en Taxco, los vecinos no podían concebir que alguien quisiera comprar platería. Además, ¿quién desearía una hebilla de plata, si una de bronce dorado costaba menos?

En Iguala, cerca de Taxco, siempre habían trabajado el oro, y allí los orfebres consideraban rebajada su dignidad si empleaban su "arte" en el metal blanco. Sin embargo, persuadí a dos muchachos que eran buenos orfebres que vinieran de Iguala a Taxco. Renté un gran casco, un viejo edificio llamado La Aduana. Estaba semiderruido, tenía tres plantas, y aunque carecía de puertas, ventanas y escaleras, el piso se hallaba intacto. La renta era de 12 pesos mensuales. Allí comenzamos a fabricar hebillas de plata y aretes muy sencillos en forma de media naranja que podían venderse a dos pesos el par. Ese verano, Hubert Herring trajo el primer seminario (un grupo de editores y dirigentes cívicos) y permaneció en Taxco durante dos o tres semanas. Comenzamos a vender objetos de plata, a veces más de cien pesos al día. Parecía un buen negocio, y la tienda creció. Pude conseguir un grupo de hojalateros, algunos carpinteros y un herrero.

Sólo diez años más tarde, cuando vendíamos menos de ocho mil pesos al día, la tienda perdía dinero.

Una vez, hacia las nueve de la noche, unos indios de Coatepec, donde hacían sarapes, tocaron a mi puerta para ofrecerme tejidos. Era gente buena de la montaña que, durante generaciones, sólo se había dedicado a cardar y a tejer lana para fabricar sarapes en un estilo tradicional muy sencillo. Las formas tejidas eran geométricas, y los colores, los naturales de la lana: negro, café y blanco. Les ordené que me hicieran un par de sarapes.

Se encontraban a mi puerta. Era una noche lluviosa; les pedí que entraran y les ofrecí cerveza. Después de un rato, les sugerí que quizá algún día podrían traer sus telares a Taxco y trabajar en mi tienda. Esta sólo fue una ocurrencia mía. Cuando ya la había olvidado, una mañana se presentaron tres familias enteras, con seis mulas en las que cargaban tres telares. Por

fortuna había bastante espacio en La Aduana; hasta pude encontrarles lugar para que cocinaran y durmieran.

Era una buena noticia para los vecinos de Taxco, pues jamás habían visto trabajar allí un telar.

Algunos amigos de la ciudad de México deseaban una provisión de artículos de hojalata. La hojalata siempre se ha considerado en México como "la plata de los pobres". Algunas piezas antiguas eran extremadamente bellas. Persuadí a don Isidro Mejía, el hojalatero del pueblo, de que trajera a sus ayudantes al viejo edificio, y empezamos a trabajar la hojalata. Las posibilidades de este metal son casi ilimitadas. Ahora los artículos de hojalata se han puesto de moda para los interiores modernos y también son típicamente mexicanos.

Necesitaba muebles para mi casa, y contraté algunos carpinteros locales para que me hicieran armarios, sillas y mesas. Hubo amigos de la ciudad de México que encargaron con entusiasmo estos muebles sencillos y provincianos.

La tienda de La Aduana, que después se llamó Las Delicias, se había convertido en una especie de circo de cuatro pistas.

Aquí debo hacer una confesión: la idea de establecer una platería, para mí sólo era un experimento interesante, pensando que, seguramente en seis meses, el negocio marcharía solo, y me vería en libertad de permanecer escribiendo en mi casa. Después de todo, se suponía que era escritor, ya que acababa de aparecer mi libro *Little Mexico*.

Las Delicias comenzó a atraer la atención hacia Taxco, y le proporcionaba a la gente una excusa para ir allí. Hasta me invitaron a hablar en uno de los seminarios. Era un digno grupo de unas 25 gentes, y Trotsky estaba con ellos. La casa había sido amueblada con sillas de Spratling. Cuando terminé de hablar, me formularon preguntas. Recuerdo que una pequeña anciana me preguntó:

—Señor Spratling, ¿cuál es la expectativa de la gente aquí?

No sabía qué responderle; no entendía el lenguaje de los sociólogos, y le pedí que se explicara. Ella me contestó:

—Me refiero a los viejos. ¿Qué sucede cuando envejecen?

—Se mueren —le respondí.

Otra persona me preguntó:

—¿La gente que trabaja en su tienda sabe leer y escribir?

—No creo conveniente que lo divulgue; pero sucede exactamente igual que en Nueva York: algunos saben leer y escribir y otros no —le repliqué.

Desde el principio prosperó la tienda Las Delicias. Todo mundo gozaba de libertad y nadie vigilaba la hora. Los impuestos gubernamentales no ofrecían complicaciones; pero los municipales nos los elevaron. En cuanto el presidente municipal descubrió



que realmente efectuábamos ventas, arbitrariamente nos subió los impuestos al doble.

En esta época, el general Cárdenas (entonces candidato a la presidencia) se hallaba efectuando su campaña, y en el programa de su gira se encontraba Taxco. El alcalde vino a la tienda y me dijo que necesitaba una gran llave de plata para obsequiarla al candidato. Trabajamos día y noche, ya que contábamos con poco tiempo. La llave era monstruosa y pesaba un par de kilos. Cuando se la entregué, el alcalde se mostró encantado; pero me advirtió:

—No se la pagaremos hasta el año próximo.

—No —le respondí—; deme los recibos de mis impuestos de los dos próximos años, o no le entregaré la llave.

Como no le pedía dinero en efectivo, cerramos el trato. Ahora las cosas son diferentes.

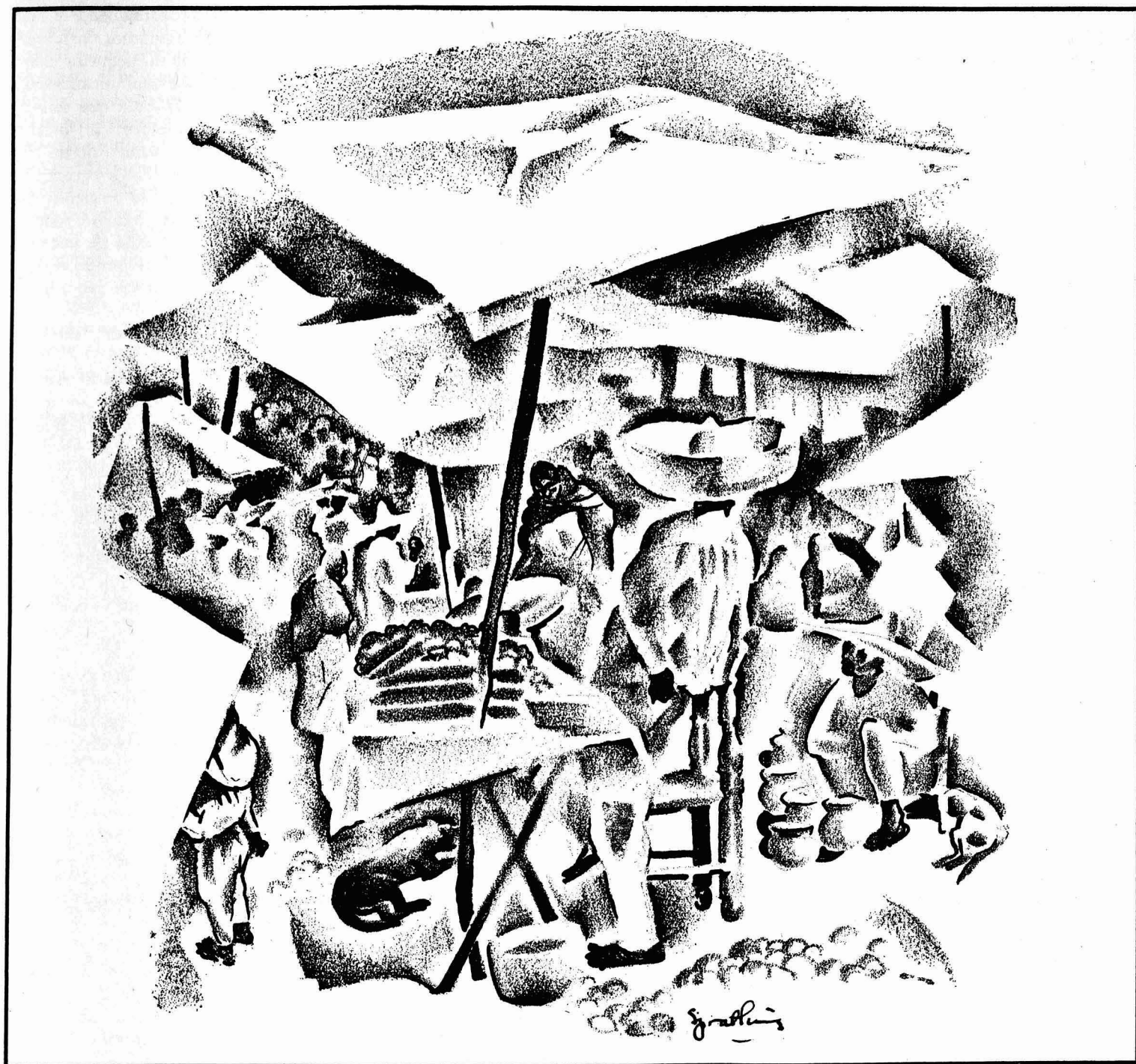
Mis conocimientos de arquitectura me llevaron a interesarme en algo que los demás despreciaban, y logré buen éxito con la plata, la hojalata, los muebles y los tejidos; el arquitecto se interesa básicamente en los materiales y en sus posibilidades, en especial en relación con el diseño. Se debe tener conciencia de las posibilidades de un material dado y de las combinaciones que le son propias o quizá impropias. Por ejemplo, la plata, necesita presentar superficie, tener cuerpo y un peso convincente. Por otra parte, el oro por su misma rareza, tradicionalmente se ha trabajado con delicadeza y preciosidad.

Estoy convencido de que ciertos materiales tienen derecho de ser trabajados en una comunidad determinada, porque son originarios de ella, y la labor del diseñador consiste en utilizar estos materiales y dignificarlos. No tiene objeto importar a México piedras sintéticas alemanas, ni tratar de mejorar aquí, lo que ya han hecho mejor en China. La plata danesa la trabajan mejor en Dinamarca; los brazaletes zunis los hacen mejor los zunis; el encaje belga se fabrica mejor en Bélgica.

Cuando tuve que enfrentarme al problema del estilo, temí que mis artículos siguieran los pasos del tradicionalismo mexicano, y me remonté a los sellos de barro precolombianos en busca de ideas. A pesar de que era una aplicación impropia, tomar un diseño de barro y ejecutarlo en un material por completo diferente, al público le gustó, y se vendieron.

En realidad en México no ha habido una tradición continua en la platería, excepto en objetos coloniales: vasijas, candelabros y en especial artículos para uso de la Iglesia. Estos estilos provienen del pasado; por consiguiente, no podrían aplicarse con propiedad a las necesidades de un departamento ni de un comercio moderno.

Cuando la tienda Las Delicias comenzó a funcionar, casi lo único que en México se hacía de plata eran los pequeños





aretes en forma de pescado que se fabricaban en Pátzcuaro y los collares forjados en plata de Yalalag, Oaxaca, y, desde luego, los adornos de plata para las sillas de montar.

Un estilo no se crea de la noche a la mañana. Debo confesar que desde los días de 1931, mi estilo ha tenido que recorrer un largo camino en la orfebrería mexicana.

Hacia 1934, cuando Las Delicias comenzaron a crecer, decidí hacer un intento de fundir el mineral en Taxco como se usó siglos atrás. Desde luego, esto era un anacronismo; pero seguí adelante con mi idea. Renté una vieja fundición abandonada que se hallaba en la colina frente a mi casa.

El mineral lo compré a los mineros sin empleo que estaban acostumbrados a trabajar las viejas minas de los montes.

Muchos mineros eran buenos amigos míos y, desde luego, me convencieron de que era práctico el antiguo método de fundición. Después de todo, el horno estaba allí y el techo de teja se encontraba casi intacto. Esta gente me proveería de mineral para ensayarlo. Se produjo un contratiempo. Las pocas muestras que habíamos ensayado las habíamos tomado de la parte superior de los costales, y, naturalmente, contenían plata. Almacenamos estos sacos hasta que hubo suficiente mineral para realizar la primera fundición.

Mis carpinteros construyeron un fuelle para avivar el fuego. Medía tres metros de largo, por dos de ancho. Para hacer los lados necesitamos tres vaquetas enteras. Después armamos el fuelle y le pusimos un contrapeso. De una viga del techo colgamos una polea y le pasamos una cuerda. Entonces estábamos listos para comenzar.

Contraté equipos de hombres para tirar de la cuerda. Cada equipo se componía de cuatro individuos y tuvieron que trabajar continuamente durante 24 horas al día, cerca de tres semanas. Este fue el tiempo aproximado que nos llevó conseguir la temperatura necesaria para fundir el mineral.

Esta actividad continua era un espectáculo muy dramático. Mis amigos venían de la ciudad de México y paseábamos en la colina de noche, bajo las estrellas, por los senderos que atravesaban las escarpadas barrancas, mientras observábamos el terrible fulgor y nos acercábamos a este antiguo mural viviente.

Una noche García Cabral, Manuel Orta y René d'Harnoncourt se hallaban conmigo. La escena parecía tomada del Infierno de Dante, y aún recuerdo la expresión de estos habitantes de la ciudad que miraban desde la más profunda oscuridad el sudor que corría por las espaldas y los flancos bronceados de los cuatro hombres que tiraban rítmicamente del fuelle. En las caras de los espectadores se reflejaba el resplandor del horno, que rugía lanzando tonos azules y rojos hacia arriba. Después de tres semanas, pudimos abrir la compuerta de la parte baja.

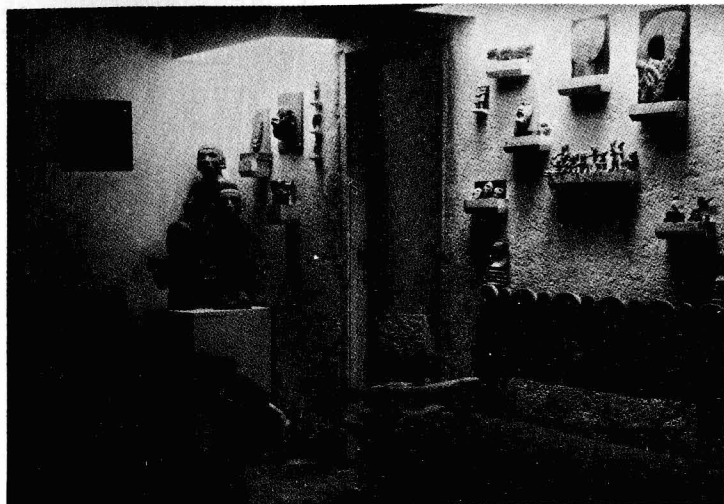
Las cenizas del pozo fueron apartadas cuidadosamente y aplastadas para formar una depresión. Después tiramos de la compuerta, y el precioso metal escurrió y formó un pequeño charco blanco. Mientras el charco de metal estaba aún incandescente fue necesario realizar una operación muy delicada que consistía en apartar la capa de encima del metal (el desperdicio) dejando sólo la capa más baja y pesada de la plata. Después de un rato, se enfrió y se endureció formando una plancha irregular. Fue un magnífico espectáculo mientras duró; pero la pequeña placa de plata tan laboriosamente producida con todo el mineral, pesaba cerca de 6 kilos y medio. En resumen, valía un poco más de cien pesos. Logramos realizar el milagro de producir plata en un país productor de plata, a un costo quince veces mayor que su precio en el mercado mundial.

Además, había firmado el contrato de renta del horno sin advertir que tenía vigencia de dos años.

En México la orfebrería siempre se ha considerado arte folklórico, y ha sido tradicionalmente producida para uso doméstico o personal. Estoy convencido de que el arte folklórico sólo es posible cuando se dispone de un grupo de gente felizmente ignorante, gente que puede concentrarse, y sentir necesidad de trabajar con sus propias manos a fin de ganarse la vida. Su imaginación se desborda sin obstáculos en sus productos: ya sea labrar plata, tejer una simple tela de algodón, soplar vidrio o hacer cerámica.

Al transcurrir el tiempo, he llegado a la conclusión de que México es uno de los pocos países en el mundo actual donde la gente tiene una actitud suficientemente sencilla, o una mentalidad simple, lo que hace posible aquí una buena producción de artesanías. Estoy seguro de que en Estados Unidos, la Norteamérica de ciudades y producción en masa, jamás veremos de nuevo artículos hechos de un modo normal por gente que desea trabajar con sus manos para ganarse la vida, porque en los Estados Unidos de hoy ya no se respeta a aquellos que trabajan con sus propias manos. Esto sitúa a México en una posición casi única y sólo comparable al de un número muy limitado de lugares en la superficie de la tierra. El artesano mexicano ha estado acostumbrado a resolver sus propios problemas. Jamás ha recibido ayuda de una organización o ha recibido subsidios del gobierno. Sin embargo, aún tiene los pies sobre la tierra.

La orfebrería se aprende mejor directamente. Así, como sólo el hombre es capaz de engendrar al hombre, se necesita que el orfebre produzca al orfebre. Nunca les he dado clases a mis orfebres ni he intentado instruirlos en técnicas, excepto en diseños y eficacia. De este modo un buen artesano puede ser entrenado con medios que provoquen su ingenuidad y que fomenten



su desarrollo cotidiano. Esto se parece a la producción de ciertas gemas. Cuando un pequeño fragmento de esmeralda se expone a ciertas temperaturas y se reproduce la exacta presión necesaria, y se combina con los materiales propios, el cristal original puede convertirse en una gran esmeralda de fina calidad.

Las esmeraldas no se producen en Taxco, pero se forman orfebres de todas clases y temperamentos. Esto ha sido posible gracias al sistema de aprendizaje que inicié en la tienda de Taxco en 1931. El sistema casi se ha generalizado en México, y seguramente en los cientos de tiendas que existen hoy día en Taxco y en mi propia tienda de Taxco el viejo.

Nosotros aún empleamos a los más jóvenes, a muchachos ansiosos de aprender y que también necesitan llevar dinero a casa. Al fin de la semana, el maestro decide si el muchacho muestra aptitudes, o, si no está interesado, se marcha, y su lugar lo toma otro que manifiesta una habilidad más definida. El sistema es muy realista y da resultado.



Antes en Taxco sólo había un orfebre, don Melitón Gómez, tenía ochenta años y estaba casi ciego. Fabricaba a veces una cuchara para una ama de casa u ornamentos de plata para una silla de montar. En Iguala había muchos orfebres, y aunque les llamaban plateros trabajaban exclusivamente el oro. Su trabajo, en su mayor parte filigrana, se vendía y aún se vende hoy día en las aceras envuelto en papel color de rosa. Durante los tres primeros años, mi tienda Las Delicias era la única platería de Taxco. En 1940 muchos muchachos ya habían dejado Las Delicias. Con mi bendición y a veces mi ayuda habían establecido sus propias tiendas pequeñas. En 1940 sólo mi tienda empleaba más de 300 artesanos y no alcanzábamos a cubrir la producción. Hoy día hay más de 300 tiendas grandes y pequeñas en Taxco. También existen los charreadores, los orfebres en pequeño que trabajan en las noches en su casa en las montañas. Estos hombres proveen a muchas tiendas que compran y venden, y los pobres charreadores, que no pagan impuestos ni llevan libros, frecuentemente se ven obligados a vender a menos del costo su mercancía. Su producción, por lo general de plata de muy baja ley y calidad de ejecución, denigra el prestigio de la plata de Taxco. La platería valiosa debe ser [...] pérdida de prestigio.

Cuando ocurrió el ataque a Pearl Harbor, me encontraba en Acapulco. A la mañana siguiente, regresé a Taxco a tiempo para asistir a una reunión de orfebres. Se hallaban a punto de formular una petición al gobierno para que les permitiera cerrar sus tiendas; creían que la guerra significaría el fin de su industria y terminaría con su prosperidad. Les dije que aún tenía algo de dinero en el banco, y hasta que se me acabara mi tienda seguiría abierta.

En término de dos semanas, sucedió lo increíble: los dueños de muchas de las más elegantes tiendas de Estados Unidos se trasladaron a México, repentina y desesperadamente, en busca de artículos vendibles, es decir mercancías de lujo. De pronto Europa les había cerrado las puertas.

Hasta que estalló la guerra, en Taxco casi todas las ventas habían sido por menudeo, y no existían pedidos por mayoreo para la exportación. La guerra realmente produjo profundos cambios en todas las industrias de México. La visión de Roosevelt y de Nelson Rockefeller, su coordinador, fue muy benéfica. Tuve oportunidad de hablar con Rockefeller sobre los problemas mexicanos, y le hice observar que los impuestos de la plata, que no competía con ningún artículo fabricado en Estados Unidos, eran en esa época de un 120%.

Rockefeller, respondiendo a mi sugestión, logró que se redujera el impuesto de la plata a la mitad. Más tarde las tarifas se bajaron a casi un 25%. Debe advertirse que la política de

Roosevelt (y también la de Rockefeller) consistió en preferir un México fuerte en vez de un país débil.

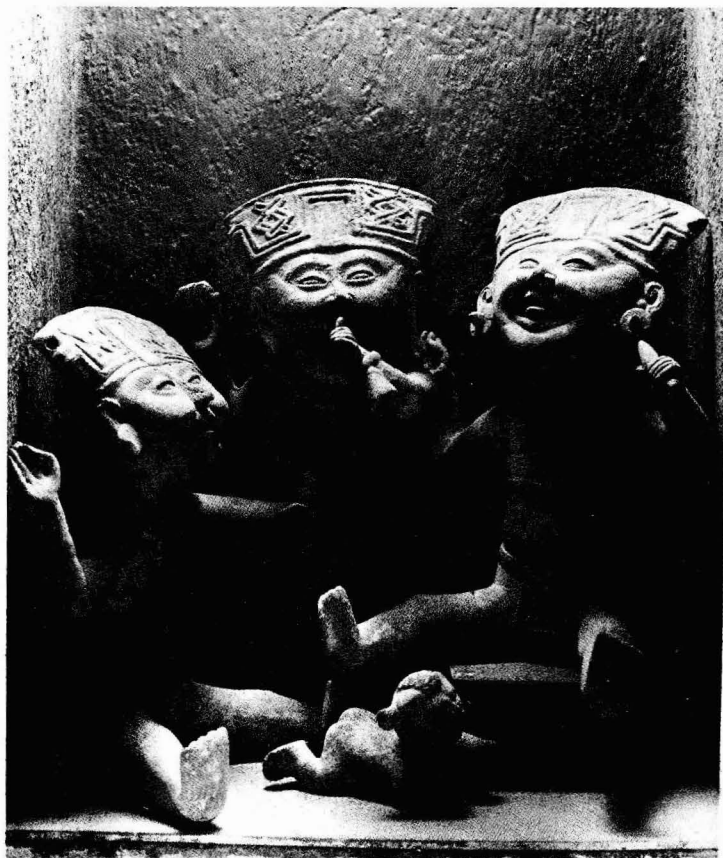
Ahora muy poca gente recuerda que, mientras Estados Unidos bajó las tarifas aduanales, le sucedió una de las cosas más desastrosas a la industria de la platería que aquí apenas estaba en su infancia. El gobierno mexicano, a través de la Secretaría de Hacienda, a finales de la guerra, le aplicó tres diferentes impuestos de exportación a la artesanía de la plata, que gravaron el sudor de la frente de los artesanos mexicanos.

Una vez visité a Ramón Beteta, amigo mío, entonces Secretario de Hacienda. Beteta sonrió y me dijo:

—Bill, ustedes los plateros están ganando mucho dinero, y el gobierno tiene derecho a una parte de sus ganancias.

—Ramón —le dije—, ¿has conocido a algún platero rico? Yo jamás en mi vida he visto a uno.

Los orfebres nunca se vuelven ricos. Esto sólo ocurre cuando se convierten en una compañía insensible.



Lo que sucedió, después de terminar la guerra, fue que este increíble mercado de exportación, que había sido como un regalo para México, se terminó. Las principales tiendas de Estados Unidos de nuevo compraron sus artículos de lujo en Europa. El jefe de compras de Saks Fifth Avenue, me dijo: "Si el gobierno mexicano nos hace esto ahora, qué nos hará el mes próximo."

México perdió su oportunidad, y la industria platera de Taxco se arruinó. Los cinco millones de dólares gastados en publicidad no pudieron recuperar ese maravilloso mercado perdido. Los impuestos de exportación se suprimieron tres meses después de que terminó la guerra; pero el daño era irreparable. En los años siguientes, la orfebrería en Taxco se ha mantenido a flote y aun ha logrado un pequeño avance, aunque con dificultades. Esta dificultad consiste en dejar contentos a los turistas con artículos de muy baja calidad.

Por otra parte, las grandes dificultades que ha enfrentado han surtido cierto efecto purificador. La competencia, que ha obligado a los que jamás habían demostrado un criterio, a fabricar piezas de muy baja calidad, ha producido un efecto contrario en la minoría de los artesanos más creadores: ahora tienden a estudiar y a refinar sus diseños para conseguir una expresión más vigorosa y fresca en la platería. En otras palabras, al enfrentarse a una abundancia de concepciones menores, las piezas verdaderamente bien concebidas y ejecutadas destacan más por simple comparación.

Desde luego, el diseño es el elemento más precioso, y, como observé antes, el estilo del diseñador no se puede lograr de la noche a la mañana. Nunca se consigue por azar. El estilo es resultado de las convicciones más sensibles de la persona, convicciones o tendencias, que ha practicado y experimentado durante meses, o aun años. Así, y a veces repentinamente, un sentimiento oculto o estilo comienza a surgir en todo lo que el hombre hace, y la pieza puede reconocerse como hechura de una determinada persona. Es algo difícil de definir.

Siempre he procurado conseguir la mayor simplicidad y superficie en la platería, y el logro de una línea refinada. Como afirma Greta Pack en su libro *La joyería mexicana*, publicado por la Editorial de la Universidad de Texas: "... el diseño no es en sí un oficio, sino el resultado de plantear y resolver un problema del oficio". A esto yo añadiría que los diseños sobre el papel pueden parecer muy hermosos, pero una vez realizados, pueden tener éxito o no. Desde un principio mis diseños nunca han tenido la intención de ser "un oficio en sí mismos". A menudo los dibujo en pedazos de papel o en el reverso de sobre inútiles.

Cuando se ha realizado un anillo de plata puede producir



una sensación completamente diferente de la que ofrecía dibujado en el papel. Puede ser vuelto a diseñar una y otra vez, y ejecutado seis o siete veces antes de que quede listo para ofrecerlo a la venta. Me agradó mucho que Greta Pack afirmara: "Los diseños de Spratling son inconfundibles."

Existen materiales capaces de combinarse con la plata en una manera muy bella y tradicional, otros hacen que el metal parezca frío e insensible. Una fina amatista de los Urales, color morado oscuro, absolutamente perfecta, montada en plata, puede fácilmente confundirse con una piedra sintética. El elevado costo de la gema no está de acuerdo con la naturaleza económica de la plata. Por otra parte, de las minas de Taxco, y al sur de este pueblo, en la región del Balsas se obtiene una amatista

de color orquídea con impurezas que le dan a la piedra mucho carácter. Es barata y puede combinarse magníficamente con la plata. A pesar de todo, hay gente que insiste en que una fina amatista, que vale dos mil dólares, sea montada en un anillo de plata que quizá vale cincuenta pesos, lo que demuestra falta de criterio.

Durante el Renacimiento italiano, tenían muy poco oro, y usaban la plata dorada, en la que montaban grandes esmeraldas, perlas, y otras gemas que requerían una montura más rica. Poca gente comprende esto y se esfuerza por darle color a la plata dorándola (y nos dan una esmeralda para montarla). Muy pocos saben que existe una amplia y antigua tradición en el empleo de la plata dorada.

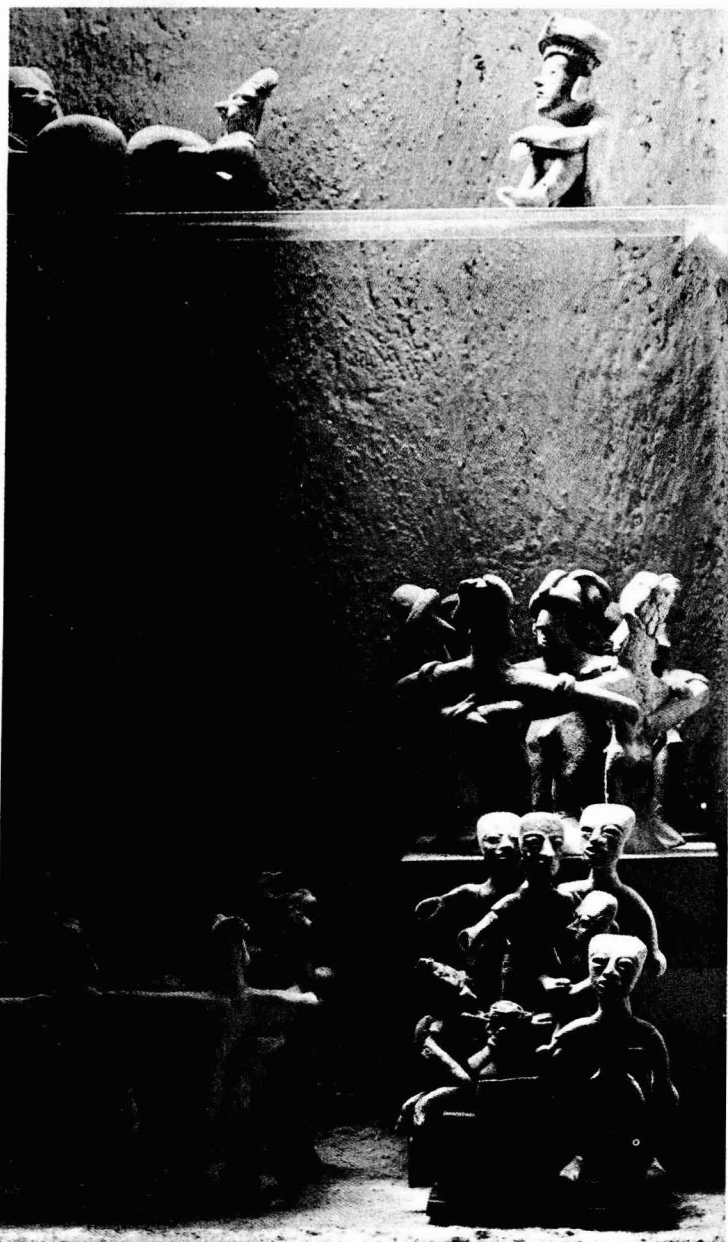
La plata engastada en maderas finas también tiene una gran tradición. Cuando el gobierno de Puerto Rico me pidió un estudio de la posibilidad de fabricar allá platería, llegué a la conclusión de que Puerto Rico podría obtener ganancias más altas y ofrecer un producto más fino si usaba la plata sólo para adornar sus maderas preciosas. Mi idea no tuvo éxito y no la aceptaron.

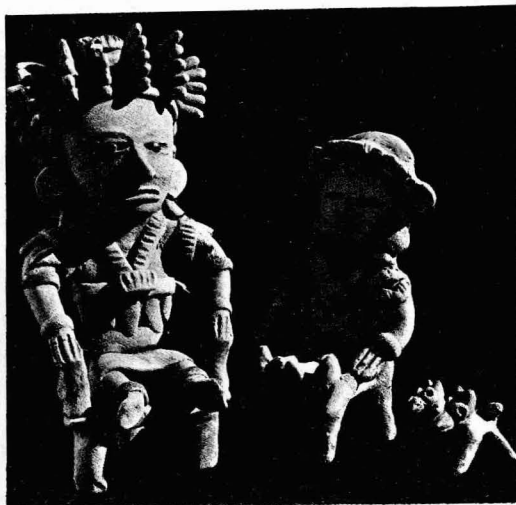
La combinación de oro engastado en plata, exquisitamente trabajado, también resulta una mezcla muy afortunada, según mi punto de vista.

En relación con el acabado de la plata, creo que todo mundo puede entender que en una pieza escultórica, que ofrece tres dimensiones para ser admiradas y vistas, el acabado opaco es preferible por la sencilla razón de que una superficie muy pulida arroja reflejos a su alrededor, a la vez oscuros y claros, y en una fotografía este artículo aparece fragmentado. Sin embargo, hay una razón psicológica que explica por qué los aretes de acabado opaco no se venden, y sí los de superficie brillante. Inconscientemente la mujer usa joyas para atraer la mirada del hombre, y los acabados brillantes atraen más rápidamente la atención que los opacos.

La plata con obsidiana ofrece un fino y marcado contraste. La concha de tortuga también se combina bien con la plata; ofrece una sensación de frescura y posee una larga tradición. Los artículos hechos en América Central y al sur de México durante los tiempos de la Colonia, frecuentemente eran de concha de tortuga con arabescos de plata.

Recuerdo que hace algunos años, René d'Harnoncourt, a quien se debe la maravillosa labor de vivificar la platería entre los indios del suroeste, me dijo que había llegado a la conclusión de que la definición de un maestro consumado era "aquel que puede reconocer un instrumento, una herramienta superior, y lo utiliza". Mucha gente tiene la firme idea de que donde entra la maquinaria, desaparece la buena artesanía. René





y yo nos hallábamos de acuerdo en que si esto fuera verdad, deberíamos eliminar las laminadoras, y sin plata aplanada y laminada ningún orfebre podría comenzar a trabajar. Los martillos y las pulidoras también tendrían que ser eliminados.

Esto me recuerda los años de 1930, y aunque me sonroja admitirlo, mis antiguos orfebres, que provenían del interior, usaban las hojas de una planta local para rebajar la áspera superficie de la plata, en vez del papel de esmeril de varios grados que ahora podemos utilizar. El nombre de la planta, tlachichinole, ahora lo han olvidado la mayoría de los orfebres de Taxco; pero fue usado muy eficazmente. El reverso de la pequeña hoja seca tenía una superficie dentada como una lima. En aquella época, para pulir una pieza de joyería, para darle el acabado final, el orfebre se enrollaba las mangas de la camisa, y se esparcía un poco de piedra pómez a lo largo del brazo y procedía a pulir vigorosamente la plata sobre su propia carne. Los plateros de la actual generación se reírían a carcajadas si vieran hacer esta operación hoy día. Ahora todos tienen una pequeña rueda para pulir y un disco de tela, y el proceso de pulir se realiza en un momento, mientras el orfebre platica con su vecino que trabaja también con su rueda de pulir.

Mientras todo esto ha sucedido en la industria de la platería, ¿qué ha pasado en el resto de Taxco? Los muebles que tan modestamente fabriqué para Las Delicias hace muchos años, ahora son uno de los principales productos de Taxco y algunos son muy bellos. En Taxco se trabaja la cerámica y se cincela el hierro. Elizabeth Anderson, ahora octogenaria, que vino a vivir a mi casa hace muchos años, se interesaba en los antiguos bordados finos (la tradición del trabajo de agujas es inherente a las mexicanas) y al diseñar vestidos al estilo nativo, creo una nueva industria en Taxco. Sus creaciones aparecieron con frecuencia en la revista *Vogue*, y se exhibieron en las tiendas de modas de Nueva York, San Francisco y la ciudad de México. Tachi Castillo, diseñadora de fama mundial, ahora trabaja en Taxco.

Taxco celebra sus propias fiestas. Hacia 1932, efectuó una pequeña celebración, un banquete, para inaugurar Las Delicias. Desde entonces, todos los años los trabajadores celebran este día cada vez con mayor entusiasmo. En 1934 o 1935, a la gente de Taxco se le ocurrió que la fiesta se debía celebrar oficialmente. La legislatura del estado de Guerrero declaró fiesta oficial "El Día de la Plata de Taxco", y así se inició la Fiesta de la Plata.

Año con año la fiesta se vuelve cada vez mayor y más ostentosa, y en 1940, casi se podía comparar con el Festival Cinematográfico de Cannes. Acudieron invitados de Nueva York,

Acapulco, Argentina e Italia, también vino Dolores del Río: apareció *Cantinflas*, que fue proclamado "hijo favorito de Taxco". La gente lloró de alegría al verlo. El gran Baile de la Plata se celebró aquella noche y fue memorable, excepto por la ligera nota de publicidad que se puso furtivamente (un anuncio que decía *Pepsi-Cola*) atrás del trono de la Reina de la Plata.

Sólo hasta hace poco toda la organización de esta fiesta muy tradicional, propia de Taxco, se ha puesto en manos de una sociedad civil no lucrativa, lo que significa que la antigua celebración del inicio de la industria de la platería se ha vuelto sacrosanta y, como lo desea seriamente el pueblo de Taxco, continuará realizándose con fiestas cada vez más gloriosas.

Durante una de las celebraciones de la Fiesta de la Plata, recuerdo que me comisionaron para invitar a algunas estrellas de cine. En México, Dolores del Río y *Cantinflas* se hallan entre los más queridos, y han sido idolatrados durante muchos años.

Una mañana fui a invitar a Mario Moreno, mejor conocido en el mundo con el nombre de *Cantinflas*. Su casa entonces no era tan grande como ahora; sin embargo, aun entonces era muy rico, y poseía un aeroplano que el mismo piloteaba (algo que teníamos en común además de que ambos habíamos sido nombrados "hijos favoritos de Taxco"). La vajilla del desayuno era magnífica. Jorge Piñó Sandoval, el Walter Winchell de México, también estaba presente. Nos sirvieron de desayuno tunas frescas, chilaquiles, y desde luego, frijoles refritos. La conversación fue muy animada. Recuerdo que Jorge acusó a Mario de haberse casado con su mujer por interés, pues cuando ambos trabajaban en una función de segunda clase, se casaron, y ella ganaba ocho pesos y Mario sólo seis pesos por noche.

En ese momento llegó el mozo a la mesa y le avisó a *Cantinflas* que había un grupo de indios que esperaban en el jardín para hablar con él. Decidió que sería mejor terminar pronto el asunto. Todos nos trasladamos al corredor del frente, donde el hombre principal del pueblo, sombrero en mano, comenzó su pequeño discurso: Don Mario, sabemos que usted es un gran benefactor, y que quiere a nuestra gente. En el pueblo tenemos una iglesita, pero enfrentamos un grave problema, don Mario, la iglesia no tiene reloj, y le rogamos que nos regale uno.

—¿Cuántos padres de familia hay en su pueblo? —preguntó Mario con un ligero tono de malicia.

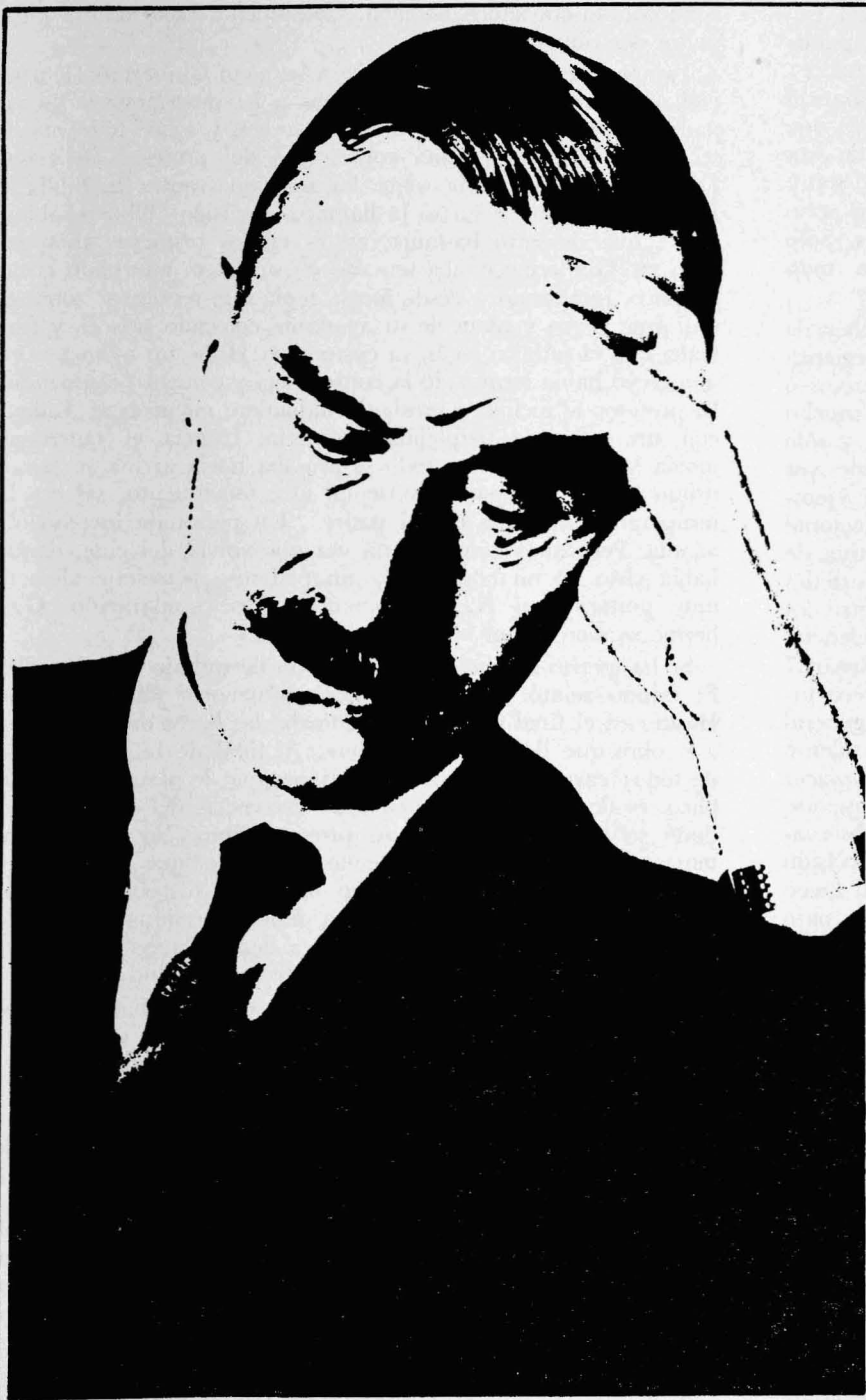
El viejo contó lentamente con los dedos, y llegó a la conclusión de que eran once. Mario se volvió al mozo y le ordenó:

—Dile a la señora que les de a mis amigos dinero suficiente para comprar once relojes de pulsera.

RECUERDOS

DE MI PADRE

POR GOLO MANN



Cuando la mujer de Jakob Wassermann, aquel novelista tan famoso en otro tiempo y hoy por desgracia casi olvidado, publicó un libro sobre su esposo, Wassermann escribió a mi padre: "El que una mujer escriba un libro sobre su propio marido es una novedad y no precisamente de buen gusto." Espero que ustedes no piensen lo mismo del conferenciante y del tema de esta conferencia. En realidad, no voy a preleerles ningún libro sobre Thomas Mann, ni se trata tampoco de ningún trabajo serio sobre su obra: para esto habría críticos más competentes. Sólo quisiera presentarles unos cuantos recuerdos serenos; en todo caso, algo personal.

Mi padre tuvo una conciencia muy acentuada del deber de la tradición, de la continuidad. De ahí es de donde surgieron *Los Buddenbrook* y muchos pasajes de sus escritos narrativos o ideológicos. También en sus conversaciones le gustaba mucho narrar. En mi memoria se funden figuras que nunca vi, y sólo conocí por los relatos de mi padre, con otras que pude ver repetidamente en casa durante mi niñez y juventud. Por ejemplo, a Ernst von Possart, el gran mímico del Teatro Nacional de Munich, nunca llegué a verlo; pero la fuerza descriptiva de mi padre me hace sentir que yo le vi y le oí. "Dejen ustedes de darme títulos —decía a sus jóvenes admiradores, entre los que se contaba mi padre— llámenme simplemente Excelencia, señor Intendente General, Doctor Caballero Ernst von Possart." A mi padre le gustaba imitar y tenía para ello verdadero talento. Le fascinaban los que dominaban ese arte, y en general los problemas de la representación. Yo diría que ese talento iba unido al otro suyo, ya proverbial, el de escritor. El placer de la mímica, el de jugar a ser lo que no se es —pensemos, por ejemplo, en el estafador Felix Krull— la aguda observación de lo extraño, el don de expresar con la máxima precisión lo observado, esos talentos e inclinaciones que alcanzaron luego su plenitud en su obra de escritor, se manifestaban ya de paso en su modo de narrar, mejor aún, de representar lo vivido, personalidades históricas, por ejemplo monarcas, que había observado. Juntaba así entonces al puro placer artístico de la imitación, aquel vivo sentido de la historia que era tan suyo. Cuando era aún mozalbete —apenas tendría once o doce años— vio una vez en Lübeck al viejo Kaiser Guillermo I en una especie de visita de paso. Creo que Guillermo se dirigía a Hamburgo y que se presentó a la población en la estación de Lübeck desde la plataforma de su coche salón. Los escolares habían sido alineados para prestar homenaje al Kaiser; entre ellos estaba mi padre. Las personalidades, de levita, ocupaban la presidencia. No puedo olvidar cómo imitaba mi padre al viejo monarca, de pie en la plataforma, su médico de cabecera inmediatamente detrás de él para sostenerlo si fuera preciso; su mano de anciano, con los dedos, que apenas llenaban los guantes, saludando benévola; sus mejillas caídas, e incluso su conversación —batallas y nada más: en qué batalla había ganado sus cruces aquel

condecorado con quien hablaba. Con mucha frecuencia oí a mi padre describir esta escena.

Tampoco conocí personalmente a su nieto Guillermo II, pero casi me parece haberle visto, gracias a las descripciones de mi padre. Le había observado repetidas veces, y sobre todo en un teatro de Munich, en una conferencia del profesor Delitzsch. Éste sostenía una teoría sobre las relaciones entre la Biblia y Babilonia, de donde surgió la llamada discusión "bíblico-babilónica", que despertó bastante interés en los primeros años del siglo xx. Guillermo estaba sentado en su palco, adornado como un pavo, resaltando —desde luego, tenía que resaltar— sobre el uniforme negro y plata de su ayudante colocado tras él, y flirteaba con el público según su costumbre. Hubo un momento en que creyó haber terminado la conferencia y comenzó a aplaudir. El profesor se inclinó y prosiguió hablando, mientras el Kaiser, con un gesto de perplejidad, sonreía, fruncía el entrecejo, movía la cabeza y sobre todo se atusaba hacia arriba su famosísimo bigote. Me parece verle en este movimiento, tal era la insuperable imitación de mi padre. "Un personaje incómodo", añadía. Pero años después, una vez que volvía del cine, donde había visto en un noticiario a un poderoso personaje alemán, muy posterior al Kaiser, comentó: "En comparación, Guillermo se merecía un beso."

Se ha escrito mucho sobre el método de trabajo de mi padre. Él mismo relató también algunos pormenores sobre el tema. Hasta casi el final de su vida, dedicaba las horas de la mañana a la obra que llevaba entre manos. Al final de la tarde había de todo: cartas, respuestas a cuestiones que le planteaba el público, es decir, lo que él llamaba "exigencias del día". Nunca dudó sobre cuál iría a ser su próximo libro. No buscaba los temas, ni los elegía: eran los temas mismos los que le buscaban. Ya en 1900 estaban casi listas en su cabeza sus obras últimas: *Doctor Faustus* y *Felix Krull*. La única cuestión era cuándo podría llegar a realizarlas. No llegó a desarrollarlas todas, pero lo que ejecutaba respondía a planes de su juventud.

Estudiaba mucho antes de iniciar una obra, y mientras estaba trabajando en ella; pero —y esto creo es lo que distingue al artista del sabio— leía y asimilaba sólo lo que podía necesitar para su obra y lo olvidaba apenas lo había utilizado. Escribía en una carta: "Ciertamente leí mucho para *La montaña mágica*, pero una de las particularidades de mi espíritu es que olvido rápida y sorprendentemente todos esos medios auxiliares e incluso los conocimientos mismos que me dieron. Después que han cumplido su tarea, han entrado en el trabajo y han sido allí reelaborados, desaparecen pronto y casi parece como si yo no quisiera saber nada más de ellos y forzara así a la misma memoria." Sólo el artista que utiliza el material aprendido para su fin, es el que puede hablar así, no el erudito o el investigador. Fundamentalmente no necesitaba demasiadas lecturas. Su intuición le proveía del resto, y ese resto era la mayor parte. Su



pequeño príncipe Klaus Heinrich, en la novela *Alteza Real*, se siente contento cuando después de un discurso celebrando el jubileo de la ciudad Grimmberg se acaba toda posibilidad de volver al tema: no habría podido decir una palabra más sobre Grimmberg. En tono de humor oí decir a mi padre con frecuencia que él se encontraba en la misma situación: no sabía sobre una cosa más que lo que se leía en su obra; no se le podía preguntar, ni examinar más sobre la cuestión.

Naturalmente, siempre sabíamos sobre qué trabajaba, pero no quería hablar de ello, y desde luego de ningún modo sobre los detalles. Vivía como en dos mundos. El de su trabajo era para él, con mucho, el más importante; más importante, en el fondo, que toda la política mundial de la que se vio forzado a ocuparse por el infausto desarrollo de los acontecimientos y por su propia capacidad de interés; y más importante también que toda vida social. Cuando yo era niño no comprendía por qué él estaba muchas veces tenso, cansado y como ajeno, al salir de su cuarto de trabajo. Si no avanzaba en su labor, su destemplanza se comunicaba a todos los que lo rodeaban. A veces se podía traslucir, de un modo bastante especial y como subterráneo, en qué estaba trabajando precisamente entonces. Una vez, en Küssnacht junto a Zúrich, hacia el final de los años treinta, nos llegaron dos gatos que fueron adoptados y a los que quisimos dar nombre. Se propuso esto y aquello, pero mi padre decretó repentinamente: Augusto y Fernando. Me resultó de momento algo extraño, pero luego aparecieron dos figuras con este nombre en su novela sobre Goethe *Carlota en Weimar*.

Cuando estaba yo todavía en el *gymnasium*, me pidió una vez unas fotografías de un camarada de mi clase que había llamado su atención en una visita a mi escuela. Se trataba de un joven español —hoy destacado hombre de negocios e intermediario entre las economías alemana y española. Al principio me resultó incomprensible su petición; después resultó que necesitaba las fotografías para la figura de José en la gran novela, y que quería estudiar con más detalle aquel rostro visto sólo fugazmente. Rara vez necesitaba tales ayudas para su memoria. Pero es ya sabido que la mayoría de sus figuras no las inventó, sino que las encontró en la realidad, y las dibujó según ella. Cierta vez que un conocedor de Renania le preguntó cómo podía haber pintado tan increíblemente fiel a la realidad la familia del viejo Krull, respondió: “¡Ah! La pude observar una buena media hora en un barco del Rhin.” Cuando estaba familiarizado con un modelo, ni siquiera podía renunciar al nombre; quiero decir, buscaba nombres semejantes a los de las personas auténticas, porque para él, persona y nombre iban intrínsecamente unidos. Por eso, los nombres del cosejero áulico Behrens en *La montaña mágica*, o del actor de corte Herzl en la novela *Desorden y sufrimiento temprano* responden muy exactamente al ritmo y resonancia de los de ciertas personas que le habían salido al encuentro en la vida real; detalle que le hacía aún

más difícil discutir la relación entre personaje y modelo, sobre la que sonreían con suficiencia algunos lectores iniciados. A pesar de todo, él lo negaba con energía, y ciertamente con la mejor conciencia del mundo, pues no se sentía realista, ni naturalista, ni perteneciente a ninguna de las escuelas en que se le quería encuadrar; y mucho menos aún se sentía autor de novelas de clave. Más bien podríamos decir en parábola que él se sentía narrador de cuentos. Lo que él recibía en su reino artístico adquiriría ante sus ojos un ser esencialmente distinto de la tosca realidad y evidentemente no tenía ningún motivo para protestar contra esa recepción.

En su primera novela *Los Buddenbrook* casi no existe ninguna figura inventada, a excepción del bávaro Permaneder. El segundo marido de Toni Buddenbrook —la “tía Isabel”, a quien todavía pude conocer— no era un bávaro, sino un suabio de Esslingen, sobre el Neckar. Y fuera de esto, lo único realmente inventado en *Los Buddenbrook* es el nombre, que mi padre tomó de Theodor Fontane, al que tanto quiso siempre. Fontane vivía cuando él empezó a trabajar en los Buddenbrook. En *Effi Briest* aparece también un Señor von Buddenbrook; pero desempeña un papel sin importancia.

En sus obras posteriores y en las últimas, mi padre inventó más y pintó menos directamente de la vida que en las primeras. Por lo demás, sólo necesitaba un mínimo de impresiones externas. El resto, lo principal, se lo daba su propio espíritu. No trabajaba como Zola, que antes de escribir una novela de mineros vivía dos meses entre ellos, en una de sus aldeas; o como Vicki Baum, que antes de escribir su novela *Gran Hotel* trabajó en uno dos meses, como doncella. Mi padre habría considerado eso grotesco. No era un naturalista. Discreto, desde lejos, en corta observación; este era su estilo, mirar desde dentro.

En su pequeña y encantadora novela *Alteza Real* describe una corte principesca alemana. Es verdad que estuvo una vez unas horas en una de tales cortes; observó ocasionalmente desde lejos a un príncipe alemán, y nada más. El resto vino de él mismo, de su intuición: “Así tiene que ser.” Después de terminada la novela, visitó una vez a un viejo amigo de escuela que era mayor-domo de cámara en la corte de Weimar. Desde allí escribió entonces poco más o menos: “Las cosas pasan aquí como las describí en mi novela. Pero me alegro de verlas ahora, después de mi obra, pues todas estas impresiones externas podrían haber perjudicado a mi intuición interna, a mi sentido adivinatorio.” Esto es lo que pienso cuando digo: fundamentalmente él se sentía más como narrador de cuentos que como realista o como naturalista. Se trataba de un mundo distinto, poético, el que él construía; no del mundo real que podría haber retratado. La misma pregunta sobre cuáles de sus figuras habrían sido dibujadas exactamente según la vida, cuáles compuestas más bien según modelos, y cuáles libremente inventadas, la habría sentido él como muy poco artística, como ajena a lo objetivo y al arte.

Su juicio sobre sus propias obras oscilaba. A veces decía que a la larga sólo permanecería su primer libro *Los Buddenbrook*. Pero este juicio era más bien fruto de un estado momentáneo de tristeza, que de una opinión definitiva. Muy querida le era su novela *Alteza Real*. Y tuvo como su obra más importante, no sólo más nueva sino también más aguda y lograda en su altura de miras, una que desgraciadamente ha tenido hasta hoy escasa difusión en Alemania: la gran novela bíblica *José y sus hermanos*.

No hablaba de sus trabajos. Pero cuando estaba terminada cierta obra, le gustaba leérsela por la tarde, con su peculiar arte de representación. Cuando leía una escena, como la que luego se hizo famosa del enrolamiento en *Felix Krull*, nos caíamos de risa de las sillas. El también reía con nosotros. A veces, en los primeros años, nos leía también poesías, pero siempre eran poesías cómicas, nunca las serias y bellas, que jugaban en el hogar de su espíritu un papel tan importante. Había una colección de baladas y poesías didáctico-morales del siglo XVIII y de principios del XIX llamada "Cuando el abuelo se casó con la abuela", que nunca se cansaba de declamar. La aleccionadora balada terrorífica de Fritz el goloso que en vez de azúcar tomó algo que en su mayor parte era arsénico; o la de los dos hermanos hijos de un barón de Haren, que hacía treinta años vivía en su posesión de Wölpt y que educaba él mismo a sus hijos, aunque por lo visto no con la suficiente energía pues por desgracia cogieron el bote de remos, que no tenían permiso para tocar, y se ahogaron ambos: ¡Haced más caso a vuestros padres!

Sólo de joven compuso poesías serias; después, versos de ocasión o rimas que aparecen acá y allá en su prosa. De joven debió ser inclinado a la melancolía —sus primeras obras, *Los Buddenbrook* y *Tonio Kröger*, lo ponen de manifiesto— pero también al desbordamiento y a la bufonada. Junto con su hermano mayor Heinrich, que también llegó a ser un novelista de fama, compuso una vez un libro de estampas con versos, como regalo frívolo a la confirmación de su hermana. Lo mejor eran los dibujos, que tenían un estilo parecido al del *Simplizissimus* de Munich, fundado aproximadamente por entonces. Todavía puedo acordarme de una balada, parodia de las de terror, a la que llamó *El barón Tobías*. Decía así:

El barón Tobías fue a acostarse,
pero de repente se quedó pálido como un cadáver,
aguzó el oído asustado, oyó pasos
en la sala contigua de los antepasados.

Se dirigió allí, porque no era un cobarde
y encontró algo alto y blanco
que repetía con voz de ultratumba:
¡Huhuh, yo soy tu abuela!

El barón Tobías cayó al suelo
helado de terror, sin acertar a pronunciar palabra:
al pobrecito muerto de miedo
lo podéis ver en aquel cuadro.

Por la mañana le encontró la gente
y le despertaron, trabajo les costó
a mediodía se murió, presa
del miedo del espeluznante acontecimiento.

Desgraciadamente, este libro se perdió andando el tiempo. Quizás lo tiene alguien en Alemania, quién sabe dónde; pero el que lo tiene no lo revela, quizás ni siquiera sabe el valor de lo que posee.

En general, mi padre no esperaba gran cosa de las discusiones tensas, ya fuera en la familia, ya entre convidados. La discusión se daba constantemente en él mismo, una interna dialéctica que se hizo fuerza creadora en su obra. Opiniones demasiado unilaterales, tesis personalizadas rígidamente le molestaban; en el fondo, ni le interesaban. Él, dada la contextura de su espíritu, sabía y sentía que casi siempre todos tienen razón y todos, al mismo tiempo, no la tienen.

En su ensayo sobre Federico el Grande de Prusia, cuando se plantea la cuestión de si la guerra del setenta fue defensiva o agresiva, dice: "Así es de contradictorio este asunto. Por lo que a nosotros atañe, si se nos pregunta preferiríamos callar, pues nos parece como si el silencio fuera el resultado de las opiniones que surgen, enfrentándose mutuamente, sobre la vida y sobre los hechos." Así que silencio. De semejante actitud ante la vida y los hechos brotaba aquella ironía suya, tan comentada, por no decir ya gastada, por los demás.

En su idilio *Señor y perro* hay unas frases que nos podrían mostrar los sentimientos que provocaban en él las ardientes discusiones durante la primera guerra mundial: "Quizás había huéspedes en casa. Ahora se han marchado; agotado de la conversación se vuelve uno a encontrar entre las cuatro paredes, donde todavía aletea en la atmósfera el vaho de los extraños. Entonces viene bien salir enseguida, subir un poco por la Gellerts-trasse, por la Stifterstrasse, donde uno puede andar tranquilo, respirar y descansar. Se levanta la vista al cielo, se mira en la profundidad de los montones de hojas caídas, delicadas y muelles. Los nervios se calman y el ánimo recupera su tranquilidad y seriedad."

Seriedad y tranquilidad. Las necesitaba para su vida y trabajo. "¿En qué consiste el estar de humor para trabajar?" preguntaba una vez en un pequeño artículo. "En haber dormido a gusto, en buenos libros, en buen aire, en poca gente, en paz, paz."

Le era insoportable trabajar con premura de tiempo. Y trabajar bajo el influjo del alcohol le hubiera resultado totalmente inimaginable. Sólo una vez en toda su vida —que yo sepa—



terminó un trabajo urgente en una noche con la ayuda de una botella de champagne. Era un homenaje a Federico Schiller en el centenario de su muerte, la bella novela sobre Schiller, *Horas pesadas*, que tenía que entregar al día siguiente. Cincuenta años después, en el 150 aniversario de la muerte de Schiller volvió a celebrar solemnemente al poeta, esta vez en un discurso.

La lectura de buenos libros al atardecer formaba parte de su trabajo y de su disposición para trabajar. Siempre volvía a sus maestros, a los clásicos alemanes, ante todo a Goethe, al que conocía realmente a fondo, a Tolstoi y Dostoievski, a Flaubert, Dickens y Thackeray, a Fontane, Gottfried Keller y otros. Desde luego también leía obras nuevas, pero más bien por un sentido de obligación —porque se las enviaban y porque le gustaba escribir algo agradable a sus autores— que para su propia formación y esparcimiento. Con libros que le enviaban así, realizaba lo que llamaba tomas de contacto, escribiendo a sus remitentes cartas en un estilo amistoso generalizado, que luego utilizaban rápidamente las editoriales en sus anuncios. De ahí que se le tildase a veces de poco crítico. Ciertamente él era crítico, pero benévolo y ni pedía ni esperaba mucho de los demás; sólo a sí mismo se pedía el máximo esfuerzo.

Como artista se le considera, o se le consideró, como un osado renovador; pero su gusto era en realidad conservador. Siempre tendía a los buenos antiguos. También eran conservadoras sus costumbres, como su paseo diario, que siempre era igual, lo que llamaba “su” camino. Cuando construyó en 1914 su casa en Munich, creía que viviría allí hasta el fin de sus días; y la terrible conmoción que le supuso su éxodo de 1933 es algo que no describiría yo con gusto. Y aunque en aquellos años cambió todavía cuatro veces de residencia —Suiza, Norteamérica oriental, Norteamérica occidental y de nuevo Suiza— siempre se trataba de una modesta villa en las cercanías de la ciudad, y pronto estaba el mismo escritorio, con las mismas fotografías y estatuillas en la misma disposición, tal como se puede hoy ver en el Archivo Thomas Mann de Zürich. Con atroz tenacidad, con sutil fuerza de voluntad se defendía y defendía la consistencia de su existir, de su trabajo, a pesar del salvaje curso de los tiempos que la amenazaban. Por lo demás, le eran prácticamente desconocidas las preocupaciones financieras, aunque no le faltaron a veces motivos para preocuparse. No tenía la más mínima idea de lo que poseía, ni de si realmente poseía algo. Cuando mi madre salía de viaje, tenía que pedir prestado porque no sabía cuál era su banco. Nunca elegía sus temas pensando en el éxito comercial. Así pasó, por ejemplo, con su novela de Goethe, terminada en Norteamérica, que —como se podía esperar— no iba a venderse mucho porque casi nadie se interesaba allí por Goethe. Se puede llamar esta actitud “libre de compromisos” o “íntegra”. Si lo era, él no lo sabía, porque ni siquiera se planteaba el problema.

Para su descanso y relajamiento, para purificar su espíritu

necesitaba música. En su juventud había tocado bien el violín y también improvisaba al piano; sin embargo, después le resultó el gramófono el modo más cómodo de satisfacer su necesidad de música. Es sabido que su preferido era Wagner, sobre el que escribió algunos ensayos magistrales, y la música romántica alemana, ante todo el Lied, unión de poesías que le eran familiares —Goethe, Eichendorff— con la melodía.

En las reuniones buscaba distinción, no nuevas —y a su juicio estériles— excitaciones. Una visita de Charles Chaplin o de Emil Jannings, y lo que huéspedes así ofrecían en anécdotas dramatizadas, le hacían sentirse especialmente bien y eufórico. Cuando venían convidados que le aburrían o le ponían inútilmente tenso, procuraba poner unos discos ya preparados, en cuanto por así decirlo leía en sus ojos el deseo de oír algo. Puede que de esta forma desilusionase a ciertos admiradores, especialmente jóvenes. “Why, he never says anything profound”, dijo una vez un estudiante norteamericano a quien llevé un par de veces a verle en Pacific Palisades.

Lo profundo estaba en su obra; para los que tuvieran un poco de sensibilidad estaba también en la irradiación de su personalidad; rara vez en su conversación. Le hubiera parecido la mayor falta de gusto decir en la mesa algo profundo, dar a los jóvenes un consejo grave y sentencioso para su vida. Pero esto era precisamente lo que aquellos huéspedes más ingenuos esperaban de un hombre tan famoso. Él, en cambio, prefería mucho más conversar que enunciar profundas sentencias.

Sobre Gerhart Hauptmann oí una vez a mi padre, en un momento de orgullo, compatible por otra parte con su habitual modestia y con las dudas sobre su propio valer: “Él era, a fin de cuentas, el único ‘par’, el único igual.” Quería decir el único comparable entre los escritores alemanes. Es decir, que a Grimm, Kolbenheyer, Stehr y otros colegas así, no los veía como sus iguales. No creo que se sintiera superior a Hofmannsthal o a Hermann Hesse, ni siquiera quizás a Jakob Wassermann, al que no consideraba como un espíritu inferior, sino sólo con distintas ambiciones y estilos de vida y arte. Todos estos “pares” venían más o menos por nuestra casa de Munich en la Poschingerstrasse. En general, había allí una atmósfera de respeto, interés y comprensión, e incluso de amistad; no me atrevería a decir que hubiera entre ellos desconfianza o competencia. Aquellos escritores tan importantes creaban cosas muy distintas, eran todos únicos a su modo, para que pudieran sentir amenazada su existencia por la de los demás. Pero tampoco hablaban sobre los arcanos de su arte, sobre los planes y preocupaciones de su trabajo. Dominaba allí la discreción. Se hablaba sobre generalidades, sobre cosas comunes, no sobre lo que era propio de cada uno. Algunas excepciones sirven más bien para subrayar esta observación.

Una vez que Jakob Wassermann encontró a mi padre en Oberengadin, le saludó con estas palabras: “Todavía no había

subido nunca tan alto.” Mi padre contestó: “¿Nunca había subido usted a 2,000 metros?” “No —contestó Wassermann— me refería a mi nueva novela.” Se trataba de una obra en la que precisamente entonces trabajaba y que tenía ciertamente por la más importante —la obra en que a la sazón está trabajando ha de ser siempre para un autor la más importante de las suyas— la novela *Etzel Andergast*. Wassermann se inclinaba un poco a la presunción; quizá debido a que había salido de un medio muy bajo y luego, al menos durante unos años, había podido vivir opulentamente, a gran tren. Le gustaba hablarnos de aquellos tiempos en que tenía que dejar su maleta de cartón —toda su fortuna— en la consigna de las estaciones por no tener siquiera el dinero necesario para sacarla; o de aquellos otros tan distintos en que se movía ahora, con sus relaciones, los juegos en Monte Carlo, sus fastuosos viajes a América, su posesión en el Alt-Aussee. . . Al orgullo de lo conquistado se unía cierta melancolía. “Tüsternis,” como él pronunciaba, que por otra parte estaba suavizada por cierto malicioso humor. Solía venir a Munich desde su finca en Saltzkammergut; y a veces hacía lecturas de obras suyas. Mi padre escribía en una carta: “Jakob leyó varias veces fragmentos de su última novela; espléndido y algo raro, como siempre.”

Ya que hablamos de visitas, me acuerdo también de una del filósofo conde Hermann Keyserling, en los primeros tiempos de la guerra. Mi madre, queriendo festejar a convidado tan notable, había preparado lo mejor de sus salchichas de salami y su margarina, en la esperanza de que el conde se limitaría a probar aquello en una especie de aceptación simbólica; pero se llevó la sorpresa —y la preocupación consiguiente— de ver que conde y condesa devoraban elegantísimamente la ración de todo un mes. Aquel gran propietario del Báltico —lo era, o lo había sido antes— no podía imaginarse la escasez en que vivíamos entonces. Todavía volvió una vez a comer con nosotros el conde Keyserling hacia los años veinte, y aún me acuerdo de que aquel filósofo enorme y algo brusco en sus movimientos se sentó de tal modo a la mesa que todos los vasos, ya llenos, se volcaron con la consiguiente confusión, a la que cortésmente se procuró enseguida quitar importancia. Después, cuando se habían vuelto a llenar los vasos, se intercambiaron varios discursos y aquí pudo mostrar Keyserling la seguridad del gran señor que ha recorrido todo el mundo. Mi padre, que era un espléndido lector y dominaba el arte de la conferencia, no era buen orador. Le resultaba molesto el discurso público, el oficial. y cuando no los leía los llevaba ya preparados y estudiados hasta en los más mínimos detalles. Sólo hacia el fin de su vida aprendió a hablar libremente improvisando, principalmente en Norteamérica, donde se remozó su modo de presentarse, democratizando diría casi, todos sus modales. Keyserling respondía en frases improvisadas, bien construidas y elegantes. Lo que no sé es si esto imponía algo a mi padre. En general desconfiaba de aquellos a los que les salían las palabras tan perfectas y redondas,



y con comas y punto y comas, en periodos tan perfectos como tomados de un libro impreso. En este punto le aventaban con mucho cantidad de literatos, pero lo mismo que Hermann Hesse, por el que sentía mi padre auténtica amistad, casi ternura —“¡Qué viejo tan atractivo es!”, dijo una vez poco antes de su muerte— apenas les envidiaba esta superioridad. Mi padre habló con frecuencia sobre su relación con el gran poeta Gerhart Hauptmann, su único “igual”. Su primer encuentro largo en Bolzano, el influjo que este encuentro tuvo en una figura de *La montaña mágica*, Mijnheer Peeperkorn, su vecindad posterior en la isla Hiddensee, su último encuentro, o mejor dicho, no encuentro, en un comercio de la Bahnhofstrasse en Zürich en los años treinta, todo esto pertenece casi a la historia de la literatura. Estaba mi padre comprando una corbata en un almacén de dos plantas en Zürich y el vendedor le dijo: “Precisamente tenemos en este momento a otro famoso poeta en nuestra casa, a Gerhart Hauptmann. ¿Querría saludarle?” Mi padre respondió: “¡Oh, no! Es mejor que esperemos a que acabe el Tercer Reich.” A lo que añadió el vendedor: “Eso mismo ha dicho exactamente el señor Hauptmann.”

En mi memoria está muy presente la visita de Hauptmann en Munich, también en la Poschingerstrasse, con ocasión de la fiesta de sus setenta años. La potencia de su personalidad, el poder del soberano, que tanto atraía a mi padre, se comunicaba a todos los presentes, incluso a mis hermanos menores todavía niños, a las doncellas que servían la mesa —todavía había servicio en aquellos tiempos prehistóricos. Y como en el caso de Mijnheer Peeperkorn, esta fuerte impresión brotaba no tanto de lo que decía, sino directa y enigmáticamente de él mismo. Lo que decía era regio, formal y desconcertado. En el primer encuentro con mi madre, durante la Semana de Goethe en Francfort el año 1921, le dijo ésta que tenía un pequeño de dos años. Hauptmann llamó unos momentos para decir luego gravemente: “El muchachito crecerá, estoy seguro.” Durante aquella comida, el año 1932, se sentía jovial y animado por todos los agasajos que se le hacían. Por la noche hubo fiesta en el viejo Ayuntamiento de Munich, con todas las personalidades culturales y algunas políticas de la ciudad, con Karl Valentin y Liesl Karstadt y con el primer alcalde, doctor Karl Scharnagel, incansable para esas ocasiones. Y a este propósito me viene a la memoria otra fiesta análoga de siete años antes, en ocasión de los 50 de mi padre. También entonces habló el buen alcalde Scharnagel, que tenía una clara debilidad por él. Le caía bien su tono de vida conservador, acentuadamente burgués; veía en él al hijo de patricios de Lübeck que tan bien había sabido entrar en la vida de la conservadora capital bávara. “Usted ha sabido encontrar su sitio entre nosotros”, le decía. “Usted es un ciudadano. Ha creado figuras burguesas fuertes y sanas en las que podemos apoyarnos.” El que hubiera que tomar como modelos a Thomas o a Hanno Buddenbrook me parecía ya entonces un poco audaz. Por lo demás, y a pesar de todo, hay algo bueno allí. De hecho,

mi padre durante toda su vida —lo dijo públicamente varias veces— consideró siempre al suyo como su modelo. Lo retrató en Thomas Buddenbrook y se llegó a identificar con él en cierto sentido.

Cuando el año 1933 perdió en la expropiación política la mayor parte de sus ahorros, dijo a mi madre: “Esto es también un paralelo.” Ya entendía yo entonces lo que quería decir. Un paralelo al destino de su padre, que había sufrido en los años centrales de su vida fuertes pérdidas financieras, de las que también se habla en *Los Buddenbrook*. Como Goethe, podría también haber dicho: “De mi padre tengo la estatura y el enfoque serio de la vida.” Siempre se sintió hijo de un gran comerciante. Una vez escribió con cierto orgullo: “Como hijo de comerciante creo en la calidad.” Había traducido a lo artístico la seriedad, el sentido del deber, las reglas de vida de un hombre de negocios del siglo XIX.

En realidad, no quisiera yo determinar exactamente la importancia de esas identificaciones en la vida de mi padre. Desde luego significaban algo para él, pero también tenían un poco de juego y de cierta superstición irónica. Lo mismo puede decirse de su conocida, y por muchos discutida, relación hacia Goethe, al que admiró y amó tan profundamente y por el que orientó un poco su propia vida. Me acuerdo que una vez en una biografía de Goethe, en la página donde se habla del carruaje que Goethe había adquirido a sus cincuenta años, encontré una anotación manuscrita de mi padre al margen: “¡Con cincuenta!” Era claro lo que quería decir. El mismo se había comprado a los cincuenta su primer automóvil. Tales pequeñas coincidencias le divertían en el fondo. Le confirmaban en su juego, que encontró su culminación artística en el capítulo 7 de su novela *Carlota en Weimar*. No era casualidad que se tratara del capítulo 7: el 7 era su número y arreglaba las cosas que más le importaban de modo que coincidieran con el 7 —Hans Castorp permaneció 7 años en Davos— lo mismo que también creía y predijo en unos apuntes autobiográficos que había de morir a los setenta.

La revista norteamericana *Time* tuvo el humor de enviarle un corresponsal poco después de sus setenta y un cumpleaños para preguntarle cómo se encontraba. Respondió que todavía vivía, pero que había estado muy enfermo; las profecías se podían cumplir a medias y un poco por encima. Esta enfermedad —un cáncer de pulmón— la sentía como relacionada con un libro que componía entonces y que le exigió mayor esfuerzo que ningún otro, el *Doctor Faustus*, en particular con un determinado capítulo del libro, el del demonio. Superstición tal vez. Yo no quiero zanjar la cuestión. De hecho, en su vida se encuentran muchas actitudes medio serias medio irónicas y juguetonas. Pensaba, por ejemplo, que los ambientes o situaciones que describía estaban maduros para la muerte, precisamente porque los describía, y que de no haberlo estado no podría él haberlos descrito: la burguesía patricia de *Los Buddenbrook*, la monarquía

alemana en *Alteza Real*, el sanatorio antituberculoso elegante y europeo-internacional de *La montaña mágica*. Cuando su perro favorito, al que estaba retratando en su idilio *Señor y perro*, murió precisamente mientras trabajaba en el librito, se sintió muy influido en su estado de ánimo. Estaba también convencido de que el correo le traía siempre a casa el material impreso no encargado y sin embargo, útil para su trabajo.

Esos y otros análogos presentimientos procedían del interés —no por irónico menos fuerte— que a su juicio tenía que tomarse un artista, criatura privilegiada, en su propia biografía. Lo había observado en Goethe y Tolstoi y también se lo aplicaba a sí mismo, como tantas otras cosas de otros artistas le parecían también válidas para él. Unida a este interés penetrante por la propia existencia artística iba, naturalmente, la frecuencia con que, no diría que se autorretrató, pero sí con que literariamente se confesó, dando a sus figuras un trozo de su propio ser. El autorretrato más inequívoco de su juventud es *Tomio Kröger*; pero dio mucho de sí a otras figuras: a Gustav Aschenbach en *Muerte en Venecia*, al príncipe Klaus Heinrich, al estafador Felix Krull y de otra manera al héroe del *Doctor Fausto*, el compositor Adrian Leverkühn. Sobre el *Doctor Fausto* escribía en una carta: “Es un libro casi implacablemente biográfico, una especie particular de biografía traspuesta.” Creía que los grandes artistas han de tener una fuerte conciencia de su valer y una gran confianza en sí mismos, que han de considerarse, para poder crear, como una especie de elegidos y que si carecen de esa autoconciencia, no logran imponerse. Él la tuvo. Se consideraba un mimado de la fortuna, como su personaje Felix Krull, el feliz y alegre bromista y estafador nacido de pie. Creyó que había sido elegido entre otros para describir y expresar lo que su propia nación, la alemana, estaba viviendo. Por eso su destierro de Alemania comenzado en 1930 le perturbó tan profundamente, y por eso le costó tanto su emigración, primero a Suiza y luego a América; por esto no podía soportar que se hablase en su casa, incluso en California, otra lengua que la alemana y llegó a escribir una vez la extraña y orgullosa frase: “Donde yo estoy, está Alemania.” Por eso le dejó tan buen sabor su posterior reconciliación con Alemania, ya al fin de sus días, una reconciliación que culminó bellamente en su discurso sobre Federico Schiller, que pronunció, ya octogenario, en Stuttgart, empleando sus últimas fuerzas y que sería su canto del cisne.

Decía que tenía una fuerte conciencia de su misión. Sin embargo, esa autoconciencia iba a la par de sus dudas sobre su arte, y sobre la literatura en general. A menudo, sobre todo en sus años jóvenes, había pensado que sería mejor aprender una verdadera profesión y ser ciudadano útil que ocuparse de tales niñerías. Le parecía también su propio arte algo demasiado tardío, demasiado maduro y pensado y llegaba a creer en sus momentos sombríos que ya no se le entendería y que des-

pués de él no vendría ya gran cosa. Ahora, cuando leo lo que se escribe hoy y lo comparo con las obras de mi padre o de los grandes maestros del siglo XIX, entiendo algo de lo que mi padre quería decir. Pero no quería darle la razón, ni él tampoco quería, en el fondo, tenerla. Es verdad que conoció oleadas de pesimismo, cuando en su juventud era un ávido lector de Schopenhauer, y de nuevo en la última etapa de su vida, en los años cincuenta, al ver manifiestamente incumplidas sus esperanzas históricas, lleno otra vez el mundo de odio y en el horizonte el peligro de la guerra. Ante aquel panorama, se le imponía la impresión de que la humanidad es cosa perdida y de que su trabajo, como el de todo el que pretendiera algo elevado, había carecido de sentido. Una vez definió así su tarea: “Difundir en el mundo algo de una serenidad más elevada.” Y sin duda difícil de encontrar. Con ocasión de una brutal arbitrariedad de un aduanero en cierto lugar, una historia en sí sin importancia, le oí decir con una expresión que no olvidaré: “Es odioso vivir entre hombres.” Esto era poco antes de su muerte. Era una frase de alguien que no se sentía ya como perteneciente a esta vida. Yo no la consideraría como su última palabra. No existe ninguna última palabra de él; lo es toda su obra entera y sobre todo la de su última época, lo apacible del *Felix Krull*, sus observaciones sobre la gracia en la pequeña novela *El elegido*. Habría considerado la desesperación como inmoral y antiestética —en realidad, no hacía distinción entre lo artístico y lo moral, es decir, no era en modo alguno lo que se llama un esteta. En algún sitio, en un pequeño artículo olvidado, pregunta él una vez por qué en realidad escribe libros, y contesta: “Por temor de la muerte y de Dios.” Es decir, no por ambición ni para hacerse famoso, ni para ganar dinero —esto serían a lo más motivos marginales— sino porque era su deber, como es deber de todo hombre dar con el trabajo un contenido a su vida, dar todo lo más posible de sí mismo. Por eso no quería escribir ni una frase ramplona y por eso es bello su lenguaje. Quedó profundamente agradecido a un crítico que escribió una vez sobre una de las primeras obras: “Con este libro que ha publicado este joven autor parece decir: Ahí lo tenéis, mejor no puedo hacerlo.” Esto era de hecho su ambición, hacerlo lo mejor que podía, en la máxima tensión de sus fuerzas hasta el fin. Nunca cesó de trabajar, hasta casi su último día.

De vez en cuando, en estos años, las cosas me han llevado de nuevo a la ciudad de mi niñez, Munich, al lugar donde estuvo junto al Isar nuestra casa desaparecida y a aquel “paseo” de mi padre, la Föhringer Allee, hoy llamada Thomas-Mann-Allee. La ciudad ha cambiado mucho desde entonces, pero la calle junto al río está igual, incluso me parece más tranquila, y los setos más espesos. Los felices poseedores de aquellas villas no lo sospecharían, pero a mí me parece aquello como una calle añorada, como un trozo de pasado, y siempre tengo la impresión de que, como hace unos cuarenta años, como hace cincuenta, voy a encontrar en su paseo al señor y al perro

Fernando Charry Lara *El suburbio*

Al atardecer las nubes del oriente oscuras
Por entre callejuelas en sombras próximas a tu mano
Se contempla en los muros la mancha del sol húmedo
Agudo rayo frío penetrando hacia la inmediata pesadumbre

Si terrores y olvido caen sobre los cuerpos
Aún más en este sitio donde se acumulan cansados
Nacimientos y muertes

Arrugas polvo ausencia
¿Ardió alguna vez aquí el perfil
De un rostro soñoliento detrás de una ventana
Insistiendo leve llovizna en los cristales
Nupcial mujer salida después del arco iris
Un parpadeo cuando secreta sonreía
Habitaciones con su amor a solas?
¿Silencio y vocablo destructor
Mas de súbito a veces
Tu implacable tristeza poesía?
¿Quién dijo bajo el tiempo ya remoto
La última belleza de otra tarde?

Acercándose en el aire tal lluvia brotan ecos
Que reviven al hombre la nostalgia
De la ciudad de la que son harapos
Sus desnudeces yertas en odio tos humillación
Morosa miseria ronda huérfana tras grises tapias
Perros hurgan la tierra más ávidos y melancólicos

Parece parece al extraño todo ser como está ser para siempre
Todo estar bien y para siempre dispuesto a la felicidad o la desdicha
Torturados de prisa áridos corazones
Aquí donde el azar la sospecha el acaso
Los labios del intruso vacilantes
Y en fin nadie se atreve a preguntar por qué
Muere la tarde en invisible llama de cólera y ternura
Sordamente en lo negro entonces los desiertos sin nombre

Luego la noche lenta se ahonda en lejanía
Pisadas se hunden por socavones distantes del mundo
Mientras tenaz de claridad desoladora
Sobrevive la luz entre estas ruinas

LOS MEXICANOS EN LOS ESTADOS UNIDOS*

por Carey McWilliams

La pauta de violencia

En marzo de 1942, los japoneses fueron excluidos de la costa oeste y los ciudadanos que quedaron descubrieron, para su sorpresa, que esta drástica medida de tiempo de guerra no resolvía todos sus problemas sociales y económicos, como lo dieron a entender los ufanos diarios locales. Los problemas anteriores a la exclusión de los japoneses seguían existiendo, intensificados por las actividades bélicas que envolvían la mayor parte del sur de California. En los Ángeles, donde la fantasía es un modo de vida, se llegó a la conclusión, decidida de antemano, de que los mexicanos serían un importante chivo expiatorio, una vez sacados los japoneses. Así, unos días después de que había partido el último japonés, los periódicos de Los Ángeles, dirigidos por la cadena Hearst, comenzaron a alarmar con el crimen "mexicano" y la delincuencia juvenil "mexicana", como si el elemento crimen y delincuencia mexicano pudiera considerarse aparte del crimen ordinario, experimentado en un área metropolitana congestionada en tiempos de guerra.

Un número de incidentes menores durante la primavera de 1942 permitió a los periódicos y a la policía crear, en un corto periodo de seis meses, el suficiente sentimiento antimexicano para preparar a la comunidad una ofensiva en gran escala contra la minoría mexicana. Naturalmente, una vez preparado, este sentimiento podía tomar una expresión violenta con el menor incidente. Un joven mexicano, arrestado y sentenciado a cuarenta y cinco días de cárcel por haber abordado a una mujer, fue llevado, una vez libre, ante el gran jurado y, hágame usted el favor, acusado de nuevo por violación, por la misma ofensa, ¡y sentenciado a doce años de prisión! El caso tuvo una rápida apelación, y la sentencia fue anulada. Poco tiempo después, un grupo de hombres mexicanos, que celebraban una boda, fueron arrestados por echar volados, cosa generalmente ignorada por la policía, por ser de poca importancia. Pero, en esta ocasión, el gran jurado procuró una acusación de "conspiración", convirtiendo así una falta menor en un cargo criminal. El 13 de julio de 1942, la prensa dio gran importancia a una historia que trataba del pleito entre dos grupos de muchachos mexicanos, la pandilla de Belvedere y la pandilla de Palo Verde. Todos estos incidentes preliminares destacaban el carácter "mexicano" de la gente implicada. Por medio de esta técnica, iban preparándose cuidadosamente las bases para el "gran incidente".

1. El caso de la Sleepy Lagoon

La tarde del 1 de agosto de 1942, Henry Leyvas, un joven méxico-norteamericano, salió con su novia a dar una vuelta en automóvil, cerca de un tanque de agua de una mina de arena próxima a lo que se llama el Williams Ranch, en el lado este de Los Ángeles. Por la falta de otras facilidades de recreo, esta mina de arena abandonada había sido usada —desde tiempo atrás— por los jóvenes mexicanos de los alrededores como piscina de natación. Esa noche del sábado, Leyvas y su novia fueron atacados por una pandilla rival y tuvieron una pelea. (Leyvas era miembro de un grupo, conocido como la pandilla de la calle 38.)

Más tarde, Leyvas volvió al mismo lugar, con miembros de su propia pandilla, en varios automóviles, para buscar a los alborotadores. Algunos del grupo sabían que Leyvas quería vengarse, pero los demás fueron para dar un paseo, nadar y pasar un buen rato. Al encontrar desierto el lugar, descubrieron que había una fiesta en una casa cercana, de la familia Delgadillo, y decidieron "colarse". Hubo algo de pelea y forcejeo, y los invasores, después de un rato, abandonaron la fiesta.

En la mañana del 2 de agosto fue encontrado el cuerpo del joven José Díaz en un camino lodoso, cerca de la casa de los Delgadillo, y llevado al Hospital General, donde murió sin recobrar el conocimiento. La autopsia reveló que había muerto por una fractura en la base del cráneo. Parece que había estado en un pleito, porque tenía las manos y cara lastimadas, pero no mostraba heridas de cuchillo o de arma de fuego. El camino en donde se halló el cuerpo era muy transitado, y la autopsia reveló que probablemente estaba borracho cuando murió. Díaz había salido de la casa de los Delgadillo con dos amigos, posiblemente las únicas personas que lo vieron antes de su muerte. *Jamás fueron llamados como testigos:* su versión de lo que sucedió a Díaz no se conoce. El cirujano que hizo la autopsia, hay que tomarlo en cuenta, declaró que Díaz pudo haber muerto por caídas repetidas en el camino rocoso y admitió que las heridas de la base del cráneo eran similares a las que se observan en las víctimas de accidentes automovilísticos. Tales eran los hechos en este caso.

Con el ambiente preliminar como antecedente no es de sorprenderse que la prensa de Los Ángeles recibiera la muerte de Díaz como el maná del cielo. Alrededor de los hechos es-
cuetos y esenciales del caso, inmediatamente tejó una gran

*

[Capítulo de *Al norte de México. El pueblo de habla española de los Estados Unidos*. Ediciones Siglo XXI, México. Traducción de Lya de Cardoza].



red de fantasía melodramática. Un brillante joven periodista llamó al viejo tanque Sleepy Lagoon y a todo el caso se le dio un aire de sórdido misterio. Lista para cooperar, la policía hizo una redada de veinticuatro jóvenes, todos supuestos miembros de la pandilla de la calle 38, y los acusó de la muerte de Díaz. Dos de ellos tuvieron el ingenio de exigir procesos separados, y los cargos contra ellos fueron retirados después. Pero con la orquestación fantástica de “crimen” y “misterio”, llevada a cabo por la prensa de Los Ángeles, a diecisiete de los jóvenes los sentenciaron en lo que fue, hasta ese tiempo, el proceso en masa más grande por asesinato jamás habido en el condado.

En el proceso de “investigación” del caso, la policía golpeó seriamente a dos de los muchachos. Al testificar uno de ellos que había sido golpeado por la policía, el fiscal le mostró una fotografía, que había sido tomada, intencionalmente, poco antes de que entrara al salón del gran jurado e indicaba que, entonces, no tenía señales de golpes. El muchacho, a su vez, sacó de la bolsa una fotografía que le había tomado un fotógrafo de prensa cuando salía del salón del gran jurado. Esa fotografía sin retoque lo mostraba con serios golpes en la cabeza y la cara. Anna Zacek, abogado de Leyvas, testificó que había entrado en una celda de la estación de policía donde su cliente, esposado a una silla, estaba siendo golpeado por la policía, y que lo encontró apenas consciente, bañado en su propia sangre. Incomunicados mientras eran “trabajados” por la policía, los acusados fueron llevados entonces en masa al gran jurado, que procedió a acusar al grupo de crimen en primer grado. Cuando aparecieron ante el gran jurado iban sucios, maltratados, heridos; formaban un grupo de jóvenes de aspecto completamente desastroso, completamente aterrorizado por el tratamiento que acababa de recibir. ¿Quiénes eran esos “criminales”, esos “gangsters” endurecidos?

Henry Leyvas, de veinte años, trabajaba en el rancho de su padre. Chepe Ruiz, de dieciocho años, magnífico atleta aficionado, quería jugar beisbol en las ligas mayores. En mayo de 1942 un policía le había roto la cabeza, con la cacha de la pistola, cuando lo arrestaron por “sospecha de robo”, aunque después fue declarado inocente. En la cárcel de San Quintín, donde él y otros fueron enviados después de ser declarados culpables en el caso de la Sleepy Lagoon, Ruiz se ganó la admiración de los carceleros, el personal de la prisión y los presos, cuando continuó en una pelea de box, después de que le habían roto varias costillas. Robert Télles, de dieciocho años, trabajaba en una fábrica de la defensa cuando lo arrestaron. Como muchos jóvenes mexicanos del lado este, tenía gran habilidad como caricaturista y divirtió a sus codefensores durante el

juicio con las caricaturas que hizo del juez, del jurado y del fiscal. Manuel Reyes, de diecisiete años, se había inscrito en la marina en julio de 1942 y esperaba su ingreso cuando lo arrestaron. Ángel Padilla, uno de los acusados más gravemente golpeados por la policía, era ebanista. Henry Inostrosa, de dieciocho años, casado y padre de una niña de un año, había mantenido a su madre y a dos hermanas desde que tenía quince. Manuel Delgado, de diecinueve años, también carpintero, casado y padre de dos niños, uno de ellos nacido el día en que ingresó en la cárcel de San Quintín. Gus Zamora, de veintiún años, también era ebanista. Victor Rodman Thompson, de veintiún años, era un joven anglo que, por una larga asociación con los muchachos mexicanos de su barrio, se había mexicanizado por completo. Jack Meléndez, de veintiún años, ingresado en la marina poca antes de ser arrestado. Cuando llegó una absolución deshonrosa después de su condena, dijo que era como “patearlo a uno cuando está tirado”. John Matuz, de veinte años, había trabajado en Alaska con la U.S. Engineers.

Éstos eran los “criminales”, los “gangsters niños”, los “asesinos”, que dieron a Los Ángeles una orgía romana de sensacionalismo, trata de crímenes y cebo mexicano. Desde el comienzo, una “pandilla” estaba siendo juzgada. Durante años, los mexicanos habían sido importunados por la policía y recibido malos tratos en los juzgados, pero la acusación de la Sleepy Lagoon fue el clímax. Se llevó a cabo ante un juez predispuesto al prejuicio, cosa que descubrió una corte de apelaciones; fue conducida por un fiscal que señalaba los trajes y el corte de pelo de los acusados como evidencia de culpa; y se realizó en una atmósfera de intenso prejuicio que abarcaba la comunidad, creado y mantenido mañosamente por toda la prensa de Los Ángeles.

Desde el principio, los procedimientos parecían más un linchamiento ceremonial que un proceso en una corte de justicia. A los acusados no se les permitió sentarse con sus abogados —había siete abogados defensores—, y sólo podían comunicarse con ellos durante los recesos y después de la suspensión. Durante las primeras semanas del proceso, a los acusados no se les permitió cortarse el pelo, y los bultos de ropa limpia eran interceptados por los carceleros por órdenes del fiscal. Como consecuencia de esta orden lesiva, los acusados entraban al tribunal con aspecto de vagabundos sucios. Después de un proceso que duró siete meses y llenó seis mil páginas de expedientes, fueron condenados el 13 de enero de 1943: nueve por asesinato en segundo grado, más dos demandas por asalto, y enviados a la prisión de San Quintín; a otros los condenaron por ofensas menores; cinco, condenados por asalto, fueron enviados a la cárcel del condado.



Después de la condena, se formó el Comité de Defensa de la Sleepy Lagoon que reunió un gran fondo para proporcionar nuevo consejo y apelar el caso. Yo fui secretario de este comité y Harry Braverman, miembro del gran jurado que había tratado de detener la acusación, fue el tesorero. El 4 de octubre de 1944, el tribunal de apelaciones del distrito, por decisión unánime, anuló la acusación a todos los reos, y el caso fue disuelto más tarde por "falta de pruebas". En su decisión, el tribunal sostuvo todo menos dos de los argumentos que alegaba nuestro comité de defensa, castigó al juez del proceso por su conducta en éste y censuró los métodos por los cuales había logrado el fallo de culpabilidad. El 24 de octubre, cuando por fin se retiraron los cargos, después de que los acusados habían estado casi dos años en la cárcel de San Quintín (no pudimos tener comunicación durante la apelación), cientos de mexicanos se apiñaron en los corredores de la sala de justicia para saludar a los muchachos. El *Times* de Los Ángeles informó que "gritos histéricos, risas y exclamaciones de júbilo salían de la multitud. La atmósfera estaba electrizada de emoción cuando los hombres liberados fueron rodeados de gente que entusiasta, les apretaba las manos y les daba palmadas en la espalda. Las lágrimas fluyeron a raudales". Por primera vez en la historia de Los Ángeles, los mexicanos habían ganado una victoria organizada en los tribunales, y ese día los alguaciles, cherifes suplentes y agregados del tribunal se veían más bien apurados en presencia de los mexicanos.

El trabajo del Comité de Defensa de Sleepy Lagoon despertó la atención en todo el país, y fue reconocido como una contribución importante al esfuerzo de la guerra por el ex presidente Lázaro Cárdenas de México y por el cónsul general mexicano. En la ciudad de México, la revista *Hoy* dedicó tres páginas, el 30 de septiembre de 1944, al trabajo del comité de defensa. Mientras existió el comité, recibimos cientos de cartas de soldados de Guam, Nueva Guinea, Hawaii, las islas Fiji, las Aleutianas; de hecho, de todo el mundo. Soldados con apellidos como Livenson, Hart, Shanahan, Hecht, Chávez, Scott, Bristol, Cavouti y Burnham enviaban monedas de diez, veinticinco centavos y un dólar, para el trabajo del comité. El capitán de infantes de marina M.A. Cavouti nos escribió de Nueva Guinea: "Esta guerra se está peleando por el mantenimiento y la expansión de nuestras ideas democráticas, y estoy cordialmente de acuerdo con cualquier esfuerzo que se haga para aplicar estos principios y obtener una revisión en este caso. Le ruego acepte mi modesta contribución." De Hawaii, el cabo Samuel J. Foreman, un negro, escribió: "Vi en el *Courier* de Pittsburgh que ustedes encabezan la lucha por las víctimas de la agresión. Nosotros, miembros de la raza de color, simpatizamos

con su lucha valiosa y moral para libertar a estos muchachos mexicanos." Llegaron docenas de cartas de México-norteamericanos en el ejército.

A todos les gustó lo que hicimos, menos —como es natural—, a las mafias dominantes en Los Ángeles. Ya que la sugerencia inicial para la formación del comité había sido de LaRue McCormick, miembro del partido comunista, sistemáticamente éramos acusados de rojos. La prensa nos acusaba de "incitar el prejuicio racial", se burlaba del cargo de parcialidad durante el proceso y elogiaba al juez y al acusador. Hasta la decisión unánime de la corte de apelaciones del distrito, al sostener los cargos que hicimos, no causó más que una retractación murmurada de las acusaciones contra los muchachos y un gruñido en reconocimiento de que teníamos la razón.

Mientras el caso estaba pendiente de apelación, varios miembros del comité, incluso yo, fuimos emplazados por el Comité de Actividades Antinorteamericanas de California, encabezado por el senador Jack Tenney, e interrogados extensamente. Como es natural, estos diferentes interrogatorios eran dados a la prensa de manera calculada, para hacer más difícil reunir el dinero de la apelación. El subprocurador de distrito, fiscal del juicio, amenazó a la Primera Iglesia Unitaria de Los Ángeles con cancelarle su *status* de exención de impuestos si permitía al comité que se reuniera en su domicilio. De hecho, como respuesta a esta presión, el permiso para una reunión fue revocado a última hora por la iglesia. En la página 232 del informe del Comité Tenney se decía que yo me había opuesto a la segregación y había declarado que me oponía en principio a los estatutos de integración racial como prueba (!) de mis inclinaciones comunistas.

Para finalizar el tema, debo agregar que poco después de su salida de la prisión, Henry Leyvas fue condenado, después de un proceso justo, por ofensa criminal. En lo que a él se refiere, ya había sido condenado por ser mexicano largos años atrás y el daño estaba hecho. No es necesario decir que su actitud y su moral no mejoraron con su experiencia en el caso de la Sleepy Lagoon.

2. El capitán Ayres: Antropólogo

Para apreciar la significación social del caso de la Sleepy Lagoon es necesario tener un panorama de los acontecimientos diarios. La campaña de prensa antimexicana, que había sido lanzada



en la primavera y el verano de 1942, trajo, finalmente, el reconocimiento por los funcionarios de la existencia de una "terrible" situación en lo tocante a "la delincuencia juvenil mexicana". Se nombró un comité especial del gran jurado, poco después de la muerte de José Díaz, para investigar "el problema". Ante ese comité, dos semanas después del arresto de los acusados del caso, el capitán E. Duran Ayres, jefe de la "oficina de relaciones exteriores" del sherif de Los Ángeles, presentó un informe, seguramente preparado por instrucciones de sus superiores.

Dice el informe: "Los mexicanos en conjunto, en este condado, están restringidos a ciertas clases de trabajo, el de salario más bajo. Debe admitirse que han sido discriminados y por ello, prácticamente, se les ha impedido aprender oficios... Esto ha sido evidente en nuestras fábricas de defensa, a pesar de las instrucciones, en sentido contrario, del presidente Roosevelt... La discriminación y la segregación, como lo demuestran señales públicas y órdenes, tales como aparecen en restaurantes, piscinas públicas, parques públicos, teatros y aun escuelas, causan resentimiento entre la gente mexicana... Hay ciertos parques en

este estado donde no puede aparecer un mexicano, o sólo determinado día a la semana. Hay ciertas piscinas donde no se les permite nadar o sólo un día a la semana, y esto es bien visible por los letreros al efecto que, por ejemplo, dicen 'Jueves reservados para negros y mexicanos'... Ciertos teatros, en algunas ciudades, no permiten la entrada a los mexicanos, o les reservan en cierta sección. Algunos restaurantes se niegan terminantemente a servirlos y lo declaran en avisos públicos... Todo esto es tanto para los mexicanos de nacimiento como para los nacidos en Norteamérica."

Hasta aquí, en el informe, el capitán Ayres sencillamente daba una imagen real de las condiciones en el condado de Los Ángeles. Pero, ya que el propósito era "explicar" las causas de la delincuencia juvenil mexicana, pronto llegó a unas conclusiones extraordinarias. "Los caucásicos —siguió informando—, especialmente los anglosajones, cuando pelean, en particular entre jóvenes, recurren a los puñetazos y a veces pueden golpearse, lo que es considerado poco deportivo; pero este elemento mexicano considera que todo es señal de debilidad, y todo lo que desea es usar un cuchillo o algún arma mortal.





En otras palabras, su deseo es matar, o, por lo menos, hacer sangre. Por ello es tan difícil, para el anglosajón, comprender la psicología del indio y aun del latino, así como es difícil para el indio o el latino comprender la psicología del anglosajón o de los nórdicos de Europa. Cuando se agrega a esta *característica innata*, que ha permanecido por siglos, el uso de bebidas alcohólicas, seguramente que sí tenemos crímenes de violencia.” [Cursivas del autor.]

Este párrafo quizá pueda compararse con conclusiones similares, a las que llegó otro antropólogo aficionado. “La raza —escribió Adolfo Hitler— no se encuentra en el idioma sino en la sangre. Un hombre puede cambiar su idioma sin problema alguno, pero... su naturaleza interna no cambia.” La íntima concordancia entre estos dos expertos se demostró después de la publicación del Informe Ayres, cuando Radio Berlín, Radio Tokio y Radio Madrid citaron párrafos del informe, para mostrar que en realidad los norteamericanos compartían las mismas doctrinas defendidas por Hitler. El sherif de Los Ángeles, quien antes había hecho mucha alharaca con su “sangre latina” y su “antiguo pasado de California”, se sintió tan molesto por tales emisiones de radio que sugirió al reportero del *Daily News* de Nueva York que los japoneses, al ser evacuados, habían incitado a la violencia a la población mexicana de Los Ángeles. Luego, el sherif, quien siempre se había identificado con la población mexicana el Cinco de Mayo y el Dieciséis de Septiembre, por inferencia acusó a los mexicanos, su propio pueblo, de haberse convertido en agentes del gobierno japonés.

Al tomar en cuenta la pauta subsiguiente de los acontecimientos, es importante recordar que el Informe Ayres fue presentado formalmente al gran jurado por el sherif y, presumiblemente, representaba los puntos de vista oficiales, expresados ingenuamente, de los funcionarios encargados de la observancia de la ley de Los Ángeles. Así, pues, la principal oficina de observancia de la ley del condado dio publicidad al punto de vista de que la minoría mexicana poseía una tendencia innata a la conducta criminal y a los crímenes violentos. Al ser en primer lugar hombres de acción, los funcionarios de observancia de la ley procedieron a actuar de acuerdo con esta idea. Por ello, no hay nada increíble en su conducta y proceder ulteriores.

3. Planeando un motín

Si se extiende la palma de la mano derecha y se pone sobre el centro de un mapa del condado de Los Ángeles con el pulgar apuntando al norte, la punta de cada dedo encontrará una comunidad cuya población es predominantemente mexicana. En cada vecindad se encontrará que una mayoría de los jóvenes que viven allí son México-norteamericanos de primera generación, hijos e hijas de inmigrantes mexicanos que llegaron al sur de California durante los años veinte.

Si uno cree que los mexicanos tienen un deseo inherente de cometer crímenes violentos, el primer paso lógico es, en un programa de prevención del crimen, detener a toda la gente que vive en esas regiones. Infortunadamente, para llevar a la práctica esta pequeña y cómoda teoría, hay más de cien mil personas de ascendencia mexicana que viven en estas regiones. Siendo la capacidad máxima de las cárceles de Los Ángeles insuficiente para contener esta multitud, es necesario, en consecuencia, proceder sobre una base más selectiva. Si un grupo de mexicanos, digamos la gente joven, pudiera ser seleccionada para tratamiento de prueba, y si se pudieran hacer arrestos suficientes en este grupo, quizá serviría de ejemplo a todos los mexicanos para frenar sus deseos criminales innatos...

Si esto suena algo fantástico, tomemos en cuenta la siguiente carta que el capitán Joseph Reed envió a su superior, el 12 de agosto de 1942:

C. B. Horrall, Jefe de la Policía.

Señor: El Departamento de Policía de Los Ángeles, junto con el sherif, la patrulla de carreteras de Los Ángeles, los departamentos de policía de Monterey, Montebello y Alhambra, realizaron una redada de pandillas mexicanas por el condado de los Ángeles las noches del 10 y 11 de agosto. Todas las personas sospechosas de actividades pandilleriles fueron detenidas. Aproximadamente 175 fueron arrestadas por portar cuchillos, pistolas, cadenas, puñales y dagas y *cualquier utensilios que pudieran ser usados en casos de asalto...*

Los planes presentes exigen acción drástica...

Respetuosamente

Joseph F. Reed, ayudante administrativo. [Cursivas mías.]

Las noches señaladas, el 10 y 11 de agosto de 1942, la policía escogió las vecindades que estaban en la punta de nuestros dedos sobre el mapa, y luego bloqueó las calles principales que atravesaban estos vecindarios. Todos los automóviles con pasajeros mexicanos que salían o entraban, eran detenidos. Luego eran bajados y registrados. Dentro de los automóviles, otros policías buscaban armas u otros instrumentos ilícitos.

Superficialmente, la redada tuvo éxito, ya que seiscientas personas fueron arrestadas. ¿Las acusaciones? Sospecha de asalto, sospecha de robo, sospecha de robo de automóviles, sospecha



de esto y de lo otro. De los seiscientos encarcelados, unos 175 fueron acusados de portar “cuchillos, pistolas, cadenas, puñales y dagas y cualesquier utensilios que pudieran ser usados en casos de asalto”. Ésta es una declaración amplia, pero de acuerdo por completo con el resto de esta farsa, sumamente seria. Porque “cualquier otro” utensilio consistía en martillos, aros de llantas, desarmadores, gatos, y otras herramientas halladas en los automóviles. De hecho, los arrestos parecen haber sido hechos con la suposición de que todos los ciudadanos que cumplen con la ley pertenecen a los clubes de automovilistas y por lo tanto no necesitan llevar sus propias herramientas y accesorios.

Entre los arrestados, si tomamos sus nombres por orden y desde el principio, encontramos los apellidos Tovar, Márquez, Pérez, Villegas, Guerrero, Holguín, Rocha, Aguilera, Ornelas, Atilano, Estrella, Saldaña y demás. Obviamente, cada uno era un apellido español (y mexicano) y, por ello, según el Informe Ayres, el de un criminal en potencia. De hecho, todo el procedimiento fue lógico y congruente, una vez tomadas como verdaderas las afirmaciones del informe.

Harry Braverman, miembro del gran jurado, que se había opuesto al resultado de la acusación del caso de la Sleepy Lagoon, se sintió sumamente alterado por estas redadas en masa y el modo en que el gran jurado era utilizado como caja de resonancia para extender los curiosos puntos de vista del capitán Ayres. En consecuencia, llamó a una audiencia pública del gran jurado, el 8 de octubre de 1942, en la cual intentaría, si era posible, enmendar los daños causados por el Informe Ayres. En esta audiencia, el Dr. Harry Hoiyer, de la Universidad de California; Guy T. Nunn, de la War Manpower Commission (quien escribió después, a su vuelta de un campo de prisioneros en Alemania, una buena novela sobre los México-norteamericanos, titulada *White Shadows*); Manuel Aguilar, del consulado mexicano; Oscar R. Fuss, de la CIO; Walter H. Laves, de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos y yo, nos dedicamos a crear en la mente del gran jurado, por lo menos, una duda acerca de todo lo dicho por el capitán Ayres. Para apreciar la incomparable ironía de la situación, basta con decir que tuvimos que defender “el carácter biológico” del pueblo mexicano meses después de que México había declarado la guerra a Alemania, Italia y Japón, el 22 de mayo de 1942; después de su envío de 1 500 trabajadores mexicanos —la vanguardia de un ejército de 100 000 trabajadores que México envió a nuestro país durante la guerra—, que llegaron a California el 29 de septiembre de 1942, después de que Henry Wallace, vicepresidente de Estados Unidos, declaró, en una gran celebración del 16 de Septiembre en Los Ángeles, que

“California se había convertido en tierra de fusión para las dos culturas de América.”

En ocasión de esta audiencia, representantes del coordinador de Asuntos Interamericanos visitaron a los periódicos, llamando la atención sobre el gran daño que estaba causando al esfuerzo de guerra y a la política del buen vecino, la campaña de prensa contra los mexicanos residentes. Por interés de ganar la guerra, sugirieron estos funcionarios, debería disminuir la campaña: luchábamos contra los alemanes y contra los japoneses, no contra los mexicanos. Con repugnancia manifiesta, y desconfianza obvia, los periódicos prometieron enmendarse y, de octubre a diciembre de 1942, el escándalo desapareció de la prensa o continuó pero *sotto voce*. No cabe duda de que esta campaña interfirió seriamente en el esfuerzo de la guerra. Cuando los acusados de la Sleepy Lagoon fueron sentenciados, por ejemplo, la radio del Eje transmitió el siguiente mensaje, en español, a los pueblos de América Latina:

En Los Ángeles, California, la llamada ciudad de Los Angeles, doce muchachos mexicanos fueron hallados culpables el día de hoy por un solo asesinato, y otros cinco convictos de asalto, relacionado con el mismo caso. Los 360 000 mexicanos de Los Ángeles, según se informa, están levantados en armas por esta persecución yanqui. Se nos dice que los campos de concentración de Los Ángeles se hallan desbordados de miembros de esta minoría perseguida. Aquí tienen ustedes la justicia, tal como se practica por el “buen vecino” el Tío Sam, una justicia que exige diecisiete víctimas por un crimen. (Radioemisión del Eje, 13 de enero de 1943.)

Los representantes de la oficina del coordinador instaron a los periódicos en particular a cesar de imprimir la palabra “mexicano” en historias de crímenes. La prensa estuvo de acuerdo, pero fiel a su condición, inmediatamente, inventó una técnica mucho mejor para acosar a los mexicanos. *Zoot-suit** y *pachuco* comenzaron a aparecer en los periódicos con tal regularidad que, al cabo de unos meses, habían reemplazado por completo la palabra “mexicano”. Cualquier duda que pudiera tener el público acerca del significado y aplicación de tales términos, se disipó después del 13 de enero de 1943, ya que se aplicaban insistentemente sólo a los mexicanos. Cualquier joven mexicano arrestado, no importa cuán trivial fuera su falta, y sin tomar en cuenta su culpa o inocencia finales, era retratado con encabezados como “gangster *pachuco*” o “rufián *zoot-suit*”. En la audiencia del gran jurado, el 8 de octubre de 1942, algunos de nosotros previnimos a la comunidad de que, si continuaba la campaña de prensa, se llegaría finalmente a la violencia en

* Traje payo, de pachuco.



masa. Pero estas advertencias fueron ignoradas. Después de que el jurado revocó su veredicto del caso de Sleepy Lagoon y los emisarios de Rockefeller partieron de Los Angeles, una vez más creció la campaña.

En vísperas de las redadas de pachucos de Los Angeles estuvieron implicados los siguientes elementos: primero, las "pandillas", que habían recibido tanta publicidad, compuestas por jóvenes de ascendencia mexicana, rara vez de más de dieciocho años de edad; segundo, la policía, abrumadoramente no mexicana de ascendencia, que actuaba confiada en las teorías del capitán Ayres; tercero, los periódicos, que pasaban una temporada muy aburrida porque sólo había una guerra mundial, buscaron como locos un chivo expiatorio local, "un enemigo interno", sobre el cual pudieran echarse las frustraciones acumuladas de una población en guerra; cuarto, el pueblo de Los Angeles, mexicano y no mexicano, en gran parte inconsciente de que estaba auspiciando, por su credulidad e indiferencia, una guerra privada y, quinto, los hombres de las fuerzas armadas estacionados en la ciudad o cerca de ella, extranjeros en Los Angeles, aburridos, que tomaron la actitud de la ciudad por su prensa rimbombante. Sin embargo, entraron a la conspiración sólo cuando ésta llegó a su clímax. Al conocer ya la actitud de la policía y de la prensa, examinemos la "pandilla" mexicana.

4. El origen del "pachuquismo"

En Los Angeles, en 1942, si un muchacho deseaba ser conocido como "gangster" podía elegir entre dos métodos. El primero, y con mucho el más difícil, era cometer un crimen y ser convicto. El segundo método era más fácil, aunque estaba restringido en grande a un grupo particular. Si se era hijo de padres mexicanos, económicamente incapacitado para salir de ciertos barrios bajos específicos, se podía ser un gangster de nacimiento sin tener que pasar por todas las molestias de cometer un crimen. Porque Los Angeles había corregido el viejo dicho de "los muchachos serán muchachos", para que se entendiera "los muchachos, si son mexicanos, serán gangsters". La única salvedad a reparar consiste, como es natural, en la definición de un "gang" o pandilla.

Los muchachos adolescentes de Estados Unidos se hallan entre los grupos más gregarios de nuestra sociedad. Tradicionalmente, los muchachos norteamericanos "están con la pandilla".

La asociación se basa, por supuesto, en intereses comunes. Los muchachos de la "pandilla" pueden ir a la misma escuela, vivir en el mismo barrio o tener las mismas aficiones. Sin embargo, hay una diferencia en el grado en que guardan un sentido de solidaridad los miembros de diferentes "pandillas". Un muchacho que pertenece a un club para aeromodelistas puede tener poca lealtad al club. El club sirve a un interés particular, y, más allá de tal interés, el muchacho tendrá otras asociaciones. Pero una "pandilla" de muchachos mexicanos en Los Angeles está unida por una serie de asociaciones tan fuertes que pesan más que las influencias del hogar, la escuela y la iglesia.

Los diferentes clubes de jóvenes de los barrios mejores de Los Angeles suelen reunirse y pasar la noche bailando en Hollywood. Pero los sitios respetables de diversión con frecuencia se niegan a admitir mexicanos. Los muchachos y muchachas que pertenecen a la "Y"* a menudo organizan representaciones teatrales. Sin embargo, los "mejores" teatros de Los Angeles, como es sabido, niegan la admisión a los mexicanos. A muchos jóvenes les gusta patinar en ruedas o en hielo; pero, en la sala de patinar hay una placa que dice "Los miércoles reservados para negros y mexicanos." A cualquier lado que van los mexicanos, fuera de sus distritos, se encuentran con letreros, prohibiciones, tabúes, restricciones. Aprenderse esta "cortina de hierro" es parte de la educación de todo muchacho mexicano-norteamericano de Los Angeles. Naturalmente, los golpea más cuando tratan de superar el problema, ya arduo, de la adolescencia normal. Los primeros capítulos se aprenden casi el mismo día en que entran a la escuela, y mientras pasa el tiempo y el mundo crece, aprenden otros capítulos de esta lección amarga y perentoria.

La mayoría de los muchachos nacen y crecen en vecindades que son casi enteramente mexicanas en su composición, y hasta que llegan a la edad escolar se dan cuenta del *status* social de los mexicanos. Antes de entrar a la escuela, están conscientes, hasta un grado limitado, de las diferencias del ambiente. Saben que hay otros grupos que hablan inglés y que algún día tendrán que aprenderlo también. Pero en la escuela es donde aprenden por primera vez las diferencias de rango social y descubren que se hallan en el fondo de la escala. Los maestros de escuelas "mexicanas" con frecuencia son infelices por su situación personal. Estarían más contentos en los salones sacrosantos de alguna escuela de Beverly Hills o Hollywood. Ser asignado a una escuela de un distrito mexicano de Los Angeles se considera, generalmente, como equivalente a exilio. Plagados de maestros que presentan "problemas de personalidad", los administradores escolares "resuelven" el problema envian-

* Young Men's Christian Association.



do al maestro a "Siberia". Ni en personal ni en equipo estas escuelas son lo que deben ser, a pesar de que ahora está en marcha un intento a fondo por mejorarlas.

Descubrir que su *status* se acerca al de la escuela de segunda categoría tiene el efecto de crear en el muchacho mexicano un resentimiento dirigido contra la escuela y todo lo que representa. Al mismo tiempo, le quita el deseo de volver a su casa. Porque la casa que conocía, antes de entrar a la escuela, ya no existe. Todas las actitudes que ha aprendido en la escuela ahora envenenan su actitud hacia la casa. Al alejarse de su casa y de la escuela, el muchacho mexicano sólo tiene un sitio donde encontrar seguridad y *status*: la pandilla, compuesta de muchachos exactamente como él, que viven en la misma vecindad y que pasan, precisamente al mismo tiempo, por el mismo proceso angustioso.

Tal es el origen de las pandillas juveniles sobre las que se preocupaban tan frenéticamente la policía y la prensa de Los Ángeles. Pandillas de este carácter son fenómenos conocidos en toda gran ciudad. En Los Ángeles, hace veinte años, pandillas semejantes se componían de inmigrantes rusos. Han existido en Los Ángeles desde que la ciudad comenzó a crecer en verdad, alrededor de 1900, y continuarán existiendo mientras la sociedad las siga creando. Por ello, "el génesis del pachuquismo —como lo señaló el Dr. George Sánchez— es un

libro abierto para aquellos que se preocupan por ver la situación a la que se enfrenta el pueblo de habla española" en el suroeste. De hecho, tal situación fue señalada hace una década en un artículo que escribió el Dr. Sánchez para el *Journal of Applied Psychology*.

La pandilla de los *pachucos* se diferencia de algunas otras de la ciudad sólo en el grado en que constituye un grupo más estrechamente unido. En ese grupo *pachuco* hay algo más que sólo divertirse juntos. Los *pachucos* sufren discriminación juntos y nada es más eficaz para la unión que una hostilidad compartida. Sabiendo que como individuos y como grupo no son bienvenidos en muchas partes de la ciudad, han creado su propio mundo y tratan de hacerlo lo más autosuficiente posible.

Mientras que ciertos salones de baile más elegantes los rechazan, aun pagando el precio de admisión, hay otros, no tan elegantes, que hacen negocio llenando sus necesidades. No obstante hay que observar que los muchachos mexicanos jamás han aceptado voluntariamente estos sitios inferiores y el *status* inferior que connotan. Antes de visitar los lugares en Skid Row, intentaron primero pasar a los salones palaciegos de Sunset Boulevard. Cuando por fin desistieron, tenían pocas ilusiones acerca de su país natal.

También debe recordarse que el *pachuquismo* siguió a una





década de importantes cambios sociales para los mexicanos en Los Ángeles. Durante los años de la depresión, miles de mexicanos fueron repatriados, y los que se quedaron comenzaron a acomodarse a un nuevo modo de existencia. La residencia de quienes habían sido trabajadores migratorios tendía a estabilizarse, ya que la residencia era una condición para obtener ayuda. Miles de mexicanos fueron remplazados en esos mismos años por los llamados *okies* y *arkies** del movimiento de trabajo migratorio. Una estabilidad mayor de residencia implicaba asistencia a la escuela más regular, mejores oportunidades para explorar los enredos de la vida urbana y, sobre todo, creó una situación en la cual las comunidades mexicanas comenzaron a tropezar con la comunidad mayor anglonorteamericana.

Durante los años de la depresión se pudo observar la invasión gradual de mexicanos hacia el centro de Los Ángeles. Tiendas y almacenes que buscaban comercio mexicano atravesaron la First Street, saliendo del viejo distrito de la Plaza y gradualmente se infiltraron al sur hasta Third o Fourth Street. Las salas de cine de este barrio, el más viejo de la ciudad, comenzaron a "mexicanizarse", así como las grandes tiendas, los comercios y las "misceláneas". En la actualidad, la vieja Mason Opera House, en este distrito, se ha convertido en teatro mexicano. Extraña en un ambiente urbano, la primera generación tendía a respetar los límites de las comunidades mexicanas. Pero, la segunda generación fue atraída mucho más allá de tales límites, a los distritos comerciales del centro, a las playas y, sobre todo, al "hechizo" de Hollywood. Esta generación de mexicanos, la generación de los *pachucos*, fue la primera en hacerse notar y llamar la atención de la población anglonorteamericana.

De este modo, concurrente con el crecimiento de las pandillas, se desarrolló un nuevo "estereotipo" del mexicano: el "gangster *pachuco*", el "zoot-suiter". Se han hecho muchas teorías y desperdiciado resmas de papel en el intento de definir el origen de la palabra *pachuco*. Algunos dicen que la expresión llegó originalmente de México y denotaba parecido con la alegre ropa de la gente de una ciudad, Pachuca; otros dicen que se aplicó por primera vez a los bandidos de la frontera, en la vecindad de El Paso. Prescindiendo del origen de la palabra, el modelo del *pachuco* nació en Los Ángeles. Fue una tarea fácil para los jóvenes mexicanos fijar esta tipicidad. Su piel era bastante más oscura para ponerlo aparte del *angeleño* promedio. Básicamente bilingües, hablan español e inglés con un acento que podía ser remedado por cada grupo o por ambos. También había una vieja herencia de mala voluntad para ser explotada, y una atmósfera social en la cual los mexicanos, como mexicanos, habían sido "estereotipados" hacía mucho. El

pachuco también tenía un uniforme, el "zoot-suit", que le servía para hacerse notar.

Los muchachos méxico-norteamericanos jamás usan el término "zoot-suit", prefiriendo la palabra *drapes* (trapos) al hablar de su ropa. "Drapes" comenzó a aparecer a finales de los años treinta y a principio de los cuarentas. En su aspecto general, los "drapes" se parecen a los trajes que llevan los jóvenes negros de Harlem, aunque los iniciados señalan diferencias en detalle y diseño. Llamado *drapes* o *zoot-suit*, el traje en verdad es uno de los más funcionales que jamás se hayan diseñado. Lo llevan muchachos que tienen un tipo de actividad específica, precisamente, un estilo de baile que sería un desastre para el traje común. Los bordes de pantalones son apretados alrededor de los tobillos, para que no estorben los movimientos rápidos de los pies del muchacho. Los hombros del saco son anchos, con suficiente espacio para movimientos enérgicos de los brazos, y los zapatos son pesados, sirviendo para anclar al muchacho al piso mientras le da vueltas a su compañera. Nada esotérico hay en estos "agudos" arreglos sastreriles en grupos sin privilegios, aparte de su aspecto funcional. Los rechazados lo usan con frecuencia como símbolo de desafío al mundo exterior y, al mismo tiempo, como símbolo de pertenencia al grupo interior. Es, al mismo tiempo, un signo de rebeldía y una señal de pertenencia. Da prestigio.

Para los muchachos, pantalones anchos de cadera y permiles estrechos, con la cintura alta, un saco suelto de hombros y largo, botines de suela gruesa y corte de pelo estilo cola de pato; para las muchachas, *huaraches* negros, falda corta negra, medias largas negras, suéter y peinado a la pompadour. Muchos de los muchachos ahorraron dinero durante meses para comprarse uno de estos trajes. Lo largo del saco y lo ancho de los hombros se convirtió en símbolo de prestigio, como los insignias de mérito de los boy-scouts. Hay que observar que este traje no es de uso general entre los muchachos mexicanos. Algunos nunca lo usaron, mientras que otros lo adoptaron por completo. Había toda clase de aceptaciones. Naturalmente, los periódicos inmediatamente señalaron el traje como "insignia del crimen". Pero, como me dijo un muchacho *pachuco*, con lógica infalible: "Si yo fuera un gangster, ¿me pondría un traje de éstos, para que todo el mundo supiera que lo soy? No; podría vestirme como cura o cualquier otra cosa, pero no con este traje."

Con todas las cortinas de fondo en su sitio, el telón sube para mostrar un cuadro interesante de Nuestra Ciudad la Reina de Los Ángeles, fundada en el año de 1781 por *pobladores* mexicanos, bajo la dirección de funcionarios españoles que usaban trajes mucho más ridículos que los que usan los *pachucos* más flamantes.

* Trabajadores agrícolas migrantes de Oklahoma y Arkansas.

La iglesia en el Tercer Mundo

CARTA DE TRESCIENTOS SACERDOTES BRASILEÑOS A SUS OBISPOS

Hermanos en Cristo: Nosotros, los sacerdotes que abajo firmamos, esperando representar el pensamiento de muchos otros, nos dirigimos por la presente a los señores obispos del Brasil con el propósito de comunicarles algunas de las serias preocupaciones que afligen nuestra conciencia.

A partir del 29 de julio próximo pasado se inició el "Año de la Fe". Lo cual hace más oportuna esta carta. Honestamente, no nos sentimos leales viviéndolo y predicándolo sin comunicar a los señores obispos con espíritu de diálogo y en busca de la verdad, ciertas realidades, motivos de graves aprensiones, que son reveladoras y también testimonios de fe.

Deseamos que estas nuestras preocupaciones lleguen también a conocimiento del pueblo de Dios, por lo cual nuestra intención es divulgar esta carta por la prensa del país, luego de hacerla conocer por los señores obispos.

Superando el escepticismo, que afecta tantas veces nuestro mejor ideal, superando el conformismo que nos llevaría a enmudecer y contemporizar, superando las distancias y la premura de tiempo para recolectar datos, sugerencias y temas, esta iniciativa traduce con sinceridad el pensamiento de sacerdotes decididamente comprometidos con la iglesia presente en el Brasil actual, para servir y salvar a todos.

VIDA Y FE

Nos impresiona particularmente, en cualquier lado donde vayamos y cuanto más de cerca intentamos conocer la realidad y las actitudes de las personas, que Brasil no sea esa tierra cristiana de la que acostumbramos hablar.

Sentimos que la vida de la fe, vivida y transmitida en el pasado dentro de un contexto sociológico de tipo colonial, paulatinamente se va extinguiendo con las transformaciones de ese contexto, se torna impotente para crear actitudes nuevas de fe frente a las realidades nuevas del Brasil actual.

a) SITUACIÓN DEL PUEBLO BRASILEÑO

En Brasil, todos sabemos, la mortalidad infantil asume proporciones alarmantes, sobre todo en ciertas regiones. Revelan los datos que, de mil recién nacidos mueren ciento cincuenta antes de cumplir un año de edad.

Datos de algunas capitales estatales, extraídos del análisis de Reinaldo Ramos, catedrático de técnica de salud pública en la Universidad de San Pablo:

Aracajú	1957 — 182/1.000
Belén	1959 — 138.9/1.000
Recife	1957 — 223.4/1.000
San Pablo	1959 — 63/1.000

El promedio de calorías necesarias para una vida normal es 2.700. En América Latina el promedio por habitante es 2.100 calorías; en los países desarrollados se sitúa entre 2.750 y 3.280 calorías. En el nordeste el promedio apenas alcanza a 1.700 calorías. Se estima que un tercio de la población brasileña vive en estado de hambre endémica.

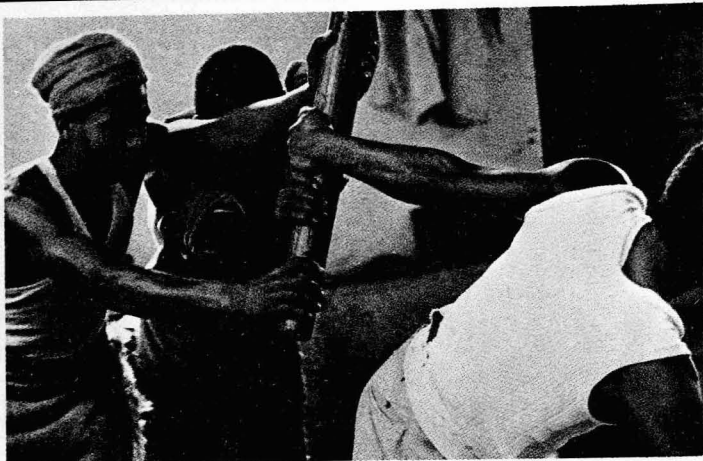
El costo de la vida sube sin cesar. El estudio elaborado por el Instituto Gastao Vidigal, calculó en 43.7 por ciento la elevación en San Pablo para 1966. En Guanabara, la Fundación Getúlio Vargas estimó un alza del 41.1 por ciento. Según la investigación de DIEESE (Departamento Intersindical de Estudios Socio-Económicos) el aumento en los precios de diez artículos básicos para la economía doméstica, de enero a septiembre del 66, alcanzó a un 77 por ciento: pan, 96 por ciento; carne, 94 por ciento; arroz, 80 por ciento; porotos, 67 por ciento.

¿Y los desamparados? Son miles y miles. ¿Cómo van a conseguir calorías para una vida normal de equilibrio físico y mental? La encíclica *Populorum Progressio* comprueba: "Hoy nadie puede ignorar, que en continentes enteros son innumerales los hombres y mujeres torturados por el hambre, innumerales los niños subalimentados, a punto de morir gran parte de ellos a tierna edad y de que el crecimiento físico y el desarrollo mental de muchos otros corre peligro. Y todos sabemos qué regiones enteras están, por este mismo hecho, condenadas a la triste desesperación" (No. 45).

La mayor parte de la población rural no recibe el salario mínimo. Lo que recibe en especie no corresponde al salario. En general en el nordeste se gana 90 cruzeiros viejos por día de trabajo. La mayoría de los trabajadores urbanos tienen que vivir con el salario mínimo e incluso con menos. El salario mínimo de 1967 representa apenas un 25% sobre el de 1966, mientras que el costo de la vida, como quedó demostrado, caminó más de prisa.

Miles de personas viven con esa dura preocupación: trabajar para ganar dinero para mantener a la familia. Aceptar horas extras para ganar más. Trabajar los domingos para ganar más. Aceptar injusticias, humillaciones, para no perder el empleo. ¿Esa lucha no materializa demasiado al hambre? ¿No crea un materialismo práctico?

Entre tanto el presupuesto de 1967 destinó 1 billón 235,000 millones de cruzeiros viejos para gastos militares. 617,458 millones para educación y 232.329 millones para salud.



Las cargas fiscales del sector rural son pesadas y desproporcionadas en relación con los pocos beneficios recibidos en términos de crédito financiero.

Se ha comprobado que la casi totalidad de los que se forman gratuitamente en la enseñanza superior no ponen al servicio del pueblo la competencia adquirida, en espíritu de retribución. No obstante, las naciones consumen voluminosas sumas en gastos militares. En una investigación hecha por técnicos rusos y norteamericanos en 1961, se verificó que los gastos de armamentos y de estructuras militares se elevan a 129 mil millones de dólares, dinero suficiente para escolarizar a 250 millones de niños.

La encíclica *Populorum Progressio*, de Pascua de 1967, comprueba: "Las naciones muy industrializadas exportan sobre todo productos fabricados, mientras que las economías poco desarrolladas venden sólo productos agrícolas y materias primas. Aquéllos, gracias al progreso técnico, aumentan rápidamente de valor y encuentran un mercado satisfactorio. En cambio, los productos primarios provenientes de los países subdesarrollados, sufren grandes y repentinas variaciones de los precios, mucho antes del alza progresiva de los otros" (No. 37). "Entre las dos economías las situaciones son demasiado discordantes y las libertades reales demasiado desproporcionadas" (No. 61). "Los pueblos pobres se mantienen pobres y los ricos se hacen cada vez más ricos" (No. 57).

Según ciertos datos en el periodo 1955-1961 la caída de los precios de las exportaciones de América Latina significó una pérdida de diez mil millones de dólares. Y las previsiones para el futuro no son alentadoras. La ayuda financiera tiene un vicio: la vinculación. Estados Unidos desde 1939 tomó medidas tendientes a obligar a los países que auxiliaba, a efectuar sus compras de los suministradores norteamericanos.

Se calcula actualmente que un 80% de la ayuda norteamericana al exterior se realiza en esas condiciones. En América Latina la deuda pública externa se elevó de 4 mil millones de dólares en 1955 a 10.6 mil millones en 1964, lo cual representa un aumento promedial anual de 11.5% (*Latin American Business Highlights*, No. 1 de 1966, publicación trimestral del Chase Manhattan Bank of N. Y.).

La encíclica *Populorum Progressio*, al demostrar las ventajas del Fondo Mundial, dice: "Los países en vías de desarrollo ya no correrán el riesgo de quedar sobrecargados de divisas cuya amortización e interés absorben lo mejor de sus ganancias" (No. 54). Y agrega: "Los beneficiarios temerían menos ciertas manifestaciones denominadas neocolonialistas, disimuladas en ayuda financiera o asistencia técnica, bajo la forma de presiones políticas y dominación económica, con miras a defender o conquistar una hegemonía dominante" (No. 52).

Y aquí preguntamos: *¿Dónde está la fe?*

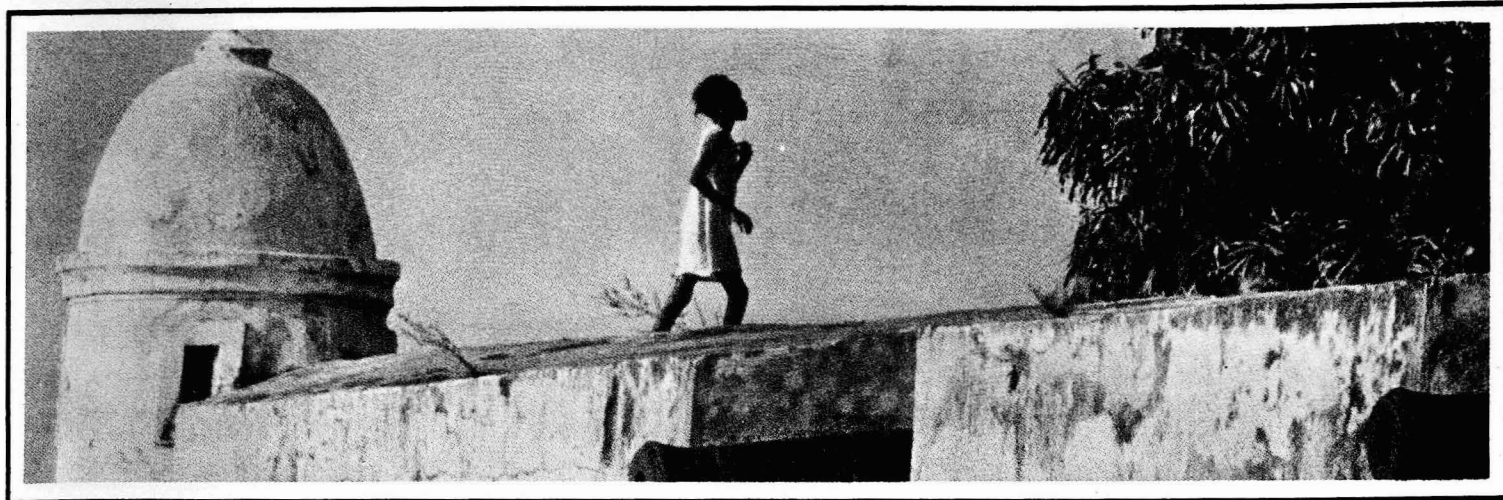
Es muy común la respuesta: "Son problemas que atañen a las empresas, a los sindicatos, a los poderes públicos. La iglesia debe permanecer en su campo religioso." Pero nosotros nos preocupamos ¿no se trata de un problema religioso también, de un problema de fe?

1. La vida es un don de Dios. Surge de un acto de amor de Dios y cada hombre nace de un acto de amor entre dos personas. Todos tienen derecho a la vida. Todos. También, y ante todo, los miles de desamparados. Para que esa vida crezca, —y Dios ordenó que creciera— se necesitan condiciones, bienes, corporales y espirituales: salud, trabajo, cultura. Está en juego un patrimonio de Dios. Hay un mandato que protege la vida. Matar a una persona es pecado y lo denunciamos, ¿pero dejar morir a millones de personas no es también pecado? ¿Y no se debe denunciar? "Y si un hermano o una hermana están desnudos y tienen necesidad del mantenimiento de cada día y alguno de vosotros les dice: 'Id en paz, calentaos y saciaos', pero no les dais las cosas que son necesarias para el cuerpo ¿de qué aprovecha?" (Santiago, 2.15-16).

2. "Más vale un hombre que una oveja" (Mt., 12.12). ¿La situación de la mortalidad infantil, revela la existencia de fe en el valor de cada persona? ¿La pasividad e indiferencia de los medios cristianos frente a esto es una señal de que se cree realmente que cada persona está hecha a imagen y semejanza del Señor? ¿Qué es nuestro hermano? Evidentemente, está la perspectiva del juicio final de Mateo 25. ¿Nuestra misión, de padres y obispos, no contribuyó a agravar esa ausencia de fe? Además de ser obstáculo para las aspiraciones y los esfuerzos de liberación de muchos, lleva al descrédito el mensaje liberador del evangelio. Nadie puede permanecer indiferente a la suerte de sus hermanos sumergidos en la miseria, atormentados por la ignorancia y víctimas de la inseguridad. Como el corazón de Cristo, también el corazón del cristiano debe compadecerse de esa miseria. "Tengo compasión de este pueblo."

3. Justicia. Porque frente al aniquilamiento del hombre y de lo humano poco revelamos del "Dios justo". Del Dios que quiere justicia. Y declara bienaventurado a quien tiene hambre y sed de justicia y por ella es capaz de sufrir persecuciones (Mateo 5.6-10).

Tres militantes cristianos del medio obrero, revisando su trabajo en la lucha por la justicia, preguntaban: "¿Por qué los militantes cristianos frecuentemente son tachados de subversivos y comunistas? Y por gente de iglesia, de gran autoridad. ¿Por qué tanta prudencia de los grupos cristianos y de la oficialidad clerical en relación con los problemas obreros que claman justicia? Nadie puede negar la evidencia de los hechos. ¿Por



qué son pocos los sacerdotes que reflexionan sobre los problemas obreros y luchan por la justicia, realizan su prédica evangélica vinculada a la vida a través de hechos concretos y revelan la justicia?"

Palabras de un militante: "¿Vale la pena ser conscientes, vale la pena luchar por la justicia para que todos puedan desarrollar su don y ser cada vez más semejantes al Señor?"

b] ACTITUDES DE LA IGLESIA FRENTE A LA REALIDAD

Con esa perspectiva las personas de la iglesia, inclusive investidas de grandes responsabilidades, enfocan los problemas sociales e intentan una respuesta como deber de caridad fraterna. Se crean innumerables obras sociales y caritativas, se realizan campañas. Se estimulan, sin juicio de valor alguno, las iniciativas filantrópicas caras a las burguesías, que procuran así librarse del sentimiento de culpa y del reconocimiento de sus responsabilidades por la desigualdad entre su nivel de vida y la miseria circundante. Se procura mejorar las consecuencias sin atacar las causas. La línea de acción de la Iglesia en la práctica, es la connivencia con la brutal explotación de la población y la tentativa ilusoria de resolver casos individuales de miseria y enfermedad. Dos consecuencias altamente negativas resultan de eso:

a] Surge la necesidad de la contribución de los más ricos, de los favores de los políticos y de los gobiernos, y se pierde la libertad de palabra y de actitud. Un obispo incluso afirmó: "Estamos viviendo una hora curiosa, en que parece indecente a la gente hablar de reforma social y andamos (contra la palabra del Papa al CELAM) pidiendo permiso para hablar."

b] Como organización la iglesia pasa a asumir tareas temporales que abarcan en el mundo secularizado actual a sindicatos y a órganos gubernamentales políticos. Y la iglesia deja de apuntar a las verdaderas responsabilidades de los ciudadanos y de los dirigentes investidos de autoridad competente. Pero el problema fundamental no parece ser sólo la falta de coraje para afrontar los principios que rigen el sistema de producción capitalista y de decisión para liberar a la iglesia de los poderes económicos, sino también la falta de preparación del clero, incapaz de percibir la verdadera dimensión del problema.

Es imposible esconder la explotación de ciertas devociones populares, incluso, es triste decirlo, la de la patrona del Brasil. Las cédulas de Santa Rita de Cassia, prometiendo los milagros más imposibles, aparecen en nuestras iglesias, con la frecuencia de siempre. San Judas, cierto mes y sólo cierto día y en cierto altar que se le ha consagrado, recibe los agradecimientos generosos de los devotos, en retribución por las gracias

otorgadas, en general favores de orden material. Explotación religiosa de la aceptación fácil, por parte del pueblo, atraído por las gracias y promesas, tras el consuelo ingenuo de las iglesias llenas y las concentraciones en masa, y la ilusión igualmente ingenua de una fe viva. Explotación comercial, porque estas devociones dan buenas recaudaciones que facilitan las construcciones de santuarios e iglesias parroquiales y el mantenimiento de otras obras.

Preguntamos si eso no justifica la acusación de opio del pueblo. Comprobamos que en la juventud actual aparece un espíritu de rechazo contra todas esas formas primarias y mentirosas de la religión. Si no aplicamos correctivos, ¿tendremos fe mañana?

El espíritu que anima aspectos fundamentales de la vida del pueblo es marcadamente fatalista y conformista. Voluntad de Dios. Manera habitual con que la mayoría de los sacerdotes interpreta para el pueblo los hechos de la vida, los acontecimientos: ¿no es lo habitual nutrir esa mentalidad en lugar de combatirla?

Toda esa comercialización y sacramentalización es posible sólo porque los "devotos" ignoran el modo de actuar del Señor en relación al hombre. Ignoran que Dios actúa por causas segundas. Ignoran que el hombre es el sujeto de la historia. Que su vocación es dominar el mundo material y colocarlo al servicio del hombre. Tienen sólo una idea de un Dios paternalista que deja todo pronto y cuando no lo deja es el Dios arbitrario y vengador; si logramos dar al hombre brasileño la exacta noción de la forma de actuar de Dios, de un Dios que respeta la libertad y dignidad del hombre, y si nuestro hombre brasileño adquiere conciencia de esa dignidad y de la sensibilidad de regir los acontecimientos, sólo entonces habremos liberado a nuestros hermanos de supercherías y supersticiones. He ahí la enorme importancia del Evangelio para liberar a los hombres de todas las esclavitudes: esclavitud del medio, de inseguridad, de sentimiento de inferioridad.

Sabemos que esto está en estudio. Queremos señalar algunos puntos serios que nos inquietan. La preocupación por las construcciones es excesiva. Se da más importancia a los edificios que a las necesidades actuales de los cristianos. Compárense los gastos. Ciertos movimientos laicos luchan con sacrificio para subsistir, para promover días y semanas de estudios, encuentros regionales o nacionales, mientras se gastan millones en construcciones. En una ciudad pequeña ya se gastaron 700 millones de cruzeiros viejos en una iglesia nueva y el terreno está tasado en 170 millones. Los edificios no son símbolos de pobreza. Son gastos innecesarios, superfluos. Gastos de ostentación y de lujo. Se busca el estilo burgués, se mantiene el gusto por lo monu-



mental. En estos últimos tiempos se adquirieron dos casas para dos obispos. Cada una significó 90 millones de cruceiros. La utilización de las propiedades, de los espacios, traduce un espíritu individualista. No se nota una dimensión social. ¡Cuántos espacios mal ocupados, desperdiciados! Pensamos a veces en la posibilidad de poner iglesias y capillas al servicio del pueblo: escuelas, cursos, etc.

Frente a esto, nosotros, sacerdotes, nos vemos obligados a preguntarnos: ¿Y nosotros, cómo vivimos la fe? Que cada uno haga su revisión personal. Pero lo que queremos decir en común se inscribe en esta perspectiva de revisión. Y por nuestro amor a la Iglesia, ese misterio de Cristo en el mundo, debemos hablar.

Lejos de la vida del pueblo, en primer lugar por la casa donde vivimos. Nivel de clase media, en cuanto a la habitación y demás comodidades, cuando, casi siempre, la mayoría de la población es más pobre. Y más que la casa, nuestro tipo de vida, de mentalidad, de educación nos separan. Aprendemos a vivir aislados y a evitar al mundo. Una falsa noción de "segregatus", vinculada a la antigua aproximación de la vida que llevaba el padre secular al ideal monástico, nos condujo al aislamiento social, a estar fuera de la vida.

Mientras tanto, en la vida real nos inclinamos más a relacionarnos con gente de la clase media y burguesa que con trabajadores pobres. Participamos más en sus fiestas: aniversarios, almuerzos, casamientos; nos identificamos con sus problemas, aspiraciones y reacciones. Otro punto. Nos relacionamos con los más allegados a la iglesia. Nos movemos en nuestro ambiente católico, en el cual tenemos un lugar, y se nos acepta y realza. Con otros ambientes tenemos contactos superficiales, y con el prestigio social y exterior de los sacerdotes. Por esa razón esos ambientes no nos afectan y no llegan a constituir una seria interrogante para nosotros.

La vida de los hombres está marcada por los problemas de manutención de mujer e hijos, de empleo estable, de salario, de salud, de educación. Nuestra manutención, además de ser individual, no depende de una política salarial del gobierno, de luchas sindicales, de los intereses de patronos insensibles a nuestra situación económica. No tenemos profesión para el futuro, como la juventud obrera y universitaria. No vivimos las deficiencias de una enseñanza profesional que en cantidad y calidad no acompaña los avances de la técnica moderna, o de una enseñanza universitaria que no atiende las exigencias de la realidad brasileña. No vivimos los inconvenientes de las múltiples insuficiencias de las organizaciones temporales. Por eso, permanecemos alejados y no entendemos la lucha del campesinado, del trabajador obrero, del universitario y con gran desenfado lanzamos opiniones. ¿No será ésa la razón por la cual aceptamos

tan pacíficamente la violencia, la opresión, el clima de guerra, en fin, el capitalismo y feudalismo nacionales?

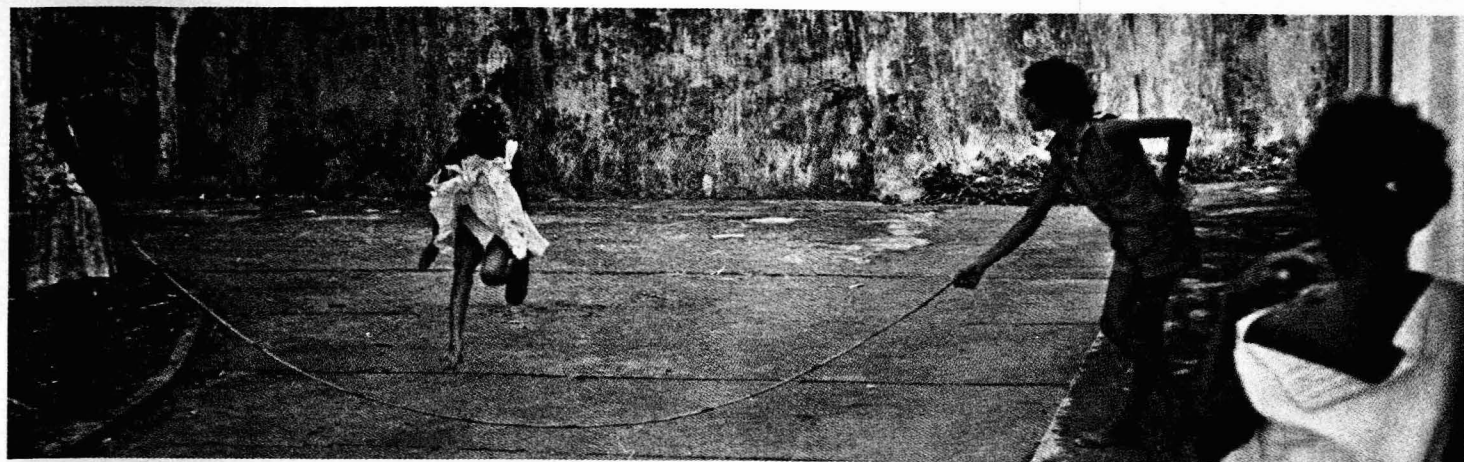
El sacerdote aparece casi exclusivamente como hombre oculto. Sobre todo como distribuidor de sacramentos. Ahí está para celebrar misas, bautizar, casar, enterrar, confesar, promover pascuas, novenas, bendecir. El pueblo se procura eso. La vida parroquial se organiza bajo esa perspectiva. La manutención, los papeles, las construcciones, pesan. Cuando se crea una nueva parroquia se implanta el mismo esquema: es un nuevo centro de servicios religiosos. No existe el respeto por las etapas de formación de la nueva comunidad, como prescribe el capítulo II de la "Actividad Misionera de la Iglesia".

La renovación actual alcanza sin duda a la liturgia. Son más preocupaciones, más tiempo, más energías, más recursos dirigidos a actualizar la pastoral sacramental. Son necesidades. Entre tanto, ¿cuándo habrá tiempo para evangelizar? ¿Para escapar a esa poderosa estructura parroquial? ¿No es la tarea primordial de la iglesia en el Brasil, evangelizar?

Está ahí presente y vivo entre otros el espíritu de adoctrinamiento. ¿Cuántos obispos afirmaron ya en asambleas, reuniones, por la prensa, que la necesidad religiosa primordial del pueblo es la instrucción religiosa? ¿Qué instrucción religiosa?

En todo Brasil hay cursos para sacerdotes, religiosas y laicos. Notamos la misma perspectiva: estudio de principios, tesis conciliares. Los cursos bíblicos y de liturgia siempre parten de la propia Biblia y de la propia liturgia. Siempre realidades internas en la iglesia. No se parte de los problemas de la vida y de las necesidades espirituales del hombre. Nos preocupan ciertos condicionamientos que sufren los sacerdotes y los futuros sacerdotes, a causa de las deficiencias actuales. Por ejemplo, la insuficiente encarnación en la vida de los estudios teológicos dificulta una mayor sensibilidad para descubrir y profundizar los valores teológicos de la vida cotidiana en el mundo. En el mundo del trabajo, ¿qué posibilidades tenemos de explicar la teología del trabajo, el misterio de la creación del trabajo, el misterio de la redención social, las exigencias morales de justicia en países subdesarrollados?

Cuando provocamos reuniones de comunidades cristianas, casi nunca dialogamos sobre la vida terrestre, casi nunca profundizamos los acontecimientos de los hombres a la luz del espíritu evangélico. De las últimas reuniones del episcopado, tenemos la sensación profunda y seria de una iglesia que no entra en la vida cotidiana de los hombres y del mundo actual. Tenemos la convicción de estar tristemente viviendo lo que el concilio condena: "Esta separación entre la fe profesada y la vida cotidiana de muchos, debe ser considerada uno de los dos errores más graves de nuestro tiempo" (I... M. No. 43). La



Declaración de la Anunciación, que establece las líneas generales del "Año de la Fe" no contempla la perspectiva de adoctrinamiento. ¿Eucaristía, pecado original, Inmaculada Concepción, en los términos y con el espíritu que fueron expresados, son realmente los graves problemas de la fe, actualmente, en Brasil? Sinceramente, creemos que no.

Comprobamos que las líneas principales de la Pastoral Renovada van de arriba a abajo, están prontas. No hay elaboración y revisión de planes ni efectiva emancipación, ni la efectiva participación de los padres que ejercen la pastoral en la base, en contacto directo con el pueblo. ¿Qué obispo conversa de verdad con sus sacerdotes sobre temas a tratar y decisiones a tomar en asambleas nacionales o regionales? ¿Quién oye sus necesidades, aspiraciones y sugerencias? Hay muchos sacerdotes que desean hablar, pero no se les da oportunidad ni plena libertad. ¿Por qué esa dificultad para escuchar? "El buen pastor conoce a sus ovejas." No se estimulan iniciativas, ni experiencias nuevas y mucho menos originales. No se favorece el espíritu de búsqueda. Todo está predeterminado. Hay más ejecutores que creadores. Somos objetos de la Pastoral en lugar de sujetos. Se cree en la fuerza de las estructuras bien montadas, y no en la acción creadora del espíritu y de los carismas. ¿Por qué tantos juicios apresurados y sumarios sobre ciertas iniciativas y ciertas personas realmente de vanguardia? ¿No serán acaso anhelos evangélicos que los esquemas preestablecidos y discutibles impiden crecer, fomentar y fermentar?

Tampoco se nos escapa la percepción del hecho que los señores obispos esperan las decisiones de la cumbre, de las autoridades romanas, y no asumen con mayor sentido de autonomía y responsabilidad colectiva los rumbos de la iglesia del Brasil. Respecto a la participación de los laicos en la planificación, estamos lejos de lograrla y, no obstante, es una necesidad.

La fe es la adhesión personal de la vida como respuesta al don de Dios. Y por eso, al terminar esta carta, y al ver las limitaciones de nuestra respuesta al mundo actual, queremos manifestar a los señores obispos, algunos compromisos que nos parecen esenciales:

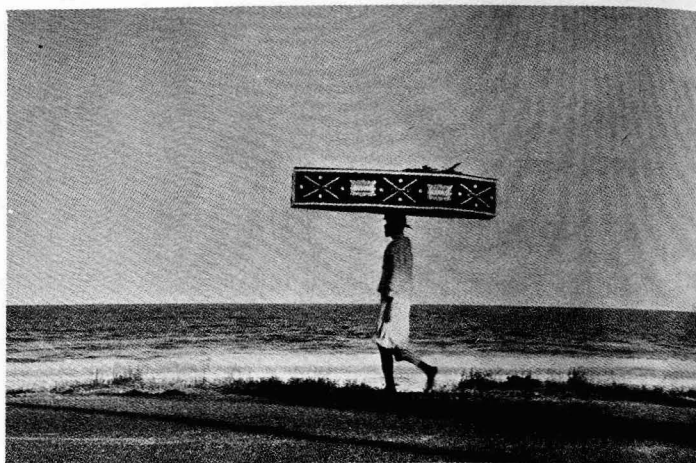
Personalmente, sentimos la necesidad de una vida sacramental auténtica y purificada, antes de convertirnos en ministros de los sacramentos. Por ese esfuerzo personal tenemos derecho a ser exigentes para acabar con el "distributismo sacramental". En ese sentido pedimos tres medidas: que se apoyen y aceleren los trabajos y estudios de las comisiones litúrgicas, nacionales, regionales y diocesanas, cuyo objetivo es la renovación de la pastoral de iniciación: que las comisiones litúrgicas busquen una renovación auscultando la vida del pueblo: realidad del trabajo, las acciones de lucha por la justicia, la participación de las

organizaciones de barrios, etc. Porque toda la vida puede ser "hostias espirituales gratas al Señor por Jesucristo". (1 PND 2.5) y debe estar animada por los misterios litúrgicos. Que los sacramentos sean administrados sin contraprestación alguna. Que no se cobren contribuciones por las misas.

A la luz de las acciones de Cristo, de la mejor tradición misionera y del Concilio, descubrimos que evangelizar no es sólo predicar y catequizar. Toda evangelización tiene que tener en cuenta la realidad de los hombres a que se destina. Partir de ella, partir de los problemas, de las necesidades, de las aspiraciones y de las exigencias de los hombres. Y allí revelar, vivir y desarrollar los valores evangélicos, sobre todo el Sermón de la Montaña y el capítulo xxv de Mateo. Revelar con palabras, y explicitar o testimoniar con hechos cuando sea posible. Lo cual se traduce para nosotros en algunas exigencias o compromisos básicos.

Una característica fundamental de nuestro compromiso es ser más sensibles a los valores que encontramos en medio del pueblo y que nos conduce a lograr una presencia efectiva en las grandes preocupaciones de la vida obrera y universitaria: injusticias salariales, inseguridad de la familia obrera, línea ideológica. Para "procurar discernir las señales verdaderas de la presencia de los designios del Señor con todos sus llamados" (I No. 11). Acreditar que las personas nos pueden ayudar y nos ayudan de hecho, es decir, que también recibimos educación en medio del pueblo y que él es nuestro educador.

Consideramos nuestro deber ejercer en la actualidad con más frecuencia nuestro papel de profetas. Debemos desarrollarnos en conciencia y acción profética. El profeta por encima de todo expone doctrinas, pero crea. Sensible a su tiempo, a la vida que lo rodea, a los acontecimientos, penetra los designios y juicios del Señor sobre su tiempo y los revela a los hombres. Ve los hechos de nuestra vida, nuestras actitudes como personas, nuestros acontecimientos, pequeños y grandes, como señales de fidelidad o infidelidad al espíritu de Dios creador y redentor, al espíritu evangélico, ya sea dentro de la comunidad de los hombres, ya sea en el propio interior de la Iglesia. Pablo VI, al publicar su carta sobre el desarrollo de los pobres, tomó una actitud profética. El documento conciliar "La iglesia en el mundo actual" tiene el signo del profetismo. ¿Esa realidad clamorosa de nuestro pueblo no exige de los sacerdotes y obispos, más actitudes proféticas? Entendemos que sí. Consideramos un derecho y un deber denunciar como señales del mal y del pecado la injusticia salarial, las privaciones del pan cotidiano, la explotación del pobre y de la nación, la opresión de la libertad. Sobre esto muchas veces nos equivocamos, porque la mayoría lo considera una actitud política. ¿Pero el gesto profético de



Cristo, de fidelidad a la verdad, no supone una inevitable implicación política?

Frente a hombres que dan un valor excesivo a la propiedad, al poder, al prestigio social, a costa casi siempre de la miseria, de la esclavitud y humillación de los más, queremos comprometernos de esta manera: (sacerdotes y obispos) vivir como el común del pueblo; hacer más sencillas nuestras casas y los lugares de reunión de la comunidad (iglesias); participar en la vida del pueblo, no como autoridad, sino como hombres y como cristianos, sin aceptar privilegios y exoneraciones; desvincularnos de los poderes económicos y políticos, comenzando por nuestras pequeñas organizaciones parroquiales, hasta llegar al plano nacional; rever nuestras fuentes de sustento. La comunidad cristiana debe tener lo esencial, pero no lo superfluo ni un nivel de vida superior al de la población; estudiar las posibilidades de trabajo como medio de sustento para sacerdotes y obispos. El trabajo manual aparece como aspecto esencial de la pobreza actual, es una necesidad para evangelizar el medio obrero y para fomentar y acrecer la experiencia de los sacerdotes en el trabajo; debe ser asumido como misión por la jerarquía.

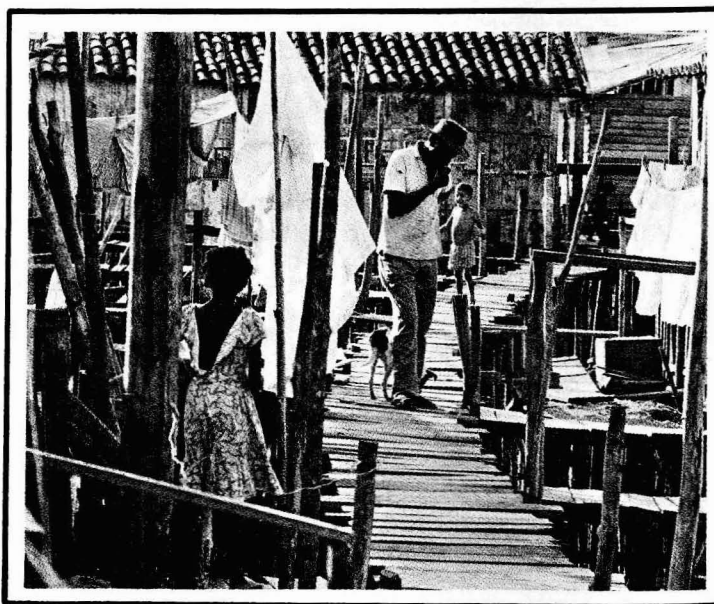
Que se busquen con más urgencia otras estructuras pastorales y no únicamente las parroquias territoriales; que se de valor y urgencia a un ambiente pastoral. Si partimos de la vida, no es la misma en los diversos medios en los cuales viven los hombres. Nos comprometemos a estimular y pedimos que los señores obispos estimulen y apoyen las organizaciones o comunidades que realicen este tipo de pastoral y con designios predominantemente misioneros y evangélicos. Que se designe y se estimule a sacerdotes para ese trabajo.

El lego debe ser aceptado en su vocación divina específica: "Iluminar y ordenar las cosas temporales" ("Luz de los Pueblos, 31"). Comprobamos, también, que muchos sacerdotes y obispos, incluso después del concilio, no sólo no estimulan el desarrollo de un laicado que asuma con autonomía y responsabilidad propias de misión específica, sino que crean obstáculos con sus actitudes. Como por ejemplo: aceptando en declaraciones públicas acusaciones de subversión o comunismo que pesan y pesan aún sobre muchos militantes laicos. Los laicos ya están viviendo la introducción en la vida de los valores evangélicos y están testimoniando a Cristo. A veces gastamos más tiempo y energía en criticarlos y en condenar su actuación temporal que en revelar el evangelio por ellos vivido. Pablo VI nos recuerda: "Pertenece a los laicos, por sus libres iniciativas y sin esperar pasivamente órdenes y directivas, embeber de espíritu cristiano la mentalidad y las costumbres, las leyes y las estructuras de su comunidad de vida." (D. O. No. 31). Sean los

laicos, pues, sujetos de la pastoral también, y no menos objetos y ejecutores. Hay un terreno que les pertenece. No nos corresponde decidir por ellos.

Todos acreditamos el valor escatológico y la necesidad actual de la cantidad escogida y asumida. Y hay quienes están decididos, cualesquiera que sean las modificaciones canónicas, a permanecer en el celibato. Pero pedimos con insistencia que puedan ser llamados a la ordenación sacerdotal, en función de las necesidades eucarísticas de las comunidades existentes o en creación, hombres casados de esa comunidad, especialmente para los obreros y sin que necesiten una cultura clásica. Los cristianos tienen derecho a recibir la palabra de Dios y los sacramentos. Experimentamos que en varios continentes, principalmente en América Latina, no hay suficiente vocación por el celibato. ¿No ha llegado la hora de encontrar la solución: ordenar casados? Hay padres que dejaron el ministerio hace mucho tiempo y no han pedido ni van a pedir la laicización. ¿No ha llegado la hora de pensar en una amnistía general sin proceso para todos ellos, con un gran espíritu de reparación: que se realice una consulta discreta a todos los sacerdotes del Brasil sobre el problema, del que se puede y no se debe escapar?

Al terminar esta carta, queremos expresar nuestro sentimiento de confianza en los señores obispos. Esperamos que sean sensibles de verdad a nuestras dificultades y aspiraciones, que nos apoyen en este espíritu de búsqueda y de vivir mejor nuestra fe. [Siguen trescientas firmas.]



Eliseo Diego

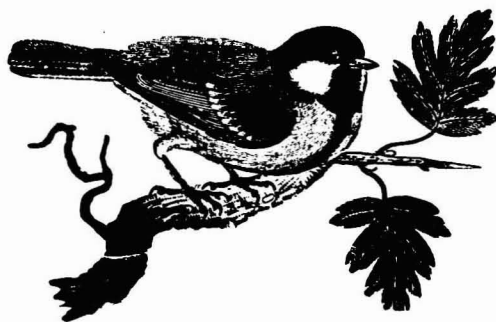
Oleo del cobertizo con las aves

A Carlos Monsiváis

No es esta luz: es otra
la luz del cobertizo: ¿negra
será quizás, de modo
que sean luz las cosas mismas,
de la naciente nieve del plumaje
al sorpresivo rojo de la cresta?

Penumbra es allí el día: sólo
penumbra: la madera
de los gruesos toneles jamás cruje
cuando inclina la Tierra
el hombro hacia el ayer que la sepulta
en abismos de sueño. Sin embargo,

la escalera de *allí*, ¿dónde se esfuma
si el hueco de la luz
acecha inútilmente cada forma
confiada, intacta, eterna?
Es otro mundo, sí. Pero él también
es sólo y nada más que tiempo.



Leopoldo Méndez



Hablar de Leopoldo Méndez [México, 1903] es hablar de uno de los grandes artistas mexicanos. Para él no hay técnica ni forma que oculte su secreto y así puede moverse cómodamente en las más variadas expresiones, en toda clase de grabados y en la litografía. Su obra tiene, además de sus cualidades propias y de una fuerza dramática de primer orden, un sentido político e histórico que le da profundidad; pero los temas de la vida popular, o las fantasías líricas, una y otra vez reaparecen en ella dándole alegría. Ningún ejemplo mejor,

quizá, de esto último, que las ilustraciones del libro de Juan de la Cabada, *Incidentes melódicos del mundo irracional*, publicado en 1944; Méndez ha sabido combinar las formas de tal manera en estos grabados, de varias planchas de colores, que transmiten al mismo tiempo un sentido arcaico, misterioso, fantástico, actual y mexicano, todo por el poder de su imaginación creadora y de su soberbio dibujo, sintetizador de los más variados aspectos de la realidad.

—Justino Fernández

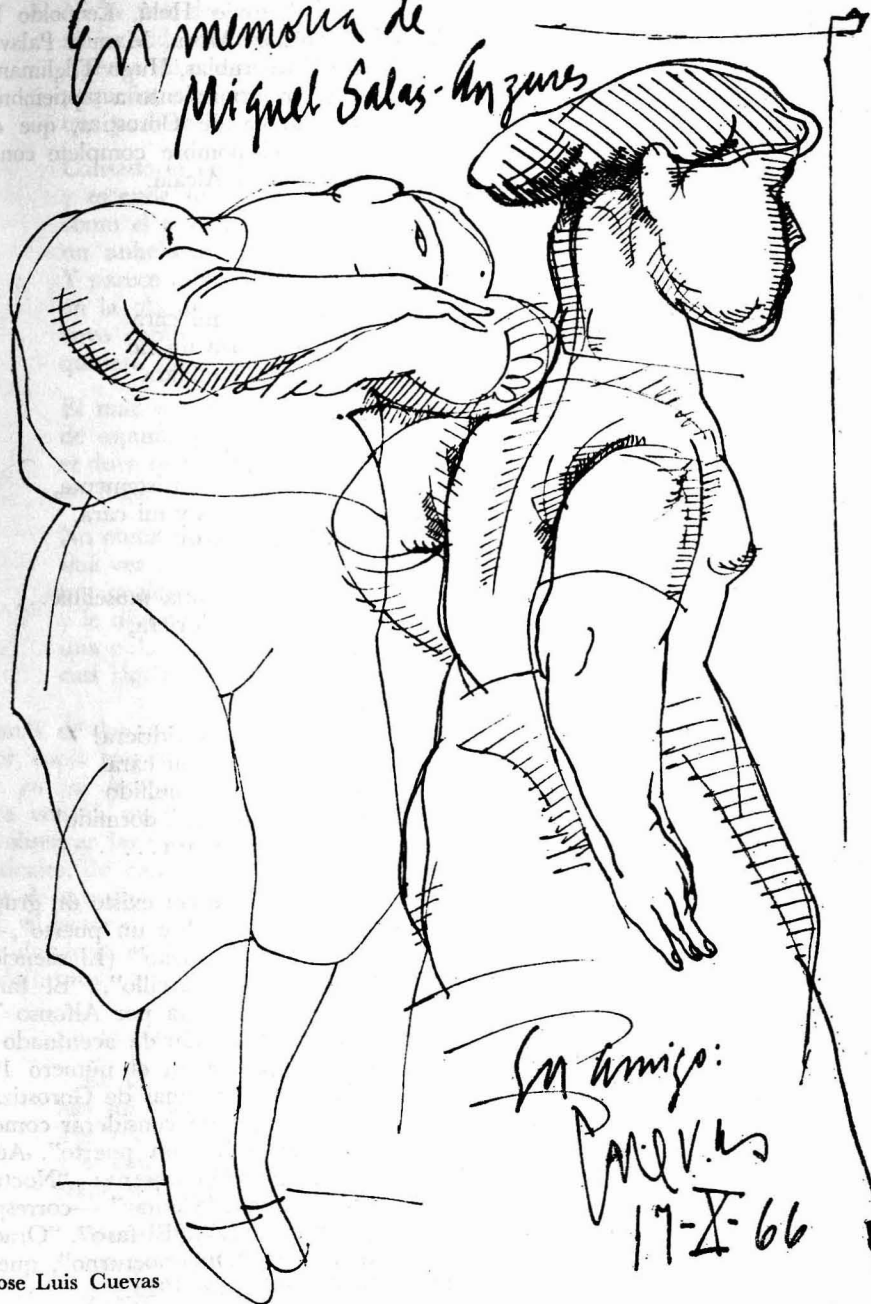


hojas de crítica

2

Suplemento de la Revista de la Universidad de México / volumen XXII / número 11 / julio de 1968

En memoria de
Miguel Salas-Anzures



Jose Luis Cuevas

[Los dibujos de Cuevas, Vlady, Rojo, Sjölander, Carrington y Landau y el texto de Cardoza y Aragón, han sido tomados del libro *Miguel Salas Anzures / Textos y Testimonios*]

El dogmatismo y la demagogia están siempre estrechamente unidos; dogmáticos y demagogos se oponen siempre a una concepción abierta del arte, a una literatura en continuo devenir, a la experiencia literaria. No debe olvidarse, sin embargo, que a la larga la negación de la realidad, cualesquiera sean los medios de quien se dispone para darle curso, terminará por ser reconocida por lo que fue siempre; no puede cambiarse la realidad con imágenes piadosas.—Louis Aragón.

Sumario

Letras

Los primeros poemas de José Gorostiza, por Luis Mario Schneider / 2
Cuarenta años después, por Emmanuel Carballo / 5

Libros

Modernizando a Balzac, por Héctor Manjarrez / 6
Miguel Salas Anzures, por Luis Cardoza y Aragón / 7
Bolivia y el estaño, por Iván Restrepo Fernández / 9
Guía de los últimos libros / 11

Diálogo

Introducción a la lectura de Don Quijote, dialogan José Luis Ibáñez y Héctor Azar / 12

Cine

La malaventura de Eric von Stroheim, por Francisco Pina / 13

los primeros poemas de José Gorostiza

Por Luis Mario Schneider

La evolución poética de José Gorostiza representa un hecho bastante singular, por no decir bastante excepcional.

El primero es la sorpresa que recibe el lector o crítico por el brusco cambio que se observa desde el juego un tanto banal de *Canciones para cantar en las barcas*, hasta el cósmico mundo estético de *Muerte sin fin*; sin lugar a dudas el poema más trascendental de la historia de la poesía en México.

El segundo consistiría en la no mediación de un libro o por lo menos de "ejercicios" poéticos abundantes entre el primero, publicado en 1925 y el segundo y último, en 1939. En el volumen de *Poesía*¹ se inserta entre ambos libros un conjunto de dieciséis poemas bajo el título común de "Del poema frustrado"; sin embargo siete de ellos, que representan casi el cincuenta por ciento, fueron dados a conocer con la misma denominación, "Lección de los ojos",² en 1927. Todo lleva a deducir que la gestación y la versión definitiva de *Muerte sin fin* se realizó en un periodo de doce años.

No es menor la pregunta que se hace el investigador cuando interroga sobre la existencia de composiciones anteriores al libro de 1925; es decir de poemas no recogidos en volumen y que podrían ayudar a completar la imagen total del desarrollo histórico y estético de la poesía de José Gorostiza.

El crítico mexicano Porfirio Martínez Peñaloza³ ha colaborado en gran parte a despejar esta incertidumbre, dando a conocer ocho composiciones de esta primera época y que jamás el poeta coleccionó.

A la muestra anterior hay que agregar, ahora, los cuatro siguientes, también aparecidos en revistas y suplementos literarios.

El *Heraldo Ilustrado*, dirigido por Antonio Mediz Bolio, suplemento del diario *El Heraldo de México*, publicaba una "Página Literaria" a cargo de Enrique González Martínez, que recogía novedades literarias nacionales y extranjeras. En el número de agosto 17 de 1919, y junto a poesías de Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo, se encuentra el siguiente poema de Gorostiza:

YO NO SÉ DÓNDE

Yo no sé dónde empezará la senda
ni si hallaremos paz en su blancura...
Mas el umbral inmóvil nos ofrenda,
entre nobles montañas, la llanura
como campo viril de una contienda.

Y si es justo suspender nuestros cariños,
alejarse sin fuerza, sin alientos,
y siendo viejos regresar más niños.

Estamos hacia el margen de la vida
como una perla en su collar pendiente
y sólo encanta a la visión suspensa
un murmullo de fronda estremecida
al canto silencioso de la fuente
de claro arrullo y soledad inmensa.

Acaso la amargura nos espante
y más padezca el corazón mezquino
cuando la sed advierta al caminante
la falta de posada en su camino.
Mas junto a la montaña sin asombros
verá con ojos de inquietud ufana
la carga de crepúsculos, liviana
y vibrante de amor sobre sus hombros.

La Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria publicaba una revista estudiantil titulada *Policromías*, cuyo comité lo constituían: Antonio Helú, Leopoldo Roel, Federico Heuer, Antonio González Mora, Manuel Palavicini, Xavier Villaurrutia, Miguel Covarrubias, Hugo Tilghman, entre otros. En el número 16, correspondiente a septiembre 10 de 1920, aparece esta otra poesía de Gorostiza, que como la anterior estará firmada con el nombre completo con que comenzó a publicar: José Gorostiza Alcalá.

POEMA DE ESPERANZA

Ya tengo frío
y enrojecen mis manos y mi cara
y entre mis venas se desliza un río
pausadamente, como si temblara
de frío.

¡Si la
alondra cantara!

Y el viejo sol de invierno, tristemente,
saliese a calentar mis manos y mi cara,
si yo pudiera addivinar el orto
como se adivina
la forma de los senos bajo una muselina...

Y acerco mi sitial a la vidriera,
como el mundo,
es muy larga la espera.

¡Y el sol no asoma
ni atraviesa el cristal de mi vidriera!

Están rojas mis manos y mi cara
y siento adormecerme en el mullido
sitial. ¡Y el sol me encontrará dormido!

Si la alondra cantara...

En *Canciones para cantar en las barcas* existe un grupo de poemas bajo el nombre de "Dibujos sobre un puerto", en el orden de "El alba", "La tarde", "Nocturno" (El silencio por nadie se quebranta), "Elegía", "Cantarillo", "El faro" y "Oración". En la revista literaria dirigida por Alfonso Tarcena, *El Heraldo de la Raza*, publicación de acentuado tinte americanista y revolucionario, aparece en el número 10, de junio 15 de 1922, una colección de poemas de Gorostiza con el título de "El Puerto", y que se podría considerar como una previa organización de "Dibujos sobre un puerto". Además del orden cambiado en la distribución interna: "Nocturno" (El silencio por nadie se quebranta), "Cantar" —corresponde a "Cantarillo"—, "Elegía", "La tarde", "El faro", "Oración", se halla entre los dos últimos este "Otro nocturno", que desaparece en la publicación definitiva de 1925.

OTRO NOCTURNO

El mar se puso negro.
Se miran dos orificios

¹ José Gorostiza: *Poesía*, col. Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

² José Gorostiza: "Lección de los ojos", *Revista de Revistas*, junio 12 de 1927.

³ Porfirio Martínez Peñaloza: "La poesía de José Gorostiza", *Cuadernos de Bellas Artes*, diciembre de 1964.

a lo lejos:

Una luz en Isla Verde
y otra en la Isla de Sacrificios.
Las palmeras de la orilla
se inclinan para mirar:
¡El mar se puso de negro!
Las palmeras de la orilla
no se pueden consolar.

En *Repertorio Americano*, "Semanario de Cultura Hispánica", dirigido durante varios años por José García Monge en San José de Costa Rica, se halla en el tomo 8, número 14, de junio 23 de 1924 y con la aclaración al calce de "Envío del autor", este otro poema de Gorostiza:

LA PALABRA

Aleje la amargura de mi vida
para verla un instante
con serenidad,
y la encuentro dolida
como un recio clamor de soledad.

Ni la paz del ensueño más distante
ni jocunda canción.
Apenas un acento de esperanza
pequeña, casi límpida, tan mansa
que pudiera llenar un corazón.

Cansado el pensamiento se doblega
y esconde su dolor
como el iris inmóvil de una ciega
un anhelo infinito de color.
Y parece mirarse mi conciencia
en la ola de mar,
cuyo canto de larga persistencia
quisiera en las orillas descansar.

El mar es agua pobre. ¡Una raya
de espuma puede ser
el duro cerco de su edad de playa
en ingenuos desmayos de mujer!

No obstante, prosiguiendo la jornada emprendida,
una vez me enamoré de la vida,
por cualquier razón,
y le dije en el fleco de una ola
una palabra sola,
casi lágrima, ensueño y oración.

Además de los anteriores poemas presentados que olvidó el autor, copia tres poesías que si bien están en *Canciones para cantar en las barcas*, existen variantes sustanciales entre la primera versión publicada y la definitiva del libro. Como se podrá observar las modificaciones son de títulos, de funciones gramaticales, de cambios sintácticos y de supresión de versos y hasta de estrofas completas. Por el cuadro al final de este trabajo, el lector o investigador puede conocer fecha, periódico y lugar donde se conocieron por primera vez, lo mismo que el título definitivo.

EN EL AMPLIO SILENCIO

En el amplio silencio del instante
hay un vago temor.
Tal vez gira la puerta sin motivo
y se comprende una visión distante
como si el alma fuese un mirador.

Afuera canta el pájaro cautivo
y con gotas fugaz el surtidor.

Tal vez fingen los altos cortinajes
moverse con el céfiro sencillo
y quizá su rumor
ensombrese cual lánguidos celajes
al enfermo cuyo rostro amarillo
enseña los labios sin color.

En sus ojos opacos, mortecinos
se ven todas las cosas con candor
y señala sus ósculos divinos
en la boca lasciva del dolor.

Cuenta la Hermana cuentas de rosario
y piensa con el Calvario
del Señor.

Mas hay en la penumbra vespertina
un extraño temor
y el péndulo inmóvil se adivina
la séptima caída de un amor.

Tal vez gira la puerta sin motivo:
Afuera canta el pájaro cautivo
y con gotas fugaz el surtidor...

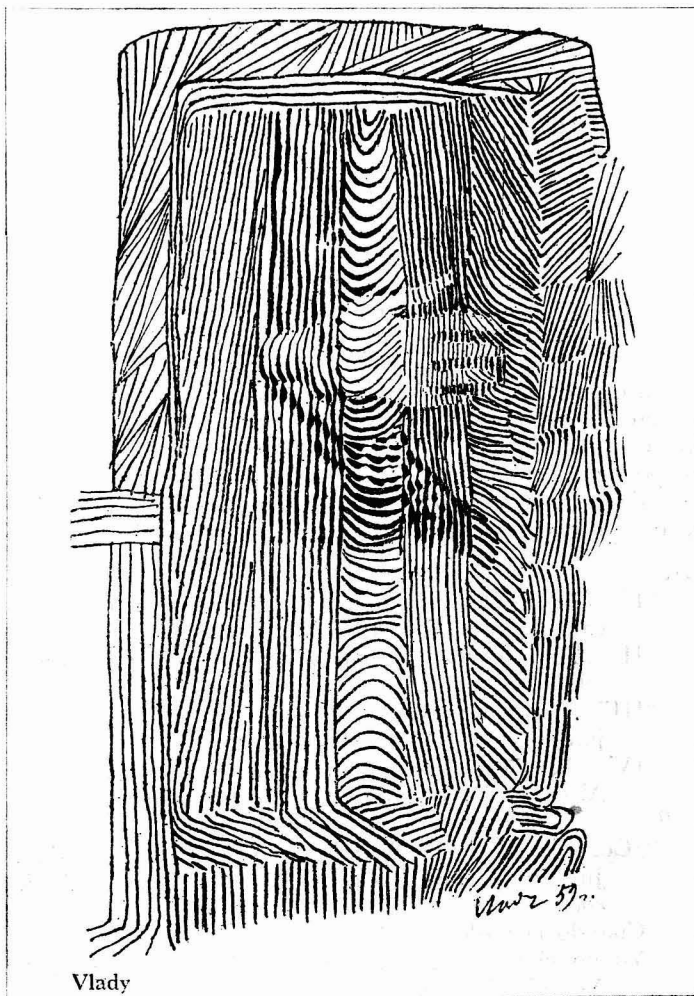
ESTA NOCHE SIN LUCES

Esta noche sin luces y esta lluvia constante
son para las historias de graves peregrinos
que dejaban el polvo de sus largos caminos,
ahogados por la recia tempestad del instante,
y con pasos más firmes seguían adelante
al lucir de los nuevos joyeles matutinos.

Esta noche sin luces aguardo ante mi puerta
los tres toques de aldaba que tocará un viajero
y no obstante, podría negarle mi dinero,
el calor de la alcoba y la paz de mi huerta...
Mas él vendrá a mi casa y al corazón alerta
porque siempre me busca cuando yo no quiero.

Y recostado junto al espejo que brilla
vuelto un campo de luz en las horas serenas,
al vaivén de sus manos blancas como azucenas
me contará su historia agradable y sencilla
y a sus labios ocultos por la barba amarilla
han de fluir los dulces cantos de las sirenas.

Yo no podré vencerlo... Yo no tendré la mano
ágil para arrojarle de mi casa tranquila



y apenas un relámpago fugaz de su pupila le da el orgullo mínimo de llamarme hermano, mientras retiene un sueño del corazón humano la lluvia pescadora con sus redes en fila.

Pero tú, que de nobles éxtasis te revistes nunca toques la puerta para dar hospedaje; cierra bien tus oídos cuando suene un ramaje movido por la mano trémula de los tristes y busca los divinos bálsamos si resistes a no saber el ímpetu fantástico del viaje.

BALADA DE LA LUZ SUMISA

Alarga el día en matinal hilera tibias manchas de sol por la ciudad. Se adivina casi la primavera como si descendiera en lentas ráfagas de claridad.

La luz, la luz sumisa, (si no fuera la luz, la llamaran sonrisa) al trepar en los muros, por ligera, dibuja la precisa ilusión de una blanda enredadera: ¡Ondula, danza, y trémula se irisa!

Y la ciudad con íntimo cándor, bajo el rudo metal de una campana se va dando a la dulce vida de la mañana y en gajos de color se deshilvana.

Pero nuestro Señor puso en el día esencia de dolor y agudos clavos de melancolía. Porque sus ráfagas, al descender en vuelos de canción, se clavan como labios de mujer sobre los sensitivos sueños de mi corazón.

Tibias manchas de sol por la ciudad dispersas acongojan la vida, y al bogar la luz inculca en las pupilas tersas una sonámbula inquietud de mar.

¡Si ayer vimos la luna desleída sobre un alto silencio de montañas! Si ayer la vimos derramarse en una indulgencia de lámpara afligida y duele desnatar en las pestañas el de la luna...

Con el propósito de dejar señalados datos precisos sobre los primeros poemas de José Gorostiza se inserta el siguiente cuadro. En él se determina año, lugar y fecha donde aparece la composición por vez primera; cambio de título y referencia de variantes con respecto a *Canciones para cantar en las barcas* o, constancia de que nunca fue recogida en volumen.

1918

"I" (Los árboles del camino), *San-Ev-Ank*, agosto 8. Al calce: junio 15 de 1918. *No coleccionada*.

"II" (Yo no conozco el mar), *idem*. Al calce: julio 5 de 1918. *No coleccionada*.

"III" (Cuando asomo a mi ventana), *idem*. Al calce: junio de 1918. *No coleccionada*.

"IV" (Válgame la penumbra de la sala desierta), *idem*. Al calce: julio 24 de 1918. *No coleccionada*.

1919

"¿Conoces la vereda?", *Revista Nueva* (Órgano de la Juventud Universitaria de México), junio 9. *No coleccionada*.

"Cuando la tarde...", *idem*.

"Yo no sé donde...", *El Heraldo Ilustrado*, agosto 17. *No coleccionada*.

"En el amplio silencio", *El Monitor Republicano*, octubre 6. En *Canciones* con el título de "El enfermo". *Variantes*.

"Una pobre conciencia", *El Monitor Republicano*, noviembre 27. En *Canciones*. *Variantes*.

1920

"Vuelvo a ti", *México Moderno*, septiembre. *No coleccionada*.

"Gaviota", *idem*.

"Poema de esperanza", *Policromías*, septiembre 10. *No coleccionada*.

"Esta noche sin luces", *El Monitor Republicano*, enero 29. En *Nosotros*, Buenos Aires, agosto, 1922, con el título de "Nocturno de la visita". En *Canciones* con el título de "Nocturno" y dedicado a Eduardo Luquín. *Variantes*.

1921

"Elegía apasionada" 'A Ramón López Velarde Q.E.P.D.', *México Moderno*, julio. En *Canciones* con el título de "Elegía".

"Balada de la luz sumisa", *El Maestro*, julio. En *Canciones* con el título de "La luz sumisa". *Variantes*.

"Las mujeres de Córdoba", *El Universal Ilustrado*, septiembre 10. En *Canciones* con el título de "Mujeres" 'Córdoba' y dedicado a Ciro Méndez. *Variantes*.

1922

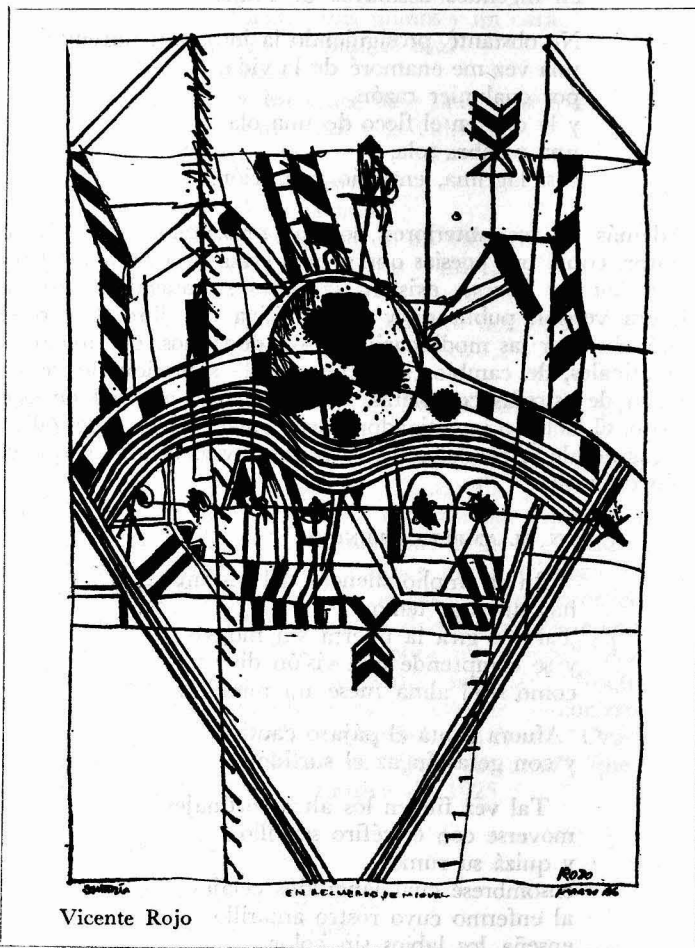
"El puerto", *El Heraldo de la Raza*, junio 15. En *Canciones* con el título de "Dibujos sobre un puerto." *Variantes*.

1923

"Cuando se miran los faroles rojos", *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, mayo 27. En *Canciones* con el título de "Pescador de luna".

1924

"La palabra", *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, junio 23. *No coleccionada*.



cuarenta años después

Por Emmanuel Carballo

El año de 1928, Torres Bodet publica *Contemporáneos, notas de crítica*, que reúne notas, artículos y ensayos referidos a la poesía, la prosa narrativa, el ensayo y el teatro. Contiene, además, un texto polémico sobre el purismo estético de Ortega y Gasset, una conversación imaginaria con George Bernard Shaw y una esquela mortuoria, la consagrada a Ricardo Gómez Robelo.

La opinión de don Jaime sobre el valor de este libro no deja de ser aleccionadora, tanto en lo que se refiere a los trabajos que en él se incluyen como a las obras que, como semillas, se hallan aquí implícitas, comenzando a vivir los largos años de gestación, de crecimiento invisible pero incesante.

"Cuando hojéo mi libro *Contemporáneos* —responde Torres Bodet una pregunta que le hice en fecha reciente—, me doy cuenta de que en sus páginas alentaban ya muchas de las aspiraciones que me llevaron —lustros más tarde— a escribir algunos otros de mis estudios críticos. Pienso en los que dediqué a Dostoyevski, a Stendhal, a Balzac y al autor de *Por el camino de Swann*.

"Pero se trataba, en 1928, de gérmenes que parecían imperceptibles. Iba más de prisa, entonces, en mis trabajos, la voluntad que la reflexión. Y, en ocasiones, el placer de acuñar una nueva frase me distraía del deber de considerar una antigua idea.

"En conjunto, sigo de acuerdo con los apuntes que redacté sobre *La deshumanización del arte*; aunque, acaso, ampliaría ahora el panorama y trataría de hacer sentir, si es posible más claramente, como el mejor artista, hasta en el uso de sus libertades más personales y más genuinas no puede desentenderse de sus responsabilidades de hombre, intérprete y guía de sus hermanos, en su país o en el mundo entero."

En el ensayo "Reflexiones sobre la novela" se encuentran sus puntos de vista acerca de narradores de su predilección como Balzac, Proust, Stendhal y Dostoyevski. De pasada, señalándolos apenas, menciona a Pérez Galdós y a Tolstoi, a quienes, veintisiete y treinta y siete años después, respectivamente, dedicará amplias monografías.

De Balzac dice que "se apoderó de la novela con ese robusto apremio que le permitió competir en profundidad con las oficinas del registro civil, y la modeló a su manera. Una manera que no fue siempre, por desgracia, un estilo... El procedimiento favorito de este maniático fue, precisamente, el de reducir la inteligencia, la bondad, el arte, la pasión misma a la categoría de manías... Una hada buena presidía sin embargo el nacimiento de cada una de sus novelas: la

creadora de tipos exactos. Papá Goriot, Baltasar Claes, el viejo Grandet son escasamente hombres como habría de entenderlos el naturalismo. Son tipos. Goriot no es realmente el padre perfecto. Es la paternidad misma en lo que esconde de vicioso, de abnegado, de materno. Si Molière no hubiese trazado con la fina porcelana que era, en el siglo XVII, la lengua francesa, la estatua de Arpagon ¿no fuera más justo aplicar a *Eugenia Grandet* el título de *El avaro*?... ¿Qué obra de Balzac no define ese género especial de manías que constituye un tipo humano? En esto sólo es Balzac un clásico y lo es a pesar suyo puesto que no pretendió otra cosa que huir del clasicismo. Ambicioso —y ambicioso ¿no es ya decir romántico?—, lo que soñaba era *hacer hombres*". Páginas después afirma que la psicología de los personajes de Balzac, "tan acostumbrada a las generalizaciones borrosas", está "hecha toda de planos superpuestos" y es "confusa y gigantesca como la forma en las esculturas de Rodin".

Al autor de *En busca del tiempo perdido* lo cita en tres ocasiones: 1] "Proust... puso toda su abnegación en cultivar esta facultad del novelista: la memoria. Enfermo siempre, la muerte lo halló corrigiendo los capítulos en que describía las sensaciones de un agonizante." 2] En Proust se encuentra, hoy, un ejemplo de "novela psicológica pura". 3] La

novela moderna lo acepta todo y nada la satisface plenamente. Entre los aportes que recibe, cita "el frenesí psicológico de Proust".

"Dostoyevski, como Balzac y Flaubert, no solía penetrar el espíritu de sus héroes en una sola visión de astucia. Lo sitiaba como una plaza enemiga y lo iba tomando poco a poco." La otra vez que lo nombra lo hace en compañía de Stendhal.

"Stendhal, Dostoyevski, los maestros más puros, se han contentado con hacer la descripción de algunos casos profundos y han logrado interesarnos colocándose a cada instante dentro y fuera del asunto. Sus obras no son nunca la historia de un suceso, como en Galdós o Zola. No se apoderan del tema sino en ese punto en que la pasión, humana en todo y natural toma un rumbo desconocido."

El Balzac de 1928 es y no es el que muestra Torres Bodet en 1959: el de la juventud está hecho con premura, cariño y un poco de incompreensión y, quizá, de petulancia; el de la madurez, en cambio, está observado con justeza, es decir con amor y con rigor. De regreso de modas y audacias, lo contempla sin prejuicios, con el ánimo dispuesto a comprenderlo y a olvidar que, de joven, consideraba su técnica fatigosa lenta y burguesa.

Las observaciones sobre Dostoyevski son lúcidas y por eso, andando el tiempo, le permitirán asomarse a sus análisis psicológicos y a la filosofía del remordimiento que se desprende de la conducta de algunos de sus personajes y también, por qué no, a su manera de concebir la felicidad humana.

A Stendhal no le dedica mucha atención en este ensayo, sin embargo sabe quién es y cuáles fueron sus intenciones

LIBROS RECIENTES DE JOAQUIN MORTIZ



Herbert Marcuse EL HOMBRE UNIDIMENSIONAL 276 págs.	\$ 25.00
P. de Carvalho-Neto FOLKLORE Y PSICOANALISIS 252 págs.	\$ 25.00
José Agustín INVENTANDO QUE SUEÑO 176 págs.	\$ 20.00
Enrique Lafourcade FRECUENCIA MODULADA 336 págs.	\$ 32.00
Salvador Elizondo EL HIPOGEO SECRETO 160 págs.	\$ 15.00
Oscar Lewis TEPOZTLAN, UN PUEBLO DE MEXICO 220 págs.	\$ 25.00

En todas las librerías o en
AVANDARO, S. A. Ayuntamiento 162-B / Tel. 13 17 14

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

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

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

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

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

libros

modernizando a balzac

Por Héctor Manjarrez

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

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

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

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

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

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

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

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

miguel salas anzures

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

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

luis cardoza y aragón



Salas Anzures, por Sjölander

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

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

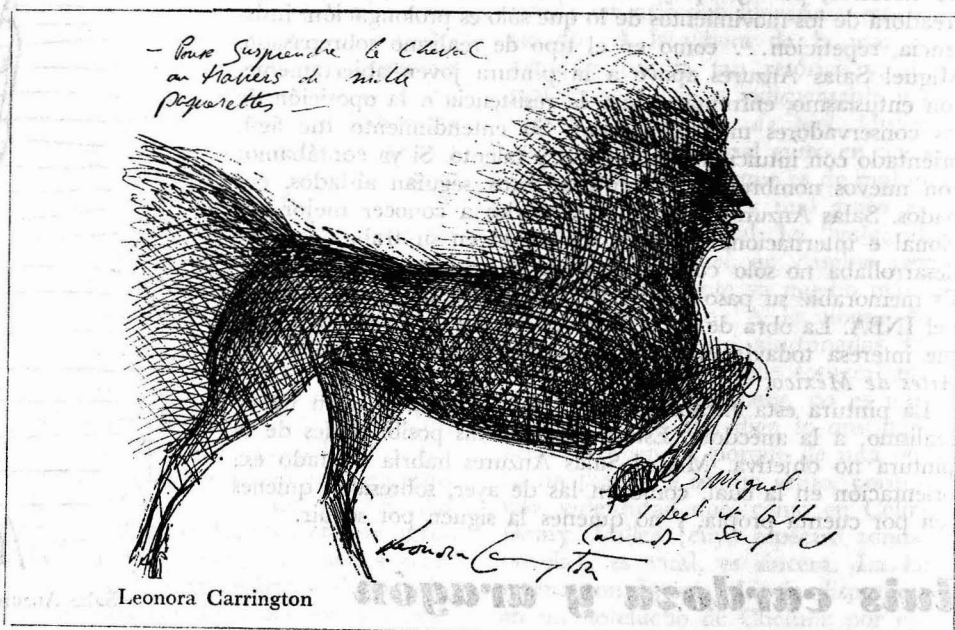
Pero el fallo de los beatniks no es final, ni puede serlo. Quizá el lado

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

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

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

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



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

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

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

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

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

bolivia y el estaño

Por Iván Restrepo Fernández

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

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

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

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

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

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

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

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

vés del mito de la inversión extranjera. Como el Estado no tenía el más mínimo control sobre las compañías, éstas pudieron exportar la mayor cantidad de sus ganancias dando origen al nacimiento de uno de los mayores imperios financieros e industriales del mundo: el imperio del Rey del Estaño, Simón I. Patiño. Este grupo, que al tiempo de la nacionalización representaba el 48% del estaño del país, para 1930 había ya frenado completamente sus inversiones, cuando, por otro lado, tenía depreciados sus equipos en un 75% del valor original.

Por imperativos de orden nacional esta situación concluyó en 1952, cuando el gobierno del Movimiento Nacional Revolucionario intervino los tres grupos mineros (Patiño, Hochschild y Aramayo) mediante la expropiación por necesidad y utilidad pública y ordenó la reversión de las concesiones mineras al dominio originario del Estado. Se recalcó entonces el hecho de que la extrema dependencia de la economía boliviana de la producción minera había contenido y frenado su desarrollo independiente, manteniendo una situación de sometimiento colonial a los grandes monopolios. A tal extremo llegaba la deformación estructural ocasionada por los grandes magnates del estaño que en medio siglo de explotación intensiva de dicho metal no se obtuvo ningún progreso económico y ni siquiera se pudo resolver el elemental problema de la fundición doméstica de los minerales producidos.

Bedregal anota cómo justificadamente la opinión pública reaccionó en contra de la minería al tiempo de producirse la nacionalización alegando que desde el punto de vista económico "el ciclo de la minería ya había terminado", y que este factor perturbador y deformador del desarrollo armónico del país debía ser suprimido y substituido por una nueva fuente potencial de ilimitadas posibilidades económicas: la industria del petróleo y el desarrollo integral de la nueva agricultura tropical.

Se decidió entonces orientar los ahorros y la capitalización generados por la industria minera hacia "la política de diversificación económica", donde los otros sectores se iban a alimentar con los recursos que durante centurias les habían sido escamoteados por la tradicional fuente de ingresos. El gobierno no pensó que al colocar la minería en un plano secundario dentro de las prioridades sectoriales, y optar por una política de inversiones aceleradas y masivas en programas cuyo rendimiento es a largo plazo, se asestaba un golpe de muerte al único sector realmente industrial y moderno de la economía nacional.

El efecto no pudo ser más desastroso: las inversiones aceleradas y masivas originaron una de las inflaciones monetarias más grandes de que se tenga memoria en América Latina. Se recurrió entonces a la estabilización monetaria, política diametralmente opuesta trasplantada mecánica y servilmente —como asien-

ta el autor— por el "ciyayismo intelectual" en un ámbito económico carente de una sólida base industrial capaz de garantizar el pleno empleo, una rápida acumulación del ahorro y un sostenido crecimiento productivo. La inflación, con todas sus secuelas de inmoralidad, corrupción y especulación, no se hizo esperar. Al respecto, Bredegal afirma que en un país como Bolivia, con un mercado interior muy reducido, sin una burguesía industrial moderna y conciente de su papel progresista de clase en ascenso, con capas medias completamente importadoras, sometidas a los mecanismos económicos de tipo internacional, no puede existir una regulación natural del mercado a través de la oferta y la demanda, como lo establece la política proimperialista del Fondo Monetario Internacional. La formación de oligopolios que atentan contra esta ley de la oferta y la demanda, y el control de estos oligopolios por las grandes potencias, se hace patente. Así, unas pocas firmas comerciales llegan a controlar el comercio de importación y exportación del país.

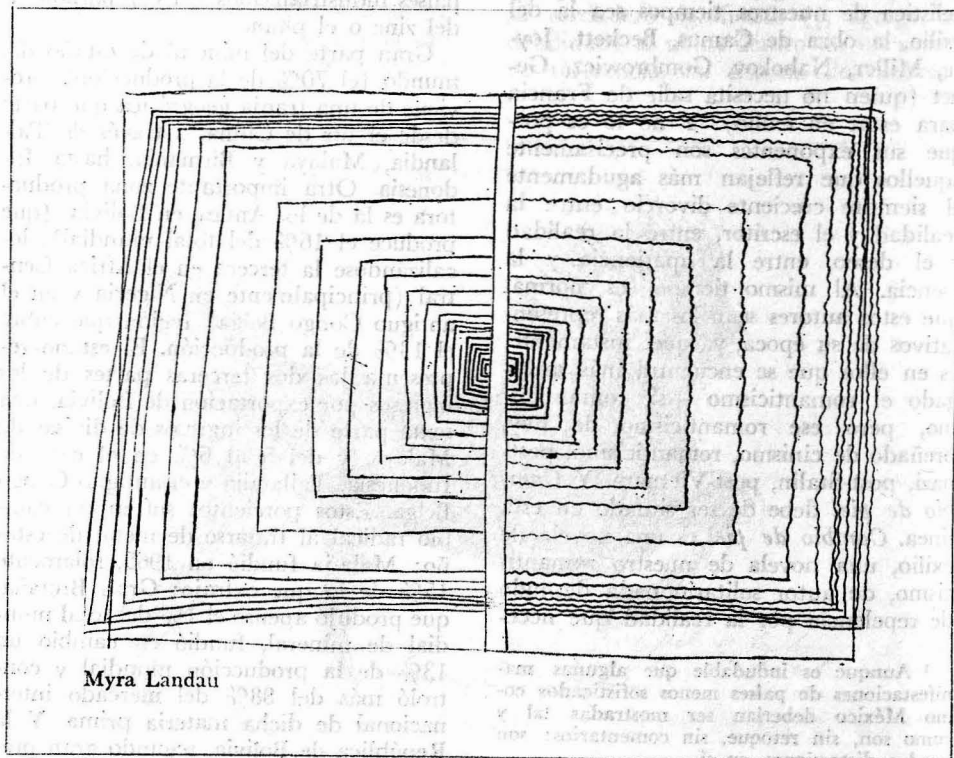
La economía boliviana, por la acción de factores internos y externos, al final de cuentas se halló aprisionada en la misma trampa de toda economía colonial, viéndose obligada a operar deficitariamente, con una economía de necesidades y gastos crecientes y un sistema de ingresos internacionales decrecientes. Además, y como acertadamente explica el autor, la nacionalización minera en su ejecución se enclavó en una forma imprecisa de capitalismo de Estado y de democracia formal y representativa, sin considerar que el contexto político social que corresponde a este tipo de medida socialista era una economía planeada y una nueva constitución social del Estado. El nuevo gobierno revolucionario no pudo modificar la fisonomía tradicional

del viejo Estado de Casta, su sistema de administración y financiamiento, su aptitud para la gestión económica y para la asistencia técnica y social.

Y si bien en 1961 se enunció una nueva política minera (programación global del desarrollo partiendo de la minería como primer sector prioritario y como núcleo nutricional del proceso industrial del país, reforma agraria, canalización del ahorro interno y del uso productivo del capital y de la técnica; participación responsable y conciente de los sindicatos en la marcha de las empresas, etc.), capaz de rectificar los viejos errores, a seis años de proclamada vemos que, por el contrario, se ha desembocado en un régimen militar que solamente ha favorecido al reducido grupo detentador de la riqueza, llevando a cabo una política claramente antinacional y antiobrera.

Pero, como anotábamos al principio de este comentario, Guillermo Bedregal no se ha limitado a presentarnos el desenvolvimiento que en lo social y en lo económico ha tenido su país en este siglo, sino que en varios apartados de su libro ahonda en los problemas a que se enfrentan los países subdesarrollados, exportadores de materias primas, al concurrir al mercado internacional y tener que hacer frente —en forma desarticulada y desventajosa— a los grandes monopolios industriales y financieros. Denunciando, con cifras y datos poco conocidos, la agresión económica de que son víctimas las naciones dependientes por parte de los países metropolitanos; agresión que solamente para América Latina representa cada año una pérdida superior a los 1,300 millones de dólares.

Guillermo Bedregal: *Monopolios contra países pobres. La crisis mundial del estaño*. Editorial Siglo XXI. México, 1967. 270 pp.



guía de los últimos libros

POLÍTICA

El socialismo en la era nuclear

John Eaton
Traducción de Sergio Pitol
México, Ediciones Era, 1968
(Colección El hombre y su tiempo)
196 pp.
• Principales problemas del socialismo contemporáneo

Vietnam, crimen del imperialismo

Luis Quintanilla y otros
México, Editorial Nuestro Tiempo, 1968
174 pp.
• Aspectos internos y externos de la guerra de Vietnam. La actitud de México

México. Movimiento Universitario de Renovadora Orientación, 1961-66

Alejandro del Corro y Myriam A. Matar, compiladores
Cuernavaca, México, Centro Intercultural de Documentación, 1968
Cidoc. Dossier No. 14
• Documentos publicados por el MURO; reacciones de prensa en favor y en contra del movimiento

La rebelión de los cristeros

Nicolás Larín
Traducción de Angel C. Tomás
México, Ediciones Era, 1968
260 pp.
• Análisis del movimiento cristero y de las relaciones de la Iglesia y el Estado en México. El autor es miembro de la Academia de Ciencias de la Unión Soviética

ECONOMIA

El desarrollo económico de México

Varios autores
México, Centro Nacional de Productividad, 1968
184 pp.
• Cinco ensayos sobre algunos aspectos de la investigación económica en México

Las estadísticas y censos de México

Rubén Gleason Galicia
México, Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Sociales, 1968
129 pp.
• Proceso de la elaboración y estado actual de las estadísticas oficiales en México

Integración económica e imperialismo

Mauro Jiménez Lazcano
Editorial Nuestro Tiempo, 1968
163 pp.
• Problemas de la integración económica de América Latina

GEOGRAFIA

Plano de la Ciudad Universitaria

Alberto López Santoyo
México, Universidad Nacional Autónoma, 1968, Instituto de Geografía
• Vías de acceso, edificios e instalaciones.

Mapas y planos contemporáneos de México

Ernesto Jáuregui O.
México, Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Sociales 1968
132 pp. mapas
• Inventario de planos y mapas de México, con una breve historia de la cartografía en México

FILOSOFIA

Literatura, filosofía y marxismo

M. Gorki y A. A. Zhdánov
México, Editorial Grijalbo, 1968
(colección 70),
160 pp.
• Análisis marxista de algunos aspectos de la literatura y la filosofía.

Función de las ciencias y significado del hombre

Enzo Paci
Traducción de Ernesto de la Peña
México, Fondo de Cultura Económica, 1968
374 pp.
• Análisis, desde el punto de vista de la fenomenología, de la ciencia en relación con el hombre

La ciencia de la ciencia

J. D. Bernal y otros
Traducción de Floreal Mazía
368 pp.
• Problemas sociales a los que se enfrenta la ciencia contemporánea

Filosofía de las matemáticas

Fernando Salmerón, José Adén
México, Centro Nacional de Productividad, 1968
66 pp.
• El sentido y el objeto del estudio de las matemáticas

HISTORIA

Los esclavos indios en la Nueva España

Silvio Zavala
Ed. de El Colegio Nacional. México, 1968.
460 p.
• Estudio, riguroso y exhaustivo, de las formas de adquirir esclavos por los colonos españoles: por el cautiverio de los vencidos en la guerra y el rescate de los antiguos siervos de los señores indígenas.

SOCIOLOGIA Y ANTROPOLOGIA

Sociología de la Nueva Africa

Jean Ziegler
Traducción de Francisco González Avándaro
México, Ediciones Era, 1968
(Colección El hombre y su tiempo)
240 pp.
• Surgimiento y desarrollo de los nuevos países africanos

Las ciencias sociales y la antropología

Pablo González Casanova y Guillermo Bonfil
México, Centro Nacional de Productividad, 1968
85 pp.
• La política de investigación en las ciencias sociales y en la antropología

La tenencia de la tierra en México

Carlos Tello
México, Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Sociales, 1968
143 pp. cuadros estadísticos
• Desarrollo de la tenencia de la tierra en México de 1910 a 1960

En la tierra mágica del peyote

Fernando Benítez
México, Ediciones Era, 1968
286 pp., fotografías
• Mitos, ceremonias rituales fiestas de un grupo huichol en torno al peyote.

Oraciones a la cruz y al diablo

Carlos Navarrete
México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Sociedad de Alumnos, 1968
85 pp.
• Recopilación de oraciones populares del estado de Chiapas, con una introducción explicativa.

PSICOLOGIA Y PSICOANALISIS

El yo en la evolución.

Esther Menaker y William Menaker
Traducción: José Guillermo Mendoza
México, Fondo de Cultura Económica, 1968
(Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis),
233 pp.
• El desarrollo de yo y de la conciencia desde su aparición en las formas más rudimentarias

Psicología del niño escolar

G. Clauss / H. Hiebsch
Traducción de H. Boettcher
308 pp.
• Etapas y crisis en el desarrollo del niño

Uno de cada veinte

Bryan Magge
Traducción de Mireia Bofill
México, Editorial Grijalbo, 1968
• Estudio sobre el origen y la vida del homosexual masculino y femenino

PEDAGOGIA

La cibernética en la enseñanza

Louis Couffignal y otros
Traducción de Eli de Gortari
224 pp.
• Posibilidades de aplicación de la cibernética a la educación

Desarrollo del pensamiento en el escolar

M. N. Shardakov
Traducción de José María Bravo
México, Editorial Grijalbo, 1968
304 pp.
• Etapas en la evolución del pensamiento del niño en edad escolar.

El proceso de enseñanza en la escuela

M. A. Danilov
Traducción de Luis Abollado Vargas
México, Editorial Grijalbo, 1968
344 pp.
• Teoría de la educación elemental; con ejemplos de la experiencia en la Unión Soviética

ARTES PLASTICAS

Miguel Salas Anzures, Textos y testimonios

Varios autores
México, 1968
132 pp. fotografías, dibujos
Kazuya Sakai
Homenaje a Miguel Salas Anzures
• Presentación de sus artículos sobre artes plásticas. Dibujos de algunos pintores que él estimuló. Cartas, poemas, ensayos referentes a él y a su obra

TEATRO

Introducción al Noh: teatro clásico japonés

México, Instituto Nacional de Bellas Artes
(Colección de teatro No. 10)
183 pp.
• Origen y principales características del teatro clásico japonés

Higiene de los placeres y de los dolores

Héctor Azar
México, Enrique G. Gonsen Editor, 1968
(Colección textos de bolsillo)
51 pp.
• Obra de teatro con prólogo y tres ejemplos

LETRAS

Poesía y teatro de T. S. Eliot

María Enriqueta González Padilla
México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968
305 pp., fotografías
• Exposición crítica del teatro y de la poesía de Eliot, con una nota bibliográfica

Anecdótico

Alfonso Reyes
Prólogo de Alicia Reyes
México, Ediciones Era, 1968
(Colección Alacena)

FICCION

Campo Cerrado

Max Aub
Universidad Veracruzana / Ficción No. 77
Xalapa. México. 1968. 209 p.
• Escrita en 1939, esta novela, parte de un ciclo de la guerra de España, ejemplifica los varios recursos del autor como novelista y ofrece, sin que se advierta tal propósito, un testimonio del fin de la lucha armada de los republicanos españoles.

El complot

Irving Wallace
México, Editorial Grijalbo, 1968
672 pp.
• Novela de ficción política. Se desarrolla

en París durante una junta de los cinco grandes

Mejicanos en el espacio

Carlos Olvera

México, Editorial Diógenes, 1968

127 pp.

• Novela de aventuras, se desarrolla en una base mexicana en Plutón

POESIA

Y en la sombra viva...

Alicia Reyes

Poemas. Ed. Pájaro Cascabel 1968. 60 p.

• "Algo de lo que Supervielle llamaba 'aroma de la luna', o sea un contorno nocturnal, se respira en los versos de Alicia Reyes", escribe Efraín Huerta

Tres poemas escondidos

Giorgos Seferis

Traducción de Jaime García Terrés

México, Ediciones Era, 1968

(Colección Alacena), 56 pp.

• Tres poemas, traducidos directamente del griego, del Premio Nobel 1962

Viajes en avión

Jaime Labastida

México, 1968

(plquette), 31 pp.

• Ocho cantos de uno de los poetas jóvenes de México

ALGUNAS REVISTAS

Revista del México agrario

Director: Hugo Tulio Meléndez

Confederación Nacional Campesina

Publicación bimestral

Núm. 3 marzo/abril, 1968

• Artículos de Emilio López Zamora, Ifigenia M. de Navarrete, Marco Antonio Durán, Federico Cruz, Delfina López sobre algunos aspectos del problema agrario en México.

Estudios orientales

El Colegio de México

Publicación cuatrimestral

Vol. II Núm. 3. 1967

• Artículos sobre China y la Revolución Cultural. Reseñas de libros

Boletín INAH

Directores: Jorge Gurria Lacroix e

Ignacio Bernal

Núm. 30, diciembre, 1967

• Artículos sobre arquitectura colonial y cerámica prehispánica

Zona franca

Revista de literatura e ideas

Director: Juan Liscano

Publicación mensual

Caracas, Venezuela

Año IV, Núm. 56, abril, 1968

• La nueva generación rebelde en los Estados Unidos. Cine, música. Reseñas

Casa de las Américas

Director: Roberto Fernández Retamar

publicación bimestral

La Habana, Cuba

Año VIII, Núm. 47

Marzo-abril, 1968

• Ensayos sobre Sartre, Che Guevara.

Textos sobre el Congreso cultural de la Habana. Ficción. Reseñas

Eco

Revista de la cultura de occidente

publicación mensual

Bogotá, Colombia

Núm. 93, enero, 1968

• Textos de Ernest Fescher, William

Burroughs, Ivan Dubsky. Reseñas y

comentarios

Diálogos

Director: Ramón Xirau

El Colegio de México

Publicación bimestral

Núm. 21 mayo-junio de 1968

Ensayos de Ramón Xirau, Héctor Manjarrez;

poemas de Alejandro Aura, José Becerra,

Charles Tomlinson, crítica, reseñas

diálogo

introducción a la lectura de don quijote

Dialogan José Luis Ibáñez y Héctor Azar

Primera lectura pública del curso sobre el Quijote del Centro de Teatro Clásico, que dirige José Luis Ibáñez, en la Casa del Lago, a partir del 12 de mayo.

HA. José Luis, a la manera de Juan de Valdés, quien también hizo profesión de soldado, debemos ocuparnos de ciertos "punticos y primoricos" del Centro de Teatro Clásico que con celo tan feroz diriges en esta Casa del Lago

JL. Me parece muy bien, sobre todo ahora que cumple un año de haberse fundado y durante el cual los trabajos y estudios efectuados están a la luz del sol, y aunque si hay cosas que me satisfacen, otras hay que me dejan mucho que desear.

HA. No hubiera hecho más San Juan Evangelista en el Monte Parnaso.

JL. Debiera haberlo hecho. Este año inicial de trabajos...

HA. ...un año de trabajos forzados, diría yo...

JL. ...ha permitido que los alumnos se enteren por vía propia de lo que es el Teatro Clásico, y así pudieran hacer lo que Julio César: que escribiera de noche lo que de día vivía...

HA. Muy alta que la levantas. Los alumnos, cautivos en la cárcel de tu tiránica enseñanza...

JL. ...dando muestras con ello de su dedicación, de su inmenso amor al teatro en castellanos, griegos y latinos.

HA. (Aparte) Entre Fray Luises, Lopes y Giles Vicentes los torturó durante todo un año, en el *deleite supremo* de la dicción y el fraseo.

JL. Como primicias de los tres primeros cursos hemos leído *Los sueños* de Quevedo, *El cantar de los Cantares* y el *Romancero del Cid* —de la ortografía no digo nada pues la culpa se debe atribuir a los editores de los libros consultados.

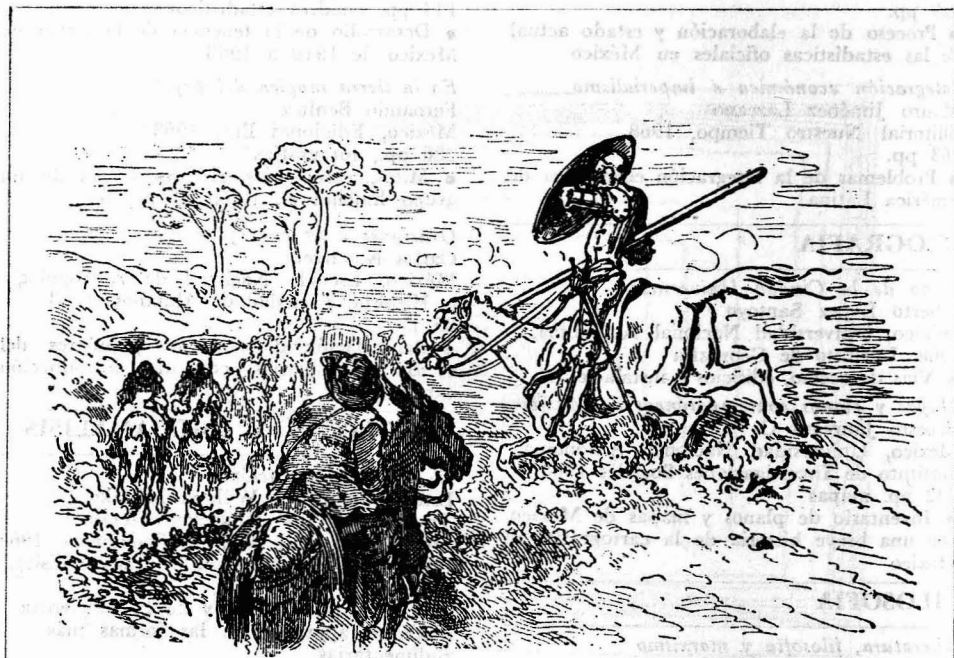
HA. Quien bien esté, que se quede.

JL. Mira, *El Cantar* lo dicen bastante aceptablemente. Tú se lo has oído.

HA. Sí, cómo no; lo recitan en castellano, israelí, alguno de los muchachos lo dice en sánscrito y entonces no se entiende; en latín y en la Biblioteca Nacional también.

JL. El *Romancero del Cid* hice que lo repitieran doscientas veces hasta que aprendieron a entonarlo...

HA. ¡Y las doscientas veces tuvimos que escucharlo...!



Gustavo José

JL. Es por eso que creo conveniente que empiecen a leer *El Quijote de la Mancha*...

HA. [Aparte] Aquí Cervantes aúlla.

JL. ...pues me interesa sobremanera que practiquen con los hiatos, las sinalefas, hipérbatos, dialefas, elipsis y mil figuras deliciosas más que contiene la prosa cervantina.

HA. Este abad de lo que canta, de eso yanta.

JL. Pero además deseo que esas lecturas se inicien de una manera brillante, puesto que la primera de ellas deberá contener tanto la grandeza de la obra, como la significación del primer año del Centro de Teatro Clásico.

HA. ¿Con qué nuevo siniestro me amenazas?

JL. Para lo cual habremos de pensar en invitar a alguna gran figura que con su presencia haga coincidir nuestros dos propósitos. Alguien de la Academia, por ejemplo.

HA. ¡Dios mío, la momiza!

JL. Pienso... en el doctor Monterde...

HA. Pío, pío, pío, pío, ...

JL. En el maestro Dávila Garibi...

HA. Scrash, scrash, scrash...

JL. En José Luis Martínez, mi tocayo...

HA. Inba inba inba inba ¡puff!

JL. ¡Ya está: en Salvador Novo!

HA. ¡No, por favor, José Luis!

JL. ¡Eso es, el maestro Novo es la persona indicada!

HA. José Luis, recapacita. Novo es un latoso. Nos va a salir con que no puede, que es domingo, que esto está muy lejos y que quién va a pasar por él; que ese día lo destina a barrer las banquetas de su flamante calle. Que su peluca, que cuáles anillos prehispánicamente discretos se va a poner; que su reloj a gogó se lo trajeron de Carnaby Street y que marca otro tiempo; que salió retratado como campeón de las letras y está que no se aguanta y que *deveras* no puede; que tiene que escribir los veinticuatro libros diarios a que lo tenemos obligado; que no le vamos a dar ni un centavo y que ya lo acaban los de la tienda de la esquina de la Capilla; que no le estorbemos pues a la noche deberá disparar un discurso en el que pondrá a la bestia fiera de la crítica teatral como se merece, esto es, como lazo de puerco; en fin, que de luengas vías luengas mentiras...

JL. Señoras y señores, es un elevado honor para la Casa del Lago de la Universidad contar con la presencia del maestro Salvador Novo, Cronista de la ciudad, en la primera lectura de *El Quijote de la Mancha*, lecturas que domingo a domingo se llevarán al cabo en conmemoración del primer año de fundado el Centro de Teatro Clásico.

cine

la malaventura de eric von stroheim

Por Francisco Pina

Con la muerte de Eric von Stroheim, acaecida en 1957, desapareció uno de los creadores más audaces y originales que ha dado hasta hoy el cine. Tan audaz y tan original, que no pudo imponer su talento en Hollywood, donde ya es sabida la suerte que espera a los hombres y los artistas con las características suyas. (Chaplin y Orson Welles, por no citar más que dos casos muy connotados, han sabido también algo de esto.)

La muerte le sorprendió en Europa, cerca de su país amado, en donde conservaba todavía algunos —pocos— amigos y admiradores. Tenía setenta y un años, y llevaba ocho meses inmovilizado por la parálisis. Pocos días antes de su muerte fue nombrado caballero de la legión de honor en su villa de Maurepas. Se dijo entonces, no sé con qué fundamento, que Stroheim se sintió hondamente conmovido ante semejante distinción. Esto podía ser una mentira y también podía ser una engañosa verdad: Stroheim pudo haberse divertido, representando su última farsa, al fingir una emoción profunda ante un hecho que, en realidad, le importaba menos que un camino.

Hacia por lo menos treinta años que el autor de *Avaricia* estaba muerto, y él lo sabía. Para sobrevivir trabajaba como comparsa y alquilaba su máscara imposible e impasible a mil dólares por día, sin preocuparse del argumento del film ni del cambio de la moneda. El último sentimiento que se permitía expresar en la pantalla era el desprecio. El desprecio por lo que se le obligaba a hacer, por aquellos que le obligaban a hacerlo y por él mismo, que aceptaba el encargo. Su gesto característico de ensanchar las ventanas de la nariz y crispas las recias mandíbulas, fue durante treinta años su única protesta y su único desahogo.

El tiempo del desprecio había comenzado para él en 1927, una vez que su obra hubo terminado. Pero el desprecio de sí mismo y de los demás puede convertirse en una razón de vivir. Y si se es fotogénico, en un modo también de ganarse la vida. En el curso de estos treinta años aciagos no tuvo más que un momento de debilidad: fue cuando actuó en *La gran ilusión*. Lo hizo, movido por su grande y sincera amistad con Jean Renoir; aceptó entonces tener un alma y sentir otra cosa que no fuera el hastío en un film que no era

suyo. *La gran ilusión* es una obra maestra, un clásico del cine. Es un film que no carece de fuerza, pero que vale, sobre todo, por su tacto, su discreción, su mesura y su humanidad, cualidades muy apreciables, pero que no han figurado nunca en la estética de Stroheim. Éste realizó una actuación inolvidable, arriesgando que se olvidara que antes de este papel se había expresado ya plenamente.

A los diez años de haber muerto "oficialmente", parece que todavía hay gente en el mundo que se complace sinceramente en recordarlo. Y hay que esperar que cuanto más se aleje, se advertirá más su importancia. Llegará, incluso, un día en que nadie se acuerde de su cabeza rapada (¡ay, ese pobre Yul Brynner!), de su cicatriz, de sus taconazos, de su monóculo, de su leyenda y de sus accesorios. Y entonces se descubrirá lo que el cine le debe: en primer lugar, la insolencia.

En alguna ocasión he leído la siguiente anécdota, que ignoro si responde a la realidad, pero que desde luego tiene su estilo. Eric von Stroheim acababa de llegar a Norteamérica. No sabía más que estas cuatro palabras de inglés: *Son of a bitch*. Tuvo ocasión de emplearlas frecuentemente, sobre todo en Hollywood, donde fracasó y donde nunca pensó triunfar. Y aquí viene la anécdota. Trabajaba como tramoyista en una cinta espectacular. El actor "estrella" desempeñaba el papel de un general con el pecho lleno de condecoraciones. *Son of a bitch*, gritó Stroheim con su voz más cavernosa, viendo que el general de cine se había puesto las condecoraciones al revés. Hollywood nació con complejos y se dejaba impresionar por cualquiera que conociese el reverso de todas las medallas.

De Stroheim puede decirse —como de Chaplin— que ha sido el cineasta que mejor ha expresado en sus films la angustia interna de su propia vida. No pocas de sus obras están llenas de recuerdos de una juventud tempestuosa y atormentada. Nació en Viena el 22 de septiembre de 1885. Estaba destinado a la carrera militar por tradiciones familiares. Muy joven salió de la Academia de Neustadt como teniente de caballería. Se ha dicho que un error, o tal vez un delito suyo, precipitó la ruina de su aristocrática familia, que ya en ese tiempo padecía serias dificultades económicas.

Emigró a los Estados Unidos en 1909.

Antes de darse a conocer como cineasta trabajó en toda clase de oficios, desde cargador de los muelles hasta profesor de equitación. Parece que también estuvo en México en el comienzo de la revolución y figuró como combatiente en las filas de don Francisco Madero. En 1915, de regreso en Nueva York, entró como comparsa en una compañía teatral. Y le bastaron pocos años para demostrar su extraña y vigorosa personalidad. Saliendo rápidamente de la sombra, trabajó como actor y como asistente de director junto a John Emerson y David W. Griffith.

Los inolvidables personajes que representó en la pantalla le valieron el calificativo de "hombre al que se desea odiar". A él le agradaba este calificativo, pues sentía una honda aversión por sus personajes interpretados en la pantalla, que en la vida real pertenecían al corrompido mundo que había abandonado voluntariamente.

Dio vida a una serie de tipos impresionantes, de modales fríos y correctos, de una elegancia refinada, bajo la cual se ocultaban siempre la hipocresía y el sadismo. La fuerza con que expresó la crueldad y el cinismo de estos personajes, traía a la pantalla una audacia nueva, expresada a través de una curiosa mezcla de convencionalismo y verdad.

Pronto se sintió insatisfecho de trabajar simplemente como actor: deseaba asumir la responsabilidad completa de la dirección. Carl Laemmle le ofreció la oportunidad de poder realizar e interpretar un argumento de su propia cosecha. Este primer film, que data de 1918, se titulaba *Maridos ciegos* y era la historia un tanto banal de un seductor cínico y cobarde. Mas por la audacia de su estilo y la crudeza del retrato —hecho sin ningún pudor— resultaba fácil descubrir que el realizador cinematográfico valía tanto —o más— que el intérprete. Todo lo que había de ser Stroheim más tarde se perfila ya en esta primera obra.

En 1919 realiza *El pasaporte del Diablo*, su segundo film. Pero es en el tercero, *Locuras de mujer o Esposas imprudentes*, donde da rienda suelta a su incontenible audacia y desafía a ciertas fuerzas que son invencibles, al menos cuando las enfrenta un hombre solo. Además hizo un derroche de dinero que no era habitual en aquellos tiempos. Solamente el decorado que reproduce el Casino de Montecarlo costó doscientos mil dólares, cifra fabulosa en aquel momento.

El productor Leammle anunció este film en la siguiente forma: *Real million dollars feature for Universal Super-Jewel de Luxe Productions*. Por otra parte, la censura se ensañó con esta película tan inusitadamente atrevida, y el resultado económico no fue nada halagüeño.

La acción se desarrollaba en Montecarlo, y el protagonista era un aventurero protegido por el uniforme de oficial ruso blanco, que extorsiona a su cama-

dera y a la esposa de un diplomático americano, a las que ha seducido con sus malas artes. Tratando de salvarse de un incendio provocado por la camarera celosa, el seductor abandona entre las llamas a la americana. Tranquilamente se dispone luego a violar a una muchacha idiotizada, pero es sorprendido por el padre de la infeliz y muere a manos de éste.

Como se ve, esta historia no era demasiado consistente, pero Stroheim empezaba ya a demostrar que un realizador de genio puede conseguir algo notable aunque se sirva de un argumento intrascendente. Ocioso es decir que en el film abundan los detalles escabrosos, y es también sorprendente el realismo con que presenta ciertas costumbres de la primera postguerra. El público de aquel tiempo no daba crédito a sus ojos y pensaba, seguramente, que la película había sido concebida y realizada por un hombre al borde de la locura o por un extraño salvaje.

Locuras de mujer, film extraordinario por el trabajo de interpretación y dirección que realiza von Stroheim, fue la única obra que, con *La viuda alegre*, pudo llevar a término sin provocar ruidosos incidentes. En 1923 empieza a rodar *Caballitos de madera*, película en la que presenta a Mary Philbin, que había sido descubierta por él. Esta cinta no la terminó, porque la empresa productora se asustó y confió la dirección a Rupert Julien. El tema es una sátira acre y mordaz de la alta sociedad vienesa.

Su obra más famosa, *Avaricia*, estaba basada en una tremenda novela de Frank Morris. La increíble violencia de esta novela se acentuaba todavía más en la pantalla, por obra y gracia de la peculiar genialidad con que Stroheim podía afrontar un tema semejante. Solamente un realizador con las características suyas podía infundir grandeza a aquella verdadera apoteosis de todo lo más ingrato, sórdido y odioso que existe en la vida.

Aunque nunca se proyectó completa, recuerdo todavía la enorme impresión que me causó al ver en un cine club madrileño lo que los productores habían dejado de esta película insólita. El final es, acaso, el más terrible y desolador que se ha llevado a la pantalla. Salía uno, después de verla, como si le hubieran puesto una venda negra en los ojos, con un desesperado deseo de ver la luz del sol y respirar un poco de aire puro.

Stroheim trabajó cerca de dos años en la realización de *Avaricia*. La proyección de esta película duraba más de ocho horas. Los productores protestaron, y entonces el realizador aceptó que el film fuese reducido; pero no le encargaron a él este trabajo, sino a June Mathis, quien hizo un montaje arbitrario y poco hábil. Resultado de todo esto fue que la cinta jamás pudo explotarse comercialmente.

Stroheim declaró entonces lo siguiente:

"El film así amputado no podía servir, ni tenía ninguna semejanza con lo que yo concebí y filmé. Ni siquiera he querido ver la versión que ha circulado por el mundo: me niego a reconocerla como obra mía."

Pero a pesar de esta razonable y legítima declaración del autor, lo cierto es que *Avaricia* tal vez sea su obra más típica y perfecta. La impronta que dejó sobre las imágenes es tan poderosa, que el montador profesional sólo pudo simplificar la acción y suprimir algún pasaje entre los más audaces y escabrosos. Pero la obra continúa siendo un testimonio impresionante de lo que el autor quiso decir en ella.

Por la seguridad de su estilo, por la profundidad sorprendente con que está captado el carácter de los personajes, por la amargura, la crudeza y la violencia inexorable con que Stroheim expresa los sentimientos más turbios y monstruosos del hombre, es una de las obras singulares que ha dado el cine.

Cruel reconstrucción de la vida, reveladora sin paliativos del vicio, la rapacidad, la vergüenza, el delito y la ignominia, encontró en seguida la hostilidad, solapada o abierta, de todos los que se niegan —o fingen negarse— a aceptar algunos aspectos demasiados ingratos del género humano. En una época de dramas lacrimosos y moralizantes al estilo de Griffith, en que se creía ingenuamente, con un optimismo panglossiano, en el progreso moral inevitable, la agresividad panfletaria de Von Stroheim llegó a considerarse como un insulto intolerable. Entonces se le empezó a llamar el "director loco de Hollywood".

En 1925 realiza una película que era realmente la que menos podía esperarse de él. Me refiero a *La viuda alegre*, la archipopular opereta de Franz Lehár. La dirección de esta cinta le fue ofrecida, según declaración suya, para compensarle de los quebrantos que le ocasionó la estúpida y arbitraria mutilación de *Avaricia*.

Ahora se trataba de una película comercial, cuyo éxito estaba asegurado desde el principio. Stroheim no tuvo más remedio que aceptar la oferta. Y se produjo el esperado éxito de taquilla. Pero la suerte en Hollywood de este realizador imperioso, altivo, inquieto y rebelde, estaba echada. Y lo que tenía que pasar, pasó...

La siguiente película, *Sinfonía nupcial*, que terminó a fines de 1927, era nuevamente una obra amarga, dura, implacablemente satírica contra el Imperio austrohúngaro. Estaba llena de datos autobiográficos, y con ella reaparecía el Stroheim de siempre, después del fugaz y amable intermedio de *La viuda alegre*.

En *Sinfonía nupcial* interpretó el papel de un oficial austriaco, bastante más humano que los que había encarnado anteriormente. La acogida del público fue muy fría. Stroheim abandonó la "Paramount".

Su último film americano data de



1928 y es el que se tituló *La reina Kelly*. Esta "reina" era una aristócrata entregada sin remisión al libertinaje, que aparecía frecuentemente en su lujoso lecho, con un gato, una jeringa de inyecciones para morfina y un rosario. El film estaba financiado —o al menos así se dijo— por Gloria Swanson, que era también la protagonista. Como no podía menos que suceder, surgieron dificultades entre la "estrella" y el realizador; éste abandonó su tarea, y la película quedó inconclusa.

Con *La reina Kelly* se terminó la carrera de Von Stroheim como director. En calidad de actor reapareció en películas de James Cruze y de George Fitzmaurice.

En 1937 regresó a Europa, donde, entre otras actuaciones de menor importancia, representó magníficamente, como hemos dicho al principio, el papel de oficial alemán en *La gran ilusión*, de Jean Renoir. Otra interpretación importante de sus últimos años fue la de *El ocaso de una vida*, film americano de Billy Wilder, en el que desempeñó un papel de gran emotividad, pues evocaba en la pantalla su propia tragedia íntima y el grotesco fracaso de todas sus ambiciones truncadas.

Tengo ante mí un documento inglés publicado en junio de 1943 por *Light and Sound*, revista que trata de las relaciones entre el cine y la cultura (lo que es una tarea encomiable, aunque un tanto sobrio y preciso como una guía de ferrocarril. Pero es curioso y vale la pena reproducirlo:

1918. *Blind Husbands*. Argumento y

dirección de Eric von Stroheim. "The american film with an approach to sex." (El primer film americano en que el sexo no está ausente.)

1921. *Foolish Wives*. Argumento y dirección de Eric von Stroheim. "Provocative sexual comedy that shocked the puritans in America." (Creo que esto no precisa ser traducido.) La noticia explica además que el film, que contaba 21 rollos en su origen, quedó reducido a 14 en el momento de la proyección, pues la censura había cortado 2,300 metros de película. Sin embargo, después de ver este film, fue cuando Jean Renoir renunció a la pintura para dedicarse exclusivamente al cine.

1923. *Greed* (*Avaricia*). Adaptación y dirección de Eric von Stroheim. Duración del rodaje: nueve meses. 18 rollos, reducidos a 8 en la copia considerada "comercial". "Un film áspero sobre el dinero y que presenta una pintura de las realidades sociales mucho más aguda y profunda de lo habitual en los films americanos producidos anteriormente."

En cuatro años, como puede verse, Stroheim había proporcionado al cine norteamericano sus dos temas esenciales: el sexo y el dinero.

1925. *The Merry Widow* (*La viuda alegre*). Se trata de una simple ópera. La noticia subraya, sin embargo, que aquellos que habían visto la versión original, sin cortes, dijeron que era excesivamente "sardónica".

1927. *The Wedding March* (*Sinfonía nupcial*). Argumento y dirección de Eric von Stroheim. La acción transcurre en la Viena de anteguerra. Es la

obra más sombría y más mordiente de Stroheim y, sin duda, la más importante. Tenía 24 rollos y se proyectaba en dos partes. El autor impidió la proyección de la segunda parte en Norteamérica. (Había sido cortada sin su autorización.) Esto fue su condena de muerte. No pudo terminar su producción siguiente: *La reina Kelly*. El film contaba ya 30 rollos (siete horas de proyección) y los productores se "impacientaron".

En cuanto a *Walking Down Broadway*, su primer y único film hablado, jamás llegó a exhibirse ante el público.

Así termina el texto de la revista *Light and Sound*. Y no es posible dejar de pensar con amargura en esos diez años americanos del emigrante austriaco, convertido por el azar en un realizador de auténtico genio. Diez años vertiginosos de frenesí y de gloria, seguidos de diez años de miseria silenciosa. Stroheim es un *has been*, según llaman los norteamericanos a "uno que ha sido alguien en otro tiempo".

Para sobrevivir después del desastre, no contó más que con su "jeta". Ya la había utilizado bien en sus films, porque le parecía sensual, irónica y cruel. Entre tanto, hizo papeles de extra y ofreció, por añadidura, su acento raro y su voz cavernosa.

Espía, traidor, traficante, general chino, oficial teutón, nazi empedernido. En películas idiotas, mediocres, medianas, casi buenas. A él le importaba un bledo... ¡Mil dólares diarios! Y al cabo de cinco años, nada. O mejor dicho, la miseria silenciosa, llevada con increíble dignidad. El mercado alemán lo rechazaba; el público sentía hacia él un odio secreto y ya no quería verle. Se arruinó por segunda vez. Recibió proposiciones de Norteamérica, pero no quiso moverse más. Escogió a Francia para vivir muriendo, porque es un país que, a menudo injusto e ingrato con los vivos, acaba siempre por hacer justicia a los muertos.

¿Será preciso decir que Eric von Stroheim es una de las pocas grandes figuras que ha dado el cine? Pero fue también algo más que eso: fue un luchador indómito e incansable en la ruda batalla para convertir en arte lo que suele ser una industria. (Y a veces una industria clandestina, como el tráfico de drogas.)

Siempre resultarán pálidas las palabras que se digan para exaltar su honestidad profesional, la insobornable altivez de su gran espíritu de artista, su auténtica aristocracia —porque era una aristocracia del espíritu— y su admirable actitud de independencia, capaz de afrontar todos los golpes del infortunio, antes que someterse a las estúpidas exigencias del mercachifle estólido y acaudalado.

Murió pobre y casi en el olvido. Pero los pocos grandes del cine supieron en aquel momento que en sus filas se había producido una pérdida irreparable.

GHETTO NEGRO



GHETTO NEGRO es un penetrante documento que utiliza hechos y datos de primera mano, muchos de ellos rigurosamente inéditos; la mayoría desconocidos, para exponer con gran objetividad la vida del negro norteamericano en sus prisiones sin rejas ni muros, de las cuales es prototipo el barrio de Harlem, en Nueva York.

UN EXITO MAS DEL
fondo de cultura económica

)) DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS DEL CONTINENTE ((

EDICIONES ERA



NOVEDAD



ALFONSO REYES ANECDOTARIO

Prólogo de Alicia Reyes
119 pp. / \$ 22.00

EDICIONES ERA, S. A.

Aniceto Ortega 1358, altos / México 12, D. F.

**Mejores
revistas**



**Mejores
libros**

Grandes Escritores de Nuestro Tiempo /

Nova-Dell / Joyas de Bolsillo / Odisea /

Temas de Nuestro Tiempo /

Grandes Producciones /

Bestsellers Universales / Serie Exitos /