

INDICE DE LA REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Volumen XV

Septiembre de 1960 a agosto de 1961

NÚM. PÁG.

NÚM. PÁG.

ARTES PLÁSTICAS

BENVENUTO, SERGIO. <i>Joaquín Torres García: El pintor.</i>	12	14
FLO, JUAN JOSÉ. <i>Joaquín Torres García: Las ideas.</i>	12	19
GARCÍA PONCE, JUAN. <i>Miró y Calder.</i>	8	26
GÓMEZ DÁVILA, VENTURA. <i>Héctor Xavier, Salvador Pinoncelly.</i>	1	23
PAZ, OCTAVIO. <i>Presentación de Pedro Coronel.</i>	10	21
VALDÉS, CARLOS. <i>El arte del Perú.</i> <i>La nueva Galería Misrachi.</i>	6 11	25 22
WESTHEIM, PAUL. <i>Del dibujo.</i>	2	21

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. <i>Literatura hispanoamericana de posguerra.</i>	2	4
AXELOS, KOSTAS. <i>¿Por qué estudiamos a los presocráticos?</i>	7	16
AYALA ANGUIANO, ARMANDO. <i>¿Fascismo en Estados Unidos?</i>	10	16
BERNARD, PHILIPPE. <i>El racismo es una neurosis.</i>	6	22
CAMPOS, JULIETA. <i>¿Realismo mágico o realismo crítico?</i> <i>La novela de la Revolución Cubana.</i>	5 9	4 6
CARDENAL, ERNESTO. <i>Misticismo Beatnik.</i>	8	12
CASTAÑEDA, JORGE. <i>Un nuevo derecho para una época nueva.</i>	4	17
CASTELLANOS, ROSARIO. <i>Virginia Woolf o la literatura como ejercicio de la libertad.</i>	15	5
CERNUDA, LUIS. <i>Dashiell Hammet y la novela policial.</i>	7	5
FRENK, MARIANA. <i>Pedro Páramo.</i>	11	18
FROMM, ERICH. <i>Un manifiesto socialista.</i>	1	4

FUENTE, RAMÓN DE LA. <i>Freud y Spinoza.</i>	7	20
GONZÁLEZ PEDRERO, ENRIQUE. <i>El gran viraje.</i> <i>Cincuenta años después.</i>	1 3	9 4
GONZÁLEZ RAMÍREZ, MANUEL. <i>La tragedia de Tlaxcalantongo.</i>	3	21
GENOVÉS, SANTIAGO. <i>Más sobre el racismo: una protesta.</i>	8	18
LEÓN-PORTILLA, MIGUEL. <i>Tres reflexiones sobre la muerte en la poesía náhuatl.</i>	10	11
LOPE, JUAN M. <i>Tomar las de Villadiego.</i>	1	20
LÓPEZ CÁMARA, FRANCISCO. <i>Capitalismo y liberalismo.</i>	2	7
MEJÍA SÁNCHEZ, ERNESTO. <i>Biblioteca americana (José Martí).</i> <i>Biblioteca americana (Azorín).</i> <i>Biblioteca americana (Borges).</i> <i>Biblioteca americana (Fielding).</i>	2 7 10 11	29 28 29 30
MEJÍA VALERA, MANUEL. <i>Una contradictoria figura en la filosofía hispanoamericana: José de la Riva Agüero.</i>	7	13
MICHEL, MANUEL. <i>Las avestruces de corazón sensible.</i>	9	22
MILLS, C. WRIGHT. <i>El balance de la culpa (Notas sobre la guerra fría).</i>	4	6
MONTERDE, FRANCISCO. <i>Anaquel (La "Comedia famosa" que dejó inconclusa Agustín de Salazar y Torres).</i> <i>Anaquel: El rastro de una obra teatral en la que colaboró Sor Juana Inés de la Cruz.</i> <i>Anaquel: La "Relación peregrina" de Francisco Antonio Navarrete.</i>	1 5 12	31 32 30
NORA, EUGENIO DE. <i>La guerra española en la novela.</i>	9	8
OLMOS, FRANCISCO. <i>La novela nueva: su presente y porvenir.</i>	5	9
PACHECO, JOSÉ EMILIO. <i>Simpatías y diferencias (Franco y la Segunda Guerra Mundial, Apollinaire y Napoleón, Consejo Internacional de la Música, Mauriac y De Gaulle, Manuel Altolaquirre, Los films de la nouvelle vague en 1959-60).</i>	1	32

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
<i>Simpatías y diferencias (Homenaje a Tolstoi, Nuevos poetas argentinos, Juan de Dios Peza, Kennedy y Nixon).</i>	2	31	<i>Balance de 1960.</i>	6	27
<i>Simpatías y diferencias (Francisco Monterde, Presidente de la Academia; Ida Rubinstein, James Dean).</i>	3	31	<i>Esta rubia vale un millón, El pueblo de los malditos.</i>	7	25
<i>Simpatías y diferencias (Xavier Villaurrutia, Arte contemporáneo, Estados Unidos e Hispanoamérica).</i>	4	32	<i>La ley, Seriozha.</i>	8	29
<i>Simpatías y diferencias (André Gide a diez años de su muerte, La censura cinematográfica, La novela italiana en 1960, Brecht y el cine).</i>	6	32	<i>El General de la Rovere, El bello Antonio, Once a la medianoche.</i>	9	27
<i>Simpatías y diferencias (Virginia Woolf o el tiempo detenido, Pro y contra de la Biblia en el mundo de hoy, Diálogo con Víctor Seix).</i>	7	32	<i>Ni bendito ni maldito, Las mil y una noches árabes, Notas sobre otros films.</i>	10	25
<i>Simpatías y diferencias (Las Memorias de Sergio Eisenstein, Canto de Lumumba para su raza).</i>	8	32	<i>Sobre el cine norteamericano.</i>	11	25
<i>Simpatías y diferencias (Sartre y la Revolución Cubana).</i>	9	32	<i>A la búsqueda del cine mexicano.</i>	12	26
<i>Simpatías y diferencias (La vida en la obra de Alfonso Reyes, Emilio Salgari, Diario de un niño judío, Max Aub y la literatura mexicana en Europa, Karl Jung).</i>	10	32			
<i>Simpatías y diferencias (Ernest Hemingway: su vida, su obra, su lección, su influencia).</i>	11	32	CRÓNICAS, REPORTAJES, ENTREVISTAS Y CARTAS.		
<i>Simpatías y diferencias (La novela modernista y Enrique Larreta, escritor de transición).</i>	12	32	CARPENTIER, ALEJO.		
PAZ, OCTAVIO.			<i>Una conversación con Jean-Paul Sartre.</i>	6	11
<i>Corriente alterna (Sade).</i>	6	15	GOYTISOLO, JUAN.		
SILVA HERZOG, JESÚS.			<i>Almería.</i>	7	8
<i>Breve historia de la revolución mexicana.</i>	3	11	LAWRENCE, FRIEDA.		
SNYDER, GARY.			<i>La vida con Lawrence.</i>	6	13
<i>Nota sobre las tendencias religiosas.</i>	8	14	PONIATOWSKA, ELENA.		
TUÑÓN DE LARA, MANUEL.			<i>Buñuel.</i>	5	14
<i>Cuba y España.</i>	11	11	DOCUMENTOS.		
XIRAU, RAMÓN.			BEHAN, BRENDAN: <i>Al diablo todo mundo.</i>	7	22
<i>Tolstoi o de la purificación.</i>	4	15	CHÁVEZ, IGNACIO.		
<i>De trovas y trovadores.</i>	10	4	<i>Respuesta a Excelsior.</i>	12	4
CIENCIA			FOUGEYROLLAS, PIERRE.		
MORALES, JUAN JOSÉ.			<i>El vocablo 'intelectual'.</i>	12	12
<i>¿Son condenables los experimentos de Bolognia? Una aproximación más allá de los prejuicios.</i>	6	21	GARCÍA TERRÉS, JAIME.		
<i>El átomo domesticado.</i>	12	28	<i>Inventario.</i>	12	4
CINE			GOODMAN, PAUL.		
GARCÍA RIERA, EMILIO.			<i>Pornografía, arte y censura.</i>	8	20
<i>El fin del rey del crimen, Pather Panchali, Reto al destino.</i>	1	25	MARTÍNEZ MORENO, CARLOS.		
<i>Río salvaje, La vuelta al mundo en ochenta días, Sonatas.</i>	2	24	<i>La ola de simplismo se lleva todo.</i>	9	24
<i>En esta esquina, Un día de trabajo, Los novios, El tigre de Bengala.</i>	3	27	EDITORIALES		
<i>Deseo y destrucción, Su pecado fue jugar, La adorable pecadora, El puente, El último viaje, Herencia de la carne.</i>	4	27	GARCÍA TERRÉS, JAIME.		
<i>Sobre la segunda reseña de festivales.</i>	5	26	<i>La feria de los días (La actual situación política de México).</i>	1	3
			<i>La feria de los días (La acción positiva, única esperanza de salvación).</i>	2	3
			<i>La feria de los días (México al día).</i>	4	3
			<i>La feria de los días (La libertad de expresión).</i>	5	3
			<i>La feria de los días (Últimos acontecimientos universitarios).</i>	6	3
			<i>La feria de los días (Sociedad Interamericana de Prensa).</i>	7	3
			<i>La feria de los días (Censura).</i>	8	3
			<i>La feria de los días (No intervención en Cuba).</i>	9	3
			<i>La feria de los días (El arma contra el marxismo).</i>	10	3
			<i>La feria de los días (Respuesta a Salvador de Madariaga).</i>	11	3
			<i>La feria de los días (Las calumnias de cierta prensa).</i>	12	3

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
FICCIÓN			CARDENAL, ERNESTO.		
ARREDONDO, INÉS.			<i>Las ciudades perdidas.</i>	2	12
<i>Estar vivo.</i>	10	13	CERVANTES, FRANCISCO.		
AUB, MAX.			<i>Canto IX.</i>	8	5
<i>María.</i>	9	17	CORONEL URTECHO, JOSÉ.		
CASTELLANOS, ROSARIO.			<i>Discurso sobre Azorín para ser traducido a la lengua náhuatl.</i>	9	14
<i>Tres nudos en la red.</i>	8	6	DIA, BEATRIU DE; VENTADORN, BERNATZ DE; LULL, RAMÓN.		
CHACEL, ROSA.			<i>Los trovadores (Traducción de Ramón Xirau).</i>	10	9
<i>Barrio de maravillas (fragmento).</i>	2	14	FERLINGHETTI, LAWRENCE; GINSBERG, ALLEN; O'HARA, FRANK; EL HERMANO ANTONINO, O. P.; LEVERTOV, DENISE; LAMANTIA, PHILIP; ASHBERY, JOHN.		
DÁVILA, AMPARO.			<i>Poesía "Beat" (Traducciones de Ernesto Cardenal).</i>	11	6
<i>El entierro.</i>	6	7	FERLINGHETTI, LAWRENCE.		
ELIO, MARÍA LUISA.			<i>Superpoblación (Traducción de Luis Oyarzún).</i>	8	13
<i>Relatos.</i>	1	18	FRAIRE, ISABEL.		
GARCÍA TERRÉS, JAIME.			<i>Tres poemas.</i>	8	4
<i>Más dilatada muerte.</i>	3	24	LEÓN FELIPE.		
IBARGÜENGOITIA, JORGE.			<i>Nos salvaremos por el llanto.</i>	6	4
<i>Amor de Sarita y el profesor Rocafuerte.</i>	9	16	KORVAN, ALLAN.		
MASSÓ, FAUSTO.			<i>Paul Klee.</i>	1	16
<i>Otros cuentos.</i>	7	11	MEJÍA SÁNCHEZ, ERNESTO.		
MEJÍA VALERA, MANUEL.			<i>Poemas familiares.</i>	4	5
<i>Una vez por todas.</i>	4	22	<i>Libertad de pensamiento.</i>	9	14
MELO, GASTÓN.			PRADOS, EMILIO.		
<i>La camisa.</i>	12	10	<i>Un poema.</i>	5	22
PACHECO, JOSÉ EMILIO.			SABINES, JAIME.		
<i>El parque hondo.</i>	5	23	<i>Primeros pasos en la ciudad.</i>	11	16
PONIATOWSKA, ELENA.			SITWELL, EDITH.		
<i>Prosas.</i>	11	14	<i>Dos poemas (traducción de Sergio Pitol).</i>	7	4
MÚSICA.			RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS.		
BAL Y GAY, JESÚS.			BATIS, HUBERTO.		
<i>El músico en la sociedad contemporánea.</i>	1	24	<i>José Luis Busaniche: Bolívar visto por sus contemporáneos.</i>	1	28
<i>Abuso de la música.</i>	2	26	DALLAL, ALBERTO.		
<i>Augusto Novaro, investigador ejemplar.</i>	3	26	<i>Rudolf Carnap: La superación de la metafísica por medio del análisis lógico del lenguaje.</i>	10	30
<i>Accidentes del trabajo.</i>	4	25	ESPINOSA RAMOS, JAIME.		
<i>El compositor ante el concepto de época.</i>	5	25	<i>Pedro Bosch Gimpera: El problema indoeuropeo.</i>	4	31
<i>En torno a una semblanza de Von Karajan.</i>	6	26	<i>Seminario de cultura náhuatl: Estudios de cultura náhuatl, V. II.</i>	7	31
<i>Marzo de 1861: Tannhäuser.</i>	7	23	LOPE, JUAN M.		
<i>Un nuevo instrumento de análisis (I).</i>	8	28	<i>Agustín Jiménez: Picardía mexicana.</i>	7	30
<i>Un nuevo instrumento de análisis (II).</i>	9	26	MELO, JUAN VICENTE.		
<i>Un nuevo instrumento de análisis (III).</i>	10	24	<i>Jesús Bal y Gay: Tientos.</i>	1	29
<i>Los músicos románticos.</i>	11	23	<i>Erich Fromm: La misión de Sigmund Freud</i>	1	29
<i>¿Son lícitos los juegos de azar? (I).</i>	12	23			
MELO, JUAN VICENTE.					
<i>Acorde menor (La Traviata).</i>	11	24			
<i>Acorde menor (La música contemporánea).</i>	12	24			
<i>En torno a las colaboraciones literarias de Igor Stravinski.</i>	8	15			
WINDHAUSEN, RODOLFO.					
<i>Breve panorama del jazz.</i>	9	20			
POESÍA					
BONIFAZ NUÑO, RUBÉN.					
<i>Idilio.</i>	12	9			

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
Fernando Benítez: <i>La batalla de Cuba</i> .	2	30	<i>Antología de la poesía italiana</i> .	11	28
Tomás Segovia: <i>El sol y su eco</i> .	3	30	Alfonso López Aguirre: <i>La gía de mi pensamiento</i> .	11	29
Gustavo Flaubert: <i>Madame Bovary</i> .	3	30	B. T.: <i>Ambiente de los escritores en México</i>	12	31
Carlos Valdés: <i>Dos y los muertos</i> .	5	31	J. Ignacio Rubio Mañe: <i>Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España</i> .	12	31
Arturo Souto Alabarce: <i>La plaga del cri-santemo</i> .	6	31	VIVEROS, GERMÁN.		
Hermann Melville: <i>Moby Dick</i> .	6	31	Eduardo Lizalde: <i>La cámara</i> .	12	31
Fernando Benítez: <i>Viaje a la Tarahumara</i> .	7	31	XIRAU, RAMÓN.		
MICHEL, MANUEL.			Agustí Bartra: <i>Quetzalcóatl</i> .	4	31
Emilio García Riera: <i>Medio siglo de cine mexicano</i> .	2	31	Alí Chumacero: <i>Páramo de sueños e Imágenes desterradas</i> .	5	30
MONSIVÁIS, CARLOS.			Carlos Blanco Aguinaga: <i>Emilio Prados. Vida y obra. Bibliografía. Antología</i> .	7	29
Alfonso Reyes: <i>Los nuevos caminos de la lingüística</i> .	2	31	Alain Guy: <i>Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui</i> .	10	30
PACHECO, JOSÉ EMILIO.			TEATRO.		
Max Henríquez Ureña: <i>De Rimbaud a Pasternak y Quasimodo</i> .	1	30	GARCÍA PONCE, JUAN.		
Alí Chumacero: <i>Páramo de sueños seguido de Imágenes desterradas</i> .	1	30	<i>Julietta o La clave de los sueños</i> .	1	27
Gustavo Flaubert: <i>Tres cuentos</i> .	1	30	<i>Permanencia de Ibsen y Strindberg</i> .	5	28
Pedro Henríquez Ureña: <i>Obra crítica</i> .	3	30	IBÁÑEZ, JOSÉ LUIS.		
SCHNEIDER, LUIS MARIO.			<i>Festival del teatro mexicano, Un segundo para Shakespeare, Jezabel, Fin de partida, La paz ficticia</i> .	2	28
Francisco González Pineda: <i>Solimán</i> .	9	31	<i>Parecido a la felicidad, Las sillas</i> .	3	29
VALDÉS, CARLOS.			<i>La gaviota, Pantomimas</i> .	4	29
Manuel Gutiérrez Nájera: <i>Obras (Crítica literaria)</i> .	1	29	<i>El tío Vanya</i> .	6	29
Feliks Gross y Rex D. Hopper: <i>Un siglo de revolución</i> .	2	30	IBARGÜENGOITIA, JORGE.		
G. E. Lessing: <i>Laocoonte</i> .	2	30	<i>El gesticulador, Becket o el honor de Dios</i> .	7	26
René Marqués: <i>En una ciudad llamada San Juan</i> .	7	30	<i>El grupo de teatro de vanguardia en La Esfera</i> .	8	30
Luis Reyes de la Masa: <i>El teatro en México en la época de Juárez</i> .	8	31	<i>El TNP en México: otras pompas y otras circunstancias</i> .	9	29
Aniceto Aramoni: <i>Psicoanálisis de la dinámica de un pueblo</i> .	9	30	<i>Miércoles de ceniza, jueves ¿de qué?</i>	11	27
Leopoldo Alas: <i>La Regenta</i> .	9	31	<i>Regreso a Babilonia</i> .	12	27
Gertrude Duby: <i>Chiapas indígena</i> .	10	31	<i>Otra vez Max</i> .		

REVISTA
DE LA UNIVERSIDAD
DE MEXICO

IDEAS SOCIALES DE MORELOS
EN EL CUARTO CENTENARIO
DE GÓNGORA
HONGOS Y ALUCINACIONES

SEPTIEMBRE 1961



Volumen XVI, Número 1
México, septiembre de 1961
Ejemplar \$ 2.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Jefe de Redacción:

Carlos Valdés

Secretarios de Redacción:

Juan Vicente Melo

José Emilio Pacheco

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 10º piso, Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

ENSAYOS

Morelos

Actualidad e inactualidad de Góngora

La vendedora de sueños

Noticia de Martín Adán

Enrique Cárdenas de la Peña

Manuel Durán

Lidia Castellanos

Sebastián Salazar Bondy

DOCUMENTOS

Proceso a Le Corbusier

Un editor americano

Augusto Roa Bastos

POESÍA

Elogio de la filosofía

Murder, Inc.

La mano desasida

T. Lucrecio Caro

Ernesto Cardenal

Martín Adán

FICCIÓN

Los signos oscuros

Mañanas de Mocambo

Gabriel García Márquez

Francisco Giner de los Ríos

ARTES PLÁSTICAS

Notas sobre la pintura hispanoamericana

Carlos Valdés

MÚSICA

¿Son lícitos los juegos de azar? II

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Jorge Ibargüengoitia

LOS LIBROS ABIERTOS

Jaime García Terrés, Juan Vicente Melo

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

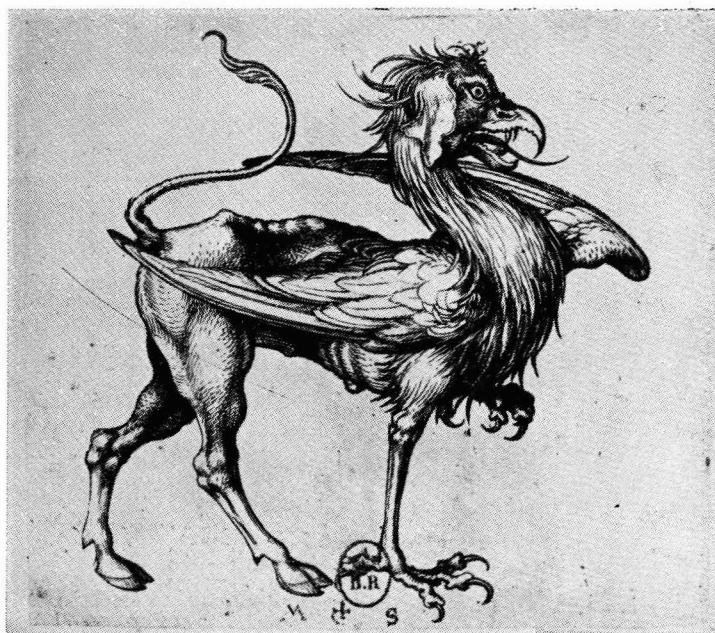
José Emilio Pacheco

DIBUJOS

Héctor Xavier, Judith Márquez

PORTADA

Boudewijn J. Ietswaart



La feria de los días

Cada época tiene sus inquisiciones. O, si se prefiere, su piedra de toque. Hubo un tiempo en que todo el mundo era sospechoso de ser reaccionario. Hoy los tiempos han cambiado: todo el mundo es sospechoso de ser rojillo.

¿Es usted, por casualidad, rojillo?, le preguntan a uno cuando llega a una casa por primera vez. Y la misma interrogación se repite sin cesar, dondequiera. En la calle, en la oficina, en el interior de los peseros, en los banquetes, en las playas de moda y en los espectáculos públicos. La muchacha casadera lo pregunta a su pretendiente, antes de tomar ninguna decisión. La señora, al candidato a mozo, o a la posible recamarera. El policía, al ladrón. El ladrón, al policía. El Colegio Electoral, al presunto diputado. El maestro, al alumno. El alumno, al maestro. El ministro, al subsecretario. El subsecretario, al oficial mayor. El oficial mayor, al jefe de personal. El jefe de personal, al estadígrafo. El estadígrafo, a la mecanógrafa. La mecanógrafa, al mensajero. El mensajero, al bolero. El bolero, al mendigo. El mendigo, a quien no le da limosna. La pregunta es siempre la misma; sólo varía el género del adjetivo calificativo.

Y no vale decir: no sé. Ni contestar que se ignora lo que el vocablo "rojillo" (o, en su caso "rojilla") significa. La inquisición, como todas las inquisiciones, es implacable.



Sin embargo, como la mayoría de las personas ignoran efectivamente si son o no rojillas, un grupo de expertos ha redactado el cuestionario que ofrecemos en seguida, y que ayudará a despejar cualquier incógnita. Bastará responder Sí o No, a cada una de las preguntas que dicho cuestionario comprende. Si la respuesta es Sí, sume o reste (según proceda) la cifra que se indica junto a la palabra Sí. En caso contrario, deberá sumar o restar la cifra que acompaña a la palabra No. Una vez contestadas todas las preguntas, consulte la tabla que sigue al cuestionario; en ella averiguará usted la clasificación que corresponde al total que haya usted obtenido. Y así sabrá lo que es preciso saber.



CUESTIONARIO ¿ES USTED "ROJILLO"?

1. ¿Emplea usted a menudo frases tales como: "libertad de expresión", "libertad de cátedra", "justicia social", "independencia económica", "no gana uno para preocupaciones", y otras semejantes? SI (sume 10)
NO (reste 25)
2. ¿Usa usted palabras o frases tales como: "rusófilo", "comunistoide", "vendepatrias", "fascismo rojo", "amos del Kremlin", "oro de Moscú", "compañeros de viaje", "mis cuatro lectores", "mundo libre" y "doctrinas exóticas"? SI (reste 25);
NO (sume 50)
3. ¿Procura informarse en fuentes objetivas sobre un tema determinado, antes de hablar del propio tema? SI (sume 25)
NO (reste 10)
4. ¿Le parece que todos los refugiados españoles tienen la hoz y el martillo tatuados bajo la camisa? SI (reste 10)
NO (sume 10)
5. ¿Es usted millonario? SI (reste 25)
NO (sume 25)
6. ¿Usa usted corbata? SI (reste 2)
NO (sume 30)
7. ¿Le agrada pensar con su propia cabeza? SI (sume 50)
NO (reste 30)
8. ¿Encuentra usted alguna diferencia entre la Biblia y las opiniones de los grandes diarios nacionales? SI (sume 50)
NO (reste 50)
9. ¿Respeto a su prójimo, aunque no tenga las mismas ideas que usted? SI (sume 10)
NO (reste 25)
10. ¿Entre las palabras o frases que le ponen a rechinar los dientes se cuentan: "socialismo", "obrero", "campesino", "huelga", "miseria", "impuesto sobre la renta", "Ley del trabajo", "emancipación", "expropiación", "Marx" y "la criada quiere aumento de sueldo"? SI (reste 100)
NO (sume 25)
11. ¿Duda usted de la exactitud de alguno de los axiomas siguientes?
A) La revolución cubana es el mal absoluto. B) *Time is money*. C) Todos los socialistas se van al infierno. D) Cualquiera tiempo pasado fue mejor. E) La Universidad está en garras de los comunistas. F) El cliente siempre tiene razón. SI (sume 250)
NO (reste 100)
12. ¿Cree usted que la paz es mejor que la guerra? SI (sume 25)
NO (reste 25)
13. ¿Desayuna usted en Sanborn's? SI (sume 10)
NO (de todos modos sume 10)
14. ¿Odia usted a los judíos? SI (reste 50)
NO (sume 100)
15. ¿Responde usted con frecuencia a cuestionarios como éste? SI (reste 3)
NO (sume 25)

TABLA

Menos de 0: ¡Tranquilícese! todavía no es usted rojillo. De 0 a 25: Está a punto de serlo. Entre 25 y 50: Rojillo, con vagas esperanzas de reforma. De 50 a 100: Rojillo peligroso; se impone la cuarentena. Más de 100: ¡Vaya cinismo! ¿Y se atreve usted a ponerlo en tela de juicio?

—J. G. T.

Encomium philosophiae

- Suaue, mari magno turbantibus æquora uentis,
 e terra magnum alterius spectare laborem;
 non quia uexari quemquam est iucunda uoluptas,
 sed quibus ipse malis careas quia cernere suaue est.
- 5 suaue etiam belli certamina magna tueri
 per campos instructa tua sine parte pericli.
 sed nil dulcius est bene quam munita tenere
 edita doctrina sapientum templa serena,
 despiciere unde queas alios passimque uidere
- 10 errare, atque uiam palantis quærere uitæ,
 certare ingenio, contendere nobilitate,
 noctes atque dies niti præstante labore
 ad summas emergere opes rerumque potiri.
 o miseras hominum mentes, o pectora cæca!
- 15 qualibus in tenebris uitæ quantisque periclis
 degitur hoc æui quodcumquest! nonne uidere est,
 nil aliud sibi naturam latrare, nisi utqui
 corpore seiunctus dolor absit, mensque fruatur
 iucundo sensu cura semota metuque?
- 20 ergo corpoream ad naturam pauca uidemus
 esse opus omnino, quæ demant cumque dolorem,
 delicias quoque uti multas substernere possint.
 gratius interdum neque natura ipsa requirit,
 si non aurea sunt iuuenum simulacra per ædes
- 25 lampadas igniferas manibus retinentia dextris,
 lumina nocturnis epulis ut suppeditentur,
 nec domus argento fulget, auroque renidet,
 nec citharæ reboant laqueata aurataque templa,
 cum tamen inter se prostrati in gramine molli,
- 30 propter aquæ riuum, sub ramis arboribus altæ,
 non magnis opibus iucunde corpora curant,
 præsertim cum tempestas adridet, et anni
 tempora conspergunt uiridantis floribus herbas.
 nec calidæ citius decedunt corpore febres,
- 35 textilibus si in picturis ostroque rubenti
 iacteris, quam si plebeia in ueste cubandum est.
 quapropter quoniam nil nostro in corpore gazæ
 proficiunt neque nobilitas nec gloria regni,
 quod superest, animo quoque nil prodesse putandum;
- 40 si non forte tuas legiones per loca campi
 feruere cum videas belli simulacra cientis,
 subsidiis magnis epicuri constabilitas,
 ornatas armis itastatuas periterque animatas
 (feruere cum videas classem lateque uagari),
 his tibi tum rebus timefactæ religiones
- 45 effugiunt animo pauidæ, mortisque timores
 tum uacuum pectus lincunt curaque solutum.
 quod si ridicula hæc ludibriaque esse uidemus,
 re ueraque metus hominum curæque sequaces
 nec metuunt sonitus armorum nec fera tela,
- 50 audacterque inter reges rerumque potentis
 uersantur, neque fulgorem reuerentur ab auro
 nec clarum uestis splendorem purpureai,
 quid dubitas quin omni' sit hæc rationi' potestas,
 omnis cum in tenebris præsertim uita laboret?
- 55 nam veluti pueri trepidant atque omnia cæcis
 in tenebris metuunt, sic nos in luce timemus
 interdum, nihilo quæ sunt metuenda magis quam
 quæ pueri in tenebris pauitant finguntque futura.
 hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest
- 60 non radii solis neque lucida tela diei
 discutiant, sed naturæ species ratioque.

[De rerum natura, I, 11]

T. Lucretii Cari

Elogio de la filosofía

Suave desde tierra es mirar, cuando sobre la vasta mar alza el viento las olas turbadoras, la ruda lucha del otro. No que sea un deleite extremado ver a otro sufrir, sino que, libre tú de esos males, suave es mirar.

- 5 Suave es mirar, lejos tú del peligro, la dura alternativa de una batalla que se ordena en la llanura. Pero nada más dulce que poseer una encumbrada torre serena, amurallada bien con el saber de los sabios, desde la cual otear y ver a los otros errar sin rumbo fijo, escudriñando el sentido de una vida incierta, rivalizando por el ingenio, disputándose la gloria de un nacimiento, noche y día empeñados con corajuda labor por escalar la más alta cima de las riquezas o del poder. ¡Oh miserables humanas mentes! ¡Oh pechos ciegos! ¡En qué peligros y en qué tinieblas se pasa ese poco tiempo que es vuestra vida! ¿Acaso no veis que la naturaleza tan sólo pide ausencia de dolor en el cuerpo y que la mente, lejos de los cuidados e incertidumbres, disfrute de gozoso sentir?

- 20 La naturaleza corpórea pide muy poco: lo que suprime el dolor puede ser ocasión de muchas delicias. No exige más para sí la misma naturaleza: ni las doradas estatuas de los efebos sosteniendo en la diestra, a través de las salas, lámparas de fuego para llenar de luces los banquetes nocturnos; ni una casa donde la plata brille y el oro resplandezca; ni el tañer del laúd bajo la artesonada techumbre de oro. Todo eso sobra cuando, tendidos todos en armonía sobre la muelle yerba junto al frescor de un ribazo y bajo las ramas de un árbol grande, alegremente dan los cuerpos a olvido los cuidados de las grandes riquezas; sobre todo si la estación sonríe y salpica la primavera el prado de verdes florecillas. Ah, la abrasadora fiebre no se cura más rápido si duermes sobre alfombras bordadas o púrpura de Tiro, que si estás acostado sobre grosero lecho.

- Y, cuando los tesoros no aprovechan a nuestro cuerpo, ni la nobleza de la sangre, ni la gloria de un trono, con mucha mayor razón debemos pensar que tampoco al alma. ¿O me vas a decir que cuando ves tus legiones bullir en la llanura simulando el mover de una batalla, cubierta la retaguardia con enormes reservas de caballería, provistas y, al mismo tiempo, animadas por el tropel de las armas; que cuando ves la armada bullir y desplazarse a todo lo largo; vas a decirme que se ahuyentan de tu espíritu, sobresaltadas y tímidas, las supersticiones? ¿Vas a decirme que queda libre tu alma del temor de la muerte y de los cuidados?

- Y, después de abrir bien los ojos y ver que son éstas sólo ridículas engañosas; que la verdad es que, al miedo humano y a los cuidados que se le siguen, no les espanta el fragor de las armas ni la crueldad de los dardos; que caminan impávidos entre los reyes y poderes del mundo; que no respetan el resplandor del oro ni el esplendor ilustre de los vestidos de púrpura, ¿vas a dudar aún de la fuerza de la razón para extirparlas, cuando toda la vida se debate entre las tinieblas? Pues, igual que los niños tiemblan y se espantan de todo en las tinieblas cerradas, así nosotros, a plena luz, muchas veces temblamos por cosas menos temibles aún que las que temen los niños en las tinieblas y se imaginan que han de venir. Estos terrores del alma, por consiguiente, hay que destruirlos, no con los rayos del sol ni los lucientes dardos del día, sino con una clara visión del mundo y con la razón.

Los signos oscuros

Por Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ

Dibujo de Judith MÁRQUEZ

El dolor de la muela se había hecho invulnerable a los analgésicos. El alcalde colgó la hamaca en el balcón de su cuarto tratando de dormir al fresco de la prima noche. Pero antes de las ocho, sucumbió de nuevo a la desesperación y bajó a la plaza aletargada por una densa ola de calor.

Después de merodear por los alrededores sin encontrar la inspiración que le hacía falta para sobreponerse al dolor, entró al salón de cine y se instaló en el fondo de la platea.

Fue un error. El zumbido de los aviones de guerra aumentó la intensidad del dolor. Antes del intermedio abandonó el salón y llegó a la farmacia en el instante en que don Lalo Moscote se disponía a cerrar las puertas.

—Deme lo más fuerte que tenga para el dolor de muelas.

El farmacéutico le examinó la mejilla con una mirada de estupor. Luego fue hasta el fondo del establecimiento, a través de una doble hilera de armarios con puertas de vidrio enteramente ocupados por pomos de loza, cada uno con el nombre del producto grabado en letras azules. Al verlo de espaldas, el alcalde comprendió que aquel hombre de nuca rolliza y sonrosada podía estar viviendo un instante de felicidad. Lo conocía. Estaba instalado en dos cuartos al fondo de la farmacia, y su esposa, una mujer muy gorda, era paralítica desde hacía muchos años. Experimentó un alivio momentáneo con la idea de incrustarle un plomo de revólver en la nuca.

Don Lalo Moscote volvió al mostrador con un pomo de loza sin etiqueta, que exhaló al destaparlo un vapor de hierbas dulces.

—¿Qué es eso?

El farmacéutico hundió los dedos entre las semillas secas del pomo.

—Mastuerzo —dijo—. Lo mastica bien y se traga el jugo poco a poco; no hay nada mejor para el corrimiento—. Se echó varias semillas en la palma de la mano, y dijo mirando al alcalde por encima de los anteojos:

—Abra la boca.

El alcalde lo esquivó. Luego hizo girar el pomo para convenirse de que no había nada escrito, y volvió a fijar la mirada en el farmacéutico.

—Deme alguna cosa extranjera —dijo.

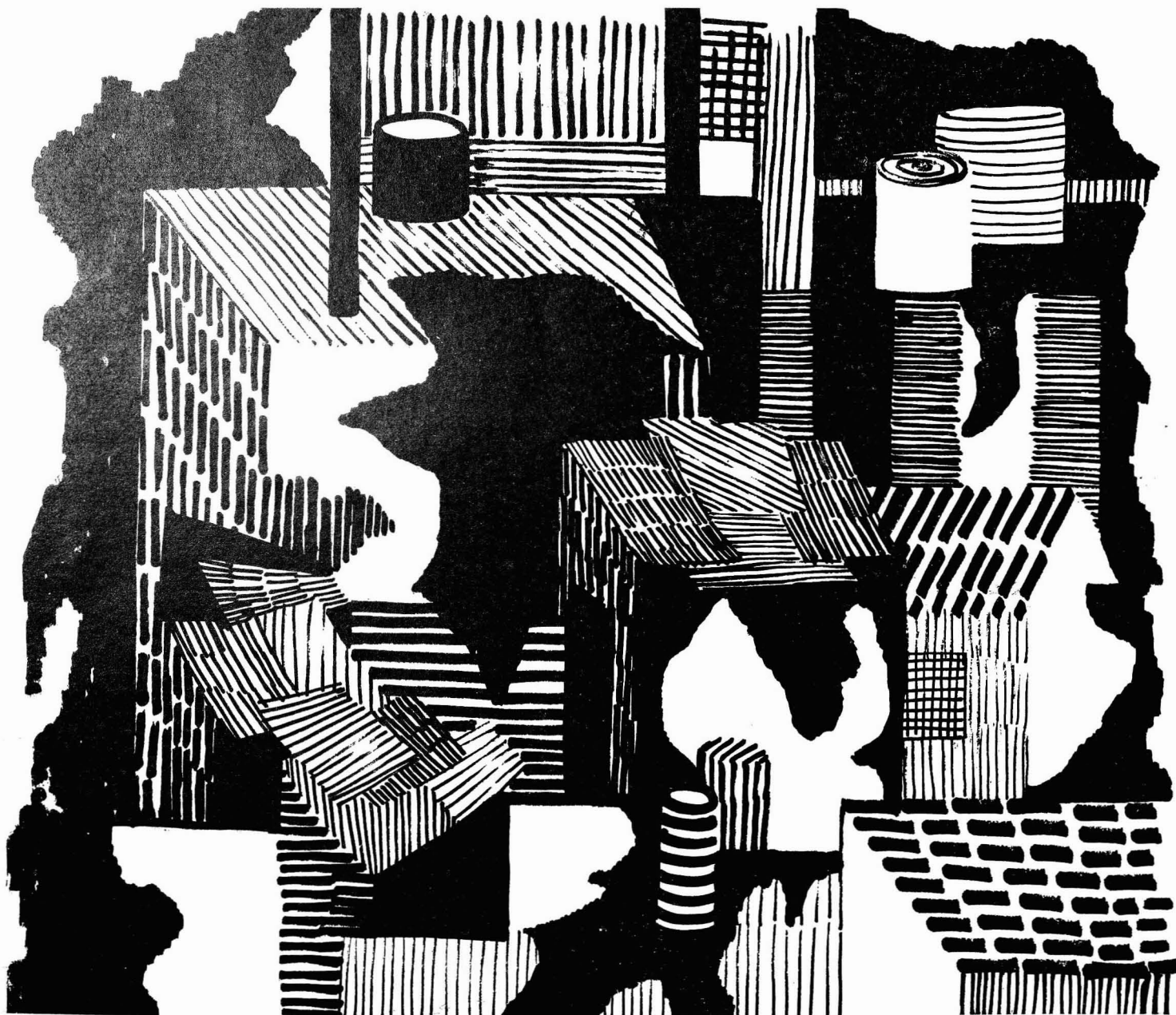
—Esto es mejor que cualquier cosa extranjera —dijo don Lalo Moscote—. Está garantizado por tres mil años de sabiduría popular.

Empezó a envolver las semillas en un pedazo de periódico. Parecía un tío materno, envolviendo el mastuerzo con la malicia afectuosa con que se hace una pajarita de papel para los niños. Cuando levantó la cabeza había empezado a sonreír.

—¿Por qué no se la saca?

El alcalde no respondió. Pagó con un billete y abandonó la farmacia sin esperar las vueltas.

Después de la media noche seguía retorciéndose en la hamaca sin atreverse a masticar las semillas. Alrededor de las once, en el punto culminante del calor, se había precipitado un chaparrón que se deshizo en una llovizna tenue. Agotado por



la fiebre, temblando en el sudor pegajoso y helado, el alcalde se estiró bocabajo en la hamaca, abrió la boca y empezó a rezar mentalmente. Rezó a fondo, tensos los músculos en el espasmo final, pero consciente de que mientras más pugnaba por lograr el contacto con Dios, con más fuerza lo empujaba el dolor en sentido contrario, hacia la blasfemia. Entonces se puso las botas, y el impermeable sobre la pijama, y fue al cuartel de la policía.

Irrumpió vociferando, dando patadas contra los catres. Enredados en un manglar de realidad y pesadilla, los agentes se atropellaron en el pasadizo buscando las armas en la oscuridad. Cuando las luces se encendieron, estaban a medio vestir.

—González, Rovira, Peralta —gritó el alcalde.

Los tres nombrados se desprendieron del grupo y rodearon al teniente. No había razón visible que justificara la selección: eran tres mestizos corrientes. Uno de ellos, de rasgos más infantiles y pelado a rape, estaba en camisa de franela. Los otros dos llevaban la misma camisa bajo la guerrera sin abotonar.

No recibieron una orden precisa. Saltando los escalones de cuatro en cuatro detrás del alcalde, abandonaron el cuartel en fila india; atravesaron la calle, indiferentes a la llovizna cerrada, y se detuvieron frente a la dentistería. Con dos cargas ordenadas despedazaron la puerta a culatazos. Estaban ya en el interior de la casa, sin preocuparse por no hacer ruido, cuando se encendieron las luces del vestíbulo. Un hombre pequeño y calvo, con los tendones a flor de piel, apareció en calzoncillos por la puerta del fondo, tratando de ponerse la bata de baño. En el primer instante quedó paralizado con un brazo en alto y la boca abierta, como en el fogonazo de un fotógrafo. Luego dio un salto hacia atrás y tropezó con su mujer, que salía del dormitorio en camisa de dormir.

—Quietos —gritó el alcalde.

La mujer hizo "Ay", con las manos en la boca, y volvió al dormitorio. El dentista se dirigió al vestíbulo anudándose el cordón de la bata, y sólo entonces reconoció a los tres agentes que lo apuntaban con los fusiles, y al alcalde chorreando agua por todo el cuerpo, tranquilo, con las manos en los bolsillos del impermeable.

—Si la señora sale del cuarto, hay orden de que le peguen un tiro.

El dentista agarró el pomo de la cerradura diciendo hacia adentro: "Ya oíste, mija"; y ajustó con un ademán meticuloso la puerta del dormitorio. Luego caminó hacia el gabinete dental, vigilado a través del descolorido mobiliario de mimbre por los ojos ahumados de los cañones. Dos agentes se le adelantaron en la puerta del gabinete. Uno encendió la luz; el otro fue directamente a la mesa de trabajo y sacó un revólver de la gaveta.

—Debe haber otro —dijo el alcalde.

Había entrado en último término, detrás del dentista. Los dos agentes hicieron una requisa concienzuda y rápida, mientras el tercero guardaba la puerta. Voltearon las cajas de instrumentos en la mesa de trabajo, dispersaron por el suelo moldes de yeso, dentaduras postizas sin terminar, dientes sueltos y casquetes de oro; vaciaron los pomos de loza de la vidriera y destriparon con rápidos cortes de bayoneta la almohadilla de hule de la silla dental y el cojín de resortes de la poltrona giratoria.

—Es un 38 cañón largo, Smith & Wesson —precisó el alcalde.

Escrutó al dentista sin sorprenderse de su impasibilidad.

—Es mejor que diga de una vez dónde está —le dijo—. No vinimos dispuestos a desbaratar la casa.

Detrás de las gafas con monturas de oro, los ojos estrechos y apagados del dentista no revelaron nada.

—Por mí no hay apuro —replicó de una manera reposada—. Si les da la gana pueden seguir desbaratándola.

El alcalde reflexionó. Después de examinar una vez más el cuartito de tablas sin cepillar, avanzó hacia la silla dental, impartiendo órdenes cortantes a sus agentes. Hizo apostar uno en la puerta de la calle, otro a la entrada del gabinete, y el tercero junto a la ventana. Cuando se acomodó en la silla, sólo entonces, abotonándose el impermeable mojado, se sintió rodeado de metales fríos. Aspiró profundamente el aire enrarecido por la creosota, y apoyó el cráneo en el cabezal, tratando de regular la respiración. El dentista recogió del suelo algunos instrumentos y los puso a hervir en una cacerola.

Permaneció de espaldas al alcalde, contemplando el fuego azul del reverbero, con la misma expresión que habría tenido si hubiera estado solo en el gabinete. Cuando hirvió el agua, envolvió el mango de la cacerola en un papel, y la llevó hacia la silla. El paso estaba obstruido por el agente. El dentista bajó la cacerola para ver al alcalde por encima del humo, y dijo:

—Dígale a ese asesino que se ponga donde no estorbe.

A una señal del alcalde el agente se apartó de la ventana para dejar el paso libre hacia la silla. Rodó un asiento contra la pared y se sentó con las piernas abiertas, el fusil sobre los muslos, sin descuidar la vigilancia. El dentista encendió la lámpara. Deslumbrado por la claridad repentina, el alcalde cerró los ojos y abrió la boca. Había cesado el dolor.

El dentista localizó la muela enferma apartando con el índice la mejilla inflamada y orientando la lámpara móvil con la otra mano, completamente insensible a la ansiosa respiración del paciente. Después se enrolló la manga hasta el codo y se dispuso a sacar la muela.

Apartando la cabeza, el alcalde lo agarró por la muñeca.

—Anestesia —dijo.

Sus miradas se encontraron por primera vez. El alcalde vio una expresión inalterable. El dentista vio unas pupilas inyectadas de terror.

—Ustedes matan sin anestesia —dijo suavemente.

El alcalde no advirtió en la mano que apretaba el gatillo ningún esfuerzo por liberarse.

—Traiga las ampolletas —dijo.

El agente apostado en el rincón movió el cañón hacia ellos, y ambos percibieron desde la silla el chasquido del fusil al ser montado.

—Supóngase que no hay —dijo el dentista.

El alcalde le soltó la muñeca.

—Tiene que haber —replicó, examinando con un interés desconsolado las cosas esparcidas por el suelo. El dentista lo observó con una atención compasiva. Después lo empujó hacia el cabezal y, por primera vez dando muestras de impaciencia, dijo:

—Deje de ser pendejo, teniente; con ese absceso no hay anestesia que valga.

Pasado el instante más terrible de su vida, el alcalde aflojó la tensión de los músculos y permaneció exhausto en la silla, mientras los signos oscuros pintados por la humedad en el cartón del cielorraso se fijaban en su memoria hasta la muerte. Sintió al dentista trajinando en el aguamanil. Lo sintió colocar en su puesto los cajones de la mesa, y recoger en silencio algunos de los objetos del suelo.

—Rovira —llamó el alcalde—, dígame a González que entre, y recojan las cosas del suelo hasta dejar todo como lo encontraron.

Los agentes obedecieron. El dentista prensó un algodón con unas pinzas, lo empapó en un líquido color de hierro y tapó la cisura. El alcalde experimentó primero una sensación de ardor superficial. Después de que el dentista le cerró la boca, él siguió con la vista fija en el cielorraso, pendiente de los ruidos de los agentes que trataban de reconstruir de memoria el orden minucioso del gabinete. Dieron las dos en la torre. Un alcaraván, con un minuto de retraso, repitió la hora en el murmullo de la llovizna. Un momento después, sabiendo que habían terminado, el alcalde indicó por señas a sus agentes que regresaran al cuartel.

El dentista había permanecido todo el tiempo junto a la silla. Cuando salieron los agentes, retiró el tapón de la encía. Luego exploró con la lámpara el interior de la boca, volvió a ajustar las mandíbulas y apartó la luz. Todo había terminado. En el cuartito caluroso quedaba entonces esa rara desazón que sólo conocen los barrenderos de un teatro después de que sale el último actor.

—Desagradecido —dijo el alcalde.

El dentista se metió las manos en los bolsillos de la bata y dio un paso atrás, para dejarlo pasar.

—Había orden de allanar la casa —prosiguió el alcalde, buscándolo con la mirada detrás de la órbita de luz, mientras empezaba a levantarse—. Había órdenes precisas de encontrar armas y municiones, y documentos con los pormenores de una conspiración nacional—. Fijó en el dentista sus ojos todavía húmedos y agregó: —Usted sabe que es cierto.

El dentista permaneció impenetrable.

—Yo creí que hacía un bien desobedeciendo esa orden —continuó el alcalde—. Pero estaba equivocado. Ahora las cosas cambian, la oposición tiene garantías y todo el mundo vive en paz, y usted sigue pensando como un conspirador.

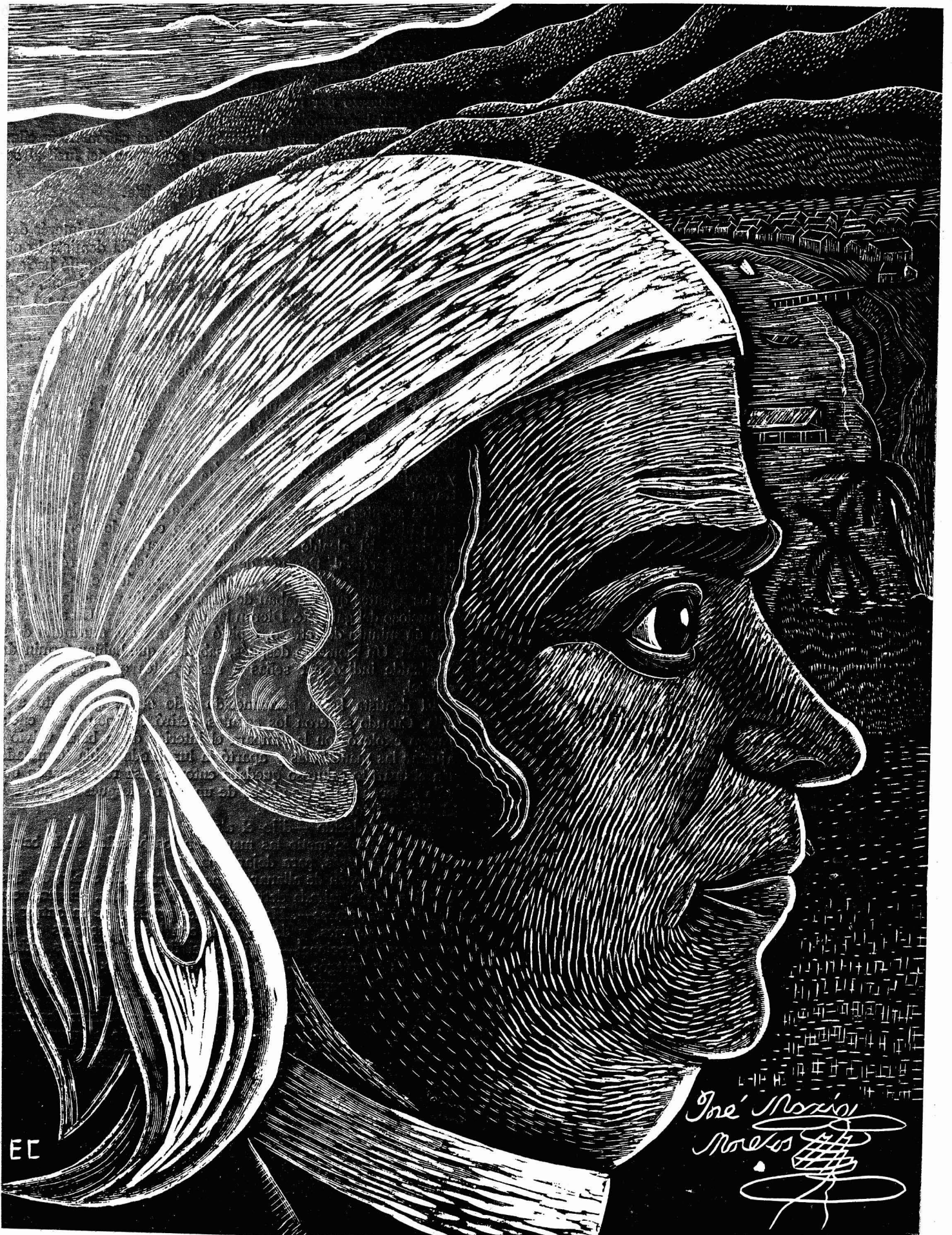
El dentista volteó el cojín de la silla por el lado que no había sido destruido, y dijo como para sí mismo:

—Discursos.

El alcalde pasó por alto la interrupción.

—Su actitud perjudica al pueblo —prosiguió, señalando el cojín, sin ocuparse de la mirada pensativa que dirigió el dentista a su mejilla—. Ahora le toca al municipio pagar todas estas vainas, y además la puerta de la calle. Un dineral, nada más que por su terquedad.

—Haga buchec de agua de alholva —dijo el dentista.



Morelos, visionario social

Por Enrique CÁRDENAS DE LA PEÑA

A pesar de que nada de lo que constituye la vida del hombre es estático, y de que la política no es sino una función vital de la sociedad humana, es decir, a pesar de que el arte de emitir leyes de gobierno es dinámico por excelencia y se ajusta o liga íntimamente al desenvolvimiento económico-social de una región o de un país, los preceptos que Morelos emite son válidos aún hoy día en muchos de sus aspectos. El genio del caudillo se adelanta a pensar cuáles deben ser las normas básicas para el desarrollo de sus conciudadanos, que, de alcanzar la libertad, necesitan un ordenamiento efectivo que los conduzca a la felicidad. Imbuido quizá del fermento de la Revolución Francesa, precisa la libertad a través de la igualdad y la fraternidad; empapado de las doctrinas religiosas católicas, su credo encierra en forma evidente un profundo e inequívoco contenido social, si se apoya en la igualdad de los hombres, el amor a los semejantes, la caridad misma. Ser caritativo, para él, es ser justo, entregarle a cada quien lo que equitativamente le corresponde, en el plano de la suprema igualdad de los hombres ante Dios. No incita a la lucha de clases con el fin de destruir a alguien, sino de mejorar a los que se debaten en la pobreza y la ignorancia; busca la selección de la clase trabajadora y trata de equilibrar los medios económicos para que el odio de las clases bajas aminore. Persigue que el fuerte no pueda poner impunemente al débil contra la pared, ni que el inescrupuloso pueda llenarse los bolsillos a expensas del inocente. Y desea en lo íntimo de su afán que las oportunidades sean similares para todos, y que las compensaciones dependan sólo de las aptitudes individuales. Busca el evitar extremas diferencias de ingresos económicos, las cuales dividen a la sociedad en clases incapaces de entremezclarse en iguales términos.

Tales ideas de Morelos son netamente socialistas, sobre todo si se añade que está convencido que la regulación equitativa o igualitaria ha de conseguirla solamente la intervención deliberada y continua del Estado. La intervención, empero, no debe ser para él indiscriminada; la basa en la necesidad de una transformación del sistema económico. Requiere la intervención señalada del Estado, no para privar a la gente de su derecho a adoptar decisiones y aceptar responsabilidades, sino para alterar la distribución del poder de modo que se mantenga el equilibrio y ningún interés privado sea privilegiado. Es probable que, de querer situar a Morelos dentro de las doctrinas político-económicas actuales, se incluyera dentro del socialismo democrático o se asignara al partido demócrata cristiano.

Si alguien ha dicho que Morelos es comunista al comentar su *Plan de devastación*, es tiempo ya de modificar la idea. Morelos propugna por el Estado, crea leyes para el Estado, organiza un Estado, y el comunismo piensa en el trabajo organizado dentro de una sociedad "sin clases ni Estado"; es más, en esencia, el comunismo resume su ambición última en el postulado de Stalin: "Mientras exista el Estado, no habrá libertad. Cuando haya libertad, no habrá Estado."¹ Si es cierto que emplea la violencia como el comunismo propugna, sólo es impulsado por las circunstancias; ninguna medida tibia o de transición paulatina hubiese tenido éxito entonces.

Quizá Morelos, apasionado creyente, envuelto en la lucha y decidido a lograr la independencia en beneficio de sus compatriotas, de sus hermanos de suelo, amalgame en su proyección social el individualismo cristiano que proclama los valores esenciales del hombre, considerado éste como reflejo de la sustancia divina, y la tendencia comunal de la religión que profesa, puesto que ella habla del desprendimiento de los bienes terrenales y aparta al hombre del desenfreno posesivo, del apetito desmedido que es causa y efecto del enriquecimiento individual de los unos a costa de los otros. No es inadmisibles pensar que algo haya habido de aprensión respecto a los obstáculos que las riquezas terrenales pueden sembrar en el camino del espíritu hacia la bienaventuranza eterna.

Lo curioso es que se adelante a su época y mire más allá de lo que entonces acontece. En su voz o en sus cartas hubiese quedado bien la frase reciente: "La solidaridad exige que la intolerable y provocativa desigualdad del nivel de vida entre

los diferentes grupos de una nación desaparezca..."² y ésta no es más que una de las emitidas por Pío XII en su especial *Mensaje de Navidad* del año de 1952.

Morelos, desde el aspecto económico-político funde los tres elementos esenciales, comprende la interdependencia de los tres factores de los cuales depende la fisonomía o panorama futuro de la nación: individuo, colectividad, Estado. Gracias a su inspiración mide el radio de acción de cada uno de ellos y, opacando sus fines personalistas, se entrega en beneficio de sus conciudadanos y erige un Estado. Socialmente ansía el bienestar de los demás y renuncia al suyo propio. Hasta ahora, pocos mexicanos pueden decir o probar lo mismo.

Morelos es el primero que se aventura a hablar, en un puñado de palabras, de la separación de Iglesia y Estado, anticipándose a las Leyes de Reforma emanadas del régimen de Juárez. Morelos es el primero que marca la división de Poderes, estatuidos hasta ahora en la *Constitución* vigente: Ejecutivo, Legislativo, Judicial. Morelos es el primero que se arroga la tendencia democrática al señalar que la soberanía dimana del pueblo, cuando se expresa a través de los representantes que éste elige.

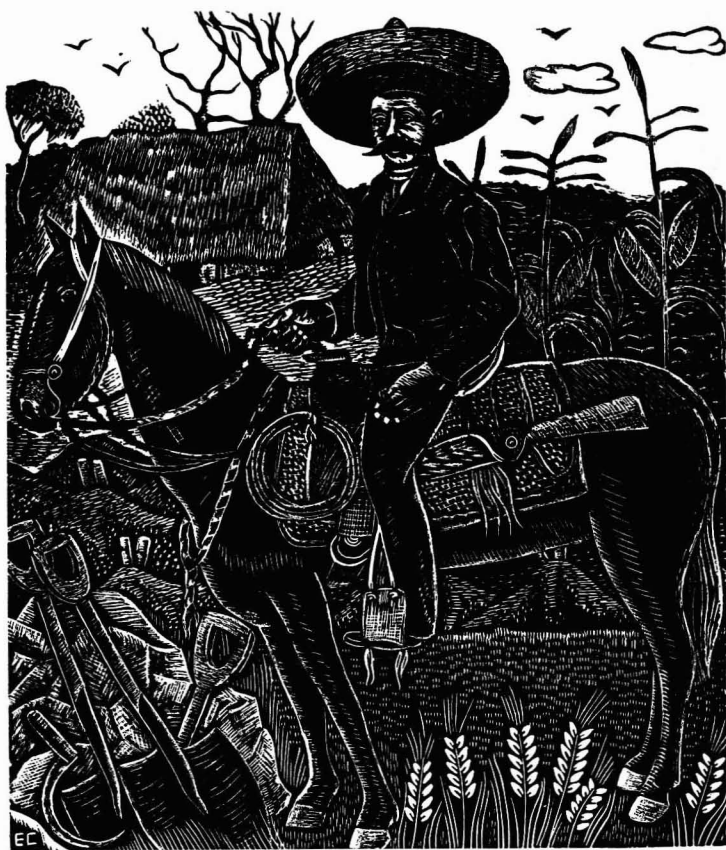
En los *Sentimientos de la nación*, cuando Morelos apunta: "los ministros del culto se sustentarán con la totalidad de los diezmos; el pueblo no tendrá que pagar más obviaciones que las de su devoción; el dogma debe ser sostenido por la propia Iglesia, porque se debe arrancar toda planta que Dios no plantó", al manifestar categóricamente que la religión debe sostenerse por sus propios medios, delimita las funciones de la Iglesia y el Estado. Para entonces ya se decide a hablar claro, mucho más que en el *Bando de Oaxaca* del 29 de diciembre de 1812, en uno de cuyos párrafos indica las ocupaciones de cada gremio, pero todavía no precisa el apartamiento del clero de las funciones netamente civiles. Para las fechas del Congreso de Chilpancingo, Morelos no concede ya mayor importancia a los recovecos del derecho canónico, y únicamente defiende la religión sincera, pura, sin argucias, plena de ingenuidad. Y aunque el primer artículo constitucional de la *Constitución de Apatzingán* (1814) es una declaración terminante de intolerancia religiosa, queda aislado, sin mezcla alguna que lo confunda con la soberanía, la ciudadanía y las leyes. Así es Morelos predecesor de las primeras *Leyes de Reforma* del 12 de julio de 1859, decretadas por don Benito Juárez, que establecen la nacionalización de los bienes del clero, la excomunión de monjas y frailes, la extinción de corporaciones religiosas y la separación de la Iglesia del Estado,³ leyes que con las demás de esta época, que ven la luz en 23 y 31 de julio y 11 de agosto del mismo año, son publicadas hasta el 28 de diciembre de 1860.

La división de Poderes se halla en la segunda parte de las dos de que consta la *Constitución de Apatzingán*, llamada "Forma de gobierno". Allí se asienta que el gobierno se ejercerá por un Supremo Congreso Mexicano (Poder Legislativo), un Supremo Gobierno (Poder Ejecutivo), y un Supremo Tribunal de Justicia (Poder Judicial); las tres corporaciones deben permanecer en un mismo sitio, cada una en su palacio respectivo; la determinación de funciones específicas para cada Poder se delinea a continuación. Morelos, 7 años antes de la consumación de la Independencia, se atreve a bosquejar la porción de nuestra *Constitución* vigente que, en su título tercero, capítulo primero, al referirse a "De la división de Poderes", en el artículo 49 precisa: "El Supremo Poder de la Federación se divide, para su ejercicio, en Legislativo, Ejecutivo y Judicial."⁴

En cuanto a su tendencia democrática, Morelos la explica sin rodeos en el artículo 5º del capítulo 2º de los "Principios constitucionales" que forman la primera parte de la *Constitución de Apatzingán*. El artículo citado dice: "Por consiguiente, la soberanía reside originalmente en el pueblo, y su ejercicio en la representación nacional compuesta de diputados elegidos por los ciudadanos bajo la forma que prescribe la Constitución."⁵ Frente a la predestinación que invocan ciertas doctrinas en favor de las minorías selectas, frente al poder divino que encarnan y ejercen los monarcas anteriores a su tiempo, Morelos propugna en México el concepto de la soberanía popular, o sea el derecho del pueblo todo a gobernarse por sí mismo, con finalidades que representen el interés de todo el pueblo. La democracia, explicada por Abraham Lincoln como "el gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo", presupone la igualdad de los hombres y su derecho igualitario tanto a ejercer la soberanía popular como a alcanzar los fines que, de acuerdo con los conceptos esenciales de la filosofía liberal, tiene el hombre, recogidos es-

trictamente en la frase de la *Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América*: "Todos los hombres nacen iguales y a todos les confiere su Creador ciertos derechos inalienables, entre los cuales están la vida, la libertad y la consecución de la felicidad..." Es inadmisibile la existencia de privilegios individuales, y tampoco se concibe el predominio de intereses de grupos o clases a expensas del bienestar colectivo. Si el programa liberal de un gobierno libre y la defensa liberal de sus procedimientos, tales como el sufragio, la representación, la organización de partidos y el control del gobierno de los partidos, surge naturalmente y, al mismo tiempo, depende de la concepción de una sociedad libre que ha logrado encontrar una relación eficaz entre el bienestar colectivo y una multiplicidad de intereses privados, de grupo y de clase,⁶ es incuestionable que la libertad democrática y su proceder, con ventajas y desventajas, arranca en México desde el grito de Morelos en la *Constitución de Apatzingán*. Bueno es recordar que los requisitos que otorgan sello de autenticidad a un régimen democrático son el sufragio o voto popular a través del que se expresa la voluntad del pueblo, un estatuto constitucional o cuerpo fundamental de leyes que establece y limita los derechos y atribuciones del individuo y del Estado, y las relaciones del uno con el otro a fin de evitar el abuso de la libertad por parte de los individuos y el exceso de autoridad de los gobernantes, la división de poderes dentro del Estado, y la adopción y vigencia de principios fundamentales destinados a garantizar la vida, la igualdad y las formas capitales de libertad de los ciudadanos (libertad de pensamiento, de culto, de expresión, de petición, de reunión, de tránsito),⁷ y que de todos ellos, Morelos se aparta sólo de unos cuantos con los cuales no transige, como la libertad de culto y a veces la de reunión y tránsito. Morelos es, de cualquier modo, en forma por demás enfática, el que se apropia, dentro de la lucha libertaria, de las ideas más cercanas a la democracia, y fija su esencia ética-política, o sea el concepto de que dichos derechos existen como atributo inherente a la condición humana. Para honrar sus miras, la *Constitución* vigente respeta la opinión de Morelos con respecto a la soberanía, cuando en el artículo 39 del capítulo primero del título segundo, al hablar "De la soberanía nacional y de la forma de gobierno", lo enuncia así: "La soberanía nacional reside esencial y originalmente en el pueblo. Todo poder público dimana del pueblo y se instituye para beneficio de éste. El pueblo tiene, en todo tiempo, el inalienable derecho de alterar o modificar la forma de su gobierno."⁸

Los grupos étnicos perfectamente identificados en la Nueva España entrañan para Morelos una injusticia, injusticia además observada ya por el barón de Humboldt quien, exacto en sus apreciaciones, aclara que "entre los mestizos y los mulatos hay muchas familias que por su color, su fisonomía y modales podrían confundirse con los españoles; pero la ley los mantiene envilecidos y menospreciados..., dotados estos hombres de un carácter enérgico y ardiente, viven en un estado de constante irritación contra los blancos, siendo maravilla que su resentimiento no los arrastre con más frecuencia a la venganza".⁹ Las mezclas viven resentidas por el privilegio desmesurado otorgado a los europeos, y al criollo le corroe la envidia al sentirse desalojado y desterrado de los puestos públicos de mayor importancia por el hecho de ser americano. El redentor de la igualdad es Morelos, quien, muy por encima de la conveniencia de atracción hacia sus filas, expone su pensar igualitario aprehendido de que en su intimidad es lo que más desea. Desde El Aguacatillo, el 16 de noviembre de 1810, anuncia temprano que "si se observase algún movimiento como que los indios o los negros quieran dar contra los blancos o los blancos contra los pardos, se castigará inmediatamente al que primero levante la voz, advirtiéndole que es delito de pena capital", y el 17 de noviembre, un día después, confirma: "a exención de los europeos, avisamos que no se nombran ya en calidad de indios, mulatos ni castas, sino todos generalmente americanos".¹⁰ El 13 de octubre de 1811, en Tecpan, a raíz de los acontecimientos que culminan con la muerte de Tabares, David y Mayo, condenados por su intento de provocar una guerra de castas en los pueblos de la costa del Pacífico, decreta "...que no haya calidad de distinciones... que no haya motivo para que las que se llamaban castas quieran destruirse unas con otras, los blancos contra los negros o éstos contra los naturales, pues sería el yerro mayor que podían cometer los hombres... un gravísimo equívoco que se ha padecido en esta costa iba a precipitar a todos sus habitantes a la más horrible anarquía, o más bien, en la más lamentable desolación."¹¹ En el manifiesto del 29



Zapata se levanta en el sur



Hidalgo—"La soberanía reside originalmente en el pueblo"

de diciembre, redactado en Oaxaca, hace gala de su sátira cuando dice: "que quede abolida la hermosísima jerigonza de calidades: indio, mulato, mestizo, tente en el aire, etcétera, y sólo se distinga la regional, nombrándose todos generalmente americanos, con cuyo epíteto nos distinguimos del inglés, francés, o más bien del europeo que nos perjudica, del africano y del asiático, que ocupan las otras partes del mundo..."¹² Durante el Congreso de Chilpancingo, en los *Sentimientos de la nación*, el 14 de septiembre de 1813, afirma: "No habrá castas en lo sucesivo; las únicas diferencias entre los mexicanos serán las que resulten de sus vicios o virtudes."¹³ En el mismo 1813 se molesta por las agitaciones de carácter racial promovidas por los negros de Jamiltepec, en la Costa Chica de Guerrero, precisamente porque no tolera que un hombre se levante contra otro por la diferencia de facciones o color, como claramente lo ha dicho: "el color de la cara no cambia el del corazón ni el del pensamiento"; y más allá todavía: "que todos somos iguales, pues del mismo origen procedemos". Y en la *Constitución* de 1814, el goce de la igualdad se delinea en el artículo 24 de los "Principios o Elementos Constitucionales".¹⁴

Morelos es el paladín de la igualdad.

Y así como aspira a la igualdad razonada, con las diferencias implícitas a virtudes o vicios, también aboga por la libertad humana, mas en este renglón no cede un ápice. La libertad debe regirse por la ley del todo o nada. La esclavitud es odiosa bajo cualquier aspecto; en la Nueva España, dentro del régimen colo-

nial, se aplica en forma de repartimiento o encomienda, aunque no exista como institución jurídica. Si el decreto de Hidalgo en Valladolid habla de "libertad de esclavos y otorgamiento de escrituras de atalavorria [emancipación] con las inserciones acostumbradas, para que puedan tratar y contratar, comparecer en juicio, otorgar testamentos, codicilos y ejecutar las demás cosas que ejecutan y hacen las personas libres"; si el del mismo prócer fechado en Guadalajara el 29 de noviembre de 1810 asegura "que siendo contra los clamores de la naturaleza el vender a los hombres, quedan abolidas las leyes de la esclavitud no sólo en cuanto al tráfico y comercio que se hacía de ellos, sino también por lo relativo a las adquisiciones; de manera que conforme al plan del reciente gobierno, pueden adquirir para sí, como unos individuos libres, al modo que se observa en los demás de la República, en cuya consecuencia, supuestas las declaraciones asentadas, deberán los amos, sean americanos o europeos, darles libertad dentro del término de diez días, so la pena de muerte que por insolvencia de este artículo se les aplicará". Morelos no es menos en este capítulo de las garantías individuales y derechos humanos naturales. En El Aguacatillo apunta: "Nadie pagará tributo, ni habrá esclavos en lo sucesivo, y todos los que los tengan, sus amos serán castigados." ¹⁵ Rompe las cadenas de los cautivos, reconocidos como "esta clase de individuos del género humano" en la *Real cédula de su magestad sobre la educación, trato y ocupaciones de los esclavos en todos sus dominios de Indias e Islas Filipinas*, expedida en Aranjuez el 31 de mayo de 1789 por Carlos IV, los cuales sufren hasta penas correccionales extremas por los excesos que cometen, puesto que llegan, además del empleo de grilletes, eslabones y cepos, a la mutilación de miembros y muerte. En Oaxaca reafirma: "A consecuencia de ser libre toda la América, no debe haber esclavos, y los amos que los tengan los deben dar por libres, sin exigirles dinero por su libertad, y ninguno en adelante podrá venderse por esclavo, ni persona alguna podrá hacer esta compra, so pena de ser castigado severamente. Y de esta igualdad en calidades y libertades, es consiguiente el problema divino y natural, y es que sólo la virtud ha de distinguir al hombre y lo ha de hacer útil a la Iglesia y al Estado." ¹⁶ En la conversación con don Andrés Quintana Roo la noche del 13 de septiembre de 1813, habla de "que no es razonable, ni humano, ni debido, que haya esclavos...", y en los *Sentimientos de la nación* externa: "La esclavitud está abolida en México"; pero donde condensa su opinión antiesclavista es en la proclama en que los redime en una total y definitiva liberación, el 5 de octubre del propio año de 1813: "Porque debe alejarse de la América la esclavitud y todo lo que a ella huela, mando a los intendentes de provincia y demás magistrados velen sobre que se pongan en libertad cuantos esclavos hayan quedado, y que los naturales que forman pueblos y repúblicas hagan sus elecciones libres, presididas del párroco y juez territorial, quienes no las coartarán a determinada persona, aunque pueda representar con prueba la ineptitud del electo a la superioridad que ha de aprobar la elección: previniendo a las repúblicas y jueces no esclavicen a los hijos de los pueblos con servicios personales, que sólo deben a la nación y soberanía y no al individuo como tal, por lo que bastará dar un topil o alguacil al subdelegado o juez, y nada más, para el año, alternando este servicio los pueblos y hombres que tengan haciendas con doce sirvientes, sin distinción de castas, que quedan abolidas. Y para que tenga su puntual y debido cumplimiento, mando que los intendentes circulen las copias necesarias, y que éstas se franqueen en mi secretaría a cuantos las pidan para instrucción y cumplimiento." ¹⁷

Morelos ama la libertad de la patria y, desmembrada, la libertad de todos y cada uno de sus hijos. Morelos comprende que sólo los pueblos libres están destinados a la felicidad y que la esclavitud es el sello que la crueldad humana coloca sobre la espalda o los hombros de sus semejantes. Morelos ama al hombre libre. En consecuencia, el mayor elogio para Morelos —y para Hidalgo en conjunción— es la conservación, dentro de la *Constitución* vigente, de sus conceptos con respecto a la esclavitud en el artículo segundo del capítulo primero perteneciente al título primero: "Está prohibida la esclavitud en los Estados Unidos Mexicanos. Los esclavos del extranjero que entren al territorio nacional alcanzarán, por ese solo hecho, su libertad y la protección de las leyes." ¹⁸

La libertad y la igualdad deben conseguirse a través de la posesión de la tierra, elemento primordial de subsistencia del hombre. Morelos lo sabe, lo reconoce, y procura desde su tribuna hablar en pro de la repartición de los campos labrantíos.

La semilla del agrarismo brota de su pluma, y en sus escritos deja grabado el desarrollo de una participación comunal de las sementeras. Engendra el ideal de la parcela útil al jornalero, a la familia, al sustento de los grupos minoritarios que no pretenden la posesión de un latifundio, y sí el cultivo de un ejido fraccionado. Es él quien, "con palabra bronca y profética, a golpes de machete abre las puertas del campo a sus auténticos dueños, los campesinos". ¹⁹ El problema de la posesión de la tierra le preocupa y lo señala para que más tarde lo recojan otros hombres, especialmente Emiliano Zapata.

Desde el 18 de abril de 1811, Morelos nombra inspectores para que estudien las condiciones de vida de los pueblos liberados y la mejor manera de hacerlos útiles al movimiento; entonces ordena que los comisionados entreguen las tierras "... a los pueblos para su cultivo, sin que puedan arrendarse, pues su goce ha de ser de los naturales..." ²⁰ Empero, es en el llamado *Plan de devastación* donde en forma cabal expone el reparto lógico, cuando en la cláusula séptima del mismo propone: "Deben también inutilizarse todas las haciendas grandes, cuyos terrenos laboriosos pasen de dos leguas, cuando mucho, porque el beneficio positivo de la agricultura consiste en que muchos se dediquen con separación a beneficiar un corto terreno que puedan asistir con su trabajo e industria, y no en que un solo particular tenga mucha extensión de tierras infructíferas, esclavizando a millares de gentes para que las cultiven por fuerza en la clase de gañanes o esclavos, cuando pueden hacerlo como propietarios de un terreno limitado, con libertad y beneficio suyo y del público. Ésta es una de las medidas más importantes..." ²¹

Una centuria después, Zapata se levanta en el sur y asume idénticas miras en el Plan de Ayala, concebido para lograr las reivindicaciones agrarias en la proclama del 28 de noviembre de 1911 realizada en el pueblo de Ayoxustla, municipio de Huehuetlán el Chico, Estado de Puebla. Como coincidencia, es la cláusula séptima la que expresa con claridad la intención del reparto, ya que dice: "en virtud de que la inmensa mayoría de los pueblos y ciudadanos mexicanos no son más dueños que del terreno que pisan, sufriendo los horrores de la miseria sin poder mejorar en nada su condición social ni poder dedicarse a la industria o a la agricultura por estar monopolizadas en unas cuantas manos las tierras, montes y aguas, por esta causa se expropiarán, previa indemnización de la tercera parte de esos monopolios, a los poderosos propietarios de ellas, a fin de que los pueblos y ciudadanos de México obtengan ejidos, colonias, fundos legales para pueblos o campos de sembradura o de labor y se mejore en todo y para todo la falta de prosperidad y bienestar de los mexicanos". ²² Zapata señala: "no somos personalistas, somos partidarios de los principios y no de los hombres", secundando a Morelos en la distancia; inicia el reparto de tierras el 30 de abril de 1912, siendo el pueblo beneficiado el de Ixcamilpa, del Estado de Puebla; y ratifica el Plan el 19 de julio de 1914 en San Pablo Oxtoteppec, D. F. En la ratificación, la primera declaración indica que la Revolución no cesará en sus esfuerzos en la parte relativa a la cuestión agraria hasta que los principios queden elevados al rango de preceptos constitucionales.

Morelos y Zapata luchan en el sur en seguimiento del reparto de la tierra. El agrarismo en México data de la época de la revolución insurgente cuando el caudillo vallisoletano, en el afán de servir a la nación, se adelanta al grito de "Tierra y libertad". Morelos busca al hombre desde las entrañas de su propio suelo.

Desde el punto de vista social, Morelos es justo: a cada paso proclama la equidad. Camino de Oaxaca hacia Acapulco, en Teposcolula explica a don Carlos María de Bustamante: "Lo que no sufriría yo jamás es una injusticia... disimular los pecados públicos y escandalosos sería autorizarlos..." ²³ Convenido de ello, en el *Plan de devastación* clama contra los abusos de la clase española privilegiada, y allí manifiesta: "... las máximas diabólicas del tirano Venegas quien está haciendo un virrey mercantil, servilmente sujeto a la desenfrenada codicia de los comerciantes de Cádiz, Veracruz y México...", ²⁴ para después viar sus conceptos sociales, "de manera que nadie enriquezca en lo particular y todos queden socorridos en lo general". ²⁵ Y es que la idea de justicia propalada por Morelos no radica en la verdad abstracta de la vida, sino en la verdad que nace, y al nacer se multiplica, del progreso social de los individuos y los pueblos; por ello es que sufre "la ley histórica de los redentores y encuentra, como todos los que sueñan mundos nuevos, los gritos de los fariseos, los insultos del populacho, las traiciones de los discípulos que reniegan del maestro, los hierros de los inquisidores, los momentos fugaces de debilidad

y desfallecimiento y, como premio final, la muerte en el cadalso, que quiere ser de infamia y destrucción y se vuelve de gloria y renacimiento".²⁸

Algo más: Morelos ambiciona y profetiza la solidaridad continental. En carta a Calleja ríe de su probable fin cuando las huestes enemigas lo acosan, y le refiere: "... Aunque acabe ese ejército conmigo, queda aún toda la América, que ha conocido sus derechos..." Presagio exacto de cuanto en esos decenios se desarrolla en el Continente Americano que, si palpita gracias a la colonización hispana, se enardece ante los procedimientos desviados, desvirtuados ciertamente por los ambiciosos que no prosiguen la ruta de los misioneros iniciales dispuestos al sacrificio por los indios. Comunión lejana, pero indiscutible, con Bolívar. Es esta solidaridad la que se ratifica al promulgar en la *Constitución de Apatzingán* la política de no agresión, ya que en el artículo noveno de la misma asienta: "Ninguna nación tiene derecho para impedir a otra el uso libre de su soberanía. El título de conquista no puede legitimar los actos de la fuerza: el pueblo que lo intente debe ser obligado por las armas a respetar el derecho convencional de las naciones." Tal parece que Morelos está convencido de que, tras más de un siglo, el 26 de junio de 1945, los artículos segundo y cuarenta y dos de la *Carta de las Naciones Unidas*, firmada en San Francisco, recogerán en toda su excelcitud el texto de su artículo noveno de la *Constitución de 1814*, para ser elevado así a la categoría de norma universal de derecho.

Innúmeros documentos actuales vacían conceptos equivalentes a los de Morelos, sobre todo si se piensa que el caudillo anota los principios de justicia social por los cuales hoy se pugna. En la *Carta de México*, por ejemplo, la delegación mexicana sobre principios de Seguridad Social Americana, al enunciar los postulados repite el ideal del héroe: "La decisión de los pueblos americanos es la de alcanzar una vida digna, libre, soberana, creada y fortalecida por el valor del propio esfuerzo, en cada hombre, en cada pueblo y en cada nación, unida al poder de la solidaridad que debe traducirse en una más amplia cooperación, para transformar las actuales necesidades en nuevos frutos de bienestar individual y colectivo [...]. El trabajo de cada hombre debe ser garantizado para que el producto legítimo de sus esfuerzos sea un factor de armonía, de paz social dentro de una justicia social, que asegure a los pueblos americanos un disfrute cada vez más efectivo, más real y más operante, de los bienes materiales, morales y culturales que ha creado la civilización para su beneficio [...]. Las situaciones de privilegio deben ceder el paso a una más creciente generalización de un auténtico goce de las libertades y de los derechos, y de un pleno cumplimiento de los deberes y de las obligaciones individuales y colectivas, para que los pueblos americanos, en su conjunto, constituyan un ejemplo de lo que puede ser realizado cuando

se tiene la convicción de que la pobreza, dondequiera que exista, constituye un peligro para la libertad de todos los hombres [...]. Las instituciones democráticas constituyen la más fiel expresión del carácter de los pueblos americanos [...]. Estimular la conciencia de cooperación, de ayuda mutua, de solidaridad para las tareas que exige el desarrollo de las comunidades y de los pueblos y enfatizar la acción para transformar la vida del campo, hacer el trabajo del campesino más remunerador..." No de otra manera habla Morelos en frases menos galanas, adaptadas a sus escuchas, y anticipa los anhelos de justicia social que ahora se comentan.

[Del libro de próxima publicación *Imagen de Morelos - España y la Nueva España en su tiempo*, del doctor Enrique Cárdenas de la Peña]

NOTAS

¹ Walter Montenegro, *Introducción a las doctrinas político-económicas*, (p. 140).

² *Ibidem* (p. 86).

³ Ralph Roeder, *Juárez y su México* (t. I, p. 291).

⁴ *Leyes y códigos de México-Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Texto vigente* (p. 37).

⁵ Véase parte v: Apéndice B a "El Prócer", documento 15.

⁶ Montenegro, *op. cit.* (p. 51).

⁷ *Ibidem* (pp. 53-54).

⁸ *Leyes y códigos de México-Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Texto vigente* (p. 34).

⁹ José Mancisidor, *Hidalgo, Morelos, Guerrero* (p. 199).

¹⁰ Alfonso Teja Zabre, *¿Quién fue José María Morelos?* (p. 183).

¹¹ Rubén Hermesdorf, *Morelos, hombre fundamental de México* (p. 156).

¹² Ver parte v: Apéndice B a "El Prócer", documento 4.

¹³ *Ibidem*, documento 8.

¹⁴ *Ibidem*, documento 15.

¹⁵ Hermesdorf, *op. cit.* (p. 137).

¹⁶ Ver parte v: Apéndice B a "El Prócer", documento 4.

¹⁷ Hermesdorf, *op. cit.* (p. 136).

¹⁸ *Leyes y códigos de México-Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Texto vigente* (p. 7).

¹⁹ Hermesdorf, *op. cit.* (p. 136).

²⁰ *Ibidem* (p. 145).

²¹ Ver parte v: Apéndice B a "El Prócer", documento 9.

²² Porfirio Palacios, *Emiliano Zapata. Datos biográfico-históricos* (p. 78).

²³ Hermesdorf, *op. cit.* (p. 183).

²⁴ Véase parte v: Apéndice B a "El Prócer", documento 9.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Teja Zabre, *op. cit.* (p. 154).



Murder Inc.

Sales de la oficina y vas a tu casa donde te esperan
tu esposa y tu refrigeradora rumorosa y repleta,
tu living-room confortable y tu highball y tu radio,
y escuchas a las ocho el programa de crímenes.
¿Pero crees que los crímenes existen sólo en los radios
y que no existen también en los living-rooms?
Tú no has matado nunca a nadie con un tubo.
Tú eres una persona decente y un hombre honrado.
¿Pero no será tu honradez una mera coartada?
Tú no eres el hombre que puso la bomba en el avión.
No eres el que están buscando los radio-patrullas
“bajo, gordo y afable, con anteojos sin aro”
(aunque eres gordo y afable, con anteojos sin aro).
Tú no eres “el hombre del traje gris”, claro está.
Tus huellas digitales probarían que no eres.
Pero tal vez no...

¿Qué tal si el jefe de los gangsters dice tu nombre
y declara que tú también eres de la mafia?
¿Que tú te beneficiaste con el robo de joyas
(si no no hubieras podido comprar tu refrigeradora)?
¿Que el dinero de la anciana asesinada en el parque
después de muchas vueltas fue a dar a tus manos?
¿Y que el dinero que la banda robó en el banco
tú lo depositaste después en el mismo banco?
¿Que estabas también metido en la trata de blancas?
¿Y si te siguieron los detectives en la calle,
cuando subiste al taxi y bajaste del taxi,
y cuando entraste al bar y saliste del bar,
y a todos con los que hablaste los fueron siguiendo
y a todos con los que hablaron cada uno de ellos?
¿Si todas tus conversaciones fueron tomadas en dictáfono?
Frecuentabas el bar donde se planeó el atraco,
y el hotel donde asfixiaron a la muchacha.
La refrigeradora y el radio del gangster
son de la misma marca que tú tienes.
—La policía ha estudiado todos sus hábitos
y son exactamente los mismos tuyos.
¿Y qué tal si un día tus huellas digitales coinciden
y se comprueba que tú también eres de la banda,
y eres el que andan buscando los radio-patrullas
“bajo, gordo y afable, con anteojos sin aro”,
tú eras por fin “EL HOMBRE DEL TRAJE GRIS”
y estás en la página de crímenes de los diarios
y en tu living-room el radio está hablando de ti?

Ernesto Cardenal

Actualidad e inactualidad de Góngora

Por Manuel DURÁN

Góngora nació en 1561: estamos, pues, a cuatrocientos años de su nacimiento. (Aunque a veces juraríamos que Góngora nace, en realidad, en 1927. El Góngora moderno, *nuestro* Góngora, es casi tanto un producto de Dámaso Alonso y de la nueva sensibilidad aportada por la generación de Jorge Guillén y Pedro Salinas, de García Lorca y Rafael Alberti, como de la Córdoba y el Madrid barrocos en que escribió.) Famoso e imitadísimo en el Siglo de Oro, olvidado por el siglo XVIII, increpado por Menéndez Pelayo (que sin embargo respetaba su "talento poético"), las sutilezas del simbolismo y el modernismo preparan su renacimiento; la labor de Mallarmé, que quería dar "un sentido más puro a las palabras de la tribu", es especialmente eficaz. Los críticos empiezan a hablar de Góngora fuera de España; Foulché-Delbosc publica una edición de sus obras; por fin, en 1927, al cumplirse trecientos años de su muerte, se produce una especie de apoteosis. Es premiado el libro de Dámaso Alonso sobre la lengua poética de Góngora; su estudio sobre las *Soledades* hace asequible al lector culto el Góngora más difícil; se dan conferencias, se escriben artículos, se celebran homenajes públicos, en gran parte al margen de las universidades, lentas, como de costumbre, en reaccionar frente a un cambio estético. Alberti y Miguel Hernández gongorizan deliberadamente.

¿Cómo están las cosas hoy? Por una parte, Góngora sigue ocupando a los estudiosos. Cada año aparecen nuevos artículos y estudios; este año, debido al aniversario de su nacimiento, su número aumentará considerablemente. José Ares Montes, por ejemplo, ha explorado en un cuidadoso y sólido libro, publicado recientemente, la tremenda influencia de Góngora sobre la poesía portuguesa del siglo XVII.

Por otra parte, sigue siendo un poeta difícil, a pesar de los esfuerzos de sus comentaristas; difícil, sobre todo, resulta leer a Góngora sin notas. Y, como ocurre con todos los clásicos, sospecho que es leído cada día menos. Hay inflación literaria; cada año que pasa son muchos los nuevos libros que se disputan la atención y el tiempo de los lectores; y los mismos clásicos aumentan paulatinamente en número a medida que nuevos escritores se incorporan a la ya larga lista. Conozco a cuatro personas que declaran formalmente haberse leído las *Soledades* en forma completa e ininterrumpida. Tres de estos lectores son catedráticos de literatura, profesionalmente obligados a leer a Góngora (y de uno de ellos no estoy muy seguro de que diga la verdad).

Pero ello no sería, en sí, grave. Muchos de los platonizantes italianos del Renacimiento no habían leído a Platón; las grandes influencias bien pueden ser indirectas. Hay algo más: el propio Dámaso Alonso declaraba hace algunos años que no estaba muy convencido de que fuera Góngora el poeta más adecuado a la sensibilidad de hoy. Esto ocurría después de la guerra civil española. El movimiento pendular de la moda literaria empezaba a alejarse de Góngora. Las nuevas generaciones, en España (Blas de Otero, Hierro) y fuera de España, están hoy mucho más cerca de la poesía comprometida que de la poesía pura. El movimiento, tan marcado en los novelistas franceses de última hora, como Butor y Robbe-Grillet, de "vuelta a las cosas", no parece haber afectado a los poetas. Y si Góngora estaba comprometido con "las cosas" —vistas a través del lenguaje, la musicalidad, la erudición, o, mejor dicho, transformadas por todos estos elementos— parecía indiferente, en cambio, a otros rasgos humanos —rebelión, intensidad emocional de la vida íntima, sinceridad, desnudez, soledad del yo o comunión con el grupo— que tanto preocupan a los poetas de hoy.

Y sin embargo el redescubrimiento de Góngora es un proceso tan necesario como irreversible. No sólo históricamente —parece ocioso señalar, por ejemplo, que el mexicano culto que quiera de veras entender y apreciar la originalidad de Sor

Juana tiene que pasar primero por Góngora— sino también porque algunos de los descubrimientos poéticos de Góngora siguen teniendo valor hoy. Vivimos en una época que ha sido calificada de desorbitada, en que el hombre se siente desbordado por todas partes por fuerzas monstruosas; el intelectualismo y la abstracción han penetrado por todas partes en el arte moderno. Y Góngora, con su amor a la hipérbole, a la exageración desorbitada, a la abstracción, al intelectualismo, a los monstruos, parece prefigurar algunas de las características de nuestro tiempo. Tales paralelos, sin embargo, a pesar de ser parcialmente útiles, pueden resultar engañosos. Algunas características del arte barroco pueden ser equiparadas a otras del arte contemporáneo; con frecuencia, la *organización* y la *finalidad* de estos rasgos no coinciden sino muy imperfectamente con las del arte de hoy.

Mucho depende, claro está, de nuestro punto de partida, de ciertas definiciones previas. Por ejemplo: visto en relación con el arte literario y pictórico del siglo XIX, el de nuestro tiempo es, en conjunto, "anti-realista" (por confusa que sea esta expresión, indica siempre una supremacía, independencia o subjetivismo por arte del artista). Y comparado con el del XVI también es el arte —sobre todo nos referimos aquí a la literatura— del barroco un arte desrealizador, en que el artista amasa y modela sus "datos inmediatos", combinándolos con tradiciones diversas, sometiendo el lenguaje con que los expresa a tremendas presiones, estirando sus figuras hacia arriba (el estilo noble, las irisadas semi-abstracciones de las *Soledades*, por ejemplo) o hacia abajo (las chocarrerías aparecen también, una y otra vez, en ciertos poemas de Góngora). Pero si estas dos vertientes parecen irreconciliables, las une un mismo intento de superación de la experiencia cotidiana, de lo trivial, lo familiar. Como señala Dámaso Alonso, "cuando Quevedo dice de un narigudo que era un hombre pegado a una nariz, cuando Góngora llama 'estorache de Congo' a una mulata, no usan procedimientos distintos del que emplea el segundo cuando llama a Polifemo 'monte eminente de miembros' o cuando para describir a Galatea dice que 'el alba llueve sobre ella purpúreas rosas'". Ni el *Polifemo* de Góngora ni el *Buscón* de Quevedo son "realistas": en idéntico impulso, pero en direcciones contrarias, ambas obras huyen de lo cotidiano y trivial, se escapan por arriba o por abajo.

Desde luego, es mucho lo que nos separa del mundo de Góngora. Por una parte, la erudición, que no poseemos porque no podemos —o porque no queremos, porque nos interesan muchos otros problemas. Y sin embargo cada época tiene la suya; la literatura del siglo XX no está exenta de pedantería o de erudición. ¿Quién puede leer y entender sin notas la *Tierra baldía* de Eliot o el *Finnegans Wake* de Joyce?

Todavía más que la erudición, nos separa, sin embargo, del Góngora más difícil una idea, en gran parte errónea, pero muy difícil de destruir definitivamente: la de que la poesía barroca es, en gran parte, *decoración*.

Se decora una estructura ya dada, algo sólido, con forma definida. Ahora bien: el Góngora de las *Soledades*, por motivos muy variados —y que no han quedado del todo claros— elige un tema tan desarticulado y tan poco importante en sí, y lo desarrolla con tal intensidad en los detalles, que son éstos los que usurpan el lugar más importante y se convierten en lo esencial. (¿Acaso son decoración los puntos o manchas de color con que pintaban algunos post-impresionistas? No; son el cuadro mismo. No en vano escribe Gerald Brenan que las *Soledades* se nos presentan "como un paisaje impresionista con rasgos surrealistas".) Y González Lanuza ha señalado que "en el barroco [pero aquí hay que añadir algo: en el mejor barroco, en ciertos poemas de Góngora, y en unos cuantos momentos más de la poesía de esta época] no es posible el 'adorno', porque cada voluta tiene su precisa razón de ser: no está cubriendo una desnudez, es ella misma esencialidad".

¿Cómo llega Góngora al arte refinado y complejo de las *Soledades*, en que pasamos de la visión microscópica en que el sol, al secar un vestido mojado, "lento lo embiste, y con suave estilo / la menor onda chupa al menor hilo", a los más amplios horizontes y "los anales diáfanos del viento"? Evidentemente, la evolución de la lírica española, de Garcilaso a Herrera, y a partir de este último, nos permite seguir una curva ascendente en la intensificación de ciertos procedimientos estilísticos. Pero hay un momento en que el genio (¿cómo llamarlo de otra forma?) interrumpe la curva, la violenta súbitamente

hacia arriba. Esto es lo que ocurre con el mejor Góngora. Herrera nos hablaba todavía de héroes, de batallas, de amores; el tema daba cierta solidez estructural a sus poemas, en que tanto abundaban ya los colores y la torsión en espiral de la expresión. Pero Góngora se propone, en las *Soledades*, escribir un largo poema... sobre nada. El tema de la obra es lo que menos importa; desaparece bajo la riqueza del lenguaje y las sensaciones, es deliberadamente insignificante. El protagonista del poema es la belleza del mundo natural, la intensidad de las sensaciones, la forma en que éstas se acentúan todavía al ser vistas de soslayo, a través de un lenguaje complicadísimo, en que las metáforas, las alusiones mitológicas cultas, las digresiones, las inversiones, interrumpen el orden lógico del discurso. Lo que se propone —la visión arrebatada o melancólica de la naturaleza en su rica complejidad— nos lo habían ofrecido ya antes, en el mundo pagano, un Lucrecio o un Virgilio. Pero ¿cómo podía un poeta cristiano confiar plenamente en la naturaleza? Y en efecto el poeta tiene buen cuidado en no mencionarla directamente como inspiración de su obra. Si escuchamos a Góngora, parece que lo que más le interesaba, su verdadero objetivo, era un “lenguaje noble” que lo separara del vulgo y aguzara el ingenio de sus lectores, más o menos como los crucigramas de nuestros días: “Pregunto yo: ¿han sido útiles al mundo las poesías y aun las profecías (que *vates* se llama el profeta como el poeta)? Sería error negarlo; pues, dejando mil ejemplares aparte, la primera utilidad es en ellas la educación de cualesquier estudiantes de estos tiempos; y la obscuridad y estilo entrecruzado de Ovidio... da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor) alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender; luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta. Eso mismo hallará V. m. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren... En dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía; si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina... Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésta es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda...”

Sí; a Góngora le preocupa ante todo el lenguaje, se acerca a la naturaleza a través del lenguaje. Pero ¿acaso no es lo normal en un poeta? El orgullo y el deseo de superación llevan a Góngora a tratar de sobrepasar en complicación y en sutileza a los poetas de su tiempo: es éste su punto de partida “oficial”. El de llegada es, naturalmente, una visión nueva de la realidad. El lenguaje alude a algo. Y los poetas nos dan de las cosas una imagen que suele ser tan válida —y rica— como la de los filósofos o los hombres de ciencia. En filosofía —lo ha dicho Ortega— no es la línea recta, por lo general, el camino más corto entre dos puntos; y los grandes problemas filosóficos pueden ser atacados únicamente si, como los judíos ante Jericó, nos acercamos a ellos oblicuamente, los rodeamos una y otra vez, los asediamos describiendo círculos concéntricos cada vez más apretados. En las *Soledades*, todo —insignificancia de la trama, amor al lenguaje en sí, deseo de superar a los clásicos— se conjuga para que el enfoque de Góngora sea indirecto. Las frecuentísimas transposiciones (“el fresco de los céfiros ruidos”) son como arabescos o volutas del lenguaje en que tenemos que volver atrás, una y otra vez, para enderezar la frase y entenderla, y en que el desplazamiento de las palabras da a los versos una musicalidad y una simetría inigualadas. Las constantes metáforas y perífrasis interponen entre el lector y lo descrito el cristal —y el marco— de la analogía y la mitología. La realidad es bella; pero es, también, desorganizada, compleja, incierta, mortal (la palabra “caduco” aparece en Góngora a cada paso); se nos presenta como chispas de hermosura entre continuas sorpresas y pequeñas decepciones. Caminamos sin rumbo, a la deriva, “entre espinas crepúsculos pisando”. Y las murallas que la indiferencia, lo trivial, lo cotidiano, o nuestros sentidos embotados, habían interpuesto entre nosotros y la belleza del mundo externo, van cayendo con cada uno de nuestros inciertos pasos, se desmoronan ante el oblicuo cerco con que Góngora asedia a las cosas.



La poesía no es decoración



Sinceridad, desnudez

La vendedora de sueños

Por Lidia CASTELLANOS

Sa-Bí es el nombre mazateco de María Sabina, la curandera que ha llegado a ser famosa gracias a los estudios realizados por los micólogos Gordon Wasson y Roger Heim acerca de los hongos alucinógenos de Huautla de Jiménez.

Las primeras fotografías de María Sabina fueron publicadas en una edición de *Life* (1953) por el propio Wasson. A partir de esa fecha su imagen ha recorrido el mundo entero en revistas científicas, proyecciones, cubiertas de discos y en dos magníficos libros publicados en inglés y francés, y cuyos ejemplares se venden a precios prohibitivos en el mercado.

El nombre de María Sabina va unido a los hongos alucinógenos, porque ella ha colaborado en la medida de sus posibilidades a uno de los descubrimientos de mayor importancia en el campo de la medicina. No fue cosa fácil convencerla para que trabajara, en una forma que diríamos pública, porque estas ceremonias son absolutamente privadas y se efectúan en secreto debido al carácter místico que encierran.

La costumbre de tomar los hongos alucinógenos, entre los mexicanos, es antiquísima, data de tiempos prehispánicos, pero por razones desconocidas parece desaparecer en tiempo de la Colonia.

Al ingeniero y antropólogo Roberto J. Waitlaner, se debe el redescubrimiento de los hongos alucinógenos. Hace más de veinte años, cuando él vivía en esta villa serrana, se enteró de casualidad, por boca de un comerciante huasteco de que los brujos utilizaban los hongos para adivinar y curar las enfermedades. Después de hacer algunas investigaciones por su cuenta, con gran sorpresa suya comprobó que todavía se practicaba esta costumbre antiquísima. Comunicó su hallazgo al botánico mexicano Blas Pablo Reko, al cual le envió algunos ejemplares. Se iniciaron algunos estudios y se hicieron algunas publicaciones, pero debido al fallecimiento del ilustre botánico fueron suspendidas las investigaciones.

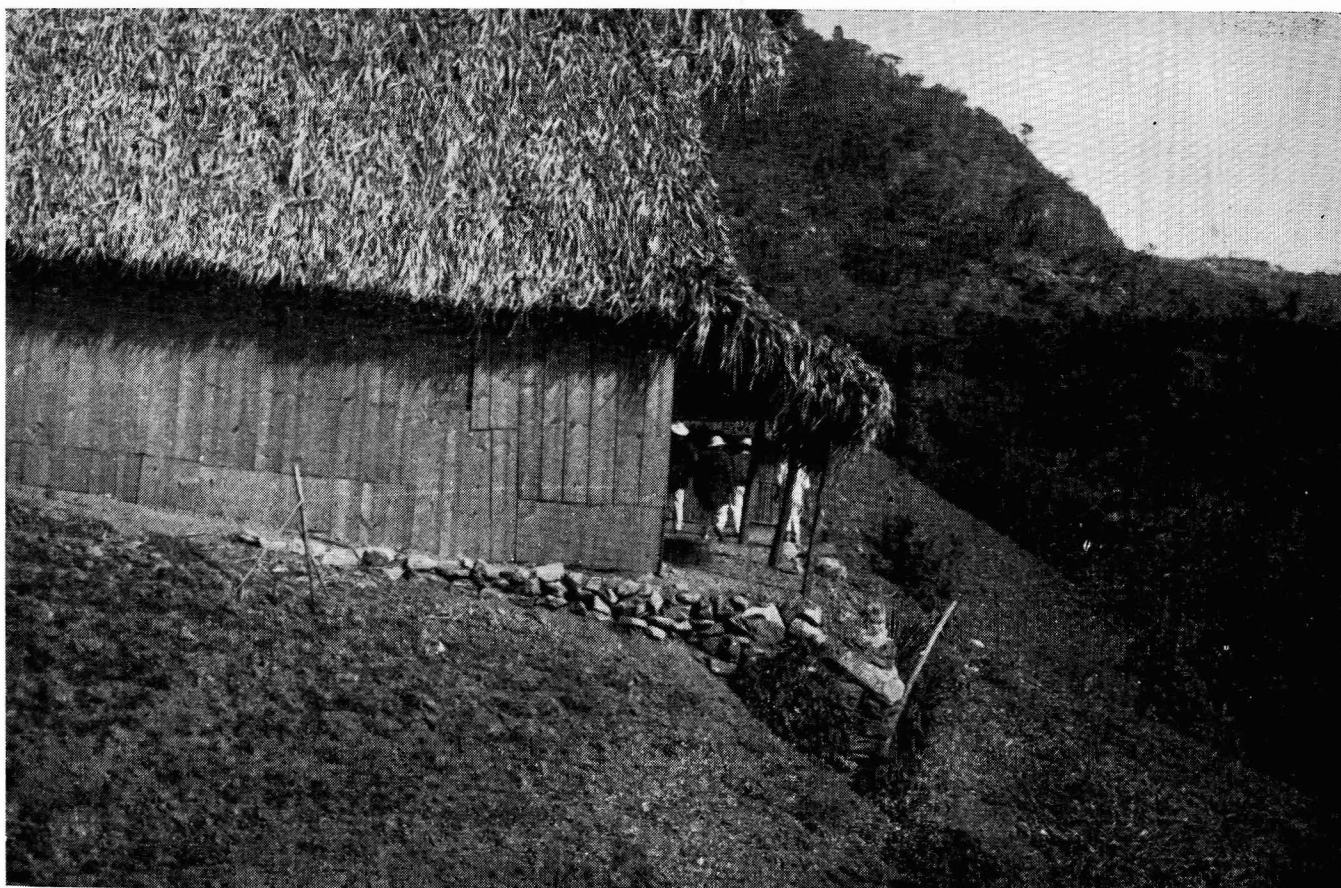
Gordon Wasson, en compañía de su esposa, la doctora Valentina Petrovna se enteraron de la existencia de los hongos alucinógenos y llegaron por primera vez a Huautla en el año de 1953, acompañados del propio Waitlaner.

Hubo la feliz coincidencia de que Waitlaner conociera con anterioridad a la profesora Herlinda Martínez y fueron a verla, presintiendo que ella sería una activa colaboradora. Le explicaron el objeto de su viaje y le pidieron que los introdujera con la gente de su pueblo, especialmente con los curanderos. Fue así como la señorita Herlinda, fina y bondadosa mujer, empezó a realizar una labor de convencimiento entre sus propios paisanos. Un día se dirigió al cerro Fortín; en lo más elevado vivía María Sabina. Después de explicarle a su manera el objeto de su visita y vencer la desconfianza propia de las personas que se dedican a estos trabajos, pudo convencerla para que actuara en una ceremonia ritual de los hongos alucinógenos. La primera barrera se había franqueado, y una noche de ese mes de agosto, Gordon Wasson y Valentina Petrovna pudieron asistir a uno de esos actos mágicos y comer ellos mismos los hongos.

A partir de esta fecha de 1953, año con año llegaba Wasson a Huautla acompañado de otras personas y llevando en su equipaje modernos aparatos de grabación, cámaras fotográficas y el dinero suficiente para comprar todos los hongos necesarios y poder enviar los mejores ejemplares a los laboratorios de París, a donde el ilustre micólogo Roger Heim se dedicaba con verdadero interés científico al estudio de estos extraños y misteriosos seres. Buscaban el alcaloide que producía las alucinaciones.

Los tres últimos años, la ciudad de Huautla se vio honrada con la visita del ilustre biólogo francés, que recorrió en compañía de Wasson gran parte de la sierra mazateca, la región chatina y la mije en busca de los hongos y de otras plantas, también alucinógenas, como la semilla de la Virgen y la hierba de la Pastora. Como es sabido al fin se logró aislar el principio activo del hongo alucinógeno. Al fin se tenía un nuevo alcaloide, mejor que la mezcalina, que ayudara a aliviar uno de los males más terribles de la humanidad: la demencia.

María Sabina siempre estuvo dispuesta a colaborar con Wasson cuantas veces se le pidió que lo hiciera. Quizá sin la colaboración de esta humilde mujer, a Gordon Wasson se le hubiera hecho casi imposible penetrar en los secretos de la magia mazateca. Con ayuda de María Sabina y Herlinda Martínez, llevó a feliz término sus investigaciones y pudo atraer sobre sí la fama y el reconocimiento general.



Roger Heim recorrió en compañía de Wasson gran parte de la región de Huautla

María Sabina tiene actualmente 59 años, que no representa. Su trato es afable; la voz suave y musical; la mirada penetrante y viva. Nunca da una respuesta sin haber entendido muy bien la pregunta. Se queda unos segundos pensativa y al fin responde clara y sencillamente. Viste a la usanza de su pueblo: huipil y falda de enredo. Sus pies descalzos están acostumbrados a las asperezas de todos los caminos. A veces, cuando el frío es intenso, mira sus pies desnudos llenos de barro y espera algún día poder tener unos zapatos. Su porte es digno y recatado, al moverse y caminar lo hace como un felino. Habla únicamente su idioma mazateco: en él conversa, reza, e invoca a los espíritus de los cerros y de los santos, canta en las ceremonias rituales, y adivina el futuro en la llama del copal y de las velas. En este mismo idioma reprende a sus nietos y los arrulla en su regazo.

Pedimos a María Sabina que nos cuente cómo empezó a tomar los hongos. Se nos queda mirando unos momentos y en voz muy baja nos dice:

"Tenía seis años cuando un tío mío se enfermó. Buscaron a un curandero para que lo recetara. Aunque estaba muy chica me di cuenta de que mi tío comió los hongos. Después vi que se puso muy contento, hablaba solo y se reía. Por último se quedó dormido y a los pocos días se alivió. Esto se me quedó muy grabado. Mi madre acostumbraba dejarnos solas a mi hermanita más pequeña y a mí, porque se iba a trabajar. Éramos muy pobres y tenía que darnos de comer. Nos quedábamos con mi tía, pero mi tía era muy mala, no nos daba de almorzar temprano y nos escondía el café y las tortillas. A veces nos íbamos con el estómago vacío al campo con los animales. Un día estábamos en la milpa cuidando los pollos cuando encontramos los hongos y los quisimos probar, recordando al tío que se había puesto contento. Los comimos, de pronto nos sentimos mareadas y empezamos a llorar, pero el malestar pasó y nos pusimos muy contentas. Desde entonces, cuando sentíamos hambre, comíamos los hongos para calmarla y para pedirle a Dios que nos quitara de sufrir. Así nos acostumbramos a ellos."

Cambiando el tema le preguntamos a María Sabina si cree en el amor y si ha sido feliz en sus matrimonios.

"Sí creo —nos contesta seriamente—. Me casé por primera vez a la edad de catorce años. De acuerdo con nuestras costumbres conocí a mi esposo hasta el día del matrimonio. Mis parientes arreglaron la boda sin consultarme. Sin embargo quise mucho a mi esposo."

"¿Y seguiste comiendo los hongos después de casada?"

"No, porque las creencias indican que la persona que los toma, no debe tener tratos con hombres."

"¿A qué se dedicaba tu esposo?"

"Él sabía leer y escribir —nos dice con orgullo— y se dedicaba a comerciar con hilaza roja y negra, la que sirve para bordar nuestros huipiles. Después de seis años de matrimonio, se murió y me dejó tres hijos. Quedé muy enferma. Llamé a un brujo para que me curara, pero no me hizo nada. Decidí, entonces, volver a comer los hongos. Esta vez me tomé treinta pares. Me puse muy mala porque eran muchos, pero me alivié, y los mismos hongos me dijeron que tenía que adorar a Dios de esta manera. También pude ver la enfermedad que padecía mi hermana y la pude curar."

"¿Y desde entonces te dedicaste a curar con los hongos?"

"No, porque al poco tiempo me volví a casar. Con mi segundo esposo viví trece años y tuve seis hijos. También lo quise mucho, pero él tuvo otra mujer y esto fue causa de disgustos entre nosotros. Los hijos de la otra señora, que era casada, tuvieron un disgusto con él y lo hirieron; vino a morir a mi lado. Quedé sola nuevamente y no me he vuelto a casar. Desde entonces me dedico a curar con los hongos."

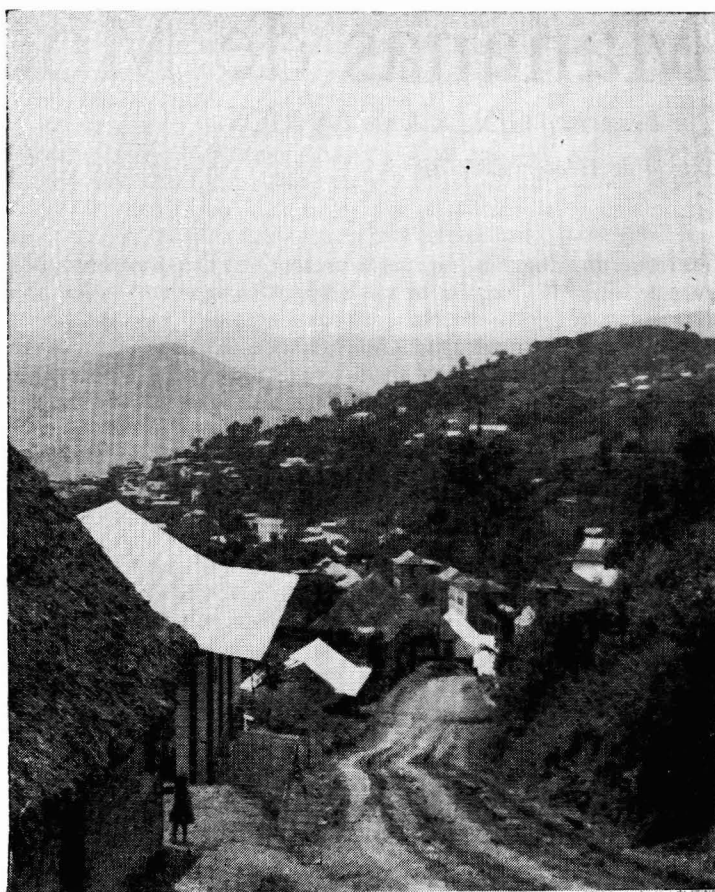
Cuando le preguntamos que si lo hace por necesidad, nos contesta:

"La gente se ha dado cuenta de que puedo curar y me busca. Yo no puedo negarme."

"¿Has sido feliz en tu vida, María Sabina?"

"No, siempre he sufrido mucho. Mi primer esposo murió de repente dejándome pobre y enferma. Al segundo lo mataron, y a mi hijo Aurelio, el mayor, con el que vivía y me ayudaba, también lo mataron en una cantina."

Actualmente María Sabina vive con sus nietos, con los que comparte frugal alimento. No es raro verla en las casas a donde va a trabajar acompañada de alguno de ellos. Ella dice que la



"Los secretos de la magia mazateca"

cuidan de las malas influencias. En la época de lluvias, cuando hay hongos, trabaja dos o tres noches a la semana. También trabaja en el campo y hace todos los quehaceres de la casa. La ilusión más grande de su vida es tener una tiendita en donde pueda vender jabón, cigarros, refrescos y algunas otras cosas, porque ya está cansada de trabajar como lo ha hecho hasta ahora.

Tenemos curiosidad por saber qué piensa acerca de los estudios que se han hecho sobre los hongos. Ella está acostumbrada a las cámaras de cine, al *flash*, a los aparatos de grabación, que al principio veía con temor y después con curiosidad. Recordamos el día que por primera vez oyó su voz grabada en una cinta. Se quedó quieta, muy seria, con los audífonos colocados en los oídos. Conforme se fue dando cuenta de que era ella misma, se fue poniendo contenta y empezó a reírse tapándose la boca con las manos. Los ojos le brillaban por el gusto y la sorpresa, y al fin no aguantó más y estalló gritando en mazateco: "¡Ésa soy yo! ¡Ésa soy yo!"

Le preguntamos qué piensa de todo esto y nos contesta muy seria:

"Mis paisanos me han dicho que los extranjeros que han venido son como los meros demonios, que quizá no conocen a Dios y quieren sacarnos todos los secretos para ponerse en contacto con Él. Pero yo les contesto que eso no puede ser, que a la mejor nosotros somos menos cristianos que ellos y que no vienen para hacer algún atropello a la humanidad; al contrario, creo que es para ayudarla."

Nos sorprende su respuesta al ver cómo ha podido interpretar, a su manera, uno de los acontecimientos más importantes de la medicina. Ya en otras ocasiones la hemos visto salir adelante de las dificultades que ha tenido con otros curanderos, pues éstos la han acusado de revelar los secretos de su pueblo. A pesar de todo ha seguido una sola línea, la que cree justa, porque piensa que colaborando con los hombres de ciencia cumple con un deber de humanidad.

Nos despedimos de María Sabina, de su choza de madera y palma. Salimos de su casa y desde lo más alto del Fortín vemos a Huautla envuelta en neblina.

"Dalí, María Sabina, Stalangáa." (Buenas tardes. Hasta luego.)

Iniciamos el camino de regreso. Bajamos de prisa porque hace frío en estas grandes alturas.

Mañanas de Mocambo

Por Francisco GINER DE LOS RÍOS

Dibujo de Héctor XAVIER

Eugenio

Tu recuerdo, Eugenio Ímaz, está presente en todo momento, pesa en este aire que todavía te vio vivir y en que yo —diez años largos después de tu marcha— te encuentro como siempre, como antes de aquella madrugada final en que te acompañamos. En este aire azul, con el mar ancho entre los verdes pinos, junto a esta cal blanca y el rojo de las tejas que fueron lo último que viste, prefiero sentirte como el alegre vasco que fuiste entre nosotros, siempre en el vilo de tu inteligencia abierta, tu disparada sensibilidad dispuesta a entregarse en una discusión viva o en una reflexión cada vez más honda y luminosa. Este mar parece guardarte y cantarte. No sé si aquí descansas, porque nunca supiste descansar, pero me gusta pensar que te acompañó una vez más y ver que todo lo nuestro vive como tu memoria, es decir, que está vivo todo lo que dejaste entre nosotros.

El mar canta ancho y quieto, como enervado bajo este sol. Todo es azul de pronto, ancho también como el recuerdo. Y azul como el recuerdo, el mar solo presente.

Delicia total este entresueño, esta ausencia completa de todo lo que no está aquí con el agua y el sol, los ojos en el cielo o en ese fondo de pinos de la playa. Y no quiero salir de esta delicia; querría quedarme en ella para siempre, escapado de mí, conmigo, con el agua. Todo sol azul en el cielo de sol. Azul oro sobre el gozo perfecto de la piel.

Mediodía

Juega el amor en el agua. La trenza morena de ella se enreda en la espalda de él y se juntan en besos largos de sal y agua los dientes blancos de sus dos risas juntas. La señora gorda de al lado se escandaliza de palabra y se pone nerviosa todavía, quizá de otras cosas. Yo me acuerdo de aquellos versos de la canción,

*pero amémonos como los peces
debajo del agua se saben amar,*

y me parece hermoso este amor al mediodía, el agua brillando y cantando en la larga trenza morena, pez negro y vibrante que salta luminoso en la mañana.

Manos de cangrejo, limón y la cerveza negra. ¿Puede el mar ser más mar todavía? Todo sabe a lo suyo y vuelve conmigo a lo suyo cuando me meto al mar, casi cangrejo ya sobre la arena.

La luz puede ser ancha como todo el cielo ancho que me guarda esta mañana. Pero cabe también en mis ojos cuando los cierro para tenerla mejor, para darle la anchura exacta de esta delicia entera que me invade. Y pienso en que no pienso. Y la vida —en la piel, quemándose en la piel, cantando en ella— se hace de repente profunda, mi vida profunda a flor de piel, llena de sol y aire, profunda vida azul al vilo de la mañana.

Mi hijo propone sus chistes y usa la técnica de equivocarme con lo que llama preguntas al revés para descubrir el chiste desde el mero principio. Y ahora adivina del todo —quizá precisamente porque se ríe de ello— cuando me pregunta: ¿cuántas horas caben en un segundo?

Boca del Río

Camarón para pelar, sopa de jaibas, robalo en mojo de ajo por Boca del Río. Y la cerveza —la prodigiosa cerveza— morena y helada en las manos. Los músicos ofrecen sus versos de ocasión —la picardía siempre pronta, pero siempre cortés de forma— de mesa en mesa. Y dos niños se arrancan con la Bamba, y la bailan con tal gracia que hacen olvidar la tristeza del pobre dinero que reciben después. Esa tristeza —la del oficio obligado, la de bailar sin tener ganas de bailar, sino porque hay que hacerlo— la veo en los ojos negríssimos de la niña, en la rabiosa desgana del muchacho, que baila como los ángeles, pero tiene indudablemente deseos de otra cosa.

Zócalo

La plaza, como siempre. No pasan los años por la luz de sus faroles en el aire pesado y suave de la noche, todo azul, blanco y dorado entre las voces de los soportales. Lo único nuevo para mí es una cruz verde luminosa en la torre de la catedral. Antes las cruces de ese color no eran precisamente alentadoras, pero



en Veracruz resulta alegre todo. La marimba se instala frente al Diligencias, delante de nosotros los camarones frescos, el tornillo reconfortante. Me toca a mí, después de tanta ausencia, mantener las piezas que desdeñan los demás. Pido el *Ahualulco* y los chambones —son muy buenos, pero tocan sólo para turistas— se salen por otras peteneras más o menos de moda. Se consultan entre ellos y al cabo de un rato me ofrecen el *Ahualulco* que “están recordando ya”. Y se salen ahora con el acompañamiento, que es lo único que —como yo— recuerdan. Nos reímos juntos del jugoso disco rayado.

El puerto callado y quieto, pero luminoso de sus barcos. Y la mole de San Juan de Ulúa negra en el fondo, para darle hondura a la noche, para despegarla de nosotros. Y San Juan de Ulúa se queda en su fondo y la noche se viene a tomar cerveza por los soportales y nos sigue después rumorosa de agua y de verde hacia Mocambo, a dormir, a seguir durmiendo. Siempre joven, la noche tiene hoy sueño también y ronca dulce en el ventilador, olvidada de sus estrellas altas, desdeñando todo lo que de ella se quedó allá fuera.

José Mariano

Larra se ha venido conmigo a Veracruz. El sol le niega espejos y le esconde en la arena caliente la pistola final. José Mariano se “aplatana” también en el trópico encontrado y goza a mi lado, conmigo, esta vida distinta. Pero es incansable en su preguntar constante, en ponerse los dedos sobre la propia llaga. Y España —su siempre actual España, que sigue buscando su camino desde sus días y a la que le sigue pasando lo mismo desde entonces— nos interrumpe las vacaciones que los dos nos estábamos regalando. Y los dos seguimos hablando en el silencio, encontrándonos en lo nuestro, parados una vez más —¿cuán-

do es el salto de la verdad, renacido José Mariano?— al borde de una vida española que *tiene que ser*, que llega con nosotros hasta aquí y se adormila en nuestra piel, pero se mantiene despierta y viva en el rumoroso aire callado.

El mar otra vez. Y otra vez como siempre nuevo. Y otra vez como siempre distinto. Y como siempre igual. Mar, mar sólo y solo. Con y sin acento. Solamente mar solo. Solo mar solamente. Y sus olas se hacen holas, un solo HOLA de presencia reencontrada, de jubiloso saludo.

Y ahora me voy al agua para darle sabor a esta palabra, para que esta palabra encuentre cielo, para quedarme de nuevo callado, rico de palabras posibles, con la palabra siempre en vilo que llevo dentro, que vive conmigo y que a veces necesita separarse de mí, para mutuo descanso. Vamos juntos al agua y juguemos, palabra, a los silencios. A esos silencios en que tú te revelas y podrías saltar al aire como una joya. Y yo —celoso de tu hermosura, rico de guardarte— me callo una vez más para no entregarte, para decirte a solas con nosotros.

Y que no me digan, palabra, poesía mía, palabra, que me escondo y te escondo. Lo importante en la vida, para lo que

hay que hacer —para hacer lo que dicen los que te usan como una moneda política— es precisamente hacer. Y no he dejado de hacer. Contigo, palabra, poesía mía, dentro y muy dentro, he tratado siempre de hacer lo que debía. Y no hice contigo poesía de guerra porque lo que había que hacer era la guerra. Y busco la paz —contigo dentro, poesía, palabra mía— con lo que hay que darle a los trabajos y los días. Y sé que soy limpio porque te guardo aquí, riqueza mía, palabra mía, poesía siempre conmigo, frente a todo, quemándote con todo, pero subiendo hasta ti misma, palabra, de ese fuego en que los dos nos damos. Y la vida —completa, sin otra limitación que la que ella misma se marca y nos obliga— se salva con nosotros, se queda con nosotros, palabra mía, en la poesía.

Vámonos, vámonos al agua de una vez, a refrescar la voz, a que te sienta cantar dentro del pecho, como el corazón vivo, desnuda tú, palabra, la mar tuya con el mar mío, los dos juntos, palabra, por el mar. Y que siga cantando por nosotros —mientras los dos callamos y dormimos— esta hermosa mañana.

Mocambo, Veracruz, julio de 1961

Noticias de Martín Adán y *La mano desasida*

Por Sebastián SALAZAR BONDY

Tres extensos poemas celebran Machu-Picchu. El más difundido, el de Neruda, evoca al hombre que escaló las montañas, agobiado por su carga de ciclópeas piedras, para coronarlas con una imagen de sí mismo y de sus padecimientos. Avizora también la previsible resurrección de aquel esclavo en la libertad de un mundo justo. Otro —*Patria completa*, de Alberto Hidalgo— * canta el prodigio artístico como imperfectible expresión del alma peruana y lo propone como arquetipo de un destino a la medida de nuestros sueños. Un tercer amplio poema ha comenzado a ser conocido a través de fragmentarias publicaciones en diarios y revistas locales. Se titula *La mano desasida* y su autor es Martín Adán. Este cántico no postula la reversión cronológica de Hidalgo ni incluye la reclamación justiciera de Neruda. Endiosa al material que se le impone al poeta como alegoría de la eternidad, desde un contingente corazón humano. Si Neruda ve la obra como rastro de su multitudinario constructor, como huella de un pueblo aún vivo, e Hidalgo apela a la historia para fracturar lo que reputa una condenación casi física, Martín Adán se identifica con el monumento y con su misterio, con el mito que ya es, a fin, precisamente, de olvidar la monumentalidad y confundirse con el misterio.

Martín Adán (pseudónimo de Rafael de la Fuente Benavides) nació en Lima, en 1908. Desciende de una familia de la aristocracia y la gran burguesía, y como tal se educó para ser un jefe. Alcanzó el título de abogado, aunque antes de terminar sus estudios lo había ganado la vida bohemia y existía en un agresivo nihilismo. Desde su primer libro —una novela de corte ultraísta, *La casa de cartón* (1928)— su palabra poética e irónica zahirió el modo de vida, las convenciones, los ideales y el provincialismo de su clase. Manifestó en aquellas primeras páginas un conflicto vital, una dramática tensión entre su persona social y su persona íntima y espiritual. Es decir, entre su condición de hombre inscrito en una élite de escudo y propiedad que los tiempos críticos de la emergencia popular han comenzado a barrer —obligándola al fingimiento y a la más egoísta mercantilización— y su personalidad profunda, de individuo libre arraigado en su época y en la verdad que ésta contiene. No supo entonces elegir un camino.

En medio de un polo y otro, la soledad absorbió a Martín Adán, quien intentó quemar todo indicio de su verdadera existencia, la testimonial y abrasada de duda e incredulidad, la violenta y anárquica. Publicó, en 1930 y 1950, finas décimas (*La rosa de la espinela*) y oscuros sonetos (*Travesía de extramuros*). *La casa de cartón* lo había mostrado, al final de la adolescencia, dispuesto a volar en mil pedazos el mundo crepuscular y hechizo que heredara de los suyos. Luego, inmerso en sí mismo, parroquiano de tabernas y hoteles sin nombre, vacilante entre "la aventura y el orden", tuvo un largo período de silencio, silencio apenas interrumpido por delicados elogios a la flor abstracta y por metáforas de mar y música. El Martín Adán lírico, angustiado, brillante, original, parecía extraviado en la bruma de las contradicciones y los años.

De pronto, tras la reedición de *La casa de cartón* (1959) en una colección popular, relato cuya frescura y belleza sedujeron a los jóvenes, el poeta comenzó a escribir *La mano desasida*, su canto a Machu-Picchu, lugar en donde pasara unos pocos días. No se trataba ya del juego de expresión y concepto de *Travesía a extramuros*, sino de un poema abierto, límpido, fluido, en el cual el monumento incaico y su sustancial piedra son asidero para la vuelta de Martín Adán a su propia realidad, a la realidad de su pueblo.

Para obrar semejante milagro, la arquitectura existe palpitante, no como *música congelada*, sino como espíritu macizo y vibrante. Ahí se conjuga Martín Adán con un poderoso rasgo del hombre y el país que su clase ignorara o negara por siglos. El *chalet* deleznable del balneario limeño de Barranco (la *casa de cartón* de su infancia) sucumbió hace tiempo, como sucumbió el similar conservador de los vocablos solemnes y con mayúscula, del régimen paternalista de los vacuos patricios, de la rígida moralidad —o moralina— que los burgueses suponían irremplazable, del orden, en suma, basado en privilegios del conquistador. *La mano desasida* es un poema a la piedra indígena, antropomorfizada, con alma, inmóvil y elocuente a la vez, con algo de ídolo y, además, con mucho de suprema libertad. Es un poema a la tierra, que sólo aparentemente es inerte, pero en la que está la clave gracias a la cual imperturbablemente se atraviesan las edades.

Si el verdor de la sociedad quechua pereció, la piedra de Machu-Picchu la convirtió en divina, sin tiempo. Machu-Picchu no fue creada para el transcurso de los reyes y sacerdotes que la habitaron, sino para la presencia transaparencial y eterna de sus dioses. Distinta proyección que la de la tibia casa de Barranco, entre cuyas acartonadas paredes de caña y barro enlucidos, el poeta inició su revuelta contra la circunstancia que le tocó por su origen. Sin embargo, *La mano desasida* (mano que busca una realidad de la que cogerse, la piedra, la inmortalidad, Dios) no es una canción de alegría. Poseo, ahí, en aquel bastión de águilas, a la puerta de un cielo añil, dominando el valle por el cual desciende restallante el Urubamba, el poeta se mira y se desconsuela, clama y bendice, canta y reniega, blasfema y llama a la eternidad. A la postre se trata de un libro de oraciones a un poder inventado, introducido en las piedras, al cual los versos invocan y rechazan simultáneamente. Un dios, pues, en quien el orante no cree, pero que es el único, muertos los de la tradición y el linaje hispano, que advierte incólume y promisor en el cataclismo.

La aparición de *La mano desasida*, que anuncia para el próximo mes el sello de Juan Mejía Baca, permitirá el regusto de sus muchos hermosos versos, el nuevo recorrido por sus secretos laberintos, el descubrimiento de una mejor interpretación acerca de su último sentido. El poema es fruto de una ardua maduración, que resulta difícil abarcar, más aún si se intenta de prisa, en toda su intensidad, en toda su trascendencia. Habrá que volver a él.

Lima, agosto, 1960

* Alberto Hidalgo, *Patria completa*, Librería-Editorial Juan Mejía Baca. Lima, 1960.

La mano desasida

Por Martín ADÁN

(Fragmento)

¡La soledad no es la circunstancia,
alma mía!
¡La soledad es el ser sobre cierta inanidad,
sobre cierta inhumanidad
del suelo y algún adolescente con el delirio de su propia vana
vida!

Pero sólo dos vivos: ¡yo, que estoy muriendo,
y tú, que estás arriba!
¡Con la exaltación de la luna nueva,
con la mujer que no se ha desnudado todavía,
con la catedral que no dice nada
y con la vieja pestífera mendiga!

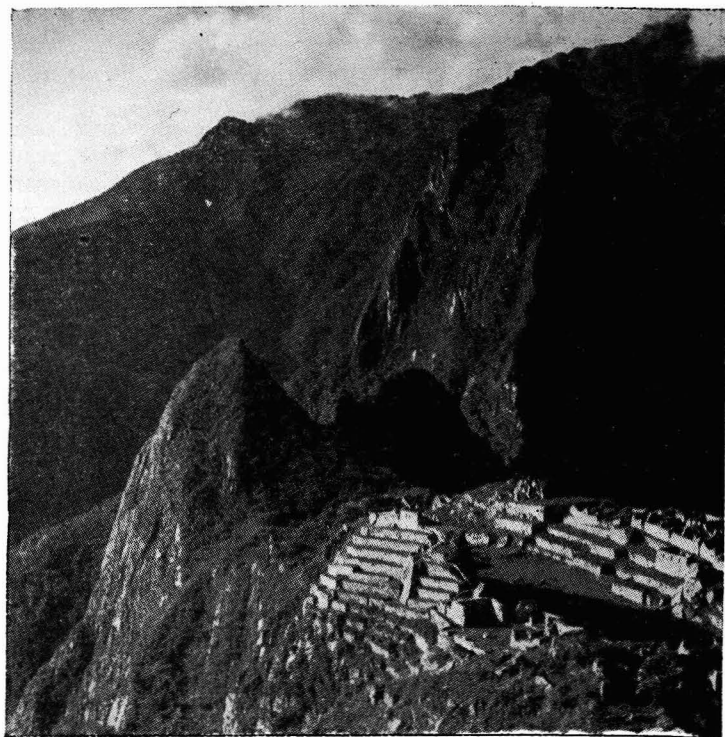
¡Ay, ser es ser con el prójimo y la corbata,
con todo lo aparente y efectivo y convencional de la vida,
con todo lo que sobra de la creación de Dios
porque no es propia creación ni tuya ni mía!

¡Y tú, Machu Picchu, soledad intacta
pero siempre pisoteada de turistas,
tú eres lo que es el feto en la mujer,
todo lo que es antes de la muerte y la vida,
todo lo que es antes del numen y la cátedra,
todo lo que es antes de la verdad y la mentira,
todo lo que soy,
con la mano a cualquier cosa muy asida!
¡Creatura divina y feto humano, hecho de la más dura carne,
granito iracundo, mudo, ciego, inteligentísimo,
ser ante el ser, lección de verdadera muerte
para la eterna vida!

¡Tú, la manera de descalabrarse por allá en el cielo...
tú, la manera de mirar desde la roca el río...
tú, lo humano
que huye de sí mismo;
y vaga por lo que creó
y se ahorca la dura y áspera cuerda de lo divino,
otra de las creaturas del hombre
para su divinización y su martirio!...

Deidad de la circunstancia,
materia de muerte y resumen,
flor espontánea, Otro que mira, Dios y Tierra y Todo,
chillido en agua de recién nacido,
dureza y filo de cuchillo
con que se divide por su ser
la Madre y el Hijo.
¡Deidad de la circunstancia,
eres yo mismo!
Eres la duda cierta y la misma vida,
eres lo humano y macizo de cielo y de nube,
eres lo Infinito que se está,
y eres la palabra que huye.
Ante ti fuga la razón, Perfecto,
porque la Esencia su ceño frunce.
¡Ay, no sé qué eres, Machu Picchu,
si yo mismo, o tu piedra o tu nube!
¡En ti está escrito, con tu letra enorme,
toda la autobiografía,
todo en lo original e impulsivo, como en el semen del padre,
todo en la compuesta tragedia, como es la vida!
¡Ante ti el pensamiento se atraganta
y la garganta es otra maravilla!

¡Estoy harto de prodigio contado! ¡Soy
un ser como el gusano o la semilla!
¡Como tu piedra, que pervive!
¡Y como tu nube arriba!
¡Yo soy divinidad de humano,
y soledad y rabia y risa!



Soy el tigre
que es un terciopelo de ira.
Soy el estúpido de anteojos
que va temprano a la oficina.
Soy el absoluto ninguno
que es la Kodak y su turista.
Pero tú, Machu Picchu, no sabes nada.
¡Tú no cuentas el día!

Todo el terrible por-qué está presente.
Lo que no es muerte en mí, todo el terror.
Sin tu deslizamiento, Machu Picchu,
no latiría mi corazón.
Soy humano y tú también, aunque de piedra
somos dos duras imágenes del hoy.
Y el Río huye, el río sabio, el río abajo
el de mi sangre... ¿Adónde son
las compuertas de la Poesía
y los pétalos de la flor?

¡Ay, qué redondo el mundo!
¡Ay, qué escarpada de mi mano!
¡Así como tu cima y sima, Machu Picchu,
así es mi persona y mi estrago!
¡Los siglos pasarán: no mirarán!
En este desierto tan alto,
somos los dos esfinges, roídas
de cuanto roe por debajo.
Se llama Soledad quien roe.
No, no es el Río que nos lleva a Entralgo.
¡No, no vamos allá!
¡No iremos, pero somos humanos!

Cuando el río no baje detrás
y todo el trigo esté de la criba,
cuando no sea nunca nada
y amanezca el Día;
cuando todo sea ello mismo,
y ciegue este crepúsculo matutino de vida,
entonces, Machu Picchu,
mi sola compañía,
tú, mi cuarta huella de pisada
de animal inmortal y sin sonrisa;
entonces, libres de carne, sol y hueso,
libres de lo cimero,
de yo y del turista;
entonces, Machu Picchu,
seremos quien vivirá... el que adivina.
El dios es un relieve
de tu muro y una faz del alma mía:
una me topa, un pensamiento...
de tropo o de misantropía.
Porque todo, todo en absoluto
es adivinar la pura, exacta, eterna vida.

DOCUMENTOS

Proceso a Le Corbusier

Mientras Time dedica su portada y un importante reportaje a Le Corbusier, el Círculo de Estudios Arquitectónicos acaba de atribuirle el Gran Premio 1961 por la realización de Chandigarh, capital de Pen-jah. Por otra parte, va a construir un edificio para la Universidad de Harvard — primer encargo hecho por los Estados Unidos. Es una buena ocasión para examinar la obra de Le Corbusier, y las lecciones que de ella puedan sacarse. Escritores, críticos y arquitectos lo hacen aquí con toda libertad.

J. LEGRIS: Señores, se acostumbra en esta clase de debates que los "adversarios" tomen primero la palabra.

G. PILLEMENT: En la época de la reconstrucción, publiqué una encuesta sobre las principales ciudades destruidas y lo que se construía, y con ese motivo fui a ver al arquitecto que estaba encargado de Saint-Dié. Sus planos me habían parecido muy sabios. Ahora bien, sucede que a Le Corbusier le hubiera gustado encargarse de esa reconstrucción, y para Saint-Dié, pequeña población del siglo XVIII, situada en medio de las montañas de los Vosgos, había previsto cinco rascacielos del género de la Ciudad Radiante de Marsella.

M. RAGON: ¿Entonces usted considera la Ciudad Radiante como un rascacielos?

M. SCHNEIDER: ¡Qué error!

G. PILLEMENT: Quizá no para Marsella, pero para una pequeña población como Saint-Dié, sí. Así pues, yo había escrito que me parecía poco práctico que hubiese en sus planos una calle comercial, otra de sus manías, en el sexto piso de cada edificio, puesto que hice mal en emplear la palabra rascacielos. Imagínense ustedes a los buenos campesinos de los alrededores que tuvieran que hacer compras —un pantalón para el señor o un vestido para la señora—, tomando el ascensor, subiendo al sexto piso del primer edificio, volviendo a bajar y yendo al segundo edificio para hacer otra vez lo mismo.

J. LEGRIS: La gente hace eso en la Samartine o en el Bazar de l'Hotel de Ville, ¿no?

G. PILLEMENT: ¡No es lo mismo! Se trata entonces de un solo almacén, mientras que en la calle comercial de Le Corbusier había veinte almacenes en cada edificio. Había publicado pues ese artículo, y a la semana siguiente telefonee a Le Corbusier para pedirle —puesto que él estaba encargado de la reconstrucción del rumbo de La Pallice— una entrevista. "¿Cómo? ¿Se atreve usted a telefonarme?" —me dijo. "Bueno —contesté—, escribí lo que creía deber escribir." Me acuerdo que entonces me dijo: "Tiene usted razón. Nada es más valioso que la comunión de las miradas." Creo que hay en el caso de Le Corbusier un aspecto un poco sistemático. Ustedes saben que es pintor, bajo el nombre de Jeanneret...

J. LEGRIS: Que es su verdadero nombre...

G. PILLEMENT: Un día, un industrial de El Havre viajó a París para encargarle una casa. Toca y un señor sale a abrirle. "¿Quisiera ver al arquitecto Le Corbusier." El señor le contesta: "El señor Le Corbusier sólo está aquí en las tardes." Regresa en la tarde y ve al mismo señor: "Yo soy Le Corbusier, pase." "¿Pero era usted el que abrió esta mañana?" "Es exacto, pero por la mañana soy el pintor Jeanneret."

M. RAGON: ¡Me parece admirable!

G. PILLEMENT: Desgraciadamente perdió el encargo.

M. SCHNEIDER: Además de la estética, hay la ética de Le Corbusier. Da una lección de valentía, claro, como todos los artistas innovadores, pero también de osadía y de tozudez, de manera que lo que usted puede encontrar mal desde el punto de vista estético, puede ser un ejemplo excelente desde el punto de vista ético.

C. PARENT: Estoy totalmente de acuerdo. Es evidente que un gran artista debe tener primeramente un carácter de hombre, cosa que no se encuentra en todos los creadores actuales. Ha sido uno de los primeros que impusieron sus concepciones, en lugar de plegarse a todas las voluntades del cliente.

M. RAGON: Si hay efectivamente algo sistemático en Le Corbusier, es lo pro-

pio de todos los "pioneros". Ha tenido que abrir mucha brecha, que dar imágenes de choque. No se dan imágenes de choque sin ser chocante, y estoy seguro de que todos los arquitectos que construyen hoy no construirían tanto, y no construirían como construyen, si no hubiera existido antes que ellos Le Corbusier.

G. PILLEMENT: Antes que él ha habido muchos otros arquitectos. Gropius, por ejemplo, de quien él procede. No inventó nada cuando empezó a construir.

M. SCHNEIDER: Una casa como la Ciudad Radiante es algo que no se había visto nunca antes de él.

G. PILLEMENT: No tiene nada tan extraordinario desde el punto de vista arquitectónico.

M. SCHNEIDER: No creo que Le Corbusier piense tanto en las líneas, en lo cual no es arquitecto en el sentido tradicional de la palabra. Ve en primer lugar los espacios por habitar, y desde el interior al exterior van sus edificios. No los concibe en primer lugar en tanto que objetos visuales.

M. RAGON: Georges Pillement nos dice que no hay innovación en la unidad de habitación de Marsella. Es, sin embargo, una de las primeras veces en que la circulación en el espacio, una arquitectura en volumen, ha sido concebida. Esa famosa historia de los almacenes interiores, de la calle comercial, que es, efectivamente, objetable...

C. PARENT: ¡Muy objetable!

M. RAGON: No sólo las calles comerciales son objetables, sino también los centros comerciales, esos centros comerciales que construye Claude Parent por lo demás, y que vacían a las calles de su sustancia...

C. PARENT: No admito eso...

M. RAGON: Hay un drama en el mundo actual, es que hay demasiada circulación



La estética y la ética de Le Corbusier

en las calles; pero si se quita a toda la gente de las calles, tenemos El Havre, es decir, una ciudad muerta — ciudad que no ha sido construida por Le Corbusier, por lo demás, sino por Perret, predecesor de Le Corbusier y que lo detestaba porque le parecía más brillante que él, lo cual era cierto...

G. PILLEMENT: ¡Ah, no! Perret era extremadamente brillante. Era un gran hombre. ¡No comparto en absoluto su opinión!

C. PARENT: Le Corbusier llegó en una época en que había que volver a empezar todo desde cero. Era una época en que no se construía, en que los arquitectos podían reflexionar, cosa que hacen menos ahora, porque construyen demasiado. Se vio pues obligado a organizar su pensamiento en sistema para transmitirlo a otros, y hacerlo más coherente y más brutal, y por lo tanto más positivo, más convincente. De ahí proviene el drama, porque la gente que lo sigue no hace sino aplicar su sistema, sin ver lo que él ha hecho. Por eso Le Corbusier es peligroso para nuestra época. Tomen ustedes la definición que Jacques Legris nos citaba hace un momento, antes de empezar el debate: "Un edificio es una máquina para habitar." Pues bien, es una frase que nos parece ahora chocante, incluso nefasta...

J. LEGRIS: En su época, esa definición fue sin embargo útil, ¿no?

C. PARENT: Sí, tuvo su valor, pero de hecho él no la aplicó nunca. Todavía, recientemente, escribió en una revista (cito en resumen): "Lo que me guía es mi pintura. Todas mis investigaciones de arquitecto vienen de mi pintura..." G. PILLEMENT: ¡Sus mismos admiradores no pueden defender su pintura!

M. RAGON: ¡Claro que sí! ¡Yo la defiende absolutamente!

G. PILLEMENT: ¿La defiende usted de viva voz o por escrito? ¿Ha escrito usted alguna vez que admira a Le Corbusier pintor?

M. RAGON: En todo caso, se va a escribir ahora. No me parece que la obra purista de Le Corbusier sea una gran obra, pero es una obra que bien vale Metzinger, que bien vale Gleizer, que bien vale la de pintores que tienen un lugar honorable en los museos. Dicho esto, pienso que la grandeza de Le Corbusier, su genio — es el único hombre para quien he empleado, por escrito, la palabra genio — proviene de que es un hombre múltiple. Por ejemplo, es un escritor absolutamente notable. Sus escritos, incluso si son objetables...

C. PARENT: ¡Muy objetables!

M. RAGON: Son objetables porque son de una riqueza extraordinaria, pero bastarían para colocarlo en un lugar muy honorable como polemista...

C. PARENT: La utilización de sus teorías en nuestra época es peligrosa.

J. LEGRIS: ¿Quiere usted decir que Le Corbusier el teórico, válido en 1925-1935, debería ser prohibido a la juventud actual?

C. PARENT: Quiero decir que no hay que aplicarlo sistemáticamente, sin comprender lo esencial.

M. RAGON: Le Corbusier no está nada encantado de ver esos falsos Ronchamp que brotan por todas partes. Se queja amargamente de ello. Dice: "Me saquean; me roban; y me saquean y me roban mal."

G. PILLEMENT: Entre paréntesis, Ronchamp es barroco y ya no corresponde

al ideal funcionalista que tanto ha defendido en sus libros.

M. RAGON: Es ahí justamente donde se encuentra una de las grandezas de Le Corbusier: ha logrado en la fase actual de su vida contradecirse completamente y hacer una arquitectura enteramente diferente de la de su juventud. ¡Ese hombre que fue un adorador del ángulo recto — escribió además un "poema del ángulo recto" — se pone ahora a hacer una arquitectura barroca!

G. PILLEMENT: Vuelvo a la Ciudad Radiante. Me gustaría saber si el hecho de tener apartamentos sobre dos pisos con una escalera interior, con paredes que dejan a los olores de la cocina llegar a todo el apartamento, con tres habitaciones en el primer piso, una de las cuales no tiene ninguna luz exterior más que por una de las otras dos piezas, si verdaderamente creen ustedes que es una realización feliz...

M. SCHNEIDER: Habría que haber vivido en ella.

M. RAGON: Yo he vivido en la Unidad de Habitación de Le Corbusier. Los olores de la cocina no llegan en absoluto al apartamento. Hay un sistema de ventilación que los quita.

G. PILLEMENT: ¿Cuánto tiempo vivió usted allí?

M. RAGON: Unos quince días, lo suficiente para saber que no hay olores de cocina.

G. PILLEMENT: ¿Y no tuvo usted tiempo de asquearse?

M. RAGON: ¡No, en absoluto! Mientras los arquitectos en su mayoría lamentables que sucedieron a Le Corbusier no hayan construido algo mejor en Francia, ése seguirá siendo para mí el apartamento ideal.

C. PARENT: Ha hecho del edificio de habitación una arquitectura, cosa que no puede decirse de la mayoría de los edificios. Eso es ya un éxito. Después, gracias una vez más a su espíritu ofensivo, ayudó a los arquitectos a hacerse un vocabulario arquitectónico renovado. Los pilotes quizá no los haya inventado él, pero la manera en que los utilizó se ha convertido en cosa obligatoria, un lugar común del arte moderno.

M. SCHNEIDER: Lo que me seduce sobre todo en Le Corbusier es la invención continua de sus obras, la creación continua, la invención perpetuamente en movimiento.

C. PARENT: Existe sin duda en él. Pero de todas formas es seguro que está muy influido por un vocabulario de formas encontradas en el curso de sus viajes. Hay reminiscencias formales —saharianas sobre todo— en Ronchamp.

M. SCHNEIDER: ¿Ese tejado en forma de hongo? ¡Me encanta! En ese paisaje, es un hallazgo maravilloso.

G. PILLEMENT: Me parece, al contrario, que no encaja en ese paisaje de los Vosgos, tan verde; pero sería perfecto en el Sahara.

C. PARENT: Decía usted hace un momento que Le Corbusier se renueva constantemente. Ahora bien, en el convento de Les Tourettes, la Ciudad Radiante y el Pabellón de Brasil en la Ciudad Universitaria, se repite el mismo empleo, por ejemplo, la misma *loggia* con las mismas proporciones y la misma balastrada de apoyo.

M. SCHNEIDER: Quizá porque esas tres obras fueron concebidas en un período de su vida, digamos de una decena de años...

C. PARENT: No, no es eso. Añado además a esa lista Nantes y la unidad de habitación de Berlín...

J. LEGRIS: O sea un período de quince años aproximadamente, salvo error.

C. PARENT: Lo cual es muy largo. Ahora bien, para las tres realizaciones de habitación que cité en primer lugar, y cuya desigualdad plástica es flagrante, se comprueba la misma repetición en el empleo de un mismo vocabulario, más o menos bien adaptada a la obra en sí.

J. LEGRIS: Claude Parent ¿quiere usted decirnos cómo se sitúa la joven arquitectura en relación con Le Corbusier?

C. PARENT: Pienso que existe un apartamiento total entre las realizaciones de Le Corbusier y las posibilidades de un vocabulario y de una expresión contemporánea arquitectónica. Incluso nos vamos a ver obligados a disociarnos completamente. El empleo del concreto, por ejemplo, que él conoce como pocos. Tiene una expresión del concreto que gusta o no gusta, pero que existe, que es verdadera. Nosotros vamos a abandonarla.

M. SCHNEIDER: ¡Eso espero!

C. PARENT: Ya no tendremos pues muchos puntos de contacto con su plástica arquitectónica; es ella la que hace de él un artista, pero es ella la que hace su pérdida, si ustedes quieren, la que provoca su declinar, porque, en la medida en que seamos artistas auténticos, cambiaremos totalmente de orientación estética.

J. LEGRIS: ¿Están ustedes condenados a volver la espalda a Le Corbusier?

C. PARENT: Sin duda alguna.

M. SCHNEIDER: Sí, eso creo.

M. RAGON: ¡Como los pintores han vuelto la espalda a Picaso!

C. PARENT: En el fondo, lo que más reprocho a la unidad de habitación de Marsella es cierta concepción del urbanismo que provoca un fenómeno de desarticulación urbana. Lo que él mismo reprochó a los pequeños pabellones sería alcanzado —creo yo— si se sustituyera una ciudad, con el pretexto de demoler lo que él llama la calle pasillo, por unidades de habitación distanciadas unos 300 o 400 metros; la mezcla social se haría imposible.

G. PILLEMENT: ¡Eso es lo que crea los rebeldes sin causa, además!

M. SCHNEIDER: ¡La señora Rochefort nos lo ha dicho!

C. PARENT: Los arquitectos no están encargados de crear una vida social...

M. SCHNEIDER: No pueden hacerlo, ya no existe.

C. PARENT: Pero deben de todas formas pensar un esqueleto. Cuando damos a alguien un apartamento, el esqueleto interior debe ser tal que la vida del individuo se despliegue en él en plenitud, pero no nos toca a nosotros hacer de arquitecto-decorador, es decir, imponer un ambiente inmutable. Estoy absolutamente contra eso.

M. SCHNEIDER: Me temo que el hombre de nuestra época no quiera más que dos cosas: el sol y el rincón para la televisión. No tiene ya ningún deseo de vida de sociedad, ni siquiera sabe ya lo que eso es. Ignora lo que es la conversación, el placer social. El teatro era un placer social a causa de los entreactos, pero no el cine, ni la televisión, donde el hombre está siempre solo frente a una imagen. Ya sólo queda el estadio como ocasión de emoción común. Pero Le Corbusier no es responsable de todo eso.

C. PARENT: Él mismo ha dicho que el teatro era más valioso que el cine. "Cuando se sale del cine —dijo (cito otra vez en resumen)— la prueba de nuestra molestia se manifiesta encendiendo en silencio un cigarrillo..."

M. SCHNEIDER: Pienso que es el espíritu del siglo que pesa sobre él.

C. PARENT: Por eso hay que abrir el porvenir.

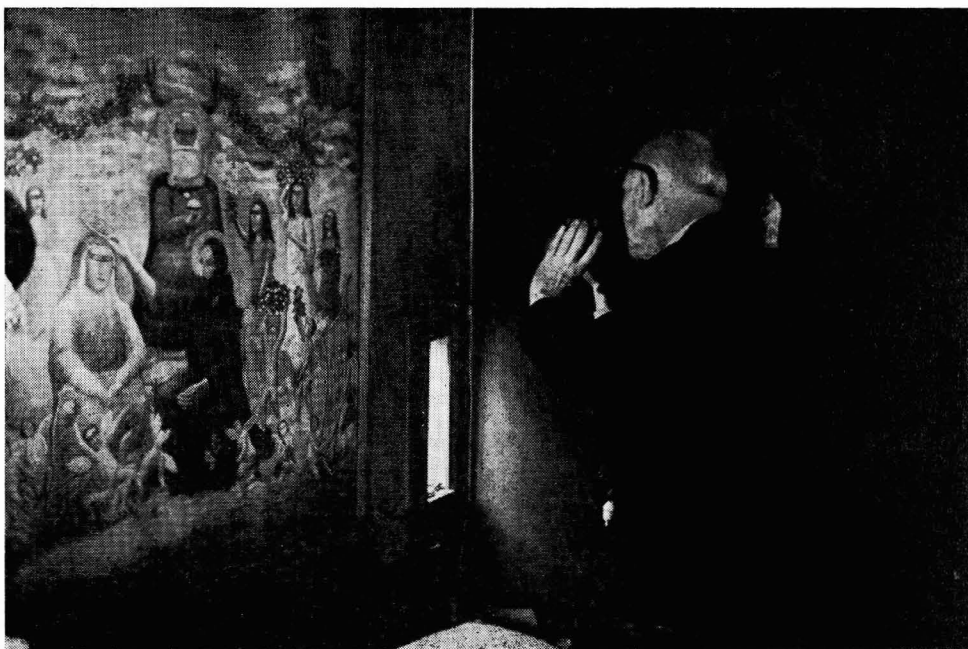
J. LEGRIS: George Pillement, ¿quiere usted concluir?

G. PILLEMENT: Creo que estamos todos de acuerdo en lo esencial. La acusación es muy moderada y la defensa se aproxima a la acusación. Todos estamos de acuerdo en no objetar el papel eminente que Le Corbusier ha desempeñado en la evolución de la arquitectura moderna. Ha sido, en cierto momento, un gran vulgarizador. Ha tenido ideas que, a veces, han sido favorables y a veces nefastas para la arquitectura moderna. Pienso en el plan Voisin, que fue una idea de choque, pero que era impracticable, mientras que si hubiera tenido la idea de realizarlo en la glorieta de la Defensa —era en 1925— hubiera podido quizá hacerse en aquel momento, mientras que sólo se realizará en muy malas condiciones en 1962. Vuelvo a tomar el título que pusieron en *Arts* a un artículo que yo había escrito: "Le Corbusier está sobrepasado pero no ha sido reemplazado." Ha sido sobrepasado, puesto que sus planos de París no son ya considerados como válidos, puesto que la arquitectura del metal, incluso de la materia plástica es algo que toma cada vez más lugar y él se ha ocupado únicamente del concreto. A usted, Claude Parent, y a la nueva generación de arquitectos, les toca poner su piedra, si así puede decirse, y tienen ustedes una gran piedra que poner, la de un urbanismo completamente nuevo. Esa circulación en el volumen, que se encuentra cada vez con más frecuencia, es una cosa que aportará algo nuevo en la arquitectura, pero no se le puede reprochar a Le Corbusier el no haber pensado en ello. ¡¡Ha pensado ya en tantas cosas!!

[Tomado de *Arts*, Núm. 831, París, julio de 1961]
—Traducción de Tomás Segovia.



"La invención perpetuamente en movimiento"



"Desde el punto de vista arquitectónico"



—Dibujo de Héctor Xavier

Un editor americano

Por Augusto ROA BASTOS

En el gigantesco homenaje de desagravio a don Gonzalo Losada, celebrado recientemente en Buenos Aires, con numerosas adhesiones y discursos, el novelista paraguayo Augusto Roa Bastos habló en nombre de los escritores latinoamericanos. Como tal representante nuestro y por haber expresado adecuadamente el sentir de los intelectuales de esta América, a la cual tanto dio Gonzalo Losada, publicamos este discurso.

En este Continente de libros perdidos, de autores desconocidos, donde una fabulosa cantidad potencial de talento se despilfarra día a día sin que pueda siquiera llegar a manifestarse, una obra como la de Gonzalo Losada adquiere una trascendencia singular. Es una lección y un desafío en el más noble sentido del término. A lo largo de un cuarto de siglo, esta labor infatigable ha logrado la concreción de un acervo bibliográfico que, por su magnitud e importancia, supera las limitaciones de un fondo editorial común, para convertirse en una suma antológica de obras de autores representativos de todos los tiempos. Junto a los libros capitales de la cultura del mundo, él ha buscado relevar a fondo la oscura y dislocada topografía de nuestra cultura, rescatar a sus clásicos, descubrir nuevos talentos, tender puentes de unión y comprensión espiritual, ayudar a restablecer y perfeccionar, en suma, la comunión de las colectividades y culturas nacionales que viven en el encierro y aislamiento de sus fronteras, ignorándose mutuamente, a pesar de la base de sustentación originaria del idioma y de una tradición cultural común. Exento de toda restricción sectaria, multiforme pero orgánico y coherente en un amplio despliegue de temas e ideas, de constancias y testimonios, el repertorio erigido pieza a pieza por Gonzalo Losada, y sus colaboradores, se halla identificado por entero con el sentido ético y normativo de la vida cultural americana en su genuina orientación humanista. Tal es la naturaleza de su contribución al humanismo en América. Una obra semejante sólo podía ser el resultado de una fe, la coronación de una larga certidumbre en las posibilidades que agitan sus nebulosas dispersas sobre la inmensidad de un ámbito en genésica ebullición.

En este Continente bravío, bárbaro, pero aún virginal de nuestra América mes-

tiza, cuya anexión al dominio del hombre de la cultura sólo va consumándose lenta y dramáticamente por mediación de sus espíritus más lúcidos e insomnes, más inconformistas y rebeldes, el libro es, sin duda, uno de los instrumentos esenciales para la captación de la realidad. También lo es para la destrucción de los falsos mitos y tabúes, para el análisis crítico de una sociedad cuya estructura reaccionaria, basada en el privilegio, anclada en la inercia de formas caducas de vida y pensamiento, teme lo nuevo y procura bloquear su insurgencia.

En este continente tenemos la miseria y el hambre en los niveles infrahumanos del subdesarrollo; aquí imperan el desvalimiento y la ignorancia en sus formas más extremas; más de la cuarta parte de una población de docientos millones de almas se halla sumergida en las tinieblas del analfabetismo; aquí reinan la persecución y el despotismo de sistemas feudales que mantienen y superan las aberraciones del antiguo régimen colonial; aquí las fronteras nacionales se levantan como barreras de aislamiento; algunas de ellas se cierran como muros sobre la opresión y el martirologio de colectividades enteras.

En un Continente como éste, el libro se convierte en una herramienta irremplazable de liberación. Alberdi hablaba de las obras que se dan como actos de coraje. Cuando el libro se aplica a la transformación de la realidad, al perfeccionamiento y dignificación del hombre en sociedad, constituye en efecto la forma más pura y positiva de la acción.

Pero el autor de esta herramienta nada podría hacer sin la vocación similar de un editor, que la dinamice y difunda, que la ponga en manos de inúmeros lectores, integrando de tal manera la tríada necesaria de este fenómeno de iluminación y de acción.

Pues bien, un hombre así ha sido condenado a prisión. La causa aparente, o mejor dicho el pretexto argüido, es uno de estos libros en el que se analiza aguda y descarnadamente un drama de nuestro tiempo. Premiada en su país de origen con uno de los galardones literarios más importantes y juzgada por la crítica responsable como una de las obras más valiosas de la novelística francesa contemporánea, el oscurantismo que padece nuestra cultura la ha puesto en su *index* bajo la forma de una sanción judicial que impone a su editor y traductor una pena sólo compatible con el castigo de un bajo delito. Las opiniones más autorizadas e insospechables se elevaron y continúan manifestándose en todas partes del mundo para impugnar este suceso bochornoso, típico exponente de los métodos de represión literaria en que se hallan empeñados los celadores y cazadores de brujas de nuestra cultura.

No entramos a cuestionar esta sanción de la justicia, sería ocioso hacerlo. Acaso, en el fondo, ella sólo reconoce con sentido inconsciente y refleja la existencia de uno de esos actos de coraje moral que señalaba Alberdi.

En momentos en que se envenena impunemente a los adolescentes y a los

niños con la atroz mercancía de las historietas, de los *comics*, de los *crimebooks*, con el producto comercial de la peor pornografía que convierte los quioscos callejeros en escuelas de vicios y de crimen, resulta grotesco que se pretenda proteger las buenas conciencias de los adultos con esta especie de fallo inquisitorial que consagra una impostura.

Su contraprueba es el propio texto de la sentencia, en el que el juzgador, para fundamentar su fallo, emplea un lenguaje y un razonamiento cuya crudeza, cuyo estilo directo y sin eufemismos ni subterfugios, y cuya descripción técnica de la depravación humana, superan generosamente no sólo a los del libro incriminado sino a los que ostentan industrialmente los más reconocidos y acreditados productos de la literatura realmente pornográfica. ¿Qué pena correspondería al autor de este texto que tiene el poder de mandar a un hombre a la cárcel y al editor que se atreviera a publicarlo? Supongamos que el juzgador haya querido analizar honestamente, sin falsos escrúpulos de conciencia y sin las ñoñerías de un lenguaje convencional la materia en litigio, ¿no está practicando con ello el derecho y el deber que incumben a los analistas de la sociedad, a los esclarecedores de la conciencia humana, que son los escritores? He aquí la contradicción irremediable en que incurren los que persiguen y reprimen la libertad de expresión en nombre de falsos principios, pero bajo la presión de concretos intereses.

Como consecuencia del clamor mundial que ha suscitado este hecho, nos hallamos reunidos aquí para testimoniar a don Gonzalo Losada nuestra solidaridad. El número y la calidad de las presencias que lo rodean y de las innumerables adhesiones recibidas, hacen de esta reunión más que un convenio meramente platónico, una verdadera asamblea de intelectuales, artistas y escritores, de legisladores y dirigentes políticos, de editores y difusores del pensamiento, de gente amante de la cultura, sin distinción de credos ni de ideologías. Ello infunde a este homenaje no el sentido de un desagravio —que no lo necesita—, sino la estrecha y espiritual participación en un acto de justicia y de reconocimiento.

En nombre de los escritores latinoamericanos, por fortuita e inmerecida designación, dejo este testimonio pidiendo para él la fuerza de un pronunciamiento y de un pacto: el pronunciamiento solidario de nuestras colectividades contra toda forma de opresión y deformación de su cultura, el pacto de resistir a estas agresiones y de impedir que se repitan.

[Tomado de *Marcha*. Montevideo, julio 14 de 1961].



ARTES PLASTICAS

Por Carlos VALDÉS

NOTAS SOBRE LA PINTURA HISPANOAMERICANA

A pesar de sus grandes diferencias la pintura hispanoamericana muestra características comunes. Hay un gran desconocimiento entre uno y otro país; pero por haberse alimentado en las mismas fuentes se han producido resultados similares.

Fernando de Szyszlo, que ha tratado los problemas de la plástica hispanoamericana,* observa que la pintura de algunos países hispanoamericanos se caracteriza por tener influencia de la tradición indígena, mientras que en otros países, al contrario, se distingue por la ausencia de ella.

Al iniciarse nuestro siglo los pintores hispanoamericanos imitaban servilmente el academicismo europeo, en especial el de Francia y España. El impresionismo europeo se cultivó en hispanoamérica; pero sólo se adoptaron sus rasgos menos vigorosos y más superficiales.

Después de la Primera Guerra Mundial los grandes cambios sociales del mundo causaron gran impacto en la conciencia de los artistas hispanoamericanos; esto permitió que los artistas aceptaran las nuevas corrientes artísticas renovadoras. México y Buenos Aires en aquellos momentos eran los centros artísticos más importantes. En México se practicaba una pintura figurativa, nacionalista, atenta a los valores sociales y que trataba de afirmar lo propio y que negaba los valores importados. El gobierno mexicano apoyó a los artistas, porque consideró que el arte nacionalista robustecía la nacionalidad insegura. Algunos intelectuales ayudaron con sus escritos al movimiento nacionalista. Sin embargo, los artistas se planteaban problemas más bien sociales y políticos que plásticos; a pesar de todo se produjo el ambiente propicio para que José Clemente Orozco realizara su obra genial. Otros países como Ecuador, Colombia, Perú y Bolivia, se sintieron inclinados a imitar a la escuela mexicana.

En cambio, en Buenos Aires existía una gran afluencia de inmigrantes y casi no había tradición indígena; por eso los artistas argentinos practicaban un arte apegado a la tradición europea más avanzada. Emilio Pettoruti se apartaba de lo nacional y realizaba obras cubistas; tenía las mismas preocupaciones de los pintores europeos. Su cubismo fue en Hispanoamérica arte de vanguardia.

Mientras que los mexicanos combatían el arte extranjero, los argentinos lo aceptaban indiscriminadamente. A los mexicanos les faltaba la vivificadora influencia extranjera; en cambio, los argentinos carecían de raíces nacionales y de expresión propia.

Hacia 1925 surgió el arte moderno en el Brasil, país que —como Argentina— estaba muy ligado a Europa; Tarsila do Amaral pintaba siguiendo el patrón cubista de Leger, y sin intenciones anecdóticas.

En Uruguay, Pedro Figari apegado al postimpresionismo (aunque empleaba temas nacionales) producía una obra muy personal. Joaquín Torres García hizo el primer intento serio de encontrar

un lenguaje plástico propio; había sido discípulo de los neoplasticistas, pero cuando regresó a Uruguay empezó a delinear su pintura constructivista. Además de la influencia de Mondrian y Klee se advierten en Torres García ciertos rasgos de cultura precolombina; había asimilado profundamente el arte prehispánico, y no lo imitaba superficialmente como los nacionalistas.

Al principiar la Segunda Guerra Mundial, Amelia Peláez comenzó a exhibir sus obras en Cuba. La pintora había estudiado en París con los cubistas; pero en su obra posterior aparece un barroquismo tropical. Ella fue la maestra de un grupo de jóvenes artistas que fundaron la escuela cubana; entre ellos deben citarse los nombres de Mario Carreño y Cundo Bermúdez.

Mientras en México triunfaban Orozco, Rivera y Siqueiros, apareció otro pintor que ha tenido gran trascendencia en el movimiento pictórico hispanoamericano: Rufino Tamayo; aunque en los primeros años se le negó su talento, hoy su capacidad artística es ampliamente reconocida. Tamayo no empleaba argumentos políticos, y se apartaba del folklore, de la pintura que en su mayoría estaba destinada a venderse a los turistas. Tamayo se había inspirado en el arte indígena; sin embargo se adaptaba al espíritu de los grandes maestros contemporáneos. Al lado de Tamayo debe situarse a Carlos Mérida. Mérida tiene influencias europeas y también del arte azteca y maya. Tamayo y Mérida demostraron cómo se podía ser nacionalista sin caer en lo folklórico.

El cubano Wilfredo Lam se formó en Europa. Como Tamayo, Lam supo aprovechar a la vez las grandes corrientes del arte universal y la inspiración del arte popular cubano. Lam también ha influido sobre la pintura hispanoamericana.

El chileno Roberto Matta pertenece a un país poco nacionalista. Roberto Matta, como los pintores argentinos, no tuvo que plantearse el problema del nacionalismo. Este pintor ha pasado la mayor parte de su vida en Estados Unidos y en Europa; le debe mucho al movimiento surrealista, principalmente a Dalí y a Tanguy; pero sus cuadros recuerdan las costas desoladas de su país natal.

Cuando interviene la tradición indígena, la pintura hispanoamericana muestra ciertos caracteres místicos y trágicos. Pero este misticismo no proviene de la contemplación espiritual, sino que se distingue por su violencia, su sensualidad, por su marcado acento dramático.

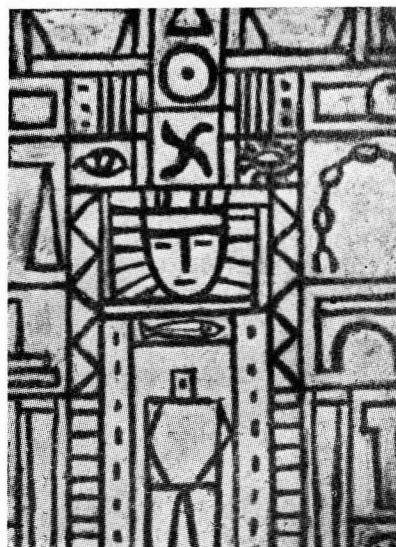
La tradición indígena y la española contribuyeron igualmente a crear un apasionado espíritu místico. Existe en Hispanoamérica una gran vocación para el sacrificio y la mortificación; se rinde culto a los muertos hasta en los juguetes infantiles. Sin embargo, un profundo deseo de vivir y una gran sensualidad contrarrestan los sentimientos trágicos. La sensualidad se manifiesta exuberantemente en los colores de la pintura que imita la naturaleza del trópico. Este universo lírico se alimenta con las misteriosas fuerzas de los sentimientos primitivos.



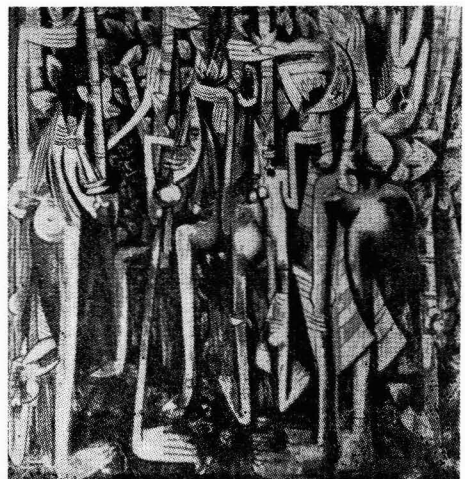
Amelia Peláez — Cuba



Orozco — México



Torres García — Uruguay



Lam — Cuba

vos. En Lam y Matta estas fuerzas han encontrado una expresión que podría llamarse expresionismo barroco. En cambio, estas pasiones en Tamayo y Zañartu se manifiestan en poesía sutil, en un lirismo influido por el surrealismo.

El sentimiento trágico del artista hispanoamericano se ha nutrido en la inestabilidad social común a todo el mundo; además, se ha visto impulsado por un sentimiento de soledad, sentimiento que ya se conocía durante el dominio español en América. El artista hispanoamericano de hoy busca en el arte precolombino y en el arte contemporáneo europeo las fórmulas que le permitan trascenderse.

Mérida, Ossaye, Torres García y otros se han inspirado en la arquitectura y en el arte indígena; han creado figuras hieráticas —rectangulares o curvilíneas— que parecen flotar en el vacío. La pintura hispanoamericana moderna aún no ha resuelto la contradicción que existe entre el pensamiento liberal de los pintores contemporáneos y las tendencias místicas de la civilización indígena. Es decir, la contradicción entre el mundo mágico indígena, y el mundo actual, racionalista y progresista.

Después de la Segunda Guerra en casi toda Hispanoamérica se han abierto galerías de pintura, y los artistas pueden vivir de sus obras. Actualmente nuestros pintores conocen y practican las corrientes que predominan en el arte internacional; sin embargo, aún siguen preocupados por encontrar una base espiritual propia.

* Estas notas se inspiraron en artículos de Fernando de Szyszlo y Jean Le Cannelier.

LA PINTURA DE VICENTE ROJO

Actualmente Vicente Rojo exhibe óleos, gouaches y dibujos, en la Galería Proteo. Rojo pertenece a la escuela abstracta informalista, a la que pertenece la mayoría de los artistas que hoy día exhiben en las principales capitales del mundo. Pero Vicente Rojo no practica el tachismo obedeciendo a la moda; es cierto

que sus obras antes eran figurativas; sin embargo, mostraban claras tendencias hacia la abstracción. El artista fue prescindiendo cada vez más de la realidad convencional, aun de la geometría, hasta alcanzar el abstraccionismo absoluto.

Al dejar a un lado las figuras, tuvo oportunidad de descubrir para sí mismo un arte dramático, lleno de sentimientos y de sensualidad. Ahora dedica la mayor parte de sus energías a dominar el color y las texturas.

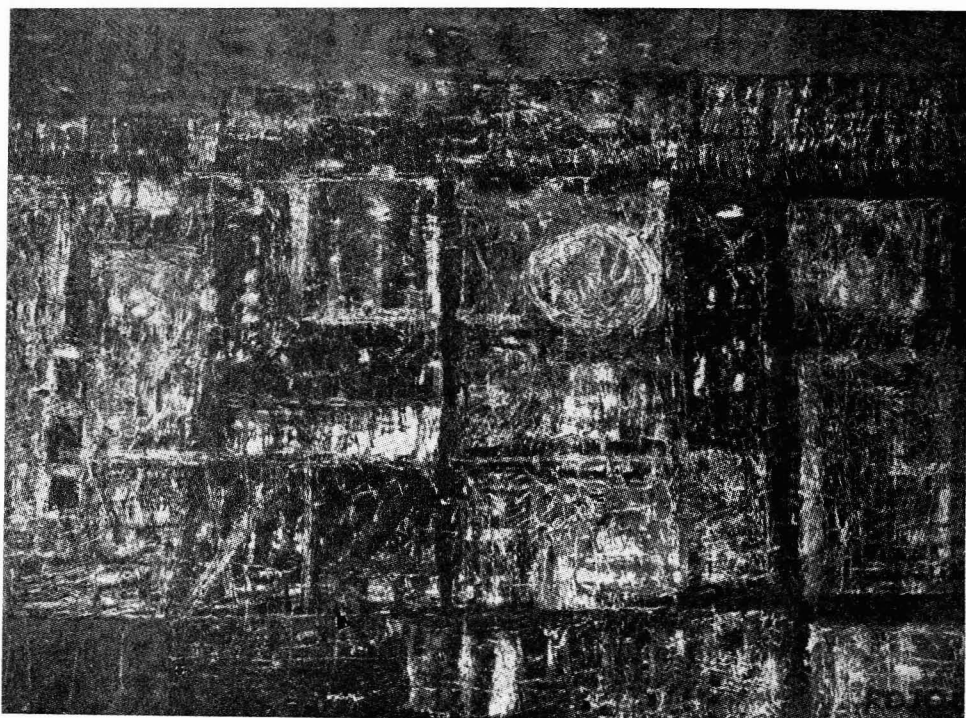
Vicente Rojo se trasladó del dominio de la geometría al terreno de la íntima poesía de la materia. Se advierte en el artista una necesidad de encontrar la verdad, de investigar y penetrar en la estructura de las formas, y de manifestar con sinceridad sus emociones en el color y en las texturas.

El artista lleva el espacio hasta sus últimas consecuencias, busca la pintura en sí, la pintura en toda su pureza. Otras veces limita las formas, y salva el concepto espacial; en sus dibujos, principal-

mente, crea volúmenes y practica la geometría.

Sus estructuras son a la vez sólidas y simples. El artista desea que la atención del espectador se concentre en los elementos básicos, y que no se distraiga. Aquí no hay símbolos, sino materia que responde a las necesidades de profundas emociones; la forma que ocupa casi toda la tela está cuajada de caligrafías irracionales, primarias, que poseen valor en sí mismas, que no requieren explicaciones intelectuales.

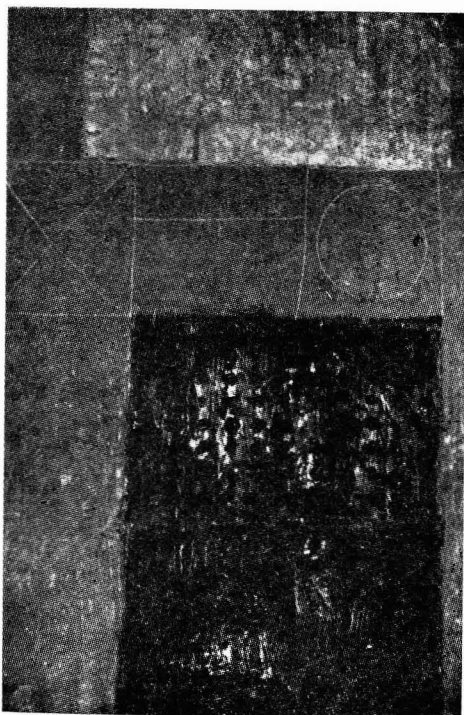
Vicente Rojo emplea diversos materiales: papel, alambre, etcétera, para crear texturas; le interesa encontrar un lenguaje plástico más bien táctil que visual; sus frecuentes ensayos con diversos materiales se justifican, pues parten de impulsos emocionales, y no sólo son producto del ingenio. Los óleos de Vicente Rojo sobrepasan ampliamente lo decorativo; aunque en su pintura no hay locuacidad, tiene siempre algo que decir, algo vital que comunicar.



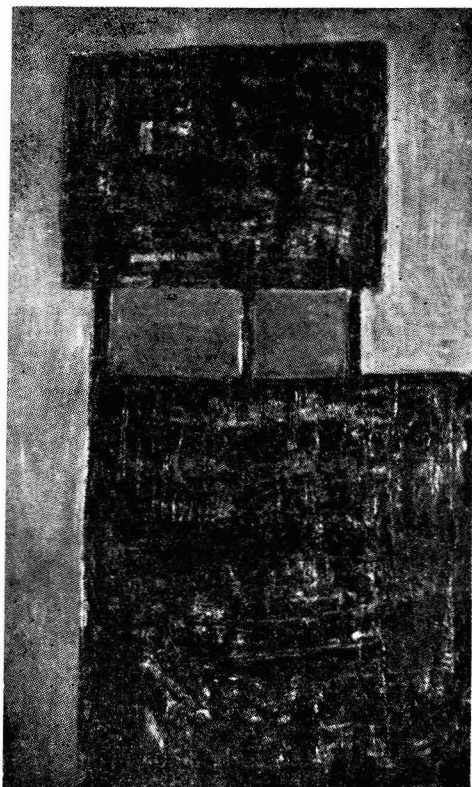
Piedra amarilla



Vicente Rojo — *Monumento*



Juego de niños



Piedra sobre piedra

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

VIRIDIANA, película hispano-mexicana de Luis Buñuel. Argumento: Luis Buñuel y Julio Alejandro. Foto: José F. Aguayo. Intérpretes: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey. Producida en 1961 (G. Alatrístre-Uninci).

He tenido ya la suerte de ver *Viridiana*, y de nuevo me encuentro ante una serie de problemas en relación a lo que es y a lo que representa Luis Buñuel. A simple vista, de una película tan ferozmente buñueliana, la más buñueliana de todas, no cabría sino repetir lo que ya se ha dicho de su autor, añadiendo, en todo caso, algunas consideraciones específicas. Pero lo curioso es que, si bien se reconoce con toda claridad la permanencia de un estilo, de una *visión del mundo*, cada nuevo film de Buñuel plantea la necesidad de una recapitulación. Sus anteriores películas, incluso, merecerían ser reexaminadas a la luz de *Viridiana*. Es evidente que Buñuel no ha logrado una obra coherente por la simple repetición en cada caso de lo ya dicho, sino por el camino contradictorio del descubrimiento de sí mismo. *Viridiana* es una obra de genio, lo que quiere decir que su autor ha alcanzado mucho más de lo que se había propuesto. Por ello, nos ha dado una gran oportunidad de atisbar en su universo de creador, de enriquecernos a nosotros como espectadores con una nueva mirada, un nuevo punto de vista frente a la realidad. Si la importancia de una película se mide por lo que ésta pueda llegar a contar como experiencia vivida para el que la ve, *Viridiana* resulta excepcional y presiento que se convertirá en un punto de referencia dentro de la historia del cine. Sin más preámbulos, trataré de dar cuenta de las reflexiones que el film me ha provocado:

Buñuel no es "un creyente que se ignora". Evidentemente cree en lo maravilloso o, mejor dicho, en la fuerza liberadora de lo irracional y en la poesía del instinto, pero la religión comúnmente entendida no es, paradójicamente, sino una pretendida racionalización de lo maravilloso: La existencia de Dios puede explicarlo todo y, por lo tanto, lo maravilloso deja de serlo desde el momento en que una razón, aunque sea la razón de un ser supremo, es capaz de darle un sentido y una significación. Sin ello no existiría el dogma, y si de algo no me cabe la menor duda es de que Buñuel no tiene nada de dogmático. A la vez, un racionalismo laico que concede al hombre la posibilidad de llegar a un conocimiento absoluto de lo real y que, por lo tanto, sustituye a Dios por el ser humano, se convierte en una nueva forma de dogmatismo a la que Buñuel, por encima de las ideas vulgares de *derecha* o *izquierda*, también se opone instintivamente.

Buñuel no es un agnóstico tampoco. Buñuel, como todo verdadero artista, penetra en las zonas misteriosas de la realidad, pero ello no tiene por qué signi-

ficar que niegue la validez del conocimiento objetivo, científico. Por el contrario, el conocimiento sólo es científico en función de la conciencia de lo maravilloso, es decir de su imposibilidad de llegar a ser absoluto. (El respeto de Buñuel a la ciencia, al conocimiento sistematizado, se aprecia con claridad, por ejemplo, en *Él*.) Precisamente porque extrae toda la sustancia de su arte de lo maravilloso, de lo irracional, Buñuel es *por necesidad* antidogmático y, por ende, ateo — al menos a efectos cinematográficos. Otra cosa es que su ateísmo no tenga nada que ver con el de los que tratan de reducir el mundo real a las dimensiones de su propia idea de la realidad, forzosamente limitada.

Porque Buñuel es ateo, por eso mismo no es en realidad blasfemo. La actitud de Buñuel no tiene nada de demoníaca. Es decir: en ningún momento el cineasta increpa o insulta a Dios mismo, lo que sería una forma de reconocer su existencia. Buñuel nunca nos ha hablado de Dios. En todo caso, *de lo que nos habla es de la idea que de Dios tienen los hombres*. Y así, deja una constancia de cómo lo religioso cumple en el subconsciente de sus personajes funciones insólitas, no previstas. En *Viridiana*, Buñuel no agrupa a los mendigos en forma similar a la de los personajes de *La última cena* de Da Vinci, con el simple objeto de insultar a Cristo y a sus apóstoles comparándolos con unos borrachos. Lo que hace en este caso es reducir la representación de lo divino a la escala de lo humano. Si se burla de algo, no es de Cristo mismo, sino del culto a su imagen. Por la misma razón, un crucifijo sirve a la vez de navaja, y los objetos de culto de la protagonista (una cruz y una corona de espinas) se alían subconscientemente a sus impulsos eróticos. Adorar o insultar a Cristo son los dos polos de una misma actitud dogmática, pero otra cosa bien distinta es incorporar y hacer jugar la idea de lo religioso en la vida secreta e insondable de los personajes. Un crucifijo no perderá su prestigio místico si se escupe sobre él, pero sí lo perderá si se le destina a una función para la que no fue creado. Y apuntemos que los objetos de culto no por perder sus propiedades místicas pierden para Buñuel su calidad *invocadora de lo maravilloso*. Eso cualquier ateo lo sabe aunque no se lo confiese.

Lo que no puede ni ignorar ni evitar Buñuel es que su obra se produzca bajo el signo de una concepción católica del mundo. Aquí se plantea para nosotros un problema de perspectiva: un autor egipcio, aunque sea ateo, hará una obra *marcada* por el islamismo, y ello resultará más y más evidente a medida que transcurra el tiempo. La trinidad buñueliana *erotismo-religión-muerte*, tema constante de sus films, sólo es concebible dentro de los límites específicos del catolicismo y, muy concretamente, del catoli-

cismo español. *Viridiana* ha venido a confirmar lo que siempre debimos haber sospechado: Buñuel, la imagen misma del antipatrioterismo, no ha dejado de ser profundamente español. Los personajes de su última película tienen la autenticidad que nunca han tenido los de sus films mexicanos (ni siquiera los de *Los olvidados*), y esa autenticidad en *Viridiana* nace de una identificación natural, del *vivir en familia*. Claro está que decir esto no implica ni un elogio ni un reproche al realizador: Se es español, como lo es Buñuel, como se es de un sexo o de otro, o como se es alto o chaparro.

El españolismo de Buñuel explica en gran medida el porqué de esa insistente presencia de lo religioso en sus films. En España nunca ha dejado de existir el espíritu latente de una Inquisición que une a la idea del pecado la del castigo corporal. El cine de Buñuel es el cine de la carne flagelada, vulnerada y, por esa vía, se llega a la poesía del erotismo aberrante, al masoquismo y al fetichismo. En *Viridiana* vemos a Fernando Rey oprimir sus pies con unos zapatos de mujer y ponerse un corsé femenino, otro instrumento de opresión física. A la vez, la necrofilia queda claramente sugerida cuando el mismo personaje se extasia ante el cuerpo exangüe de Silvia Pinal, réplica del de la esposa muerta hace años. La muerte y el amor se asocian como formas de posesión absoluta.

Así, la trinidad *erotismo-religión-muerte* se establece sobre la idea de la *profanación física*. Los mendigos de *Viridiana* son seres profanados y de ahí su monstruosidad. Buñuel destruye de una vez por todas el mito de la pureza en harapos (lo que lo identifica claramente con el auténtico pensamiento marxista) y convierte a sus pobres en una suerte de leprosos ávidos de contagiar esa profanación que llevan como una enfermedad. Ellos son *los que dan* y su simple presencia sirve, no para ridiculizarla, sino para convertir en absurda la idea misma de la caridad. Esos personajes son los que obligan a *Viridiana* (Silvia Pinal) a trabar contacto con lo verdaderamente humano. *Viridiana* es una suerte de *Nazarín* femenino. *Nazarín* fue *profanado* por la terrible frase del ladrón; ella lo es al poseerla uno de los mendigos. A través de la profanación, es decir de la rebeldía, del inconformismo, se afirma y se manifiesta la naturaleza del hombre.

Si *Viridiana* es un nuevo *Nazarín*, el "viejo caballero español" que interpreta Fernando Rey es una reencarnación del *Él* de Arturo de Córdova. De nuevo estamos ante el parásito social que deja yermos los terrenos que pisa y que mantiene una sorda lucha entre sus prejuicios ("no me interpretes mal, Ramona" — le dice a la criada cuando narcotiza a *Viridiana*) y su condición de poeta, de *transfigurador*. En ese personaje se manifiesta el espíritu del catolicismo español a través de una vocación a la muerte ante la imposibilidad de alcanzar lo absoluto en la vida. Esa búsqueda de lo absoluto es su rasgo distintivo, como lo es el de *Viridiana*, y como lo fueron los de *Él*, el Archibaldo de la Cruz de *Ensayo de un crimen*, y *Nazarín*. El rasgo distintivo de los poetas.

Buñuel, al hablar de cada uno de esos personajes, de su enfrentamiento a la realidad y de su inadecuación a la misma, nos ha hablado en todos los casos de las desventuras del viejo dogmatismo español. Por ello es obvio el entronque con una tradición literaria (el *Quijote*, la picaresca, Quevedo y Galdós) y por ello resulta demasiado fácil ver en *Viridiana* un reflejo de la situación política y social de la España de hoy. En realidad, es la España de siempre (no afirmo que la del futuro, conste) la que se refleja.

Toda la obra de Buñuel, en resumen, da fe de una posición moral frente a una sociedad a la que, quíerese o no, pertenece y que lo determina. Si *Viridiana* resulta una película de singular riqueza y densidad es porque, habiendo sido realizada en España, nada de lo español carece para Buñuel de un significado concreto. Ahora nos damos cuenta de por qué algunas de sus películas mexicanas dejaban una impresión de desajuste, de convencionalismo, y es que Buñuel nos hablaba de España utilizando rostros y paisajes mexicanos. Ésa es la verdad e, insisto, cualquier reacción ante ella de chovinismo o de agravio me parecería totalmente estúpida.

De *Viridiana* se podría escribir todo un libro sin agotar sus significados y sugerencias. He hablado de los personajes que interpretan Silvia Pinal y Fernando Rey, pero mucho habría que decir también a propósito del que encarna Francisco Rabal, representante de una España híbrida y despoetizada, la España del sentido común, a la que Buñuel concede irónicamente un posible triunfo cuando *Viridiana*, al final del film, acaba jugando al tute. Asimismo, habría que referirse a Ramona, la criada, participante también del juego de baraja que, al acostarse con el amo y lograr el privilegio de sentarse a su mesa, parece predecir el hundimiento futuro de las jerarquías tradicionales. Los personajes "terriblemente humanos", los mendigos, dan a su vez, la ocasión para que Buñuel realice una de las escenas más alucinantes que se hayan visto en cine, una escena ante la que no puede menos que evocarse a un paisano del cineasta, el pintor Goya.

Ya sabemos que a Buñuel le repugna el empleo deliberado de símbolos, y *La joven* tiene el gran mérito de dar fe muy claramente de ello. Sin embargo, la intuición del realizador le lleva a dotar a sus personajes de un enorme valor representativo que muy bien puede conducirlo a uno a ver símbolos por todas partes. Nada hay en ello de ilegítimo. En realidad, lo que no hace Buñuel es caer en un simbolismo apriorístico abusivo que sacrifique la humanidad concreta de los personajes. El símbolo debe surgir de la materia cinematográfica misma, y no anteponerse a ésta. No creo que el guión de *Viridiana* tenga por sí solo ni una milésima parte de la riqueza del film mismo. Ciertamente: los diálogos son excelentes, hasta el grado de que diríase que son los primeros que se hacen para el cine en auténtico castellano (lo que no quiere decir, naturalmente, en castellano literario), pero si Buñuel ha experimentado con sus actores, llegando, incluso, a utilizar para

un papel de mendigo a un mendigo de la vida real, cabe suponer que los diálogos del film deben mucho a las contingencias de la realización. Todo cineasta sabe de la importancia que tiene el basarse en un guión bien establecido, pero todo cineasta de talento sabe también que hacer una película supone descubrir constantemente los mismos elementos que se emplean.

Por lo demás, Buñuel demuestra en *Viridiana* que su tantas veces comentada torpeza técnica es un mito. Desde luego, Buñuel no piensa en técnico; pero un cineasta que es capaz de mover la cámara cuando se necesita y, sin dejarse llevar por una noción falsa del estilo, darnos después una sucesión impresionante de planos fijos, es que piensa en cine y ése es el secreto de toda la técnica cinematográfica. De igual manera, está claro que Buñuel no ha necesitado tener en la cabeza los muy interesantes ensa-

yos de Eisenstein y Prokofief sobre la música en el cine para prescindir de la música cuando la considera innecesaria y para hacer jugar al *Mesías* de Haendel, en algunos pasajes de *Viridiana*, no un papel reiterativo, sino un papel dramático. Es decir: Para Buñuel la música no vale como un simple añadido, sino como un elemento de oposición cuyo uso debe justificarse anecdóticamente para no caer en lo gratuito. Tal prurito realista revela un pudor y una honradez notables, aunque sepamos que otros cineastas incorporan la música a sus films con toda legitimidad sin compartir las ideas de Buñuel.

Tengo la impresión de dejar inconclusa la crítica de *Viridiana*. Y es que la película no ha dejado de excitar mi imaginación. Debe verse varias veces. Por lo pronto, *Viridiana* ha logrado el milagro de entusiasmar a cuantos la hemos visto, lo que no consiguieron ni *Él*, ni *Nazarín*, ni *La joven*, films de los que no reniego y sobre los que discutiré hasta la saciedad con personas que están en casi todo de acuerdo conmigo y no en su opinión sobre ellos. Debo confesar que *Viridiana* tiene sobre todas las anteriores películas de Buñuel la ventaja de la evidencia, ya que en ella no cabe confundir la ambigüedad de la realidad que se describe con una supuesta ambigüedad en la posición moral del realizador.

Viridiana, como es sabido, ha sido anatematizada por el franquismo y por el clero más reaccionario. Pero la defensa del film no corresponde únicamente a los adversarios políticos de quienes gustarían de hacer desaparecer hasta el último vestigio de la obra de Buñuel. La libre exhibición de *Viridiana* debe ser propugnada por todos los espectadores que se sientan con el derecho de juzgar por sí mismos. Por lo demás, a las posibles intrigas y poquiterías de los "defensores de la industria nacional", los patrioterros de bolsillo, deberá oponerse la dignidad de los que, sabiendo que *Viridiana* es la obra de un hombre sincero, sientan el deber moral de escucharlo.



Goya — "terriblemente humano"



"Las escenas más alucinantes que se hayan visto"

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

¿SON LÍCITOS LOS JUEGOS DE AZAR?

II

Las tendencias más recientes de la música, que propugnan la admisión del azar como uno de los elementos determinantes de la composición, resultan un poco sospechosas para quienes no sabemos, o no podemos, separar la ética y el arte. Pero constituyen un problema, al mismo tiempo, para cuyo planteamiento hemos de considerar todos sus aspectos. Y el primero de ellos es la actitud moral del compositor.

El compositor que admite humildemente el factor azar en la gestación de su obra, es un hombre sensato. Muchas cosas que, en ese plano, consideramos fruto de la inspiración, no son sino obra del azar, algo que *se le dio* al compositor y que éste nunca habría logrado con sólo su esfuerzo. Pero de eso a dejar que el azar lo haga todo o casi todo o, cuando menos, lo que en definitiva ha de dar la consistencia final a una obra, hay un abismo, el mismo que hay entre la humildad y la desidia. El compositor que se limita a construir las diversas partes de una obra, para permitir luego que éstas se ensamblen —por sucesión o por superposición— según lo dicte el azar, hace dejación de sus derechos con un aire que tiene más de indiferencia o menosprecio por la obra misma que de humildad.

Hay casos en los que el derecho se identifica con el deber. Por ejemplo, la educación de los hijos, que es tanto un derecho como un deber de los padres. Y lo mismo ocurre en el plano de la creación artística. El compositor no sólo tiene derecho a manipular sus ideas musicales y darles la forma que mejor le parezca, sino que también tiene el deber de hacerlo así. Cuando alabamos la singularidad y perfección de una cierta música, estamos alabando implícitamente el esfuerzo del compositor por cumplir con su deber de apurar en lo posible la expresión de sus intuiciones. La *larga paciencia* que un Beethoven, un Ravel o un Falla mantenían, quién sabe con cuánto esfuerzo, hasta hacer satisfactoria para ellos cada obra suya, tiene, indudablemente, el significado de una plena asumición de sus deberes en cuanto compositores. Eso, para algunos, puede que parezca soberbia —afán de imponerse al mundo como creadores de obras intachables—, pero a mí me parece, por el contrario, que obedecía a una radical humildad, la humildad de quien no acaba de quedar satisfecho con su labor y cree que ésta es siempre susceptible de perfeccionamiento, y también la humildad del que entrega su obra al mundo asumiendo toda la responsabilidad —y el riesgo— de decir: "Esto es lo más perfecto que he podido lograr." Dar una obra en lo que se ha de considerar su versión definitiva es prueba de una humildad mucho mayor que el darla como simple boceto, porque —al hacerlo— su autor se declara paladinamente incapaz de darle más perfección; mientras que el que

presenta una obra como boceto echa una especie de cortina de humo sobre su propia capacidad y deja que el prójimo lo suponga en posesión de poderes que tal vez le faltan. En el primer caso, el compositor pone las cartas sobre la mesa; en el segundo, se acoge a una especie de *bluff*.

Es curioso, y como para darnos que pensar, que a la obra perfecta, es decir a la que ha sido trabajada aun en sus más ínfimos detalles, le apliquemos el calificativo de *buena*. Lo hacemos rutinariamente, sin percatarnos que ese calificativo pertenece al mundo de lo moral; pero acertamos al hacerlo, porque la bondad que vemos en la obra es, en el fondo, la de su autor, que asumió valiente, honradamente, su deber de esforzarse por darle la máxima perfección posible.

Toda música es una especie de edificio pre-fabricado. El que le diseña y fabrica cada una de sus partes es el compositor. El que lo arma es el intérprete. A nadie —como no sea a cierto tipo de intérpretes— se le ocurrirá atribuir la paternidad de la obra al intérprete y no al compositor. Por mucho que aquél la deforme al armarla —es decir, al interpretarla—, siempre será posible ver en ella lo esencial de su traza, su auténtica realidad, o sea la obra del compositor. Lo que a ella aporte el intérprete siempre será muy poca cosa, comparado con lo que en ella permanece de lo hecho por su creador.

Pero la nueva tendencia que estoy comentando da una parte tan considerable al intérprete —y, por medio de éste, al azar—, que las nuevas obras ya no pueden ser atribuidas exclusivamente a sus compositores. Éstos se limitan a fabricar una serie de piezas o bloques de diversas formas y dimensiones, y dejan al intérprete en libertad de dar a la obra, que (impropiamente) llamaremos definitiva, la traza que se le antoje. Se trata, pues, de una música que ya no podemos compararla, como a la que hasta ahora se había hecho, a un edificio pre-fabricado, sino más bien a esos juguetes que consisten en una serie de piezas con las que el niño puede construir diversidad de cosas, según su propia fantasía. Es, en fin, un juego y, en cierto modo, un juego de azar.

Ahora bien, no sé hasta qué punto puede tomarse a la música como juego, como juego —entiéndase bien— en el sentido que más usualmente damos a este término. En ese sentido el juego es una cosa intrascendente. Y no creo que la música lo sea o, mejor dicho, que deba serlo. Reducirla a semejante condición me parece prostituirla, vaciarla, sacarle el alma, matarla, en fin, como por desgracia hacemos también con otros valores espirituales. Y no aleguen, quienes tratan de hacerlo, ilustres ejemplos que pudieran tomarse como casos de arte lúdico. *El arte de la fuga* de Juan Sebastián Bach es algo mucho más elevado y profundo que el simple juego que nos parece a primera vista. Y, desde luego,



(Moritz von Schwind.)

en esa obra el azar, si en algo colaboró, lo hizo bajo la vigilancia del compositor.

En un ensayo sobre Mallarmé, Paul Valéry escribió lo que me parece venir aquí muy a cuento: "El rigor de los rechazos, la cantidad de soluciones que desechamos, de posibilidades que nos prohibimos, manifiestan la naturaleza de los escrúpulos, el grado de conciencia, la calidad del orgullo e, igualmente, los pudores y temores diversos que podemos sentir con respecto a los juicios futuros del público. *En ese punto es donde la literatura alcanza el dominio de la ética*: en ese orden de cosas es donde puede introducirse el conflicto entre lo natural y el esfuerzo; en el que la literatura obtiene sus héroes y sus mártires de la *resistencia a lo fácil*; en el que la virtud se manifiesta y, por tanto, a veces la *hipocresía*". Lo subrayado es del propio Valéry y —por curiosa coincidencia— constituye lo que me parece más importante para el tema que estoy tratando. Donde el escritor dice *literatura* pongamos nosotros *música*, y tendremos el criterio que necesitamos. El rechazo de muchas ideas y de muchas soluciones que el azar nos ofrece, porque tenemos una cierta *voluntad de forma*, porque hemos entrevisto y tratamos de aprehender el modo de expresión que mejor conviene a nuestra *idea*, significa una actitud ética y, por ende, la más rigurosa exclusión posible del azar. Constituye, en fin, una plena asumición de nuestra responsabilidad.

Y el que ahora haya quienes pretendan dejar en libertad de colaboración al azar, no deja de ser un indicio más de la actitud *dimisionaria* que Bernanos denunció como muy extendida en nuestro tiempo. El hombre de hoy renuncia a muchos derechos por sacudirse de encima los deberes que éstos implican, la responsabilidad que éstos le acarrearán. Evita tener que decir en algo la última palabra. Y así también esos compositores prefieren que sea el azar quien la diga en cuanto a la forma de su música.

Por eso me temo que esa nueva tendencia musical venga a favorecer la simulación en los compositores subdesarrollados, como ya lo está haciendo el serialismo. El azar y, en el extremo opuesto, el determinismo matemático libran aparentemente de responsabilidad al compositor de espíritu dimisionario, simulador y, desde luego, carente de auténtica personalidad y de sólida formación musical. Son los sustitutos del academicismo, es decir, son el nuevo academicismo, por paradójico que ello nos parezca.

Y en fin recurrir al azar para lograr una obra musical me parece tan ilícito como recurrir a la ruleta para labrarse una fortuna. Sólo el trabajo tenaz y honrado, en lucha, precisamente, contra los caprichos del azar, puede ser la base sólida y limpia de ambas cosas.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

EL TEATRO COMO INSTRUMENTO DE TORTURA

Por un azar de mi destino fui propuesto como jurado para el VIII Festival Regional de Teatro de la Zona Centro Occidente con sede en Querétaro, Qro. Nadie puso en duda mi competencia y cuando menos pensé ya estaba en el autovía famoso, acompañando a los otros dos jurados: los escritores Ángel Moya y Jorge Villaseñor, y Pilar Crespo, jefe del Departamento de Teatro Foráneo. Después de un viaje placentero, como dice James Fitzpatrick, llegamos a la hermosa ciudad de Querétaro, en cuya estación nos esperaba Navarrete, el delegado o coordinador, o lo que sea, del INBA. Como primera actividad, después de instalarnos en el mejor hotel a costillas del Gobierno del Estado, nos dirigimos a La Mariposa para tomar un café y discutir cuáles eran las localidades que se nos asignarían para presenciar las funciones. Mi proposición de que nos dieran un palco central, adornado con una bandera nacional en la que con letras de oro dijera: *Honorables miembros del jurado*, fue rechazada unánimemente, y se decidió, haciendo gala de una modestia innecesaria, que nos sentaríamos en la fila H.

El Teatro de la República, que fue reparado en 1957 como parte de las celebraciones de la Constitución, es envidiable, y más lo sería si no fuera porque siendo el foro muy alto, en las diez primeras filas no se ven más que los zapatos de los actores. Entramos los miembros del jurado con toda la solemnidad de que fuimos capaces, pero como no se tocó el Himno Nacional, ni se anunció nuestra llegada, nadie se levantó de su asiento y pasamos completamente desapercibidos. La sala estaba casi llena a pesar de que los boletos costaban ocho pesos; y debido a que el público queretano, con ser uno de los más cultos de la República, no ha entendido todavía que las butacas tienen un dispositivo que permite doblar el asiento con el fin de que las personas se pongan de pie cuando alguien entra en una fila para ocupar un lugar del centro, nos vimos obligados a caminar trabajosamente sobre los pies de las damas que estaban en nuestra fila, despeinando al mismo tiempo con nuestras corbatas a las que ocupaban los asientos de adelante, que volteaban muy asustadas creyendo que se les había subido una araña. Tomamos asiento después de una entrada tan poco airosa; se apagaron las luces, y dio comienzo la representación de *Las cosas simples*. Esta obra, cuyos méritos, como diría tan atinadamente don Francisco Monterde, no discutiremos por falta de espacio, parece que fue escrita para festival regional: no hay necesidad de actuarla, pues los personajes piensan como los actores, se ven como los actores y hablan como los actores; nunca hay una revelación, ni una explosión pasional, es decir, nada que una joven o un joven de provincia no hagan todos los días con la aprobación de su mamá. Esto la hace saludable y nociva al mismo tiempo. Saludable, porque cualquier grupo

la puede poner, y nociva, porque puede pasar poniéndola veinte años sin aprender una palabra de actuación. Y la prueba de que nadie está actuando es que el papel de Sué, la prostituta, siempre se lo encargan a la joven más honorable del grupo, que nunca ha visto una prostituta más que en las películas de Margá López... y así le sale. Muy distinto es el caso del director, porque raro es el cuarteto en que no haya cinco o seis personajes inútiles en el escenario, y un descuido significa cinco o seis gentes mirando estúpidamente al vacío, agitando la cuchara en un té helado, tratando de encender un cigarro o, lo que es peor, inventando acciones que sobran, como mirar de soslayo a una de las actrices, o hacer un gesto de furia contenida que quiere decir "todavía estoy enojado", mientras la acción progresa lentamente en otra parte del escenario y le toca su turno de demostrar otra vez enojo o arrepentimiento. En cuanto al escenógrafo que pretenda embarcarse en *Las cosas simples*, me basta con recordarle lo que casi siempre olvidan los escenógrafos mexicanos: que aunque el lugar representado sea feo, pobre y vulgar, la escenografía debe ser siempre bella, rica y sugerente.

Cuando se encendieron las luces después del primer acto, una joven que estaba cerca de mí le preguntó a su señora mamá: "¿Le vas entendiendo?" La señora hizo un gesto de escepticismo: "Pues... un poquito". La muchacha se embarcó en una explicación: "Catalina, la hija del dueño del café, esa que todo el tiempo está diciendo que no quiere trabajar, está enamorada de Ricardo, que es el muchacho que llegó al principio y desayunó, y que no le hace caso porque está enamorado de Sué..." Mientras yo las pisaba al tratar de salir, la madre preguntó que cuál era Sué y ya no pude oír la contestación.

En el pasillo tuve oportunidad de conocer, entre otras personas, al joven autor de una tragedia intitolada: *Un cuarto lleno de moscas*, que me saludó sobrecogido por mi personalidad de jurado. Para animarlo le dije: "Adelante, muchacho, siempre adelante. Es humillante retroceder." Y me alejé.

Siguió la representación con bastante éxito, pues el público, formado por estudiantes, o sus papás, en general entienden la obra y se divierte con ella.

Al día siguiente, capitaneados por Jorge Villaseñor, que tiene una figura imponente, fuimos a ver al Gobernador. Nos hicimos anunciar con una tarjeta del antes mencionado, que es más imponente todavía que su figura, y tres minutos después estábamos en presencia del dignatario. "Señor Gobernador, somos los Jurados del INBA." El Señor Gobernador miró horrorizado mis alpargatas. "Aprovechamos —dijo Jorge Villaseñor— nuestra estancia en esta hermosa capital, para venir a saludarlo y agradecerle a usted las atenciones de que hemos sido objeto, y al mismo tiempo para manifes-



El Orfeo de Telefunken

tarle la extrañeza que nos causó el hecho de que el Gobierno a su digno cargo cobre quinientos pesos a cada uno de los grupos por alquiler del teatro." El Señor Gobernador nos explicó muy pacientemente que el teatro en cuestión había sido reconstruido a expensas del Gobierno del Estado (lo cual no es rigurosamente exacto, pues en el teatro hay una placa en la que dice que fue reconstruido por el Gobierno del Estado de Querétaro sí, pero en colaboración con el Federal, los de una docena de Estados, y el Banco de México; con tantos contribuyentes les ha de haber tocado a cuarenta pesos *per capita*), y después entregado para su administración a la Asociación de Beneficencia Fulana de Tal, y ya que nada le deja a la Asociación, siquiera que no le cueste; los quinientos pesos son los sueldos de los empleados y la luz. "Siendo así, Señor Gobernador, aprobamos su actitud, cobre usted los quinientos pesos, y, sin más asunto que tratar, nos retiramos."

Esa noche, la Compañía Teatral de la Casa de la Juventud (antes Compañía Teatral Santiago) bajo la dirección de los Directores Asociados de la Compañía Teatral de la Casa de la Juventud (antes Compañía Teatral Santiago), presentó *El gesticulador*. El público era el mismo que el de la noche anterior, menos el grupo que actuaba en *El gesticulador*, más el grupo que actuaba en *Las cosas simples*. La representación, para ser benévolo, diré que fue mala. Ninguno de los actores tenía más de veinte años, y como supongo que los directores asociados habrán sido ellos mismos, llegaron a la brillante conclusión de que la única diferencia entre un joven y un viejo consiste en que el joven se mueve, habla y piensa rápidamente, mientras que el viejo hace todas estas actividades con lentitud, así que como la mayoría de los personajes son adultos, la obra duró sus tres horas y media muy bien contadas, pues, como suele ocurrir en los grupos de aficionados, no les faltó ni una coma y algunos parlamentos los dijeron dos veces. Agréguese a esto una escenografía que es producto de esas actitudes de: "Muy fácil, cogemos unos girones y nos ponemos a clavar, luego papel, cola, y

ya está." Sí, claro, y el público, tres horas mirando un mamotreto. Jorge Villaseñor propuso una felicitación a los muchachos por haber escogido tan buena obra, y yo propuse un voto de censura por despedazarla. Y el público, como de costumbre, impávido, aguantando a que pase el mal rato y poder irse a sus casas. No faltará quien diga: "Paciencia, que estos muchachos están empezando." Pero yo no estoy empezando. ¿Qué es esto de querer que todo el mundo haga teatro? El "renacimiento" tan mentado del teatro en México consiste en que el teatro se puso de moda. Ha sido aceptado como una actividad "cultural", benéfica para el espíritu, como la oratoria o la declamación. Entonces, es "bueno" poner obras y es "bueno" verlas, porque es una actividad de gente culta. Si Guajalajara tiene un grupo de teatro experimental, Querétaro, que es una ciudad cuatro veces mayor tiene que tener tres grupos experimentales. Ahora bien, no hay que hacer teatro a la española, porque eso no está de moda, hay que hacer teatro moderno, es decir, naturalista. ¿Que eso requiere estudio y profesión? No importa, se hace lo que se puede,

porque al fin y al cabo estamos empezando. Echando a perder se aprende. Echando a perder al público sobre todo. El público va porque allí está su sobrinita haciendo el papel de no sé qué, pero el día que llegue una compañía de fuera, ¿a qué va? ¿a pasar un mal rato en valde? Y es que en todo este "renacimiento" se ha tomado en cuenta todo menos lo esencial, que es que el teatro es, entre otras cosas y sobre todas ellas, un placer. Un placer para el que lo escribe, para el que lo representa y para el que lo ve. Un placer que, como todos los placeres, se paga muy caro con trabajo, con hambres y con dinero. Un placer que quita tiempo, que modifica el carácter, que produce hábito, que puede hacer perder la respetabilidad. La única manera de hacer que la gente vaya al teatro es darle un teatro capaz de producir placer, y ese teatro sólo se logra cuando está hecho con placer. Querer fomentar el teatro con medios externos es como querer fomentar el alcoholismo con una propaganda que diga: "Beba usted hasta caerse". El teatro es algo mucho más natural, y mucho más sencillo y mucho más importante que un deber cívico.

co continuará su viaje errante mientras los pasajeros regresan a la ciudad, al olvido, a una realidad que no sabremos nunca si es la verdadera por tangible.

EXAMEN: Novela, fábula, sátira social, obra de tesis y hasta aventura policial, *Los premios* es, sin duda, un libro importante que no dejará de provocar encendidas controversias e imitaciones. Consecuencia y resumen de trabajos anteriores, hemos dicho; pero también su rechazo, burla y desprecio. La realidad, la temporalidad, el azar que rige y sostiene a una y otra, la temática fundamental de Cortázar, se expone aquí bajo la distorsión de una mirada terrible por fría, que está consciente de su grandeza y su miseria. Dueño de un implacable oficio, víctima de un desmedido y peligroso afán de intelectualización, Cortázar nos entrega con *Los premios* su propio pastiche a la vez que la prueba más contundente de su talento de narrador, del dominio de un lenguaje y un mundo que le pertenecen por completo. Lo natural de los diálogos, la fluidez del desarrollo de la trama, continúan los hallazgos de *Torito* y *El perseguidor*, acaso sus cuentos más notables. La estructuración de los personajes, el encuentro de rasgos propios, proceden de *Los buenos servicios*, de *Final de juego*. La alucinación de la realidad, la batalla librada entre el sueño y la presencia, entre lo cierto y lo ya vivido, entre lo anterior y el presente concreto, vienen de *Axólotl*, *Las babas del diablo*, *El móvil*, *La puerta condenada* y *La noche boca arriba*, cuentos en los que Cortázar inventa y sostiene una nueva y áspera visión del tiempo dislocado en el juego de la fantasía, y en la lenta y dolorosa acusación de la servidumbre humana. Continuación y procedencia, hallazgo definitivo; también desprecio, escamoteo, divertimento.

Construida como un vasto mural, la novela prende al lector que cae, sin remedio, en la trampa preparada con astucia: el símbolo, la tentación metafísica, el misterio de esa realidad, son resultado de un truco hábilmente construido por Cortázar. Se trata, nos advierte en terminante nota, de un pasatiempo fabricado como protección al mundo, tal vez de un brillante ejercicio literario, de una prueba. Los personajes no cuentan, el mundo no cuenta, el lector no cuenta; nada quiso decirnos Cortázar, nada más que sacarnos la lengua y cantarnos esa antigua y popular canción española: "Nadie con el tejo dio y yo con el tejo dí." Sólo que Cortázar cae también en su propio engaño; animado por el juego, se deja llevar, se toma en serio y nos entrega muchos de los elementos claves y de las páginas decisivas para juzgar y valorar su posición estética, su tarea de escritor. El mundo que satiriza y que destroza resulta, a fin de cuentas, el mundo más firme y doloroso de este excelente constructor de realidades, la afirmación rotunda de todo lo que trata de negar.

Otros hablarán de la tipificación de personajes, de la pedantería intelectual, del conflicto entre lo argentino y lo europeo, del fondo y el trasfondo de *Los premios*, de Kafka y Huxley y Durrell. Nos conformamos con dejar constancia de una excelente novela, de un autor que no nos resulta indiferente.

CALIFICACIÓN: 90.

—J. V. M.

LOS LIBROS ABIERTOS

EXPLICIT: Octavio Paz. *Libertad bajo palabra*. Fondo de Cultura Económica, México, 1961. 316 pp.

NOTICIA: Poesía. Con naturales excepciones, se recoge toda la obra poética de Octavio Paz, hasta hoy dispersa en volúmenes de difícil o imposible adquisición. El primer libro incluido es *Bajo tu clara sombra* (1935-1938); el último, *La estación violenta* (1948-1958).

EXAMEN. No poco se ha escrito sobre la poesía de Paz. Mucho más aún habrá de escribirse en lo futuro, si la justicia literaria prevalece. En estos poemas confluyen numerosas tendencias, diversas escuelas. Se advierte sobre todas la huella, madurada, del surrealismo. Pero no es, nunca ha podido serlo, un ortodoxo de ningún sistema. Personal y profundo, brilla aquí un buscador audaz e insaciable. Sabe de buenas retóricas, sin dejar por ello de superarlas una y otra vez. Complejo, de complejidad necesaria, y no accidental ni oropelesca, devana sus imágenes asimilando todas las lecciones, mas con la mirada perpetuamente puesta en el horizonte inexplorado. En su obra, la audacia no excluye la disciplina; ni la disciplina niega la aventura.

CALIFICACIÓN: 100.

—J. G. T.



EXPLICIT: Julio Cortázar, *Los premios*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1960.

NOTICIA: Autor de tres excelentes volúmenes de cuentos (*Bestiario*, 1949, *Final de juego*, 1956, *Las armas secretas*, 1959) y una de las figuras más originales de la literatura hispanoamericana de nuestros días, Julio Cortázar (1916) nos ofrece ahora su primera novela, consecuencia y resumen a la vez de sus trabajos anteriores.

Es difícil referirse a *Los premios* —obra sólida, rica, compleja— a partir de un esquema lineal. El asunto se mueve en planos múltiples e interesa órdenes diversos. Exteriormente, podría sintetizarse así: un grupo de personajes —de tipos claves que pueden tomarse, en cierta forma, como símbolos, productos de todas las clases sociales— se reúne, gracias al azar de una lotería, para emprender un viaje a bordo del *Malcolm*, buque de nacionalidad desconocida. Como nosotros, los pasajeros no saben nada del itinerario, ignoran el mecanismo que mueve la realidad de que son causa y efecto, y se hallan a merced de lenguas extrañas y de una tripulación invisible. Apenas embarcados, inician su mutuo conocimiento entre un farrago de conversaciones intelectuales, la ferocidad del *argot* bonaerense y los soliloquios deliberadamente crípticos de uno de ellos. El viejo terminará mal, a los tres días: la curiosidad, la creciente inquietud de una parte de esa sociedad, se agrava por la revelación de una epidemia de tifus (no confirmada) que impide el acceso a la popa del barco. Aislados, víctimas de sí mismos, reducidos al orden y estimulados por lo desconocido y la aventura, algunos de los personajes se rebelan y cruzan la frontera prohibida; les guía un falso aliento mesiánico. La popa —tentación primera y última— confirma lo ya previsto: nada hay en ella sino la desolación, el vacío y la muerte. El bar-

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

El alba se difunde sobre los viejos muros árabes. El viento toca la fronda de los álamos. En las afueras del cementerio se han detenido los verdugos. Sólo se escucha el golpe de las palas que abren la tierra húmeda, viva. Cuando terminan de cavar, los prisioneros quedan de pie junto a sus tumbas. Alguien se acerca al poeta y lo separa de las víctimas. La orden de fuego lo sobresalta y ve los cuerpos que se desploman en las oquedades. Le dicen que está libre; confusamente cree que se ha salvado. Corre hacia la arboleda, logra avanzar algunos metros. De pronto, siente en su cuerpo la quemadura de las balas. Su última visión es el musgo en que muere su sangre. Todo se pierde en círculos y en hondas. Después las botas golpean hoscamente al cadáver, lo hacen rodar hasta la fosa que ha quedado desierta. Como una hoguera, el día se alza en la ciudad que huele a albahaca.

II

"Lo que temo no es ser olvidado después de mi muerte, sino no serlo bastante. No son los libros los que quedan, sino nuestra pobre vida que se convierte en materia para crónicas." Estas palabras de Mauriac pueden hoy aplicarse a Federico García Lorca. El crimen fue en Granada, en su Granada. Durante los veinticinco años que nos separan de aquel amanecer de agosto, su recuerdo ha animado a muchos de sus amigos, y a otros que no lo fueron, a propalar toda clase de versiones acerca de la muerte, la vida y las costumbres del poeta. Mas no pocos trazaron una válida imagen de lo que fue en el mundo y las letras Federico García Lorca. Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Guillermo de Torre, Arturo Barea, María Zambrano, algunos más, escribieron páginas iluminadas por el afecto que han situado la obra en su justo valor. Entre los testimonios líricos nacidos a raíz de su muerte, hay que recordar, cuando menos, los de Pablo Neruda, Antonio Machado, Alfonso Reyes, Luis Cernuda y Rafael Alberti. Por otra parte, acaso ningún otro español de nuestro siglo ha alcanzado un número tan vasto de traducciones, estudios, ediciones. Todo ello —sin desmedro de su calidad— responde a causas no siempre literarias. El prestigio mítico de su muerte (que ejemplificó el célebre *¡Muera la inteligencia!*, lema y compendio de la ideología fascista), el colorido "exótico" que exteriormente considerados poseen sus escritos, suscitaban universal curiosidad por García Lorca. También su simpatía, su atracción, su "duende" ha hecho recaer el peso de las evocaciones más sobre su persona que sobre el legítimo significado de su labor. Todos hemos leído o escuchado de viva voz una o muchas alusiones a lo que debe de haber sido el trato con García Lorca. Neruda rescató así aquella presencia: "Era un relámpago físico, una energía en continua rapidez, una alegría, un resplandor, una ternura completamente sobrehumana. Su persona era mágica y morena y atraía la felicidad."

III

No obstante, para buena parte de los lectores Lorca es sólo el autor del *Romancero Gitano*, culpable de haber desatado una secuela de imitadores que, con creciente infortunio, acometieron la empresa de parodiar hasta los límites de la anulación las excelencias de ese libro. Los poetastros de Hispanoamérica celebraron el folklore en

desvaríos que poco o nada alcanzan de su modelo original. Entre nosotros, la década del 40 se pobló de romanceros eficaces para hacer ingrata cualquier mención a García Lorca. Lo mismo ocurrió antes con Darío; hoy sucede con Borges, con Vallejo. Tal es el destino de las grandes creaciones: ser devoradas por la misma materia que han nutrido.

Aplacado el fervor de sus "continuadores", Lorca perdura como uno de los nombres verdaderamente grandes de la lírica española. Ahora es posible comprender la importancia del *Romancero* y de otros textos que alían los temas de la tradición y el idioma común con las innovaciones que transformaron la poesía moderna. Pero no es éste el recinto en que se encuentra al verdadero Lorca. Con la clarividencia que es fama atribuir a los poetas, escribía a Jorge Guillén en 1927: "...Pero mandaros algo no puedo. Más adelante. Y desde luego no serán romances gitanos. Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas. NO (como diría Ors)."

IV

Otro lugar común es compararlo con Lope. Ciertamente hay más de una simetría y ambos representan muchas de las características constantes en el espíritu español. Ambos enlazan la poesía culta y la popular, ambos instauran una nueva manera de escribir para el teatro, al que Lorca consideró "la poesía que se hace humana" y con "La Barraca" se lanzó a los caminos para escenificar los grandes dramas clásicos. *Yerma*, *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda*, *La casa de Bernarda Alba*, cuentan entre las obras mejores de la escena española. Menos citada es su producción experimental (que podría caber en muchos de los *ismos* al uso en ese tiempo: surrealismo, ultraísmo, dadaísmo; a la postre una sola actitud de repudio al pasado, a la historia, a los años que brotaban de los escombros de la guerra), que no tiene continuadores en nuestro idioma y anticipa —con frecuencia supera— lo que actualmente se ha llamado antiteatro. Las obras reunidas en *Teatro breve* (1928) —*El paseo de Buster Keaton*, *La doncella, el marinero y el estudiante*, *Quimera*— constituyen, que sepamos, la primera reacción en nuestro idioma contra una literatura escénica que seguía los caminos del siglo XIX. Si bien no sería extraño que el inabarcable Gómez de la Serna hubiese intentado previamente algún esfuerzo similar. Después, en 1931, Lorca escribe *Así que pasen cinco años*. *Leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros*. Además, se conservan escenas de *El público*, drama en cinco actos. Lorca enjuicia la realidad, la niega, duda de ella, la distorsiona, ve su imagen distorsionada en un espejo cóncavo. Lo que sucede (en estas obras, pero también en nuestras vidas) es absurdo, disparatado, grotesco, inverosímil; con todo, se halla regido por una lúcida y secreta coherencia. Visión de algún modo semejante a la que realizaba en la pintura su íntimo amigo Salvador Dalí. El poeta renovó el teatro español, abrió caminos opuestos a los de Benavente y la fauna so-

lípida que ya empezaba a encabezar el clown involuntario José María Pemán. Lo intentado por Lorca se perdió al concluir el brillante periodo de la República. En contraste con el hoy vigoroso movimiento narrativo, la expresión teatral sigue estancada en las aguas del sainete, el estracán, la zarzuela, el más barato melodrama. Los trabajos de esta generación no alcanzaron continuidad. Si los hombres del 98, que fueron ante todo prosistas (Unamuno, Azorín, Baroja, Valle Inclán), hicieron algo por el teatro nacional, su ejemplo fue recogido únicamente por otros compañeros de Lorca (los poetas Alberti y Salinas, los novelistas Max Aub y Paulino Massip) y un epígono, Miguel Hernández, que dejó algunas piezas como ramajes de su intensa y desolada poesía.

V

Aun en estos apuntes, habría que decir algo en torno de la prosa de Lorca, quien antes de su *Libro de poemas* (1921) escribió algunas *Impresiones* de admirable ejecución. Las ciudades antiguas, los monasterios, los paisajes, bastaron a encender el brillo de su pluma. Posteriormente, redactó ciertas *Narraciones*, verdaderos poemas en prosa surrealista como los de Aleixandre en *Pasión de la tierra*. Menos ocultas son las *Conferencias* que muestran su inclinación por las manifestaciones artísticas de su pueblo (*Las nanas infantiles*, *Arquitectura del cante jondo*) o su vigilante inteligencia (*La imagen poética en Góngora*). Estas prosas y algunas otras cartas manifiestan que Lorca —poeta "inspirado y natural"— desconfiaba de otra inspiración que no fuera el trabajo cotidiano y daba cuerpo a sus poemas sin apartarse nunca del rigor.

La experiencia surrealista permitió a Lorca escribir su mejor libro: *Poeta en Nueva York* (1929-1930). Estudiante en Columbia University, hace amistad con León Felipe y Federico de Onís. El carácter voluntario y transitorio de su exilio no le impide sentirse ajeno, extraño, arrancado de sus lugares y sus gentes.

En estos poemas revive el horror baudelaireano ante la gran ciudad, ante la civilización que día a día se aleja más del hombre. Babel, Creta, Cartago, Roma o Alejandría, en las calles de Harlem encuentra al gran rey negro prisionero en un traje de conserje. La sangre no tiene puertas en esa noche boca arriba. Es el momento de las cosas secas, de la espiga en el ojo y el gato laminado, del óxido de hierro de los grandes puentes y del definitivo silencio del corcho. Idéntico a sí mismo, el cielo vacío huye ante el tumulto de las ventanas. De la espiga a la caja de caudales hay un hilo tenso que atraviesa el corazón de los niños pobres. Desfiladeros de cal, columnas de sangre y números, huracanes de oro y gemidos de obreros parados, ola de fango y de luciérnaga sobre Nueva York. Ante el ciego panorama que sepultan cadenas y ruidos, las formas buscan su vacío. Mundo enemigo, amor cubierto de gusanos. No hay más que un millón de herreros forjando cadenas para los que han de venir. Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño. Una danza de muros invade las praderas y América se ha anegado de máquinas, de llanto.

Las palabras no alcanzan las palabras. Queda aún mucho que decir sobre Federico García Lorca, el perdurable, el menos aparente, el poeta del *Diván* del Tamarit, de los sonetos, de los poemas sueltos, de las Odas. *Que otros analicen y estudien su poesía; yo sólo quiero recordarlo.*