

EL CINE, INSTRUMENTO DE POESIA

HACE CINCO AÑOS, en los términos que él mismo describe, Luis Buñuel fue invitado a presentar una ponencia en cierta Mesa Redonda sobre temas cinematográficos. Huraño como pocos, requirió un paciente esfuerzo lograr su intervención. Mas no hubo poder humano capaz de arrancarle, para una ulterior publicación, las cuartillas que por fin sometió al debate general. Lo que nunca supo Buñuel es que una grabadora de sonido registró con clandestina fidelidad cada una de sus palabras; ardid mediante el cual pudo reconstruirse la ponencia en cuestión, cuyo original debe dormir por ahora en algún archivo lleno de telarañas. (¡Qué digo! ¡Como si fuera posible imaginar al creador de *El perro andaluz* ordenando sus papeles en archivos! Dormirá, corrijo, en algún misterioso basurero.) Confieso la responsabilidad de semejante abuso. Pero no sólo no me arrepiento del despojo, sino que, después de largas consideraciones, he decidido consumarlo plenamente. Buen revolucionario, Buñuel querrá perdonar este acto criminal, violatorio de sus derechos y que sienta un pésimo precedente en los menesteres periodísticos. En todo caso, estoy dispuesto a asumir los eventuales riesgos.

J. G. T.

Por Luis BUÑUEL

parafraseando, agrego: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el Universo. Mas por el mo-

mento podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine. Por actuar



—Foto Yvon Beaugier

Luis Buñuel— "el film es como una simulación involuntaria del sueño"

EL GRUPO de jóvenes que forman la Dirección de Difusión Cultural se acercó a mí para pedirme una conferencia. Aunque agradecí debidamente la distinción de que me hacían objeto, mi respuesta fue negativa: aparte de que no poseo ninguna de las cualidades que requiere un conferenciante, siento un pudor especial de hablar en público. Fatalmente, el que diserta atrae la atención colectiva de sus oyentes, sintiéndose blanco de sus miradas. En mi caso, no puedo evitar una cierta confusión ante el temor de que puedan creerme un poco, digamos, exhibicionista. Aunque esta idea mía sobre el conferenciante pueda ser exagerada o falsa, el hecho de sentirla como verdadera me obligó a suplicar que mi período de exhibición fuera lo más corto posible, y propuse la constitución de una Mesa Redonda, en la que unos cuantos amigos, pertenecientes a distintas actividades artísticas e intelectuales, pudiéramos discutir en familia alguno de los problemas que atañen al llamado séptimo arte: así, se acordó que el tema fuera el de "el cine como expresión artística", o más concretamente, como instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea.

Ha dicho Octavio Paz: "Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo", y yo,

SUMARIO: *El cine, instrumento de poesía*, por Luis Buñuel • *La feria de los días* • *Anaquel*, por Francisco Monterde • *Tres poemas*, por Ernesto Mejía Sánchez • *El mundo elegante*, por Armando Ayala Anguiano • *El suplicante*, por Sergio Magaña y Emilio Carballido • *Política y verdad*, por Pierre Mendès-France • *¿Qué va a pasar en Pakistán?*, por Héctor Adhayarardhan • *El idilio salvaje de Manuel José Othón*, por Octaviano Valdés • *El jardín apacible*, por Ventura Doreste • *Los artistas plásticos mexicanos y Rubén Darío*, por Antonio Oliver Belmas • *Artes Plásticas*, por Jorge Olmo • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por José Luis Ibáñez • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Libros*, por Guillermo Sucre, Juan García Ponce, Alberto Bonifaz Nuño, Víctor Flores Olea y Hugo Rodríguez-Alcalá • *Dibujos*, de Andrée Burg, Rafael Coronel, José Cava y Luis Eduardo.

de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas; por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo. Por desgracia, la gran mayoría de los cines actuales parece no tener más misión que ésta: las pantallas hacen gala del vacío moral e intelectual en que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro, con la diferencia de que sus medios son menos ricos para expresar psicologías; repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo diecinueve y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea.

Una persona medianamente culta arrojaría con desdén el libro que contuviese alguno de los argumentos que nos relatan las más grandes películas. Sin embargo, sentada cómodamente en la sala a obscuras, deslumbrada por la luz y el movimiento que ejercen un poder casi hipnótico sobre ella, atraída por el interés del rostro humano y los cambios fulgurantes del lugar, esa misma persona casi culta, acepta plácidamente los tópicos más desprestigiados.

El espectador de cine, en virtud de esa clase o de esa especie de inhibición hipnagógica pierde un porcentaje elevado de sus facultades intelectivas. Pondré un ejemplo concreto: la película titulada *Detective Story* o *Antesala del infierno*. La estructuración de su argumento es perfecta, el director magnífico, los actores extraordinarios, la realización genial, etc., etc. Pues bien, todo ese talento, todo ese *savoir faire*, toda la complicación que supone la máquina del film, fue puesta al servicio de una historia estúpida, notable por su bajeza moral. Me viene a la mente aquella máquina extraordinaria del Opus 11, aparato gigantesco, fabricado con el mejor acero, de mil engranajes complicados, tubos, manómetros, cuadrantes, exacto como un reloj, imponente como un transatlántico, que serviría únicamente para timbrar la correspondencia.

El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta por lo general en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo eso, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad.

Si deseamos ver buen cine raramente lo encontraremos en las grandes producciones, o en aquellas otras que vienen sancionadas por la crítica y el consenso de los públicos. La historia particular, el drama privado de un individuo, creo que no puede interesar a nadie digno de vivir en su época; si el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas o angustias de algún personaje de la pantalla, deberá ser porque ve reflejadas en aquél

las alegrías, tristezas o angustias de toda la sociedad, y por tanto las suyas propias. La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social, etc., son cosas que, por afectar a todos los hombres de hoy, afectan también al espectador; pero que el señor

Esta Revista no tiene agentes de suscripciones

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:
Jaime García Terrés.

Coordinador:
Henrique González Casanova.

Jefe de Redacción:
Juan Martín.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

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

ABBOT LABORATORIES, DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS. FÁBRICA DE CHOCOLATE "LA AZTECA, S. A."

X no sea feliz en su hogar y se busque una amiga para distraerse, a la que finalmente abandonará para reunirse con su abnegada esposa, es algo moral y edificante, sin duda, pero nos deja completamente indiferentes.

A veces la esencia cinematográfica brota insólitamente de un film anodino, de una comedia bufa o de un burdo folletín. Man Ray ha dicho en una frase llena de significación: "los peores films que haya podido ver, aquellos que me hacen dormir profundamente, contienen siempre cinco minutos maravillosos, y los mejores, los más celebrados, cuentan solamente con cinco minutos que valgan la pena; o sea, que tanto los buenos como los malos films, y por encima y a pesar de las intenciones de sus realizadores, la poesía cinematográfica propugna por salir a la superficie y manifestarse.

El cine es un arma maravillosa y peligrosa, si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El film es como una simulación involuntaria del sueño. B. Branius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale al cerrar los ojos: entonces comienza en la pantalla, y en el hombre, la incursión por la noche de la inconciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disoluciones y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a voluntad; el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad; la acción de un círculo es transcurrir, en unos minutos o en varios siglos; los movimientos aceleran los retardos.

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, la poesía; sin embargo casi nunca se le emplea para esos fines. Entre las tendencias modernas del cine, la más conocida es la llamada neorrealista. Sus films presentan ante los ojos del espectador trozos de la vida real, con personajes tomados de la calle e incluso con edificios e interiores auténticos. Salvo excepciones, y cito muy especialmente *Ladrón de bicicletas*, no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus films lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico. ¿De qué nos sirve todo ese ropaje de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino. En *Humberto D.*, una de las películas más interesantes que ha producido el neorrealismo, una criada de servicio, durante todo un rollo, o sea durante diez minutos, realiza actos que hasta hace poco hubieran podido parecer indignos de la pantalla. Vemos entrar a la sirvienta a la

(Pasa a la página 15)



AÑO NUEVO, NUEVO REGIMEN

EL AÑO NUEVO coincidirá con el principio de una nueva etapa civil en la vida de México. Y quiero hacer los más sinceros votos por que este próximo escalón de su historia encuentre a nuestro país preparado para asumir las responsabilidades que a su pueblo competen. Tradicionalmente hemos puesto en cada régimen que nace toda nuestra confianza y hemos esperado de él las medidas y los cambios que tanto anhelamos. Ojalá que esta vez procuremos, más bien, esperar todo ello de la eficacia y el decoro de nuestra propia acción.

SOLICITACIONES

A L ESCRIBIR estas líneas, nada se sabe aún de los rasgos que tendrá el siguiente programa de gobierno. Hablo, pues, con plena objetividad, al margen de las mayores o menores posibilidades concretas que puedan deparársenos al respecto. Sean ellas cuales fueran, hemos de convencernos, al fin, de la necesidad de no abdicar de los privilegios que nos tocan en el manejo de nuestra nación. Si la posición presidencial es importante, dadas las circunstancias de nuestro sistema, preferentemente deberán serlo también nuestras conductas relativas. No haya lugar para la indiferencia; desaparezca nuestro secular conformismo. Es tiempo ya de que todos los mexicanos —y no



LA FERIA

DE

LOS DIAS

sólo este o aquel grupo— respondamos a las indeclinables solicitaciones del momento.

EL TODOPODEROSO

HASTA HOY, el jefe del Estado ha sido entre nosotros una virtual imagen del Todopoderoso. De ello solemos quejarnos, lamentando semejante hipertrofia de facultades. Pero, en definitiva, ¿de quién es la culpa? ¿No es acaso culpa de nosotros mismos, de nuestra pereza, de nuestro apego a la comodidad del soslayo a las urgencias políticas que nos recibían?



POLÍTICA

LA POLÍTICA no es únicamente el ejercicio de un capricho. Es un deber, una positiva exigencia de la vida en común. Tampoco reside, según acostumbraba creerse, en las consabidas intrigas de campanario, en la zalema al probable favorecido, en la incondicional adhesión a una persona antes aún de que sepamos su nombre. Es una tarea cotidiana; humilde, pero intransigente; comprensiva, pero firme; y deriva de una actitud solidaria mejor que de la atención exclusiva a los eventuales problemas de cada uno.

PRESENCIA SAGRADA

EN ÉPOCAS recientes, la figura del presidente de la República ha cobrado dimensiones desproporcionadas. Antes, se reconocía de hecho la potestad pública de criticarlo, de ironizar a su costa en las hoy desaparecidas carpas y teatros de revistas. De pronto, dio en verse en él una presencia sagrada, intocable, jamás susceptible de ser examinada de frente, per-



petua fuente de aciertos y nunca patrocinador de fallas. Esperemos que vuelva a ser dicha figura la de un simple ser humano, investida de poder, delegada por el pueblo para servir de autoridad, abierta a las críticas y dispuesta a la fraternidad constante; ya no un superhombre remoto, solemne, inmaculado.

NOSOTROS

ESPEREMOS todo eso. Pero además, hagamos cuanto está de nuestra parte para conseguirlo. ¡Tántas cosas que estimamos reservadas a la voluntad suprema de los ungidos, dependen, en último extremo, de nosotros mismos! El mantenimiento de nuestra dignidad es esencial; no luchemos sólo por obtener un puesto; combatamos, sobre todo, por los intereses de la nación; por el bienestar de nuestros hermanos; por la humanización general del ambiente que nos rodea. Cualquiera otra postura resulta, con evidencia, desleal y egoísta.

1959

1959 SE APROXIMA. Que no sea, meramente, un año más. Que sea un año decisivo en la evolución de México. Vale decir, en nuestra evolución postergada, hacia el mejoramiento de nuestro medio, y hacia el alcance de una madurez fecunda y operante.

—J. G. T.



A N A Q U E L

Por Francisco MONTERDE

LAS EDICIONES DEL POPOL VUH, A TRAVES DE UN SIGLO

LA DIVULGACION del contenido del *Popol Vuh* —que había iniciado el doctor Carl Scherzer, al publicar en Viena, en 1857, “a expensas de la Imperial Academia de Ciencias”, la traducción hecha por fray Francisco Ximénez a principios del siglo XVIII— continuó a fines del XIX, en Hispanoamérica.

Después de publicarse en París, en 1861, el texto original y la versión francesa, deficiente, del abate Esteban Carlos Brasseur, la reanuda el guatemalteco Juan Gavarrete, en la última década del siglo pasado.

Gavarrete, que había paleografiado desde antes de 1875 la obra de Ximénez, influido por el gusto francés tradujo la versión del abate y la dio a conocer en *El Educacionista*, de Guatemala, entre 1894 y 1896.

El segundo paso por este mal camino lo dio otro centroamericano, el doctor Santiago I. Barberena, al formar con la traducción de Gavarrete un tomo, para el cual escribió un estudio preliminar, en 1905.

Los pasos erróneos prosiguen, durante el siglo actual, en nuestra República. El siguiente lo da un arqueólogo historiador ya desaparecido: Ricardo Mimenza Castillo, quien después de dirigir el museo de Mérida, Yucatán, vino a trabajar en el Archivo General de la Nación y acabó aquí sus días.

Mimenza Castillo reimprimió en la capital yucateca, en 1923, bajo el subtítulo de “Biblia de los maya-quichés”, el tomo formado por Barberena, con su estudio preliminar, seguido de otro que escribió quien lo reeditaba.

Aquel equivocado camino empieza a rectificarse, tanto en la América Central como en Europa, en los años subsecuentes, en los cuales se vuelve al punto de partida, en vez de seguir difundiendo los errores de la imperfecta versión del abate Brasseur.

Varios investigadores habían trabajado, desde antes, sobre el texto original del manuscrito de Chichicastenango y la traducción de fray Francisco Ximénez incluida por el filólogo dominico en su *Crónica de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*.

Por tal motivo, como es frecuente en esa clase de estudios y trabajos que exigen un interés sostenido, en quienes realizan las investigaciones, fueron varios los que llegaron, casi al mismo tiempo, a la meta deseada.

En Guatemala, mientras un modesto inspector de monumentos arqueológicos, Flavio Rodas, se ocupaba en fonetizar el texto quiché del manuscrito de Chichicastenango, se organizó una serie de conferencias sobre el *Popol Vuh*.

Fue el licenciado J. Antonio Villacorta, que llegó al Ministerio de Educación Pública en la vecina República del Sur, quien sustentó en 1926 esas conferencias acerca del libro de los quichés, en la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala.

También fue el licenciado Villacorta quien, por la posición que ocupaba, suscribió la nueva traducción, esta vez directa, como la de Ximénez, que apareció

BIBLIOTECA DEL ESTUDIANTE UNIVERSITARIO

EL LIBRO DEL CONSEJO



EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA

Inicia la Biblioteca del Estudiante Universitario

el año siguiente, en Guatemala, con el texto indígena, fonetizado por el inspector Flavio Rodas, y las mencionadas conferencias.

El traductor, que se había mostrado respetuoso hacia el texto quiché, conservó los nombres de los personajes como aparecían escritos en aquél, sin buscar su equivalente en lengua española.

En cambio, quien firmó la nueva traducción del *Popol Buj* —así se prefirió escribir, fonéticamente, el título—, no se apegó a la construcción autóctona, y modificó las frases, según explicó, para hacer agradable la lectura de la obra, en español, a los lectores formados dentro de la tradición europea.

Además de europeizar arbitrariamente los giros indígenas, quien autorizó con su nombre esa traducción, por él modificada en tal forma, incurrió a veces en el error de incorporar al texto mismo, notas y observaciones personales que de ese modo dan origen a curiosos anacronismos, como cuando se trata de explicar el origen de alguna costumbre.

En Francia, desde fines del pasado siglo, el profesor Georges Raynaud había empezado a trabajar sobre el texto quiché que publicó al lado de su traducción francesa el abate Brasseur, quien dio al libro el título de *Popol Vuh*.

Raynaud —que en París fue profesor de la Escuela de Altos Estudios, en la que dirigió, hasta poco antes de su muerte, los trabajos sobre religiones de la América precolombina— utilizaba en sus clases el manuscrito de Chichicastenango.

Al comparar el texto primitivo con la traducción que de él había hecho el abate Brasseur, Georges Raynaud advirtió desde luego los abundantes errores de interpretación en que aquél incurrió en varios pasajes de la obra.

Para subsanar esos errores, el profesor Raynaud emprendió la tarea de hacer una nueva traducción del quiché al francés, en la cual dio el significado de cada uno de los nombres propios.

En esa traducción el distinguido catedrático de la Escuela de Altos Estudios, volvió a poner en lugar digno el buen nombre de los investigadores franceses, al enmendar los yerros en que había incurrido el pintoresco divulgador del *Popol Vuh*.

Fue el mismo Raynaud quien cambió ese título, que en realidad no lo era, por el que le pareció más adecuado para la obra, de acuerdo con el destino que los quichés le habían dado, y lo llamó *El libro del Consejo de los jefes de la tribu*.

La fiel traducción del profesor Raynaud, en la cual seguía palabra por palabra el original, fue vertida al castellano, bajo la dirección de aquél, por dos alumnos titulares de la misma Escuela: el ensayista José María González de Mendoza y el novelista y poeta Miguel Ángel Asturias.

Fue este último quien se encargó de obtener los fondos necesarios para que la traducción de *El libro del Consejo de los jefes de la tribu* se imprimiera en París, en 1927, como tomo inicial de una serie de historia guatemalteca.

Corregidos algunos errores de esa edición por el mismo González de Mendoza, la Universidad Nacional Autónoma de México reeditó *El libro del Consejo*, al iniciar, con palabras de quien esto escribe, en 1939, su Biblioteca del Estudiante Universitario. Después vendrían los meritorios trabajos de Adrián Recinos y otros investigadores.



TRES POEMAS

MUJER DORMIDA

VERLA DORMIR ¡Dios mío! aun al precio
de no verla en mis sueños — es una
gracia increíble, no esperada. Porque
tampoco pedí verla dormir.

De día
ilumina la casa con su risa, sus ojos
dicen: ésta es la vida, ésta mi casa,
ésta mi risa y soy tuya; pero verla
dormir encarnando la noche, oírla
¡con qué seguridad! respirar,
entre monosílabos entrecortados
responder a mis interrogaciones
sobre el futuro, o decir: "Hijo mío",
no sé si a mí o al que ha de venir,
es una dicha impagable. Así me sorprende
el alba, besando sus ojos humedecidos.

ESPERA DE LA CRIATURA

CON QUÉ AFÁN golpea el vientre sordo, a media noche, trabajosa-
mente dormido, sin saberse ya humano por el tesón o sólo animal
que quiere salir a mejor vida ignorante de que ha sido forjado en
minuto casual de no esferas previstas — y que por el contrario apenas
hecho ya está todo previsto. No podrá elegir ni la cuchara — y el
solo sometimiento es premio de seguridad. Querrá un poco de enten-
dimiento — ¡mientras él lo tenga, como todo, de nosotros mismos!
lo tendrá. Clemencia y benignidad — todo lo que es orgullo y osten-
tación, pero dirigido por corriente de afectuosa solicitud: destino
alzado en unas cuantas gotas, unos lunares que ya tuvieron mis abue-
los, una mirada penetrante como caricia, una mano hábil para el amor
y la letra, o la confusión de mis rasgos con mi espejo viviente.

VILLANCICO

FUEGO y música de Brahms,
tiempo de morir y renacer,
Navidad, Año Nuevo por venir,
la mujer, el hijo — amanecer

otra vez y despertar,
dar las gracias a Quién
y respirar amén vivir
mientras al fuego perecer.

Música, fuego animal,
respiración de mi hogar —
consumir el tiempo al par

que vivir el hoy de ayer
y el hoy del anochecer —
el hombre, el hijo, la mujer.

ERNESTO

MEJIA

SANCHEZ

EL MUNDO ELEGANTE

Por Armando AYALA ANGUIANO

Dibujos de Rafael CORONEL

COMO era sábado cerramos a las tres. El maistro dijo que de todos modos no íbamos a terminar los tres trajes que habíamos quedado de entregar esa noche, y que mejor cerráramos para no tener que calmar a los clientes. El Bronco bajó la cortina de acero y el maistro anunció que iba a rayar.

Rayé como treinta dólares. Les dije que invitaba unas frías y mandé al Bronco a que comprara un cartón de latas de cerveza en la tienda de la esquina. El maistro dijo que con una lata le bastaba y se marchó y dijo que nos fuésemos ya. La cerveza fría me supo a gloria en aquella tarde de agosto tan calurosa.

Mi chevroletito estaba estacionado enfrente de la sastrería. Les dije a los muchachos que estaría bueno que fuésemos a la playa. Iba yo a sugerir Mission Beach, en San Diego, pero me acordé que el Joe no podía cruzar la línea por las dificultades que tenía con el ejército bolillo y entonces nos encaminamos hacia Rosarito.

Cuando pasamos por el hipódromo ya nos habíamos tomado otras dos cervezas cada uno. Siempre me ha gustado abrir las latas y beber la cerveza saboreándola a pausas y luego tirar la lata por la ventanilla del chevroletito, a la orilla de las banquetas. Es éste un pasatiempo favorito de los chavalos de Tijuana, y todas las tardes de los sábados y todo el día de los domingos se ven muchas carcachas llenas de chavos que beben sus latas de cerveza y luego las tiran a la orilla de la banqueta.

Lo mejor del camino a Rosarito son las granjas arregladas, porque en casi todas ellas se ven las chavas en su tractor, de pantalones y con una pañoleta roja sobre la cabeza; acostumbramos pasar sonándoles el claxon y ofreciéndoles cerveza y tirándoles besos y diciéndoles adiós, y las chavas nos sonríen y nos dicen adiós con la mano; pero nunca nos detenemos, porque las chavas de Tijuana parecen muy entronas, pero cuando uno se detiene a hablarles nomás lo miran como si fuera un perro y ni siquiera le contestan, y a lo mejor hasta le hablan a los hermanos y entonces se mete uno en líos; pero eso sí, todas le saludan y le sonríen a uno cuando pasa en coche y saben que no se va a detener.

En el chevroletito íbamos cuatro: el Bronco, el Joe y el Yei. El Yei se llamaba Jesús, pero nosotros le decíamos el Yei. El Bronco tenía apenas seis meses de llegado a Tijuana y no sé como se llamaría. Era de Caborca, un oficial de sastrería muy experimentado para sus diecinueve años, y le decíamos el Bronco porque estaba muy incivilizado. Le asustaba la vida moderna de Tijuana, y con eso le vacilábamos mucho. Una vez estaba mirando uno de esos aparatos de tomar agua que hay en los cines y yo le apreté el botón de pie y el agua brincó y le bañó la cara y el Bronco estaba muy asustado y todos nosotros risa y risa. Se cortaba todo cuando entrábamos a tomar copas en alguno de esos cabarets llenos de espejos, de la avenida Revolución.

Para cuando llegamos a Rosarito ya se nos había acabado el cartón de cerveza,

Le dije al Yei que le tocaba invitar el siguiente porque el Joe había invitado uno la semana pasada. El Yei había venido cocoreando al Bronco por todo el camino y aceptó invitar otra caja de cerveza, pero puso la condición de que primero nos invitara el Bronco una copa en el bar del Beach Hotel.

Al Bronco no le preocupaba tanto pagar las copas como meterse a aquel hotel tan lujoso. La verdad, a mí tampoco me gustaba meterme allí; a los clientes apachucados nos hacían muchos feos y nos servían sólo para que no armáramos un escándalo, pero a cada rato llegaba el mesero a limpiarnos la mesa y a entregarnos la cuenta para que nos incomodásemos y



nos fuéramos, y se necesitaba mucha concha para quedarse allí. Al irnos nos vengábamos dejando un centavo de propina y mirando muy feo al mesero, pero por lo pronto teníamos que tragarnos las humillaciones.

Pero me gustaba la idea de ir al bar de Beach Hotel nomás para ver cómo se portaba el Bronco. En el vestíbulo noté que caminaba como si fuera pisando sobre algodones, y traía la cara colorada porque creía que toda la gente lo estaba mirando, y no paraba de arreglarse la ropa y de peinarse con la mano.

—Órale, Bronco —le dijo el Yei y le dio un empujón cuando cruzábamos por el vestíbulo—. No se me asuste.

—¿Quién está asustado? —dijo el Bronco.

—Ya déjalo, loco —el Joe se dirigía al Yei—. Si lo sigues choteando así nunca se va a civilizar.

—Es que lleva seis meses en Tijuana y todavía no aprende. Todavía tiene miedo de cruzar la calle, por los automóviles; aunque esté encendida la luz roja.

—¡Qué exagerado! Yo nunca he tenido miedo de cruzar una calle.

Llegamos al bar y muchas mesas estaban llenas de gente que también había ido a la playa a refrescarse. Se nos quedaron mirando al entrar; no les gustaba que entraran pachucos, pero nadie nos dijo

nada. Para que vieran que no les teníamos miedo, todos caminábamos sonando fuertemente los zapatos en el suelo. Sólo el Bronco andaba todo retorcido. Se veía muy chistoso: chaparrito, prieto y flaco, y alzando los hombros para sumir la cabeza roja de vergüenza.

—Ya ven —dijo el Bronco cuando acabamos de cruzar las mesas—. No es que tenga miedo de entrar, pero no me siento a gusto en estos lugares de apretados. Yo preferiría que fuéramos a cualquier otra parte donde haya más raza.

—Ahora ya entramos y tienes que invitar algo —le dije.

Nos sentamos en la barra, y naturalmente que el cantinero nos sirvió de muy mal modo. Lo vimos feo y con eso se dio cuenta de que sería mejor que nos sirviera, pero de todos modos nos entregó la cuenta antes de poner sobre el mostrador las cubas que le pedimos. “Al diablo con éste”, pensé. Para demostrarle que no le tenía miedo subí un pie al banco vecino.

En una de las mesas cercanas estaban las apretadas esas del Club Ilusión que tanto salían en los periódicos. Me caían mal, ¡pero qué lindas eran! Estaba allí la hija del doctor Manrique, güerita y con su vestido vaporoso; la hija del dueño de un supermercado de la Avenida Segunda, con sus ojos verdes y grandotes, y una arabita que yo siempre veía tras el mostrador de la tienda de su padre, en la calle C, y otras tres amigas que no sé quienes serían. Chavalas ricas todas ellas, que ni para beber los largos vasos de limonada perdían su arrogancia. No había ningún hombre con ellas. “Siempre andan solas por apretadas”, me dije. “Todos los chavos les tienen miedo y por eso nadie se les acerca.” El malestar que les produjo nuestra entrada al Beach Hotel se les notó porque desviaron la mirada y dejaron de hablar cuando pasamos junto de ellas.

—A ver, loco —el Joe le habló al cantinero—. Sirvanos otras cubas.

El Joe era un chavo prieto, chaparro y cuadrado al que había que tenerle miedo. Parecía como relleno de sebo, pero abajo del sebo era una armazón de fierro la que tenía. Una vez se peleó con tres pachucos en un billar de la colonia Libertad, y a los tres los dejó como muertos; de un solo golpe le voló seis dientes a uno de ellos. Había estado en el ejército bolillo, y había tenido que desertar porque una vez se peleó con un sargento y lo mató a golpes, y entonces había tenido que venir a dar a Tijuana. El Yei también era pocho, pero él se había venido a Tijuana mucho antes de que lo reclutaran. Los dos eran muy buenos para el pleito.

Por eso es malo revolver. Si hubiéramos tomado nomás cerveza o nomás cubas no se nos hubiera subido tan pronto. Cuando a uno se le sube se siente como el rey del mundo, y eso a veces no conviene. Al rato me les quedé mirando a las chavas del Club Ilusión como si esperara que me hicieran caso, y el Yei también las miró y empezó a decir que estaban muy buenas y qué lástima que fueran tan presumidas, y hablaba en voz muy alta de modo que a la mejor lo escucharon las chavas.

—Córtenle, hombre —dijo el Joe—. ¿O qué quieren dar un escándalo?

—Uhhh. ¿A poco tienes miedo? —respondió el Yei.

—Para ustedes todo es cuestión de tener miedo o no. No se trata de eso; se



trata de saber comportarse —dijo el Bronco.

—¡Qué comportarse ni qué nada! —le dije yo—. Tú te achiquitas tan pronto como te ves entre apretados.

En eso llegó el cantinero a decirnos que no quería escándalos.

—Uhh, loco ¿y quién está haciendo escándalo? —le dijo el Yei—. A ver pues, sirvenos otras cubas.

Nos las sirvió todavía de más mal modo y nos las tomamos. Pero ya no volvimos a hablar de las chavas del Ilusión. Al rato pedimos otras cubas y yo ni cuenta me di cuando el Bronco comenzó a llorar.

—¿Qué te pasa pues, loco? —le pregunté.

—Tienen ustedes razón. Yo siempre me achiquito —dijo el Bronco.

—Mira nomás a éste; yo no sabía que le diera por llorar —dijo el Yei.

—Es que sí es cierto que yo siempre me achiquito —y siguió llorando.

—Uh, loco, ¿y qué que te achiquites? Tú eres nuestro amigo, ya lo sabes. Si te decimos eso es por tu bien, no para que llores —le dijo el Yei.

—Ya sé. Pero uno se hace ilusiones y cuando se da cuenta de lo chiquito que es, dan ganas de llorar.

—Así es como se enseña uno a hombre —le dijo el Joe.

—Ustedes no entienden lo que quiero decir.

—Cómo que no. Yo también me achiquitaba cuando primero llegué de León —le dije—. Lo deslumbran a uno los espejos y las chamacas perfumadas, pero poco a poco se da cuenta de que lo que valen son los dólares. Por eso trabajo mucho, para ganar dólares, y en cualquier parte me tienen que servir y servir bien, porque mi dinero vale lo mismo que el de cualquier otro.

—Pero no se trata solamente de dinero, hombre.

—Uhh, éste ya se está poniendo sentimental —dijo el Yei.

—Bueno, si le da la gana de ponerse sentimental, déjalo. Para eso es nuestro amigo, para que haga lo que le dé la gana —dijo el Joe.

—Les quería contar una cosa. Pero no, porque se van a burlar de mí.

—Los amigos no se burlan de los amigos —le dije.

El Bronco deveras no quería decir nada, pero no se pudo contener. Le pasó lo que pasa cuando uno quiere abrir una coca cola y le falla y medio levanta la corcholata: la espuma empieza a salir a presión y entonces hay que quitar de plano la corcholata para que no reviente la botella. El Bronco nos hizo prometerle varias veces que no nos íbamos a burlar de él y entonces empezó a hablar. Hablaba en voz baja y dolorosa, como para que no le oyera nadie más que nosotros tres.

—Estoy enamorado de la arabita esa que está en la mesa aquella —dijo el Bronco.

Entre nosotros se hizo un silencio. El Joe lo rompió para decir: —Bueno, loco, eso no es ningún delito; tú eres hombre y ella es mujer.

—No será delito, pero tampoco tengo ningunas esperanzas.

Traté de darle ánimos. —No te creas, Bronco —le dije—. Estas apretadas son como los zopilotes que vuelan muy alto pero bajan a comer carroña.

—No, hombre; no hables así de ella si deveras eres mi amigo.

—Lo que queremos decir es que tú tienes derecho a enamorarte de quien te dé la gana —le dijo el Yei.

—Les voy a confesar una cosa —prosiguió el Bronco—. ¿Saben por qué me tardo cuando me mandan a entregar un traje a alguna casa? No se lo vayan a decir al maistro, pero la verdad es que me tardo porque siempre tengo que pasar frente a la tienda de la arabita, para verla. Hace cinco meses la vi por primera vez y, qué quieren, me tocó y ni modo. Le paso hasta seis y siete veces diarias frente a la tienda, y siempre la veo tras el mostrador, pero ella nunca me hace caso. Hay veces en que por coincidencia ha estado mirando a la calle cuando paso yo, pero cuando ve que la miro desvía la vista y como si pasara un perro.

—¡Ah, caramba! —dije.

—Lloré porque me doy lástima. Pero no me doy lástima por achiquitarme, sino por ser tan chiquito.

Era tanto el sentimiento del Bronco que la verdad ni ganas nos dieron de burlarnos de él. —Qué chiquito ni que nada, hombre —le dijo el Joe—. Un hombre nunca es chiquito.

—¿Y cómo quieres que te haga caso si nunca le has hablado? —le dijo el Yei.

—No, hombre, no me estén vacilando así.

—¿Cómo vacilando? —le dije—. A las mujeres hay que hablarles. ¿O a poco querías que ella te hablara a ti?

—No. Déjenme en paz.

—Deveras, loco —le dijo el Joe y lo abrazó como se abraza a un amigo—. De bías de hablarle. Más vale sufrir una decepción que estar en dudas. Pero no te desanimes porque te diga que no a la primera vez; si te dice que no, insiste.

—Ya qué le voy a hablar... ahora que hasta me vio llorando.

—Lloraste, pero fueron lágrimas de hombre, loco —le dijo el Yei.

—Deveras, loco; tienes que hablarle a la primera oportunidad. Tú eres nuestro amigo; si no, no te lo aconsejaríamos.

—Háblale ahora mismo —dije yo—. Si no, cada vez te irá dando más trabajo.

—No digo que lo haré en este momento; algún día.

—Tiene razón este bato —dijo el Joe. Háblale ahora mismo, o nunca te vas a arriesgar. Nosotros te apoyamos.

—No, no la amuelen.

—Queremos que le hables porque eres nuestro amigo. Si no vas por las buenas, te llevaremos cargando hasta su mesa.

—No, hombre, no sean así.

—Deveras, loco —le dijo el Yei—. Eres nuestro amigo, así que o vas o te llevamos. Y lo agarró de un brazo y el Joe lo agarró de otro y deveras le iban a llevar.

—No, hombre —protestó el Bronco, zafándose—. Estas cosas hay que hacerlas con toda corrección. Si ustedes me llevan, no son mis amigos, me van a poner en ridículo.

—Deveras —les dije yo—. En estas cosas hay que demostrar que se tiene buena educación. Déjenlo que vaya él solo.

—¿Deveras quieres ir tú solo, loco? —le dijo el Joe.

—Ganaron ustedes. Hay que ir, pero iré solo.

Así que el Bronco se levantó procurando mantenerse tan derecho como le era posible. Se acercó a la mesa, pero las chavas no lo vieron de lo entretenidas que estaban en su plática. El Bronco se puso a un costado de la arabita y ni así se dieron cuenta de su presencia. Entonces le tocó el brazo con una mano y le dijo muy correctamente:

—Señorita: ¿Me permite usted dos palabras?

La arabita gritó “¡Ayyy!” y se levantó como queriendo correr, y al levantarse



volcó sobre la mesa el vaso de limonada; después el vaso resbaló al suelo y se hizo pedazos.

Las otras chavas también se asustaron. —¡Los pachucos!—, gritó la hija del doctor Manrique, y también quiso correr.

Cerca de la mesa de las chavas estaban seis tipos de los de Tijuana, todos ellos hijos de ricos y seguramente amigos de las chavas. El Bronco ni siquiera se dio cuenta cuando se le acercó uno de ellos, un fulano que trabajaba en un banco y que sin más ni más le dio un puñetazo entre quijada y oreja. El Bronco fue a dar sobre unas sillas, y cuando se estaba levantando llegó otro de los apretados y lo volvió a hacer caer al suelo de una patada que le dio en medio de la cara.

Yo nomás me acuerdo que nos levantamos y que se nos echaron encima los apretados y todos los meseros y los cantineros y parece que vi que el Joe tiró al

suelo a varios, pero por fin también a él lo descontaron. El Joe y el Bronco quedaron noqueados y a nosotros nos echaron afuera a empujones y nos estuvieron cuidando hasta que llegó la policía.

No me dejaron llevarme el chevroletito cuando nos hicieron subir a la julia. Adentro nos empezamos a reír de la paliza que nos habían dado; el Joe no podía ni abrir el ojo izquierdo y era el único que no se reía y decía que ya había visto al que lo descontó y que se la tenía que pagar. Pero el Bronco sí estaba risa y risa, a pesar de que le habían tirado dos dientes de la patada que le dieron.

—Estoy contento porque al fin me arriesgué —dijo el Bronco—. Pero no crean ustedes que yo soy de los que se desaniman a las primeras de cambio.

—Seguro, loco —le dijo el Yei—. Y no te olvides que somos tus amigos y que jalamos parejo.

EL SUPPLICANTE

Por Sergio MAGAÑA y Emilio CARBALLIDO

Dibujos de José CAVA

Pieza en un acto

Se levanta el telón

Personajes:

CARLOS DE LA O
LUCRECIA DE LA O, hermana de CARLOS
MANUEL, novio de LUCRECIA
EL DIRECTOR
UN AUTOR
OLGA
RAFAEL
UN TRAMOYISTA
EVA.

(Todos, miembros de un grupo juvenil de teatro experimental.)

Otros actores, actrices, tramoyistas, etc.
El público.

En México, D. F. El día de la representación.

El Suplicante fue estrenado en el teatro "Tivoli", en el Concurso de la Primavera de 1950. Dirigida por Guillermo Familiar y con Julio Taboada, Amparo Garrido y Agustín Sauret, en los papeles principales.

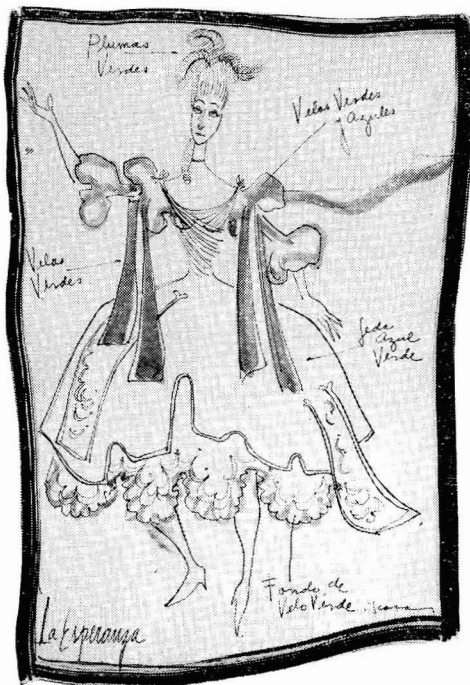
(Apagada la sala, sale el Director, sin que el telón se levante, y dice al público, con esa insegura firmeza del que improvisa una excusa:)

EL DIRECTOR.—Señoras y señores: A nombre del grupo pido a ustedes mil perdones por un cambio imprevisto del programa que vamos a hacer. Por causas ajenas a nuestra voluntad no vamos a ofrecerles la obra anunciada en el programa. En lugar de *El suplicante*, presentaremos los dos sainetes de Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero* y *Segundo* sainetes, que escribí como intermedios a *Los empeños de una casa*. Esperamos que la benevolencia de ustedes nos perdone por este cambio imprevisto, así como por lo que de defectuoso pueda tener, o vaya a tener nuestra escenificación. Principiaremos pues, el *Sainete primero, de palacio*, y suplicamos encarecidamente, otra vez, sus disculpas. Muchas gracias. (Sale).

(Aparece un irreal salón palaciego: columnas blancas, fondos rojos y dorados. A la izquierda, poco al centro, un retorcido sofá blanco, donde está sentada Olga, vestida como la Esperanza, con un fantástico traje verde lleno de velos. Lucrecia, como el Amor, viste en naranja y se cubre con un velo azul; está a la derecha. Eva, como el Obsequio, viste un traje pesado, en gris, guinda y plata. El Respeto, un actor corpulento, en negro y dorado, y la Fineza, actor en rosa, azul y blanco, con peluca y en pose afeminada, completan el cuadro, inmóviles. Se oye como fondo la "Música Acuática", de Haendel. Entra el Alcalde por el fondo. Viste la moda palaciega del 1750, en gris oscuro y azul añil. Hace una graciosa reverencia y principia a decir su parlamento. Los demás personajes se mueven y cambian de actitud, hasta componer un nuevo y plástico conjunto).

RAFAEL (Como el Alcalde).

Alcalde sor del Terreno
— quiero en esta ocasión



de los entes de palacio
hacer Ente de razón.
Metafísica es del gusto
sacarlos a plaza hoy,
que aquí los mejores entes
los metafísicos son.

(Se oyen dentro voces altas: "Carlos, sal de aquí inmediatamente", —"¿A mí no me van a provocar y me voy a aguantar", —"¿Tú también, Manuel, ten sentido de responsabilidad", —"Es que yo no le voy a aguantar", —"¿Qué cosa no me vas a aguantar? Dilo". "¡Bajen la voz, que se va a oír todo". Las voces bajan y dejan de oírse. Rafael, como Alcalde, no se ha interrumpido ni un segundo. Elevando la voz y sobreactuándose ha tratado de disimular. Cierta inquietud ha corrido por los demás actores.)

RAFAEL (Como el Alcalde).

Vayan saliendo a la plaza,
porque aunque invisibles son,
han de parecer reales,
aunque le pese a Platón.
Del desprecio de las damas
plenipotenciario soy
y del favor no, porque
en Palacio no hay favor.
El desprecio es aquí el premio
y aun esto cuesta sudor,
— pues no lo merece sino
el que no lo mereció.

(Las voces vuelven a oírse, más altas y violentas:

CARLOS.—¿A mí? ¡A mí!

MANUEL.—A ti, porque esto ya es demasiado, te lo digo.

(DIRECTOR.—¡Cállense los dos! —Y un nuevo silencio.)

(Los del sainete, visiblemente nerviosos, no se han interrumpido ni un momento. Así es que han seguido adelante:)

RAFAEL (Como el Alcalde).

Salgan los entes, salgan
que se hace tarde,
y en Palacio se usa
que espere nadie.

LUCRECIA (como el Amor, hace una reverencia y suspirando exageradamente, con las manos en el pecho, avanza:)

Yo, señor Alcalde, salgo
a ver si merezco el premio.

RAFAEL (Alcalde).—¿Y quién sois?

LUCRECIA (Amor).—Soy el Amor.

RAFAEL (Alcalde).—¿Y por qué venís cubierto?

(Se oyen de nuevo las voces:

CARLOS.—¿Eso dices? Anda, así se pega.

MANUEL.—No, ove, esp...

CARLOS.—Ahora no corras. Así, anda, así, así.

(De pronto, irrumpen golpeándose en el escenario Carlos y Manuel. Sale el Director tras ellos tratando de separarlos y Rafael se precipita a hacer lo mismo. Los demás muchachos del grupo salen a escena. Se formarán así diversos grupitos de acción y diálogos; los parlamentos unidos por una llave, serán dichos y actuados simultáneamente con los de la llave o llaves siguientes. Por su parte, voces y gritos esporádicos contribuirán a la confusión).

SIMULTANEAMENTE { LUCRECIA.—¡Carlos, Manuel, Dios mío!
RAFAEL.—¡No se pueden parados
CARLOS.—Suéltlenme.
MANUEL.—¡Payaso!
OLGA.—¿Qué pasa?
TRAMOYISTA.—¿Qué brutos!
EVA.—¡Pero oigan!
LUCRECIA.—¡Es Carlos!

LUCRECIA.—¿Por qué?

MANUEL.—Es un imbécil, no sabe nada. Un desgraciado.

OLGA.—(Gritando) ¡El telón, bajen ese telón!

(El telón empieza a bajar, pero se interrumpe a la mitad. Sube, vuelve a tratar de bajar, pero queda fijo a la mitad. La confusión no ha cesado un momento.)

CARLOS (Sujeto) ¡Vas a ver, vas a ver!

OLGA.—¿Se dan cuenta de lo que hacen?

DIRECTOR.—Los dos quedan expulsados del grupo, ¿lo oyen?

CARLOS.—Es un desgraciado.

MANUEL.—El único desgraciado eres tú.

RAFAEL.—Cállense ya y salgan del foro.

VOZ DE UN TRAMOVISTA.—Esta porquería no funciona.

EVA.—Hagan algo.

UN AUTOR.—(Que sube de la luneta)

Señores, por favor, señoritas. les ruego que no se alarmen. No es nada esto. Va a pasar ahorita. (Sacude a los pleitistas) ¡Oigan, muchachos! ¡Qué pena, qué ridículo! Señores, por favor, les juro que es sólo un incidente.

MANUEL.—Bajen siquiera el telón.

CARLOS.—No bajen el telón, no, no.

LUCRECIA.—¿Qué les pasa, Manuel?

MANUEL.—¿Y yo qué sé?

OLGA.—(A Carlos) ¿Pero por qué le...?

CARLOS.—¡Bueno, ya! (Lo sueltan)

EVA.—(Al autor) Da las gracias y que se vayan, suspende todo.

RAFAEL.—Esto se fue al diablo.

AUTOR.—Es inútil. (Al público)

Amigos nuestros, señores: les ruego que... les rogamos que abandonen la sala.

CARLOS.—¡Nada de eso! ¡Un momento!

(De un salto, baja Carlos del escenario y corre a la puerta del teatro. Ahí se coloca con los brazos en cruz para impedir todo paso.

El director corre en su seguimiento, y forcejea con él).

DIRECTOR.—Mira, oye, qué haces.

Salte de aquí, pero ya.

CARLOS.—¡Déjame!

(Los actores quedaron pasmados con la nueva audacia de Carlos. Gritan:)

LUCIA.—¡Carlos! (Al director) Corre tú.

EVA.—¿Qué irá a hacer?

OLGA.—¡No lo dejen, hombre!

RAFAEL.—¡Con un demonio!

MANUEL.—¡Cínico!

EVA.—Quítalo de ahí.

OLGA.—Esto nos faltaba.

EVA.—Quítalo.

RAFAEL.—¿Qué pasó, Manuel?

MANUEL.—No sé, de repente sentí que me estaba golpeando.

(Todos los del foro quedan pendientes de la puerta de la luneta).

DIRECTOR.—Hemos hecho lo posible por quedar bien, pero... (A Carlos) Oyeme.

CARLOS.—¡Déjame! ¡De aquí no sale nadie!

DIRECTOR.—Pues me vas a oír. Al público se le debe respeto.

CARLOS.—Al público sí, pero a ustedes no.



DIRECTOR.—Hazlo entonces por el público.

AUTOR.—(Llegando) Eres... un... escandaloso.

CARLOS.—¿De veras?

LUCRECIA.—(En escena) ¡Carlos, hermano! (Al público) Es mi hermano, ay, no sé decir nada.

OLGA.—Ya para qué.

LUCRECIA.—¿Cómo pudo pasar!

¡Nos quitarán el teatro!

DIRECTOR.—Hazlo por tu hermana Lucrecia.

CARLOS.—Ya la oigo. Lo único que le importa es que puedan quitarles el teatro.

DIRECTOR.—(Al público) Yo, personalmente, les pido que nos ayuden con su paciencia, sólo un momento. Esto ya va a remediarse. (Al autor) Ve por la policía.

CARLOS.—Voy a hablar aquí, te advierto.

DIRECTOR.—¿Qué me importa. Habla lo que te dé la gana.

AUTOR.—Tú te callas. Más escándalo no.

LUCRECIA.—¡No, oye, no!

RAFAEL.—¿Qué cosa más insostenible.

OLGA.—¡Ya cállenle la boca!

CARLOS.—¡Cállenmela si pueden!

MANUEL.—Atrévete pues a hablar.

CARLOS.—¿Lo dudas?

UNO DEL PUBLICO.—¿Esto es lo que nos dan en lugar de función?

CARLOS.—Sí, compañero. Los señores no tenían nada mejor que ofrecer.

UNO DEL PUBLICO.—¿Y cree que no merecemos que nos respeten?

CARLOS.—(Cambia de actitud) Si ustedes me dejan explicar, los convenceré de que perdonen todo esto. Señores, señoras, ¿están dispuestos a oírme?

OTRO DEL PUBLICO.—Ya déjenlo hablar.

OTRO DEL PUBLICO.—A ver si habla tan bien como escandaliza.

OTRO.—Déjenlo que hable.

MANUEL.—Claro que no. Esto no es asunto para gritarlo aquí.

CARLOS.—Gracias. Gracias. (A Manuel) Este sí es asunto para aquí.

(Marcha al foro, excusándose al pasar por el pasillo, con frases que dice a ambos lados:)

Perdónenme ustedes. Lo demostraré, perdón. Será cosa breve. Disculpenme.

(Lo siguen autor y director)

LUCRECIA.—Vámonos mejor.

MANUEL.—No sé qué has esperado.

EVA.—Tú tienes la culpa, Manuel.

LUCRECIA.—Ay, no sé qué piensa hacer ahora.

OLGA.—Otro escándalo.

MANUEL.—Tú y yo nos vamos cuando menos.

(Todos en el escenario)

CARLOS.—(A Manuel) Tú menos que nadie. (Suplicante) Lucrecia...

OLGA.—Farsante.

CARLOS.—Lucrecia.

LUCRECIA.—No me hables. ¿Por qué has hecho todo esto?

CARLOS.—Es verdad (Humillado).

UNO DEL PUBLICO (Grita).—¿Qué pasó? ¡Estamos esperando!

MANUEL.—¡Qué paciencia! (Al público) ¿Saben ustedes por qué provocó esto?

CARLOS.—Cállate. El que va a hablar soy yo.

MANUEL.—(A los demás) Pero, ¿lo van a dejar hablar de veras?

LUCRECIA.—¡Ya, Manuel!

DIRECTOR.—Habla, por fin.

CARLOS.—Sí, debo empezar. Este... Yo escribí una obra.

LUCRECIA.—(Medrosa, lo toca) Carlos.

MANUEL.—Escribió una cosa sucia.

VOZ DEL PUBLICO.—¡Déjenlo que hable!

DIRECTOR.—Es cierto, escribió una obra. Lo que pasa es que nos negamos a representarla.

CARLOS.—¿Por qué?

MANUEL.—Por asquerosa.

CARLOS.—¿Por qué la ensayaron entonces? ¿Por qué la anunciaron? ¿Tuvieron miedo a última hora?

MANUEL.—No fue miedo. Descubrimos por qué la habías escrito.

AUTOR.—Basta, Manuel.

MANUEL.—No basta. Debería tener más dignidad.

CARLOS.—¿Qué dices?

LUCRECIA.—(Deteniendo a Manuel antes que replique) ¡Por favor!

CARLOS.—¿Qué tiene mi dignidad?

LUCRECIA.—No discutan aquí, no, no.

CARLOS.—¿Pero oíste lo que me dijo?

LUCRECIA.—(Volviéndose a otro lado, tratando de no llorar) Ay, Carlos me da vergüenza ser tu hermana.

CARLOS.—¿Vergüenza dices?

LUCRECIA.—Sí, mucha.

CARLOS.—(Mira a todos que inclinan la cabeza o miran a otro lado) ¿Por qué?

¿De qué? (Señala a Manuel) ¿Y lo la tienes de andar con ése?

AUTOR.—Carlos, mira donde estamos.

CARLOS.—(A Lucrecia).—¿Tú crees que a mí no me arde también la cara al verlos siempre juntos, abrazándose en los ensayos, besándose en los pasillos, en los rincones?

LUCRECIA.—¡No te quiero oír, ay, no te quiero oír!

MANUEL.—¿Y eso qué tiene? ¿No es ella mujer?

CARLOS.—Pero tú no tienes derecho.

MANUEL.—Odias a todo el que la mira.

AUTOR.—Estamos hablando de la obra.

CARLOS.—(A Manuel) Tú tienes la culpa.

OLGA.—¿De lo que escribiste?

MANUEL.—La obra no sirve. Teníamos que rechazarla.

CARLOS.—¿Rechazarla tú? ¿Y por qué? Tú solamente actúas.

DIRECTOR.—Es que es imposible. Teníamos que rechazarla.

CARLOS.—¿A última hora?

AUTOR.—Te dijimos que cambiaras la última escena. Es imposible, ni sugerida se puede soportar.

CARLOS.—¿Cambiar? Si es fundamental. Y menos a última hora.

MANUEL.—No te quejes entonces.

DIRECTOR.—No sirve eso, de veras.

CARLOS.—Si es lógica, es fundamental. Enteramente básica.

DIRECTOR.—Ya fue suficiente. Vámonos. (*Al público*) Señores:

CARLOS.—(*Le impide*) ¡Ah, no. Ahora no van a echarse atrás. Señores: Yo escribí una obra que tenía valor, interés, poesía.

LUCRECIA.—¡No sigas ya, hermano!

CARLOS.—(*Duda la ve. Continúa.*) La llaman sucia y baja. Los personajes salieron de la Biblia. No ocurre más que en la Biblia.

OLGA.—Pero tampoco ocurre menos. Y aquí pasa delante de un muerto.

CARLOS.—(*Sin hacer caso*). El tema es una paráfrasis bíblica. Los personajes son: Amnón, el hermano triste, Tamar, la hermana dulce, y Jonadab, el amigo pérfido el único bajo en la obra...

MANUEL.—No vamos a permitirte que sigas.

CARLOS.—Déjame. Tú y yo arreglaremos después muchas cosas. (*El Autor detiene a Manuel.*)

CARLOS (*Al público*).—En la última escena...

AUTOR.—¿La vas a contar?

CARLOS.—Pero si es fundamental, es lógica. Por favor, déjenme hablar. En la última escena ocurre que... pero no, no puede narrarse. Es que deberían verla. Es que deben verla. (*Se vuelve como buscando algo.*)

DIRECTOR.—¿Qué quieres hacer ahora?

CARLOS.—Sólo un momento. ¿Cómo será? Esperen. Así, mire, perdón... Es decir, bueno... (*Al público*) Imaginen un decorado sencillo: un sofá, o una banca, lo que sea, es lo de menos. Esto podría ser... ¡A ver! (*Arrastra el sofá, empujando a la gente que lo rodea. Lo coloca al centro*). Ahora... Lucrecia, mira, oye... por favor, es necesario...

LUCRECIA (*Comprendiendo que quiere hacerla actuar*).—No Carlos. ¿Qué quieres hacer?

CARLOS. (*Acercándosele*).—Tú serás Tamar.

LUCRECIA.—No, no. Eso no.

CARLOS (*Obligándola por la mano, suavemente*).—Tú serás Tamar. (*La lleva al sofá.*)

LUCRECIA (*En débil defensa*).—No sabes lo que haces.

CARLOS.—Síentate. Así. Ahora... (*Mira en derredor. A Rafael*).—Tú serás Jonadab. (*Lo ve, en su ropa palaciega*) Pero no. (*Al autor*) Tú. Ven, puedes hacerlo, solamente para... (*Lo empuja al sofá, pero lo detiene una idea*) No, no. Tú no. (*Lo suelta. Va lentamente hacia Manuel. Lo señala de cerca. Sorprendentemente:*) Tú.

RAFAEL.—¡Carlos, deja ya de hacer estas necedades!

MANUEL.—(*Retrocede y niega con la cabeza*) ¡Estás loco!

CARLOS.—Tú vas a hacer el Jonadab.

MANUEL.—¡No!

DIRECTOR.—Manuel, ya basta. El público espera algo. Haz el papel. Tú lo has ensayado.

MANUEL.—Yo no hago nada.

(*Carlos lo estruja con violencia y lo lleva al sofá.*)

CARLOS.—Yo soy Amnón, ¿entiendes? (*Lo obliga a sentarse*) Quitate el saco. (*Lo despoja del saco, que tira a un lado y recoge uno de los actores*). Así, sentado con ella. Más juntos, mucho más. Tómense las manos. ¿Por qué no lo hacen? Imagínense que están solos.

LUCRECIA. (*Quiere rebelarse*).—No puede ser.

CARLOS (*Atajándola*).—No te muevas. Dale tus manos. Tú, abrázala. (*Lucrecia, apenada, hunde la cara en el hombro de Manuel. Su gesto es el de quien dice: "Hágase lo que Dios quiera"*.)

CARLOS (*Al público*).—Señores, les ruego... Esto es tan sólo el clímax, el clímax de la obra. Ella es Tamar, mi hermana... El es Jonadab. Con palabras de insidia ha hecho nacer un obscuro deseo en el hermano de Tamar... Esto es, no exactamente... por favor les ruego su atención... esto es el argumento, los antecedentes... Yo, yo seré Amnón, el hermano, inocente y culpable, encausado por la actitud, por el ejemplo de Jonadab... Amnón ha visto en Tamar, siempre, a la hermana niña, pero llegó el extraño, codicioso y adverso, con palabras falsas para Amnón, con intención culpable para Tamar; con amistad fingida para mí, con caricias nuevas para ella. Yo, yo trabajo en un banco, en el banco de nuestro padre judío. El, él es un extranjero, un ambicioso. Y yo llevo y los encuentro así, ofensivamente así, como lo sospechaba, como antes había estado en los pasillos, en los rincones... Y luz, la luz... ¡Apaga esas luces! ¡Apaguen bien la sala! Y aquí, sobre ellos, una luz ámbar, y luz azul lo demás. O penumbra. Debe haber música. Rafael, los discos. Pon algo violento. No, algo melódico, algo apropiado, anda, lo que sea, tú sabes. (*Lo empuja hacia fuera*) Y salgan todos de aquí. Sólo ellos. Nada más ellos. (*Salen todos, poco a poco, algunos empujados por Carlos*) ¿Ya está todo listo?... Esta luz... Y la estatuilla... La estatuilla... (*Mira en torno, sale un momento, sin dejar de hablar*) La estatuilla... hace falta, pero... esta botella será la estatuilla. (*La deja en el suelo*) Una mesa... ¡Una mesa! (*Va a salir a buscarla cuando entran el autor y Rafael con una mesita*) Aquí, frente al sofá... (*Pone la botella encima*) Y aquí, la estatuilla de Jonadab. Empiecen. Ya. (*Salen Rafael y el autor*) Empiecen. Lo saben bien. Alguien que esté listo de traspunte. Anda, Manuel. Es casi el final. Desde... desde... "Miro llanto en tus ojos". Anda, Manuel, dilo. "Miro llanto en tus ojos."

MANUEL (*Viendo a Carlos*).—Miro llanto en tus ojos, Tamar.

CARLOS.—Ahora tú. "No lo mires."

LUCRECIA (*Sin saber ni lo que dice*).—No lo mires. No quiero que lo veas, Jonadab.

CARLOS (*Con entonación de "¿Vamos a soportar esto?"*) ¿Es que lloras por mí?

LUCRECIA (*Aturdida*).—Por ti y por mí, Jonadab.

MANUEL.—¿Por mí? ¿También por mí?

LUCRECIA (*Calla y se oye al traspunte decir la frase. La repite ella*).—Tú cruzarás el mar. Yo quedaré sola.

MANUEL.—Sola no.

LUCRECIA.—Bien, con esta imagen mía, como un espejo, por sola compañía. ¿Por qué me has desnudado, Jonadab?

(*Carlos ve cómo, tras la inseguridad y el temor, sus actitudes van siendo ya las del papel y las entonaciones empiezan a corresponder con las de las frases. Retrocede unos pasos. Les oye unos parlamentos más y sale.*)

MANUEL.—Mis ojos atravesaron tu vestido, pero mis manos modelaron el barro sin la violencia del deseo y he pulido el bronce como quien pule su propia carne. Tú, desnuda y virgen y casta, estás aquí como la imagen fiel de mi deseo.

LUCRECIA.—¿La ha visto Amnón?

MANUEL.—La ha visto.

LUCRECIA.—¿Ha sospechado algo?

JONADAB.—No lo imagino. Me la pidió para tenerla, con una rara vehemencia. Después, quiso comprármela.

THAMAR.—Yo la veré como lo que tus manos han creado. Ahora, en cierto modo, soy obra tuya.

JONADAB.—Aléjate de Amnón.

THAMAR.—¡De Amnón!

JONADAB.—Cuando te conocí, eras la obra suya. Pensabas como él, hablabas como él.

LUCRECIA.—Ya no soy más la obra suya.

JONADAB.—Que nunca más lo seas. Te dejo tu imagen, como yo la he moldeado. Quiero encontrarla intacta a mi regreso.

THAMAR.—¡Jonadab!

(*El la besa, dulcemente, primero, con pasión después.*)

THAMAR.—Jonadab... llévame contigo. (*Se besan*) Llévame contigo, Jonadab.

JONADAB.—No puedo llevarte.

THAMAR.—Yo no soy pobre, Jonadab. Llévame contigo.

JONADAB.—No sé, Tamar, no sé. (*Con violento deseo*) ¿Me querrias, antes?

THAMAR.—¿Que si te quería?

JONADAB.—Querrias tú que antes... tú y yo... (*La besa*) ¿Querrias? (*La besa.*)

THAMAR.—Si Jonadab, si quería. (*Rendida*) Si quiero.

JONADAB.—Yo soy pobre, Tamar.

THAMAR.—Mi padre tiene demasiadas riquezas inútiles.

(*Suena un portazo, que los hace volverse, y entra Carlos.*)

THAMAR.—¡Amnón!

AMNON.—Sí, Amnón soy. Tu hermano soy. Buenas tardes tengas, Jonadab.

JONADAB (*Levantándose, confundido*).—Buenas las tengas, Amnón.

AMNON.—¿Por qué esquivas mis ojos, hermana?

THAMAR.—No los esquivo, hermano.

AMNON.—Y no es cordial tu saludo, Jonadab.

JONADAB.—¿Tengo la obligación de ser más cordial que con nadie, contigo?

AMNON.—Casi me hiciste creer que sí, cuando te traje a esta casa.

(*Jonadab se confunde ligeramente. Tamar se levanta y camina al fondo, de espaldas a los dos.*)

AMNON.—Trajiste contigo tu estatuilla.

JONADAB.—La que codicias.

AMNON.—La que codicio. ¿La has traído para mí?

JONADAB.—(*Brusco*) La he traído para Tamar.

AMNON.—¿Por qué para Tamar?

JONADAB.—¿Debo explicarte ahora por qué hago un regalo a tu hermana?

AMNON.—Es cierto lo que dices. Tamar: quiero suplicarte algo.

Plumas

Borlas de Cabello de Tailandia

Cintura de seda

Bolsa de seda

Faldón de seda

Cintura de seda

J. C. 1900

TELON.

POLITICA Y VERDAD

POLÍTICA Y VERDAD: gran tema de debate para los estadistas. Debate eterno, que debería convertirse en discusión de ultratumba. Así se atreverían algunos a afirmar con franqueza su convicción secreta de que hay que saber mentir al pueblo, ya que, por motivos evidentes, los políticos no quieren confesar su maquiavelismo antes de haber recibido la jubilación postrera. Y los que por desgracia lo confiesan, se exponen a que se les recuerde que para ser maquiavélico no basta proponérselo.

Los menos torpes tratarán de eludir el problema con un falso axioma: no conviene decir todas las verdades. Este lugar común, elevado a principio, adorna un código práctico de muy antigua vigencia: en nombre de él se consumó el destino de la triste Casandra, y por él ha sufrido el autor de estas páginas la censura de tímidos gobernantes y conformistas escandalizados. Ahora bien ¿deben ocultársele al

¡Sí conviene decir todas las verdades!

Por Pierre MENDES-FRANCE

país las verdades que le atañen íntimamente, y que pronto tendrá que reconocer y afrontar? ¿No es el deber patriótico de un funcionario elegido hacerse responsable de posibles consecuencias "inconvenientes"?

La democracia se apoya en la decisión popular, en el arbitraje de la nación. Difícil es que la nación juzgue o decida con informes incompletos, tendenciosos o falsos. Hay quien no comulga con el principio mismo de la democracia; lo han atacado figuras eminentes. Pero el que se declara a favor de ella no tiene más remedio que aceptar la lealtad del gobernante como ingrediente esencial del régimen

democrático. Además, la política que parte de actitudes demagógicas, condenada sin remisión a operar con datos falsos, se opone diametralmente a la política realista y va derecha al fracaso. Tarde o temprano acarrea crueles y costosas decepciones a la nación, que privada de verdades culpa al "sistema", al régimen.

Los políticos que se creen realistas mantienen siempre la ilusión de poder interrumpir a tiempo este proceso inexorable. Ya conocemos su método: si la verdad es penosa, si se necesita valor para confesarla, se adoba o se disfraza para no perder público, con la intención, claro está, de que ella sola se revele paulatinamente. Los estadistas se comparan de buen grado con los navegantes: como ellos aprenden a cambiar de bordada, arte que consiste, según Littré, en "poner la proa a un lado y luego virar al otro para dominar el viento contrario y no alejarse del derrotero trazado". Esta fue la táctica predilecta del régimen que acaba de batirse en retirada, excepto en un detalle: que el derrotero que tal vez se hubiera preferido seguir iba quedando más y más alejado. Y los pilotos que se han sucedido en la nave del Estado han cambiado tanto de bordada que han llevado al naufragio a la Cuarta República. Lo cual no quiere decir que ellos se hayan ahogado: a salvo vida y hacienda gracias a una última y genial maniobra náutica, bien pueden hoy afirmar en su fuero interno que el método escogido no era, a fin de cuentas, tan desastroso como se creía. Pero se trata de los intereses de la República, y su triste caída autoriza a pronunciar juicio definitivo contra la escuela partidaria de la verdad disfrazada y responsable de las actuales desventuras públicas.

En la historia actual tenemos otro ejemplo: el de la política de silencio y misterio, de la verdad callada, que como el rayo olímpico sólo a ratos ilumina las tinieblas. Como emana de un hombre cuyo pasado es único, el pueblo, desorientado a fuerza de engaños, la acoge sin chistar. Pero la democracia supone discusión e intercambio. ¿Es esto democracia?

Desde luego, más valen unas cuantas verdades pronunciadas en estas condiciones que la mentira que imperaba antes. En casos de intoxicación prolongada pueden dar resultado los choques terapéuticos, y es probable que sólo un cirujano férreo sepa aplicárselos a los pacientes graves. Este es el tratamiento que parece haber dispuesto en ciertos casos recientes el general de Gaulle. Por ser acertado en sí, lo hemos aclamado. Pero no sería razonable derivar de él una regla permanente de gobierno. No se puede substituir a un "sistema" de abuso e ineptitud otro "sistema" encomendado a un solo hombre, a un hombre de alto prestigio pero tan expuesto a equivocarse como cualquier mortal, a un hombre que posee a solas la verdad y que extrae de ella lo que mejor le parece para administrárselo de vez en cuando a un pueblo dócil y silencioso.

Cierto es que hay diferencias reales entre este régimen y la dictadura. Pero son frágiles. Se intenta aplacar nuestra inquietud al afirmar que la nueva Constitución garantiza los principios democráticos, lo cual habría que ver, y que el general de Gaulle no puede ser acusado de tener miras dictatoriales, lo cual creemos. Pero volvámonos a una voz del pasado, la



Pierre Mendès-France— "el político tiene un deber primordial: la verdad"

de Tocqueville, que resultó profética en más de una ocasión: "La naturaleza del caudillo es menos importante que la obediencia." Tocqueville no temía que el pueblo se hallase un día dominado por tiranos, sino encauzado por tutores. Hoy debemos volver a pensar en esa peligrosa posibilidad:

"Un poder inmenso y tutelar, absoluto, dulce y previsor... se aplica de buen grado a la felicidad del pueblo, pero quiere ser su único agente y su árbitro exclusivo... ¿Por qué no le ahorra entonces la tarea de pensar y el esfuerzo de vivir?"

"Día a día va limitando la utilidad y el uso del libre albedrío, va encerrando en menores recintos la acción de la voluntad, y despojando a cada ciudadano del empleo de sí mismo..."

"No quiebra las voluntades, pero las reblandece, las moldea y encamina..."

"Siempre he afirmado que esta servidumbre ordenada, dulce y apacible que acabo de describir podría combinarse mejor de lo que creemos con ciertas formas exteriores de la libertad, y que no le sería difícil sentar reales a la sombra misma de la soberanía popular..."

"Pero inútil será encomendar a esos ciudadanos, condicionados ya al poder central, que escojan a los que deban representarlo. Esta aplicación tan importante, pero tan breve y escasa, de su libre albedrío, no será suficiente para impedir que pierdan poco a poco la facultad de pensar, de sentir y de obrar por su cuenta... Difícil es que aquél que ha renunciado por completo a dirigir su propia vida seleccione con acierto a los dirigentes de los destinos colectivos. Y no creo posible que un gobierno liberal, enérgico y juicioso nazca del sufragio de los siervos."

Y ésta es la predicción final de Tocqueville:

"...el pueblo, harto de sus representantes y de sí mismo, creará instituciones de mayor libertad o irá pronto a arrojarse a los pies de un nuevo dueño."

Queda pues planteado el dilema: o se establece una tiranía totalitaria, o se reanuda el libre discurso entre el pueblo y sus gobernantes. Y como el general de Gaulle rechaza la dictadura, a él es a quien le incumbe la tarea de renovar el diálogo.

El diálogo no tiene más objeto que entrar en posesión de la verdad tocante a los asuntos nacionales. En cuanto los gobiernos se propongan decirla, lejos ya de los tristes errores y falsas artimañas del pasado, el pueblo se acostumbrará a oírla y la soportará por amarga que sea; es más, la exigirá, y aprenderá a estimar exclusivamente a aquellos que no se la escamoteen.

Porque ese escondite de la verdad ha sido la causa directa de las tribulaciones de estos últimos años y la bancarrota de la Cuarta República. Se ha acusado a las instituciones que, desde luego, distaban mucho de la perfección, pero sería un nuevo ultraje a la verdad arrojar sobre las instituciones las culpas de los hombres. Ellos fueron los que adormecieron al pueblo con ilusiones; ellos los que le condujeron al error y le hundieron en las pasiones, en lugar de bregar por el triun-



Declaración de los Derechos del Hombre. Grabado de J. F. Dayot

fo de la política que ellos mismos se habían trazado y que consideraban, en lo íntimo de su conciencia, correcta y adecuada. "Cuando le exigimos a un partido que defiende en el poder las ideas que formuló antes de obtenerlo, nos colocamos en la línea auténtica de la Constitución republicana. No puede haber democracia donde el programa no es un contrato inviolable entre el país y el partido." Y lo que para Jaurés era "el partido" puede ser hoy para nosotros el estadista, el político.

"Gobernar es escoger". Al citar esta máxima en epígrafe del presente libro, como lo había hecho ya en los dos anteriores, no pensaba yo en una sencilla opción entre dos vertientes, la buena y la mala. Esto sería la mera enunciación de una verdad primaria. Más bien me refería a la dificultad de tomar partido cuando se nos presentan varios, ninguno desprovisto de justificación ni de atractivo. Ahí reside la grave necesidad de elección: en alternar por orden de prioridad todos los objetivos deseables que no pueden realizarse honradamente a la vez. Claro está que si se adopta una mala solución queda aún más restringida la gama de elección, y esto obliga a observar con mayor rigor el orden de importancia. Esta exigencia del sentido común se desdén hace demasiado tiempo: mientras se prolongaba el gravoso conflicto argelino a despecho de los compromisos contraídos con el país, se intentaba cumplir las promesas hechas en otros terrenos. Tal desafío a la realidad y a la verdad no podía quedar impune. Pronto se manifestó la inflación en el alza de precios y el desequilibrio de la balanza de pagos (lo cual puso en peligro hasta nuestra independencia). Luego la devaluación de agosto de 1957 y el nuevo aumento de precios. Las medidas tomadas para remediar esta situación no lo han logrado más que en parte, y a cambio de un receso económico, es decir, de un descenso general en los negocios y un principio de paro obrero.

Estos desórdenes tienen un origen común; aun cuando parecen caóticos y con-

tradictorios siguen una cadena inexorable que sólo podrá romper una nueva política.

Ya nos la han anunciado: algunos la denominan "política de alturas"; más valdría llamarla "alta política". Pero... cuidado: los altos designios no carecen de riesgos; el programa que quiere abarcar demasiado y hacerlo todo a la vez tiende esencialmente a la inflación. Y la inflación lleva al fracaso. Lo difícil no es fijarse metas ambiciosas, sino calibrar su compatibilidad y renunciar resueltamente, con valentía si es preciso, a las menos accesibles, así como seguir una conducta que elimine todo desperdicio de recursos y energía, y oriente todo esfuerzo en la ruta del éxito.

Crear un ejército y una aviación poderosa, fabricar la bomba atómica, llevar al cabo un extenso programa de construcción de viviendas, reformar la enseñanza, fomentar la investigación científica, dotar a la economía francesa de medios de participación en el Mercado Común, industrializar Argelia y el Sahara, fundar la comunidad francoafricana mediante ayuda generosa a los nuevos estados, elevar el nivel de vida del trabajador francés... no es preciso expresar estas aspiraciones en miles de billones para darse cuenta de que se impone un orden de prioridad, una elección continua. Y habrá que persuadir al país a que la acepte, por ardua que le parezca, junto con la disciplina necesaria para tan vasta empresa.

Si ha habido traición, ha nacido de la mentira. La mentira nos ha acarreado sufrimientos, destrucción, derramamiento de sangre. Y la historia de estos últimos años demuestra de manera palmaria que el político tiene un deber primordial: la verdad. A veces cuesta caro cumplir con él; valga mi testimonio. Pero no hay galardón que pueda compararse con la conciencia limpia.

"Este texto se incluirá como prólogo al libro de Pierre Mendès-France 'Política y Verdad' (Ed. Juillard), de inminente publicación."

¿QUE VA A PASAR EN PAKISTAN?

LA CRUELDAD de la política nunca se ha demostrado tan claramente como la creación de Pakistán. No es la primera vez que se divide una nación; muchas han sido borradas del mapa, despedazadas, devoradas por potencias vecinas. Pero esto ha ocurrido siempre como consecuencia de guerras y conquistas, o de la expansión de imperios y tiranías más allá de fronteras que no podían establecerse a base de meros principios. Pakistán, en cambio, nació de una fría conspiración, de la connivencia de políticos y burócratas con los intereses creados y con un decrepito imperialismo extranjero para desintegrar la conciencia de un país y a la larga el país mismo. Este acto no tiene comparación en la historia humana, a no ser con otro bastante lejano y de reflejos menos siniestros. En los tiempos modernos, el fenómeno de Israel es el único que ofrece cierta semejanza con la creación de Pakistán.

Hace más de doce años que se intenta rehacer, de manera grotesca y lamentable, la historia de la India. El modo particular en que la India logró su independencia ha sido interpretado en términos sentimentales, difícilmente compatibles con la actividad política; de ahí que se haya escogido el mes de agosto de 1947 como el momento sublime de reconciliación entre dos países mal avenidos, y se haya tratado de convencer al mundo de que las relaciones entre el pueblo británico y el hindú son mejores que nunca. No es fácil saber si esto es verdad; tales generalizaciones, aun suponiéndolas posibles, resultan peligrosas. Lo que sí es asombroso es que no se den cuenta de lo absurdo de esta actitud sentimental ciertas personas de madurez reconocida, cuyos actos, políticos o de otro género, no se distinguen por su ternura. Dar un valor sentimental a los acontecimientos de agosto de 1947, con intención o sin ella, equivale a disolver amargos recuerdos, a tachar el elevado precio, en moneda humana, de la Partición de la India, y a embotar nuestra percepción del significado político de la época. Pero no cundirá esta actitud; el pasado es inmutable, salvo cuando se absorbe plenamente y se transforma en futuro mediante la actividad consciente del presente. Desvirtuarlo o borrarlo de las memorias no basta a impedir la realización de su lógica. Así sólo se consigue que la historia pese aún más sobre el presente y cargue de cadenas toda aspiración a moverse con libertad.

No es difícil hallar en la India ciudadanos que han sufrido tanto con la Partición, que sólo son capaces de rencor y de odio respecto a Pakistán y todo lo que a él se refiera. La Partición no es a su juicio más que una perversa conspiración contra ellos y contra la Unión de la India. Este punto de vista, dictado por la inquina y el afán de venganza, es forzosamente parcial: Pakistán es asimismo una conspiración contra el pueblo pakistano. La posteridad emitirá su veredicto acerca del papel desempeñado por los caudillos indios en el acto de la Partición. Lo único que hoy se sabe es que Gandhi retiró su apoyo antes de morir. Pero al menos los dirigentes del Partido Congre-

Por Héctor ABHAYAVARDHAN

(por limitada que fuera) ante el pueblo de la India, a consecuencia de su larga participación en el movimiento nacional. En cambio, la generación política que surgió en Pakistán era la más irresponsable, avariciosa e indigna que jamás se haya hecho cargo de un estado naciente, y defraudó las esperanzas de casi ochenta millones de confiados ciudadanos, al enajenar su presente, su porvenir y hasta su pasado.

La nueva dictadura militar de Pakistán ha tratado de justificar su captura del poder con la necesidad de salvar al país de los excesos de la administración citada. A primera vista este argumento puede parecer convincente. El pueblo pakistano se regocija sin duda de la liquidación de todo dirigente corrompido que utilice su puesto oficial para enriquecerse directa o indirectamente y para favorecer a su familia y amigos. Pero si el propósito de los generales era purgar la sociedad de parasitismo y mercado negro, hubiera sido mucho más fácil apelar a las leyes draconianas que se promulgaron; no era preciso establecer una dictadura militar para hacer frente a la corrupción, como no es menester un martillo pilón para matar mosquitos. Si la ley marcial se ha proclamado en Pakistán, es por otros motivos.

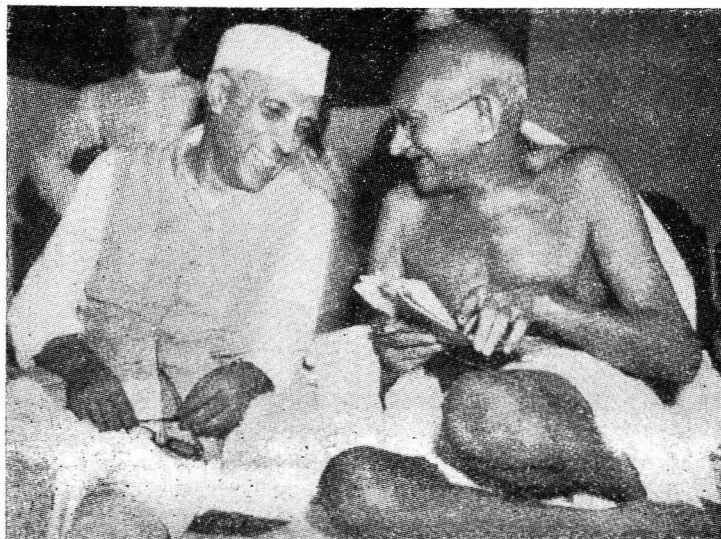
No es muy arriesgado afirmar que sólo una pandilla de irresponsables se habría atrevido a administrar un estado tan monstruoso como el que fue construido. Sin más factor de homogeneidad que el de la religión, y separadas por toda la extensión de la India, las dos "alas" de Pakistán tenían que haber contado con extraordinarios auspicios para poder formar una nación. Ni siquiera en la porción occidental eran propicias las circunstancias. En Sind y en Beluchistán, e incluso en la Frontera, la Liga Musulmana carecía de vínculos firmes con las masas, la minoría intelectual que le daba vida procedía principalmente de Uttar Pradesh y vivía desterrada, sin raíces y sin relaciones con el pueblo. Había logrado provo-

car, en numerosos sectores de la población urbana, no una conciencia de identidad colectiva, sino la esperanza de jugosos beneficios al ser excluidos los hindúes de aquel amplio coto mahometano. La Liga Musulmana, como hoy vemos, estaba condenada a fracasar en su intento de crear una conciencia nacional pakistana. Sólo pudiera haberlo conseguido un partido político activo, bien dirigido y provisto de un programa audaz basado en la revolución social. Pero si hubiera existido ese partido, quizá no se habría formado Pakistán.

Durante un breve período, la Liga Musulmana desempeñó un papel indispensable. En los países en que no ha cristalizado aún la conciencia de nacionalidad se necesita un partido político que llene el vacío y cultive en el pueblo esa conciencia. En los primeros años de vida de Pakistán, la Liga fue cabeza y corazón; por desgracia, a su decadencia y desintegración no apareció ningún otro partido nacional de importancia, tal vez porque los intereses creados y la intolerancia de la burocracia se oponían al sano desarrollo político del país. Otra causa posible, más poderosa, era la formación progresiva de una identidad nacional distinta en las minorías lingüísticas, sobre todo con el aumento del dominio punjabí en la economía y la administración del Estado. Por otra parte, a la fachada político-social de Pakistán se le iba cayendo la argamasa de la religión común, por no poder resistir las inclemencias seculares tan arraigadas en la vida moderna. La democracia pakistana, de no ser lo bastante auténtica para permitir la constitución de corrientes revolucionarias de empuje, tenía que entregarse, o bien ceder a la disolución del Estado.

Y en efecto, se ha entregado. Se ha entregado al Ejército, que es ante el fracaso de los indefensos partidos políticos, la única institución de alcance nacional. Y ni siquiera esto puede afirmarse sin reservas: los pueblos de Sind y Pakistán Oriental (para citar tan sólo a las minorías mayores) están escasamente representados en el Ejército. Pero la ayuda militar de los Estados Unidos ha dado tales proporciones a las fuerzas armadas que éstas, por hoy al menos, se sienten capaces de asumir la responsabilidad total de la nación. Es probable que los Estados

Unidos y la Gran Bretaña previeran el derrumbamiento de los principales partidos políticos y que no les agradara la posible formación de agrupaciones más radicales, sea así o no, el caso es que su política de armamento ha creado un instrumento potente y dispuesto a mantener la integridad del Estado en momentos, como éste de crisis interior.



Nehru y Gandhi— "Gandhi retiró su apoyo a la partición antes de morir"

He aquí, según parece, el significado de la Ley Marcial. El presidente Mirza ha afirmado públicamente que su régimen no es un breve interregno. El Ejército, al emprender la tarea de creación en la que ha fracasado tan ruidosamente la ortodoxia política, se constituye en la última esperanza de independencia y perdurabilidad que le queda al país. Pero es lástima: los soldados del general Ayub no son los de Cromwell. Más se asemejan a la chusma asalariada de Nuri que a las "escuadras férreas" de Nasser o Kassem. Por eso no será difícil que Mirza o Ayub compartan la suerte de Nuri. Un régimen de terror podrá evitar la corrupción y rebajar los precios de las subsistencias por una temporada, pero donde se estrelló la Liga Musulmana, en su carencia de visión política nacional, habrá de estrellarse el ejército del general Ayub, que está subvencionado por el extranjero. Las mejores armas de importación no bastan a capitalizar políticamente las intenciones mercenarias, y la belicosidad petulante no puede ocupar el lugar del programa de gobierno.

Al encomendar al Ejército una misión política, los Mirzas y los Ayubs han penetrado en terrenos mucho más peligrosos de lo que ellos creen. Las fuerzas vivas no son de temer cuando operan con armas descargadas. Pero en las avanzadas del pensamiento el fogueo resulta irresistible. El Ejército pakistano se bate

hoy en frentes donde las armas no pueden medirse con las ideas, donde la muerte tiene que ceder a la propagación de la vida. En esas situaciones, los generales han perdido el mando. Los oficiales jóvenes y los soldados rasos desprecian a los Nuris y se vuelven a los Cromwells y a los Nassers. Los triunfos de Nasser ya han causado profunda impresión en la joven oficialidad. A medida que vaya reconociéndose como humillante el lugar asignado a Pakistán en el conflicto de las potencias, a medida que aumente la resistencia al dominio punjabí y con ella la unidad nacional de sindhis y bengalíes, irá estremeciéndose la estructura armada de Pakistán y se irá preparando el terreno para la aparición de un Nasser o de una "Guardia de Hierro" al estilo de Cromwell. La situación que trataron de resolver Mirza y Ayub al desencadenar al Ejército contra los partidos políticos, pasará intacta a manos del Ejército mismo. Los antiguos secuaces del imperialismo no han aprendido nada desde su exaltación al gobierno de estados independientes. No han aprendido que una vez iniciada la marcha de un pueblo no hay poder humano que le impida llegar a su destino. Y donde se carece de partidos políticos que guíen esa marcha, es el Ejército, o cualquier otra institución, quien debe adelantarse y ofrecer la orientación necesaria.

EL CINE, INSTRUMENTO DE POESIA

(Viene de la página 2)

cocina, encender su fogón, poner una olla a calentar, echar repetidas veces un jarro de agua a una línea de hormigas que avanza en formación india hacia las viandas, dar el termómetro a un viejo que se siente febril, etc., etc. A pesar de lo trivial de estas situaciones, esas maniobras se siguen con interés y hasta con suspenso.

El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial; sobre todo, razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones. Confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro.

"Lo más admirable de lo fantástico, ha dicho Andre Bretón, es que lo fantástico no existe, todo es real." Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo, expresaba mi inconformidad con el neorrealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino en el que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos como lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle.

No crean por cuanto llevo dicho, que sólo propugno por un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que desdeñoso de nuestra realidad cotidiana pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. Aunque muy brevemente, he indicado hace poco la importancia capital que le doy al film que trate sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres. Hago más las palabras de Emers, que define así la función de un novelista (léase para el caso, la de un creador cinematográfico): "el novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura fiel de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido sensiblemente".



Frisos y estatuas que florecían en el noroeste de la India y Pakistán entre los siglos I y VII

EL IDILIO SALVAJE

DE

MANUEL JOSE
OTHÓN

Por Octaviano VALDES

NO ES UNA novedad el señalar que los frutos cimeros de los grandes artistas no son aciertos casuales, sino el resultado de su genio en posesión de un arte en plenitud, que trae sus raíces desde los más remotos rincones de toda su obra; aunque en la mayoría de los casos únicamente sea dado al crítico descubrirlas en ciertas maneras del artista, vistas en sus líneas generales, no determinadas ni expresas. Tocante a Manuel José Othón es de observarse la peculiaridad de que su *Idilio salvaje* se viene preludiando en su obra desde muy lejos, de manera bien reconocible. Sensaciones, imágenes y expresiones afloran en el transcurso de su poesía, especialmente desde *Poemas rústicos*, como huidas del subconsciente del poeta en busca de su destino final.

A primera vista es posible adivinar la psicología del poeta, transparente en sus versos, rica, violenta y apasionada; la cual se escondía bajo las maneras comedidas y cordiales de su trato con los amigos, a quienes buscaba por breves temporadas; pues aunque no era un misántropo, raíces cósmicas de su ser pronto lo devolvían a la intensidad de su gozo o de su sufrimiento más íntimo, en la soledad "sin hombres, con ruidos sólo de animales y con la infinita presencia de Dios." De aquí que el espectáculo de la naturaleza en su poesía no sea tema meramente descriptivo, sino el espacio resonante de sus estados interiores.

Con el pasar de los años su pasión, haciéndose cada vez menos literaria, va mostrando su verdadera fisonomía: brusca, angulosa y amarga. Así también, a medida que avanza la cronología de sus poemas, va renunciando a la prolijidad de líneas y colores hasta encontrar el paisaje más suyo, el del *Idilio salvaje*: unas cuantas líneas escuetas, inhóspitas y trepidantes, como si fueran los propios nervios desollados del poeta, pauta sacudida de "feroz calosfrío", por el alarido de su pasión.

Esta depuración sensorial, en proporción inversa con la liberación de toda su fuerza expresiva, la encontramos, madura ya, en el poema *Una estepa del Nazas*:

*¡Ni un verdecido alcor, ni una pradera!
Tan sólo miro de mi vista en frente,
la llanura sin fin, seca y ardiente,
donde jamás reinó la primavera.*

*Rueda el río monótono en la austera
cuenca, sin un cantil, ni una rompiente;
y, al ras del horizonte, el sol poniente
cual la boca de un horno reverbera.*

*Y en esta gama gris que no abrillanta
ningún color, aquí, do el aire azota
con ígneo soplo la reseca planta*

*sólo, al romper su cárcel, la bellota
en el pajizo algodonal levanta
de su cándido airón la blanca nota.*

Con una paciente búsqueda en los poemas de Othón se podría urdir un anteproyecto del escenario y del estado de ánimo del *Idilio salvaje*. Algunos ejemplos ilustrarán lo dicho:

Expresiones típicas de dicho poema parecerían haber sido ensayadas insistentemente, antes de introducirlas en el coro final: "Inmenso, inmensamente, inmensidad", se hallan repetidas muchas veces:

Mientras inmensamente se dilata.
(Elegía, soneto II.)

*En la noche cerrada inmensamente.
Un paso más, la inmensa lontananza.
Y un inmenso palacio la montaña.*
(Salmo de fuego).

*Lo azul, lo inmensamente azul se
pierde.*
La noches es una madre:
inmensamente...

*De aquellas noches, una inmensa y triste
serenidad...*

Dice el *Idilio*:
*... Mira el paisaje,
árido y triste, inmensamente triste.
De un triste amor, o de un inmenso llanto.*

Y como estallido final:

*Mira el paisaje; inmensidad abajo,
inmensidad, inmensidad arriba.*
Como un airón flotando inmensamente.

La "enferma y dolorida lontananza" del *Idilio*, aparece en frecuentes anticipos:

*... la inmensa lontananza
tuvo límite al fin...*
(Salmo del fuego)

*De una entenebrecida lontananza.
En la infinita lontananza verde.*
(Pastoral)

El vocablo "infinito", muy repetido; grito doble al fin de *Pastoral*: "¡Oh, in-

finito! ¡Oh, infinito!", se epiloga en "un infinito y solitario beso".

(Idilio)

Se dice en este poema:

Aun te columbro y ya olvidé tu frente.

En otros lugares:

Se columbra el albergue rocalloso.
(Salmo del fuego)

Columbrar desde allí las parvas blondas.
(Matinal), etc.

El vocablo "airón", ya antes ensayado:

De su cándido airón la blanca nota.
(Una estepa del Nazas)

flota gloriosamente en el segundo terceto del tercer soneto del *Idilio*:

*Como un airón, flotando inmensamente,
tu bruna cabellera de india brava.*

El verbo "incrustar" y otras voces más que son de su preferencia, hallan su justo troquel en este poema.

Podría objetarse que voces como las señaladas son de uso común a cualquier escritor. Lo cual es cierto; pero con la diferencia de que, si bien se mira, Othón les confiere la peculiar connotación de un estado de espíritu muy personal. Como si hallara estrechas otras que pudieran tener un sentido más o menos análogo, prefiere insistir en éstas que expresan, con mayor intensidad, la fuerza de su pasión o el anhelo de trascender horizontes. Por ejemplo: "Inmensidad, infinito, lontananza, etc..."., llevan en su significado la negación de límites o, por lo menos, lo sugieren, como el verbo columbrar. Y como si todavía eso no le bastara, acude a la iteración del mismo vocablo en el mismo verso o en dos vecinos. Esta insistencia, tan característica de la poesía othoniana, se desenfrena en el *Idilio*, produciendo la sensación de un arco siempre más y más en tensión para disparar la flecha, o de un peso obstinado que hurgara la entraña de un negro mar:

*Árido y triste, inmensamente triste.
... inmensidad abajo,
inmensidad, inmensidad arriba.
¡Y la sombra que avanza... avanza...
avanza!*

¡El desierto, el desierto... y el desierto!
(Idilio)

Estas exclamaciones del alma empavorecida y asolada por el huracán de la pasión, "como si fuera un campo de matanza", vienen a ser la culminación de un estado de ánimo que se viene preparando desde lejos, literaria y psicológicamente:

*¡Qué abismo ante mis ojos tan profundo!
¡Qué huracán sobre mi alma tan violento!*
(A mi esposa)

Estos versos fueron escritos veinte años antes, en la etapa romántica. Y con sonido semejante, aunque más débiles, en *La Noche Buena*, del mismo tiempo. Y otros posteriores muy expresivos en este mismo sentido:

*¡Qué estrépito el del cielo que nos
cubre!...*
*¡Qué amargor el del mar en que
bogamos!*
(A Clearco Meonio)

¡Qué tristeza tan honda en el paisaje!
(Elegía, Soneto II.)



Othón— "en busca de su destino final".

La "helada soledad" en que se desarrolla el drama:

¿Por qué a mi helada soledad viniste?

había sido ya bosquejada:

Si tan helada soledad impera.

(Elegía. Soneto III)

En el *Idilio* subraya el estado de su alma, figurado en la "enferma y dolorida lontananza" y en la "inexorable y hosca llanura", poniéndola en contraste con la sonora y sana palpitación de la vida:

*Silencio, lobreguez, pavor tremendos
que viene sólo a interrumpir apenas
el galope triunfal de los berrendos.*

En *Elegía*, soneto II, dice:

*Ya no hay nidos, ni cantos, ni follaje,
no se escucha un murmurio, ni un acento,
y apenas, junto al lago tremulento,
se oye graznar el ánade salvaje.*

Y en *Una estepa del Nazas* leemos:

*Y en esta gama gris que no abrillanta
ningún color (...).
sólo, al romper su cárcel la bellota
en el pajizo algodonal levanta
de su cándido airón la blanca nota.*

Este soneto, arriba citado completo, es además un esbozo del futuro escenario de su pasión pecadora, aunque con tintas menos trágicas.

Es sobremanera interesante el poema sin título, número 61 de *Poesías Antiguas* (Ed. U.N.A.), en el que ya se advierten algunas marcadas características del paisaje "hosco y enfermo" y la insistencia de un mismo vocablo:

*Alto, sobre la cima de algún monte
que se empina curioso en la sombría
llanura de la tierra, muerto el día,
que, aun muerto, a los cadáveres apronte
tripulando una barca de Aqueronte
sobre mares de cumbres, desafía
tu mirada tenaz, limpia y bravía,
toda la inmensidad del horizonte.*

*Abajo, abajo, abajo, siempre abajo,
al fondo, el sedimento y el trabajo
del barreno y la oruga, sabio y sordo;
y en la altura, en la altura, en las alturas,
un ojo contemplando las figuras
que están "col cappa si di merda lordo".*

No traemos a cuento el soneto *De un poema*, porque es ya demasiado vecino al *Idilio salvaje*. Si es que —en la mente del autor— no forma parte del mismo tema. Soneto precioso, conciso y terrible.

La inspiración no siempre está bajo la potestad de los grandes artistas. A menudo sus obras proceden sí, de sus facultades estéticas, quizás extraordinariamente dotadas y guiadas por la sabiduría adquirida en el largo ejercicio del arte, pero no de la llamarada de la belleza que deja su quemadura, como signo inconfundible de la obra maestra: sea la *Divina Comedia* o el *Madrigal* de Gutierre de Cetina, un fresco de Miguel Angel o el *Tata Jesucristo* de Goitia.

El *Idilio Salvaje* pertenece a uno de esos momentos de inspiración, el más luminoso de Manuel José Othón. Sus facultades humanas y estéticas, hiperestesiadas por la tragedia interior, producen esa serie de sonetos que parecen haber sido hechos de un solo ímpetu, atravesados de un dinamismo feroz del principio

al fin; con sus versos estremecidos, angustiosamente tensos, al borde del estallido sentimental. Pero el poeta, lejos de sobreactuarse, somete en todo momento el torbellino de su pasión a los troqueles de su arte exigente, como el viento que:

*...entre los médanos opreso
canta con una música divina.*

Y al mismo tiempo que mantiene en toda su fuerza y pureza el ritmo poético principal durante todo el poema, le queda poder para sacar estrofas escultóricas, de entre el desfilar de versos hoscos, doloridos, sacudidos de pánico:

*Asoladora atmósfera candente,
do se incrustan las águilas serenas,
como clavos que se hunden lentamente.*

*Silencio, lobreguez, pavor tremendos
que viene sólo a interrumpir apenas
el galope triunfal de los berrendos.*

*Vibran en el crepúsculo tus ojos,
un dardo negro de pasión y enojos
que en mi carne y espíritu se clava;
y, destacada contra el sol muriente,
como un airón, flotando intensamente
tu bruna cabellera de india brava.*

*¡Es mi adiós!... Allá vas, bruna
y austera,
por las planicies que el bochorno escalda,
al verberar tu ardiente cabellera,
como una maldición sobre tu espalda.*

El gran artista en plena madurez, acierta a trazar el escenario de su drama, simplificado a sus líneas esenciales y más expresivas. Este paisaje que, para una conciencia en paz, habría podido ser el mejor aposento del alma, en donde trasponer los linderos del cuerpo, para Othón es el feroz consonante de su alarido desesperado. Es un ámbito cruel, construido sobre el dorso de la soledad, sin condescendencias que halaguen a los sentidos, dentro de un horizonte como cilicio que se aprieta enconado contra la arruga del peñasal, a donde se va esconder el incendio de la pasión.

La fuerza del poema brota de las más profundas raíces del alma, que se ha quedado como "un campo de matanza", tras el conflicto agotador entre sus netos e insobornables principios religiosos y el tremendo halago de la carne. Sin esta clave, el poema se habría reducido a una confesión cínica, más o menos narcisista.

Al presente, no faltará quien opine que este corto gran poema, por el motivo que lo inspira, tan concretamente humano, ajeno a la "abstracción", no es poesía pura; pero para todo el que tenga la mente libre de modernos "academismos", este *Idilio salvaje* es y será uno de los brotes líricos más poderosos y perdurables de nuestra literatura patria y de toda el habla castellana.

EL JARDIN APACIBLE

RUIZ DE ALARCON EN SUS OBRAS COMPLETAS

Por Ventura DORESTE

UNA GRAN EDICION

NO YA LOS rigurosos especialistas, sino también los aficionados exigentes, pueden disponer ahora de una edición realmente admirable de las comedias de don Juan Ruiz de Alarcón. Se ha encargado de ella el profesor de la Universidad de México Agustín Millares Carlo, cuya excepcional competencia es conocida de todos los estudiosos.



Alarcón— "persigue un fin ético"

A juzgar por el primer volumen,¹ que acaba de salir en brazos de la estampa, esta edición será difícilmente superada. Ya es sabido que, dentro de esta centuria, se habían publicado algunas comedias alarconianas precedidas de estudios muy penetrantes y fértiles; recordemos, por ejemplo, en *Clásicos Castellanos*, la edición de *La verdad sospechosa* y de *Las paredes oyen*, que fue realizada y prologada por el ilustre Alfonso Reyes, a quien su paisano Alarcón debe no poco de su gloria actual. Si Pedro Henríquez Ureña movió a muchos al estudio de la obra alarconiana, ha sido Alfonso Reyes, dotado de un genial poder crítico, quien, con sus varios ensayos, ha conformado la visión general que casi todos tenemos hoy de don Juan Ruiz de Alarcón. Pero no había aparecido, después de la de Hartzenbusch, ninguna edición completa de las comedias. "Por vez primera, que sepamos —dice Millares—, se intenta llevar a cabo la empresa de dar al público la edición anotada de las obras completas del gran dramaturgo mexicano." Es, desde luego, una tarea magna. El primer tomo contiene nueve producciones, al frente de las cuales el editor actual ha puesto unas eruditas y aclaratorias noticias, indispensables para el conocimiento de cada comedia. La muchedumbre de notas no ha sido colocada al pie de las páginas, estorbando la lectura e hiriendo el sentido estético, sino que ha sido situada en los finales del tomo. En su prólogo atinado Agustín Millares traza una biografía de don Juan Ruiz de Alarcón, hace unas *Consideraciones acerca de su producción genuina*, estudia con singular detenimiento la versificación de las comedias (lo que contribuye a realzar el valor del prólogo) y, finalmente, expone

los criterios que ha seguido para llevar a cabo esta edición anotada. Seguramente, la mayor parte de los especialistas suscribiría esos criterios de Agustín Millares Carlo.

HARTZENBUSCH Y MILLARES

Refiriéndose a don Juan Eugenio Hartzenbusch, declara el editor actual: "Enmendó erratas e introdujo correcciones, acertadas en muchos casos; pero procedió con poca fijeza en la conservación de ciertas formas típicas o en su sustitución por las modernas, y se tomó libertades innecesarias, no ya en la lectura de palabras aisladas, sino en la de algunos pasajes." Y agrega Agustín Millares que esto podrá advertirse, así en la relación de variantes y erratas como en las notas mismas que se refieren a los lugares en cuestión. En lo posible, Millares Carlo ha conservado (según dice) el texto de las ediciones alarconianas de 1628 y 1634. También ha mantenido la división en escenas que introdujo Hartzenbusch, porque "tiene utilidad para el lector moderno"; y aunque el erudito del siglo pasado no practicó esa división útil en tres comedias (cuyos títulos se enumeran), Millares la ha extendido a dichas tres piezas. En cuanto a los diversos criterios por lo que concierne a la reproducción de textos antiguos, Millares se acuesta al de Bonilla y San Martín, aun cuando (pues ha debido ajustarse a las normas de la *Biblioteca Americana*) haya adoptado en este caso un criterio intermedio. "Nuestro texto se presenta puntuado a la manera actual, regularizando en lo tocante al uso de las mayúsculas; separadas las palabras mal unidas, y unidas las indebidamente separadas; corregidas las erratas evidentes, y modernizada la ortografía, excepto en los casos en que la modernización implicaría cambiar la forma de las palabras." Y a seguida enumera Millares Carlo las que, entre éstas, ha considerado más importantes.

Hasta aquí, en vertiginoso y mutilado resumen, las características de la edición llevada a cabo por el profesor Millares. ¿Se nos permitirá ahora comentar la obra de don Juan Ruiz de Alarcón?

ALARCON Y ALFONSO REYES

Hemos descrito someramente la espléndida edición alarconiana realizada por Agustín Millares Carlo. De intento no nos habíamos referido aún a ciertas páginas que contribuyen a realzar todavía más el valor de la edición reciente. Esas páginas, una admirable *Introducción*, se deben a la pluma de Alfonso Reyes, quien se cuenta entre los primeros escritores actuales de habla hispánica. Reyes, como se sabe, ha dedicado muchas vigiliadas al estudio amoroso de Alarcón. Pues bien: ahora nos ofrece, en una lengua cada vez más sorprendente por su claridad, condensación y armonía, la quintaesencia de sus reflexiones sobre la figura y obra de su paisano. No es de extrañar que algunos fragmentos de estas páginas coincidan con otros escritos (sobre idéntico tema) hace muchos años: porque Alfonso Reyes, desde su extrema juventud, poseía la madurez de juicio y el sentido del idioma que hoy ha llevado a alturas insuperables.

OBRAS COMPLETAS

de

JUAN RUIZ DE ALARCON

I



BIBLIOTECA  AMERICANA

Ha conformado Alfonso Reyes nuestro juicio sobre don Juan Ruiz de Alarcón. Si comparamos con otros de su tiempo a este autor teatral, siempre nos parecerá que del bullicio, la vertiginosidad, el color, la catarata lírica (que son cualidades, por ejemplo, de un Lope de Vega), pasamos de pronto a un jardín apacible, donde es grata la conversación, donde las peores acciones quedan como amortiguadas y anuladas antes de llegar a sus fines nefastos. Si los personajes de Lope se arrojan impetuosamente a la acción, ciegos y poderosos, los de don Juan parece que van regidos por una ley superior; y no faltan quienes, a medida que la obra va desarrollándose, hagan cristalizar en excelentes sentencias morales las normas de aquella ley. Para nuestros gustos de hoy el teatro español de entonces se nos figura demasiado esquemático; le pedimos, anacrónicamente, una morosidad mayor. Si examinamos una comedia de Alarcón, *La industria y la suerte*, por ejemplo, nos causará pasmo advertir que Sol (quien deseando engañar ha sido engañada por quien no pretendía hacerlo) acepte en seguida casar con persona que nunca le había atraído. Pero acaso somos injustos al opinar de tal suerte. No tenía Sol más remedio que aceptar la mano del inoportuno galán. No olvidemos que Alarcón persigue un fin ético; y, de acuerdo con éste, la dama debe recibir su castigo. Por otra parte (y esto lo ha hecho notar Alfonso Reyes), en Alarcón no hay ni puede haber estridencias. ¿Cómo, pues, iba Sol a entregarse al planto? Estudiando a don Juan, dice Alfonso Reyes: "Un claro sentimiento de la dignidad humana parece ser su último fondo." La cortesía, la mesura, la confianza en la razón: esto se descubre en él. Si no posee don Juan el tremendo poder creador de un Lope de Vega, sí le supera en los puros dones de la inteligencia, nada comunes tampoco. Por eso no es en la lírica donde puede descolgar Alarcón, sino en la comedia de costumbres, género que exige la estructura casi perfecta, el intercambio de las ideas, las mejores virtudes de la conversación. Alfonso Reyes ha escrito: "Sus personajes son unos vecinos amables, con quienes daría gusto charlar

un rato por la noche, en el interior reposado, o a la puesta del sol, desde una galería abierta sobre el Manzanares."

RASGOS DE ALARCON

Cuando don Juan Ruiz de Alarcón obtiene un buen pasar, deja de escribir comedias. ¿Quién lo diría? Misterios de la creación literaria. La necesidad económica le condujo por los agitados caminos de la escena hispánica; su necesidad de conversación, de compañía, de *inteligencia*, se vertió en sus propias obras. Cuando ya no le mueve la necesidad económica don Juan sólo conversa con los amigos en su casa de la calle de las Urosas. Nos lo imaginamos entregado a la lectura y a la meditación. Debíó ser un espíritu excepcional. Cuando era literato en activo no respondía con sátiras virulentas a los ataques de sus enemigos: virtud grande del hombre es la de saber dominarse, dicen una y otra vez los personajes de sus comedias; y en la vida don Juan cumplía esa norma, con frecuencia (¡ay!) de tan difícil cumplimiento. Citamos antes *La industria y la suerte*; eliminamos de nuevo esta comedia para ver cómo realiza Alarcón un ataque literario. Dice Jimeno a don Juan (Acto II, escena VI):

*No como algún presumido,
en cuyos humildes versos
hay cismas de alegorías
y confusión de conceptos,
retreúcanos de palabras,
tiquimiqui y embeleco,
patarata del oído
y engañifa del ingenio,
que bien mirado, señor,
es música de instrumentos
que suena y no dice nada.*

No, no es un ataque personal; Alarcón se mantiene en los ámbitos de la ponderada crítica literaria. "Patarata del oído y engañifa del ingenio." Me imagino que él y Baltasar Gracián, por coincidencias de gusto, mantendrán en los Campos Eliseos excelentes relaciones amistosas; aunque don Juan no acepte del todo, dado su afán por la mesura, el conceptismo extremado. Pero le complacían las sentencias morales, condensación de toda una doctrina y de toda una actitud ante la existencia. En la comedia que hemos elegido para entresacar ejemplos, es decir, en *La industria y la suerte*, trata Alarcón de un tema bastante moderno: el de la oposición de la nobleza y el dinero. Le irrita (siempre sin propasarse) que éste pretenda vencer y vengarse a aquélla; pero sabe perfectamente que en la vida nada eficaz puede hacerse sin gozar al menos de una pasadera situación económica. Y sin embargo, sus comedias son hijas de la necesidad. Dejados pensar que sus obras no sólo perseguían un fin material (hoy el teatro sigue siendo la mejor fuente de ingresos para el hombre de pluma), sino que eran además una gallarda respuesta al mundo que le atacaba y vilipendiaba: una suerte de desafío, una afirmación de sí mismo. Los personajes que tienen sus propias virtudes son los que al fin triunfan; para ellos, el reconocimiento de su superioridad, y para ellos —también— el amor. Alfonso Reyes —creemos que con cierta ternura apenas disimulada— confiesa: "Dudamos de que haya

sido un hombre feliz." De la existencia íntima de Alarcón nada se sabe. Tuvo, sí, una hija natural. ¿Fue capaz de suscitar una pasión amorosa? No lo creemos: acaso aquí, al revés de lo que sucede en su comedia, venció la industria a la suerte. Estamos seguros de que no fue feliz. Y no ya a causa de su apariencia contrahécha (pues al fin y al cabo él oponía enérgicamente al físico desgraciado las grandes virtudes del ánimo, y sin duda había obtenido ya una necesaria compensación para mantener su interno equilibrio por lo que toca a este asunto), sino, sobre todo, por carecer de una familia. Ella le faltaba en su casa de la calle de las Urosas. Los amigos, la tertulia, los libros gustosos. Sí: todo esto está muy bien. Pero don Juan necesitaba a su lado una figura femenina. Tenía que consolarse (lo suponemos) recordando las mujeres que él había imaginado en sus comedias: Anarda o Blanca dominarían sus ensueños.

Eso faltaba, repitámoslo, a don Juan Ruiz de Alarcón. Todo era en él medido, correcto y excelente. Hasta en los asuntos económicos debió ser Alarcón la medida misma. Hablando del mercader Arnesto, Blanca responde a don Beltrán (*La industria y la suerte*, Acto II, escena XIII):

Sin medida es su crédito, mas eso es la misma ocasión de su ruina, pues a gastar le obliga con exceso.

La lectura, la charla, la discreta administración de sus caudales. Sí; perfectamente. Pero don Juan Ruiz de Alarcón, cuando se quedaba a solas con sus recuerdos, tenía que pensar en Anarda o en Blanca, es decir, no en una amante apasionada y frívola, sino en una mujer bella, juiciosa y firme. No fue sin duda feliz.

ALARCON, HUMANISTA

Pero como hombre de letras, para los escritores de hoy, la figura de Alarcón puede constituir un ideal. "Un claro sentimiento de la dignidad humana parece ser su último fondo." Y la verdad es que a todos, en nuestro desolado hoy, nos hacen falta las virtudes y convicciones de don Juan Ruiz de Alarcón: tal vez sólo hiciéramos caso omiso de su "orgullo caballeresco del hombre y la prosapia", e insistiríamos, si ello fuese posible, en el valor de la dignidad interna y de la conducta. Ahora, precisamente, es menester coincidir con él; es menester confiar en la naturaleza humana y creer con firmeza de los desvarios del hombre son pasajeros. Hay en el espíritu alarconiano (dice Alfonso Reyes) "una apelación a todas las fuerzas organizadoras de que el hombre dispone, una fe perenne en la armonía, un ansia de mayor cordialidad hu-

mana". Nos seduce en él, además, su *inteligencia*, su extremada capacidad de comprensión. ¿Y es otra, acaso, la profunda actitud del auténtico humanista? Esto le condujo a producir comedias de costumbres.

Sobre el mexicanismo de Alarcón nos atrevemos apenas a opinar; si aceptamos las finas razones que, para apoyar en cierto modo tal mexicanismo, aduce Alfonso Reyes. Dejemos ahora la *Introducción* de este maestro y leamos el prólogo que hubo de poner a *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*.² Aquí cita Reyes unas palabras de Menéndez Pelayo; se sorprendía el gran polígrafo español de "la total ausencia" de "*color americano*" que se echa de ver en las obras alarconianas. Cabalemente responde Alfonso Reyes a don Marcelino y a don Adolfo Bonilla y San Martín. Sobre este tema vuelve Reyes en las páginas introductorias de la edición magna de Millares. Deseo transcribir uno de sus párrafos: "En la obra de Alarcón apenas hay evocaciones de ambiente mexicano y americano en general, como el recuerdo del desagüe de México o la alusión a la fastuosidad de los indios. Pero es, en cambio, constante la penetración de cierta atmósfera moral y sentimental. Tal atmósfera es ya mexicana; y ello fácilmente se comprueba por la impresión de 'extrañeza' que nunca disimularon ante el teatro alarconiano los literatos de Madrid." Esa *extrañeza* —diríamos, por nuestra parte— se originaba también porque el teatro de Alarcón se oponía admirablemente al teatro entonces usadero. Traigamos a la memoria aquellas antiguas y definitivas palabras del mismo Alfonso Reyes: "Representa la obra de Alarcón una mesurada protesta contra Lope, dentro, sin embargo, de las grandes líneas que éste impuso al teatro español."³ Ahora bien: que no haya *color americano* (como decía Menéndez Pelayo) ni que haya apenas alusiones a las cosas mexicanas, creo que se explica sin mayores dificultades. (Aparte, claro, la cuestión de atmósfera.) Intentó y consiguió Alarcón crear la moderna comedia de costumbres; tenía que constreñirse a ambientes y personajes que produjeran en los espectadores la ilusión de *cotidianidad*. Pues si Alarcón hubiese presentado en los corrales de Madrid obras de estricto ambiente mexicano, nunca hubiera conseguido la comedia de costumbres. La lejanía, lo exótico, el cariz de leyenda, habría echado a perder el secreto fin moral de cada una de sus obras.

MODERNIDAD DE ALARCON

Tal vez se correspondan ese fin moral y el modo en que suelen estar escritas las comedias de Alarcón. No tiene ciertamente la potencia ni la frescura lírica de Lope: son *distintos*; no encontramos

en su obra, por ejemplo, versos como los que Casilda endereza a Peribáñez:

*Parces en verde prado
toro bravo y rojo echado;
pareces camisa nueva,
que entre jazmines se lleva
en azafate dorado;*

los cuales parecen anunciar ya los versos de Federico García Lorca y los de Miguel Hernández. Pero es otra la modernidad de Alarcón: es un humanista, y por eso tiene permanente vigencia. En la comedia de costumbres el extremo lirismo quizá no concuerde con la general estructura de la obra y con el desarrollo de la acción; hemos dicho que en la obra alarconiana importa sobre todo el manso discurrir de la charla. Ni aun estando airados suben los personajes el tono de su voz. En *Los favores del mundo* (Acto II, escena xv), el ponderado Garci Ruiz de Alarcón cuenta a Anarda el sorprendente desplante que hubo de hacerle el Príncipe, tras haberle cobrado afición y enaltecido. No se irrita Garci Ruiz: narra, y así dice:

*No sé cuál medio en tal extremo tome:
a entrar o a estarme en vano me apercibo
como al que sueña toros, hace el miedo
que ni pueda correr ni estarse quedo.*

Rara virtud, en la literatura española, la de don Juan Ruiz de Alarcón. Ya dijo Menéndez Pelayo que en él la emoción moral se convierte en emoción estética;⁴ de ahí la fortuna de Alarcón obtiene en el teatro francés. Viendo y estudiando la evolución del arte dramático en nuestros días, a veces he dado en pensar cuánto no nos haría falta un Alarcón moderno que volviese en sus obras (permitidme la frase) por los fueros de la humanidad. La actual comedia de costumbres suele ser frívola o mecánica, o ambas cosas; los ensayos de un teatro nuevo no nos satisfacen del todo. Lo que Alarcón hizo en su tiempo, podría hacerlo ahora un autor de genio; el mexicano pone de relieve que la emoción moral no está reñida con la emoción estética. El teatro será siempre literatura, noble literatura. Releed a don Juan en la preciosa edición de Agustín Millares Carlo. Veréis entonces cuántas lecciones de modernidad hay en su obra.

1 Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón. I. Teatro. *Los favores del mundo*. *La industria y la suerte*. *Las paredes oyen*. *El Semejante a sí mismo*. *La Cueva de Salamanca*. *Mudarse por mejorarse*. *Todo es ventura*. *El Desdichado en fingir*. *Los Empeños de un engaño*. Edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo. Introducción de Alfonso Reyes. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1957. Biblioteca Americana.

2 Ruiz de Alarcón: *Teatro*. Edición y notas de Alfonso Reyes. Tercera edición. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1937. (Pág. xl.)

3 Op. cit. (pág. xxxi).

4 Op. cit. (pág. xxxii).



LOS ARTISTAS PLASTICOS MEXICANOS Y RUBEN DARIO

Por Antonio OLIVER BELMAS

LA RELACIÓN de la poesía de Darío con la Pintura nos la explicó perfectamente el argentino Arturo Marasco Roca. Pero la personal de Rubén con los artistas plásticos merece, en verdad, otro libro. Ella nos confirma lo que en su "República Literaria" expresara Saavedra Fajardo: que las Bellas Artes no son compartimentos estancos, sino vasos comunicantes, y que las unas necesitan la apoyatura de las otras. El Modernismo toma en Poesía mucho de la Música, de la Danza, de la Pintura, de la Escultura y hasta de la Arquitectura. Esta hermandad entre unas y otras de las Bellas Artes es la que lleva a Darío a ser amigo de pintores y escultores, tanto hispanoamericanos como españoles, e incluso a actuar de crítico de arte en sus correspondencias desde París a "La Nación" bonaerense y a otros diarios de América. Rubén, como crítico de arte, vapulea a veces con más dureza que como crítico literario. Sin embargo, en Poesía y Literatura sus juicios son, por lo general, ponderados y más constructivos que demolidores. Si bien, tanto en el uno como en el otro campo, el denominador común rubeniano es la generosidad.

¿Con qué cariño habla Darío de los artistas mexicanos! No le faltan elogios para Alfredo Ramos Martínez ni para los escultores Enrique Guerra y Fidencio Nava, como tampoco, y como ya dijimos en anterior artículo, para Juan Téllez. Ramos Martínez y Enrique Guerra fueron muy íntimos del poeta.

Darío visitó muchas veces en París el Museo del Louvre y los jardines del Luxemburgo acompañado de Ramos Martínez, "conversando de las hermosas obras de los maestros, de la belleza eterna". En alguna de sus críticas a los Salones de Beaux Arts y de los Artistas Franceses,¹ Rubén nos cuenta detalles de la lucha artística de Ramos Martínez, quien fue pensionado para estudiar en París por Mrs. Phoebe A. Heant. La pensión le duró cinco años, y en el sexto de su estancia parisina fue cuando pasó las más duras pruebas en su lucha artística. Así, tuvo que trabajar de operario en una fábrica de muñecas, ganando apenas para

vivir. Abandonó al poco la fábrica y cayó en manos de otros patronos abominables. Hizo ilustraciones para otras cosas, también sin resultados positivos, hasta que marchó a Londres con su carpeta de acuarelas, y la vida, entonces, le cambió. Expuso en el Círculo de Acuarelistas y triunfó artística y económicamente. Después, Ramos Martínez fue admitido en los Salones de Francia y su horizonte artístico quedó despejado. Las admiraciones de Ramos Martínez, nos cuenta Darío, eran para Leonardo y Lucrecia Crivelli, su *Gioconda*; para Rembrandt, para Botticelli, para Velázquez, "un dios pintado";



El autor de este artículo en el "Seminario R. Darío" de Madrid. Sobre la mesa el busto de Darío por Enrique Guerra

para Millet, Carrière, Corot, Turner, Whistler y Monet, entre los más modernos. En una ocasión, como no era reglamentario que los artistas enviaran en Francia a los dos salones citados, Ramos Martínez remitió al de Artistes Français uno de sus óleos con la firma de un amigo y fue admitido.

Darío dedicó a Ramos Martínez una bella composición que empieza:

*Vamos a cazar, ¡oh Ramos!,
vamos por allí;
suenan cuernos y reclamos
y ecos de jaurías; y
vamos a cazar colores,
vamos a cazar
entre troncos y entre flores,
arte singular.*

Ramos Martínez le correspondió en todo y, especialmente, cuando el accidentado y frustrado viaje de Rubén a la capital mexicana en 1910, con motivo de las fiestas del Centenario de la Independencia de esta República, coincidente, por desdicha, con un cambio de gobierno nicaragüense adverso al poeta. Ramos Martínez, en tal difícil situación diplomática, fue el intermediario, juntamente con el joven Torres Perona, entre Darío y el buen Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública que, no obstante su fervor rubeniano, no pudo solucionar el proble-

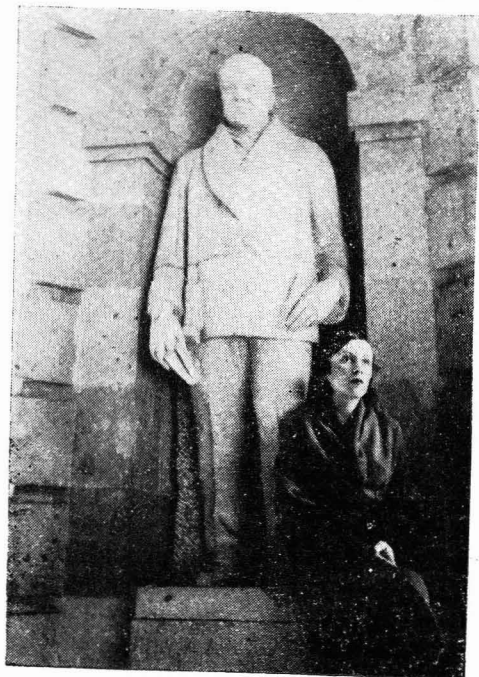
ma planteado y hubo de aconsejar a Darío que desistiese de su viaje a la antigua capital azteca, donde le esperaban los entusiasmos de los estudiantes y de las sociedades darianas que allí existían.

Por su parte, Enrique Guerra fue ayudado en su bohemia por Darío, quien lo empleó en el Consulado de Nicaragua en París. Pero hacia 1903 el escultor dejó el Consulado, si bien nunca la amistad del gran poeta. Este tampoco por eso le abandona. Cuando expone, le hace críticas elogiosas: "Yo confieso que la vía por que va el escultor Enrique Guerra es una vía florida, grata, hermosa." "En los Artistes Français hay una concepción muy feliz de Enrique Guerra, una interpretación de suave encanto, de una adorable figura bíblica que perfuma aún el mundo con el poema de su ardoroso idilio y con su nombre: es la *Sulamita*, amada de Salomón, el poeta. De ese canto encantador lleno de leche y miel y vino y olor de manzanas y de rosas, no recuerdo que ningún escultor, antes que Enrique Guerra, haya extraído un tema para una estatua. La amada oye la voz del amado y medio se despierta; su magnífica desnudez es una deleitosa armonía del eterno canto de la carne primaveral."

A Fidencio Nava, Rubén le elogia un busto de Mille. Barral, hija del sabio francés de este apellido, y señala a los renacentistas italianos como a sus verdaderos maestros.

Todos estos artistas mexicanos, tuvieron como modelo a Darío. Si Juan Téllez le retrató al óleo, como sabemos, con bigote y barba, Enrique Guerra le hace un busto en escayola donde el poeta aparece afeitado como un romano. Es un retrato escultórico de noble expresión y en el que el espíritu de Rubén ha sido fielmente captado, y que ojalá pronto pueda pasarse a materia definitiva. Este busto pertenece hoy al "Seminario-Archivo Rubén Darío" de Madrid, y así son dos obras de artistas mexicanos las que en el referido Seminario perpetúan, juntamente con millares de documentos, la memoria del inmortal nicaragüense.

¹ "Impresiones del Salón", artículo incluido en el libro "Parisiana", Madrid, 1907.



R. Darío, escultura de Ignacio Asúnsolo. Al pie la recitadora Bertha Singerman



R. Darío por Alfredo Ramos Martínez

ARTES PLASTICAS

Por Jorge OLMO

ENRIQUE CLIMENT

LAS EXPOSICIONES de Enrique Climent resultan siempre sorprendentes. En cada una de ellas, Climent presenta alguna nueva faceta, dirige su indudable oficio hacia algún nuevo motivo de integración plástica, recurre a nuevas formas para conseguir ésta. Sin embargo, dos características permanecen inmutables a través de todas ellas: el absoluto dominio de la técnica, del oficio, que el pintor siempre ha demostrado poseer y la firme intención de hacer por encima de los diferentes motivos de inspiración temática, simplemente pintura, cuadros, de los que estos motivos serán el pretexto, el punto de partida.

En esta ocasión Climent ha recreado con singular gracia y poesía, con exacto equilibrio todo un ambiente, un mundo determinado de cuyas características especiales extraerá el tema y también de cierta manera, la forma de los cuadros. La exposición entera adquiere una especie de unidad gracias a la fidelidad con que el autor ha elaborado todos los cuadros dentro de las exigencias plásticas de este mundo; de manera tal que todo en ella nos lleva, aun contra nuestra voluntad, a sumergirnos inmediatamente en él.

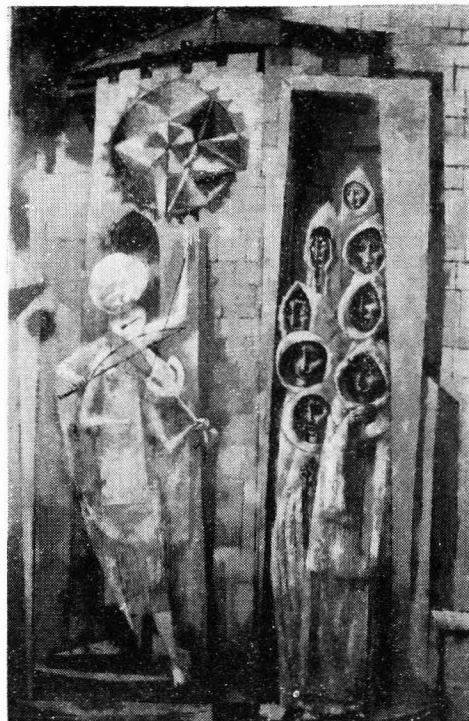
Las características, los elementos de este ambiente, exteriormente parecen estar en desacuerdo con las formas plásticas elegidas para recrearlo y sin embargo es indudable que son éstas las que lo hacen posible. El acierto fundamental del artista es la exactitud con que ha sabido encontrar el necesario equilibrio entre forma y contenido sin recurrir nunca a la mera imitación exterior de una realidad cualquiera sino recreándola en una manera personalísima para sugerirla por medio de su equivalente pictórico. Expliquémonos. No es difícil descubrir que el mundo al que Climent recurre en esta exposición, recuerda claramente al de la Edad Media, pero a una Edad Media vista desde una perspectiva actual, cuando el paso del tiempo la ha dotado de un casi inexpressable misterio, de un tono lejano y poético, de una cierta *irrealidad*. Y que este misterio, esta irrealidad es el tema, el asunto principal de los cuadros. Lo valioso, lo interesante, entonces, serán los medios, las formas de que el artista se vale para lograr proyectarlo.

En el caso de Climent, estas formas son de dos clases. En algunas ocasiones las dos aparecen en los cuadros, en otras le basta con una de ellas. En primer lugar está la anécdota. En los casos en que el pintor se vale de ella, su mismo género nos remite a la época. Este es el caso de "Boda de un guerrero" y "Fiesta en el castillo", entre los templos, y de "Homenaje a una momia", "Aparición", "Clavecinista" y otros más, entre los óleos. No debe entenderse sin embargo que en estos cuadros el pintor cuenta, relata (lo que sería absurdo), sino que se vale de un suceso para tomar un aspecto cualquiera de éste como tema del cuadro. En segundo lugar, el tipo especial de formas que aparecen en todas, o casi todas, las composiciones. Estas siempre sugieren de

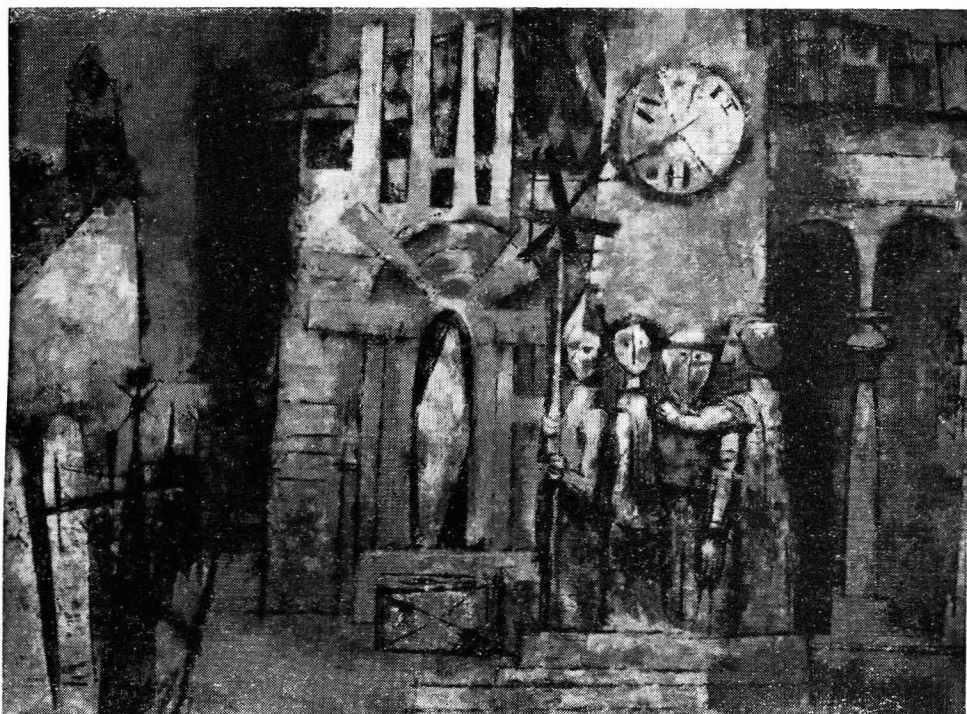
algún modo los estilos del arte de esa época. Formas que recuerdan claramente al arte románico, al gótico aparecen continuamente dentro de la composición general.

Ahora bien, estos dos medios a los que nos hemos referido son exclusivamente los sistemas interiores de composición, no el resultado final. Son puntos de referencia; pero nada más. Climent ha partido de estos sistemas para componer sus cuadros, sí, pero no se ha limitado a ellos, los ha sometido a una elaboración que los convierten en mera sugerencia, en puntos de apoyo también para el espectador, que se encuentra con una serie de composiciones que los contienen, pero no se sustentan nada más de ellos sino que los transforman, revalorizándolos, para integrarse como tales.

Resulta así que la exposición, en general, sugiere un ambiente medieval, pero



Climent. *Aparición*. Oleo sobre madera



Climent. *Homenaje a una momia*. Oleo sobre masonite

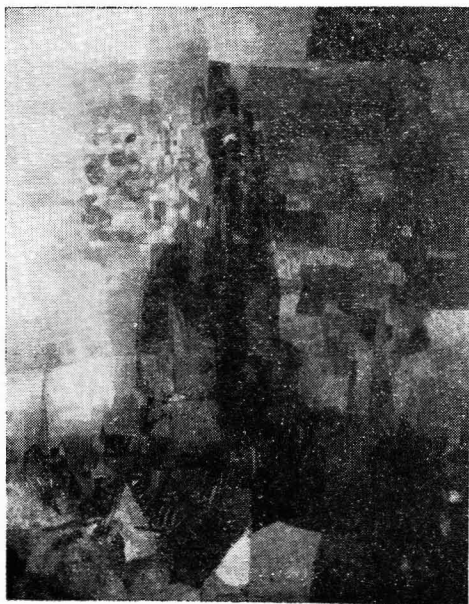


Bartolí. *Cholula*. Oleo sobre tela

cada uno de los cuadros tiene un valor individual totalmente diferenciado, que se sustenta del acierto con que el pintor ha sabido dar valor plástico a un mundo imaginario. El tono mágico, poético es siempre el mismo; el asunto tratado muchas veces completamente opuesto. Basta con mirar los títulos del catálogo para comprobar esto. Existen, sí, características generales: una cierta renuncia a los colores "vivos", brillantes, impuesta por la naturaleza de los temas; un *tono* común a todos ellos; una forma general de composición; un semejante tratamiento de la *materia*. Pero las soluciones plásticas son distintas en cada cuadro y se basan exclusivamente en las necesidades de éste. Así, por ejemplo, en "Aparición" el cuadro se ha dividido en dos secciones: una que dentro de la irrealidad general, corresponde a los testigos de la aparición, está tratada con mayor detalle y exactitud; otra, en la que está situada la misma aparición, en la que todo parece irreal, difuso, como propiciándola. La suma de los dos da sin embargo la indispensable unidad. En "Homenaje a una momia", todo el ambiente exterior que rodea a la imagen principal contribuye a acentuar la impresión de horror que el autor desea sugerir. En "Clavecista" la figura misma representa a la época y es al mismo tiempo repulsiva y terrible, grave y solitaria. En "Boda de un guerrero" la rudeza general contrasta con el delicado trazo de las dos figuras principales, situadas al fondo. En las distintas "Naturalezas muertas" el elemento gótico se sugiere en mayor o menor escala por medio de la deformación de las figuras, pero indiscutiblemente aparece también. En "Venecia", "Gato montés", "Mariposas" las figuras son empleadas como simple sugerencia para realizar interpretaciones muy particulares del tema. Y así en toda la exposición se combinan la gracia, la ingenuidad, aun una especie de infantilismo ("Fiesta en el castillo"), con un dibujo violento y firme, un estricto uso del color y un gran vuelo imaginativo en la elección de los temas para lograr un carácter personalísimo y de indudable validez.

BARTOLI Y MICHELLE STUART

Una doble exposición que incluye diecisiete óleos y cuatro dibujos de Bartolí y veinte óleos de Michelle Stuart.



Bartolí. *La catedral*. Oleo sobre tela



M. Stuart. *El hielo*. Oleo sobre tela

Las obras de Bartolí señalan el camino seguido por un artista serio y consciente, que se ha ido desprendiendo lentamente de la pintura figurativa para llegar a la abstracción total. El primero de los cuadros incluidos en el catálogo, "Blind" Willy Johnson se sustenta todavía por completo de la figura, se vale de ella para constituirse como tal. En las composiciones siguientes ésta ha desaparecido por completo o se revela tan sólo como simple sugerencia temática para que el pintor realice a través de ella formas plásticas puras. El oficio, el absoluto dominio de la técnica que Bartolí indudablemente posee le permite acertar la mayor parte de las veces en la ejecución de este tipo de cuadros; pero es también indudable que ésta es mucho más firme, más exacta, más valiosa, en una palabra, cuando el pintor se vale de alguna sugerencia figurativa para realizarlos que cuando se sumerge en la abstracción total. El color es siempre correcto, valiente, valioso en sí mismo, la composición es técnicamente perfecta en todos los cuadros. Pero el artista logra una mayor precisión, *comunica* más fácilmente la impresión que desea en el primero de los casos. Esto se advierte fácilmente al comparar, por ejemplo, "Catedral", "Torero" o "Alta sociedad", que pertenecen al primer grupo, con "Fábrica de cemento" o "Pátzcuaro", que son los mejores ejemplos del segundo. Sin embargo la vibración, la inobjetable emoción estética que también producen éstos impiden rechazarlos por completo.

En cualquier forma la exposición actual es antes que nada un punto de partida, el principio de un camino en el que sin lugar a dudas Bartolí puede llegar muy lejos. Posee ya la técnica, el oficio indispensable, de lo demás parece un tanto prematuro exponer un juicio definitivo, aunque los resultados alcanzados hasta ahora permiten alimentar las mejores esperanzas.

Los óleos de Michelle Stuart revelan a un artista que se busca, que experimenta, que encuentra y rechaza estilos y formas con encomiable valor. Pero en el proceso de esta búsqueda ha realizado obras de indudable calidad. Entre otras principalmente las tituladas "Barcas", "El hielo" y "Desnudo". Las tres presentan dis-

tintas soluciones, recurren a formas casi opuestas; pero de esta falta de *continuidad* es de donde mejor puede extraerse el sentido general de los trabajos expuestos. Hay en ellos aciertos y equivocaciones; algunas veces la pintora se muestra indecisa inclusive en la elección del estilo dentro del cual desea realizar cada cuadro, resultando por esto mismo varios de ellos ambivalentes, con cualidades y defectos igualmente significativos. Pero hay también con mucha frecuencia una sobriedad en el uso del color, una precisión sumamente valiosa en la composición y un justo equilibrio entre tema y forma (los bodegones, las naturalezas muertas), muy elogiabile.

XAVIER DE OTEYZA

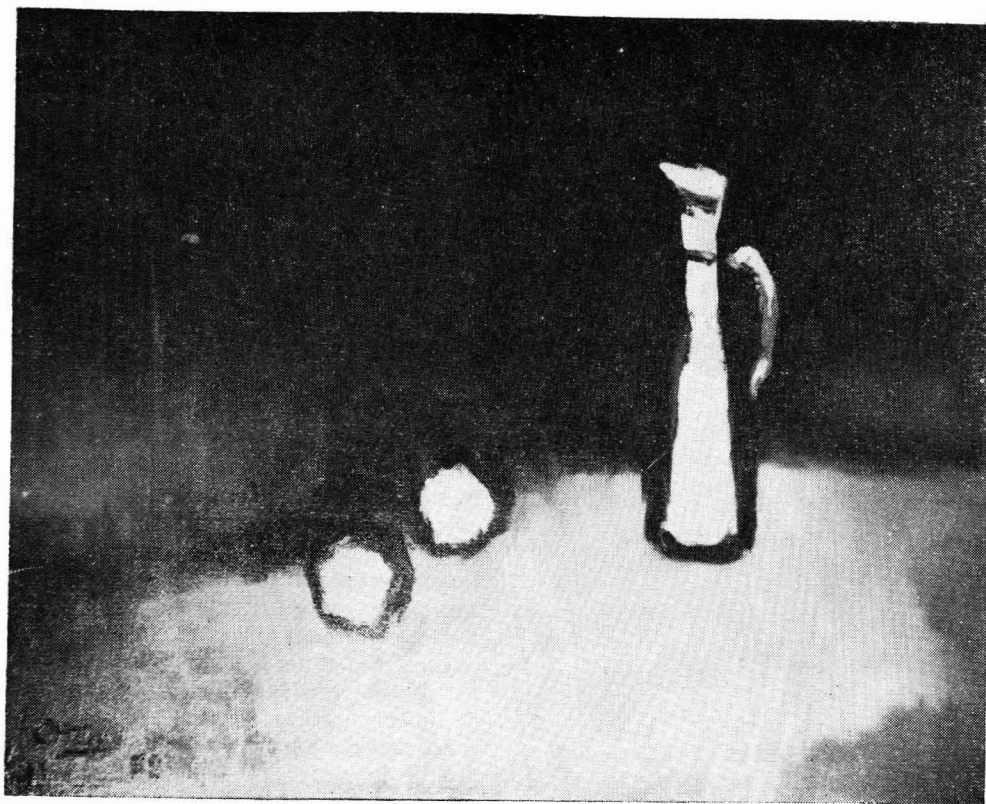
Xavier de Oteyza es un pintor que ama su oficio, siente la pintura, la palpa, goza con ella, con sus elementos —las texturas, los empastes, el color y su vibración— con la misma clase de amor que podría sentir el virtuoso por el instrumento del que se vale para sus interpretaciones musicales. Y, tal vez por este motivo, ejerce este oficio con un cuidado, un rigor definitivo. Sus cuadros: el campo, el testigo y la prueba de una lucha fascinante y singular: la del artista en busca de un medio de expresión con los materiales de que debe valerse para lograrlo.

Los veintidós óleos expuestos ahora en el Ateneo Español de México revelan el resultado de esa lucha. En ellos encontramos no sólo una serie de realizaciones independientes sin mayor relación entre sí, sino la historia del proceso evolutivo —con toda la gama de encuentros, revelaciones, aciertos y fracasos— que ha llevado al pintor a encontrar la forma —su forma— que le permitiera elaborar, crear cuadros que se basten y se encierren en sí mismos; esto es, hacer verdadera pintura, pintura cuyo *tema* esencial sea la pintura misma.

Desde "Tiangüis", y "Veracruz. Hora de la siesta", para mencionar dos de los cuadros que parecen señalar el principio, el punto de partida de este proceso, hasta "Limonada" que puede considerarse la culminación de él, con "Las dos botellas", "Rincón de circo" y "Sobremesa" como espléndidos puntos intermedios, Oteyza ha ido desprendiéndose lentamente, con plena consciencia de los escollos, de los proble-



M. Stuart. *Retrato*. Oleo sobre tela

X. de Oteyza. *La limonada*. Oleo sobre tela.

M U S I C A

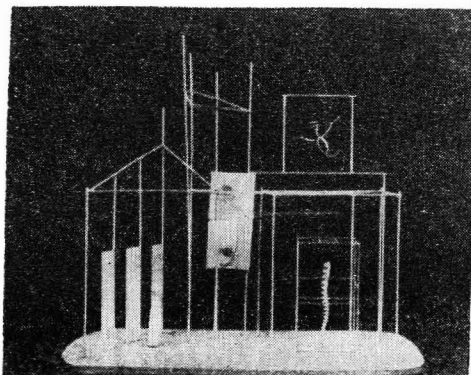
Por Jesús BAL Y GAY

NUMERO Y SONIDO

DESDE los tiempos del Génesis, el hombre, en su afán de saber, va dando tumbos entre la verdad y el error, la realidad y la ilusión, el cuerpo y la sombra. Cuando, tras mucho esfuerzo —o mucha casualidad—, descubre alguna verdad o realidad auténtica, ésta se le transforma en seguida en humo o sombra, en signo o espuma de otra realidad subyacente que es necesario descubrir, si su afán de saber ha de satisfacerse. Es algo así como lo que nos sucede con esas lindas cajitas japonesas o muñecas rusas que cuando las abrimos nos muestran en su interior otra, y ésta a su vez otra, y así sucesivamente, hasta la última, que ya no se puede abrir. Esto no es malo, porque nos lleva al descubrimiento de una realidad última inviolable, y con ello al reconocimiento de nuestra impotencia para analizarlo y comprenderlo todo. Lo malo es cuando al querer aprehender la esencia de algo, destruimos o dejamos escapar precisamente ese algo que tan esencialmente deseábamos poseer. La nueva certeza, al responder a nuestra pregunta, se nos convierte en esta irónica interrogación: ¿era a mí a quien buscabas? Y es que no sabemos muchas veces distinguir entre lo que deseamos y lo que necesitamos. Cada cual tiene sus necesidades peculiares, y una de sus tareas más urgentes e ineludibles es descubrirlas. ¡Pobre del enamorado que, en su afán de posesión y comprensión de la amada, se adentrara en especulaciones psico-somáticas! ¡Pobre del que, prendado de un vino, le pidiese a la química el secreto de su sabor! Uno y otro encontrarían res-

puesta cabal a sus preguntas, pero una respuesta que no podría satisfacerles, porque tanto aquella mujer como este vino habrían perdido su ser, su verdadero ser, al revelar su constitución. (Moraleja: ni el enamorado ni el gastrónomo pueden adoptar una actitud o sentir una curiosidad de índole científica ante el objeto de su apetencia.)

Porque lo que el enamorado y el gastrónomo buscan en realidad es algo que cae fuera del plano científico, racional. Es un conocimiento, una comprensión que sólo podrán alcanzar, si es posible que la alcancen, por otros caminos. Y lo mismo le acaece al artista. La satisfactoria belleza plástica de un cuadro —dejando a un lado todo posible o imposible contenido o *mensaje*— no se puede reducir a fórmulas matemáticas. Los críticos con mentalidad de sesgo científico podrán descubrir en él, por ejemplo, la sección áurea, pero que ésta no explica nada o



"no la apariencia sino la expresión de los objetos"

mas por resolver, de todos los elementos ajenos a la naturaleza última de la pintura —la anécdota, la copia exterior de figuras, de objetos, de *realidades*, en una palabra— para centrar el interés, tomar como tema simplemente *formas*, que adquieren valor plástico como tales gracias a la exacta aplicación del color, a la luz, al sistema de composición, trabajando en razón de sí mismo hasta obtener el necesario equilibrio.

De este modo el artista *crea* una nueva realidad, una realidad personal, propia, que no es mejor ni peor que la inmediata sino *otra*; la de la pintura. Alcanza finalmente la libertad; pero una libertad condicionada por la técnica indispensable para hacerla comunicable, suceptible de proporcionar goce estético a través de la comprensión —el pintor no debe estar solo; la pintura se realiza como tal, al igual que toda la poesía, en tres etapas: del creador al objeto creado y de éste al espectador que lo perciba, lo comprenda y aun lo transforme.

Las posibilidades del camino, de la ruta que parece seguir, que debe seguir Xavier de Oteyza son muy amplias; él es ahora el único responsable del uso que más adelante haga de ellas.

casi nada lo sabrá el pintor que, deseando asegurar la consistencia plástica de un cuadro, le aplique, sin más, esa proporción. También el compositor sabe, o debe saber, que la armoniosa estructura de la llamada forma-sonata o del canon no garantiza a su música una realidad viva.

Pero en esta época nuestra eso, que parece tan obvio, se olvida reiteradamente. Muchos pintores pretenden darnos por cuadros lo que no son sino estructuras de posibles cuadros, algo así como si los arquitectos pretendieran que habitásemos la pura estructura metálica de sus edificios —desgraciadamente, parece como si estuvieran a punto de lograrlo—. En la pintura y en la escultura abstractas hay mucho de eso. Pero también en la música. Desde el más modesto estudiante de composición hasta el más famoso compositor de la última hornada, el fenómeno se repite lamentablemente. El estudiante viene a uno y le dice: "Mire qué sonata acabo de escribir. Aquí está el primer tema; ahora viene el puente que nos lleva al segundo, y vea cómo a éste sigue la *codetta*. Ahora comienza el desarrollo: el motivo *A* aparece invertido, en combinación con el *B* por aumentación..." Y así sigue el bisonño compositor mostrándonos su obra como un dechado de estructura. Pero después de todo eso uno tiene que preguntarle —si caritativamente no se encoge de hombros— dónde está la música. Y entonces el muchacho comienza a pensar —eso se adivina en sus ojos— que uno es un imbécil o un pedante o que le mueve un sádico propósito de rebajar los méritos de la obra. El diálogo, así, se hace imposible. El muchacho se va, por fin, rezumando seguridad, mientras uno se queda pensando: "¡La música, la música! ¿Pero qué es la música, Señor?"

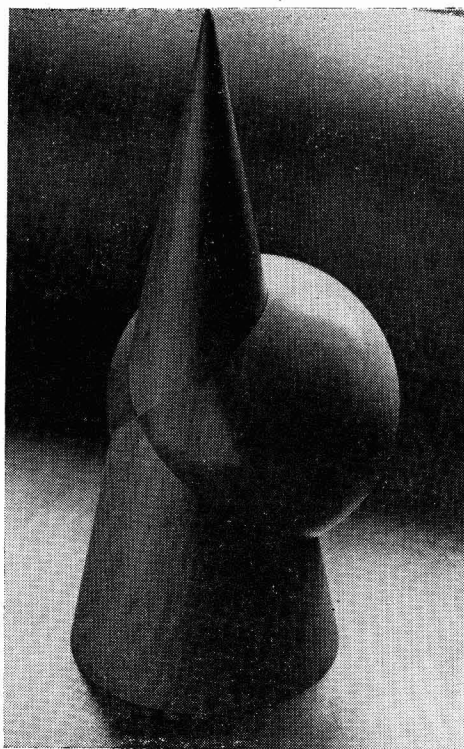
Y lo mismo le sucede a uno cuando lee los minuciosos análisis que algunos musicógrafos dedican a ciertas obras contemporáneas. En esos análisis ya no se emplean los conceptos vagos que mane-

jaban los críticos de hace cuarenta o cincuenta años; aquí sólo hay compás graduado, cartabón y números. Desde luego, tales instrumentos de análisis son los únicos que pueden convenir a la música en cuestión. Tengo a la vista, por ejemplo, un artículo de Anthony Bonner sobre las *Structures* de Boulez. No se puede pedir más en cuanto a minuciosidad de análisis, a rigor matemático. La obra de Boulez está escrita, como el lector enterado habrá averiguado ya, según la técnica serial. Pero lo serial no se reduce aquí a una cierta ordenación de los doce sonidos y su manejo según la serie así formada, sino que llega a establecer también una serie de doce valores o duraciones diferentes, una para cada uno de dichos sonidos, con resultados tan estupendos como el de que “cada nota es de distinta duración” y de que “las series empiezan todas simultáneamente y, a causa de que cada serie ha de tener necesariamente una longitud de 78 fusas (pues ésta es la suma de los números 1 a 12), todas terminan también simultáneamente, con lo que la obra queda dividida en secciones de una misma longitud”. Y por si esto fuera poco, el compositor “ha organizado además de una manera serial la dinámica que abarca del *ffff* al *pppp* y los modos expresivos de la ejecución (ligado, *staccato*, *sforzando*, etc.).” Después de todo eso y muchas otras cosas que no cito, no puede sorprendernos la noticia de que “Boulez posee una sólida formación matemática, y a ese hecho se debe sin duda su facilidad en las complejas manipulaciones de las técnicas seriales”.

El lector, seguramente, se estará preguntando qué tiene que ver tanta algoritmia con la música. Pensará en una cantata de Bach, en un cuarteto de Mozart, en una sinfonía de Beethoven y temerá descubrir de pronto que tanta maravilla se debe no al milagro de la intuición creadora sino a la manipulación de ciertas cantidades algebraicas. Pero no se alarme.

La verdad es que desde hace ya muchos siglos algo han tenido que ver las ciencias matemáticas con el arte de la música, en cuanto éste participa en algo de aquellas ciencias. Hace ya muchos siglos que el hombre descubrió que las relaciones de unos sonidos con otros son expresables en números. Y su duración, también. De la Grecia clásica al Barroco, los tratados de música recurren a la matemática para hablarnos de las proporciones musicales. Y recuérdese que en las universidades medievales la música era una disciplina situada en la encrucijada del *Quadrivium*: la aritmética, la geometría, la música y la astronomía. El número, para aquellos hombres, regía la música, y música —“la música de las esferas”— era, para ellos, el inmutable movimiento de los astros.

Pero verdad es también que la música viva, duradera, de todos los tiempos se compuso con el oído de los músicos y no con su mayor o menor sapiencia matemática. A la hora de componer, el músico no aplicaba la materia sonora, el cartabón ni la tabla de logaritmos, sino su propio gusto, su criterio artístico, casi siempre apoyado en paradigmas ilustres. Después ya podían venir los teóricos que analizasen la obra y descubriesen en ella la consecuencia de quién sabe qué leyes matemáticas, causa primera —o que tal



“esa realidad geométrica de toda figura”

parecía— del efecto armonioso que producía su audición. Pero —esté tranquilo el lector— el reconocer en la música la vigencia de ciertas proporciones expresables numéricamente no significó nunca que tales fórmulas fuesen el punto de partida tomado por el compositor para su tarea creadora. Es un caso análogo al de todos los grandes pintores, incapaces de partir de un esquema geométrico para construir un cuadro, aunque sí ajustasen a tal esquema, para asegurar cohesión y equilibrio a su obra, la materia pictórica que bullía en su mente. Cézanne descubrió — y lo dijo — que todo en la naturaleza se puede reducir al cono, el cilindro y la esfera, pero siguió pintando paisajes y bañistas. Y, antes que él, Leonardo había descubierto algo por el estilo, pero ese cubismo suyo lo dejó bien oculto y enterañado en suaves, sensuales figuras. Tenían que ser los pintores de nuestra época extremosa los que sacasen a la superficie esa realidad geométrica de toda figura, dedicándose así a una especie de osteología de la naturaleza. No les interesó representar lo que se ve, sino lo que está por debajo o dentro de lo que se ve, no la apariencia de los objetos, sino su expresión algorítmica.

Y, a la zaga de ellos, algunos músicos de nuestros días —Boulez, por ejemplo,

$$\frac{\frac{d^2y}{dx^2}}{\left[1 + \left(\frac{dy}{dx}\right)^2\right]^{3/2}} = \frac{\frac{dy}{dt} \frac{d^2x}{dt^2}}{\left(\frac{dy}{dx}\right)^2} = \frac{\frac{dx}{dt} \frac{d^2y}{dt^2}}{\left[\left(\frac{dx}{dt}\right)^2 + \left(\frac{dy}{dt}\right)^2\right]^{3/2}}$$

“reducir la música a número y cálculo”

como vimos antes— están tratando de dar a la música un sesgo matemático, esto es, de reducirla a número y cálculo. Esto tenía, forzosamente, que ocurrir, dado el rumbo que traía esa rama de la música contemporánea que se denomina dodecafonismo. En la necesidad de organizar el caos producido por el atonalismo, se inventa la técnica serial. Y ésta, basada en la manipulación de unos cuantos sonidos —doce cuando más— ordenados de una cierta manera, tendrá que recurrir, para infundir movimiento y variedad a la música, además de lógica, pues si no, resultaría algo carente de todo sentido, a procedimientos que en su esencia nada tienen de musicales y mucho de matemáticos. Una vez establecida la serie básica de una pieza, el compositor no tiene para qué forzar su imaginación en busca de combinaciones: con un lápiz y un papel —no pautado— las obtendrá todas —sin peligro de que alguna se le quede en el tintero— con sólo hacer números. Se hace, pues, inútil el esfuerzo de imaginación y el saber de un Juan Sebastián Bach para obtener —con asombro de la posteridad— las innumerables combinaciones contrapuntísticas de *El arte de la fuga*. Todo lo que él logró, y mucho más, está al alcance hoy del compositor menos dotado, no, por supuesto, en el lenguaje tonal, pero sí en el dodecafónico.

He ahí, pues, que la música está en trance hoy de disiparse, porque —paradójicamente— los compositores han llegado hasta su innegable realidad numérica, cumpliéndose así lo que indiqué al comienzo de este artículo. La inspiración y el azar —¡qué cosas tan vagas! ¿no?—, tienden a desaparecer y en su lugar surge un determinismo de orden matemático. El libre albedrío del compositor, y con él toda posibilidad de error, se están reduciendo al mínimo. La perfección que han de alabar los críticos ya no será la que esplenda en un hábil contrapunto, ni en una modulación bien conducida, ni en un desarrollo lleno de imaginación y lógica, sino la de una rigurosa aplicación del cálculo combinatorio. (No sabemos qué diría hoy de estas músicas recientes el Ravel que hace muchos años calificaba a Schoenberg de “músico de encerado”, ni que pensaría de el Stravinsky que le llamó a él “relojero suizo” y ahora elogia la música de Boulez.) En una actitud más extremosa aún que la del estudiante que cree haber escrito una buena sonata porque en la obra se encuentran todos los elementos requeridos por esa forma, los compositores seriales y sus críticos afines tratan de justificar esta nueva música por el rigor con que sigue el curso que le determinan los números. Una actitud, la suya, análoga a la del astrónomo ante el firmamento. Pero lo maravilloso de éste, la verdadera “música de las esferas”, la percibirá sólo el poeta que, reconociendo debajo de tanta belleza y misterio

... el gran concierto
de aquestos resplandores eternos,
su movimiento cierto,
sus pasos desiguales
y en proporción concorde tan iguales,

es capaz de percibir allí algo más, la “inmensa hermosura” que trasciende toda realidad física.

EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

RETRATO DE LUIS BUÑUEL

ALGO DE DOLMEN, de menhir, de cueva de Altamira. De aquella imagen de seductor bandolero de novela apenas entrevisto afilando una navaja al principio del *Perro andaluz* hemos pasado al monolito. Entre los sitios visitables de la eternidad española, entre Cuenca y El Escorial, está el rostro de Luis Buñuel.

Como en otros artistas españoles —Picasso— hay en él algo de toro. Piel curtida. Ojos que en su fijeza dibujan la embestida. Y una latente fuerza contenida, un enorme poder económicamente irradiado, defensivamente protegido. A veces asoma una breve y tensa cólera. O mejor dicho un proyecto de cólera. Por que la cólera profunda de Luis Buñuel debe ser sísmica y final.

En lo demás a la vez inquieto y apacible. Hurgando con los ojos los ojos del interlocutor. Fijo y atento en interés —y en algo de sordera— a todo tema, toda discusión. Buñuel toma la vida en serio.

Y dentro de la vida el humor. Por un lado tiene Buñuel el gusto infantil por la broma simple y de una pieza, repetida una y otra vez con ligeras modificaciones, buscándole un nuevo resorte y un más redondo perfeccionamiento, aplicándola en nuevas facetas de la conversación, exprimiéndole todo su jugo con plena y ancha satisfacción. Y a veces, pasados días o semanas, con un nuevo matiz y a propósito de algún giro de la charla resurge la broma olvidada de todos que como una piedra pulida por las olas ha ido rodando por dentro de Buñuel arrancándole a cada movimiento nuevas, íntimas y desconocidas satisfacciones. Por el otro lado, junto a este placer infantil y elemental, tiene Buñuel una aguda visión del "humor negro", visión libre y profundamente sana que le permite —y nos permite— disfrutar de una de sus formas más plenas de inconformismo y rebeldía. Porque Buñuel es inconforme y rebelde con la misma completa naturalidad con que otros son vegetarianos. Todo en él implica la idea de absoluta pureza espiritual. Y —siempre dentro del humor— nunca viene a sus labios ni la más mínima expresión grosera o procaz, nunca el tono "subido de color", nunca lo obsceno ni lo pornográfico.

Porque hay también en Luis Buñuel algo de monje. Casa retraída, cuarto monástico, desprecio por la estética superficial y lo decorativo. Sólo exigente en comida y bebida. Pero comidas simples, vino y buen whiskey. Eso es todo. En su biblioteca, tres secciones principales: Galdós, algunos surrealistas y precursores y los *Souvenirs Entomologiques* de Fabre.

En su "celda" Buñuel colecciona armas. Con regularidad limpia y pule escopetas y carabinas Winchester, oscuras Mausers y Lugers, pesadas Smith & Wesson, pequeñas Astra y antiguas pistolas de duelo de finura de galgo. Y en su pequeño crisol, con rituales gestos de Crusoe, funde balas de plomo.

Pero ni las usa ni caza. Su afición por las armas es también entomológica. En ellas el inacabable amor de Luis Buñuel por el *objeto* encuentra su forma más definida. Cañones relucientes, cargadores immaculados, acero gris suavemente brillante constituyen una verdadera ontología doméstica.

Y en realidad todo en la casa y en la persona de Buñuel evoca la *cosa en sí*. No hay alternativas, no parecen existir otras posibilidades ni divergencias. Y esto se aplica muy especialmente a su mujer, la extraordinaria Jeanne, "lilloise" como Luis es español, tan de una pieza como su marido, mujer, como él es hombre. Si hay un caso de encuentro perfecto de "la otra mitad" es sin duda alguna éste. Y de estas dos mitades dos hijos. Monumentales. Dos torres un poco azaradas de ser hijos de Luis y Jeanne, dos mastines llenos de rara dulzura y mansedumbre.

En la casa alternan un retrato de Buñuel por Dalí, un cuadro de Leonora Carrington y un mapa del Metro de Pa-



Buñuel— "toma la vida en serio"



Buñuel— "Hay en él algo de toro. Ojos que en su fijeza dibujan la embestida"

rís con un pequeño piano recto. Arriba se oye el ruido de una máquina de coser. Todo produce una sensación de perfecto equilibrio. Las "cosas en sí" se complementan con silenciosa y grave armonía. Ni siquiera la fugaz aparición de un increíble perro color rata, ceñuda, extraña y marginal mutación en el proceso zoológico, es capaz de alterar un orden que se apoya en la sencilla verdad de la existencia.

Luis Buñuel no sale casi nunca. Tan sólo alguna reunión de amigos es capaz de arrancarlo de su interior vida hogareña. Y aun así una tempranera despedida permite mantener el ritmo de una vida que se acuesta antes de las diez de la noche para iniciar su jornada antes de que salga el sol.

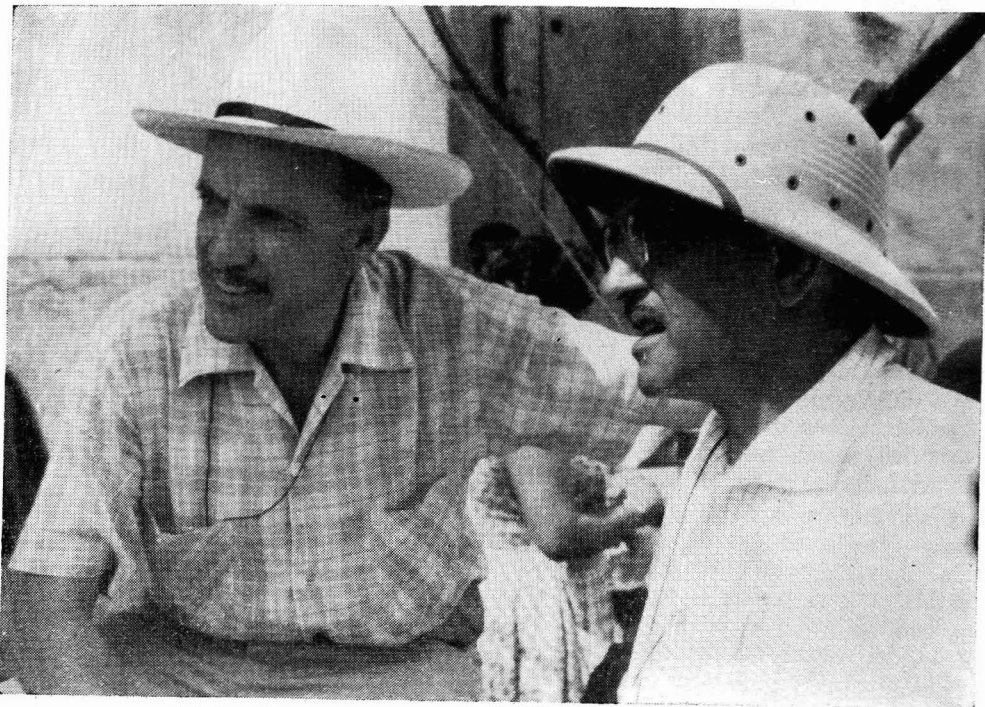
Buñuel no va casi nunca al cine. Dos o tres veces al año — y sin contar por ejemplo la Reseña cinematográfica. Espectador implacable sólo retiene alguna excepción. Recuerdo — en los últimos tiempos — haberle oído mencionar *Un condenado a muerte se escapa*, *Doce hombres en pugna*, *El umbral de la vida*, *Cuando pasan las grullas* y *Los amantes*. Pero no es nunca un espectador injusto y como hombre del oficio sabe también admirar la técnica cuando ello lo merece.

Y aquí tocamos un punto rara vez mencionado por sus comentaristas y analistas. Porque, además de los esenciales aspectos de su obra que no nos corresponde estudiar aquí, Luis Buñuel es un director de una técnica admirable, conocedor de sus más escondidos rincones y solucionador espontáneo de sus más arduos problemas. En filmación, invariablemente vestido de una combinación de camisa abierta, sweater y pantalón kaki de abultados bolsillos — con la sola variación de un impresionante sarakof en exteriores — Buñuel es un director rápido y eficaz. Ni un solo gesto de "genio", ni una sola pose emergen de sus actos medidos y meditados. Forma un bien aceitado conjunto con el *staff*, y, frente a los actores, ni un solo grito ni una sola artificial seducción en la dura tarea de doma y convencimiento. Pocas y muy precisas instrucciones. Y, cuando parece que el descuido preside la preparación o filmación de una escena, la voz ronca interrumpe, siempre a tiempo, siempre oportuna, para recordar el detalle indicado, el matiz acordado. Pero al mismo tiempo ningún exceso de apuntes o de esquemas. Desde antes del alba Buñuel ha pensado en sus escenas. Lo demás es una improvisación formal, allí, en el lugar de filmación, con el escenario y los intérpretes ante los ojos, en plena presencia y visión de lo que se ha de crear.

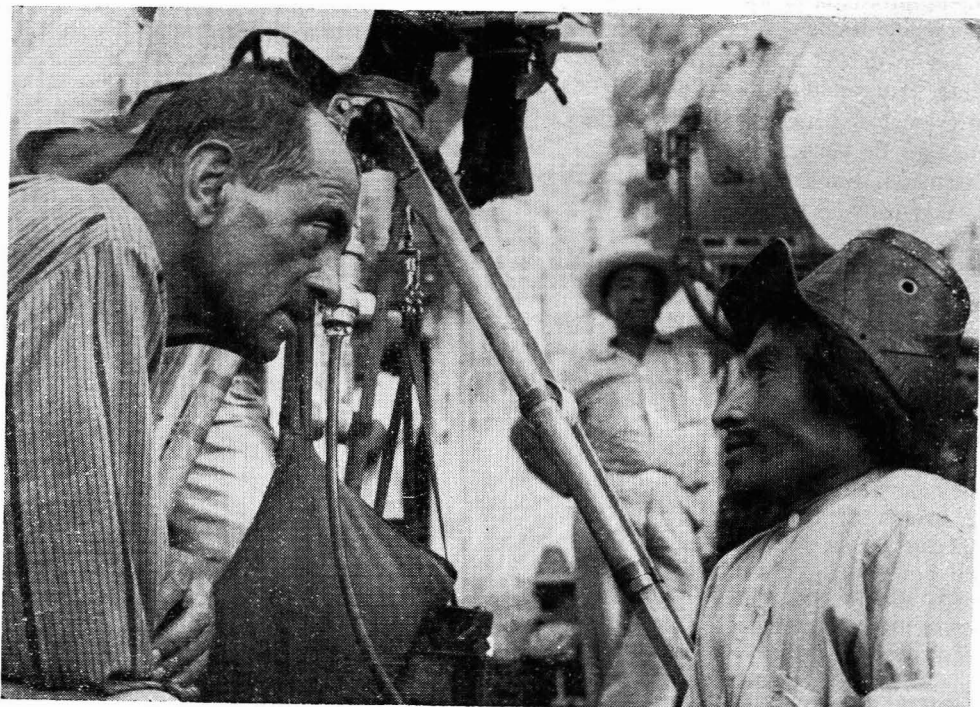
Pasado el trabajo Buñuel no dedica ya mucho tiempo a la obra realizada. Ya lo está solicitando — interna u oficialmente — otra nueva. Otra vez en casa, otra vez en su centro de gravedad — como el filmar es su centro de acción — reanuda su vida de todos los días.

Y aquí lo dejamos, sentado en un sillón con un cigarrillo fuerte entre los dedos o limpiando sus armas cuidadosamente alineadas en estanterías y cajones.

Luis Buñuel, el hombre en que el inconformismo es limpieza, el grito rectitud y la rebeldía alta, grave, y profunda moral.



Gabriel Figueroa y Luis Buñuel—"un impresionante sarakof"



Buñuel—"Frente a los actores, pocas y muy precisas instrucciones"



Luis Buñuel con Marga López, Manuel Barbachano y Francisco Raval en la filmación de *Nazarín*

TEATRO

Por José Luis IBÁÑEZ

LAS COSAS SIMPLES y a propósito de ellas.

“**B**USCANDO siempre algo nuevo, aun dentro de lo ya hecho... hacemos estas *Cosas simples* en la forma más apegada que puede una ficción estar a la realidad” dice el director Hugo Macías al explicar por qué representa la obra de Héctor Mendoza en el Café de la Concordia. Dicho de otra manera, es una representación que, en la medida posible rehuye fingir para convencer mejor.

El experimento se propone rechazar el artificio, fundamentalmente no recurrir a él, utilizarlo sólo en ocasiones inevitables. El principio no es fingir la realidad, sino reproducirla fiel y minuciosamente de modo semejante al de la fotografía, que recoge casi todos sus detalles. La capacidad de observación (que copia) sacrifica el poder de la imaginación (que transforma). En el experimento de Hugo Macías, los aparatos, muebles y alimentos son auténticos, no simulados. Además ¡han estado al servicio de la clientela del café-escenario! Los helados se derriten ante el espectador; el café se enfría; “el aceite chilla en la cocina”; el teléfono está conectado con los cables de la calle; afuera pasan y desfilan auténticos transeúntes y automóviles; la caja registradora contiene monedas y billetes de verdad, etc. Hay una preocupación por subrayar lo evidente y dejar como únicos elementos de ficción a los actores... y al texto.

Ahora bien, al autor (generalmente) parece no preocuparle la comprobación de la evidencia, sino descubrir lo que ella oculta, penetrándola. Entonces la transparente ante el espectador mediante una ilusión provocada. Desvanece lo tangible y deja ver algo que permanecía oculto detrás. El autor esfuma rasgos y la realidad teatral empieza a formarse: lo intangible aparece y el espectador asiste a su corporización y a su descubrimiento: a una revelación. Ya todo es fingir para revelar. Objetos espesos que fingen su transparencia y se esfuman; personas que fingen ser otras; palabras que fingen ser otras también; todo para producir... no la presencia opaca de la realidad, sino la ilusión de su presencia transparente, ilusión tan auténtica (posiblemente) que al serlo se convierte en realidad, en otra que no es exactamente igual a la primera (el modelo) pero que a pesar de su forma distinta puede comunicar lo mismo y ser tan concreta como aquélla.

Las cosas simples obedece a un proceso semejante. Héctor Mendoza no ha excluido ni las tazas de café, ni las mesas, ni las cucharas, ni los helados, ni la “barra”, al recurrir a un “café” como escenario que reúne a los personajes que le interesaron. Allí, están, en su texto, enumerados concretamente y refiriéndose a un modelo de la vida real. Pero la obra misma esfuma esos objetos hasta convertirlos en un velo que disfraza las preocupaciones de un grupo de adolescentes. Vemos entonces que a él no le interesa

reproducir el momento en que éstos toman helados, pagan la cuenta y se van a sus clases, sino expresar las preocupaciones que esconden precisamente esos momentos. Y si la realidad los cubre, la ficción los hará visibles, en la medida que su capacidad de autor se lo permita. Así, se vale de personas y de objetos para fingir que los estudiantes sólo hablan de, y hacen, lo que Mendoza, como escritor, ha percibido tras sus conversaciones y sus acciones. Es decir: finge. Por eso es que, durante su representación, la obra puede convencernos de que esos estudiantes lo dicen todo y —particularmente— de que no tienen por qué callar nada, cuando en la vida real puede suceder lo contrario. Convertida en artificio, la realidad no ha sido (como la ficción) el fin de este proceso, sino un recurso.

Llegamos entonces al punto en que el experimento de Hugo Macías se opone al texto que escogió para llevarlo al cabo. Mientras que el autor desvanece los rasgos de lo más evidente, el director los precisa y los destaca de una manera que (inconscientemente) les devuelve su calidad opaca y espesa. La consecuencia es lógica: al espectador le convencerán más los objetos que el texto y que los actores, porque *sólo estos fingen*. El experimento es ingenuo en cuanto a que pretende, desde sus principios, que la ficción lo sea parcialmente, es decir: imperfectamente.

Dos procedimientos se enfrentan para luchar entre sí y ambos sufren. Por su parte, *Las cosas simples* es una obra suficientemente equilibrada y fuerte en su estructura para caer al primer ataque, pero sí trasluce debilidades de otra índole. Bajo la sonoridad y el ritmo de su diálogo (las cualidades más sobresalientes del texto) hay frases que unidas al optimismo excesivo de toda la comedia delatan a una mente que, aunque sensible,

está en los principios de su formación; un pensamiento que pese a su agilidad y a sus capacidades, al escribir no puede todavía revelar ni transmitir tanto como hace sospechar que recibe. A su vez, los encargados de representar *Las cosas simples* en esta ocasión, insistiendo en copiar la realidad, no atenuaron aquella deficiencia, sino que acentuaron su notabilidad. Lograron sostener el tono agradable y la ligereza de la comedia, pero no supieron combatir los momentos débiles. Constantemente la actuación intentó reproducir con exactitud las entonaciones y las actitudes que se observan durante una conversación auténtica, sin percatarse de que al hacerlo limitaba su poder expresivo (por el exceso de énfasis y la repetición de gestos que tal propósito implica).

Curiosamente se registra, dentro de la misma representación, el acercamiento contrario. Evita Muñoz, como *Catalina*, encontró el secreto y la eficacia de la economía en el escenario, y por contraste con el resto del reparto, desempeña su papel justa, refinada y distinguidamente. Otra actuación tan digna como ésta es la de Miguel Fernández en *David*.

No obstante sus errores, de este grupo pueden esperarse mejores y más expertas representaciones. Es un conjunto que merece la atención que corresponde a su entusiasmo y a su honestidad.

NOSOTROS, ELLAS Y EL DUENDE

Uno se pregunta cómo juzgar una obra que se empeña en afirmar... que hay un duende que ayuda a las mujeres a satisfacer sus caprichos. Por supuesto que como en una obra *tan real* no puede aparecer el duende que la desvirtuaría, sólo vemos los caprichos y lo del duende nos lo cuentan. Pero los caprichos siempre acaban por fastidiarnos y eso es lo que sucede con la obra de Llopis: que por la tonta acaba con nuestra paciencia.

Enrique Rambal la dirigió para representarla en el Teatro del Músico, con Lucy Gallardo, Miguel Córcega y Bárbara Gil. La gente va a verlos y eso les basta



“Las cosas simples es una obra suficientemente equilibrada y fuerte en su estructura”

LA TEMPORADA EN NUEVA YORK

La ópera de tres centavos, traducida por Marc Blitztein, ha cumplido ya su cuarto año de representaciones en el Teatro de Lys.

El mismo Blitztein ha convertido a *Juno y el pavorreal*, de O'Casey, en un musical del que Shirley Booth y Melvyn Douglas serán las estrellas. La versión se titula *Daarlin' Man*.

A su vez, *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen, ha cambiado de género y de título. *A Perfect Evening* se llama la adaptación musical que hicieron Abe Burrows, Robert Goldman y Glenn Paxton.

Helen Hayes, Kim Stanley y Eric Portman son la familia Melody (Sara, Nora y Cornelius) en la última obra que se conoce de Eugene O'Neill. Los críticos no se han entusiasmado tanto como ante el estreno de *Long Day's Journey into Night*, pero *A Touch of the Poet* ha sido bien recibida por todos. Esta es la primera que se conoce de las nueve obras que hubiesen compuesto el ciclo que O'Neill estaba escribiendo cuando murió, ciclo que iba a llamarse *A Tale of the Possessors Self-Dispossessed*, y del cual *Long Day's Journey* no es parte. Algunos dicen que *A Touch of the Poet* es la única obra que O'Neill pudo terminar (de la triple trilogía), pero no se ha podido determinar qué número de orden le corresponde dentro de ella. Otra versión, cuya veracidad parece haber sido comprobada ya, ha declarado que el Teatro Real de Estocolmo va a estrenar una obra posterior a ésta, y que se llama *More Stately Mansions* (la cual parecía haber sido destruida por el propio O'Neill).

John Osborne ha vuelto a aparecer en los teatros de Broadway con *Epitaph for George Dillon*, escrita en colaboración con Anthony Creighton, y estrenada hace algunos meses en Londres. Dillon, el personaje que durante años se ha atormentado con la duda de si tiene talento o no como escritor, acaba por rendirse ante la duda y pronuncia su epitafio antes del último telón: "Aquí —en una pobre casa de los barrios londinenses— yace el cuerpo de George Dillon que pensó, que esperó, él fue ese ser misterioso, ridículo, llamado un artista."

Elmer Rice regresa a Broadway después de una larga ausencia. Su nueva



John Osborne

obra se llama *Cue for Passion* y el mismo autor la dirigirá.

Una de las obras que Broadway espera con mayor interés es *J. B.*, de Archibald

Mc Leish, programada para los últimos días de diciembre. *J. B.*, fue estrenada ya el año pasado por grupos experimentales universitarios con un éxito que atrajo la atención de la crítica neoyorkina ya que le ha ganado la oportunidad de llegar a Broadway en manos de Elia Kazan. La obra convierte a Job en el símbolo del hombre moderno, y está escrita en verso. Mac Leish —poeta, profesor y publicista— ha sido comparado ya con Eliot, Fry, Beckett y Anhouil, después que la Universidad de Yale presentó su obra por primera vez.

Tennessee Williams reaparecerá con *Dulce ave de juventud*, obra que está situada en una ciudad de la costa del Golfo de México. Dirigirá Kazan, y el protagonista (un gigoló, amante de una "estrella" de cine venida a menos) será Paul Newman. Hasta ahora, las obras de Williams sólo han constituido éxitos sensacionales cuando las ha dirigido Kazan (con excepción de *Glass Menagerie*, que dirigió Eddie Dowling).

LIBROS

LO QUE SE PIENSA EN EL EXTRANJERO DE LA POESIA DE OCTAVIO PAZ

Estos párrafos aparecieron recientemente en el Suplemento Literario de "El Nacional" de Caracas. Hemos considerado interesante su reproducción para que se tenga una idea de la opinión expresada sobre uno de nuestros mayores poetas, en otras partes del mundo.

LA "VIOLENTA ESTACION"

Por Guillermo SUCRE

POESIA aparentemente hermética o demasiado intelectual, elusiva o laberíntica, la de este último libro del gran poeta mexicano, y acaso también la de toda su obra, sobrecoge, al contrario, por la rasgada inteligencia, por la "razón ardiente" y el denso y desencadenado lirismo que la sustentan. Un lenguaje de alta tensión, alternativamente barroco o descarnado y directo, a veces un tanto difícil de penetrar por su efervescencia imaginativa y su avasallante concentración conceptual, una alucinada y dramática visión de la existencia, del tiempo y de los contradictorios y desgarrados conflictos del hombre contemporáneo, acentúan este carácter suyo de poesía que se juega su destino no en la soledad sino en la pugna y relación con el mundo, de poesía imprecatoria y existencial, desdeñosa de banalidades formales y de requiebros extáticos, insurgente pero cristalizada y lúcida en la propia violencia de su gestación. Poesía que se hace y se deshace, que se afirma y se niega en la misma trágica dialéctica de su pasión, poesía temporal, nutrida por asedios y angustias de nuestra compulsiva historia de hoy, y poesía

a la vez proyectada hacia una trascendencia más permanente donde "Todo es presencia, todos los siglos son este Presente", pocas como ella reflejan el fascinante y múltiple acontecer de la vida. Contra quienes la creen aún abstracta o irreal, podemos señalar la capacidad que revela Paz en sugerir la despiadada e imponente presencia de la naturaleza mexicana, en prodigar con arrebatada embriaguez y pulso certero las grandes experiencias eróticas del hombre, y aun la fuerza material con que plasma el terrible influjo del tiempo en nuestro destino. El mismo vigor imaginativo con que fabula un mundo, el despliegue de un lenguaje de potentes hallazgos psicológicos y metafóricos, esa imagen lúcida y punzante con que penetra, rápida y sintética, en los hechos reales y los descubre en su última verdad —imágenes como "ese árbol cargado de injurias que alguien sacude a media noche en la plaza" o el "polvo que se levanta como un rey amarillo y todo lo descuaja" o "voy por tu cuerpo como por el mundo, tu vientre es una plaza soleada, tus pechos dos iglesias donde oficia la sangre sus misterios paralelos"—, difícilmente podrían estimular, a menos que se persista en un convencionalismo estéril, un juicio en tal sentido.

"La Estación Violenta", cuyos nueve poemas abarcan un lapso de más de 10 años de creación, es obra que resume y exalta las distintas y contradictorias experiencias de su autor e implica un paciente, combativo y resonante ejercicio del espíritu. En ella habremos de encontrar algunos de los testimonios más valerosos y permanentes del universo poético de Paz, signos también de una madurez acerada y nutrida en una vasta escala de la realidad y del hombre, en una tenaz asimilación de su historia. Expresión de esa vasta escala de la realidad son los múltiples temas que aborda el autor: la



Tennessee Williams

angustia existencial ante el tiempo, constante sobrecogedora a todo lo largo de este libro, en poemas como "La Fuente", "Muera", "¿No hay salida?"; los fondos, urgencias y búsquedas del lenguaje, esa metafísica desconcertante de la creación, en ese milagroso texto revelador de la validez humana de la poesía de Paz, que es "El Río"; la problemática social y la imprecación en "El Cántaro Roto", donde al mismo tiempo aparecen la trágica violencia y la soledad del paisaje y la historia mexicanos; y la endurecida, hiriente y al fin triunfante victoria del amor de la pareja humana que copula y se trasciende, sobre la muerte, las guerras y el exterminio, en el último poema "Piedra de Sol", inagotable y tempestuoso, lleno de múltiples símbolos y de una oscura corriente como la vida, cuya sola presencia en este libro basta para comunicarle definitiva jerarquía estética.

Pero el hombre que acepta su destino y su compromiso detrás de estos temas no es un ente puramente abstracto, sino un ser histórico y real, envuelto por la aventura de nuestro tiempo, en batalla obstinada por conquistar su verdad o su absoluto, una criatura terrestre y americana que atraviesa los enigmáticos paisajes de su país natal o las ciudades de otro mundo penetradas por el sombrío paso de las edades, pero cuya vivencia es una y semejante a la grandiosa vivencia universal de todo hombre. Un ser que existe y se reafirma por el símbolo y plenitud del amor, asistido por la gloria y potencia del cuerpo y los sentidos, como los seres que "se desnudaron y amaron —por defender nuestra porción eterna—, nuestra ración de tiempo y paraíso".

LEÓN FELIPE, *El ciervo*. Editorial Grijalbo. México, 1958. 131 pp.

Es fácil descubrir que la fuente de inspiración, el impulso que llevaba a León Felipe hacia el poema en la mayor parte de sus libros anteriores era la indignación, la ira. Sumergido en la realidad más inmediata, el poeta dejaba brotar libremente estos sentimientos y, aprovechando como nadie lo había hecho hasta entonces las posibilidades increpativas del español, elevaba la blasfemia, el grito hasta la poesía, insuflando a ésta todo el vigor de la desesperación de aquélla. Sin embargo, a pesar de esta indignación, o, mejor, por medio de ella, a través de ella, León Felipe parecía animado de un franco impulso teísta. Se quejaba, gritaba, pero ante alguien.

—Pero... ¿dónde está Dios... dónde está Dios?

En el pico de la oración...
Y en el rabo de la blasfemia.

Decía por ejemplo, en el epígrafe de *El poeta maldito*. (Antología Rota.)

Ahora en *El ciervo*, este su último libro de poemas, escrito "al fin de la jornada", para decirlo con sus mismas palabras, León Felipe renuncia a la ira y a la blasfemia, renuncia a la indignación para, viejo, triste, sabio, desolado, pero siempre sincero y generoso, conmovernos, sobrecogernos con un adolorido y terrible mensaje de escepticismo total. Al final del camino, el poeta no sólo desea la muerte, no sólo renuncia a todo, pide la destruc-

ción total, el regreso a la Nada. Ya no grita, interroga:

¿a qué se juega aquí?

.....
¿Para que sirva la fuerza tremenda del amor?

Y no espera respuesta, confía, sabe que ésta será tan sólo el silencio y en él cree, a él se entrega:

Todo es una prisión.
Y la nada también... La nada:
el Infinito encarcelado
en el cero vacío y absoluto...

Va más allá aún: lleva su desesperación hasta dudar, con temor, también de esta Nada y entonces la pide para sí:

Señor del Génesis y el Viento, te lo devuelvo todo:
la arcilla y el soplo que me diste...
Vuélveme al silencio y a la sombra,
al sueño sin retorno, a la Nada infinita...
No me despiertes más.

Dice en el último y desgarrador poema del libro.

El ciervo resulta así una especie de testamento, la confesión final, la palabra última de un hombre que ha buscado y se ha buscado, que se desespera y se queja por lo que ha encontrado y al final se resigna, pero sin olvidarse de consignar su dolor. Libro terriblemente sincero y por esto mismo también terriblemente sobrecogedor. *El ciervo* parte de un sentimiento muy personal, casi confesional, intimista, para trascender este ámbito y transmitir un mensaje común, universal, extraído de la suma de las experiencias de un hombre.

No debe ser otra la función de la poesía.

J. G. P.

BENITO PÉREZ GALDÓS, *Doña Perfecta*. Nuestros Clásicos. Imprenta Universitaria. México, 1958. 236 pp.

La inclusión de un título de Benito Pérez Galdós como sexto número de la colección Nuestros Clásicos, hoy que afortunadamente el nombre de este novelista vuelve a ser colocado junto a el de los más grandes autores que se han acercado a este género, después de un breve lapso de tiempo en el que fue relegado a un innecesario segundo término, parece totalmente acertada.



Como Balzac, como Dickens, Galdós pertenece sin lugar a dudas a la estirpe de los grandes inventores de realidad. Semillante al inagotable caudal de un río, su obra ofrece una imagen total, completa de la España del siglo XIX. Una tras otra las innumerables novelas de Galdós, a las que deben agregárseles los *Episodios Nacionales*, que en cierta forma las continúan y completan, nos sumergen en un mundo abigarrado y compacto, sorprendiéndonos con la fuerza de los personajes, la eficacia de la caracterización, el poder evocativo y descriptivo de la prosa y, sobre todo, la formidable fuerza vital, el inmenso poder creativo que el autor ha desplegado en su elaboración.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con Stendhal o Dostoyewsky, por ejemplo, no basta con leer dos o tres novelas de Galdós para advertir el valor de su obra. Galdós es una totalidad. Adquiere importancia cuando podemos percibir el extraordinario impulso creativo que ésta implica. Es imposible encerrarlo en uno o dos títulos capitales. No es un novelista de situaciones, de conflictos "claves"; ya lo hemos dicho: es un mundo. Como acertadamente resume Max Aub, en el prólogo de esta edición, Galdós no intenta poner en relación al lector con un tipo especial de personajes o de situaciones, se limita a crear. Es un narrador objetivo, al que le basta con lograr que sus caracteres *existan*.

Desde este punto de vista la presente edición de *Doña Perfecta* debe ejercer fundamentalmente la función de una invitación, un punto de arranque, de partida, para sumergirse en la lectura de la obra del novelista.

Creemos que la indudable fuerza de esta narración, en la que el autor ha sabido retratar con admirable justeza no sólo a un grupo de personajes, interesantes en sí mismos, sino a todo un tipo determinado de sistema social, hasta llevar la trama a un final trágico y violento, amargo y terrible, permitirá que esta función se cumpla.

J. G. P.

MILLAR BURROWS, *Los rollos del Mar Muerto*. Sección de Obras de Historia. Fondo de Cultura Económica. México, 1958. 442 pp.

"Dar una idea cabal y definitiva de lo que son los rollos del Mar Muerto, explicar por qué han provocado tanta conmoción, y señalar el grado de su importancia", es la difícil tarea que el autor lleva al cabo en este libro.

Millar Burrows era director de la Escuela Norteamericana de Investigación Oriental en Jerusalén, por los revueltos días en que los rollos fueron vendidos por los beduinos que los habían hallado en una de las cuevas de la desolada región de Qumran, a orillas del Mar Muerto. Y fue en esa institución, hace aproximadamente once años, donde se enfrentó por primera vez a los problemas que plantean los viejos pergaminos escritos en hebreo arcaico.

Burrows trata el tema sin perderse en la erudición árida ni recurrir al sensacionalismo trivial. Fiel a su plan de exponer cuestiones graves en estilo ameno, su trabajo no está dirigido a los especialistas, aunque se basa en las más rigurosas comprobaciones de la arqueología y la paleo-

grafía. Y así muestra cómo la ciencia puso fin a "la guerra de los rollos", por lo menos en lo que a su edad se refiere, aclarando que datan aproximadamente del primer siglo antes de Cristo.

Juzgando objetivamente sobre el asunto, Millar Burrows asienta que estos documentos nos permitirán un mejor conocimiento del judaísmo precristiano, y que todo lo que es importante para el judaísmo, lo es también para el cristianismo. Por lo tanto "al enriquecer nuestro conocimiento del judaísmo durante el período en que el cristianismo surgió, los rollos del Mar Muerto nos han proporcionado un material que nos permite conocer mejor el Nuevo Testamento y el cristianismo primitivo". En esto consiste su importancia real. Pero en cuanto al supuesto peligro que puedan correr los fundamentos de la fe cristiana, categóricamente lo descarta. Pues si es verdad que hay en los Evangelios ideas y expresiones que se han encontrado, casi textualmente, en los libros doctrinarios que figuran en los rollos del Mar Muerto, esto no quiere decir, acaso, sino que el cristianismo nació en el seno de la comunidad judía por el tiempo en que la secta esenia, a la que probablemente pertenecieron los famosos documentos, florecía en el seno de la misma comunidad.

A. B. N.

LEOPOLDO ZEA, *América en la historia*. Fondo de Cultura Económica. (Publicaciones de Dianoia). México, 1957. 278 pp.

En rigor, este libro constituye la coronación de las reflexiones de Zea —*Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica* (1949) y *América como conciencia* (1953)— sobre América y su historia. Pero el tema del libro es más ambicioso que el de aquéllos: Zea, en esta nueva obra, no se limita a preguntar por el *sentido* de la historia de América en cuanto tal, por el *ser* y por la *conciencia* del hombre americano, sino que intenta ver esta misma historia y este mismo hombre en relación con la historia, sin más. En otros términos, por primera vez en forma sistemática y dejando a un lado el punto de vista de una América desde dentro, Zea se plantea el problema de la historia de América como parte de la historia universal. América como algo original, sí, pero no como algo aislado sino en su engrace con la historia de los otros continentes. No se trata de la historia particular de América sino de este continente en la historia general.

¿En qué consiste esa *historia universal*? La historia es una invención occidental, responde Zea. En efecto, por *historia* se entiende en nuestros días la historia de los pueblos de Europa occidental, quienes por su capacidad de expansión, por su imponer formas sociales, políticas, económicas e ideológicas al resto del mundo, han hecho y hacen historia *universal*.

La afirmación del occidente en la historia, sin embargo, ha sido posible porque al mismo tiempo lleva implícita una negación: la de los pueblos no occidentales. En otros términos: la expansión, el brillo, la *universalidad* de Occidente tiene como fundamento, como punto de apoyo, la desaparición del campo de la historia de los pueblos no occidentales: los pueblos de Asia, África e Iberoamérica. El



dominio de los pueblos de Occidente se finca sobre la servidumbre de los pueblos marginales. Zea nos recuerda la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel.

La problemática del libro está planteada en los términos anteriores. Ahora bien, ¿por qué caminos *nuestra* historia nos ha conducido fuera de la historia *universal*? Zea nos dice: Iberoamérica está constituida por valores —aquéllos de la tradición hispana— que han sido excluidos de la cultura y de la civilización modernas de Occidente. España misma, en la actualidad, no participa en la historia del moderno Occidente. Son dos mundos en radical oposición; sin embargo, uno de ellos es ya el triunfador, quien hace "historia universal"; el otro, que pertenece al pasado, es un mundo al margen de la historia de nuestro tiempo.

En opinión de Zea, la oportunidad única que tiene Iberoamérica de integrarse a la historia de Occidente se ofrece así: una Iberoamérica que sea ella misma original, que conservando lo más valioso de su tradición sepa adaptarlo a las exigencias de la modernidad. Formar parte de la historia, pero desde y con nuestras particulares circunstancias; solucionar con un sentido moderno nuestros problemas, pero sin olvidarnos del pasado. Nuestro puesto en la historia está asegurado cuando tal cosa sea una realidad. Es más, la cultura occidental se verá grandemente enriquecida con una nueva aportación: la humanidad de América Ibero.

La multitud de ideas que hay en este libro —el valor que tienen para cualquier americano— garantizan el interés de su lectura. No obstante, me atrevo a afirmar que los análisis de Zea "planean", por así decirlo, sobre una realidad histórica que no se agota como "historia de las ideas". En otras palabras, el libro de Zea parece invitar a que se le integre con un estudio de la estructura real histórica que supone, pero que deja sin tocar. Quiero decir que para conocer la historia de América, su significado, su evolución, sus tendencias, es preciso —absolutamente fundamental— elaborar al lado de la "historia de las ideas" de América la "historia real" de América.

V. F. O.

JOSÉ FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana (Cuarta edición), 1958, 1481 pp.

He aquí una obra en cuyas densas páginas no es posible hallar una sola que no haya exigido una pareja tensión de lucidez, de rigurosa precisión y de síntesis. Se trata de la cuarta edición de un diccionario filosófico que ha estado siendo reelaborado desde 1941.

Los prólogos sucesivos del diccionario escritos, el primero, en La Habana, en 1941; el segundo, en Santiago de Chile, en 1944; el tercero, en Bryn Mawr, Pennsylvania, en 1950; y el cuarto, en París, en 1958, transparentan lacónicamente un afán de superación, por un lado, y testimonian el desarrollo de una conciencia autocrítica, por otro.

Esta obra de José Ferrater Mora ha sido —y ha de seguir siendo en futuras ediciones— una empresa individual, personalísima, de la que él es responsable único y para cuya realización ha tenido que consagrar una extraordinaria capacidad de esfuerzo de trabajo.

Entre la tercera y la cuarta edición hay unas diferencias que el autor llama simplemente "novedades": 762 artículos nuevos; 239 artículos reescritos y 189 artículos ampliados. Y hay que mencionar la bibliografía en varios idiomas que Ferrater ha puesto al día, la revisión del sistema de llamadas de conceptos, el Cuadro sinóptico —bien hecho— Y la Tabla cronológica que, dividida por siglos, comienza con el griego Tales y termina con el argentino R. Frondizi.

Abrase el *Diccionario de Filosofía* en la página 349 y hojéese hasta la 353: son las dedicadas al artículo "Diagramas", con casi cuarenta ilustraciones que —dicho sea de pasada— el mismo Ferrater trazó originalmente valiéndose de *dimes* y *quarters* norteamericanos. Y léase atentamente lo que ha escrito nuestro autor sobre la historia y sentido de estas figuraciones desde Porfirio hasta la fecha; se advertirá la vastedad del saber vaciado en esas páginas indicadas aquí al azar, así como la claridad de la exposición y la riqueza de referencias bibliográficas.

¿Como se las ha arreglado Ferrater Mora para llevar al cabo él solo una obra como el *Diccionario de Filosofía* al par que iba escribiendo otros libros e infinitos artículos y dando cursos y conferencias a lo largo de casi toda la extensión del Hemisferio? ¿Cómo ha podido sintetizar tan adecuadamente lo sintetizado y evitar tan discretamente lo evitado?

En sus "Advertencias" dice Ferrater: "Salvo en los casos en los que bajo la apariencia de rigor se hubiese caído en pedantería, se ha tenido en cuenta la distinción entre el uso y la mención de los signos." (Pág. 13) Pero no hay que entender esta salvedad literalmente: es sólo una expresión del horror a la pedantería que ha presidido la composición de esta obra. Y el diccionario da amplia evidencia de que se ha evitado ese vicio no insólito entre filósofos.

Entre las páginas 717 y 719 Ferrater presenta una síntesis muy clara de su propia doctrina filosófica bajo el título de "Integracionismo".

Pensada y escrita en varios países del Nuevo Mundo, la obra de Ferrater abunda en artículos sobre pensadores anglo e iberoamericanos. El *diccionario*, por lo demás, no se circunscribe a lo marcadamente occidental sino que está enriquecido con precisiones sobre el pensamiento de Oriente.

Esta obra de Ferrater Mora constituye la aportación hispánica a la lexicografía filosófica universal de este siglo, aportación que entre todas la de su género, ocupa muy honroso puesto.

H. R.-A

BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

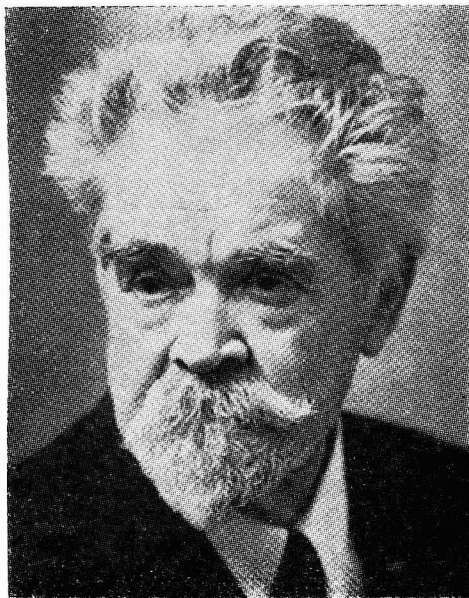
EL ANIVERSARIO de *Tabaré* (1888) comenzó realmente a celebrarse en 1955, primer centenario del nacimiento de su autor, Juan Zorrilla de San Martín. Roberto Ibáñez, director del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo, reunió entonces, en una exposición efectuada en el Teatro Solís (28 de diciembre de 1955-5 de enero de 1956), los documentos iconográficos, los manuscritos, la correspondencia y la bibliografía de Zorrilla. A la vez preparó y publicó el índice crítico de los mismos, bajo el título de *Originales y documentos de Zorrilla de San Martín* (Montevideo, 1955-1956, 102 pp.), trabajo análogo al realizado por el mismo Ibáñez con los *Originales y manuscritos de José Enrique Rodó*, en 1947. El saldo positivo de este índice es innegable; desde el punto de vista puramente literario, "esclarece la admirable disciplina de un hombre a quien muchos —no sin premura— definen como un escritor excesivamente espontáneo".

En efecto, las cédulas 57 a 81, de los manuscritos, y las 176 a 183, de la biografía, correspondientes exclusivamente a *Tabaré* en el índice crítico, respaldan la opinión de Ibáñez. "Las variantes no son capitales. Pero abundan. Suponen un mejoramiento del texto, aquí y allá, con substitución de los vocablos excesivamente repetidos; o responden a un afán de claridad que se aplica a tornar más transparentes o ágiles algunos versos duros o anfibológicos", escribía Ibáñez a Enrique Anderson Imbert, en 1952, al enviarle copia del manuscrito de la bibliografía de *Tabaré*. Anderson Imbert hizo un apretado resumen de las peripecias del poema en su breviario de *Historia de la literatura hispanoamericana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 193; 2ª edición, p. 251): "Juan Zorrilla de San Martín empezó a trabajar su poema *Tabaré* en 1879; lo concluyó en 1886; lo corrigió en 1887; lo publicó en 1888; lo reeditó, cada vez con nuevas variantes, en 1892 y 1918; dio el texto definitivo en la 'novísima edición corregida por su autor' de Montevideo, 1923". Las páginas que dedicó Anderson Imbert a Zorrilla de San Martín, unas de las mejores de su breviario, fueron ampliadas después en la ponencia sobre *La originalidad del "Tabaré"*, presentada al VII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en Berkeley, California, en agosto de 1955. En ella se reconocen los "datos de una excelente bibliografía que tuvo la amabilidad de mandarnos, en carta de 1952, Roberto Ibáñez" (cf. *La cultura y la literatura iberoamericana*, México, Ediciones De Andrea, 1957, pp. 33-55).

Esta "excelente bibliografía" es, pues, la impresa ahora en el índice crítico de *Originales y documentos de Juan Zorrilla de San Martín*, pp. 66-78. Ahí se registran y comentan todas las ediciones y traducciones de *Tabaré*, y aun sus derivaciones musicales. Entre las primeras ediciones figura la mexicana de 1892, con prólogo de Juan de Dios Peza (Librería Nacional y Extranjera de Eusebio Sánchez Terrazas), "quinta edición esmeradamente corregida", según la portada, pero en realidad la cuarta, derivada de la española del mismo año, impresa por Fernando Fe, que es la tercera; estas dos

ediciones presentan "cuatrocientas diecisiete variantes con respecto a la lección original" de las ediciones Barreiro y Ramos, de 1888 y 1889. A la impresionante lista de ediciones habrá en lo sucesivo que agregar otra mexicana: la impresa recientemente por la Editorial Novaro México, S. A., en su colección "Escritores de América", este año de aniversario.

La tercera parte del índice crítico está dedicada a la *Correspondencia*, pp. 35-46. Entre los corresponsales españoles figuran Manuel Tamayo y Baus, Marcelino Menéndez Pelayo, Emilio Castelar, Juan Valera, José María de Pereda, Miguel de Unamuno, Salvador Rueda, Gaspar Núñez de Arce y Ramiro de Maeztu. Tienen especial interés las cartas de Unamuno y las respuestas de Zorrilla, ya publicadas por Manuel García Blanco en *El escritor uruguayo Juan Zorrilla de San Martín y Unamuno* (Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1954, N° 58, pp. 29-56) y por José Pereira Rodríguez en *El Bien Público*, de Montevideo (7, 14 v 21 de enero de 1955); pero ninguno transcri-

Z. de San Martín. LXX aniversario de *Tabaré*

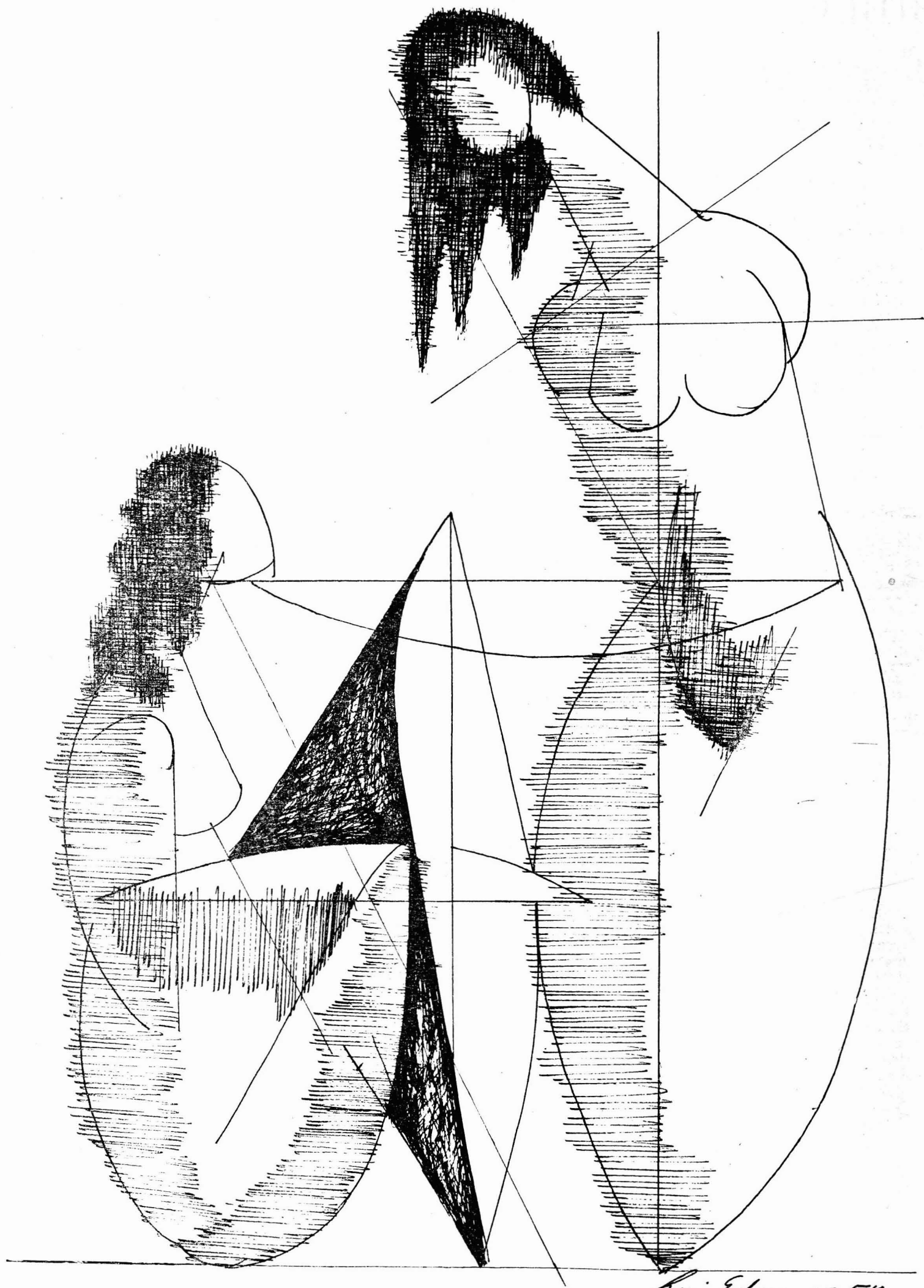
bió el epistolario completo. Hoy se conoce íntegra la *Correspondencia de Zorrilla de San Martín y Unamuno*, anotada y prologada cuidadosamente por Arturo Sergio Visca (Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1955, 66 pp.), gracias también al empeño de Roberto Ibáñez. Otro folleto del Instituto, *El centenario de Zorrilla de San Martín* (Montevideo, 1955, 40 pp.) publica algo *Más sobre Unamuno y Zorrilla*, pp. 23-40, carta de don Raúl Montero Bustamante, yerno de Zorrilla, a Manuel García Blanco; este folleto incluye en primer término una conferencia de Charles V. Aubrun, profesor de la Sorbona, sobre *Zorrilla de San Martín et "Tabaré"*, pp. 7-21.

Las cartas de Menéndez Pelayo tienen la particularidad de ofrecer los juicios sobre *Tabaré* y *La leyenda patria*, que no constan en la *Antología de poetas hispanoamericanos* ni en la *Historia de la poesía hispanoamericana*, por la conocida exclusión de poetas vivos que el autor impuso a sus obras. En carta de "Madrid, 27 de mayo de 1889" dice Me-

néndez Pelayo respecto de *Tabaré*: "Hay en él mucha riqueza de fantasía, interés dramático, y tanto color local como en los mejores poetas brasileños, que son a mi entender los poetas más americanos de toda América". El subrayado es muy suyo. Las cartas de Valera, en cambio, revelan detalles de la cordialidad de aquellas tertulias de la Cuesta de Santo Domingo; la del 7 de enero de 1893 es "para recordarle que hoy es sábado y que, si nada mejor tuviese que hacer, le agradeceríamos mucho que viniese a esta su casa, donde las niñas (y nosotros los viejos también) le agradeceríamos más aún que nos leyese los versos íntimos que leyó noches pasadas en casa del Conde de Cheste", y la del 6 de julio de 1896 le recuerda que "en esta casa siguen las tertulias literarias de los sábados, en las cuales echamos a usted de menos". Recuerdese que Valera, desde 30 de septiembre de 1889, había dirigido a don Luis Alfonso una de sus "cartas americanas" sobre *Tabaré* (cf. *Nuevas cartas americanas*, Madrid, Lib. de Fernando Fe, 1890, pp. 91-126), la misma que aparece al frente del poema de Zorrilla en la edición Maucucci (México-Buenos Aires-La Habana), de 1905.

Entre los corresponsales hispanoamericanos aparecen los uruguayos Alejandro Magariños Cervantes, José Enrique Rodó, Julio Herrera y Reissig, y aun Jules Supervielle. El peruano Ricardo Palma, 29 de enero de 1890, le refiere el juicio del mexicano Guillermo Prieto sobre *Tabaré*: "La primera noticia que del nuevo poema de U. tuve, fue ¡sorpréndase U.! por carta de México. Mi viejo y octogenario amigo Guillermo Prieto, el decano de los poetas de América, pues ya en 1848 figuraba en la *América poética* que publicó en Chile don Juan María Gutiérrez, me habló con cariño de *Tabaré*, como obra que respondía a su ideal de americanismo en literatura". Darío le escribe desde Buenos Aires, 23 de octubre de 1893: "aquí todo el mundo le quiere a usted y le admira. Su nombre es por todos respetado y su musa está por sobre todas las de América"; en 1911, desde París, le pide colaboración para *Mundial Magazine*. Ahí se publicó la "cabeza" de Zorrilla, escrita por Darío y dibujada por Vázquez Díaz, en febrero de 1913, al mismo tiempo que *La lengua olvidada*, del propio Zorrilla. Otras colaboraciones suyas se publicaron también en *Mundial: Palabra y silencio*, mayo de 1913, y *Hacer por hacer*, septiembre del mismo año. Otros hispanoamericanos (José Santos Chocano, Paul Groussac, Amado Nervo) y europeos (Ludovic Halévy, Sully Prudhomme, Maurice Barrès, etc.) completan la corona de admiración y reconocimientos.

A la labor bibliográfica y documental de Ibáñez debe agregarse la de la compilación realizada por Alfonso M. Escudero, O. S. A., con las *Páginas olvidadas de Zorrilla de San Martín, insertas en "La Estrella de Chile"* (Santiago, 1874-1877), publicadas también por el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (Montevideo, 1956, 137 pp.), y, sobre todo, la crítica de Anderson Imbert, hoy por hoy, el más valioso examen de *Tabaré*, proeza de honrada objetividad: "Sólo comprendiendo su firme concepción católica de la vida puede apreciarse el valor de *Tabaré*... Si no somos capaces de ponernos en el punto de mira católico de Zorrilla todo su poema se nos cae hecho polvo" (*obra citada*, pp. 35 y 38).



Luis Eduardo 58

Dibujo de Luis Eduardo