

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

MARZO 1965

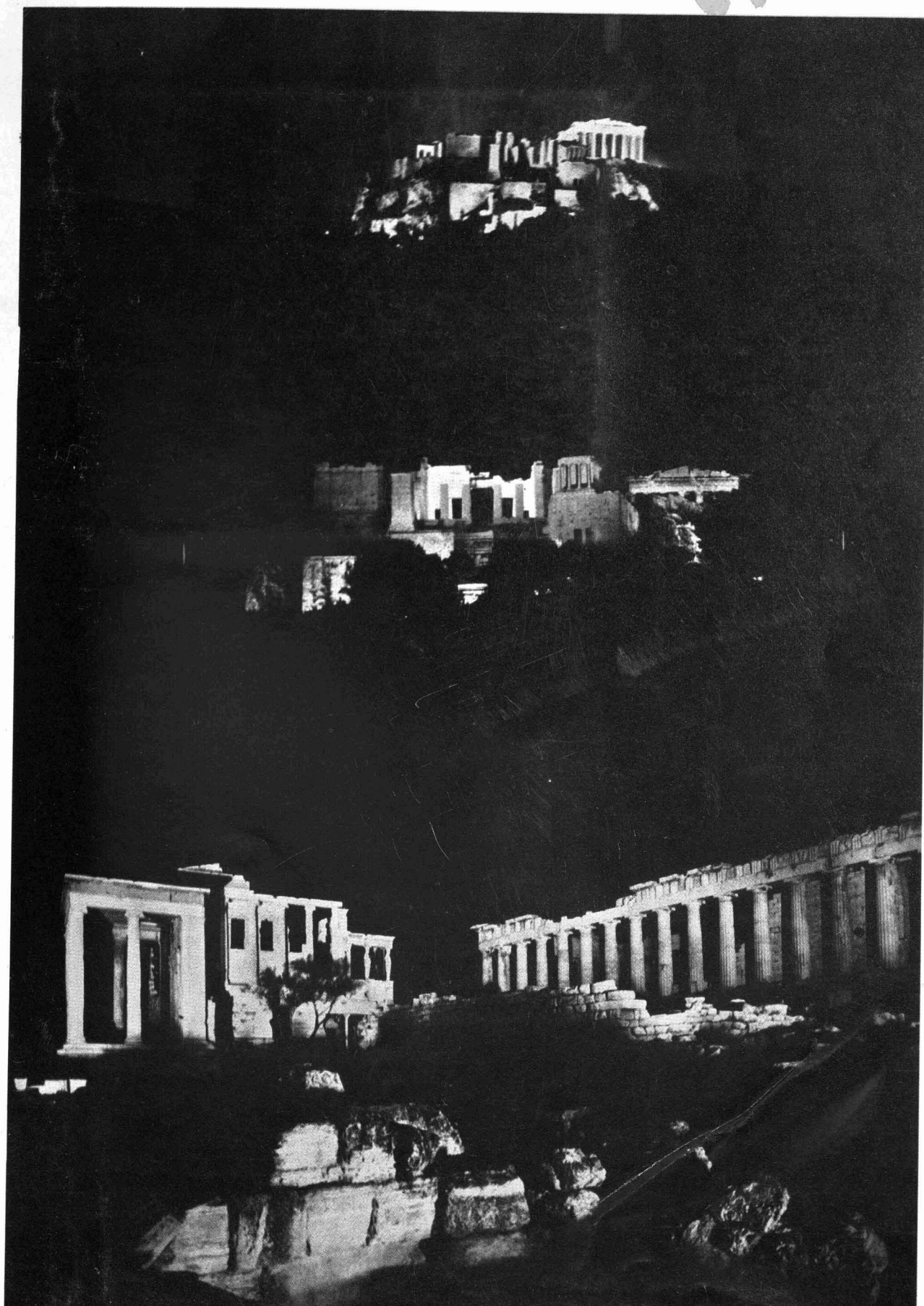
Laurette Séjourné: *Arquitectura
y arqueología*

Georgiades Arnakis: *Seferis y la tragedia*

Una novela de Vicente Huidobro

Las dos inculturas

Los llevados y traídos hijos de Sánchez



Volumen XIX, Número 7

México, marzo de 1965

Ejemplar: \$ 3.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

*Doctor Roberto L. Mantilla Molina*REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Redacción:

*Alberto Dallal
Juan García Ponce
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco
Carlos Valdés*La Revista no se hace responsable de
los originales que no hayan sido so-
licitados.REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICOTorre de la Rectoría, 10º piso, Ciudad
Universitaria, México 20, D. F.Tel. 48-65-00
Ext. 123 y 124Toda solicitud de suscripciones debe
dirigirse a:Tacuba 5, 2º piso
México 1, D. F.
Tel. 21-30-95Precio del ejemplar \$ 3.00
Suscripción anual „ 30.00
Extranjero Dls. 5.00Franquicia postal por acuerdo presi-
dencial del 10 de octubre de 1945,
publicado en el D. Of. del 28 de
noviembre del mismo año

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA,
S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIA-
DOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FI-
NANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO,
S. A.Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DÍAS

Jaime García Terrés

ARQUITECTURA Y ARQUEOLOGÍA

*Laurette Séjourné,
Graciela Salicrup*LA TRAGEDIA DEL HOMBRE EN LA
POESÍA DE GIORGOS SEFERIS*G. Georgiades Arnakis*

LAS DOS INCULTURAS

*Gabriel Zaid*EL JARDINERO DEL CASTILLO
DE MEDIANOCHE*Vicente Huidobro,
Hans Arp*

LOS PERROS

Elena Garro

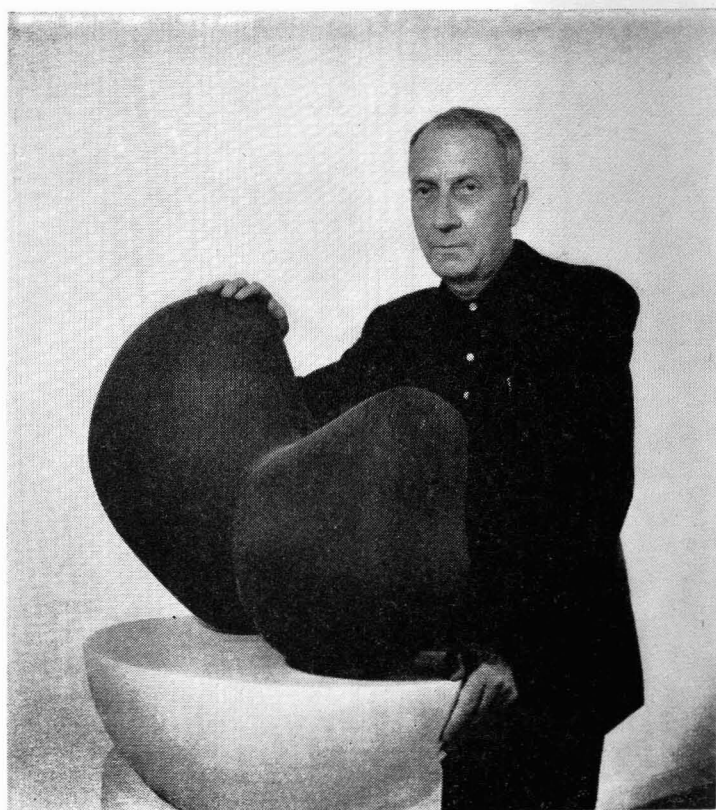
POEMAS

*Pierre Reverdy*EL REDESCUBRIMIENTO ITALIANO
DE NORTEAMÉRICA*Sergio Pacifici*

SOBRE LA MISMA TIERRA

*José de la Colina,
Alberto Dallal,
Carlos Valdés*

DIBUJOS

Lilia Carrillo

—Hans Arp

Ver El jardinero del Castillo de Medianoche

La feria de los días



I

Una cosa es la crítica y otra la Inquisición. Una cosa el calificar (de buen o mal humor) la obra ajena y otra el perseguir judicialmente a sus autores y editores. Pero los miembros de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística parecen repudiar el deslinde. Para ellos el tiempo no ha pasado: los conflictos de opinión siguen ventilándose frente a los tribunales.

II

La denuncia de la SMGE en contra de *Los hijos de Sánchez* ha despertado un justo escándalo. Cuando lo que uno suponía ser una asociación ilustrada se transforma en agencia policiaca resulta normal que el público se asombre y que proteste.

III

Tanto se ha escrito, a estas alturas, en torno a la cuestión, que los ren-

glones presentes casi se antojan de sobra. La insistencia se explica. Puesto que en su oportunidad incluimos aquí mismo diversos comentarios adversos al libro, tócanos ahora, ante las nuevas circunstancias en que se lo enjuicia, sostener sus derechos.

IV

Podrá decirse y reiterarse que el libro de Oscar Lewis carece de la naturaleza documental que pretende; que se halla viciado de origen por la invalidez científica de su método; que tampoco tiene calidad literaria; que aísla ciertos datos de su indispensable contexto; que no pocas veces su antropologizante autor se deja llevar por la credulidad, o por una



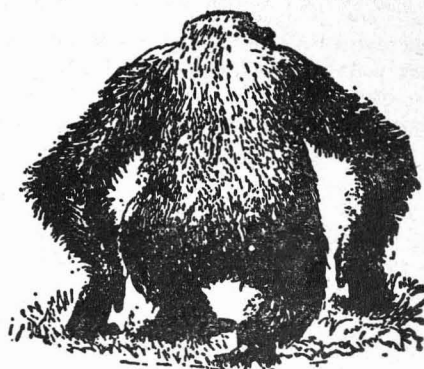
ambigua inclinación al melodrama; que es éste, más que el eventual acercamiento a una verdad dolorosa, el responsable primario de la categoría de *bestseller* obtenida por la obra.

V

No puede hablarse, en cambio, de la comisión de un delito. Ni en lo jurídico, ni en lo moral, ni en lo literario, encuentra base tamaña acusación.

VI

La SMGE ha fincado los agravios cometidos por Oscar Lewis y sus editores mexicanos en "el lenguaje soez y obsceno usado por el autor, la descripción de escenas impúdicas y... las opiniones calumniosas, difamatorias y denigrantes contra el



pueblo y el gobierno de México...". En realidad, a nadie abrirá los ojos el libro de Lewis (y en eso radica, precisamente, su mayor defecto). En cuanto a las "opiniones calumniosas, difamatorias y denigrantes", convendrá, si las hay, que los acusadores logren anularlas con argumentos. ¿Y desde cuándo el *opinar* constituye un crimen en nuestro país?

VII

Late algo turbio en el fondo de este asunto. Una torpeza, o una mala fe, difícil de creer. Dejémoslos de amenazar a quienes *nos denigran*, y procuremos enmendar lo enmendable. No es con alardes de pudor ni con vociferaciones de ultrajado narcicismo con lo que habremos de empujar mejores caminos para el futuro de México.

—J. G. T.



En la Procuraduría, la Acusación
Contra el Fondo de Cultura

Ayer fue recibida por la Procuraduría General de la República, la denuncia de hechos elaborada por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, en contra del escritor norteamericano Oscar Lewis, su libro *Los hijos de Sánchez* y el Fondo de Cultura Económica que ha lanzado al mercado dos ediciones de la obra.

El documento entregado por la SMGE, que aún no es ratificado para que se abra la averiguación del caso, define el criterio de la denunciante que en su parte medular dice: "El lenguaje soez y obsceno usado por el autor; la descripción de escenas impúdicas con las opiniones calumniosas, difamatorias y denigrantes contra el pueblo y el gobierno de México, colocan a este libro dentro de los actos delictuosos definidos y sancionados en la Ley de Imprenta y en el Código Penal vigente". La denuncia lleva las firmas de los dirigentes de la SMGE, ingenieros José Domingo Lavín y Oliverio F. Orozco Vela; los licenciados Manuel Ramírez Arriaga, Luis Catáño Morlet, Raúl Álvarez Gutiérrez y Valentín Rincón Coutiño; CPT Silvano García Guillot y profesor Antonio Sánchez Molina.

Policias y
Asaltantes

En su parte, la denuncia...
de prensa local protestó contra el encarcelamiento de Rafael Medetti, declarando que su colega no hizo más que mostrarse digno de sus deberes profesionales.

En la parte, la denuncia...
de prensa local protestó contra el encarcelamiento de Rafael Medetti, declarando que su colega no hizo más que mostrarse digno de sus deberes profesionales.

Val... C...banas...

Arquitectura y arqueología

Por Laurette SÉJOURNÉ y Graciela SALICRUP

Conscientemente o no, todos reconocen que el arte del México antiguo constituye el elocuente testimonio de una fe profunda; ya que un mínimo de familiaridad con él lleva a intuir que, lejos de ser expresiones individuales y profanas, sus obras están íntimamente ligadas por un impulso surgido de una fuente común.

De ahí que la tarea esencial del arqueólogo —la única susceptible de redimir a sus conocimientos materiales del pedantismo estéril— sea descubrir y comprender esa fuente generadora de tan altas creaciones.

A pesar de la existencia de numerosos documentos relativos a la religión —los magníficos trabajos de etnología y de historia de varios contemporáneos de la Conquista así como una gran diversidad de libros pintados— una firme voluntad de entender lleva irremediabilmente a la certidumbre que sólo una confrontación paciente y rigurosa con los restos arqueológicos permitirá, quizás, un día, vencer los malentendidos y las falsas verdades que, desde la Colonia, guardan tenazmente oculta la realidad prehispánica.

Entre los datos concretos susceptibles de esclarecer el aporte de los cronistas y de los códices, los que aporta la arquitectura están en primer término, porque, dado el poder de síntesis que la caracteriza, el estudio de sus vestigios debería como ninguno, poder restituir una significación a los elementos que el arqueólogo encuentra separados de su contexto, perdidos en el caos de la multiplicidad y de la fragmentación.

Los problemas comienzan al comprobar la extrema escasez de monumentos instructivos, ya que, para que un edificio hable, no es suficiente que presente un mínimo de integridad estructural, sino que se beneficie, además, de una situación algo precisa en el conjunto, a la vez, de la Ciudad y de los textos que se refieren a ella.

Ahora bien, sabemos, de una parte, que las descripciones existentes atañen casi todas a la cultura náhuatl de la altiplanicie, cuyas manifestaciones fueron escrupulosamente aniquiladas y de otra parte, que los templos todavía en pie —los mayas, por ejemplo— se elevan en un vacío histórico.

Como lo hemos tantas veces ya afirmado, sólo el descubrimiento de la similitud que existe entre los rasgos culturales en vigencia en el momento de la Conquista y los de Teotihuacán —descubrimiento que más de diez años de una intensa labor personal de exploraciones han confirmado más allá de toda esperanza— permite hoy día salvar un obstáculo, antaño infranqueable.

La finalidad de este trabajo es poner a prueba, una vez más, ese puente echado sobre los siglos que separan a Tenochtitlán de la antigua Ciudad de los Dioses, por medio de la confrontación de lo poco que conocemos de su arquitectura respectiva.

LA CIUDAD

Un hecho se impone de inmediato: las dos metrópolis se particularizan no sólo por una grandiosidad fastuosa que certifican, los españoles de un lado y la arqueología de otro, sino también por la circunstancia que son las únicas verdaderas ciudades de Mesoamérica.

Porque es de observar que, fuera de esas dos cimas de la arquitectura, de la planificación y de la urbanización, las demás zonas arqueológicas no restituyen más que vestigios de centros de un carácter siempre ceremonial, aunque acuse, como en la fase tolteca-chichimeca, costumbres guerreras. En efecto, se trata invariablemente de conjuntos de santuarios en los que, dada la escasez de habitaciones, no podía vivir más que muy poca gente —sin duda la indispensable para asegurar el culto—, los que, a la manera de las catedrales y de los monasterios del medioevo, debían limitarse a acoger temporalmente a las poblaciones rurales.

Dejando por el momento de lado el análisis del fenómeno que es, quizás, el más rico en contenido social —es decir, el paso de la organización urbana que reclama una metrópoli como Teotihuacán, con su insaciable necesidad de objetos manufacturados, a la dispersión de la gente por los campos durante los siglos guerreros, hasta que Tenochtitlán asumiera de nuevo el papel de gran consumidor de otros productos que los

alimenticios—, limitémonos a observar que, cuando queremos establecer un paralelo arqueológico con la ciudad que deslumbrara a los conquistadores, no nos queda más remedio, así sea por simple exclusión, que referirnos a Teotihuacán.

Queda ahora por descubrir si el paralelo que imponen los dos capitales por su misma naturaleza, se prolonga en manifestaciones más personales, tales como, por ejemplo, la construcción y la distribución de los templos; su lugar en la comunidad o las diversas formas de vida a las que respondían.

Para alcanzar este fin, tenemos, de una parte, las descripciones a menudo detalladas, pero desesperantemente fragmentarias a causa de lo extraño de un mundo que dejó de existir apenas entrevisto y que Cortés y Bernal Díaz califican de inimaginable. De otra, una ciudad inmensa sepultada, que no conocemos más que a través de los mitos de la creación del Quinto Sol, el esqueleto de algunos monumentos gigantescos, incomprensibles girones de estructuras; tres ruinas de edificios enteros, infinitas observaciones hechas durante las excavaciones y una masa de cerámica, de objetos y de frescos que resulta inagotable por poco que se quiera escucharlos.

Lo que sobresale de los escritos de Cortés y de Bernal Díaz, es la estupefacción que despierta en ellos tanto el número, el trazado y la amplitud de las avenidas, como la inmensidad de todo lo que ven: plazas, mercados, muchedumbres, cúes, palacios.

“Y desde que vimos... aquella calzada tan derecha y por nivel como iba a México, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro del agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían, si era entre sueños... Todo muy enalado y lucido de muchas maneras de piedras y pinturas en ellas que había hartó que ponderar...”¹

Y Torquemada resumiría después las impresiones de los testigos afirmando:

“...Tiene México las mejores casas y calles a una mano de cuanto se sabe que hay poblado en el mundo.”²

Esta estupefacción que deja entrever un átomo de la realidad incomparable que iban a destruir, marca también la diferencia esencial entre Tenochtitlán y las ciudades europeas. Resulta claro que, como los provincianos mesoamericanos, los españoles quedaron maravillados por la metrópoli, por una concentración urbana tal como no existía entonces en ninguna otra parte.

No reproduciremos las esotéricas medidas del xvi, para atenernos a la precisión del metro que nos ofrece el arquitecto Marquina. Gracias a su rigurosa reconstrucción,³ sabemos que la plaza rodeada de un muro que los conquistadores pudieron, un día, admirar desde lo alto del Teocalli principal, era varias veces mayor que el actual Zócalo.

Las mismas dimensiones colosales singularizan a Teotihuacán: sólo los edificios explorados hasta ahora, determinan una superficie de más de 80 kilómetros cuadrados.⁴

No conocemos hasta el momento actual más que una sola avenida —de cuarenta metros de ancho y de cinco kilómetros de extensión⁵— pero el carácter residencial de los barrios que la circundan permiten asegurar la existencia de otras grandes arterias.

En un punto que marca la mitad de esta avenida,⁶ se encuentra la Ciudadela, un cuadrilátero que, con sus 400 metros de lado iguala, por sí solo, al recinto sagrado de Tenochtitlán.⁷ El espacio hundido de una profundidad de seis metros, que está en el centro de la vasta plataforma, mide 235 metros.⁸ En cuanto a las dimensiones de las plazas que se abren al frente de las pirámides, pueden deducirse del simple hecho que uno de esos monumentos posee una base de 225 metros. Por otra parte, gracias a las exploraciones de estos últimos años, se puede ver ahora la inmensidad que se explaya al frente de la pirámide de la Luna, que es sin embargo más pequeña que la del Sol.

EL TEOCALLI O CASA DE DIOS

Además del denominador común de una grandeza y una urbanización que Europa no empezará a conocer hasta el siglo XIX,⁹ existen otras semejanzas entre la primera y la última ciudad náhuatl.

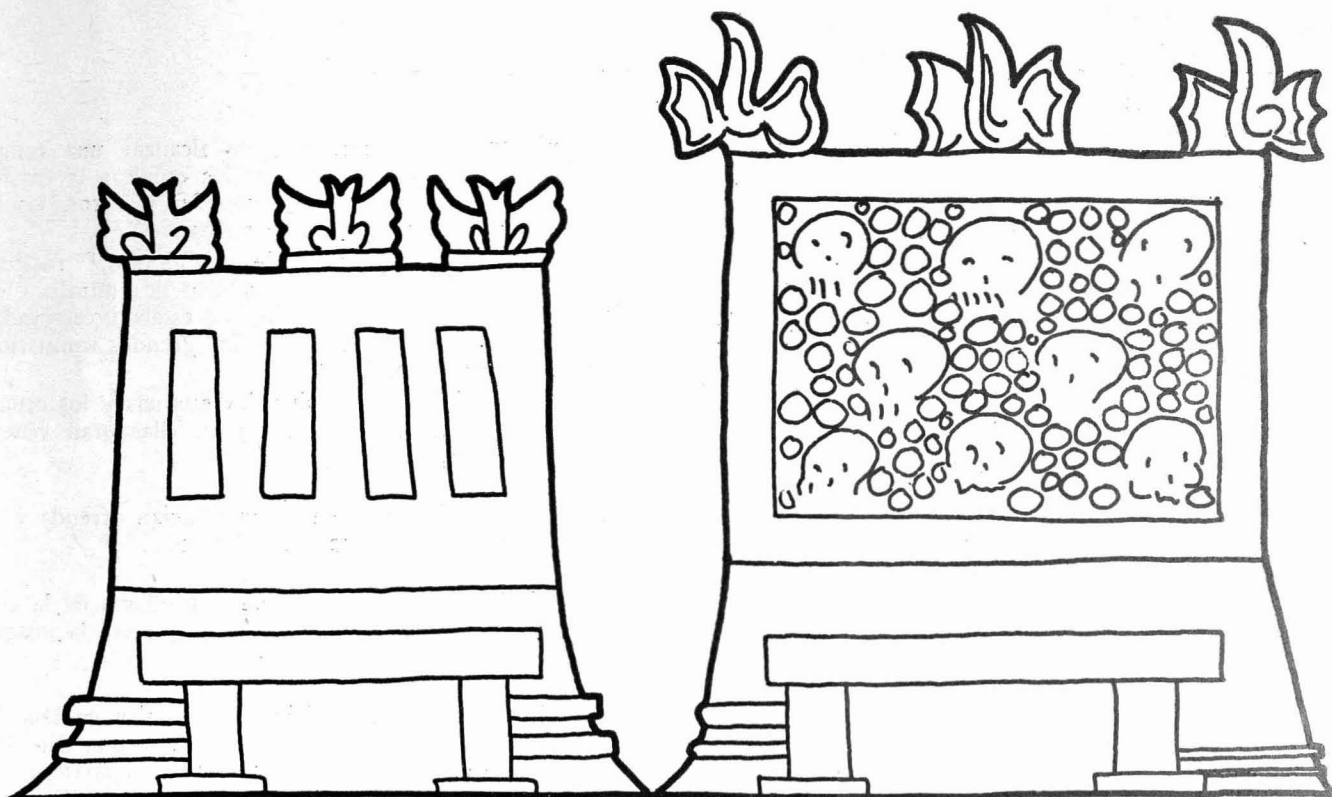
Al mismo tiempo que los amplios espacios, llama la atención de aquellos observadores privilegiados también la altura de los monumentos.

"...y veíamos en aquellas ciudades cúes y adoratorios a manera de torres y fortalezas... y en las calzadas otras torrecillas y adoratorios que eran como fortalezas..."¹⁰

ornamentos, sino por la obra humana que es la montaña que lo levanta. Como prueba, tenemos la riqueza decorativa de los templos que lo rodean así como la de los setenta y ocho que contenía el cerco sagrado de Tenochtitlán, todos muy ornamentados, pero puestos sobre basamentos formados por pequeños cuerpos.

Esta elevación que parece proporcionar la jerarquía al templo —jerarquía controlada, además, por medio de los diversos géneros de techumbres— está, en ciertos casos, reducida a la altura de unos cuantos escalones.

"...y hallamos dos casas hechas de cal y canto, bien labradas, y en cada casa unas gradas, por donde subían a unos como



Dibujo de Ixtlixóchitl

"La manera de los templos de esta tierra de Anáhuac, o nueva España, nunca fue vista ni oída, así de su grandeza y labor, como de todo lo demás; y la cosa que mucho sube en altura también requiere tener gran cimiento..."^{10A}

altares, y en aquellos altares tenían unos ídolos de malas figuras que eran sus dioses..."¹³

Y Sahagún informa que:

"...los señores tenían todos ellos sus oratorios en sus casas..."¹⁴

Sabemos que un *cúe* era un templo situado en la cima de una construcción piramidal. Ahora bien, no sólo Teotihuacán es la probable iniciadora de ese tipo de arquitectura, sino que sus *cúes* sobrepasan en mucho la elevación de los que fueron edificados más de mil años después: mientras la pirámide del Sol posee una base de 225 metros y una altura de 65, el gran teocalli de Tenochtitlán medía 100 metros en su base y 30 de alto.¹¹

Así, en las grandes ciudades que nos ocupan, el templo no era siempre el edificio encaramado sobre un alto basamento y aislado de las casas habitación —como en el periodo tolteca-chichimeca— sino que podía, también, a la manera de las capillas de los castillos y mansiones europeas, integrarse en construcciones civiles.

Torquemada precisa a este respecto que:

"En una sala de estas casas reales (que era de ciento y cincuenta pies de largo y cincuenta en ancho) tenía Moctezuma su capilla, o oratorio, todo chapado de planchas de oro y plata... En esta capilla o oratorio entraba Moctezuma a hacer sus idolatrías, oraciones y a cumplir sus votos..."¹⁵

Sin embargo, ya que, como lo dice el mismo Bernal Díaz, "ahora todo es: por el suelo, perdido, que no hay cosa..."¹⁶ no nos queda, para restituir a esa civilización un marco cultural un tanto viviente, más que el camino de la arqueología.

El primer edificio que hemos descubierto en Teotihuacán —el de Zacuala, al que numerosos elementos atribuyen el carácter de palacio— posee, en su patio central, un amplio espacio al que se accede por una escalinata.

Varios indicios nos hacen suponer que era éste el templo del lugar:

1º Es el único en poseer una escalera.

2º Su entrada está dirigida hacia el oeste, orientación que es una norma para los templos, como lo señalan incansablemente los informantes indígenas.

Por lo que se refiere a la cantidad de esos *cúes*, un sencillo vistazo a una foto aérea de Teotihuacán, o a la reconstrucción de su centro ceremonial efectuada por el arquitecto Marquina,¹² basta para demostrar que, en este campo también, la capital azteca era mucho más modesta que su modelo lejano.

Si es relativamente fácil, con la ayuda de los libros pintados y de las ruinas de Teotihuacán, identificar las *torrecillas* con los basamentos piramidales de menor altura, no ocurre lo mismo con los nombrados *adoratorios* y, menos aún, con los diversos tipos de lugares de culto que describen los cronistas.

Como es ése el punto que nos interesa esclarecer en este trabajo, vamos a intentar abordar el problema con más precisión.

Los textos y las pinturas muestran que los templos consistían en una construcción relativamente exigua puesta sobre un basamento cuya altura parece, más que otra componente, determinar su importancia.

En efecto, lo que señala al Templo Mayor no es ni su dimensión, ni su fastuosidad —dimensión y fastuosidad que comparte con otros— sino la elevación de su base. Por otra parte, es evidente que, por deslumbrante que haya sido el templo de la pirámide del Sol, su rango no le era conferido por los

3º El basamento —único en todo el edificio— que se levanta sobre el piso del patio tiene la misma forma (talud coronado por tablero) que los basamentos de los templos del área ceremonial.

4º Como éstos, está igualmente rodeado por espacios abiertos y su fachada posterior da a un callejón que permite a su muro este estar sostenido por contrafuertes. Veremos este dato erigirse en ley, pues los muros de los templos que se encuentran en el interior de los edificios, están invariablemente liberados por un espacio que los separa de los demás cuartos.

EL MONASTERIO

El descubrimiento de una segunda estructura muy cercana a Zacuala, nos planteó nuevos problemas: en lugar de la armoniosa distribución alrededor de un patio central, de cuartos espaciosos y pintados al fresco del primero, Yayahuala se resume —a pesar de una dimensión idéntica de 60 metros por cada lado— en un patio encerrado por tres construcciones que no pueden ser más que templos: basamento en talud y tablero con escalera al centro; todos los muros exteriores rodeados de pasillos abiertos.

Además de ese núcleo ceremonial —núcleo de un sorprendente equilibrio dinámico entre volúmenes y vacíos— todo el edificio se extiende detrás del patio y se compone de conjuntos bastante pobres tanto por su sobria exiguidad como por la ausencia de inspiración arquitectónica: cuartitos como celdas, abiertos sobre patios minúsculos y distribuidos según un orden que parece puramente utilitario, sin la más mínima preocupación estética.

Estas singularidades ponen de relieve que no se trata de una residencia señorial como Zacuala, sino de un lugar que no existía más que en función de los templos.

Para intentar descubrir su finalidad, no son ya las rápidas observaciones directas de los conquistadores las que tendremos que consultar, sino los resultados de las dilatadas, pacientes y minuciosas investigaciones de los que lo siguieron. Y como siempre, Sahagún es el más rico en enseñanzas.

Ya que el edificio de Yayahuala descarta la posibilidad de ser una casa habitación, debemos buscar a qué otros fines podía ser destinado. Aunque sabemos muy poco sobre los establecimientos civiles —ya que la mayoría de las actividades sociales se realizaban en los palacios— parece claro que una construcción compuesta por celdas y templos no podía servir más que para fines religiosos.

Entre los edificios destinados al culto, los monasterios tenían un lugar preponderante. No sólo eran los únicos sitios donde se educaba a la juventud, sino que constituían además, centros donde, por razones múltiples, toda persona hacía de vez en cuando una estadía que oscilaba entre una semana y un año.

Existían dos clases de monasterios: “el monasterio que llaman *Telpochcalli*”,¹⁷ y el *Calmécac*,

“...que era donde moraban los sátrapas de los ídolos y donde se criaban los muchachos... era como monasterio...”¹⁸

En el primero:

“...la casa de la penitencia y del lloro que se llama *Telpochcalli*...”¹⁹

los muchachos pasaban su tiempo “orando, haciendo penitencia... para que sean principales y regir la gente baja...”^{19A}

El *Telpochcalli* (literalmente “casa de los mozos”), se distingue esencialmente del *Calmécac* por el hecho de que, a cierta edad, los internos podían pasar la noche con mujeres. A pesar de que las actividades y los métodos educativos de los dos establecimientos parecen casi idénticos, esta fórmula marcaba al *Telpochcalli* con un carácter profano ya que el sacerdote, destinado a la castidad, no podía formarse en su seno.

Por otra parte, así como el *Calmécac* no desdenaba la enseñanza de artes y oficios,²⁰ el *Telpochcalli*, se dedicaba también a la educación espiritual. De él salían los cantores que desempeñaban un papel fundamental en los actos religiosos, y sabemos que la manera más difusa en las sociedades precolombinas de transmitir el saber antiguo era en forma oral, precisamente por medio de los cantos.

Si se piensa en el número de establecimientos educativos que debió necesitar una metrópoli de la categoría de Teotihuacán, nos podría satisfacer identificar Yayahuala con un *Calmécac*. Y eso tanto más que el edificio presenta la particu-

laridad arquitectónica —particularidad ausente en Zacuala— de los estrechos y largos corredores que implican el término *Calmécac*:

“*Calmeca Tlatolli*: palabras dichas en corredores largos... (*Tlatolli*: palabra, plática o habla). *Calmelactli*: “sala grande y prolongada, o corredor de la casa...”²¹

Sin embargo, cierto rasgo impide detenerse en esta primera conclusión: la neta preponderancia en espacio y en calidad estructural del área de los templos sobre el resto de la construcción, pues, por importante que haya sido el papel del lugar del culto en un *Calmécac*, es importante que su superficie haya podido ser tan desproporcionada en relación a la de los cuartos.

LA PARROQUIA DEL BARRIO

Al reflexionar sobre los medios de alcanzar una comprensión más adecuada, descubrimos en las crónicas la existencia de templos que eran centros ceremoniales públicos, los nombrados “*Calpulco*, o parroquia de su barrio.”²²

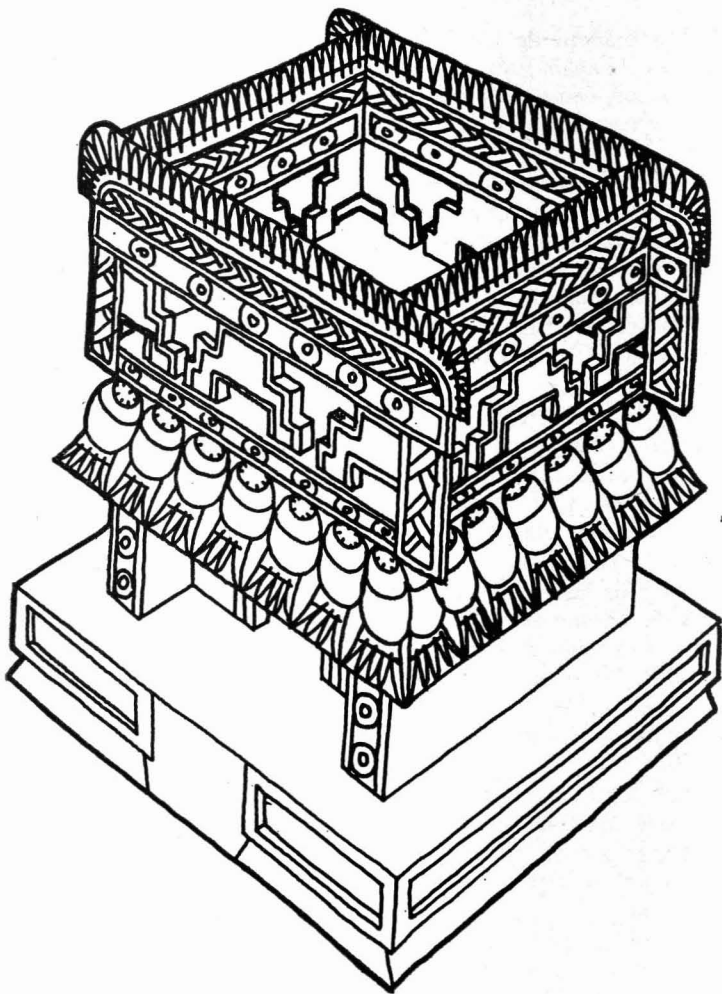
Del análisis de las actividades de los *Calpulco*,²³ resalta que éstos parecen haber tenido por finalidad descentralizar el ritual: una multitud de ceremonias les estaban reservadas, y muchas de las que tenían lugar en los grandes santuarios, se preparaban en su seno.

En los *Calpulli*,²⁴ se guardaban las estatuas y los ornamentos que servían en las procesiones; en ellas eran veneradas ciertas divinidades,

“...los que tenían trato en la agua hacían ofrenda y sacrificios a honra de esta diosa en *Calpulco*...”²⁵

En donde los muchachos ofrecían el producto de la caza,²⁶ y los peregrinos reverenciaban el báculo que era la imagen de su dios:

“Para hacer esta honra al báculo, se ponían en una de las casas de oración que tenían en los barrios que ellos llaman *Calpulli*, que quiere decir iglesia del Barrio o parroquia...”²⁷



“impulso surgido de una fuente común”

Por otra parte,

"...llevaban la estatua así compuesta al Calpulco, o sea la iglesia de aquel barrio... y a la media noche llevaban la estatua al patio del Cu..."²⁸

y "...ensangrentaban puntas de maguey en el Calpulco y de allí las llevaban al Cu..."²⁹

Es inútil multiplicar la lista de las actividades de esas "iglesias", ya que sólo el hecho de su existencia es lo que nos interesa. Lo que necesitaríamos conocer ahora es la estructura de esos centros periféricos. Cuál era su forma. ¿Tratábase de construcciones aisladas o de templos integrados a conjuntos de habitación?

Los elementos de estudio de que disponemos son escasos. Sabemos, 1º, que la iglesia podía ser comparada a una casa, es decir que su arquitectura no debía diferenciarse mucho de las viviendas:

"...ofrecían muchas cosas en las casas que se llaman Calpulli..."³⁰

2º, que esas casas podían agruparse alrededor de un patio:

"Calpulli... casas pequeñas de que está cercado el patio de dentro..."³¹

La expresión "patio de dentro" permite además suponer la existencia de estructuras complementarias de ese núcleo.

3º, la referencia a muchachos que parecen haber vivido en el Calpulco.

"...y si los mozos del Calpulco vencían a los del Calmeca..."³²

Esta referencia hace pensar en la posibilidad que, a la manera de nuestras iglesias, esos templos hayan contado con locales donde vivía el personal de servicio, incluyendo al sacerdote.

Estas particularidades se aplican todas a Yayahuala, comenzando por el hecho de que el patio de los templos se abre directamente a la calle, mientras que en las demás construcciones se alcanza por pasillos a menudo laberínticos.

La situación de Yayahuala como Calpulco parece estar confirmada por un tercer edificio, el de Tetitla, que exploramos en tercer término y que responde con exactitud a las definiciones del Calmécac.

Sin entrar en descripciones que serán motivo de otro trabajo, limitémonos a señalar que, además de los largos y estrechos corredores, más numerosos que en Yayahuala, que determinan el vocablo Calmécac, Tetitla presenta unos rasgos que excluyen a la vez el palacio y la iglesia.

A pesar de tener la misma dimensión que los otros dos edificios descubiertos —los 70 metros de cada lado que se revelan así como una verdadera unidad de medida— está compuesto de varios conjuntos de habitaciones y de un número excepcional de templos.

La distribución de los espacios, los frescos que cubren los muros, así como el simbolismo de los motivos, hacen de la mayoría de esos conjuntos, separados los unos de los otros por pasillos conventuales, un lugar destinado al estudio y a la meditación.

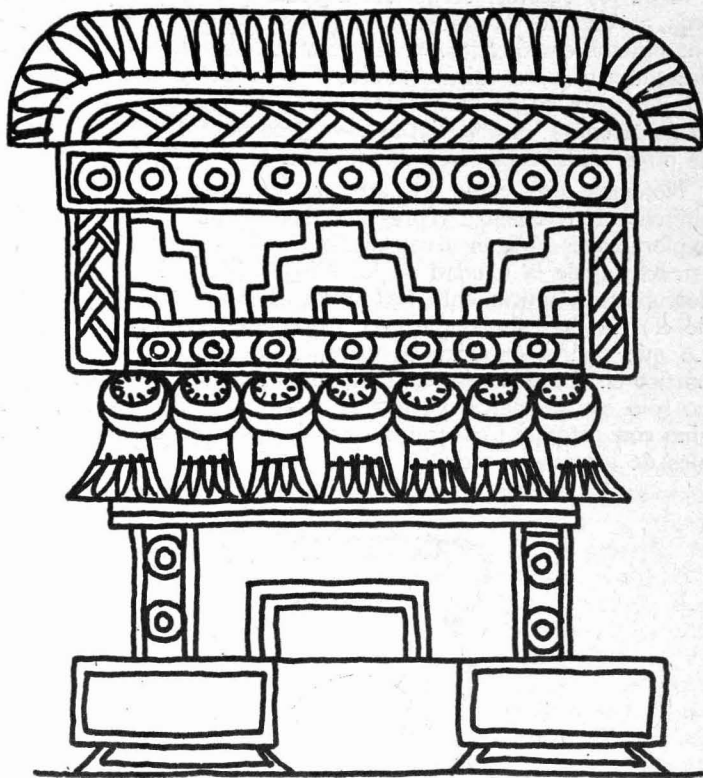
Es de notar que, además de sus templos interiores, todos de un acceso difícil desde cualquier entrada, Tetitla posee en su lado oeste un patio encerrado por tres templos, que da a la calle, como el de Yayahuala. Lo que podría significar que, como los monasterios occidentales, el Calmécac también podía contener una iglesia destinada al servicio público.

Esta hipótesis cobra fuerza por el hecho de que la única representación existente en ese patio oeste, es la de una divinidad femenina, única imagen mural de diosa conocida hasta hoy en Teotihuacán. Ahora bien, hemos visto que Sahagún dice que "...los que tenían trato con el agua hacían ofrenda a honra de esta diosa en el Calpulco".¹

EL TEMPLO

Dejaremos el examen de estas sugerencias para un ensayo ulterior, para cerciorarnos de si es posible establecer sobre base seria la estructura del templo mismo.

Careciendo del más mínimo vestigio material, los de Tenochtitlán no nos son conocidos más que por dibujos que los representan desde el exterior, y fuera de la capital sólo cuatro santuarios guardan las trazas de lo que fue la planta de un templo azteca: Malinalco, Tepoztlán, Teopanzolco, Tenayuca.³³



Pintura mural (Tetitla, n. 2)

De una forma que varía entre el rectángulo, el cuadrado o el círculo adherido al rectángulo, esas plantas presentan todas un modelo arquitectónico común: una cámara interior separada por un vestíbulo de la plataforma en la que desemboca la escalera de acceso.

La misma distribución ofrecen los templos teotihuacanos, y es de notar que los que son susceptibles de ser confrontados con los aztecas, no son los templos de las pirámides, desaparecidos ya, sino los que se encuentran integrados a los edificios. De aquí surge la probabilidad de que la planta de ese tipo de construcción no haya sufrido cambio desde la Ciudad de los Dioses, fundada antes de Cristo, hasta la metrópoli del xvi.

Esta misma observación es válida en cuanto a la estructura exterior, ya que el Teocalli azteca reposaba sobre un basamento en talud y tablero como el teotihuacano. La única diferencia consistía en el hecho de que, en Tenochtitlán, parece poseer invariablemente una puerta central franqueada por muros, mientras que en Teotihuacán, además de las de este mismo tipo —como en Yayahuala— presenta amplias entradas provistas de pilares.

Sin embargo, el hecho que la columnata fuera muy empleada por los aztecas (los Códices muestran los cuartos de los palacios precedidos por pórticos como en Teotihuacán y los cronistas relatan que los mercados estaban rodeados de portales) nos permite pensar que la ausencia de las columnas en las representaciones de los templos no sea debida más que a la escasez de material disponible, a menos que no responda a una omisión voluntaria, ya que el pintor se ha empeñado visiblemente en copiar lo esencial de la fachada, suprimiendo lo que podía haber estorbado su visibilidad.

Queda ahora por ver si ese paralelismo se prolonga en la forma de las techumbres, tarea espinosa entre todas, puesto que ese elemento arquitectónico no ha dejado, en la altiplanicie mexicana, el más mínimo vestigio. En efecto, fuera de algunos restos de "plafond" que permitieron en Teotihuacán recubrir ciertos locales, la parte superior externa del templo no puede ser reconstruida más que a través de las pinturas y las maquetas prehispánicas existentes.

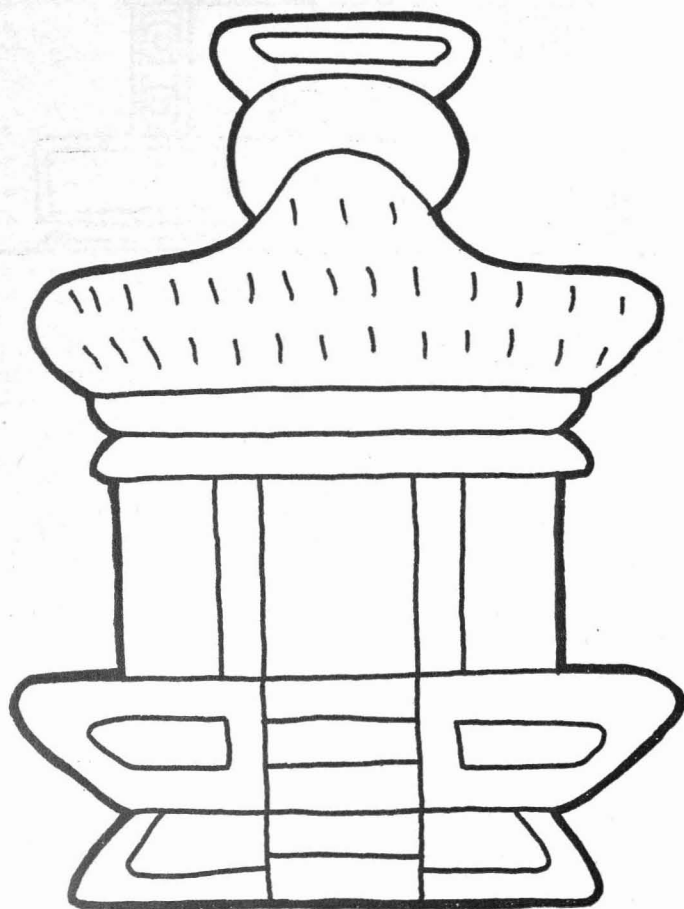
Según ese material, el techo azteca aparece excepcionalmente elevado (su altura es a menudo el doble que la de los cuartos), adornado con aplicaciones diversas y coronado por motivos empujados, motivos que, en las pinturas, parecen continuar la fachada y que la maqueta muestra en su centro. En todos los casos, su forma es trapezoidal.

Desprovisto hasta la fecha de maquetas, Teotihuacán nos libra el secreto de sus techumbres por medio de representaciones pintadas —sólo Tetitla nos ha revelado tres de ellas— o esculpidas en bajorrelieve sobre la cerámica.

A pesar de la estilización de ese tipo de imágenes, de inmediato se reconocen los principales componentes del Teocalli azteca: forma trapezoidal de una altura semejante o superior

a la de los cuartos, recubierta a veces por lo que parece ser paja, a veces por ornamentos pintados o aplicados, y coronados por objetos empotrados. Si en nuestra ilustración esos objetos presentan todos el mismo motivo — una greca escalonada con una abertura en su base (rasgo que nos fue revelado por las exploraciones), el material arqueológico nos ofrece testimonios de otros numerosos tipos de almenas.

Notemos que, como los aztecas, los artistas teotihuacanos omiten con frecuencia representar las columnas. Dado que las exploraciones obligan a considerar el pórtico como una norma estructural de la Ciudad de los Dioses (de todos los templos descubiertos, únicamente los de Yayahuala están desprovistos de él), no hay duda que esta omisión no es debida al azar. Lo que podría explicar la aparente anomalía de la falta de pórtico en el templo azteca, falta que, además, está en conflicto, no sólo con la lógica, ya que la columna es de uso corriente, sino con datos tan concretos como lo son las huellas aún visibles de los únicos templos aztecas conocidos.



Pintura mural (Tepantitla)

Después de haber comprobado el estrecho parentesco que une los templos de las dos metrópolis, intentemos descubrir ahora lo que los diferencia.

Lo más evidente es que, en lugar de detenerse en las almenas, como en Tenochtitlán, el techo teotihuacano continúa elevándose por medio de una trabe puesta en su cumbre y de una especie de marco que encierra las almenas.

Por falta de representaciones dotadas de volumen, la parte superior del techo teotihuacano no puede ser más que deducida. Ahora bien, si como las descripciones y las maquetas aztecas, las pinturas de la Ciudad de los Dioses revelan una parte superior plana, a manera de azotea, no es tan sencillo determinar el probable emplazamiento de las almenas así como del marco. La maqueta de Teotihuacán levaría a hacer creer que, como los mayas, los techos de la altiplanicie mexicana sostenían sus enormes adornos en el centro.

La amplitud de los cuartos teotihuacanos descarta esta hipótesis, ya que, por elevado que sea, un elemento arquitectónico puesto en la mitad de tal espacio, sería casi invisible desde cualquier punto, bien sea en el interior de un edificio, bien desde las plazas de las pirámides. Dada la sorpresa que esos adornos provocan en los cronistas, es improbable que hayan permanecido ocultos a los ojos de los fieles. Y esto tanto más que los españoles atestiguan haberlos visto:

“En los patios... había otros templos menores... unos más altos que otros, y remataban muy curiosamente y con la

variedad de sus remates hermozeaban el montón del edificio...³⁴

Pero hasta admitiendo que pudieran ser percibidos desde el centro de un vasto espacio, es patente que esos brillantes adornos no podían constituir una elevación aislada. De lo que se deduce que lo más lógico por el momento es suponer un alto techo trapezoidal, rodeado por una cornisa —la trabe que remata la fachada— cornisa en la que empotran las almenas y que sostiene el marco.

A juzgar por el fresco de Tetitla y por los decires de los españoles, este marco, que probablemente formaba parte de la construcción, debía constituir el andamio sobre el que se aplicaban los adornos, ya que,

“...lo primero que se ordenaba para esta fiesta era enramar los templos... Enramarlos y adornarlos con flores... y es tanto de ver el adorno que hacen a los templos, e Iglesias, que obliga a más admiración ver una Iglesia de los Indios, el día de fiesta particular que la enraman, que todos los templos e Iglesias de Españoles, no sólo de las Indias, pero de España...”³⁵

Teniendo en cuenta que las costumbres que se imponen a la admiración del gran historiador que fue Torquemada datan del periodo más negro de la colonización —poco menos de cien años después de la Conquista— es fácil imaginar lo que debía ser la arquitectura precolombina en sus gloriosos comienzos.

—México, 20 de enero de 1965

¹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Espasa-Calpe Mexicana, S. A., México 1950. Tomo I, p. 330.

² Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, Editorial Salvador Chávez Hoyhoe, México, 1943. Tomo I, p. 451.

³ Ignacio Marquina, *El Templo Mayor de México*, INAH, México, 1960, Lámina 2.

⁴ René Millon, *Teotihuacán mapping project*, American Antiquity, Enero de 1964.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Ignacio Marquina, *El templo mayor de Tenochtitlán*, INAH, México 1960, Lámina 2.

⁸ Para apreciar estas proporciones, no olvidemos que una de las más grandes plazas de Europa —la de San Pedro de Roma— mide doscientos metros en su eje mayor, sin la columnata. (Fletcher Banister, *A history of architecture on the comparative method*, The Athlone Press, 1961, p. 721.

⁹ Un Atlas Universal, impreso en 1899 (Garnier Hermanos, París), proporciona los planos a escala de Madrid y de París. La primera tiene una superficie de veinte kilómetros cuadrados, la segunda de ochenta.

¹⁰ Bernal Díaz del Castillo, obra citada, Tomo I, p. 355.

^{10A} Fr. Toribio de Benavente o Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, Barcelona 1914, p. 61.

¹¹ Ignacio Marquina, obra citada, p. 44.

¹² Ignacio Marquina, *Arquitectura Prehispánica*, INAH, México 1951.

¹³ Bernal Díaz del Castillo, obra citada, Tomo I, p. 22.

¹⁴ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Editorial Nueva España, México 1946, Tomo I, p. 126.

¹⁵ Torquemada, obra citada, Tomo I, p. 296.

¹⁶ Bernal Díaz, obra citada, Tomo I, p. 331.

¹⁷ Sahagún, obra citada, Tomo I, p. 635.

¹⁸ Sahagún, obra citada, Tomo I, p. 126.

¹⁹ y ^{19A} Sahagún, Obra citada, Tomo I, p. 320.

²⁰ “...entonces (los amantecas) ofrecían sus hijos a estos dioses y prometían de meter al Calmécac a los hombres para que aprendieran el oficio de tultecáyotl...” Sahagún, obra citada, Tomo II, p. 167.

²¹ Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, México, 1571. (Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1944, pp. 11 y 141.

²² Sahagún, obra citada, Tomo I, p. 275.

²³ De Calpulli: casa o sala grande, o barrio. Alonso de Molina, p. 11.

²⁴ Sahagún, obra citada, t. I, p. 227.

²⁵ Sahagún, obra citada, t. I, p. 384.

²⁶ Sahagún, obra citada, t. I, p. 230.

²⁷ Sahagún, obra citada, t. I, p. 55.

²⁸ Sahagún, obra citada, t. I, p. 370.

²⁹ Sahagún, obra citada, t. I, p. 261.

³⁰ Sahagún, obra citada, t. I, p. 257.

³¹ Sahagún, obra citada, t. I, p. 258.

³² Sahagún, obra citada, t. I, p. 222.

³³ Ignacio Marquina, *Arquitectura prehispánica*, obra citada, pp. 206, 217, 221, 169.

³⁴ Torquemada, obra citada, t. II, p. 140.

³⁵ Torquemada, obra citada, t. II, pp. 168 y 278.

La tragedia del hombre en la poesía de Giorgos Seferis

Por G. Georgiades ARNAKIS

En la Grecia contemporánea, Giorgos Seferis (nombre de pluma de Giorgos Seferiádes), Premio Nobel de Poesía en 1963, ocupa un lugar cimero en la llamada generación de 1930, que incluye novelistas como Elías Venéziis, Giorgos Theotokás, Strátis Myrivílis —para mencionar tan sólo autores cuyas obras han sido traducidas al inglés¹—, y al poeta Nikephóros Vrettákos. Poetas y prosistas, alrededor de veinte en total, que descollaron por los años treinta y vinieron a enriquecer el renacimiento literario de la Grecia moderna y a sumar su labor a la muy notable de un Kostis Palamás, Giorgos Drosínis, Angelos Sikelianós, Níkos Kazandjákis, Yíannis Psyáris y Gregóriós Xenópoulos. Estos últimos seis escritores murieron en el lapso que va de 1929 al 57— poetas los tres primeros y los tres últimos eminentemente novelistas. Para Grecia, los seis candidatos más avocados al Premio Nobel de Literatura en los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial. De dos miembros de ese grupo, Sikelianós y Kazandjákis —el primero murió en 1951 y el segundo en 1957— se esperó que ganasen el codiciado premio en el periodo de la posguerra. Konstantinos Kavafis, por haber vivido en Alejandria, Egipto, y, por lo tanto, aislado del ambiente griego, no fue seriamente discutido como aspirante al Premio Nobel, a pesar de haber atraído la atención, durante los años veinte, fuera de Grecia. Fue mucho después de su muerte, acaecida en 1933, cuando fue aclamado como el T. S. Eliot griego y considerado como un poeta de talento y originalidad excepcionales, rayando en lo genial. Por cierto que su poesía antecede a la de Eliot en más de dos décadas. De los contemporáneos de Seferis, Vrettákos, cuyos versos se inspiran en temas humanísticos y cosmopolitas y gozan de una calidad lírica genuina, es casi desconocido fuera del área que habla griego moderno. Kostas Varnalis, otro poeta principalísimo, pertenece a la generación anterior y ha sido figura discutida en razón de sus ideas izquierdistas. Vrettákos también lo ha sido por parte de los gobiernos griegos posteriores a la guerra, aunque en 1956 recibió el Premio de Poesía del Estado. Por otro lado, Seferis ha sido considerado siempre como nacionalista y leal al gobierno, en virtud de su posición oficial dentro del servicio diplomático.

La obra de Seferis no es voluminosa como la de otros escritores griegos mencionados en conexión con el Premio Nobel. Tampoco su vida privada es particularmente dramática, por lo menos para un ciudadano griego. Seferis nació en Esmirna en 1900, hijo de una familia próspera de profesionistas y comerciantes. Su padre, Stélios Seferiades, abogado de profesión, escribió poesía y tradujo a Byron al griego. Más tarde fue profesor de Derecho Internacional en la Universidad de Atenas y juez en la Corte Internacional de La Haya. El acontecimiento más importante para la familia Seferiades fue la destrucción de la próspera comunidad griega de Esmirna y el consiguiente éxodo de los griegos de Asia Menor durante y después de la victoria de los turcos nacionalistas en 1922. Los Seferiades perdieron su fortuna personal, pero nunca sufrieron ninguna clase de privaciones como el resto de los griegos desplazados. De hecho, el poeta y su familia estuvieron ausentes de Esmirna en la época del desastre. Al igual que su padre, Giorgos Seferis estudió leyes en París y en el año de 1926 entró en el servicio diplomático de su país.

Como diplomático de carrera, el poeta vivió antes y durante la guerra en Francia, Inglaterra, Albania, Palestina, Siria, Egipto, Sud África e Italia. De 1945 a 46 fue consejero político del regente de Grecia, arzobispo Damaskínos y su último puesto diplomático lo tuvo como embajador de Grecia en Londres. Indudablemente, su largo alejamiento de Grecia influyó en su vida espiritual. Sus recuerdos nostálgicos de la madre patria lo empujaron hacia un mundo irreal, un mundo eminentemente trágico en el cual Grecia simboliza la Eternidad y el punto de vista griego, el lampo panhumano. Los sufrimientos del pueblo griego, agudizados por el desastre en Asia Menor, las dos guerras civiles de 1944 y del 46 al 49, la lucha estéril en Chipre (1955-59), ocasionaron un duro impacto en el alma del diplomático-poeta. Al mismo tiempo, su sentido trágico de la vida trasciende las fronteras griegas y abarca el mundo

entero. La tragedia de Grecia apenas si es un microcosmos dentro del universo descarriado.

Si alguien pretendiese juzgar a Seferis por su apariencia externa, recibiría la impresión de un hombre solitario y austero; un hombre para el cual puede sentirse respeto y hasta admiración, pero raramente afecto. Como consejero político del regente, en una época muy crítica, Seferis fue duramente atacado y no únicamente por sus opositores políticos; no obstante, jamás descendió a defenderse. Los transeúntes de la Atenas de la posguerra suelen recordarlo saliendo del palacio del regente como un caballero muy digno, habitualmente vestido de negro, con la cabeza erguida y todo el aspecto de serle indiferente el mundo a su derredor. Un mundo, aquél, cuyo aire se espesaba con la sofocante pestilencia desprendida de los cadáveres. Esos mismos cadáveres que los empleados de la municipalidad extraían del jardín real y cuyo hedor obligaba a las personas a huir con toda la rapidez que les permitían sus piernas. Cadáveres que eran las víctimas de la guerra civil y esos transeúntes en huida, los supervivientes de una hambruna que diezmaba a Atenas sujeta a la ocupación del Eje. Fue esta época, la época en la que Seferis vivió el lapso mayor de sus años maduros en calidad de mentor político del viejo arzobispo. Es así como presenció y fue testigo de otro capítulo trágico en la historia de la Grecia moderna.

Por entonces su círculo más íntimo lo constituía su propia familia, todos y cada uno de sus miembros con intereses intelectuales y artísticos. Su esposa, con la que contrajo matrimonio en 1941, sus primos, su hermana, la bien dotada y dinámica madame Ioánnna Tsátsou, figura prominente en los trabajos filantrópicos durante la hambruna y su cuñado Constantino Tsátsou, un ateniense que enseñaba filosofía del derecho en la Universidad de Atenas, desempeñaba tres ministerios en el gabinete del regente y era, quizá, el intelectual más a favor y sin



"testigo de un periodo trágico en la historia de la Grecia moderna"

reserva alguna en el alineamiento occidental de Grecia durante el año crucial de 1945.

Fuera de su círculo de familia, durante y después de la guerra, Seferis llevó amistad con escritores griegos de su generación y con algunos pocos de Francia, de Inglaterra y de Estados Unidos que por aquel entonces vivían en Grecia (1940-45). Entre el grupo extranjero se encontraba Robert Levesque,² su traductor al francés; Lawrence Durrell, que colaboraba en las traducciones inglesas de sus poemas; ³ Robert Liddell, que estudiaba la poesía de Seferis en griego original, como parte de su aprendizaje y Henry Miller, admirador entusiasta de la proeza griega (*The Colossus of Maroussi*, 1941). A la vista del espectador, lo que este círculo tenía en común era un amor singular por la poesía de T. S. Eliot. Seferis había traducido *La tierra baldía* al griego (publicada en Atenas, 1936) y se le reconocía como el pionero de la poesía griega, en el sentido real de un Eliot griego. Más tarde, en Inglaterra, Seferis amplió su círculo literario de amigos. Y recibió el premio de poesía Foyle y un doctorado honorífico de la Universidad de Cambridge.

Seferis había ya comenzado a publicar su poesía cinco años antes de que realizase la traducción de *La tierra baldía*. Su primer volumen lo tituló: *Strophe (Vuelta)* y apareció en 1931. Le siguió *Erotikós Lógos (Discurso sobre el amor)*, y *I Stérna (La Cisterna)* en 1932; *Mythistórema (Historia mítica)* en 1935; y *Gymnopaedia (Ejercicios gimnásticos)* en 1936. *Mythistórema* es una colección de poemas, de cerca de treinta páginas, un poco más largo que *Strophe*, pero los otros son aún más reducidos.

Durante y después de la guerra, Seferis continuó escribiendo poesía y vieron la luz cuatro volúmenes delgados cuyos títulos podrían traducirse como sigue: *Libro de Ejercicios* (1940); *Diario de Cabotaje, I* (1940); *Diario de Cabotaje, II* (1944 y 1945) y *El Tordo (Kichle, nombre de un barco, 1947)*.

La totalidad de las obras poéticas de Seferis fueron de nuevo publicadas en un solo volumen en 1950, bajo el título de *Poemas*, 1924-1946. Este libro de 248 páginas abarcó la totalidad de la producción poética de Seferis hasta la fecha de la edición. Otro libro suyo, de 56 páginas, que apareció en 1955 y se inspiró en el helenismo de Chipre, es anticlimático desde el punto de vista del lirismo. Ostentó el título clásico de *Kyprón, hou m'ethespisen...* (*Chipre, que me vaticinó... [Apolo]*). En la última edición de las obras poéticas completas de Seferis, estos versos sobre Chipre aparecen bajo el título de *Diario de Cabotaje, III*.

Con respecto a la prosa de Seferis ésta consiste en ensayos sobre varias materias, acerca de T. S. Eliot, C. P. Palamás, Sikeliános, el origen y carácter del arte, *Herotócritos* (epopeya

cretense escrita en el siglo XVII), Andreas Kalvos (poeta griego que vivió en Inglaterra al principio del reinado de la reina Victoria), Makriyiánis (general de la Revolución griega y autor de interesantes memorias), así como una descripción de las iglesias roqueñas de Capadocia, lugar en el que Seferis pasó tres días mientras servía en la Embajada griega de Ankara, Turquía, en 1950. Con excepción de este último, estos ensayos fueron reunidos en un solo volumen y publicados en Atenas en 1962.

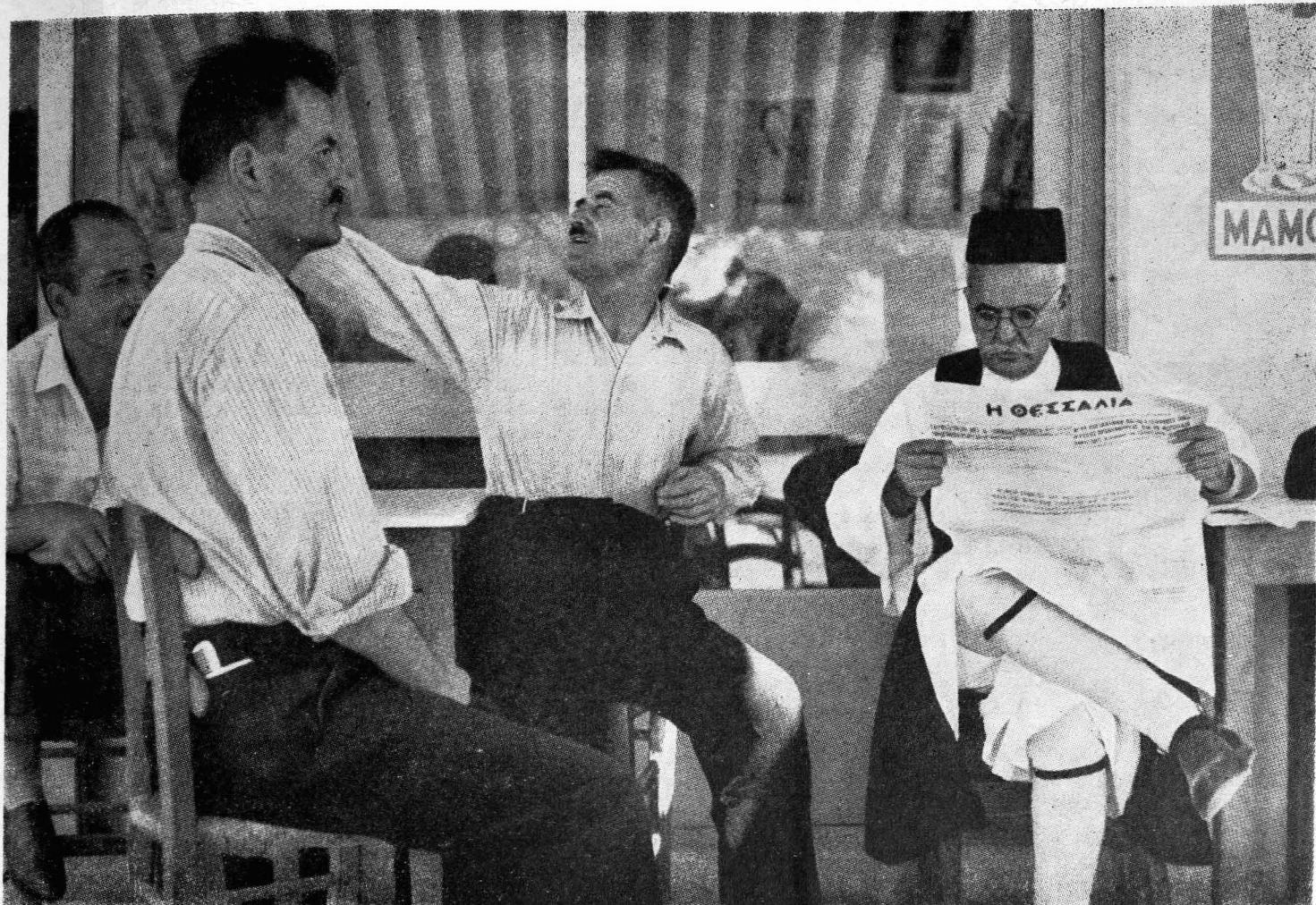
En la discusión de temas modernos, Seferis tiende a contemplarlos dentro de similitudes y puntos de contacto con la Grecia clásica. Una vez que encuentra el camino que lo lleva a este punto, el poeta se siente seguro de examinar el mundo como si lo hiciese desde una montaña elevada. De todas maneras, no lo hace con el ojo frío y neutral de un observador, tampoco con la serena manera de ver del clasicista, antes bien lo efectúa con la mirada ardiente de un Cristo que apreciase una multitud desde la ladera de la montaña. En verdad, sus poemas delatan una personalidad totalmente ajena a aquella que puede proporcionarnos la primera impresión sobre Seferis.

Seferis, el poeta, posee un conocimiento cabal de la muerte avasalladora y omnipotente contra cuya sombra contiene el hombre en una lucha predestinada a ser perdida por él; pero lo hace para integrar por breve tiempo su personalidad, para manifestar la comunicabilidad de almas afines o para obtener la experiencia de su pasajera plenitud vital. En lugar de la integración y de la plenitud, el hombre sólo sabe de la desintegración, la vacuidad y el desamparo del alma que se atormenta porque se siente dividida en innumerables partículas. Para emplear una frase de Robert Browning podemos decir que el mundo de Seferis es un mundo de arcos quebrados. Nunca puede hallarse la "redondez perfecta", ni siquiera en el cielo. El poeta no tiene una visión válida del cielo. El helenismo en el sentido cultural y humanístico no ofrece solución alguna a su alma que se debate. Tampoco el cristianismo bizantino que a menudo provee al pensador griego moderno de una obra. Seferis es la contraparte exacta de Phótis Kóndoglou, cabeza del neo-bizantinismo en la Grecia actual, quien ha creado tanto pintura como literatura. Mientras Kóndoglou se muestra sediento de una unión mística con Dios, casi casi como los ermitaños del siglo XIV, y se siente a salvo dentro de su propia "Polis Pan-Basilea" (La Ciudad Santa Bizantina de los primeros tiempos), Seferis emite notas de desesperación amortiguadas, jamás pasionales. El contenido sustancial de la poesía de Seferis es un pesimismo resignado, pero de ninguna manera revolucionario a la manera de Eurípides.

Grecia resulta ser el origen y el tema central de su pesi-



"los cuidados transitan y los gozos pasan"



"te hablan de sucesos que no quisieras haber vivido"

mismo. "No importa hacia dónde me dirija —dice—, Grecia me causa dolor."

Silban los barcos, ahora que la noche cae en el Pireo,
Silban sin tregua, silban, mas no se mueve un solo cabrestante,
Ni una sola cadena húmeda brilla en la última luz crepuscular.
Queda trocado en mármol el capitán, en blanco y oro.
No importa a dónde viaje, dolor me causa Grecia.
Cortinas de montañas, desamparados archipiélagos de granito.
El barco que navega se llama AGONÍA 537.⁴

(A la manera de G. S.)

Fuera de la bruma de Londres que para Seferis, como para Eliot, tiene el acre sabor de la muerte, el poeta recuerda que su país posee cisternas secas y ríos sin agua; templos y casas en ruinas; estatuas mutiladas; esqueletos de barcos olvidados en las bahías; remos rotos de frustrados viajes; montañas horras y cuerpos que no han sabido de amar (*Mythistórema*, x, xii). Éstas son las imágenes que lo persiguen adonde quiera que él se desplace.

Muy a menudo el paisaje griego tiene algo de personal, de carácter místico y simbólico. Lo mismo ocurre en la mitología griega, aunque quizá de una manera menos esotérica. Los bien conocidos prototipos del Drama griego aparecen en el ámbito moderno como los eternos símbolos de la tragedia humana. Agamenón, asesinado por Egisto, el amante de su esposa, es perseguido por pesadillas y no morirá,

Desperté con la cabeza marmórea entre las manos,
Que me cansa los codos y no sé dónde ponerla,
Caía dentro del sueño cuando yo salía,
Así se unieron nuestras vidas, y muy arduo será ya el
(separarlas.

(*Mythistórema*, iii)

El héroe no encuentra paz en la muerte. Y todavía será peor el destino de su hijo Orestes, el Vengador. Orestes escucha esta advertencia:

El mar... no podrás reencontrarlo por más que te apresures,
Por más que gires en torno de las Furias indolentes,
E inexorables.

(*Ibidem*, xvi)

En versos con reminiscencias del pesimismo de Eliot, Seferis nos dice que el hombre (específicamente el griego) tiene algo en común con los destinos de Agamenón y Orestes.

Donde vimos imágenes extrañas
Desfilan y perderse entre el follaje inmóvil de un árbol de
(pimienta.

Pues que sabemos bien de este destino nuestro
Que se retuerce entre las piedras rotas desde hace tres o seis
mil años

Y escudriñando viene el edificio en ruinas que quizá pudo
(haber sido nuestra casa

Y trata de recordarnos fechas y hechos de la edad heroica...
¿Es que seremos capaces de morir normalmente?

(*Ibidem*, xxii)

Hay algo que el poeta envidia al espacio estable y confinado de una cisterna. A semejanza de su alma, éste está colmado de oscuridad y del elemento muerte. Pero la cisterna no se halla atormentada como su propia alma. La cisterna simboliza un mundo de paz consigo mismo.

Las estrellas

No alcanzan su corazón, cada día se alarga
Se abre, pero no lo toca...

En la alta bóveda de la noche inmisericorde
Los cuidados transitan y los gozos pasan
Con el vivo cascabeleo del Destino.
Se encienden los rostros, resplandecen por un momento
Y se apagan después en tinieblas de ébano.

¡Formas que parten! Cual racimos los ojos
Ruedan abajo por un surco de amargura
Y las señales del gran día
Los llevan cada vez más cerca
De la tierra sombría que no acepta rescate.

El cuerpo del hombre se inclina hacia la tierra
Y sólo un amor sediento permanece;
tornada en mármol al contacto del tiempo
la estatua desnuda resbala al abundante
pecho que la ablanda poco a poco.

La sed de amor ansía las lágrimas
Se marchitan las rosas —nuestra alma

En las hojas se escucha el pulso de la creación
El ocaso se aproxima como un transeúnte.
Después llega la noche, después la tumba.

Pero aquí en la tierra una cisterna echa raíces,
Sola y secreta, calor que atesora
El musitar de cada cuerpo al aire.
La lucha con la noche, con el día,
El mundo crece, pasa, y no lo toca...

Pero la noche no cree en el alba
Y el amor vive para urdir la muerte
Así, como el alma libre
La cisterna profesa el silencio
En medio de la ciudad en llamas.

(La Cisterna)

Hamlet hace consideraciones sobre el suicidio pero le falta la voluntad para cometerlo y entonces vuelve su energía hacia la escenificación de una comedia. Así también el poeta, plenamente consciente de la muerte, camina sobre las veredas de la vida. Mientras la vida dura, la interrogación continúa sobre ésta, no estamos seguros por qué y para qué. Navegamos por extraños mares, "en un tropel confuso y al lado de mujeres amarillas y niños que lloran."

¿Para qué querrán viajar nuestras almas
sobre putrefactas plataformas marinas
de puerto en puerto?

Desplazando rocas quebradas, respirando
la frescura del pino cada día más arduamente,
Nadando en las aguas de este mar
o de aquel otro
Sin tacto
Sin hombres
En un país que ya dejó de ser el nuestro
Y que tampoco es vuestro.

Supimos de unas islas hermosas
cerca de aquí, donde estamos buscando.
Un poco más arriba o más abajo,
no muy lejos de aquí.

(Mythistórema, VIII)

El eterno viajero, condenado a una perpetua decepción, permanece un refugiado eterno. A veces la vida parece que esté aspirando al largamente olvidado reino de Ásina.

Nada vivo, las palomas salvajes emigradas
y el rey de Ásina —dos años en su busca llevábamos—
desconocido y olvidado por todos, por Homero mismo:
una sola palabra de la *Iliada* y además insegura,
allí botada como funeraria máscara de oro.
La pulsaste. ¿Recuerdas su tañido? Hueco
en medio de la luz
cual reseca vasija en la tierra escarbada;
así también sonaban nuestros remos en el mar.
Y el rey de Ásina, un vacío debajo de la máscara
A nuestro lado en todas partes...⁵

Diario de Cabotaje, I, "El rey de Ásina"

El único elemento verdaderamente asequible y constante, tanto como puede ser constante una cosa, es el mar infinito e inescrutable. El mar simboliza la muerte. Las rocas y sus islas son aspectos multifacéticos de la vida del hombre y su destino.

Nadie escapa, ¿a qué usar la fuerza? No puedes
escapar del mar que te ha mecido y que reclamas
en esta hora de lucha, entre el aliento caballar,
con flautas que cantan el Otoño al modo lidio.

(Mythistórema, XVI)

Las rocas y las islas, cualesquiera que sea su forma, no presagian nada bueno.⁵

En el país disperso, despojado de toda resistencia,
en el país que ayer apenas era nuestro
húndense las islas, orín y ceniza.

(Gymnopaedia)

El refugiado se detiene en varios puertos para plazos cortos o largos. Estos puertos son, naturalmente, las varias fases de la vida del poeta en las categorías de espacio y tiempo. El elemento autobiográfico se encuentra contenido por la disciplina clásica y permanece también dentro del tema básico —el de la

vida con mayúscula e impersonal, también extra-nacional. Es verdad que a veces Seferis escribe versos como éstos:

Las casas que tenía me arrebataron. Así
fueron los años desastrosos —guerra, devastación, exilio;
el cazador encuentra, a veces, las aves de paso
y a veces no las halla; la caza
era abundante en mis años; los tiros derrumbaron multitudes,
los otros regresaron o enloquecieron en los refugios.

(El Tordo, I)

Sin embargo, Seferis está pronto a afirmar (por ejemplo, en el prefacio a la traducción de Levesque) que hechos tales como la destrucción del barrio griego de Esmirna no han tenido una apreciable influencia en su filosofía de la vida. Él tenía entonces, hay que tenerlo presente, veintidós años de edad y además se encontraba lejos de la escena de los acontecimientos.

De todas maneras, hay datos claros sobre lugares visitados por Seferis más tarde y a lo largo de su vida que han ejercido una notable influencia en su pensamiento. Los lugares evocan espíritus y los hechos enseñan lecciones. La caída de la República de Checoslovaquia; la bruma de Londres con su sabor a muerte; la miseria de Albania y su monotonía (*Ghegs* altos y *Tosks* bajitos),⁶ (Hoces en verano y hachas en invierno); el Nilo con sus aguas lánguidas que no han sabido de cambios; Jerusalén, la Ciudad Santa atestada de refugiados; Sud África con el filo de su arribo reciente al mundo de nuestros días; los templos paganos y los monasterios cristianos en la isla de Chipre; los campos de batalla del Sur de Italia. En muchas ocasiones se hace sentir una armonía sutil entre el mundo externo y los anhelos del alma del poeta. Un poco en el estilo de Píndaro, la naturaleza se hace cargo del proscenio para la exposición de las ideas; y lo transitorio cede su lugar a lo eterno. Mientras Seferis contempla al Nilo "anciano sobre el bancal del río", el poeta atrapa el significado de lo que él llama "una orientación permanente".



"el cuerpo del hombre se inclina hacia la tierra"

Es preciso considerar nuestro camino,
No a la manera como nuestro dolor lo quiere y lo pide el
(hambre de nuestros niños
Ni por la vacua invitación de nuestros amigos allende el mar
Ni como nos lo murmura la ennegrecida veladora en el
(improvisado hospital,
El clínico resplandor sobre la almohada del muchacho que
(sufrió una operación al mediodía;
Sino de algún otro modo: tal vez quiero decir
El camino que sigue el largo río que viene de los lagos
(enclaustrados en las profundidades de África.
El río que una vez fue dios y luego sendero, donador, juez
(y delta.
Aquel que nunca es el mismo, según nos enseñaron los anti-
(guos sabios
Y sin embargo conserva siempre el mismo cuerpo, el mismo
(lecho, el mismo símbolo
La misma orientación.

(*Diario de Cabotaje*, II)

El evidente fracaso del hombre para obtener su propia seguridad, la indolencia y la estupidez de la generación confusa, son presentados dramáticamente por el poeta tras de una estrofa de introducción que se abre con alusiones a la primavera... a los colores claros... a botones y rosas.

Cuando los botones de rosa reventaron
Los viejos desatinaron
Y echaron todo por la borda.

Nietos y bisnietos
Profundos campos y montañas verdes
Tanto el amor como la dicha
Piedad y techo
Y ríos y mares.

(Primavera, D. C.)

Las alusiones a los almendros en flor y a los cielos azules se repiten poco después de que el poeta menciona "el mártir... el anfiteatro... el verdugo".

La soledad se volvió un lago,
La privación se volvió un lago
Intocado y sin marcas.

La alusión no es nada más para Checoslovaquia en la primavera de 1939; sino también para la suerte de los judíos y la opresión nazi en la Europa en guerra.

Naturalmente, expresaba esperanzas de que, al final de la guerra, ya no hubiera más niños hambrientos, oscurecimiento de ciudades, incursiones aéreas. Posiblemente con tales esperanzas en su corazón regresó el poeta a Grecia, "al país de la luz" donde el hombre puede volver a nacer. Él clamaba por tal renacimiento. Pero pronto descubrió que en el conflicto intemporal entre la luz y la sombra, el hombre siempre tiene propensión por la sombra. La nueva fase de su agonía encuentra expresión en esta enorme pregunta: ¿Por qué la vida no puede emerger hacia la luz absoluta y, en cambio, se inclina hacia la oscuridad?

Por unos pocos días el poeta toma vacaciones en la isla idílica de Poros, la playa opuesta al Golfo Sarónico. En la bahía se encuentra recostado un pequeño barco cuyo nombre es *Kichlé* (*El Tordo*), hundido por el enemigo durante una incursión aérea en el año de 1941. La chimenea y los mástiles pueden distinguirse desde “La Casa junto al Mar”, donde se aloja el poeta. En su derredor se extiende la transparencia del paisaje griego y enfrente el barco a medias hundido. Hay mucho en común entre ese barco medio hundido y el alma del poeta. Él también se halla desvalido, rechazado como una triste reliquia de la guerra. Voces profundas hablan a su alma de cosas que mejor hubiera sido permaneciesen sin voz, para usar el lenguaje de Eurípides. Pero el poeta debe dejar escapar la voz de la tragedia para que pueda ser escuchada. En la tierra del clasicismo él mira a las estatuas y también la forma en la que aún viven. Viven en la muerte y están muertas en vida. Simbolizan las contiendas entre la luz y la sombra. Somos estatuas, dice Elpenor a la Mujer (*Kirke*). Elpenor cuya personalidad es antípoda de la de Ulises (“pobre, idiota Elpenor”). Su confusión es tal que la compañía de la mujer no puede darle sensación de plenitud. No obstante, la imagen intuitiva que posee del mundo es mucho más amplia que su sentido de la



"el mar, no podrás reencontrarlo por más que te apresures"

realidad. El diálogo se ahoga en lo cotidiano de la existencia diaria, una canción de despedida que se escapa de la radio, retazos de una vida dislocada, una alusión a la caída de la noche, fragmentos de noticias de la guerra. La palabra críptica PSYCHAMOIBOS (aplicable quizá a Hermes, el que escolta a la muerte o Ares, el aniquilador de mortales) termina con la confusión al final. Pero escuchemos las palabras de Elpenor mientras pondera la vida de las estatuas:

Escucha también esto. A la luz de la luna
las estatuas a veces se doblan como cañas
entre los frutos vivos —las estatuas;
y la flama se convierte en fresca adelfa,
la llama, digo, que al hombre consume
“es un reflejo de la luz — las sombras de la noche”.

Quizá es la noche que se abre como azul granada.
un pecho oscuro que te colma de estrellas
cortando el tiempo.

Y aun siendo estatuas
se encorvan a veces, partiendo el deseo
en dos, como durazno compartido. Y la llama
se torna beso encima de los miembros y sollozo,
y después hoja fresca que se lleva el viento.
Ellas se inclinan y se vuelven ligeras con un peso humano.
No podrás olvidarlo

—“Las estatuas están en los museos.”

—“No, te persiguen ¿no lo ves?
Quiero decir, con sus costados rotos,
con sus antiguos rostros que nunca conociste
y, con todo, **conoces**.

Como cuando
al cabo de tu juventud te enamoras
de una mujer aún bella y tienes miedo
mientras la sujetas desnuda al mediodía
de los recuerdos que surgen en tu abrazo,
de la traición de un beso
que reviva otros lechos ya caducos
pero que bien pudieran, hoy fantasmas, reanimar
imágenes en el espejo, cuerpos que existieron,
y su pleno placer.

Como cuando
regresas de otras tierras y abres casualmente
un viejo arcón ha mucho tiempo o'vidado
y encuentras los andrajos de lo que fueron trajes tuyos
en las horas más bellas, festivas de luces,
multicolores, espejantes, que ya se marchitaron
y todo lo que resta es el perfume de la ausencia
de un rostro joven.

Es verdad, esas ruinas
no son de las estatuas; tú eres esas ruinas.
Te rondan con su extraa virginidad
en la casa, en la oficina, en las grandes recepciones,
en el inconfesado temor del sueño;
te hablan de sucesos que no quisieras haber vivido
o que hubieran ocurrido mucho después de tu muerte.
Y es lo difícil porque —————.
"Las estatuas están en el museo
Buenas noches."
"Porque las estatuas ya no son sólo ruinas
Que lo somos nosotros. Las estatuas se inclinan suavemente...
(Buenas noches.)"

(El Tordo, II)

Otras visiones, asimismo, persiguen al poeta y lo mantienen
alerta acerca de la contienda de la vida contra la muerte.
Mientras vigila a la araña que teje su telaraña al atardecer, lo
asalta la premonición de alguien que viene a decirle adiós.

ahora lo están vistiendo
con atuendos blancos y negros y alhajas de todos colores
Y damas venerables de cabellera gris y encaje negro
musitan en torno suyo.

(Ibidem, I)

y al mismo tiempo:

Una mujer regresa de los puertos del Sur.
Esmirna, Rodas, Siracusa, Alejandría.
De ciudades cerradas como cálidas celosías...
Y sube los escalones, sin advertir
A los que bajo la escalera cayeron dormidos.

Los que duermen son los muertos, antepasados y contemporáneos, héroes y víctimas del "error del mundo".

De la multitud de héroes, dos permanecerán en pie. Ambos
son hombres condenados tan pronto entran en el mundo imaginario
del poeta, y ellos son Edipo y Sócrates. El primero, una víctima
del capricho de los dioses, por cierto el mismo conocido de nosotros
en el *Edipo en Colona* de Sófocles. En la primera escena de la obra,
Edipo se dirige a su hija Antígona, su guía y su compañera, y le habla
con una voz plañidera que en los versos de Seferis vibra con mayor pasión
que en los clásicos.

Angélica y negra, luz.
Reír de olas sobre los caminos del mar,
Risa ahogada en lágrimas,
El anciano suplicante mírate
Mientras, sobre repliegues, invisibles cortezas, arrastrando
(va los pies.

Como reflejo de su sangre te contempla,
Sangre que engendró a un Eteocles y un Polínice.
Angélico y negro día;
El acre sabor de mujer que envenena al prisionero
Y surge de la ola, de la fresca rama llena de rocío.
Canta, pequeña Antígona, canta, oh canta...
No te hablo del pasado; del amor te hablo.
Adorna tu pelo con espinas de sol, muchacha oscura.
Ha bajado al ocaso el corazón de Scorpio,
El tirano en el hombre se ha marchado
Y todas las hijas del mar, Nereidas, Greas,
precipítanse hacia el luminoso advenimiento de la Anady-
(omena.

Aquel que nunca amó amaré
En medio de la luz.

Y tú yaces

En una enorme casa con múltiples ventanas abiertas.
Corriendo de estancia en estancia, sin saber adónde mirar
(primero.

Porque un día se irán los pinos y el reflejo de las montañas
Y el canto de los pájaros.
El mar se vaciará, vaso agitado, desde el norte hasta el sur.
Y quedarán tus ojos huecos de la luz del día.
Igual que las cigarras callan todas de pronto.

(Ib., III)

La humanidad suele cortejar al desastre y muy a menudo
sin culpa de su parte; el hombre es débil y Edipo no abriga
esperanza alguna de que el amor prevalezca. De todas maneras
él es un producto de lo remoto, de la edad heroica, habitual
a los extremos. Sócrates que vivió para ver las más grandes
obras maestras de la Edad de Pericles, Sócrates que se acercó
a la perfección del "metrón", del humanismo ateniense
y que situó la voz de Dios dentro de él y por encima del
oportunismo, bebió la cicuta. Seferis formula una acusación
inmortal contra Atenas, Grecia y la humanidad entera:

Tierras del Sol, ya no podréis encarar al sol.
Tierras del Hombre, ya no podréis encarar al hombre.

(Ib., III)

Es muy natural para el poeta, "aquel que ha conocido el
destino del hombre", ver a la omnívora muerte donde quiera,
hasta en el país de la luz y de la resurrección. Aquí es donde
reside el clímax de su pesimismo y más al contemplar a los
jóvenes griegos, los nuevos *epheboi* atenienses, esperanza del
futuro, zambulléndose en las azules aguas del mar Egeo desde
los mástiles de un barco en movimiento y en una tarde de
estío. En tal momento, la memoria del poeta da marcha atrás
y rememora a los ancestros; muertos descendidos al lago
Aqueronte. Estos jóvenes ignoran su inescapable destino en
igual grado que la mujer que hemos visto subir los escalones
y que tampoco advierte a "aquellos que cayeron dormidos bajo
la escalera".

Con el denario entre los dientes, nadando aún,
Mientras el sol hilvana con hilvanos de oro
Las velas, el viraje del barco y los colores del mar;
Todavía ahora va descendiendo de lado,
Para alcanzar los guijarros del fondo
Los blancos vasos funerales.⁷

El mar lo absorbe todo con su mortal silencio; sin embargo,
los jóvenes tostados seguirán zambulléndose en las aguas del
mar Egeo y mujeres de corazón cordial seguirán subiendo
escaleras e ignorando a aquellos que duermen debajo de ellas.
Esto, sin duda alguna, es el genio de la vida y también lo
trágico esencial en la poesía de Seferis.

—Traducción de Ana Mairena

¹ Venézis, *Beyond the Aegean* (New York, n. d.). *Aeolia*, en la edición inglesa (1949). Theotokás, *Argo* (Londres, 1951). Myrivilis, *The Mermaid Madonna* (New York, 1960). Extractos de estas obras y de otros autores han sido publicados —en traducción inglesa— en *The Charioteer — a Quarterly Review of Modern Greek Culture* (New York, 1960, ff.). En el número Uno, fragmentos de Nikos Kazandjakis, Pendelis Prevelákis, Sikelianós, Miryvilis y Vrettákis; en el número Dos, de Táakis Papatzónis e I. M. Panayiotópoulos; en el número Cuatro, de Angelos Terzákis; en el número Cinco, de Theotokás y Photis Kóndoglu. Prevelákis, Panayiotópoulos y Terzákis son los tres grandes novelistas que no han sido traducidos al inglés. En conjunto puede afirmarse que la literatura moderna griega no ha recibido el reconocimiento que merece, porque han sido muy pocas sus obras maestras traducidas a idiomas más ampliamente difundidos en el mundo de nuestros días.

² Seferis, *Choix de poèmes traduits et accompagnés du texte grec*. (Atenas, 1945).

³ *The King of Asine* y otros poemas de George Seferis, traducidos del griego por Nanos Valaoritis, Bernard Spencer y Lawrence Durrell (Londres, 1948). Durrell perseveró en su interés por la moderna poesía griega y publicó otra traducción, *Six Poems from the Greek of Sikelianós and Seferis* (Londres, 1946).

⁴ De acuerdo con la traductora, la versión de los poemas de Seferis fue, en su mayor parte, revisada a la vista del original griego. (*R. de la U. de M.*).

⁵ Y Asiné... y Asiné, *Iliada* II, 560.

⁶ Albanos del Norte y Albanos del Sur.

⁷ *Lekythoi* en el original.

Las dos inculturas

Por Gabriel ZAID

Ha tenido cierta resonancia, hasta volverse un tópico, el título de una conferencia de un físico y novelista sobre lo que él llamó el problema de "las dos culturas", la "tradicional" o "humanista" y la "científica o técnica". Tal resonancia quizá responde a una mala conciencia sobre cosas muy conocidas: lo ignorantes que son o pueden ser los técnicos y hombres de ciencia en cuestiones de letras, y lo ignorantes que son o pueden ser los escritores en cuestiones de ciencia y técnica. Ignorantes que son o pueden ser, se entiende, sin perder el prestigio de gente valiosa en sus respectivos campos y la situación social correspondiente.

El interés del planteamiento está precisamente en que pretende poner el dedo en la llaga y muestra que la llaga está en el dedo. Señalar la existencia de dos culturas es dar lugar a un diagnóstico y a remedios que son precisamente la enfermedad. Ni hay un puente que tender sobre el abismo de dos culturas que cada vez más se separan, ni una coexistencia pacífica que lograr entre dos mundos distintos, completos e irreconciliables. No hay, simple y sencillamente, dos culturas: hay dos inculturas, hay innumerables inculturas. Síntoma de esas inculturas es cualquier esfuerzo que hagamos para resolver falsos problemas con buena voluntad, como si todo fuera cuestión de humanizar a los técnicos o de tecnificar las humanidades. Y es peor aún para llegar a entenderse que haya humanistas que hablen de haber demostrado "científicamente" la existencia de Dios, el próximo derrumbe del capitalismo o el interés sexual del niño por su madre, o técnicos que hablen, con toda seriedad, de la necesidad de "culturizarse", como si la cultura fuese un barniz adquirible, no algo que está imbricado en el ser mismo del hombre que todo técnico es, sea químico o filólogo.

Hay muchas inculturas, una sola cultura. La cultura no es una especialidad propia de los intelectuales. No es propiedad de nadie, no es algo que esté ahí y que se pueda adquirir. Nos

"adquirimos" a nosotros mismos a través de la cultura. La cultura es el camino de hacer habitable el mundo y entendernos, un camino que hacemos y que nos hace, nunca hecho del todo, siempre dado en parte y en parte por hacerse, en la historia personal así como en la colectiva. La cultura es irrenunciable como el ser. Por eso mismo, porque necesitamos "hacernos" y entendernos, porque necesitamos saber que estamos en el mundo, donde actuamos y somos, preferimos actuar como si "nuestro mundo" fuera el Mundo, ignorado, negando o despreciando cualquier "otro". Esto no se resuelve con una benévola o forzada aceptación de la otra esfera. Hace pensar más bien que no es realmente la especialización la que ha producido tantos mundos aparte, sino un previo solipsismo lo que ha hecho prosperar la especialización como cosa exclusiva y excluyente.

Claro que se puede decir, y con razón, que en un momento dado hubo circunstancias propias para un acelerado desarrollo científico, técnico e industrial, que, por su propia lógica, o por una cierta dialéctica, pusieron en juego la especialización como causa y efecto de algo materialmente cada vez menos abaricable. Pero es cierto también materialmente que el día tiene veinticuatro horas y que el cuadro sería completamente distinto si ese desarrollo no hubiera trastornado el tiempo personal y colectivo. Si, por ejemplo, la producción industrial pudiera dispersarse por el campo, ser compatible con el refinamiento del trato, el sentido del prójimo y el nivel de vida humana alcanzado en ciertos lugares "subdesarrollados" de México, España, Italia, Grecia o el Líbano, y requerir sólo tres o cuatro horas diarias de trabajo, aunque éste fuera de una rebuscadísima especialidad.

La división del trabajo es anterior a la Revolución Industrial. La especialización también. La diferencia está en la estructura del tiempo material, que suma siempre veinticuatro horas, inde-



—Watteau

"poseído por un ideal de grandeza".



—Catalina de Medicis

"un absoluto, sólo comparable con la religión"

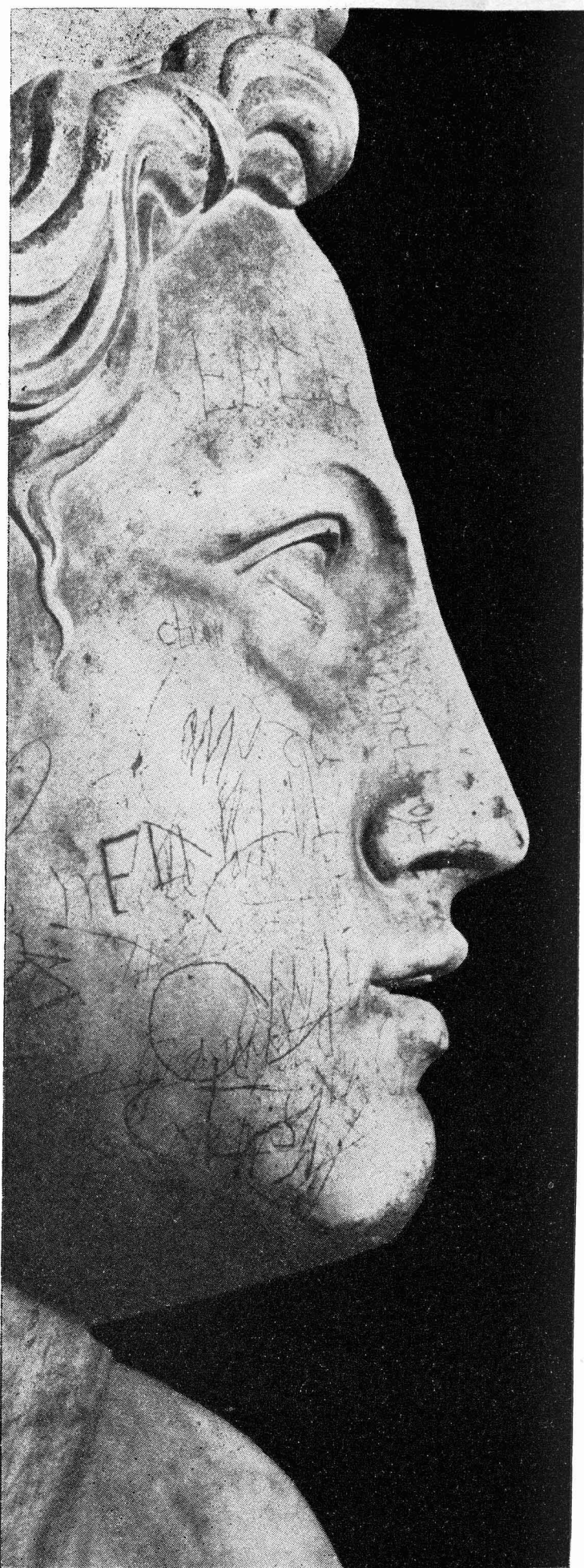
pendientemente de cómo se distribuya, con qué ritmo se viva, cómo afecte las relaciones con el prójimo, o cuáles sean los medios de transporte y comunicación. La jornada de ocho horas, que hoy nos parece natural, era un ideal comunista el siglo pasado. Y las dos mil cuatrocientas horas que ahora trabajamos al año son aún muchas más que en la Edad Media, cuando no sólo se trabajaban muchos menos días sino que el tiempo estaba santificado por un ritmo continuo de fiestas litúrgicas. En el campo, en muchas partes, todavía hay algo de esto. Lo había desde luego en Inglaterra cuando los primeros campesinos ingleses fueron obligados a dejar sus tierras para ir a trabajar jornadas de dieciséis horas en las fábricas. Cabría preguntarse entonces si la falta de tiempo libre, de la cual todos en la ciudad nos quejamos, es una consecuencia de la industrialización y el "ritmo de la vida moderna", o si más bien la industrialización no supuso un desprecio inicial por el tiempo libre, al cual seguimos encadenados. Cabría preguntarse también si esta falta de respeto por el tiempo libre de los demás no empezó por una falta de respeto por el propio tiempo libre, por una actitud fáustica que pervirtió el sentido religioso de la dedicación. Que un hombre dedique su vida entera a una idea, una causa, un imperio, ya sea industrial, político, militar o filosófico, es quizá algo bastante moderno (es decir, de los últimos siglos) y es quizá también una exageración. Pero acaso como nunca en estos siglos, el hombre ha cobrado conciencia de las posibilidades del hombre, y su propio espectáculo de hacedor de mundos y señor del planeta le ha entusiasmado, con razón. De ahí el poder del mito de la grandeza, hasta el punto de convertirse en un ídolo ante el cual se ofrecen sacrificios humanos, sin excluir el de la propia vida. Goethe, que seguía con un interés de antropólogo la carrera de Napoleón, y con una preocupación de hermano mayor la de Byron, y que es, claro, el autor del *Fausto*, llegó a decirlo: No hay placer comparable al de la personalidad. Por eso, y por su propia trayectoria, es particularmente digno de atención que al final de su vida dijera: Cuanto más lo examino, más me parece que lo importante de la vida es vivir.

Estas palabras son audaces, sobre todo cuando se ha visto lo mucho que puede dar de sí el ser humano poseído por un ideal de grandeza. Pero si se ha visto también, como en las guerras recientes, a qué pueden llevar los ideales de grandeza, se aprecia más la verdad de decir: ser grandes, ser geniales, ser figuras para la historia, es nada frente a la simple diaphanidad de ser. Ciertamente puso Alfonso Reyes frente a su *Trayectoria de Goethe* esta frase del Meister: "¡Acuérdate de vivir!"

¡Acuérdate de vivir! ¿Qué significará esto si pensamos por ejemplo en las relaciones de Hegel con su novia, en sus apuros económicos, en la distribución concreta de su tiempo diario, en las toneladas de libros que leyó? ¿Qué significará en el ajetreo de las ciudades modernas, en las que el tiempo falta para todo y dar medios de matarlo puede ser un próspero negocio? Todos necesitamos ser importantes, es nuestra condición de criaturas. Pero esta necesidad que se cumple en el reconocimiento del prójimo, en la seguridad de ser alguien para otros, únicos también y por lo mismo semejantes, en lo que Kunkel llamaría la auténtica experiencia del nosotros, puede derivar en la necesidad de ser centro, en la necesidad de ser una pieza más grande, más fina o más central, de la máquina social, o del mundo íntimamente maquinado, lo que es de cualquier modo enajenarse a una función, aceptar ser una rueda dentada con tal que sea la importante, cosa —en un engranaje— siempre bastante relativa.

Hechas las distinciones filosóficas necesarias, resulta que el pensamiento es la actividad suprema del hombre, actividad que, naturalmente, es propiedad de una profesión establecida. Si uno además supera a los filósofos anteriores, descarta a los contemporáneos y establece ciertas condiciones ineluctables de toda metafísica futura, resulta que el pensamiento de uno, y uno, naturalmente, está en la cima y centro de la historia, el mundo y la humanidad. Es cosa sorprendente que a Maritain, por ejemplo, cuya actitud es de una humildad ejemplar, hasta el punto de no querer ser sino el explicador y discípulo de Santo Tomás, se le ocurra decir en un momento dado que Descartes no alcanzó a ver tal punto porque no era un filósofo a tiempo completo. Esto no puede entenderse sino como un *lapsus linguae* durante el cual no ha hablado Maritain sino el claustro académico, el reflejo social defensivo de un gremio.

¿Y qué piensa el hombre de negocios del profesorcito de filosofía? ¿Qué pensaría de los apuros económicos de Hegel? Éste, diría, quizá, se cree patrón del universo y no tiene con



—Tumba de Luis XII

"transformar la vida en poesía"

qué casarse. Y es bastante probable que ni llegara a saber de la existencia y el anhelo de universalidad de Hegel. Porque, vamos a ver, ¿quiénes son las fuerzas vivas del mundo, quiénes hacen y deshacen en el centro de los acontecimientos sino los hombres de negocios? ¿Hay necesidad de leer la revista *Fortune* para saber que el mundo de los negocios es simple y sencillamente el mundo? ¿Se dirá que los hombres de negocios son unos pobres creídos de su posición eminente en la marcha del mundo? El mismo Manifiesto Comunista lo admitió paladinamente

hace más de cien años: "En el siglo corto que lleva de existencia como clase soberana, la burguesía ha creado energías productivas mucho más grandiosas y colosales que todas las pasadas generaciones juntas. Basta pensar en el sojuzgamiento de las fuerzas naturales por la mano del hombre, en la maquinaria, en la aplicación de la química a la industria y la agricultura, en la navegación de vapor, en los ferrocarriles, en el telégrafo eléctrico, en la roturación de continentes enteros, en los ríos abiertos a la navegación, en los nuevos pueblos que brotaron de la tierra como por ensalmo... ¿Quién, en los pasados siglos, pudo sospechar siquiera que en el regazo de la sociedad fecundada por el trabajo del hombre yaciesen soterradas tantas y tales energías y elementos de producción? Hasta que ella no lo reveló no supimos cuánto podía dar de sí el trabajo del hombre." "La burguesía ha producido maravillas mucho mayores que las pirámides de Egipto, los acueductos romanos y las catedrales góticas; ha acometido y dado cima a empresas mucho más grandiosas que las emigraciones de los pueblos y las cruzadas." (Trad. W. Rocés.)

Claro que esta declaración supone que la marcha del mundo requiere nuevas riendas. Los políticos están dispuestos a dárles su lugar a los hombres de negocios, y hasta a los intelectuales, porque se asignan a sí mismos el lugar supremo y piensan que la política es el centro, summum y resumen de la marcha del mundo y de toda actividad humana. El hombre, animal político, dijo Aristóteles. La política, la sola cosa más importante que la vida, ha dicho el director de *L'Express*. Por lo mismo, si comercializarlo todo puede parecerle natural al hombre de negocios, politizarlo todo puede parecerle natural al político, aun tratándose de actividades tales como la poesía. Kruschew le da órdenes a Evtuchenko. Kennedy lo invitaría a cenar. Pero para ninguno de los dos hay duda de quiénes están a cargo del mundo, si ellos, o sus poetas. El célebre conflicto entre Kennedy y los hombres de negocios puede entenderse a la misma luz: Kennedy estuvo tan en pro de la libre empresa como se quiera, pero no tenía la menor duda sobre quién llevaba en sus hombros el peso de velar por el planeta. Es él, no los empresarios, quien defiende el sistema de libre empresa. Es él, no Su Santidad, quien guarda a la cristiandad. Es él, no Faulkner, que se dio el lujo de no aceptarle una invitación a cenar, quien hace valer los valores de la cultura occidental. Con todo lo cual, no se trata, ni mucho menos, de hablar mal de nadie en lo personal, * sino de mostrar con arquetipos impersonales, lo asombroso que es que el mundo no parezca uno solo sino una serie de esferas cuyo interior en cada caso, para quien vive en esa esfera, parece ser el centro de todas las demás.

¿Y qué no se ha dicho de la poesía como la actividad humana suprema? La poesía dejó en un momento dado de ser un género literario (cosa que empieza a pasar ahora con la novela) para convertirse en un absoluto, sólo comparable con la religión, a la cual, naturalmente, desplaza. El acto poético vino a ser así el centro de una esfera que es a la vez el centro de todas las cosas. "Torres de Dios, poetas, pararrayos celestes", dijo Darío. Y en uno de sus diarios escribió Baudelaire: "Ser un gran hombre y un santo para uno mismo, esto es lo único importante." "Un funcionario cualquiera, un ministro, un director de teatro o de periódico, pueden ser a veces estimables, nunca divinos." (*Mon coeur mis a nu*, LII, LXXVIII.)

Hiperión, en la penúltima carta del hermoso libro de Hoelderlin, le escribe a Belarmino: "Duras palabras son éstas, pero tengo que decirlas porque son la verdad; no puedo figurarme que exista pueblo más hecho a trozos que éste. Se ven en él obreros, pero ni un solo hombre; pensadores, pero ni un hombre; sacerdotes, pero ni un hombre; amos y criados, jóvenes y personas graves, pero ni un hombre... ¿No es, me digo, como un campo de batalla en el que yacen, entremezclados, manos, brazos y toda clase de miembros mutilados, mientras lo mejor de la sangre derramada se pierde en la arena? Me dirás que cada uno debe atender a sus ocupaciones, y yo también me lo digo. Pero entonces que lo haga con toda su alma y no ahogue en sí toda otra llama por consideración a la categoría social del individuo; que no ceda a ese miedo miserable que lo impulsa a no ser, literalmente, y aun hipócritamente, sino lo que indica su título; que sea serio y sinceramente lo que es en realidad; así es como cada uno de sus actos llevaría la marca del espíritu que lo anima; y si le ocurre el sentirse oprimido en una función de la que hay que desterrar

el espíritu, rechácela desdeñosamente y póngase más bien a trabajar la tierra." "No menos lamentable es ver vuestros poetas, vuestros artistas, y todos los que aún honran al Genio, aman lo bello y profesan su culto. Estos hombres, los mejores de nosotros, viven en el mundo como extraños en su propia casa; semejantes al paciente Ulises cuando, bajo la apariencia de un mendigo, estaba sentado ante su propia puerta, mientras los pretendientes insolentes se conducían como amos en la sala de su casa y preguntaban quién les había traído aquel vagabundo." (Trad. Emecé.)

Hiperión ve con lucidez por qué los otros no son poetas, y aun dice que debieran serlo, puesto que, como dice en otra parte de la carta, los hombres "tienen todos el mismo noble origen". A primera vista, sin embargo, parece luego caer en un criterio aristocrático y restringir en favor de los poetas el derecho natural de ser los señores de la casa. Esta doble operación de escapar de la función particular universalizándola hasta que responda al anhelo de ser total, para luego volver privilegiando una actividad particular, parece ser característica. Hasta da la impresión a veces de ser deliberada. Cuando se oyen ciertas minuciosas disquisiciones sobre la evolución del jazz y sus implicaciones trascendentales en relación con la cultura moderna, no acaba de saberse si es en serio o es una refinada sátira de la filología alemana. La operación es en todos los casos la misma: primero, ensanchar la significación de una actividad particular en toda su posible latitud, para, inmediatamente, restringir en la práctica esa universalidad de modo que el mundo, en su totalidad, quede cubierto por el ejercicio de una particular profesión o especialidad. La inteligencia es la suprema facultad del hombre, luego los intelectuales son los únicos que entienden y los demás deben serles dóciles y atenerse a sus explicaciones. Con lo cual se da, por descontado que hay los intelectuales y los otros, los que no son inteligentes públicos titulados. La actividad suprema es la práctica, luego los hombres de negocios son los que deben decidir en la ciudad, y los demás alegrarse de que haya quien cargue, por todos, con la responsabilidad de hacer dinero. Todos somos responsables del bien común, luego no servirles de base a los militantes de un movimiento es apolítico, egoísta y cobarde. Toda suprema actividad es poética, luego el poeta, es decir, el que hace versos, es el supremo hacedor. Y así sucesivamente.

Hay, pues, una correspondencia esencial entre ser técnico y creer que la cultura es un complemento, si no un adorno, y ser poeta y creer que se tiene la propiedad del absoluto. Es una división del trabajo conveniente, por la cual el "poeta" puede despreciar en la figura del otro su propia incompetencia para vivir y el "técnico" posponer indefinidamente el encuentro con su propia vaciedad. Si un mundo abierto nos da vértigo, y nuestras propias exigencias de integración amenazan con dispersarnos, y tenemos materialmente el tiempo encima, ahogándonos, nada más explicable que el repliegue a la propia esfera. Pero por habitables que parezcan las esferas solípticas llega un momento en que nos falta el aire, y esta crisis nos da la oportunidad de salir. Si alguna ventaja tiene en esto el poeta es su desventaja: su reino carece de viabilidad económica. Eso lo deja a la intemperie donde puede volverse un resentido, un cortesano de otras esferas o un auténtico perdido, un hombre que no sabe qué hacer y así se enfrenta con su propia vida, en la raíz de la hermandad con todos los hombres. Todos los paliativos, todas las buenas voluntades, todos los esfuerzos por negar que la ciudad vive de espaldas a la poesía, tienden a frustrar este encuentro y a consagrar el desdén implícito que puede haber del poeta a la ciudad al hacer de la poesía un absoluto, o de la ciudad al poeta al reservarse el derecho de admisión de la poesía bajo la categoría de ornato social. La poesía no se deja tratar así. Si al replegarse hasta sus fuentes creadoras no logra abrírlas cauce más amplio, aunque se transforme en otra cosa que hacer versos, se rebela y bloqueándolas toma su venganza. "Desde que empecé a escribir poemas dice Octavio Paz —en el prólogo de *El Arco y la Lira*— me pregunté si de veras valía la pena hacerlos: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?" Ésta es la pregunta que corresponde a un gran poeta de fuentes generosísimas que ningún desdén cerrará. La cuestión de la vida es más importante que la cuestión de los versos, los negocios, la política o la filosofía. La cuestión de los versos, como todas, importa al convertirse en una cuestión vital.

* Sobre todo ahora.

DOCUMENTOS

El jardinero del Castillo de Medianoche

Novela policial

Por Vicente HUIDOBRO Y Hans ARP

Al lector que las ignore no le desagradará leer una de las *Tres novelas ejemplares*, que escribieron en aquellas memorables veladas de París, el poeta chileno Vicente Huidobro y el escultor y poeta Hans Arp. En París aparecieron en 1935 bajo el sello de una edición modesta, pero fueron reeditadas en número de quinientos ejemplares numerados, por la *Editorial Americana* de Buenos Aires, en 1956.

Ni desde el punto de vista crítico ni desde el punto de vista poético en sí, existe justificación alguna para desconocer esta obra, cuyos continuos pasajes de revelaciones poéticas alcanzan una plenitud de universalidad. *Tres novelas ejemplares* responden a esos ponderables momentos poéticos, que con justicia Huidobro llamó *creacionismo*, en un marco de planteamientos que pueden considerarse del más aventurado vanguardismo o como expresión de la literatura más cínica, según el nivel psíquico desde donde se contemple.

Quizá no exista en castellano un lenguaje de más irónico rigor, ni de mayor pureza intuitiva. Un lenguaje donde la imaginación humana nos satura de fortunas y sorpresas y alcanza una presencia radical inolvidable. Vicente Huidobro y Hans Arp son aquí poetas en su esencialidad, torres y pararrayos de Dios, según la feliz expresión de Rubén Darío.

— Armando Zárate

Al oír un grito desesperado, los vecinos corrieron a la casa vecina. La puerta y las ventanas estaban cerradas. La puerta fue violentada, y al pasar el umbral los vecinos quedaron petrificados por el horrible cuadro que apareció ante sus ojos. Un cadáver estaba allí tendido con la boca abierta y los brazos más abiertos aún. Debido a su pequeño acento de sale étranger, se podía adivinar que la víctima era un suizo.

A fuerza de largas investigaciones, se llegó a la conclusión de que el cadáver presente no había muerto de muerte natural, sino que había sido asesinado por un ser misterioso. Se veía sobre la punta de su lengua la extraña picadura de un animal o de un insecto, tal vez un escorpión hipnotizado por el inmundo criminal.

No era difícil percibir en la habitación las señales de una lucha evidente. En el techo se veían clavadas las obras completas de Racine, Corneille y Molière. El tintero estaba lleno de sangre; en la mano derecha de la víctima, crispada por la muerte, se encontraba una larga barba recién arrancada y en la mano izquierda una carta de visita con el nombre Félix Potin, escrito dentro de un triángulo rojo.

Los vecinos corrieron en busca de la policía. Al volver acompañados de dos jueces, cinco detectives y catorce policías, encontraron el departamento en perfecto orden y arrendado al señor Charles Dupont, honrado representante viajero del Dépot Nicolas.

Los policías estaban desconcertados, cuando de pronto uno de los dos detectives aficionados mostró a los tres detectives profesionales la silueta de un hermoso yate que pasaba flotando, como a la deriva, sobre el Támesis. El yate llevaba entre sus labios una magnífica pipa que todos reconocieron en el acto, como la pipa del célebre detective Alfonso Trece.

Como el lector debe de haber comprendido, Jorge Quinto acababa de ser asesinado. ¿Quién le había asesinado? ¿Eran acaso los boy scouts ingleses? ¿Era la mano negra de carbón de los carbonarios italianos? ¿Era tal vez la Legión de Honor polonesa? Pero ¿cómo asegurarlo? Se necesitaba aclarar el misterio antes de lanzar a los cuatro vientos semejante acusación.

El perro lobo, consciente de su deber, se puso una barba y sus anteojos de carey, cogió su pipa y un violín que había

servido en otras ocasiones al célebre pintor Ingres. Así disfrazado se lanzó en busca del asesino. Debemos advertir que ese disfraz le asemejaba de un modo perfecto al señor Charles Dupont en persona.

Guillermo Segundo, más muerto que vivo, se lanzó también por su cuenta en busca del criminal. Quería descifrar el misterio fuere como fuere, o acaso alejar de su persona toda sospecha. Detrás de cada oreja llevaba una bandera de la Legión de Honor polonesa (esto para inspirar confianza a los maliciosos). Sobre la cabeza llevaba un saco de sardinas noruegas y bajo sus pies almohadones de plumas verdes. Así, perfectamente ataviado, se lanzó a todo galope tras la pista del asesino.

Se veían pasar a una velocidad diabólica y moderna toda clase de motocicletas una detrás de otra, doscientos automóviles, sesenta y siete aeroplanos, perros policiales, palomas mensajeras, caballos árabes, varios hábiles skieurs, tortugas privadas de Scotland Yard, langostas fritas de la rue de Saussaies, etcétera. Todas las policías del mundo habían sido movilizadas. Teléfonos y telégrafos no descansaban un momento enviándose señales sobre el presunto asesino. Los periódicos de todos los países estaban llenos de detalles del horrible crimen y chorreaban sangre de la víctima.

La sombra del asesino se deslizaba por todas partes, pero permanecía en las sombras. El miedo había invadido los hogares. Las mujeres rompían el entablado de los pisos para esconder la cabeza, los niños se mecían en las más altas lámparas y lloraban sin cesar toda la noche, llamando a los papás que habían subido sobre los tejados a escrutar el horizonte. Sólo las sirvientas, esas muchachas desnaturalizadas, se dejaban violar por los palomos mensajeros en sus jaulas doradas.

Era una bella noche de verano. La luna de Austerlitz brillaba en el cielo. El jardinero Schiller había entrado aquella tarde en el castillo con el pretexto de cortar muebles y barrer los caminitos y los árboles. Para no ser reconocido y tener un aire inocente se había vestido de Père Noël. A cada paso que daba se volvía hacia atrás receloso y barriá sus pisadas con un erizo de los mares del sur. A veces levantaba la cabeza y hacía signos luminosos con un cuerno de caza. De pronto se oyó el eco de una respuesta lejana y casi al mismo instante se abrió una ventana del cuarto piso y un canguro entró en la habitación de la marquesa, la cual lo mismo que el canguro estaba disfrazada de policía internacional. Se oyó un grito desesperado, siniestro, que salía del subterráneo. El canguro y la marquesa cayeron desmayados antes de proferir una sola palabra. El jardinero exhaló una especie de gemido en su cuerno de caza, y una paloma mensajera le entregó un papel plegado con tres líneas escritas a máquina.

Dos ojos escondidos detrás de una cueva de ratones seguían ávidamente todos los movimientos del jardinero. La luna de Austerlitz bajaba en el cielo, y un lacayo imitando a Lloyd George y a Woodrow Wilson, atravesaba un sendero del jardín llevando un ramo de orquídeas y profiriendo grandes palabras. Los ojos escondidos que seguían esta escena sin perder un detalle, se cerraron de repente y aparecieron mirando por el oio de la cerradura de la caja de caudales del Leviatán que subía por el canal grande de Venecia, rodeado de canciones de mandolina. Los ojos misteriosos volvieron a cerrarse y aparecieron otra vez en la cueva de ratas del Castillo de Medianoche. La marquesa no había aún vuelto de su viaje y el canguro seguía durmiendo sobre su hermosa cama Luis XV. Luis XV tomaba desayuno en la pieza de al lado, rodeado del jardinero y de sus doce hermanos, todos disfrazados de santos de nieve. Uno a uno fueron levantándose y golpeando por turno con un martillo una gran campana de plata. Así sonaron doce campanadas. El último, viendo que no había más campanadas en la campana, abrió la ventana y se lanzó al vacío.

Después de haber seguido estas escenas, los ojos misteriosos se cerraron en la cueva de las ratas y se abrieron al fondo de un oscuro corredor del Vaticano.

El Cardenal Pitelli gritaba a voz en cuello:

Atrás, infames. No tenéis vergüenza, cinco contra uno. A mí, caballeros. Aquí la guardia suiza. Diez puñales traidores sobre el Papa. Corred, corred.

Una hora más tarde, los periódicos de Italia anunciaban en grandes titulares, la triste nueva: "Dos metecos: un francés y un turcomano, seguidos de varios secuaces, han asesinado al Santo Padre."

Los ojos misteriosos, después de presenciar la tremenda tragedia y de leer su confirmación en los diarios, se cerraron más rápidos que nunca y volvieron a abrirse detrás de un reloj en forma de triángulo de Salomón, en el salón secreto del Gran Oriente Internacional. Siete ancianos, metidos en largas togas de fantasma, discutían en voz baja sobre un mapa del mundo.

Señores, debemos bajar del Himalaya a las doce de la noche y presentarnos de sorpresa, cuando nadie pueda sospechar...

Aprobado.

Aprobado.

Eso es, presentarnos de sorpresa.

Bajaremos del Himalaya en bicicletas silenciosas y perfumadas, a las doce de la noche.

Apenas oídas estas palabars, los ojos misteriosos se cerraron y un minuto después se abrieron en la cueva de las ratas, en el jardín del Castillo.

Un árbol inmenso había crecido en medio del jardín. Se oía un ruido extraño en el interior del árbol. Evidentemente no era el ruido musical de la savia, pues a veces se oían vagos gemidos y las ramas se estremecían sacudidas por largos sollozos.

El jardinero Schiller miraba inquieto hacia todos lados. De pronto se acercó al árbol y murmuró:

Querido Goethe, ¡qué me importa a mí el Papa! He aquí la cuerda con la cual le habían atado. Un trocito de esta cuerda trae buena suerte. Te la puedo dejar, como último precio, en dieciocho francos.

Al mismo tiempo, el rostro de la marquesa apareció en el balcón y se volvió al interior gritando:

Un aerolito, un aerolito. Absalón, Absalón, un aerolito.

Lo vi, respondió una voz dura; los francmasones, ya te he dicho, los francmasones.

Oyendo estos gritos, los ojos misteriosos vieron abrirse el piano de cola y caer un ancla, que se clavó en el fondo de la alfombra. Una sirena silbó desde el piano, e inmediatamente después se oyó golpear las puertas y el ruido de pasos, subiendo las escaleras y recorriendo los corredores. Los ojos misteriosos vieron abrirse la puerta y un ciento de canguros vestidos con el uniforme azul horizonte de los soldados franceses, desaparecieron en el piano. ¿Era ésta la armada gloriosa que había combatido bajo las órdenes del rey Dagoberto en Poitiers-sur-Seine? La gloriosa armada bajó las escaleras del piano que conducían a dos pies mecánicos, los cuales formaban los cimientos del Castillo de Medianoche. Cuando los canguros llegaron por el interior a los dedos de los pies que eran largos como Broadway y llenos de bares y cabarets luminosos, las piernas empezaron a andar.

Los cabellos de los ojos misteriosos se pusieron de punta ante tal espectáculo y los ojos se cerraron para abrirse casi instantáneamente en la cueva de ratas del jardín. Vieron el mar y las palmeras y oían los gritos de los croupiers de Montecarlo: *Faites vos jeux, faites vos jeux*.

El oro inglés corría sobre las mesas y compraba todas las ciencias.

A orillas del mar se veía desembarcar cien maletas, en las cuales encontraban los cadáveres, aún palpitantes, de los cien canguros recientemente asesinados por orden de los jesuitas.

La marquesa, con un cinismo de princesa prusiana, se sentó al piano y cantó el Fox-trot funerario de Schubert.

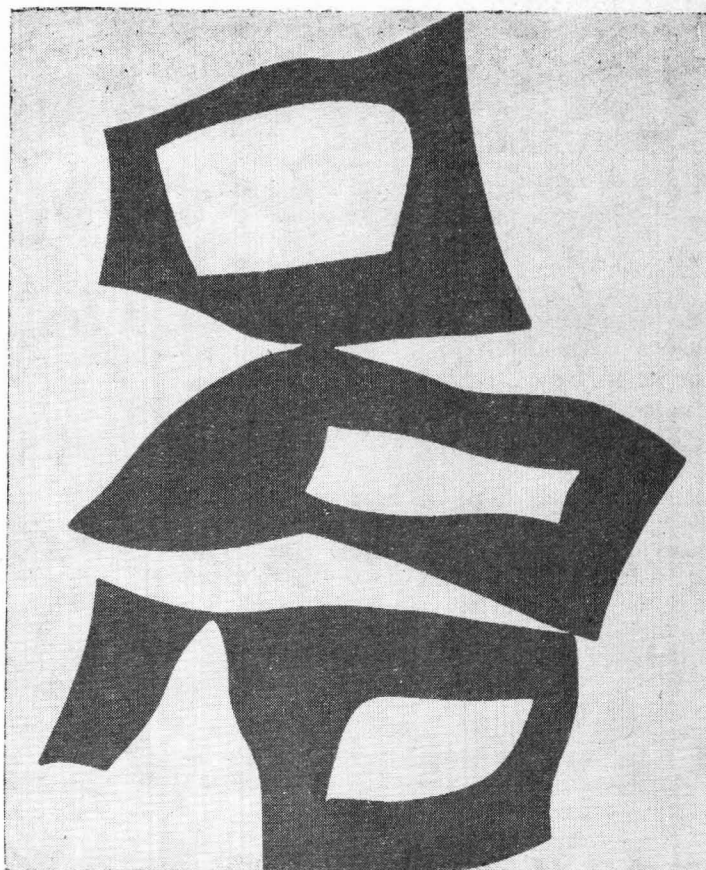
El kaiser de Montecarlo, apareció vestido de sacerdote egipcio, cogió las cien maletas, las cargó sobre otros tantos aviones, los cuales, después de haber girado tres veces en torno al faro, volaron hacia Moscú.

Los ojos misteriosos se cerraron ante este cuadro doloroso, para abrirse en un cajón del escritorio del Jefe del Guepeú.

Stalin salía del Kremlin. Por entre los barrotes del tragaluz subterráneo, lanzó un queso, envuelto en un número del Intran al último Romanoff, que, atraído por el fuerte olor del periódico, corrió al paquete, abrió el queso y se sentó a leer ávidamente un artículo admirable sobre la pintura francesa.

Los ojos misteriosos se cerraron con un suspiro desolado y se abrieron detrás de la tercera máscara negra del Museo del Trocadero de París.

Ante un magnífico monolito de la isla de Pascua, el Gene-



"Absalón, Absalón, un aerolito"

—Hans Arp

ral de los Jesuitas, explicaba a la mariscala Citroën, la horrible lucha de los misioneros contra los indígenas en las islas del Pacífico y cómo los jesuitas se habían devorado a los últimos antropófagos.

Se veían pasar por las salas en traje de gran gala y unos en pos de otros, diversos personajes y personalidades del nuevo mundo literario y artístico. Todos los célebres Antonios desfilaron ante los ojos misteriosos: MM. Antoine Duchamp, Antoine Schönberg, Antoine Matisse, Antoine Picasso, Antoine Picabia, Antoine Braque, Antoine Strawinsky, Antoine Brancusi, Antoine Mondrian, Antoine Eluard, Antoine Lipchitz, Antoine Torres García, Antoine Miró, Antoine Masson, Antoine Aragón, Antoine Varese, Antoine Ernst, Antoine Vitrac, Antoine Léger, Antoine Tzara, Antoine Gleizes, Antoine Breton, Antoine Klee, Antoine Crevel, Antoine Hélion, Antoine Gropius, Antoine Laurens, Antoine Jolas, Antoine Giacometti, Antoine Calder, Antoine Le Corbusier, Antoinette Dreier, Antoine Sima, Antoine Daumal, Antoine Doesburg, Antoinette Tauber, Antoine Marcoussis, Antoine Kandinsky, Antoine Chagall, Antoine Zervos y los Antonios de los Antonios: Antoine Huidobro y Antoine Arp, que se distinguían por el alto talle de sus ojos, la elegancia de sus dientes, la lucidez de sus cabellos.

De pronto la mariscala Citroën y el General de los Jesuitas dejaron caer sus ropas y pudo verse que la mariscala Citroën era el General de los Jesuitas y que el General de los Jesuitas era la mariscala Citroën. Pero observando con mayor atención, se pudo afirmar que ambos no eran sino el único y famoso jardinero del Castillo de Medianoche.

Entonces, en medio del silencio y de la consternación general, el jardinero gritó:

Los Antoinés, firmes.

Les hizo colocarse a todos en dos filas regulares y todos partieron al son de una marcha militar.

Somos los Antonios y las Antoinettes.

Somos los sobrinos de Mistinguette.

Ante esta triste escena, los ojos misteriosos se separaron indignados. El de la derecha partió al Brasil para hacerse plantador de café, y el de la izquierda cogió un taxi y se hizo conducir a la plaza de la República.

Viendo desaparecer a lo lejos los ojos misteriosos siguiendo su destino, en lo más alto de la Torre Eiffel tres voces discutían a grandes gritos:

Es el Papa Negro.

No, son los francmasones.

Probaré que son los bolcheviques.

Pero habiendo desaparecido los ojos misteriosos que seguían los crímenes, los crímenes también desaparecieron y todas las madres de familia pudieron dormir tranquilas.

Los perros

Por Elena GARRO

Dibujos de Lilia Carrillo

PERSONAJES:

MANUELA (cuarenta años)

ÚRSULA (doce años)

VOZ DE MUJER

JAVIER (veinte años)

CUATRO ENMASCARADOS

Interior de una choza en un pueblo de México. En primer plano, extendido sobre la cama de otates, un traje rosa de jovencita, unos zapatos negros y unas medias negras. A la izquierda, un fuego encendido y sobre él un bote de petróleo en el que se cuecen elotes. Al fondo de la habitación, otro fuego y sobre él un comal. Manuela arrodillada junto al comal, echa tortillas de espaldas al público. Cavadas en el lodo de las paredes de la choza, dos puertas, la primera a la izquierda y la otra al fondo. El piso del cuarto es de lodo seco.

MANUELA (Palmeando una tortilla).—A estas horas ya deberíamos ir subiendo el monte. Tanto estar en la curva del año, esperando esta fecha, y cuando llega, se nos escurre entre los dedos, se nos pierde entre los pies y los pasos. ¡Mira, ya están todos adentro del veintinueve, sólo nosotras andamos por sus orillas! ¡Desgraciadamente el que se quede afuera de los días señalados, porque será señalado por la desgracia! Hace ya meses que te digo: ya viene el veintinueve, y tú hija perversa, ni siquiera has planchado el traje que te regaló Joaquina! Míralo, tirado sobre la cama, como si no fuera traje, ni regalo. ¡Quién que no fuera tú, no hubiera entrado a este día calzada y con traje nuevo! ¡Marimacha!, olvidada de las fiestas. Trepada a los árboles como un animal cualquiera, en lugar de entrar al único día del año.

Entra Úrsula a la escena. Viene descalza, desmechada. Viste una falda vieja color lila y una blusa del mismo color. Se acomoda junto al bote de petróleo y triste menea los elotes con un palo.

MANUELA.—¡Ahí estás, flaca y sin crecer, escamoteando a la hermosura! Dejándote llevar de tus pies rajados; caminando corrales bien subidos; espantando perros y mirando cómo el sol se acuesta y se levanta, sin acordarse de ti ni de las gracias que te debe.

ÚRSULA.—El sol ya llegó al monte.

MANUELA.—Va de carrera, no es como tú. Ya iluminó al veintinueve y ahora se va para que las sombras nos cobijen en el gozo. Y tú a estas horas ni siquiera has arrimado la plancha a la lumbre para asentar el traje que te regaló Joaquina.

ÚRSULA.—¡No quiero ponerme el vestido rosa!

MANUELA.—¿Qué dices? ¿Quieres ir como llaga de perro sarnoso? ¿Para que todos nos vean el hambre en los vestidos? “¡Míralas, ahí van subiendo el monte con los pies hambrientos y con las siete bocas del hambre en las enaguas y en las blusas!”

ÚRSULA.—No me importa lo que digan... yo...

MANUELA.—¿No te importa? Como vayamos hoy, iremos todo el año. ¿Quieres otros trescientos sesenta y cinco días de hambre? ¡Plancha tu vestido, perversa...!

ÚRSULA.—Un año no son tantos días...

PAUSA

MANUELA.—¿Oyes al silencio dichoso? Sólo en el día de la fiesta se apacigua.

Manuela deja de palmeear y escucha.

ÚRSULA.—No quiero oír el silencio de la fiesta, ni quiero ir a la fiesta.

MANUELA.—¿Quieres quedarte afuera de este día? Quieres que sigamos caminando días descoloridos, días en los que sólo cae tierra sobre mi cabeza. Tú mi única hija quieres quedarte en ellos, dándoles vuelta, como la mosca en la llaga del perro.

ÚRSULA.—Prefiero la llaga del perro... ¡quédese conmigo!

MANUELA.—No quiero oír palabras viejas en boca nueva. Ni quiero que los días pasados ahoguen a los días nuevos. Hija, plancha tu vestido. Hace años que me pides uno de ese color y ahora que lo tienes lo desprecias.

Úrsula se levanta y se acerca al vestido y lo acaricia.

ÚRSULA.—No lo desprecio, mamá, mire qué bonitos reflejos tiene, parece un charquito cuando el sol lo ilumina.

MANUELA.—Anda, plánchalo y pónelo.

Manuela se levanta, echa unos leños a la lumbre y vuelve a arrodillarse.

ÚRSULA.—Lo voy a planchar, es muy bonito.

MANUELA.—Hay que entrar con pie nuevo y vestido nuevo en día nuevo.

ÚRSULA.—Todos dirán; ahí va Úrsula Rosales como un espejo.

MANUELA.—En el monte ya están las enramadas. A las doce de la noche se descorrerán los velos y veremos los días rojos que nos aguardan. Cuando los veas en fila, subiendo hasta los cielos, échate encima de ellos, y agarra uno, el que más te guste, y en él escribe lo que quieras que sea tu vida, y así será.

ÚRSULA.—A mí no me gusta el veintinueve.

MANUELA.—¿Cómo? ¿No te gusta San Miguel? ¡Cállate, no tientes al poder! No digas lo que no debe decirse.

ÚRSULA.—Y la feria me da miedo.

MANUELA.—¿Miedo? ¿Ya vas a comenzar?

ÚRSULA.—¿Usted nunca ha tenido miedo? ¿A usted nunca la ha acechado un animal?

MANUELA.—Hoy no es día para el miedo. Hoy hasta don Blas el ciego va ya camino de la feria; sólo tú y yo estamos aquí hablando en lugar de festejar el día glorioso.

ÚRSULA.—Yo tengo miedo. El pueblo está lleno de agujeros, la feria también está llena de agujeros. No quiero ir.

MANUELA.—(Exasperada) ¿Miedo de qué?

ÚRSULA.—Ya se lo dije pero usted en nada se fija.

MANUELA.—Me fijo en que no oyes nada de lo que te digo, prefieres oír lo que dicen los otros.

ÚRSULA.—¿Y a usted no le daría miedo lo que dicen?

MANUELA.—¿Quiénes? ¿Jerónimo?

ÚRSULA.—¡Cállese, no lo nombre! Si a usted le dijera lo que me dice a mí y la mirara como a mí me mira...

MANUELA.—No es a ti a quien mira. No estás en edad de merecer. ¿Quién ha de fijarse en ti si todavía no has crecido? Ha de querer que le lleves recado a alguna de las muchachas. ¡Tantas que hay, todas frondosas, ahora las veremos, debajo de la enramada!

ÚRSULA.—¡No, yo se lo pregunté, y me dijo...!

MANUELA.—No lo repitas, mejor plancha tu vestido.

PAUSA

MANUELA.—¿Oyes? ya se van todos. Nos llevan buena ventaja. ¡No vamos a vender nada! Tan largo el año, tanto esperar, para que las horas se nos vayan en palabras. Tú tienes la culpa. ¿No te fastidian las hambres? Si nos apuramos podemos vender, sacar dinero y agarrar un día bien rojo.

VOZ DE MUJER (llamando fuera de la choza).—¡Manuela! ¡Manuela!

MANUELA.—¡Ahí vamos, Úrsula está planchando su vestido!

VOZ DE MUJER.—¡Manuela!

Manuela sale. Úrsula se acerca a su vestido y lo contempla. Luego coloca la plancha sobre las brasas y extiende el traje en el suelo sobre un trapo. No ha visto que su madre ha salido por la puertecita del fondo.

ÚRSULA.—A Joaquina le ha de sobrar el dinero... Mamá, Jerónimo se me aparece detrás de las piedras. Y si ahora en medio de la gente me pierdo de usted, va a venir a decirme de cosas y mirarme con sus ojos borrachos...

Entra Javier por la puerta de la izquierda.

JAVIER (En voz baja).—¡Úrsula!

ÚRSULA (Sobresaltada).—¡Ay!

JAVIER.—Soy yo, nada más soy yo.

ÚRSULA.—Primo Javier, qué susto me diste.

JAVIER.—Vengo de pasada, antes de irme a la fiesta... no me podía ir sin venir a decírtelo...

ÚRSULA.—¿Decirme qué?

JAVIER.—Hay veces en que es bueno decir las cosas.

ÚRSULA.—¿Qué cosas?

JAVIER.—Las cosas que se oyen.

ÚRSULA.—¿Y qué se oye?

JAVIER.—Pues... estaba yo recargado en la esquina, cuando pasaron y los oí. Los oí clarito. Y me dije, voy a dar una vuelta a ver si confirmo lo que oí. Y me fui al tendajón y me quedé platicando con Ignacio y mientras él me iba diciendo cosas, yo estaba oyendo lo que se decía... por eso vine. Yo me dije, voy a contárselo a mi prima Úrsula y aquí estoy.

ÚRSULA.—¿Y qué se decía, primo Javier?

JAVIER.—Se decía que Jerónimo te va a robar esta noche.

ÚRSULA.—¿Y para qué me quiere robar?

JAVIER (Bajando los ojos).—¿Para qué?

ÚRSULA.—Sí, ¿para qué?

JAVIER (Con los ojos bajos).—Te quiere para mujer, así lo dijo.

ÚRSULA.—¿Para mujer... a mí?...

Úrsula deja de mirar a Javier y parece que va a llorar.

JAVIER.—Así lo dijo: "Me gusta la mujer tiernita, no me gustan las macizas". Ya se habló con los Tejones y ellos quedaron conformes en ayudarlo. Tú sabes que nunca falta quién te

ayude en los caprichos. Y Jerónimo anda encaprichado, le salían vapores de los ojos.

ÚRSULA.—¡Primo Javier, ve y dile que me deje aquí en mi casa! ¡Díselo Javier, quiero quedarme en mi casa! ¡Quiero quedarme en mi casa! ¡Quiero quedarme con mi mamá!

JAVIER.—¿Cómo quieres que le diga lo que él no quiere oír? Ninguna palabra sirve para borrar un capricho.

ÚRSULA.—¿No quiere oír? Pero yo, Javier, quiero quedarme en mi casa.

JAVIER.—Ya lo sé. Por eso vine a avisarte. Lo vi muy enardecido, a estas horas ya se fue a beber con Los Tejones.

ÚRSULA.—¿Tiene los ojos borrachos?

Úrsula se suelta llorando.

JAVIER.—Sí. Bebe para emparejarse las fuerzas. No es tan fácil robarse la cría. Algo le ha de decir que anda torcido en sus deseos.

ÚRSULA.—Ve y dile que me deje aquí en mi casa...

Úrsula se sienta en el suelo y llora.

JAVIER.—Serían mis últimas palabras y a ti de nada te servirían. Ya es hombre hecho, ya trae sus designios formados. ¿Quién puede entrar en sus adentros? Mis palabras rebotarían como piedras sobre piedras. ¡Fíjate que ya hasta traen los sarapes con que te van a envolver!

ÚRSULA.—¿Y para qué me van a envolver?

JAVIER.—Para atajarte los gritos. Vamos a suponer que tus gritos traigan gente, al malhechor le gusta el silencio, y Jerónimo no quiere equivocarse en la maldad.

ÚRSULA.—Entonces ¿qué? si me agarran me quedo calladita. ¿No digo nada?

JAVIER.—Nada.

ÚRSULA.—¡No quiero que me agarre! Javier, dile que me deje con mi mamá.

JAVIER.—De muy buena voluntad se lo diría, pero son cinco... y en la noche tirado entre las piedras, con los pulmones reventados, ¿para qué te serviría?

ÚRSULA (llora).—Para nada...

JAVIER.—¿Dónde está tu mamá?

ÚRSULA.—La llamó Benita.

JAVIER.—No te desarrimes de ella. Ya está cayendo la noche. Sería mejor que se fueran yendo. La gente va de salida y no es bueno que se queden tan solitas. ¿No te has fijado que cuando uno se encuentra solo, los gritos se juntan en los rincones, los ojos enemigos se pasean por las paredes, y la voz mala te aconseja? ¡Vayanse entre la gente!... ¿No has oído cómo huyen las pezuñas del demonio cuando somos muchos?

Úrsula coge su vestido y lo extiende febril sobre el suelo.

ÚRSULA.—Sí, sí, cuando estoy sola en el corral y empieza a caer la noche el guayabo me llama con su voz de ancianito: ¡Úrsula! ¡Úrsula! y me bajo del árbol y corro a arrimarme a mi mamá y a sus amigas.

JAVIER.—¿Ves? con la misma voz el demonio llamó a Jerónimo y le plantó el capricho en el corazón, y esta noche anda muy cerquita de él. Por eso no busques la soledad. ¿Para qué vas a desafiar a las palabras que crecen en lo oscuro?

ÚRSULA.—Ahora me apuro y me voy a la feria con mi mamá.

JAVIER.—No lo planes, pónelo así.

ÚRSULA.—Se enoja mi mamá.

Úrsula sopla a la lumbre para avivar el fuego y que la plancha se caliente pronto.

JAVIER.—No digas que fui yo el que te avisó.

ÚRSULA.—¿Por qué?

JAVIER.—¿Cómo por qué? Ya te dije que hay palabras más peligrosas que un cuchillo. Ahora Jerónimo y Los Tejones están bebiendo y hablando, en cuanto junten sus pensamientos se van a callar. Ahora dicen las palabras terribles y cuando les hayan perdido el miedo, vendrán. Por eso yo vine con sus palabras en mi boca, y no quiero que las repitas, sino que te vayas.

ÚRSULA.—Me iré con mi mamá en medio de la gente. Subiré a la enramada y agarraré un día de suerte. ¿Qué día vas a agarrar tú, primo Javier?

JAVIER.—Cada día de San Miguel agarro uno distinto, y cuando bajo del monte lo pierdo. Se me va de las manos como un cohete. ¡No soy hombre de suerte; nací para la tristeza



y en la tristeza me quedaré! Hoy en la noche voy a agarrar el primero de diciembre. ¿No te gusta ese día? Yo lo veo como una lanza.

ÚRSULA.—¡Cógelo fuerte!

JAVIER.—¡Hum! si se quiere escapar me puede llevar al cielo. ¿Has visto cómo suben los papalotes?

ÚRSULA.—Sí, se van muy lejos.

JAVIER.—Así se me van los días que he escogido en otros años.

ÚRSULA.—Yo voy a agarrar un diecisiete de octubre. ¿Cómo lo ves? Para mí es una margarita roja y no voy a dejar que se me vaya. Bajaré del monte con el día abierto como una sombrilla. Joaquina tiene una sombrilla. No voy a dejar que se me escape, no quiero ser como tú y como mi mamá...

JAVIER (Escuchando).—¿Oyes? ¡Qué silencio! Anda ve y suelta a los perros.

Úrsula se levanta, escucha unos segundos y sale corriendo. Vuelve a entrar al cabo de unos minutos.

ÚRSULA.—Ya andan sueltos el "Estrello" y el "Gamuzo".

JAVIER.—No tarda la noche en volverse muy oscura. Los árboles están soltando sus demonios y rodeándose de sombras...

ÚRSULA.—¡No me asustes!

JAVIER.—Y las sombras nos entran en el pecho...

ÚRSULA.—Javier, ¿para qué me quiere Jerónimo?

JAVIER.—No seré yo quien te quite la inocencia. Es un grave pecado. Es peor que arrancarle la piel a un niño, a un viejo lo sacas de su pellejo como de un vestido, en cambio el niño está bien pegadito...

ÚRSULA.—¿Jerónimo me quiere arrancar la piel?

JAVIER.—Eso quiere. Dejarte en carne viva, para que luego cualquier brisa te lastime, para que dejes tu rastro de sangre por donde pases para que todos te señalen como la sin piel, la desgraciada, la que no puede acercarse al agua, ni a la lumbré, ni dormir en paz con ningún hombre.

Úrsula ve que la plancha se enfía y nerviosa la vuelve a colocar sobre la lumbré. Se enjuga una lágrima.

ÚRSULA.—Mi mamá quiere que lo lleve bien planchado...

Javier se asoma a la puerta y escucha.

JAVIER.—Ya déjalo así. Las casas están apagadas y las voces andan lejos. (Baja la voz). ¡Oye cómo se escucha la mía!

ÚRSULA (En voz muy baja).—Muy sola, muy grande, muy pecadora.

JAVIER.—Nadie nos oye.

ÚRSULA.—Y no oímos a nadie...

JAVIER (En voz más baja).—La voz del hombre en los silencios de la noche, es extranjera al hombre. Tiene ojos para ver su fin. ¿Crees que los perros ven venir la muerte con sus ojos? No, la ven con el aullido...

PAUSA.

ÚRSULA.—El "Estrello" y el "Gamuzo" andan alegres.

JAVIER (Escuchando).—Sí, no saben que en un rincón están acumulando su desdicha, Jerónimo la trae adentro de los sarapes, para que nunca más vuelvas a ser niña, ni a gozar del agua y de la fruta. Para que nunca llegues a ser mujer lucida y temida de los hombres. ¿Sabes lo que es la mujer desgraciada?

ÚRSULA.—No... no lo sé...

JAVIER.—La que tú vas a ser después de esta noche. La mujer apartada, la que avergüenza al hombre, la que carga las piedras y recibe los golpes, la que apaga la lumbré en la cocina con sus lágrimas...

ÚRSULA.—Mi mamá...

JAVIER.—Sí, tu mamá. ¡Bien fregada! Por eso de los días no le quedan más que las piedras y las hambres. Del gozo nada le toca y ningún hombre la teme.

ÚRSULA.—Tú nada más viniste a asustarme...

JAVIER.—Pues lárgate ya de aquí. ¿O quieres que Jerónimo te doble el espinazo con la carga de sus pecados? No es hombre bueno, le gusta romper las ramas tiernas y escupir a las rosas. Te lo digo porque soy tu primo y porque no has crecido y no sabes que el hombre que teme a la mujer abunda, es malo y la rompe desde antes de que sea mujer.

ÚRSULA.—No entiendo lo que me dices, primo Javier... no puedo ni planchar mi vestido.

JAVIER.—¿No entiendes que te digo que te vayas? La gente

sube al monte y los demonios bajan al pueblo sin hacer ruido y están rodeando a Jerónimo, a Los Tejones.

ÚRSULA.—¿Qué busca en mí Jerónimo...?

Úrsula llora y deja de planchar.

JAVIER.—Busca cortarte del mundo.

ÚRSULA.—Díselo a mi mamá...

JAVIER (En voz baja).—Díselo tú, a mí me costaría la vida... Ya me voy, primita Úrsula, te dejo en tus doce años, ojalá y que mañana amanezcas en los mismos.

Sale Javier.

Úrsula lo mira irse y se queda quieta. Manuela entra por la puertecita del fondo, se arrodilla junto a su comal, casi de espaldas al público.

ÚRSULA.—Mamá, dicen que Jerónimo ya se habló con Los Tejones para venir a robarme esta noche...

Manuela se queda inmóvil.

MANUELA.—¿Quién lo dice?

ÚRSULA.—Javier...

MANUELA.—No lo digas, no lo repitas.

ÚRSULA.—Sí lo digo. Dicen que anda bebiendo...

MANUELA.—¡Cállate!

ÚRSULA.—Dicen que ya traen los sarapes con que me van a envolver.

MANUELA.—¿Todo te lo dijo tu primo?

ÚRSULA.—Sí. Me dijo que está encaprichado.

MANUELA.—¡Ingrato Javier! ¡Ingrato! Voy a soltar a los perros.

ÚRSULA.—Ya los solté.

MANUELA (Escuchando).—Sí, ahí andan retozando entre las matas. Apúrate, ellos no tendrán compañía hasta que salgamos y luego salimos con ellos hasta el monte. No creo que Jerónimo se atreva a venir hasta mi casa...

ÚRSULA.—¡Apresúrese usted, mamá! ¿Ya no queda nadie, verdad?

MANUELA.—Casi nadie. Pero no podemos irnos sin la venta. Don Valente todavía no cierra el tendajón. Cuando oigamos sus pasos nos vamos detrás de él, con el "Estrello" y el "Gamuzo". No es bueno que nos quedemos aquí solas.

Manuela palmea sus tortillas con violencia.

ÚRSULA.—¿Para qué me quiere Jerónimo?

MANUELA.—¡Para nada! ¡Mala suerte tendrías! ¡Más arrastrada que la mía! Nunca te lo dije para que no te dibujaras en lo que yo fui. Pero ahora te lo digo, así estaba yo, tan tiernita como estás ahora. No sabía lo que era ser mujer y apenas servía para darles de comer a las gallinas, cuando Antonio Rosales, el que después fue síndico de Los Lagos, se fijó en mí. "¡Manuela, Manuelita! ¿quieres saber lo que es un hombre?" Y yo corría y me subía al guayabo de mi casa... Y mi mamá, que en paz descansa, rondaba el árbol y me tiraba de pedradas, para que la ayudara en el quehacer.

Manuela, mientras habla, mete en el tompiate las tortillas que retira del comal. Úrsula plancha su traje. Las dos dan la espalda al público.

ÚRSULA.—¿Se enojaba mucho porque andaba usted en el guayabo?

MANUELA.—Sí. Quería que le ayudara en el quehacer y no me creía lo que yo le contaba de Antonio Rosales.

ÚRSULA.—¿Tampoco a usted le creían?

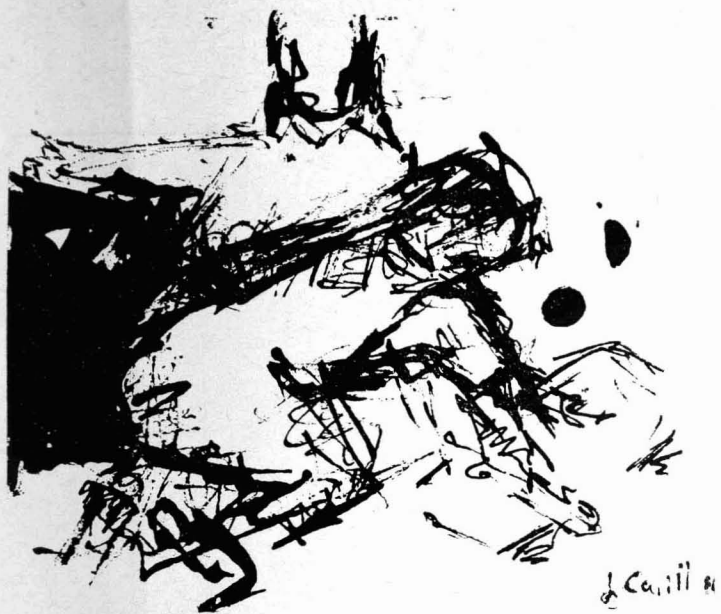
MANUELA.—¡Tampoco! Nadie quiere creer en la desgracia...

ÚRSULA.—Pero era muy cierto lo de Antonio Rosales, ¿verdad mamá?

MANUELA.—¡Muy cierto! "¿Qué crees, que vas a conocer otro hombre?" Así decía, y yo corría para mi casa, y no quería salir de ella. ¡Poco me había de durar el gusto de vivir en mi casa, al lado de mi difunta madre!

ÚRSULA.—¿Poco, mamacita?

MANUELA.—Sí, poco... Una noche me sacó Rosales de mi casa. Más bien no fue Rosales, fueron "Los Otilios", conocidos por mal nombre "Los Queditos", porque cuando caminaban, parecía que no pisaban, ni sentí cuando me envolvieron la cabeza en un sarape... con todo y que Hipólito mi primo había venido a prevenirme... Pero Hipólito, sólo había venido a mirar antes, para asustarme y ver que no hubiera nadie en la casa...



ÚRSULA.—Tengo miedo...

MANUELA.—No lo digas... ¿Por qué habías de tener tú mi misma mala suerte? Dios no permitirá que heredes mis sufrimientos.

ÚRSULA.—No. ¡No lo puede querer!

MANUELA.—Por eso te decía que no nombraras a Jerónimo. Y por eso te cuento ahora lo que fui, para borrar con mis palabras a las tuyas.

ÚRSULA.—¡Sí, mamá, borre mi pensamiento y mi miedo!

MANUELA.—Nada más me sacaron de mi casa y conocí el sufrimiento. Me llevaron por el corral y noté que los perros estaban muy silencios. Uno de "Los Queditos" dijo: "Ahí están babeando sangre, fue más fácil darles a ellos, que sacar a esta mocosa". Y yo en mis adentros los vi tumbados entre las piedras, con las patas trozadas a machetazos. Y así fue, porque después de muchos ruegos Rosales me lo contó. Y mis lágrimas nada más corrían por el "Saturno" y el "Orillas". Y los hombres se fueron saltándose las cercas, Hipólito les abrió camino, y me sacaron al campo. Allí me desataron y me entregaron al mismo Antonio Rosales.

—“Ahí la tienes”.

Y yo no podía decir ni una palabra. Me volví para ver cómo se habían hecho chicas las luces de mi casa. Y mi primo Hipólito me miró con risa.

—¡Váyanse! y gracias por haberme ayudado en el capricho” —dijo Rosales, y ellos se regresaron al pueblo. Y yo me fui, subiendo el monte, con el hombre que me llevaba y al que nunca quise. En una vuelta, nos salió la Acordada.

—¡Alto! ¿a dónde van?

—A Los Lagos —contestó el hombre que me llevaba.

—¿Y quién es la niña que va llorando a estas horas?

—Soy Manuela Albear, hija de Albina Posadas y me quiero ir a mi casa.

Uno de a caballo se acercó hasta nosotros.

—¡Ora si te llevó la chingada, por andar desflorando inocentes!

En mi espalda Rosales clavó la punta de su cuchillo.

—¡Di que tu casa está en Los Lagos, o aquí acabaste!

—¿En dónde queda tu casa, niña Manuela Albear?

—En Los Lagos... —dije, porque ya la sangre me había mojado la camisa.

—Buenas noches.

—Buenas noches.

Y La Acordada se fue a caballo. Todavía alcanzaron a mirarme dos o tres veces, volviéndose para distinguirme en la oscuridad. Rosales iba por delante, jalándome de la mano. “A mí me andará buscando mi mamá por el lado de San Ignacio”, me decía yo, mientras mis pies buscaban entre las piedras. “¡No la veré nunca más!” Y se me aparecía su voz llamándome entre los árboles. “¡Manuela!” “¡Manue-

la!”... Cuando Rosales quiso conocerme se detuvo. Era ya tarde. Entreví que la cara se le había cambiado. “¡Tumbate aquí, Manuelita!” Y yo en vez de hacer lo que me dijo, corría y le tiré de pedradas. Y él corrió detrás de mí, y con una piedra grande, me golpeó la cabeza, y ya no supe más de mí. Hasta que, muy de mañana, vi a dos viejitos que venían subiendo el monte y allí nos encontraron.

—“Levántate, niña”.

Pero mis piernas se habían hinchado hasta el tobillo y el cielo echaba luces fulgurantes que me cerraban los ojos.

—Tiene los cabellos y las piernas manchadas de sangre.

Rosales no respondió. Agachado fumaba su cigarro. Los cabellos de los viejitos echaban chispas blancas, cuando se acercaban a mí y yo entreabría los ojos y los miraba contra el cielo rumboso.

—“¡Hombre de Dios, si todavía no es mujer!”

Yo apenas veía la cara de la señora y el guaje de agua fresca que llevaba colgado de la cintura.

—“No me puedo levantar, tengo la barriga acuchillada”.

—“Sí niña, este hombre te pegó con su machete”.

Así me consolaban para que yo no perdiera mi inocencia.

Úrsula, hace rato, ha dejado de planchar, y sentada en el suelo, escucha inmóvil el relato de su madre. Mientras ésta sigue trabajando.

ÚRSULA.—¿Y el hombre quería que usted no tuviera inocencia?...

MANUELA.—Sí... eso quería... Y los viejitos me echaron en un burro y me llevaron a Los Lagos. Muchos meses me curaron. Y todo ese tiempo viví en su casa y Rosales nada más me miraba. Luego llegó el tiempo en el que me llevó a vivir con él. Apenas me daba su olor me agarraban los temblores, porque nunca lo quise. Entonces se compró una pistola y con ella me golpeaba, y bañada en sangre me ocupaba. ¡Así me halló mi mamá! Siete años duró su búsqueda, pues nadie le daba razón de mi paradero. Cuando me halló estaba muy vieja, con las ropas y los pies rajados de tanto andar. Ni lloramos, nada más nos quedamos mirando, mientras tristes pensamientos se nos iban y venían.

¡Así será la suerte de la mujer, por estas tierras de Dios!

—“¿Cuántos hijos tienes, hija?”

—“Tuve tres, dos se murieron, pero tuve la suerte de que murieran juntos o de recién pariditos, sino ya logrados y después de haberme visto en la necesidad de pedir para ellos.

—“¿Uno te queda?”

—Sí, mamá, esta Úrsula se me ha ido quedando. Salíó más recia y ojalá que Dios le depare otra suerte que la mía”.

Úrsula, sentada en el suelo, contempla a su madre. Ésta sigue su trabajo. Por la puerta de la izquierda entran dos hombres de puntillas. Uno le echa un sarape en la cabeza a la niña y entre los dos la levantan. La niña se debate inútilmente. La sacan de su casa. Javier asoma la cabeza por la puerta y ve a su tía palmeando las tortillas, y se va. En el suelo queda el traje rosa, sobre la cama los zapatos.

MANUELA.—“La suerte no se hereda sino se nombra” —dijo mi mamá, y así estábamos hablando, cuando Antonio Rosales llegó borracho. Y si te digo que no nombres a Jerónimo, es para que escapes a la desventura de ver a tu madre golpeada por un mal hombre, con las greñas ya blancas, batidas en su propia sangre y los dientes rotos, saliéndosele de la boca. Muerta en la puerta de tu casa después de siete años de búsqueda. Muerta por un hombre al que nunca quise, y al que tú nunca conociste, y al que ojalá que Dios nunca le enseñe el camino de esta casa. Allí nos quedamos tú y yo, solas junto a la muerta... Y luego, solas, hasta acá nos vinimos, porque Rosales se escapó de la justicia...

Manuela se levanta. Recoge su tomiplate lleno de tortillas. Lo cubre con una servilleta de flecos rojos. Se vuelve y no ve a Úrsula, avanza hipnotizada hasta el lugar que ocupaba su hija. Deposita el tomiplate en el suelo, coge el vestido y se queda escuchando.

MANUELA.—¡Qué silencios, qué silencios están los perros de mi casa! Dios permita que no les mocharan las patas... ¡Qué silencios están los perros de mi casa!...

Poemas de Pierre Reverdy

GRADOS DE FRÍO Y DE FIEBRE *

El óvalo se pierde en la claridad de la lámpara
Abajo

El rostro blanco fatigado

El día brumoso

Todo ha vuelto a empezar

Una emoción dulce que se evapora

Es una mujer que lee cerca de un enfermo

Entonces la canción se detuvo en un ángulo

Un montón de palabras reunidas

Nunca podré decir

Una vez más para volver

Atención

No se sabe si va a morir

Pasa un cortejo por la cama

Un sueño muy pesado se extiende sobre la mesa de luz

Los ojos se cierran

Ante la pared luminosa de enfrente

El tiempo se detiene

Una pareja acaba de entrar vestida de fiesta

La cabeza sobresale del techo

Un sacudón de nervios hace temblar la casa

Si hiciera menos frío

La ventana abierta

Todo se volaría

En la puerta hay una hermana de caridad que agita las alas.

Cale sèche (1913-1915)

VIENTO DEL OESTE

Las palabras distribuidas en el viento

Las perlas del collar

y la mano bajo el guante

En el atardecer la estrella tiembla

Un ojo se abre al pasar

Yo no no conozco a nadie

La noche viene corriendo

Y todo lo que me iguala huye en el
mismo sentido

Detrás está el miedo que crece

Todo el mundo está apurado

El carruaje que rueda

El agua blanca que se extiende

La ola de los rostros

Las manos

Nada

Ninguna sobra calma este ímpetu

Los remolinos cerca del suelo se extinguen

En el eje la materia viva y todo el tiempo

El viaje alrededor de la casa

del mundo

Hasta el apoyo afirmado más tarde en el horizonte.

Grande nature (1925)

* Nota sobre nuestra versión: Hemos procurado mantener en palabra, sentido y ritmo, la máxima fidelidad posible al original. Debe tenerse en cuenta que el autor a veces no resuelve el sentido lógico de una frase y a menudo elimina los nexos. Todo esto ha sido respetado, aun a riesgo de parecer insuficiencia del traductor.

LA PALABRA

Si la luz se apaga, te quedas solo ante la noche. Y tus ojos abiertos te iluminan.

Del jardín, suben ruidos que no escuchas. Desde el moho de las hojas y las ramas, el agua corre hasta la mañana, y cambia de voz. Y de pronto piensas en el retrato blanco que la ventana enmarca. Pero nadie pasa ni mira. Ni tampoco el viento viene a turbar los árboles, a animar esta inmovilidad y este silencio donde tu espíritu herido se levanta y da vueltas.

La balle au bond (1928)

LOS OJOS DESCONOCIDOS

Esperando
Sentado en mi silla
La noche
El cielo descende
Todos aquellos en quienes pienso
Quisiera regresar a los primeros días
De mi infancia
Y volver
Irme hasta el otro lado
Para empezar de nuevo

La lluvia cae
El vidrio llora
Uno está solo
Las horas mueren
El viento violento lleva todo
Los ojos se hablan
Sin conocerse
Y es alguien a quien uno
Nunca vio
Más que una vez en su vida.

Pierres blanches (1930)

OTRA MEDIDA

El mundo es mi prisión
Si estoy distante de lo que amo
No estás muy lejos verja del horizonte
El amor la libertad en el cielo demasiado vacío
Sobre la tierra acuchillada de dolores
Un rostro ilumina y calienta las cosas duras
Que eran parte de la muerte
A partir de esta cara
De estos gestos de esta voz
No es sino yo quien habla
Mi corazón el que resuena y late
Un despliegue de fuego pantalla suave
Entre los muros familiares de la noche
Círculo encantado de las soledades falsas
Haces de reflejos luminosos
Pesares
Todos estos despojos del tiempo crepitan en la hoguera
Todavía un plano que se desgarra
Un acto que no acude al llamado
Queda muy poco por tomar
De un hombre que va a morir.

Le chant des morts (1944-1948)

El redescubrimiento italiano de Norteamérica

Por Sergio PACIFICI

Al terminar la guerra, varios intelectuales italianos de primera categoría admitieron sin dificultad que su encuentro con la literatura norteamericana había sido, entre sus experiencias literarias, una de las más significativas y provechosas. Aunque parezca extraño, la pasión violenta y el profundo pesimismo de Faulkner, Cain, Caldwell y Steinbeck, cuyas obras eran ampliamente leídas en Italia entre 1930 y 1943, les habían proporcionado la medida de la esperanza y del valor que requerían para continuar viviendo y escribiendo. Por medio de la novela norteamericana se mantenían en contacto con el mundo libre, y se despojaban del estéril convencionalismo de la cultura fascista.

La historia de las relaciones italo-norteamericanas, en especial la influencia de la novela estadounidense en Italia y el interés de los dos países por sus respectivas culturas, ha sido divulgada aunque en modo fragmentario, durante el año pasado. Es una historia compleja, cuyo pleno significado no será totalmente comprendido hasta que no poseamos una mejor visión histórica de los sucesos que se encuentran aún demasiado próximos para ser sometidos a una valoración objetiva. No se puede ofrecer una impresión exacta de esta historia, si antes no se examina lo que se tradujo durante el fascismo y se valora el efecto de estas traducciones no sólo sobre los lectores, sino también sobre los que las realizaron. Como observó recientemente el joven crítico Richard Chase: "todo examen de la situación italiana actual debe necesariamente, por una parte, tener en cuenta el cabal conocimiento de la política italiana y su desarrollo desde la caída del régimen, desde el punto de vista europeo; y no podrá, por otro lado, sustraerse al análisis de la intervención norteamericana y de sus variados efectos".¹

La intervención a la que se refiere Chase no es tanto la influencia técnica y espiritual como el encuentro entre los dos países.

Tradicionalmente, Italia y los Estados Unidos han permanecido ligados por vínculos de amistad y simpatía. Sin embargo, durante siglos las dos naciones han quedado separadas por su cultura y por su posición geográfica. Como hoy, siempre ha existido una corriente ininterrumpida de turismo hacia Italia que acudía a buscar el sol y la tranquilidad, y un cierto número de intelectuales venían a residir por temporadas. Y aquellos que no podían permitirse viajar, se aseguraban que al menos Dante y Petrarca formaran parte de su patrimonio intelectual.

Numerosos norteamericanos y europeos establecieron vínculos sentimentales con Italia y obviamente fueron influidos por la experiencia que habían vivido. James Fenimore Cooper, Hawthorne, Henry y William James, Robert y Elizabeth Browning, William Dean Howells, Edith Warthon, Mark Twain pasaron largos y a menudo felices años en Roma, Venecia y Florencia. En general quedaron complacidos de todo lo que vieron; pero en algunos casos su encuentro con Italia los irritó y los disgustó tan violentamente que se vieron obligados a hacer acres comentarios del país y sus costumbres. Algunos, como Norton, Longfellow, Symonds y D. H. Lawrence revelaron en sus traducciones un amor y una comprensión tan grande de los clásicos, que las obras de Dante y Verga llegaron a ser mejor apreciadas por los lectores de lengua inglesa.

Durante algunos decenios el interés hacia Italia fue de carácter manifiestamente intelectual. Más tarde, por desgracia, las opiniones y las impresiones de James y Twain contribuyeron a crear una imagen de Italia que muy pronto debería estereotiparse a causa de su poco contacto con la realidad. Era ésta la Italia venerada que muchos consideraban como un clima ideal, un paraje de extraordinaria riqueza de monumentos, un laberinto de museos, o, más simplemente, y a menudo, Italia era "la cuna de la civilización". Pocos se preocupaban por penetrar más allá de las superficiales generalizaciones bien intencionadas, las que habían llegado a aceptarse como portentos de sabiduría interpretativa. Fueron aún menos los que estudiaron la verdadera índole del italiano y trataron con sentido realista los diversos problemas de un país condenado a permanecer como potencia política de tercer orden a pesar de su abundante tradición cultural. Entre sus contemporáneos, el que logró ofrecer un juicio más correcto fue Mark Twain, cuya posibilidad de ser recordado como un amigo de Italia es muy escasa, pues la describe

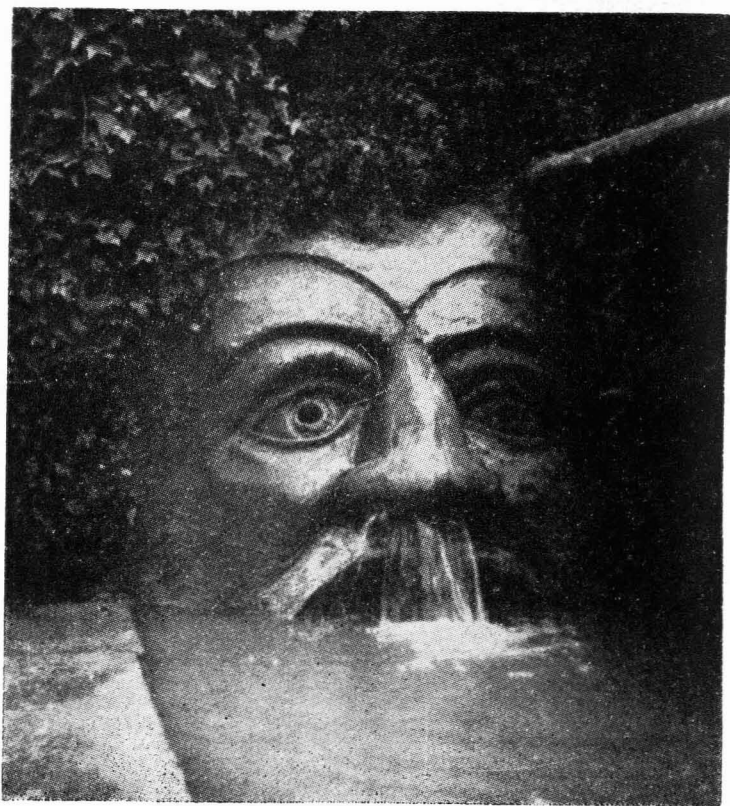
como "un inmenso museo de esplendor y miseria, la más desgraciada y la más principesca tierra que existe". Si sólo hubiera profundizado en los absurdos y en las contradicciones que habían resistido a los siglos, muy bien podría haberse convertido en el único escritor de su tiempo que revelara el verdadero aspecto de Italia a un vasto público.

Muchos de los escritores que vivieron en Italia usaron con frecuencia el ambiente italiano en sus escritos. Howells, que en su calidad de cónsul norteamericano residió en Venecia durante numerosos años, y que regresó muchas veces por cuenta propia, quizá fue el que permaneció más profundamente unido con Italia. Lo que le debe a ese país es de tal magnitud que justifica el estudio detallado de James Woodress, *Howells e l'Italia*. De un centenar de cuentos, poemas, descripciones, narraciones de viaje, etcétera, escritos por Howells, los de ambiente italiano predominan; baste pensar que en 35 de ellos, o sea, más de una tercera parte, Howells utiliza de varias maneras su experiencia en Italia. Y aunque no situara sus obras en esta nación, hacía uso indirecto de su experiencia, y se refería a viajes, individuos, política, arte y literatura del país.

En un texto dedicado a interpretar la actitud de los escritores norteamericanos y sus observaciones de Italia en el siglo XIX, Mario Praz señala agudamente el carácter de sus experiencias:

"Desgraciadamente la historia de nuestras relaciones culturales con los Estados Unidos a menudo se encuentra formada por malentendidos y falsedades. Aunque admiraron nuestra naturaleza y nuestro arte, y se sintieron animados de la mejor disposición para con los habitantes, y deseosos de dejarse bañar por nuestro sol, afirmaron como George Ticknor, que estuvo en Italia entre 1817 y 1818: 'Si me condenaran a vivir en Europa, escogería a Roma'; y 'He experimentado un placer mayor en Italia que en los otros países de Europa, y Roma vale por todas las otras ciudades del mundo'; sin embargo, llega un momento en que los norteamericanos se sienten incómodos entre nosotros."²

No obstante el amor que el norteamericano alienta por Italia, llegará el momento inevitable en que, después de un periodo de permanencia, afirme como Henry James: "Pienso que no me importaría si nunca más pudiera ver este lugar infecto." Una notable excepción entre los que parecen haber experimentado una inquietud general y común, una dificultad de vivir largo



"inhumano optimismo vistoso"

tiempo en Italia, fue Bernard Berenson, que descubrió su paraíso en las colinas próximas a Florencia, donde llevó a cabo su prolífico trabajo a principios de siglo, hasta el día de su reciente muerte.

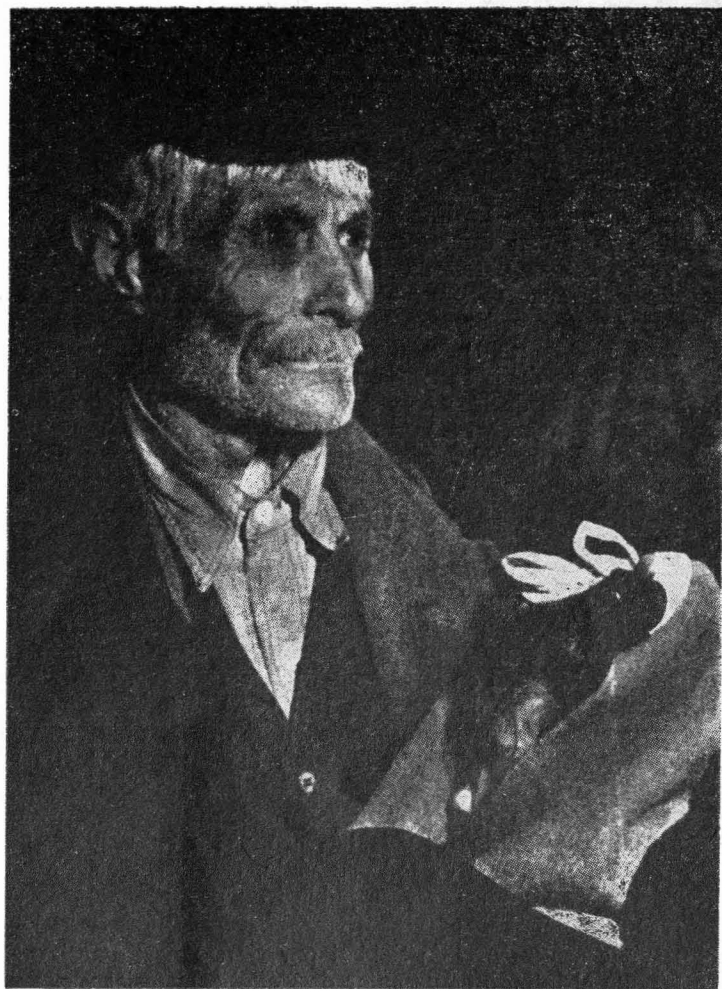
Los comentarios italianos sobre los Estados Unidos no sólo fueron muy escasos, sino también muy parciales y falsos. Se pueden contar con los dedos los italianos de cierta categoría que se aventuraron a la otra orilla del océano. Debido al poco dominio del idioma, y por un provinciano sentimiento de superioridad cultural, aun los que se trasladaron allá no lograron comprender los problemas particulares de América del Norte. A fines del siglo pasado, tal situación se remedió en parte gracias a la visita del comediógrafo Giuseppe Giacosa y del periodista Ugo Ojetti. Sus escritos, que respectivamente se titularon *Impressioni d'America* (1898) y *L'America vittoriosa* (1899), por extraño que parezca, constituyeron las únicas valoraciones genuinas de los Estados Unidos escritas en un lenguaje accesible al gran público italiano. Ambos autores, aunque en distinta medida, simpatizaron con lo que encontraron de positivo en el país (la eficiencia, la energía infinita, la organización democrática, y quedaron asombrados de su mezquino materialismo, de su inmoralidad y su carencia de cultura. Muchos años después de la aparición de los volúmenes de Giacosa y Ojetti, el concepto sobre América no habría de cambiar casi nada.

Como en la mayoría de los casos en que dos naciones se encuentran separadas por una gran distancia geográfica, la descripción de las características de cada país se logra a través de un método compuesto por elementos separados y distintos, un conjunto híbrido de relatos de testimonios importantes, la exposición de reglas morales y valores en declaraciones oficiales y semioficiales, y cualquier otro elemento de cultura y subcultura que de algún modo consiga alcanzar la otra orilla. Pero más importantes para determinar el concepto y la actitud del otro país, fueron las impresiones de segunda mano, las conversaciones, los relatos contradictorios de todo género de personas que viajaban, que habían oído historias, o tenían parientes que residían en el otro país. Por ser tan vagas y falsas estas noticias imprecisas constituyeron los ingredientes necesarios para la creación de una leyenda sobre los Estados Unidos de hoy, que, como toda leyenda, sólo en parte se basa en la realidad. Es importante recordar que muchos italianos a los que les era imposible ir en persona a los Estados Unidos se debían contentar con viajar en la fantasía, inspirándose quizá en los relatos y en las cartas de amigos y familiares. Por esto, América del Norte era un país extraño, exótico, cuya extraordinaria riqueza y generosidad se convertían a menudo en materia de animadas conversaciones. Los Estados Unidos eran también el gran país que ofrecía múltiples oportunidades al emigrante (como en el breve cuento de Corrado Alvaro "El Rubino"), una tierra anhelada por cientos de miles de emigrantes, que hacia la segunda mitad del siglo XIX, comenzaron a partir en masa en busca de trabajo a los Estados Unidos. Uno de los más grandes enemigos de las relaciones italo-norteamericanas es que el gran número de personas cultas estadounidenses que vivían en Italia, y los muchísimos italianos residentes en los Estados Unidos no contribuyeron casi nada a destruir los extraños prejuicios que se habían formado sobre sus respectivos países.

No obstante la alianza contra el enemigo común, la Primera Guerra Mundial ayudó muy poco a la vecindad de los dos países. Como observa oportunamente el historiador H. Stuart Hughes: "Si muchos norteamericanos jamás pensaron en la parte que Italia tuvo en la Alianza, fue por reflejo de la desilusión general ante la contribución italiana al esfuerzo bélico. Los italianos, se llegó a concluir, podrán ser artistas sublimes y arquitectos, pero valen muy poco como soldados." El fin de la guerra y la Conferencia de paz de Versalles exacerbó los ánimos, ya que las exigencias de Italia no fueron consideradas por Wilson ni por las grandes potencias.

De poco sirvió la literatura, aunque generalmente es capaz de contribuir ofreciendo una vigorosa imagen de la vida interior de los países. Durante los primeros años de este siglo, el interés de los italianos por las letras norteamericanas era muy débil. Aparte de la labor aislada de algunos eruditos, como Enrico Nencioni (que se interesaba por las letras angloamericanas) fueron pocos los escritores norteamericanos que se trajeron al italiano antes de 1930. Es curioso observar que si las obras de los novelistas y los poetas (por ejemplo, Poe) lograban superar la barrera del idioma, esto sucedía gracias a que habían sido vertidas al francés, llegando así por una vía indirecta a Italia.

La cultura norteamericana hizo una primera breve aparición en Italia antes de la Primera Guerra Mundial, gracias al extra-



"para encontrar comprensión y ayuda"

ordinario entusiasmo por el pragmatismo de William James que mostró el escritor, poeta y filósofo Giovanni Papini, y el grupo de la revista *La Voce* de Florencia. Este interés aparece todavía de cuando en cuando produciendo frutos escasos.

Con el advenimiento de Mussolini al poder, las relaciones entre los dos países decayeron aún más. Sin embargo, el peregrinaje anual de los norteamericanos por las ciudades italianas continuó durante el fascismo. Excepto personalidades como Ezra Pound y Jorge Santayana, ambos bien dispuestos hacia Mussolini, pocos intelectuales eligieron a Italia como lugar de su residencia espiritual. El escritor estadounidense inconforme, el emigrado que buscaba una patria verdadera, lejana de la que él ya no consideraba su patria, prefería a París más bien que a Roma o Florencia. Gertrude Stein, Hemingway y el vasto grupo de la "generación perdida" hicieron de Francia lo que Italia había sido para sus padres. Pero entonces se inició una nueva era.

El verdadero encuentro de Italia con la cultura norteamericana se inició, aunque parezca extraño, hacia el final del primer decenio del régimen fascista, en 1930. La historia de este encuentro (y el paulatino descubrimiento de una Norteamérica más real que la verdadera) es dramática. Como toda historia, tiene sus "villanos" y sus "héroes". Los principales protagonistas del primer grupo fueron Emilio Cecchi y Mario Soldati, que por primera vez, al interés cultural aunaron una visita verdadera a los Estados Unidos. El otro grupo, el de los "héroes", se componía de hombres que se hallaban desilusionados del fascismo, que lo insultaban y lo atacaban. En un grupo cuya mayoría no pisó el suelo norteamericano, no obstante sus profundos vínculos con la cultura del país, se encontraba Cesare Pavese, Elio Vittorini, Giaime Pintor. Gracias a su labor la literatura norteamericana finalmente se convirtió en patrimonio del público italiano. Los dos grupos de americanistas tenían una orientación política que cambiaba de rumbo, de izquierda a derecha, según las circunstancias. Entre los dos grupos, formando una clase aparte, se hallaba Giuseppe Prezzolini, primer editor de la hoja política literaria *La Voce*, quien había abandonado su país natal en un exilio voluntario. Poco después de su llegada a los Estados Unidos, en los años de 1930, le fue asignada una cátedra en la Universidad de Columbia, donde pronto se convirtió en director de la Casa Italiana recientemente fundada (en parte con fondos fascistas). En los Estados Unidos escribió desde un santuario privilegiado en la torre de marfil

de Columbia. Humanista y simpatizante del fascismo, se dirigía al público por medio de breves artículos y comentarios, que aún hoy día no han perdido ninguno de los dos méritos que en aquel tiempo poseían: se pueden leer, ya sea como un acto de protesta contra la vida norteamericana, o bien como una obra compasiva y comprensiva de interpretación de un observador extranjero.

El encuentro con los Estados Unidos se llevó a cabo en distintas fases y con diferentes intensidades; por diversos que fueran los motivos personales, la razón que unía a las dos naciones era la misma fundamentalmente, como afirmó Cesare Pavese en un conmovedor artículo publicado después de la guerra: "(Entre 1930 y 1940) Italia se hallaba alienada, barbarizada, momificada; se debía sacudirla, limpiarla, exponerla a los vientos primaverales de Europa y del mundo." Y así la imagen de América del Norte, ya bien arraigada en la mente de los italianos, comenzó a cambiar poco a poco. Imágenes nuevas, manifestamente diversas, vinieron a sustituir las interpretaciones provisionales, forjadas en el pasado cuando había una conciencia de Norteamérica que, en el mejor de los casos, era fragmentaria.

Tanto Soldati como Cecchi visitaron a los Estados Unidos. El primero residió como estudiante de operaciones bursátiles en las cercanías de la Universidad de Columbia, y el otro en calidad de profesor huésped en la Universidad de Berkeley, California (de 1931 a 1932, y de nuevo en 1938). El viaje de ambos se convirtió en una experiencia intelectual de primer orden. A pesar de haber observado a los Estados Unidos a través de la visión particular de sus intereses personales, tanto Soldati como Cecchi llegaron a conclusiones sorprendentemente unánimes. A ambos les pareció un país bárbaro y sin cultura, lo que especialmente notaron en todo su viaje. Sus observaciones se recogieron en volúmenes, y se publicaron poco después de su regreso a Italia.

El viaje sentimental de Soldati por tierras norteamericanas representa el intento de un autor de alejarse, material y espiritualmente, de su amado Continente Europeo y de las tradiciones de su país natal, pero sólo para descubrir cuán desesperadamente europeo era él, y de qué manera estaba ligado a su tierra. Es muy significativo el título de la obra de Soldati: *América primo amore*, un amor que por ser demasiado juvenil no le permite realizar una síntesis nueva de un país extranjero. El libro de Cecchi es un testimonio más razonado, pero que por ser demasiado juvenil no le permite formarse una conciencia literaria y realizar observaciones desapasionadas. Si bien no es raro encontrar en las páginas del libro observaciones penetrantes y hermosas sobre la cultura que Cecchi estudia, al mismo tiempo se advierte una actitud hostil de sarcasmo que no contribuye a la claridad y a la imparcialidad que se espera de un observador penetrante. En el libro de Soldati, y también en el de Cecchi, como lo observa atinadamente Lesli Fiedler, hay "la misma impresión de una tierra desolada por una violencia insulsa, dominada por las mujeres y guiada intelectualmente por profesores que desconocen la nobleza y juegan al bridge; en ambos libros se repite la visión de un materialismo sin esperanzas llevado al extremo de la desesperación".

Era natural que Soldati, siendo más bien escritor que crítico, presentara su concepto de los Estados Unidos en bosquejos, algunos divertidos, otros provocativos, y también otros sorprendentemente ingenuos. En su libro intenta retratar el espíritu de la vida norteamericana (y el del emigrante italiano) a través de un cierto número de situaciones. El lado inquietante de *América primo amore* es su incapacidad de comprender el trabajo de una nación en crisis (no debe olvidarse que Soldati retrata a los Estados Unidos en la época de la depresión). Otro defecto, que se debe ciertamente a la inexperiencia del autor, es un desgano en prever cómo se podrá desenvolver la nación en lo futuro, ese vigor que impulsa a un pueblo tan diferente como el norteamericano.

En contraste, el libro *América amara* de Cecchi está escrito con más inteligencia y muestra más reflexión en su síntesis denigrante de la vida americana. Es fruto de una extraordinaria pericia literaria, y de un especialista en literatura norteamericana que dedicó sus conocimientos propios a presentar una acusación inquietante y distorsionadora de todo un sistema de vida. Lo que era de esperarse de un escritor como Soldati, se vuelve incomprensible en Cecchi dado el amplio conocimiento cultural que poseía sobre los Estados Unidos. Su condena incondicional de América del Norte se halla aún mejor documentada con las numerosas fotografías que acompañan el texto (ilustraciones excelentes para subrayar la crudeza de los aspectos de la vida que describe). Así, la foto de un gangster asesinado a tiros en su automóvil, o de los linchamientos de los años 1930 y 1940,

o de los miserables barrios de mala fama, contribuyeron a completar la imagen de una nación gobernada por los pillos, llena de violencia y sin esperanzas. Es una desgracia que el autor haya recurrido a tales medios pueriles (es interesante notar que las ilustraciones no aparecen en la edición del libro editada en la posguerra), porque también en sus páginas abundan las reflexiones y las observaciones significativamente oportunas e impresionantes.

"Era natural que de una civilización que establece como primer postulado la grandeza material y la felicidad pudiera sólo surgir un arte sin ilusiones, de desilusiones lamentables. El problema del sexo se ha convertido en algo aún más brutal, ya sea porque la vida misma es ahora más dura y exigente, o porque parece ser que a la vez que aumenta la libertad del sistema, continuamente se debilita la moral puritana. En esta equívoca libertad, además, el sentimiento de vergüenza puritano no se ha borrado ni ha disminuido, sólo se ha liberado del sentimiento y ha llegado a ser más perverso. Luego que la moral social es sacudida, sin estar provista de una sincera capacidad para gozar la vida, se encuentra frente a un frígido y salvaje paganismo que se apodera de todas las formas interna y externa de la prohibición: un paganismo constituido sólo de violencia, sin ningún aspecto de felicidad."

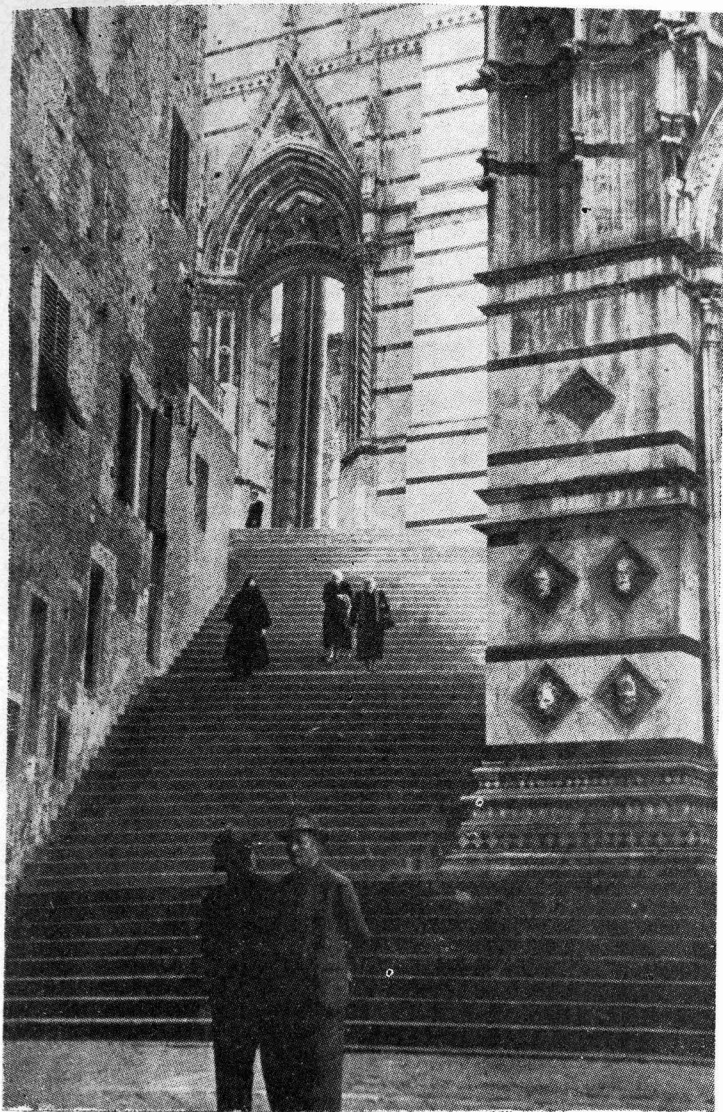
Junto a estas visiones de Cecchi y Soldati coexistía otra imagen de los Estados Unidos, mucho más rica y viva en color, aunque más falsa en contenido. Esta imagen penetró profundamente en la conciencia de los italianos; pero esta vez no fueron los escritores norteamericanos los responsables de crear la impresión de un país gobernado por gangsters, indios salvajes y vaqueros rudos, sino Hollywood. La razón de mencionar aquí este aspecto es que las películas durante mucho tiempo constituyeron un símbolo al alcance de las masas y de los grupos menos cultos.

Entre 1930 y el final de la guerra comenzó a surgir una nueva imagen de los Estados Unidos más literaria y menos estereotipada. Soldati y Cecchi se encargaron de impulsar el interés por América del Norte, que bien pronto debían producir una valoración extraordinariamente acorde con los aspectos de la vida que en un tiempo presentaron los peores vicios de los Estados Unidos. Así, el concepto de América del Norte que existía en Italia antes de la guerra era el de un país que, a pesar de toda su violencia y materialismo, era fundamentalmente más sincero y humano que la Italia humanística.

Los que principalmente aprovecharon este concepto para conocer mejor su propio país y sus logros, y el significado de la novela norteamericana, fueron dos intelectuales: Elio Vittorini y Cesare Pavese. Sus numerosas traducciones, sus ensayos y artículos penetrantes, mostraron el camino para comprender el valor de la literatura y la complejidad de la vida norteamericanas. El interés de Vittorini y Pavese y de todos los que se dedicaron a estudiar la literatura estadounidense era en sí mismo una protesta contra la cultura "oficial", un signo manifiesto de desdén y de desaprobación, decididamente firme, contra los valores del fascismo. Leer a los autores estadounidenses equivaldría muy pronto a convertirse en un secreto partidario de una nación que, también en secreto, se encontraba decidida a oponerse a los planes agresivos de los países totalitarios.

Al iniciarse el año de 1930, y después, durante los años del conflicto, se realizan, bajo la mirada misma de los fascistas, una increíble cantidad de traducciones y comentarios de las obras norteamericanas. Igual se tradujo a los clásicos que a los modernos (Melville, Poe, Sinclair Lewis, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, etcétera, y también a los representantes menores de la "hard-boiled school of writing"). Por fin, el lector italiano, después de haber tenido sólo contacto indirecto con la literatura norteamericana, por medio de los juicios superficiales de Soldati y Cecchi, fue capaz de confrontar la obra de aquellos que tan a menudo había oído nombrar, y llegar a conclusiones propias sobre su valor.

Los que eran impulsados por la literatura estadounidense a la rebelión y a la inconformidad por el vacío y el provincialismo de su propia cultura lograron al fin realizar una valoración más positiva de los Estados Unidos. No eran las novelas que leían, escritas de manera tan dramáticamente poco ortodoxa, lo que podía justificar su cambio de actitud; pero los que preferían estos libros se daban cuenta de que una nación que podía ofrecer la libertad necesaria para describir la realidad con una franqueza tan insidiosa, sin vínculos con la censura, podía estar temerosa de mostrar su aspecto más genuino, pero deseosa de cambiar y de evolucionar, consciente de sus errores, libre de las tradiciones de su propio pasado, y sobre todo, dispuesta a formular su autocrítica. Aunque pesimista, una literatura de este tipo sólo podía ser producto de una nación que se basaba



"paraje de extraordinaria riqueza de monumentos"



"una protesta contra la cultura oficial"

en instituciones sanas, y no en una "democracia decadente", como la había definido Mussolini.

En 1941 apareció una magnífica antología de escritores norteamericanos, titulada *América*, con una larga introducción de Elio Vittorini. No se pudo evitar que el censor, impresionado por la gravedad del momento, y con mala disposición para la literatura extranjera, se manifestara contrario a la publicación del libro y negara la necesaria autorización para la distribución. Se preparó rápidamente una nueva edición, sin el ensayo crítico de Vittorini, quien había interpretado muy positivamente la selección de los textos. Esta nueva edición presentaba una nota de Emilio Cecchi, que, inútil es decirlo, se mostraba mucho menos comprensivo en el examen de los textos estadounidenses. Basta leer el último párrafo del original de Vittorini (ahora en el volumen *Diario in pubblico*), para comprender qué había impulsado al censor a intervenir:

"Los Estados Unidos de hoy es una especie de Oriente fabuloso, y de tiempo en tiempo el hombre aparece bajo el signo de una exquisita singularidad (filipino, chino, eslavo, curdo) para convertirse en la sustancia del mismo "yo" lírico de la creación. Aquel que en la antigua leyenda es el hijo del Occidente y es señalado como símbolo de un hombre nuevo, es ahora el hijo de la tierra. Y Norteamérica no es ya Norteamérica, ni es ya un nuevo mundo, sino el mundo entero. Mas la originalidad se encuentra al alcance de todos allí donde está: en el perfume de la tierra. La vida se desarrolla del modo más simple, sin ideologías ocultas, y se acepta con intrepidez a pesar de la desesperación y la muerte..."

Sólo hasta 1945, después de terminar la guerra, apareció en *Aretusa*, una revista que entonces editaba Carlo Muscetta, una brillante crítica de la antología, realizada por un joven estudioso de la literatura alemana y norteamericana, Giaime Pintor. El trabajo, más que una simple crítica de Norteamérica, es una *mise en point* de todo el problema de las relaciones culturales italo-norteamericanas, y también ofrece una severa crítica de la postura de Cecchi. Pintor acertó a señalar los obstáculos que habían surgido entre los dos continentes porque América del Norte había sido mal comprendida e interpretada durante siglos. Después de la Primera Guerra Mundial, "una mezcla de curiosidad y desconfianza encontró su expresión natural en una rica sociología... Norteamérica se aproximó más al tipo de

vida europeo, imponiendo a su vez sus propios gustos y tendencias a Europa". Pintor advirtió en *América amara* de Cecchi una débil tentativa de comprender a los Estados Unidos, pero sin alentar la indispensable buena voluntad, ni el deseo sincero de profundizar en la vida de una nación tan diferente de Italia. La "inferioridad geográfica" del autor le impide alcanzar su objetivo. Pintor continúa diciendo: "Cecchi es una de esas personas incapaces de adaptarse a los viajes, que permanecen atrapadas en los prejuicios de su país de origen." De la antología que había recopilado el editor, Pintor opinó: "ha cosechado con gran escrúpulo un museo de horrores, en el que se ha segregado el mal y la decadencia, y se ha perfilado un mundo difícilmente concebible... sin embargo, en este mundo no hemos encontrado ninguna voz íntimamente familiar, la voz de los verdaderos amigos y de nuestros contemporáneos más importantes." Los Estados Unidos, según sus palabras, ahora "han llegado al punto de un equilibrio, en que la literatura deja de ser una experiencia vital y aún no se ha convertido en una tradición académica; los escritores de este periodo tenían derecho legítimo de denominarse clásicos, porque ellos, por primera vez, mostraron un aspecto de los Estados Unidos que no había necesidad de ser recordado... La corrupción burocrática, los gangsters y la crisis maduraban dentro de un organismo en desarrollo. Esta es la verdadera historia de América del Norte: la de un pueblo que con su propio entusiasmo inextinguible enmienda los errores cometidos, y con su buena voluntad se libra de los peligros del futuro".

El libre contacto con la literatura norteamericana comenzó a rendir sus frutos, si bien en un tiempo resultaron negativos. Así, los logros de los novelistas, como Cain, Steinbeck, Hemingway y Saroyan, primero fueron materia de imitación, después, de una completa asimilación por parte de Pavese y Vittorini, y, siguiendo su ejemplo, de Berto y Calvino. El concepto norteamericano de "estilo" operó un drástico cambio en el insistente apego de los literatos italianos al "buen escribir".

En la revista *Cultura*, Cesare Pavese publicó una serie de artículos sobre los escritores que estaban traduciendo activamente entre 1930 y 1940: Melville (del que tradujo brillantemente *Moby Dick*), Edgar Lee Master, Whitman, Sinclair Lewis. Se pueden hacer reservas a su interpretación de

las obras de algunos de estos escritores, pero no se deben olvidar las circunstancias particulares que lo impulsaron a su actividad de traductor. Además del mérito que sin duda poseen sus artículos por haber iluminado ciertas páginas de la literatura norteamericana, son interesantes aunque sólo sea como ejemplo de una búsqueda que el mismo Pavese emprendió durante años, una búsqueda intensa para obtener, sometiendo a su propio estilo de prosa, la cualidad esencial que veía en la literatura norteamericana: realidad, mito y ritmo; pero la lección que aprendió de los estadounidenses no fue sólo de estilo. Cuando el autor percibe la importancia de la manera cómo describe las cosas, el obsesivo esfuerzo por lograr la pureza del lenguaje disminuye en gran parte. La definición favorita de Pavese (que por algún tiempo usó como concepto de la esencia misma de la literatura) se sintetiza en la frase de Sherwood Anderson ("the ultimate grip of reality", "el último asidero de la realidad").

Era inevitable que a la luz de la nueva situación, el intelectual italiano volviera su mirada hacia los Estados Unidos en busca de liberación de la estancada atmósfera conformista que reinaba en la cultura y en la política. Ningún otro país del mundo era amado por inclinación natural tanto como América del Norte; ninguna otra nación del mundo le había ofrecido a la fantasía del italiano un mito cuya validez se había originado en su misma indeterminación y sugestión en los años amargos que precedieron a la Segunda Guerra Mundial, cuando América del Norte y libertad se convirtieron en sinónimos; e Italia volvía su mirada hacia el nuevo continente no sólo para encontrar comprensión y ayuda, sino para hallar la esperanza. Cuando se le pidió a Soldati que señalara un título en inglés para su libro, respondió: *When America Was Called Hope* (Cuando América del Norte se llamaba esperanza).

Además de abrir nuevos horizontes al lector italiano, la novela norteamericana, por directa y simple, indujo al escritor italiano a acertar en el instante de la acción, a buscar la realidad y a emplear, cuando era necesario, un estilo violento.

"Había pasado mucho tiempo cuando descubrimos a los Estados Unidos", escribió Cesare Pavese al reseñar *Black Boy* de Richard Wright. En el periodo que comprende los años de 1930 y 1944, numerosos libros norteamericanos habían sido traducidos y leídos ávidamente por los que manifestaban, con el sólo hecho de leerlos, su desdén por el fascismo y su expectación ante los nuevos valores. "Todo ha terminado." Después de que desapareció la amenaza fascista, los Estados Unidos y su cultura no podían representar un oasis de libertad y seguir siendo un símbolo de fortaleza, donde se podía huir de lo

falso y lo mediocre de la Italia fascista. El ensayo de Pavese, escrito en un tono de profunda y amarga desilusión, es quizá la expresión más importante que pudo formular un *americanista* para explicar el "verdadero" significado del encuentro entre Italia y los Estados Unidos.

"(Entre 1930 y 1940) la cultura norteamericana se convirtió para nosotros en algo verdaderamente importante y precioso, en una especie de laboratorio donde otros, en condiciones de libertad diferente y en distinta manera, trabajaban en la misma tarea de crear un estilo, un mundo nuevo, como hacían, quizá menos directamente, pero con igual tenacidad, nuestros mejores escritores. Así, esta cultura se mostraba como el sitio ideal para trabajar y experimentar, como un ensayo valiente y combativo más bien que una simple Babel de eficiencia exterior, de inhumano optimismo vistoso que aturdió y deslumbraba al incauto... Una imagen que hasta nuestros gobernantes, tan provincianamente obtusos, habían de encontrar de cierta utilidad, apenas se topaban con alguna novela hipócrita. Después de años de estudio comprendimos que Norteamérica no era otro mundo, ni un ciclo histórico que se iniciaba, sino simplemente el gigantesco teatro donde, con franqueza mayor que en cualquier otro lugar, nuevamente se estaba representando en escena el drama universal."

Los Estados Unidos, al menos así lo afirma Pavese, no podían ya influir en la literatura italiana. "Sin tener que hostilizar al fascismo, sin que el deber de encarnar una idea histórica, los Estados Unidos (a pesar de todos sus rascacielos, automóviles y soldados) no será ya la vanguardia de ninguna cultura." Han pasado más de diez años de la publicación de este pasaje de Pavese, y, aunque no se han realizado plenamente sus predicciones, algunas de sus hipótesis se han cumplido. Sin embargo, los primeros libros de Italo Calvino, especialmente *Il sentiero dei nidi di ragno*, recuerdan a Hemingway, Stein y a Saroyan; la técnica que usó Pratolini en su libro *Cronache dei poveri amanti*, por la rápida sucesión de escenas, parece tomada en préstamo de los norteamericanos (de Dos Passos, en particular); Mario Tobino y Natalia Ginzburg mostraron cuán profundamente habían estado en contacto con el estilo de Gertrude Stein en la repetición y en la elaboración de la misma frase; a la vez, la enorme mayoría de los autores meridionales se sintieron atraídos por la violencia y la desolación de su tierra natal en una manera que, aunque inspirada en la tradición local que proviene de Verga y del *verismo*, le puede recordar al lector estadounidense la escuela del sur y el énfasis de Steinbeck en el "underdog".

En materia de influencias es imposible hacer comentarios precisos, principalmente a causa del pequeño número de libros norteamericanos traducidos al italiano. Además, "La existencia de una literatura de alcance internacional es un hecho comprobado (como agudamente lo comprende el crítico marxista George Lukacs) pero es un hecho, aunque indiscutible, extremadamente complicado y lleno de contradicciones; no comprende a la totalidad de la cultura ni de la literatura, ni a los grandes escritores nacionales, ni siquiera a la mitad de ellos; pero constituye el conjunto viviente de las interacciones mutuas entre los conjuntos vivientes." Quizá es mejor hablar de una influencia de la novela norteamericana en Italia como la que se observa en el aprovechamiento de ciertas técnicas de estilo o de estructura, o de temas que por largo tiempo habían sido patrimonio de la tradición novelística estadounidense. Así, por ejemplo, quizá se debe a la influencia norteamericana el intento que se advierte en muchas escritoras de novelas (Ginzburg, Banti, De Cespedes, Di Falco) de iluminar, a través de un interés particular por la vida femenina, otro aspecto descuidado de la realidad italiana.

¿Es cierto, como vulgarmente se dice, que de la familiaridad nace el desprecio? La pregunta no pretende ser graciosa, como puede parecer. Desde el fin de la guerra, después del desembarco norteamericano y de la consiguiente ocupación militar, Italia ha sido literalmente inundada por una marca sobreabundante y desconcertante de productos estadounidenses (desde cigarrillos, coca-colas, automóviles, hasta libros) y muchos de éstos entran en la categoría que con tolerancia puede ser denominada "desechos". La Agencia de Información de los Estados Unidos (USIS) a pesar de la enorme presión bajo la que se ve obligada a trabajar y de los disculpables errores que se deben esperar de una organización cultural tan grande (*errare humanum est*), se dedica al cumplimiento de una labor extremadamente útil, ayudando a despejar el terreno de los falsos prejuicios que se han formado sobre la vida norteamericana. Sus bibliotecas, los ciclos de conferencias, las exposiciones de libros y de arte, las giras de intelectuales capaces de dirigirse en italiano al público, pudieron contarse entre las más felices empresas que han contribuido sustancialmente a



"liberación de la estancada atmósfera de conformismo"

un conocimiento mejor de los Estados Unidos y sus problemas.

El modo en que el italiano debía concebir a Norteamérica se hallaba sujeto a una mutación dramática y necesarísima, mudanza que todavía se está realizando. En parte, los resultados de este cambio se aclararon mejor a través de un contacto más completo y menos *diletantesco* con la cultura norteamericana. El interés por la literatura estadounidense e inglesa ha llegado a ser más amplio y profundo que antes de la guerra. Wallace Stevens, Marianne Moore, Ezra Pound, E. E. Cummings, han sido traducidos; y también las novelas de Joyce, Robert Penn Warren, Hemingway, William Styron, James Jones y una gran cantidad de escritores mayores y menores. Recientemente han aparecido profundos ensayos y monografías sobre los clásicos de la literatura norteamericana, y Melville, Poe, Hawthorne, James, Howells, Stein, Hemingway, Faulkner y Pound han sido estudiados desde una nueva perspectiva. El grupo de traductores y críticos, tan reducido entre los años de 1930 y 1940, ha aumentado considerablemente, convirtiéndose al mismo tiempo en un grupo más bien profesional que, como tal, por desgracia, también tiene exigencias comerciales. Pero su seriedad y competencia lo convierte en uno de los mejores conjuntos de traductores de la Europa contemporánea. Si bien el campo de los estudios sobre Norteamérica se inició en fecha relativamente próxima, es impresionante la madurez y el entusiasmo de sus cultivadores.

Es demasiado grande la cantidad de *americanistas* para que todos puedan ser recordados aquí. Su interés ha recibido un notable estímulo de las casas editoriales, deseosas —como siempre— de atraerse al público, y quizá de conseguir beneficios tangibles o ganancias con el interés del italiano por los Estados Unidos. Por consiguiente, se han publicado demasiados libros decididamente malos. Sin embargo, la poesía moderna contemporánea ha sido traducida con sensibilidad y cuidado por Alfredo Rizzardi y por Carlo Izzo, y las novelas pueden contar con la sensibilidad de Fernanda Pivano. Entre los críticos, Gabriele Baldini, Nemi D'Agostino, Salvatore Rosati, Paolo Milano, Claudio Gorlier, Glauco Cambon, y Elemire Zolla con sus sutiles ensayos y textos han contribuido notablemente a la educación cultural. Merece un lugar aparte Agostino Lombardo por su hábil reseña anual que aparece en *Studi Americani*, una voluminosa revista que publica los mejores textos sobre literatura norteamericana.

También el teatro estadounidense ha recibido alabanzas inusitadas en Italia, y en especial durante el año pasado. Un público numeroso y fiel asiste con regularidad a donde se representan las obras de Tennessee Williams y de Arthur Miller; en cambio, los teatros que ofrecen obras clásicas a menudo se ven desiertos a pesar de la gran calidad de los actores y las brillantes representaciones. La más común explicación de esto y también la mejor es que los italianos no sólo se sienten atraídos por la franqueza del teatro y de la novela norteamericanos, sino también por la relación que tiene con la vida contemporánea. La violencia y la crudeza del teatro contemporáneo de América del Norte han resultado eficaces como un antídoto necesario contra la superficialidad y la estupidez (por no decir el ridículo materialismo) que ofrecen la mayoría de las producciones cinematográficas de Hollywood. Resulta saludable mostrarse escéptico y pesimista, como lo son muchos norteamericanos, hasta en una nación rica y poderosa.

¿Cómo juzgar la actitud norteamericana frente a la cultura italiana? Los hechos hablan por elocuencia. Ha pasado el tiempo en que casi ninguna novela italiana era traducida, y mucho menos la poesía. El conjunto de escritores vertidos al inglés es al mismo tiempo variado y admirable; hay para todos los gustos: Guareschi, Moravia, Pavese, Pratolini, Calvino, Morante. Pero existen autores de importancia que por diversas razones (la mayoría de carácter económico) no han sido vertidos al inglés. Aún ahora, desafortunadamente, los lectores de habla inglesa no conocen ningún libro de Petroni, Del Buono, Fortini, Testori, Manzini, Banti, Gadda; ninguno de estos autores —excepto el último— ofrece problemas especiales de traducción. Palazzeschi, Alvaro y Piovene han sido traducidos sólo en parte, y también Eduardo de Filippo, quizá el más sutil comediógrafo italiano que aún vive.

A pesar de las grandes dificultades que presentan los textos, la poesía, en conjunto, no está mal traducida. De los poetas importantes, Ungaretti y Quasimodo han sido vertidos al inglés casi *in toto*, y ahora que la calidad de la literatura italiana de posguerra ha logrado ser reconocida al otorgársele el Premio Nobel 1959 a Quasimodo, es de esperarse que pronto se conozcan en inglés las obras de Umberto Saba y de Eugenio Montale. Una copiosa antología de poetas italianos del siglo actual, editada por Carlo L. Golino, está a punto de publicarse



“¿cómo juzgar la actitud norteamericana?”

y el libro por fin dará a conocer a muchos otros poetas menores de este siglo. Un poco apartada de la labor individual de los críticos y traductores, la revista *Italian Quarterly*, que publica la Universidad de California en Los Ángeles, bajo la dirección de un grupo de fieles italianistas, durante los últimos cuatro años ha contribuido mucho a mantener informado al lector sobre el estado actual de la vida en Italia, con sus valiosos ensayos sobre política, literatura, e historia del arte.

Hace algunos años Leslie Fiedler, escribió en *Kenyon Review* que “los Estados Unidos acogen con entusiasmo la ficción italiana porque es un reflejo de su propio medio estilístico.” La observación es aguda, pero requiere una explicación, pues un escritor de una sensibilidad tan próxima a la norteamericana, como Elio Vittorini, no recibió sino una tibia acogida por parte del público y de la crítica estadounidenses.

¿Es legítimo concluir que ha pasado la época cuando en Italia y Norteamérica el lector se encontraba dispuesto a leer sólo los libros que reflejaban la imagen de un hombre en el que podía reconocerse plenamente? ¿Acaso que se traduzcan en mayor número los libros europeos al inglés (incluso escritores tan poco ortodoxos como La Capria, Morante, Calvino y Parise) no es una demostración válida de que el público norteamericano, a menudo sorprendentemente interesado en los valores literarios, ha llegado a ser más sensible y conocedor de lo que se sospecha ordinariamente? A juzgar por los libros italianos y de otros países europeos que han sido traducidos en los últimos años parece que la respuesta debe ser afirmativa. Esta nueva orientación expresa optimismo; el futuro puede ser más promisorio de lo que creíamos.

—Traducción de Carlos Valdés

¹ R. Chase, “Cesare Pavese and the American Novel”, en *Studi Americani*, III (1957), p. 347.

² Mario Praz, “Impressioni italiane di Americani in nell'Ottocento”, en *Studi Americani*, IV (1958).

SOBRE LA MISMA TIERRA

DR. SCHWEITZER y MISTER HYDE

El mito del doctor Schweitzer no desaparece: sencillamente se hace más contradictorio. Un libro contra él recientemente publicado, ha obtenido inmediata respuesta por parte de la prensa europea y por el homenaje que los nativos de Lambarene rindieron al doctor el día en que cumplió noventa años (14 de enero de 1965). El considerable intérprete de Johan Sebastian Bach, el divulgador de las filosofías orientales y fundador del hospital de beneficencia sobre la orilla del río Ogooué, asistió al acto, celebrado en Lambarene, "sonriente, encantado, con su gran mostacho y sus cabellos amarillentos como la nicotina, tan parecido a su retrato que tenía el aire de interpretar el papel del doctor Schweitzer" (según Michel Friedman en *L'Express*). ¿Quién es en realidad Albert Schweitzer? Este hombre que se ha desterrado a la selva para curar a los "buenos salvajes", es enemigo de llevar a esas regiones la electricidad y la lancha motorizada. Este hombre que cuando come una toronja derrama una cucharada de jugo por el suelo, para las hormigas, declara tranquilamente que Moise Chombe "hace un excelente trabajo en el Congo". Este hombre que ha escrito un fogoso alegato contra las pruebas atómicas, ha confesado que considera lamentable la abolición del trabajo forzado. En su hospital encuentra atención médica una muchedumbre de nativos que viven allí acompañados de sus familias, en promiscuidad con perros, cabras, aves de corral. Una verdadera Corte de los Milagros. No es precisamente el panorama soñado por los *tubibs* de blusa blanca que recorren el corazón de África tratando de imponer unas mínimas reglas de orden y de higiene y que se afanan por ganar terreno a las enfermedades tropicales. ¿Qué busca, pues, el doctor Schweitzer rodeándose de este triste decorado, negándose a introducir en él los adelantos de la técnica? ¿Acaso mantener la imagen del hombre blanco bueno y santo? ¿Crear entre estos hombres tradicionalmente humillados y ofendidos la leyenda de un semidiós, y entre los civilizados la de un último, heroico y grande humanista? "Por sus frutos los conoceréis". Y por sus motivos.

—J. de la C.

LA OBLIGADA ADMIRACIÓN

Usando el sugestivo título de "Dietrich: acto de fe", Francis Wyndham, en *Spectator*, describe sus impresiones del espectáculo que Marlene ofreció en el Queen's Theater. Concediéndoles categoría de ritos litúrgicos, el narrador habla de las apariciones personales de la actriz de *El ángel azul* con entusiasmo contenido, haciendo notar que la asistencia a este tipo de espectáculo, que inclusive puede resultar monótono y hasta aburrido, en el que la atención del público se centra en un solo personaje (en este caso esa mezcla de mujer y mito que es la Dietrich), requiere un estado de ánimo especial en el que intervienen la histeria y el sentido de la obligación. La atmós-

fera del lugar —nos dice— se parece a la de las iglesias. Sin exagerada hilaridad, puede uno reírse al escuchar las referencias humorísticas a los incidentes de la carrera de la artista, pero no es necesario regocijarse demasiado, ya que se encuentra ante nuestros ojos la figura excelsa, la personalidad sagrada e histórica de la Dietrich. Ella puede dominar cualquier situación con sólo estar presente. No necesita gesticular o subir la voz cuando canta; es más: en algunos de sus números permanece por completo inmóvil y sólo al terminar la canción extiende los brazos lentamente. Sus armas son tres: el tradicional procedimiento del espejo, en que la imagen queda al descubierto, apoyada en el vestuario, el maquillaje, las luces y la confianza; la segunda es más ambiciosa y sutil: se relaciona con la hipnosis (¿quién se atrevería a criticar un rito sagrado?); la tercer arma la constituyen la técnica y la fuerza misteriosa que Marlene ha hecho surgir de sus habilidades naturales.

—A. D.

EL PROBLEMA DE LOS EMIGRADOS

Once artículos, publicados desde el 18 de enero en *The Times*, de Londres, han puesto el dedo en la llaga del problema de los emigrantes de color en la Gran Bretaña, especialmente en Birmingham. El corresponsal se refirió a la mayor parte de los aspectos de este problema que, como ha estado informando la prensa británica y mundial por varios años, está adquiriendo dimensiones inesperadas y, hasta ahora, incontrolables.

La colección de artículos constituye un estudio bastante profundo y completo sobre la situación de los habitantes de color en Londres y las principales ciudades inglesas. Los datos que aporta (cifras, tablas estadísticas y comparativas, entrevistas, indagaciones históricas y sociológicas) no sólo cumplieron con el cometido periodístico de atraer el interés del público, sino que también proporcionaron un material extraordinario que, hasta la fecha, no era accesible (o no existía) a través de las fuentes oficiales. Además, el corresponsal que tuvo a su cargo la elaboración del análisis, dedicó el último artículo de la serie a proponer medidas que permitan a la población de color de la Gran Bretaña (300 mil individuos en la actualidad; 3 millones para el año 2,000, según cálculos del redactor) incorporarse sin violencia a las formas de vida del país.

—A. D.

EL NEGOCIO DE LA MUERTE

Aunque una guerra nuclear es inconcebible, al transcurrir el tiempo las armas que propician la catástrofe mundial se acumulan en el oriente y en el occidente. ¿Alguna vez terminará la competencia de armamentos? Daniel Lang intentó encontrar una respuesta interrogando a los funcionarios y a los militares de Washington. Éstas son algunas de las opiniones consignadas en el artículo (*New Yorker*, diciembre de 1964):

SOBRE LAS VÍCTIMAS: "Se espera un número tan elevado de muertes (300 millones en ambos bloques), que aun si sufriendamos un ataque nuclear, podríamos no contestarlo, a menos que las hostilidades nucleares alcanzaran su máximo grado de intensidad. Esto se halla de acuerdo con la teoría de 'una respuesta flexible' que sustenta el gobierno. 'Aun si Nueva York fuera bombardeada, investigaría la razón y el motivo antes de responder el ataque'."

LAS POSIBILIDADES DE SOBREVIVIR: "Los materiales nucleares son productos que no se agotan. A diferencia de los tanques y los aviones, cuyo promedio de vida es de 10 a 20 años, las bombas de uranio 235 y de plutonio son casi eternas. El plutonio pierde sólo la mitad de su fuerza después de 24,000 años, y el uranio 235 sobrevive 700 millones de años. ¿CUÁNDO SERÁ SUFICIENTE?: "Hace unos pocos meses, William Foster, en la Conferencia de Ginebra, reveló que desde 1962 hemos triplicado nuestro número de proyectiles estratégicos, y a menos que se limite la producción, tendremos en 1965 ocho veces más proyectiles que en 1962".

LA COMPETENCIA INTERNA Y EXTERNA: "Muchos funcionarios incluyen entre nuestros dilemas no resueltos la distribución de las armas tácticas nucleares. Algunos se hallan preocupados porque el uso de este tipo de armas en un campo de batalla inevitablemente provocaría una represalia con armamentos estratégicos nucleares, o sea el ataque de los centros de población. A los funcionarios tampoco les satisface la posibilidad de que las armas tácticas sean distribuidas y entregadas a las unidades militares pequeñas. 'Nos oponemos a la proliferación de armamentos nucleares entre las naciones, pero los diseminamos entre nosotros', observó un funcionario de relaciones exteriores." LA PREOCUPACIÓN POR EL DINERO: "Muchos funcionarios plantean el problema de que si sería concebible que arruináramos nuestra economía y la sacrificáramos a la más patriótica de todas las causas: la defensa nacional... 'Si continuamos renovando los contratos a la industria de la defensa, en 10 años lograremos el monopolio mundial de los vehículos para transportarnos a Venus y a Marte, pero nos veremos obligados a conducir autos fabricados en Alemania, Francia y Japón.'" SIN ESPERANZAS: "Numerosos funcionarios aseguran que aun cuando creamos que poseemos suficientes armas, no podemos encontrarlos realmente seguros, porque siempre es posible que los investigadores extranjeros consigan inventar un nuevo tipo de armas que volverían las nuestras anticuadas e ineficaces." SIN EMBARGO, HAY UNA ESPERANZA: "Muchas personas, no sólo los norteamericanos, tienen reservas acerca del control de armas, pero escépticos o no, casi todos reconocen que la limitación de armas es un método eficaz para relajar la tensión militar. En el Pentágono, contra lo que se espera, ahora no existe división de criterios. Todas las ramas de las fuerzas armadas están patrocinando estudios sobre control de armas, incluso el Estado Mayor Mixto, el corazón del militarismo norteamericano."

—C. V.