REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

PEDRO CORONEL, POR OCTAVIO PAZ

¿FASCISMO EN ESTADOS UNIDOS?

LA POESÍA DE LOS TROVADORES

JUNIO 1961

Volumen XV, Número 10
México, junio de 1961
Ejemplar: $ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector
Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:
Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés

Jefe de Redacción:
Carlos Valdés

Secretarios de Redacción:
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: $ 2.00
Suscripción anual: " 20.00
Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días — *Jaime García Terrés*

ENSAYO

De trovas y trovadores — *Ramón Xirau*

Tres reflexiones sobre la muerte en la poesía náhuatl — *Miguel León-Portilla*

¿Fascismo en Estados Unidos? — *Armando Ayala Anguiano*

DOCUMENTOS

Cristianos: ¿Qué habéis hecho del infierno?—El escándalo de Georges Bernanos

POESÍA

Los trovadores — *Beatriu de Dia, Ramón Lull, Bernatz de Ventadorn*

FICCIÓN

Estar vivo — *Inés Arredondo*

ARTES PLÁSTICAS

Presentación de Pedro Coronel — *Octavio Paz*

MÚSICA — *Jesús Bal y Gay*

CINE — *Emilio García Riera*

TEATRO — *Jorge Ibargüengoitia*

BIBLIOTECA AMERICANA — *Ernesto Mejía Sánchez*

LIBROS — *Ramón Xirau, Carlos Valdés, Alberto Dallal*

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS — *José Emilio Pacheco*

DIBUJOS — *Leonora Carrington, Juan Soriano*

"Piense" — The New Republic

la feria de los días

QUERIDO X:

Las cosas se ponen mal. Críticas, si prefieres tal palabra. Y yo, que he asumido una postura definida, que soy un hombre de izquierda, pienso que no es posible permanecer cruzados de brazos. Debo, debemos actuar sin mayores miramientos, como empiezan a hacerlo los contrarios. En las situaciones de emergencia se mata o se muere. No es posible frenar las energías disponibles, con prolongados análisis; ni detenerse en escrúpulos que postergan fatalmente la acción necesaria. Contra la fuerza, la fuerza. Contra

la irrupción agresiva de los grandes intereses, contra las malintencionadas confusiones clericales, el grito de combate sin cuartel.

Tuyo,

Y.

QUERIDO Y:

Considero tus motivos, y hago mías tus preocupaciones; pero no acepto la premiosa conclusión. Sea, éstos son tiempos de crisis, que exigen acción decidida. Hay que seguir en la práctica el camino que uno elige en la teoría. Sin embargo, habrás de concederme que la confusión no se combate con una confusión diversa. Es posible, sí, pero jamas debido, abdicar del pensamiento y la ponderación. ¿Adónde iríamos si nos dejamos contagiar

por la mala fe o el fanatismo de los provocadores; si caemos en su juego? Hoy como siempre, y más que en cualquier otro momento, es bien recordar que el hombre es un animal inteligente. Y todo fanatismo, todo espíritu sectario, devora, aniquila, o al menos deforma, esa inteligencia. ¿Acción? Conformes. Pero una acción clara y racional, guiada por la serenidad antes que por el rencor. Péguy —al par fiel cristiano y enemigo del descenso de la mística a la política— aseguraba que el clericalismo y el anticlericalismo son dos caras del mismo monstruo. Para emplear un lenguaje más moderno, podríamos decir que son

el anverso y el reverso de la propia enajenación. Precisamente porque hemos elegido el camino de la luz, y no el de la oscuridad, nuestra responsabilidad es mayor. Si se trata de reformar la sociedad, es preciso entender, de una buen vez, que habrá que comenzar por los cimientos de la nueva; y que de la solidez y justicia de estos cimientos depende de nada menos que el futuro. Y conste que lo que aquí propongo no sólo vale para un problema particular, sino para todos (salvo evidente fuerza mayor) los conflictos que nuestra época nos obliga a enfrentar. El arma contra el macartismo no es un macartismo al revés. No

—Dibujos hurtados a *Match*

se aumentará la luz ayudando a extinguir la poca que hoy nos alumbra. ¿Divago con exceso? En todo caso, espero que no me mal entiendas. Condeno las provocaciones y el chantaje moral en que se fincan. Yo también aspiro al progreso humano; sucede que lo quiero verdadero y cabal. ¡Es tan fácil rodar, una vez que se propicia —o se comparte por reacción extremosa— el plano inclinado de la irracionalidad!

Tu amigo,

X.

QUERIDOS X y Y:

Mal árbitro resulto en estas cuestiones. No, no me lavaré las manos. El debate me afecta, y tengo simpatías, que no oculto, por la posición de Y. Pero más interesante me parece ofrecer a los lectores, en forma simultánea, los

puntos de vista contenidos en sus cartas. Así lo hago.

Salúdalos,

—J. G. T.

Nota: Gran parte de los renglones publicados en esta página, desde su nacimiento, han sido recogidos en *La feria de los días (y otros textos políticos y literarios)*, Imprenta Universitaria, 1961.

DE TROVAS Y TROVADORES

Por Ramón XIRAU

Dibujos de Leonora CARRINGTON

I

La literatura Occitana —palabra mediante la cual me refiero a la literatura que, no sin confusión, ha venido llamándose provenzal— se desarrolló entre el siglo XI y el siglo XIII en una región que, a grandes rasgos, se extiende del río Loire hasta el río Ebro y de la costa Atlántica de la Galia meridional hasta las regiones de la Toscana. Esta literatura, y más especialmente la de los trovadores, está en la raíz de la lírica de Occidente: italiana, francesa, portuguesa, catalana, castellana. Estudiarla, recordarla y revivirla no es sólo hacer historia sino, muy precisamente, referirnos a una presencia que todavía mueve a la poesía de nuestros tiempos.

Mi propósito, en estas páginas, consiste tan sólo en recordar esta presencia. Para hacerlo era necesario enmarcar la poesía de los trovadores en las coordenadas de civilización, historia y creencias de la Occitania medieval. Dos poetas — Bernatz de Ventadorn y Arnautz Daniel— me permitirán precisar el sentido de la lírica trovadoresca; una novela del siglo XIII —*Flamenca*— aclarará, por su misma sencillez, la temática vital de los trovadores, y la visión de aquel mundo que algún estudioso ha podido calificar de "milagroso".

II

La lengua de los trovadores fue bautizada por Dante con el nombre de "lingua d'ocha". Dante se refería, claro está, a aquella lengua en que la palabra "sí" se pronunciaba "oc". Tal definición, puramente lingüística ha dado origen al vocablo Occitania, tierra donde se habla en Oc. La palabra es muy precisa tanto para referirnos a una región lingüística como a una civilización que tuvo claros límites geográficos e históricos.

Las tierras de Occitania fueron, según Charles Camproux (*Histoire de la littérature Occitane*) "mucho más romanizadas que el resto de la Galia". Esta mayor romanización explica, en buena parte, el temprano empleo de la lengua vulgar y, tal vez, el desarrollo de todo un nuevo estilo de vida. El hecho es que ya en el siglo XII Occitania es una civilización con características definidas. La casa de Tolosa, ciudad que en el siglo XII era la tercera de Europa después de Roma y Venecia, estaba gobernada por la dinastía de los Ramón. En los momentos de más alto prestigio, Tolosa fue el centro principal de la civilización de Oc. De Tolosa eran vasallos los señores de Béziers y de Albi, de Narbona y de Carcasona. Pero este vasallaje nunca llegó a significar una plena dependencia. Tolosa no fue la capital de un estado que, por otra parte, jamás llegó a existir. Ayuna de una verdadera organización política, unida por una lengua de origen común y por una forma cultural que se extiende de Tolosa a Barcelona, de Béziers a Italia, Occitania fue, antes que nada, "una fraternidad de civilización" (Camproux, *op. cit.*).

Aun teniendo en cuenta su estructura feudal las diversas ciudades y señoríos de Occitania no dejan de recordar a las ciudades-estado de los griegos. Cada ciudad tenía sus propias leyes (*establiments*). Esta diversidad legal permitía un espíritu de libertad infrecuente en la época de las Cruzadas. En la ciudad de Saint Gilles llegó a ser alcalde un judío; Ramón VI invitaba al Obispo de Tolosa para que asistiera a los sermones de un sacerdote cátaro. Y es que en realidad una especie de ley no escrita gobernaba y unía a toda esta diversidad de pueblos y ciudades: la ley de *paratge*. Esta palabra, derivada de *par* ("igual"), es la expresión de una forma de vida cuya comprensión es necesaria si queremos entender el mundo de los trovadores. Para los hombres —hombre y mujer, sin excepción— el criterio de la conducta debe buscarse en la igualdad. ¿No encontramos acaso en la breve, adolorida, apasionada obra de Beatriu, condesa de Dia, una de las expresiones más vivas de la lírica trovadoresca? Y el caso de la condesa de Dia no es único ni es excepcional. Poetisas del amor cortesano fueron también María de Ventadorn, Azalais de Porcairagues, Clara de Anduze. Esta igualdad, "paridad" en que todos participan, entraña un fuerte espíritu de comprensión y un sensible acento de tolerancia; no una igualdad que es forma de la rebeldía y de la honra como aquel castellano "nadie es más que nadie", sino más bien la noción de que si todos los hombres son iguales no debe dominarles ni la violencia ni la agresión sino un anhelo constante de paz.

El *paratge* pudo dar vigor y fortaleza moral a los hombres de Occitania. No dejó de ser una de las causas de su debilidad política. Cuando Inocencio III decide lanzar una Cruzada contra las herejías del Sur y se alía a las ambiciones nacionales de la Casa de Francia guiada por Blanca de Castilla, los señores de Occitania no pueden oponer su fuerza moral a la fuerza y a la violencia organizadas. Bien es verdad que existieron tentativas de unificación política. La casa de Barcelona, deseosa por largos años de dominio político y territorial, decidió prestar ayuda a la casa de Tolosa. Un ejército al mando de Pedro II de Cataluña marchó hacia el Norte, al encuentro de las tropas de Simón de Montfort. En 1213, en las tierras de Muret, la batalla entre Occitanos y Cruzados es confusa e indefinida. Pero allá, en aquellos campos, muere Pedro II y mueren, al retirarse su ejército más allá de los Pirineos, tanto las esperanzas políticas de los reyes catalanes como los deseos de independencia de la Galia del Sur. No acaban todas las resistencias. En 1217, se alzan barricadas en la ciudad de Tolosa y parece, tan sólo un momento, que Occitania será capaz de liberarse. Brillan espadas en pueblos y ciudades y el grito de libertad llega hasta la Toscana. Los Cruzados, sin embargo, conquistan poco a poco pueblo tras pueblo, ciudadela tras ciudadela, castillo tras castillo hasta llegar a la fortaleza de Montsegur. Allí, en la cumbre de un monte, cátaros y señores de Occitania organizan su última resistencia. Montsegur se convierte en un centro militar y espiritual, templo último de la herejía cátara. Aislado, el castillo de Montseguir acaba por sucumbir y, con la desaparición de la última resistencia, desaparece también la "fraternidad de civilización" que fue Occitania. Bernatz Siscar, trovador de poca monta, encuentra palabras emocionantes para decirnos la nostalgia de un mundo perdido:

> A Tolosa e Proensa
> e la terra d'Argensa
> Bezers e' Carcassey
> que vos vi e quo'us vey!

("Tolosa y Provenza / y la tierra de Argensa, / Béziers y Carcasés / ¡cómo os vi y cómo os veo!")

III

Mencioné las herejías de Occitania. En realidad estas herejías pueden reducirse, si hacemos a un lado teorías poco populares como el panteísmo y el materialismo, a la creencia de los Cátaros. Los Cátaros, es decir, los "puros", adquirieron mayor importancia a medida que pasaban los años y, a principios del siglo XIII, cuando Santo Domingo de Guzmán recorría las tierras del mediodía, dominaban gran parte del mundo espiritual occitano. Aclararé más adelante el sentido de la religión Cátara. Es útil, antes de presentarla brevemente, tratar de encontrar sus orígenes.

Ya en los siglos anteriores al Cristianismo surgió en Persia una nueva fe que habría de encontrar ecos y contraecos en toda la cuenca del Mediterráneo. En el *Alcibíades I* Platón explica la educación que se daba a los príncipes persas. Uno de los educadores, que era también un sacerdote, enseñaba "la magia de Zoroastro... que es la adoración de los Dioses..." La religión de Zoroastro, enseñaba que existen dos principios que se reparten el mundo y luchan por dominarlo: el principio del Bien (Ormuz) y el principio del Mal (Ahrimán). Esta creencia dualista tuvo larga y variada fortuna. Influidos por ella, por el maniqueísmo y por la filosofía neoplatónica, un grupo de Cristianos primitivos, los gnósticos, quisieron explicar la presencia del mal en la tierra. Con el deseo de conservar la absoluta bondad y la absoluta pureza de Dios, pensaron que el Mal era la creación de Satanás. Para que el hombre pudiera salvar su alma era necesaria la presencia de toda una escala de intermediarios, entre ellos Cristo. Filosofía del ascenso y de la liberación, el gnosticismo denuncia el mal, renuncia al mundo y quiere anular la carne. De este mismo grado de espiritualidad exacerbada participó también el maniqueísmo. Manes, que había nacido en Persia en 216, sostenía igualmente que existen dos principios: el

Bien y el Mal. No caigamos, sin embargo, en la tentación de pensar que el maniqueísmo creía que estos principios eran dos "dioses". Claramente se lo dijo a San Agustín el obispo Fausto. El único Dios era, para los maniqueos, el Bien. La historia del mundo era la historia de una catarsis en la cual Dios acabaría por triunfar sobre el principio del mal.

Tanto el gnosticismo como el maniqueísmo fueron sectas esotéricas. La gran masa de los creyentes estaba obligada a seguir las enseñanzas de un pequeño grupo de iniciados poseedores de la verdad. Tolerantes con los creyentes, los iniciados no lo eran consigo mismos. De ahí su aceptación del amor carnal entre los hombres y las mujeres que constituían la masa de la iglesia. De ahí también la forma extremosa de ascetismo que estas religiones adquirían dentro del círculo de los iniciados. La destrucción del amor carnal, unida a la idea del fin del mundo y a la idea de una necesaria y pronta Apocalipsis, era una consecuencia fundamental de su dotcrina. Leemos en el *Evangelio de los Egipcios* (siglo II): "A Salomé que preguntaba cuánto duraría el tiempo de la muerte el Señor le dijo: Mientras vosotras las mujeres engendréis a vuestros hijos." La destrucción del amor adquiría dos formas opuestas y convergentes: por un lado la renuncia total, por otra la lujuria y el libertinaje como formas del desprecio hacia todo lo que es sensual y sensible.

Regresemos a los Cátaros. Aunque nuestro conocimiento de sus doctrinas es todavía imperfecto —se trata al fin de cuentas de una secta secreta— parece indudable que sus orígenes están en las creencias de los maniqueos. Fernand Niel (*Albigeois et Cathares*) ha mostrado como, a través de la secta de los bogomilos, las creencias maniqueas pasaron, en el siglo XI, a tierras búlgaras y, de allí, a Dalmacia e Italia. Gordon Leff (*Medieval thought*) recuerda que el contacto con el Oriente fue directo ya desde el tiempo de las primeras Cruzadas. El contacto se habría convertido muy pronto en un verdadero contagio. No debe olvidarse la presencia de los árabes en España. La secta de los sufistas, de origen gnóstico, no estuvo del todo ausente del Califato de Córdoba.

Sea cual fuera la forma de transmisión del maniqueísmo, el hecho es que la "santa iglesia" de los Cátaros se desarrolló, muy cercana al maniqueísmo y al gnosticismo, con un vigor especialmente notable en las tierras de Oc.

Como sus antecesores, los Cátaros creen que este mundo es hechura del mal. Alejarse del mundo, tal es el género de purificación que los Cátaros exigen. Divididos, como las antiguas sectas, en pequeños grupos de iniciados (*perfecti*) y la masa de los fieles (*credenti*) los Cátaros enseñaron una doctrina esotérica, espiritualista, desencarnada, que influyó, directa o indirectamente, en la poesía de los trovadores. Entre ellos la renuncia a la carne es radical y absoluta. Su único sacramento, el *consolamentum*, excluye todo tipo de símbolo material. La mujer, idealizada, se convierte en símbolo y, como tal, llega a adquirir a veces el rango de "perfecta". Es probablemente ocioso tratar de reducir toda la poesía trovadoresca a creencias Cátaras pero sería injusto olvidar la presencia de los Cátaros cuando nos referimos a una poesía que se basa en las "leyes de amor".

IV

No toda la literatura Occitana puede reducirse a la lírica de los trovadores. Ya desde el año 1000 constan textos escritos en lengua de Oc. Así el *Boeci*, suerte de biografía espiritual en cuyas páginas Boecio se dirige al cielo —el símbolo no deja de ser importante— conducido por una mujer. Pero la gran época de la literatura Occitana se sitúa en los siglos XII y XIII. En el siglo XII Guilhem, conde de Poitiers, escribe los primeros poemas trovadorescos; en el mismo siglo un autor desconocido construye un importante poema épico: *Girart de Rosellón*. Abundan las novelas: *Philomena*, traducida del latín, y, ya en el siglo XIII *Flamenca* escrita directamente en la lengua vulgar. Es suficientemente creíble la existencia de un *Tristán*, anterior a las versiones conocidas, y escrito en la lengua de Occitania. Novela, epopeya, lírica, los géneros abundan con la excepción del teatro. La poesía de los trovadores nace en este ambiente literario y constituye su culminación.

El carácter único de la poesía trovadoresca ha hecho correr las plumas y llenar las páginas. ¿Dónde encontrar, en efecto, sus orígenes? Ribera y Biffrault muestran la influencia de la poesía árabe en la poesía occitana; André Berry, con una ingenuidad que no carece de sentido, prefiere ver en ella una suerte de milagro; Denis de Rougemont percibe en los trovadores las señales inequívocas de la religión cátara y parece acercarse a la verdad cuando relaciona las expresiones del amor desgraciado en la lírica trovadoresca con la teoría desencarnada de los nuevos maniqueos. No debe olvidarse, si de fuentes y orígenes se trata, la poesía latina medieval. El amor idealizado aparece claramente en varios poemas del Manuscrito de Benedictbeuern (siglo XII):

iam amores virginale
totus ardeo,
novus, novus amor
est, quo pereo

("por el amor de una virgen, estoy ardiendo, nuevo, nuevo amor por quien muero"). Más importante, por su fecha (siglo x) me parece una *Alba,* género predilecto de los trovadores, en la cual el estribillo está escrito en un lenguaje que puede ser tanto occitano como toscano.

Es probable que todas estas influencias o confluencias existan. Pero el hecho, el hecho inusitado, es la poesía misma de los trovadores. A él hemos de dirigir nuestra atención.

No debemos olvidar que la lírica del amor cortesano nace en una sociedad cavalleresca. Protegidos por los señores, a su vez frecuentemente poetas, los trovadores siguen una muy específica teoría del amor. Como observa atinadamente A. Serra Baldó (*Els trobadors*) "el poeta está sometido al poder del amor con una gradación semejante a la del régimen feudal". El término mediante el cual se precisa la relación entre el trovador y su amada (*domnei*), es muy significativo. El trovador es, en efecto, un vasallo, vasallo de amor y vasallo de su señor. No es así sorprendente que si, por una parte, el género más cultivado por los trovadores es el de la *canción* amorosa, sea un género de importancia semejante el *sirventés* que las *Leys d'Amor* definen en estos términos: "reprehensión o maldicencia general para castigar a los insensatos y a los malvados". Al declararse amante de su dama, el trovador se declara, automáticamente, enemigo de los enemigos de su señor.

Aunque estos dos géneros son sin duda los más importantes entre los que cultivan los trovadores no son los únicos dentro de esta lírica que recorre varias gamas y varios matices. La pérdida de las personas queridas da lugar al *lamento;* la discusión sobre temas amorosos o políticos, al *juego partido;* la poesía bucólica se inaugura, según Jeanroy, con la *pastorela;* en el *alba* asistimos a la separación de los amantes cuando nace el día; la danza trata temas amorosos mediante la utilización de un estribillo. Se multiplican las formas, se dividen los trovadores entre los que prefieren un lenguaje claro y directo (*trobar leu*) y los que se inclinan a un estilo más secreto que ha podido compararse al conceptismo y el culteranismo (*trobar clus*). Más allá de todas estas divisiones, en el corazón de la lírica de Occitania, permanece el estilo típicamente trovadoresco, el del amor idealizado, el del erotismo y de la pasión, el de las "leyes de amor".

V

Bernatz de Ventadorn, Arnautz Daniel, la novela *Flamenca* tales son los ejemplos que he escogido para precisar el sentido de la lírica trovadoresca. La elección no es totalmente gratuita. Es necesariamente incompleta y la utilizo tan sólo, para dar una idea viva de lo que fue —lo que es— aquella voz poética creadora de toda una forma de dicción que llega hasta nuestros días.

Bernatz, hijo del panadero de Ventadorn, en el Lemosín, fue probablemente el más grande de los poetas de su tiempo. Nacido en 1148 lo vemos sucesivamente enamorado, según su biógrafo Uc de San Cir, de la "muy gentil y alegre" mujer del señor de Ventadorn. "Largo tiempo duró su amor", tan largo como larga fue la ignorancia del castellano. Descubierto, Ventadorn peregrina por el mundo en busca del amor imposible (¿tan imposible como la Dulcinea de Don Quijote?) y parece encontrarlo, reencarnado en una nueva dama, en tierras de Normandía, y de Tolosa. ¿En todo puerto un amor distinto? Mejor decir que en cada puerto habría de encontrar Bernatz la encarnación de un mismo amor único, irremplazable. A este Amor dedica Ventadorn los mejores versos de estas poesías que pocas veces se aleja de la perfección.

En el texto mismo de sus poemas, Bernatz explica su teoría del amor y de la poesía. La poesía debe nacer de una necesidad íntima, de un movimiento hondo del corazón:

> Chantars no pot gaire valer,
> si d'ins dal cor no mou le chans

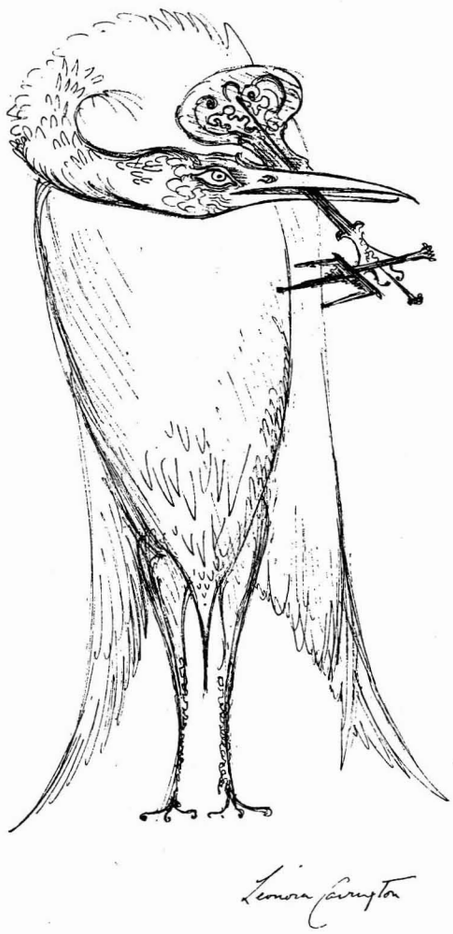
("Poco vale el canto / si no nace del corazón.")

Pero el canto tan sólo brota del corazón si existe un verdadero amor, móvil y último fin al mismo tiempo, de toda poesía:

> ni chans no pot dal cor mover,
> si no i es fin'amor corans

("ni el canto puede surgir del corazón / si no hay amor verdadero y sincero".)

La afirmación del amor como fuente, curso y desembocadura está en el meollo de la poesía de Bernatz. En uno de



sus aspectos la doctrina poética de Bernatz recuerda las más altas instancias del amor platónico. Así, cuando Bernatz observa el cambio de las cosas de este mundo, su fluir y su desaparecer, descubre también, en el centro del cambio, ley y origen de toda presencia, la permanencia del amor:

> Lo temps vai e ven e vire
> per jorns, per mes e per ans,
> et eu, las!, no.n sai que dire,
> c'ades es us mos talans.

("El tiempo va, vuelve y regresa / por días, meses y años / y yo, ¡ay!, no sé qué decir / pues mi deseo es siempre igual".) A diferencia, sin embargo, del amor platónico, cuyo fin es la contemplación y la comunión con las esencias del universo, a diferencia también del amor de los místicos cuyo proyecto trasciende el camino para llegar al acto de fusión, el amor de Bernatz no se realiza. Su fin no está más allá del amor, sino dentro de los límites del amor. Como Tristán en el bosque, Bernatz coloca entre su cuerpo y el cuerpo de la amada constantes espadas transparentes que al hacer imposible la realización del amor y del deseo lo prolongan, lo fundan y le dan sentido. Tal es el "amor perfecto" que se pone constantes obstáculos para seguir, sin mácula en la perfección de amor. Son típicos los breves rasgos, delicados sin duda, también irreales, mediante los cuales el poeta describe el cuerpo femenino y lo convierte así en realidad interior, símbolo e imagen de un amor íntimo cuyo proyecto está en la ausencia misma de la proyección:

> cors be faitz, delgatz e plas,
> frescha cara colorida,
> cui Deus formets ab sas mas!

("Cuerpo bien hecho, delicado y pulido / fresca cara colorida / que Dios formó con sus manos.")

El poeta compara a su dama a un caballero que todo lo vence y la llama a veces "bona domna", reminiscencia probable de aquellos "buenos hombres" que fueron los Cátaros. Pero más allá de sus descripciones, Bernatz encuentra en el amor una doble revelación.

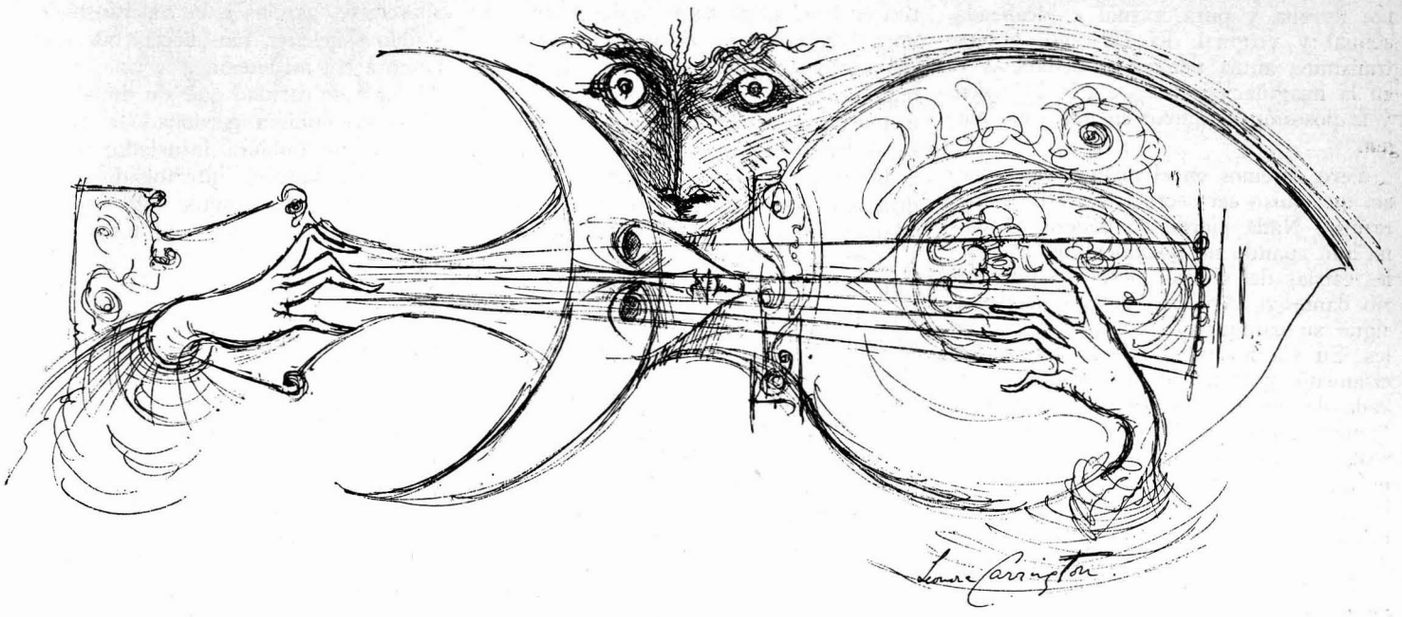
Algunos han pensado, siguiendo una comparación que el poeta desarrolla en una de sus canciones, que Bernatz fue un "Nuevo Narciso" (A. Serra Baldó). Si por ello se entiende que Bernatz describe más su estado espiritual que el objeto del amor, la idea es justa. Más exacto sería decir que Bernatz se hunde en sí mismo no tanto por narcisismo, sino para encontrar, en su conciencia, la imagen *real* de su amada. La poesía es así revelación del amor en la conciencia amorosa del poeta. Y esta revelación es precisamente la revelación de un amor que persiste en cuanto es irrealizable. Esta esperanza continuada, en ausencia de la amada, no puede ser un mal:

> Ben es mos mals de bel semblan
> que mais val mos mals qu'autre bes...

("Bien es mi mal de buen semblante, que más vale mi mal que otro bien.")

Y en efecto este "semblante", esta "apariencia", vale más para el poeta que cree en el amor perfecto que cualquier realización de sus deseos.

Revelada su vida anterior (juego de imágenes y de esperanzas que prolongan nuevas esperanzas), es factible también la revelación del mundo. Pero esta segun-



da revelación es, igual que la primera, una verdadera transmutación. Todos los poetas han desrealizado los datos de la sensibilidad y de la imaginación, todos han llevado a cabo, en grados distintos, lo que Rimbaud llamaba la "alquimia del verbo". Bernatz transforma la realidad hasta un grado tan extremoso y hermoso al mismo tiempo que el mundo, ahora imagen de su propia conciencia anhelante de anhelos, se convierte en un símbolo total de la interioridad del poeta:

Tant si mo cor ple de joya,
tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh'e groya
me par la frejura,
c'ab lo ven et ab la ploya
me creis l'aventura,
per que mos pretz mont'e poya
e mos chans melhura
Tan ai al cor d'amor
de joi e de doussor,
...que.l gels me sembla flor
e la neu verdura.

(Tan lleno de alegría está mi corazón, que todo se me transforma; el invierno me parece flores blancas, rojas y amarillas, pues mi alegría crece con el viento y la lluvia. Así mi valor aumenta y mejor mi canto. Tengo el corazón de amor tan lleno, de gozo y de dulzura, que el hielo me parece flor y la nieve verdor.)

Cuenta Urc de San Circ que Bernatz, al perder su dama normanda "quedó muy triste y adolorido". Vino a Tolosa a buscar un nuevo vasallaje. Pero su nuevo señor, Ramón V de Tolosa, murió poco después de su llegada. Bernatz, ausente de vasallaje, sin señora y sin "domnei", se retiró a Dalon. Allí acabó su vida y allí su constante búsqueda de un amor que siguió siendo amor entre flor y hielo, verdura y nieve, por el hecho mismo de conservarse en la esperanza que sólo persiste mientras persiste nada más, nada menos, como esperanza.

Ieu sui Arnaut, que plor e vai cantan
Consiros vei la passada folor...

("Arnautz soy que llora y va cantando / y triste veo mi pasada locura.")

Con estas palabras, escritas en provenzal, prepara Dante el final del Canto XXVI del *Purgatorio*. Allí (también en *Vulgari eloquentia*) afirma Dante que Arnautz fue el más grande de los trovadores, su maestro y su modelo. La mención es especialmente importante si tenemos en cuenta que Arnautz, nacido en 1150, en plena edad de oro de Occitania, fue el más perfecto de todos los maestros del "*trobar clus*, tan en la raíz del *dolce stil nuovo* próximo a invadir las tierras de Italia.

Esta poesía voluntariamente oscura pudo esconder doctrinas esotéricas que hoy escapan a nuestra capacidad de entender los "signos secretos" de que ya hablaba Bernatz de Ventadorn. La clave de este lenguaje escondido y cerrado fue sin duda más obvia para los contemporáneos de los trovadores que para nosotros. También las alusiones cultas de Góngora eran más evidentes e inmediatas para los conocedores contemporáneos de una mitología que estaba en el ambiente. Las *Leys d'Amor* proporcionan algunas de estas claves. Considérese la palabra *femna* (mujer). Si cada letra sucesiva de las que constituyen la palabra se convierte en la inicial de otra palabra nueva podemos obtener el resultado siguiente: ventana (F), envenenada (E), por la muerte (M), nuestra (N), aportando (A). Así *femna* puede significar: ventana envenenada que nos trae la muerte. Casos similares se encuentran en la poesía de Arnautz Daniel. Una de sus canciones se inicia así: "L'aura'amara" (el aura amarga). Las mismas palabras pueden significar "Laura amarga". Esta interpretación se impone, en su deseada ambigüedad, cuando leemos otro verso del propio Daniel: "Eu sui Arnautz qu' ams l'aura" (yo soy Arnautz que amasa el aura; o bien, yo soy Arnautz que amó a Laura".

Toda la poesía de Daniel está tejida de ambigüedades. No se desvanece, sin embargo, en trucos fáciles como los de los barrocos menores. En su lenguaje ambiguo Arnautz demuestra una excepcional capacidad para multiplicar los sentidos de las imágenes. Una estrofa es suficiente para dar idea de la complejidad imaginativa y alusiva de Daniel:

Pois flori la seca verga
ni de N'Adam mogron nebot ni oncle,
tan fina amors cum cella qu'el cor m'intra
no cuig fos anc en cors non eis en arma;
on qu'ill estei, fors en plaza o dinz
cambra,
mos cors no.is part de lieis tant cum
ten l'ongla.

(Desde que floreció su vara y surgieron los sobrinos y los tíos de Adán, tan delicado amor como el que entra en mi corazón no creo que haya existido en cuerpo ni en alma, donde quiera que esté, en calle o en alcoba, no me separa de ella ni el grueso de una uña.)

El tema central sigue siendo aquí, como en Bernatz, como en la mayoría de los trovadores, el del amor imposible. Pero el estilo es muy distinto al del enamorado de Ventadorn. Si el sentido general de la estrofa es bastante claro no lo son ya tanto los elementos que la componen. El primer verso ha dado lugar a una gran diversidad de interpretaciones. La "vara" a que se refiere el poeta es, para unos, la vara de Aarón florecida ante el tabernáculo; para otros es una alusión a la Virgen María; otros piensan que puede significar ambas cosas a la vez pues la vara de Aarón es, muchas veces, el símbolo de la Virgen. A estas hipótesis es posible añadir una cuarta interpretación. La vara podría muy bien ser el árbol del Bien y del Mal, seco y yermo una vez que pecó el primer hombre. Tal vez se aclare hasta cierto punto la ambigüedad si leemos con cuidado la última estrofa de este poema:

Arnautz tramet sa chansson d'ongla
e d'oncle
a grat de lieis que de sa verga'a l'arma,
son Desirat, cui prentz en cambra intra.

(Arnautz transmite su canción de uña y tío / con la aquiescencia de la que tiene su vara / a su Deseado, cuyo valor entra en toda alcova.)

No es imposible que la palabra "vara" tenga un significado claramente sexual. Lo tenga o no lo tenga, el sentido de la estrofa se altera totalmente si el Deseado, que en general los críticos identifican con Bertran de Born, travador amigo del poeta, se interpreta como una simbolización de este Amor con mayúsculas que cantan los trovadores. De ser aceptable la hipótesis la vara de la primera estrofa adquiere ahora un sentido renovado que nada sustrae a los significados anteriores y que tan sólo viene a mostrar, una vez más, la ambigüedad esencial de esta poesía. La vara, símbolo del amor, está en la amada lejana y es, al mismo tiem-

po, terrena y pura, carnal e idealizada, sexual y virginal. El Deseado, el que transmite, anula tiempos y distancias y, en la imaginación del poeta la inocencia y la posesión se aúnan en una sola imagen.

Pero dejemos en el misterio una poesía que quiso ser secreta, cerrada y misteriosa. Nada pierde su belleza cristalina aun cuando no podamos contar todas las estrías del cristal. Desde su purgatorio dantesco, Arnautz, viejo y moderno, sigue su camino de multiplicadas señales. Su vía no fue la de la lógica precisamente porque, en su variedad renovada de sentidos, en su combinación de "rimas caras" y de sigilosos secretos, realizaba, difícil y transparente, el ideal de una poesía que vive precisamente por la riqueza de interpretaciones que permite.

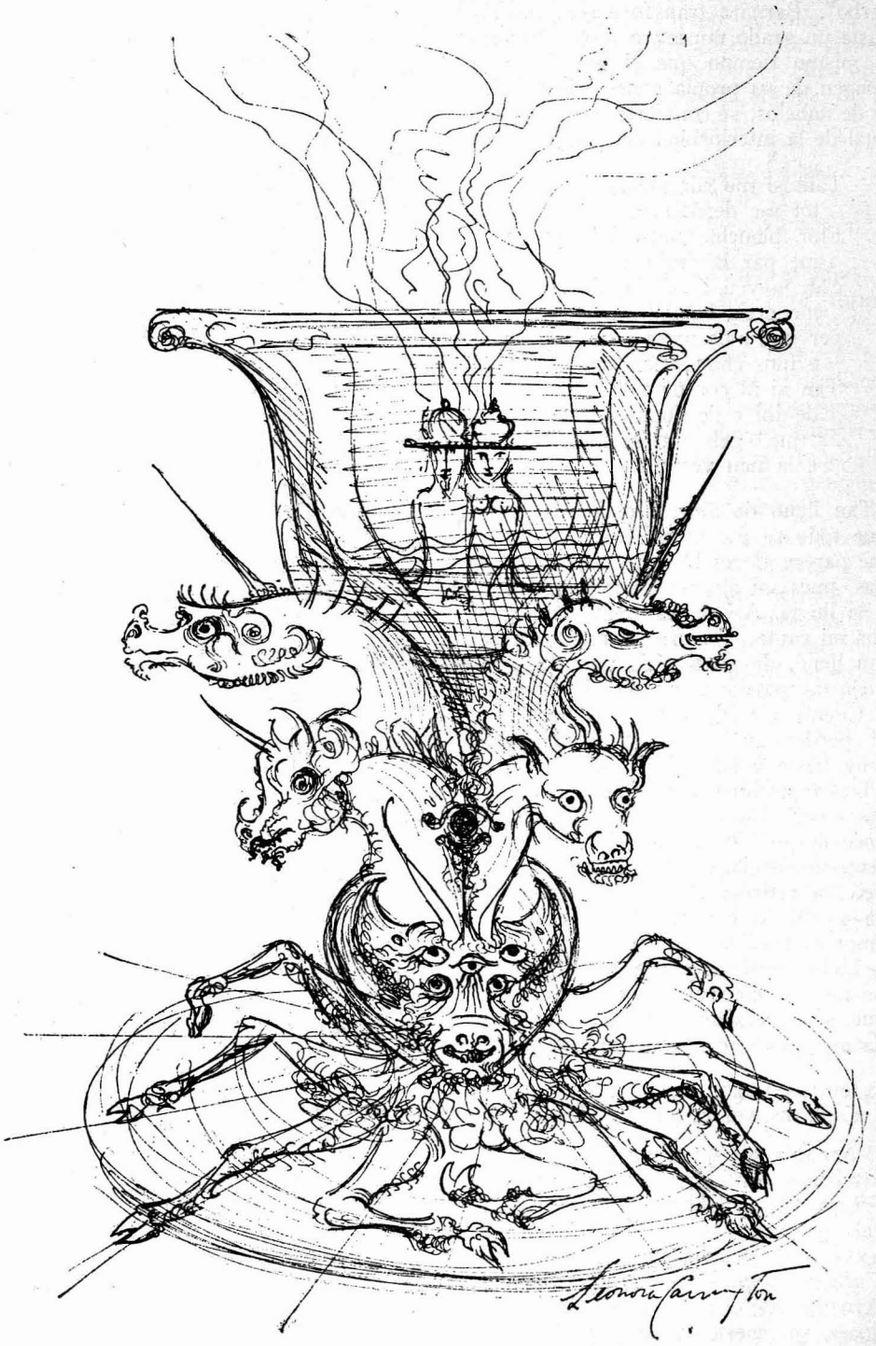
Flamenca es una novela de unos 8000 versos que, según Joseph Anglade, fue escrita en el primer tercio del siglo XIII por un autor desconocido.

La primera virtud de una novela debe encontrarse en su capacidad de divertir y de entretener. *Flamenca* divierte y entretiene y también, alcanza a ser, una de las más claras manifestaciones del amor cortesano.

El argumento, a pesar de la falta de unas líneas del comienzo y de una buena parte del final, puede reducirse a algunas líneas sencillas. Los padres de Flamenca, deciden casarla con el noble y ya maduro Archimbaud de Borbón. Pronto celoso de su mujer joven y hermosa, Archimbaud la encierra en una torre de la cual es él mismo guardián y custodio. Lejos del castillo, Guilhem de Nevers, siente vagos deseos de amor. Amor personificado se presenta ante Guilhem y no deja de "asediarlo por todos lados, tanto si vela como si duerme". Poco a poco Guilhem se enamora de su desconocida Flamenca y decide emprender el viaje a Borbón. Flamenca goza de una breve y limitada libertad cuando asiste a la misa. Guilhem se disfraza de monaguillo para poder iniciar un diálogo hecho de palabras sueltas que, día a día, van formando una declaración de amor. Dice un día Guilhem: "las!" ("¡ay!") y contesta Flamenca: "Que plans?" (¿De qué te quejas?); Guilhem: "mor mi" (muero); Flamenca: "De que?"; Guilhem: "de'amor"; Flamenca: "per cui?" (¿por quién?); Guilhem: "per vos" (por vos); Flamenca: "Qu'en pues?" (¿qué puedo hacer?); Guilhem: Garir (curar). Sigue la declaración entre precisas descripciones de torneos, exactos análisis de los personajes, confidencias de Flamenca a su guardiana Alix, hasta que Guilhem, ya concertada la cita, excava un tunel hasta la prisión de Flamenca. Viene el encuentro y el gozo. Pero un día Flamenca, muy en la tradición del amor cortesano, impone a su amante un año de separación. Vase Guilhem que retorna para el próximo torneo. Al final del texto sabemos que el marido se ha curado de sus celos. No sabemos más. Sólo, tal vez, que después de la prueba impuesta se reanudarán los amores de Guilhem y Flamenca.

En *Flamenca* se repiten casi todos los temas que tocaron los trovadores. La personificación del Amor, que Dante repetirá en la *Vita nuova*—, la descripción de un amor perfecto que llega, a distancia, por una suerte de inspiración, la prueba impuesta por Flamenca, nueva manifestación de un amor que perdura al alejarse, el lenguaje cifrado y secreto que día a día se comunican los enamorados. Podría objetarse que en Flamenca el amor adquiere realidad carnal. Alix, la consejera, critica a las mujeres que se consideran castas y puras y que de hecho son hipócritas. La presencia del amor carnal es aquí un hecho coma lo fue también entre los trovadores. Pero este hecho es más un símbolo del amor perfecto que un fin en sí. El Amor, interior y suprasensible, sigue dominando el mundo de los trovadores y es el arquetipo necesario de toda la civilización de Occitania.

Desaparecido Virgilio, Dante entra al Paraíso Terrestre y encuentra "las miradas santas" de Beatriz. En su ascenso celeste Dante ve la imagen del amor, un amor que describe así en la *Vita nuova*: "... digo que en cualquier lugar que apareciese, gracias a la esperanza de su saludo excelente, me parecía que ningún hombre era mi enemigo; y caía sobre mi tal calor de caridad que sin duda en este momento hubiera perdonado a cualquiera que me hubiera injuriado; y si alguien me hubiera interrogado entonces sobre cualquier asunto, sólo le hubiera podido decir "Amor" con un semblante vestido de humildad. Y cuando ella se disponía a saludarme el espíritu de Amor, destruyendo todas las demás percepciones, ... me decía, "Rinde homenaje a tu señora". A través de Dante y de Petrarca, de los poetas españoles, portugueses, franceses del Renacimiento. Petrarca de los renacentistas de España, Portugal, Cataluña, Francia, Inglaterra, la lírica de Bertran de Born, Beatriu de Dia, Ventadorn, Daniel, Vaqueires ... inaugura la poesía europea moderna. La poesía de las *Leys d'Amor* subraya, de Chaucer a Apollinaire, de Santillana a Pound, el desarrollo de una forma lírica y de un ideal amoroso que todavía reviven, muchas veces sin saberlo, los poetas de hoy.



LOS TROVADORES

ALBA

Anónima. Una de las primeras composiciones conocidas en lengua occitana. El género tuvo buena fortuna entre los trovadores.

Cuando canta el ruiseñor
con su par, de noche y día,
estoy con mi bella amiga
bajo la flor,
hasta que, arriba, el vigía
canta: levántate, amigo,
que ya veo el claro día.

BEATRIU DE DIA

Condesa del castillo de Dia, vivió hacia 1160. Sus poemas, de carácter amoroso, están dedicados al trovador Rimbaut d'Orange.

CANCIÓN

He sufrido un gran dolor
por el señor que me amaba,
todos sepan para siempre
de mi desmedido amor.
Me sé ahora abandonada
porque el querer no le di
que grande error cometí
ya dormida o desvelada.

Bien quisiera a mi señor
ceñir de noche desnudo.
¡Qué feliz podría él ser
si fuera yo su almohada!
Mas de él soy enamorada
que Floris de Blancaflor;
le doy corazón y amor,
sentido, ojos y mirada.

Bello, alegre y buen amigo
¿cuando os tendré en mi poder?
¡Ah, si una noche pudiera
con vos dormir y yacer!
Mi anhelo debéis saber
de teneros por esposo,
con tan sólo prometer
cuanto yo desee hacer.

BERNATZ DE VENTADORN
(... 1148 - 1194 ...)

Junto con Arnautz Daniel, Bertran de Born, Rimbaut de Vaqueires, uno de los grandes trovadores de Occitania. Por la riqueza y sutil variedad de sus rimas, por su íntimo sentido melódico, la poesía de Ventadorn es poco menos que intraducible. Limitémonos a una transposición literal de una de sus canciones. Acaso el lector podrá entrever el sentido de esta lírica. Por lo demás, remito a los textos occitanos. Catalán y provenzal son lenguas que, sin pereza, todos podemos leer.

Tan lleno de alegría está mi corazón que todo se me transfigura. La escarcha aparenta flores blancas rojas y amarillas y con el viento y la lluvia crece mi alegría

Así aumenta y asciende mi amor y mejora mi canto. Tan lleno tengo el corazón de amor, alegría y dulzura, que el hielo me parece amor y la nieve, verdor.

Puedo andar desnudo, envuelto en mi camisa, porque el amor verdadero me protege de la brisa fría. Pero es loco el que rebasa la medida y no sabe limitarse; por eso voy con tiento desde que requerí de amor a la dama más bella. De ella espero tanto honor que no cambiaría su riqueza por la ciudad de Pisa.

Ahora me aleja de su amor, pero estoy seguro de haber conquistado, por lo menos, su hermosa apariencia; y así tengo en mí tanta bienandanza que el día en que la haya visto, cesarán mis penas. Prisionero de amor está mi corazón, y mi espíritu va en pos de Amor, pero aquí, en Francia queda mi cuerpo lejos de ella.

Me queda todavía la esperanza pero de poco me sirve pues me mantiene en balanza como la ola a la nave. De la pesadilla que me desazona no puedo esconderme; toda la noche me revuelca y me aleja del lecho; más penas de amor soporto que Tristán enamorado, que tanto dolor sufrió, por Iseo la rubia.

¡Dios mío! ¿por qué no seré golondrina para volar por el aire y entrar, en el corazón de la noche, dentro de su alcoba? Alegre y buena señora, muere vuestro enamorado. Temo que mi corazón se funda si dura mucho este estado. Señora, por vuestro amor, junto las manos y os adoro. Cuerpo gentil, fresco color, ¡gran daño me hacéis sufrir!

No hay en el mundo otra empresa en que piense tanto; apenas oigo hablar de ella, a ella va mi corazón y se me aclara el semblante: si me oís hablar os parecerá enseguida que tengo ganas de reír. Tanto la quiero de buen amor que es frecuente mi llanto. Entonces los suspiros tienen para mí mejor sabor.

Mensajero, vé y corre y dile de mi parte a la más bella, la pena el dolor y el martirio que me desazona.

RAMÓN LULL

Nacido en Mallorca (1232/35), murió lapidado en tierra de moros (1315). Filósofo, novelista, poeta, apólogo, místico y misionero de utopías cristianas, Lull es considerado como el más importante de los místicos occitanos. Sobre Lull, véase, Joaquín Xirau, *Ramón Lull, filosofía y mística.*

LIBRO DE AMIGO Y AMADO
(tres versículos)

DIME, amigo, preguntó el Amado, ¿tendrás paciencia si te doblo tus dolencias? "Sí, respondió el amigo, con tal que dobles mis amores".

Preguntaron al amigo: "¿A dónde vas?" Y respondió "Vengo de mi Amado". "¿De dónde vienes?" "Voy a mi Amado". "¿Cuándo volverás?" "Estaré con mi Amado". "¿Cuánto tiempo estarás con tu Amado?" "Todo el tiempo que estén en él mis pensamientos".

Cantaban los pájaros el alba, y despertóse el amigo, que es el alba; y los pájaros acabaron su canto, y el amigo murió por su Amado en el alba.

VERSIONES DIRECTAS DE RAMÓN XIRAU.

TRES REFLEXIONES SOBRE LA MUERTE EN LA POESÍA NÁHUATL

Por Miguel LEÓN-PORTILLA

DE LA INSISTENCIA con que los antiguos mexicanos pensaban en la muerte, dan prueba los códices prehispánicos y el legado de su poesía en idioma náhuatl. En el pensamiento religioso popular, especialmente durante los tiempos aztecas, son incontables las referencias, entre otras cosas, a la idea de la muerte en la guerra; la muerte de las víctimas que habrán de ser sacrificadas; la posible muerte cósmica de todo cuanto existe en la quinta edad o "sol", que tendrá que concluir violentamente, al igual que las edades de los tiempos prehistóricos recordadas en sus mitos.

Hay asimismo en los textos y libros de pinturas descripciones del *Mictlan*, la "Región de los muertos", conocida también como "Lugar de los descarnados" (*Ximoayan*): "Nuestro sitio común de perdernos" (*Tocempopolihuiyan*) ... Se habla también del *Tlalocan*, especie de paraíso de *Tláloc*, dios de la lluvia, al que van sus escogidos; del "Cielo del sol" (*Tonatiuhilhuícac*), en el que se convierten en compañeros del sol quienes mueren en la guerra o en los sacrificios; sin olvidar tampoco al "Lugar del árbol nodriza" (*Chichihuaquauhco*), donde se encuentran los niños que se alimentan de su leche, antes de venir a este mundo.

Pero, en contraste con estas ideas religiosas acerca de la muerte, que podrían calificarse de "ortodoxas" en el México Antiguo, hay textos —especialmente poemas— en los que aparecen reflexiones de índole personal sobre el posible sentido del más allá y del inescapable fin de la vida humana. A continuación, se ofrece la versión de tres de esos poemas, en cada uno de los cuales parece aflorar una actitud humana propia e independiente acerca del tema de la muerte.

El primero, titulado "Amor y Muerte", parece ser un diálogo con el ser amado, la propia mujer. Pensando en la muerte, el poeta, en aparente contradicción, pide a quien ama acerque a él su corazón. Pero, al mismo tiempo, reconoce que esta cercanía, este amor humano, es también para él un tormento: el temor de perderlo, le hace pensar en la muerte. Con insistencia repite que al fin tendrá que irse: no podrá escapar de la muerte. Esta idea le lleva a reconocer que aun el más hondo amor al fin termina y que aquí en la tierra sólo somos amigos por breve lapso.

AMOR Y MUERTE

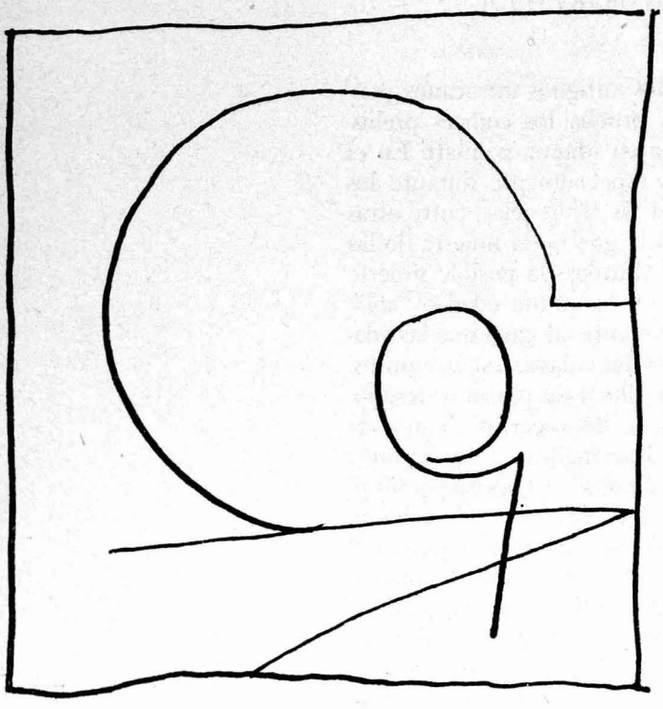
¡QUE se abra tu corazón!
¡Que tu corazón se acerque!
Tú me atormentas,
tú me das muerte.

He de irme para allá,
donde pereceré.
¿Llorarás por mí una última vez?
¿Por mí sentirás tristeza?

En realidad fuimos sólo amigos,
yo tengo que irme,
yo tengo que irme.

(*Cantares Mexicanos*, fol. 26 r.)

La segunda reflexión es asimismo de sentido pesimista. Es la pregunta angustiosa acerca de la posible existencia más allá de la muerte: "¿Acaso en verdad se vive, allí, donde todos vamos? ¿Lo cree acaso tu corazón?" Pensando luego en el simbolismo de las flores y los cantos, surge también la pregunta: ¿Es posible esperar que se nos den



allí, siquiera en préstamo, algunos cantos, palabras bellas? Lo que sí es indudable es que hay "que descender a la región de los muertos", porque paradójicamente, Dios, el "Dador de la vida", es también "el que amortaja a la gente".

¿HAY ALGO MÁS ALLÁ DE LA MUERTE?

ABANDONADOS con la tristeza,
quedamos aquí en la tierra.
¿En dónde está el camino
que lleva a la región de los muertos,
al lugar de nuestro descenso
al país de los descarnados?

¿Acaso en verdad se vive,
allí adonde todos vamos?
¿Acaso lo cree tu corazón?
Él nos esconde
en un arca, en un cofre,
el Dador de la Vida,
el que amortaja a la gente.
¿Acaso allí podré contemplar,
podré ver el rostro
de mi madre, de mi padre?
¿Se me darán en préstamo allí
algunos cantos, algunas palabras?
Allí tendré que bajar,
nada espero:
nos dejaron,
acompañados con la tristeza.

(*Cantares Mexicanos*, fol. 14 r.)

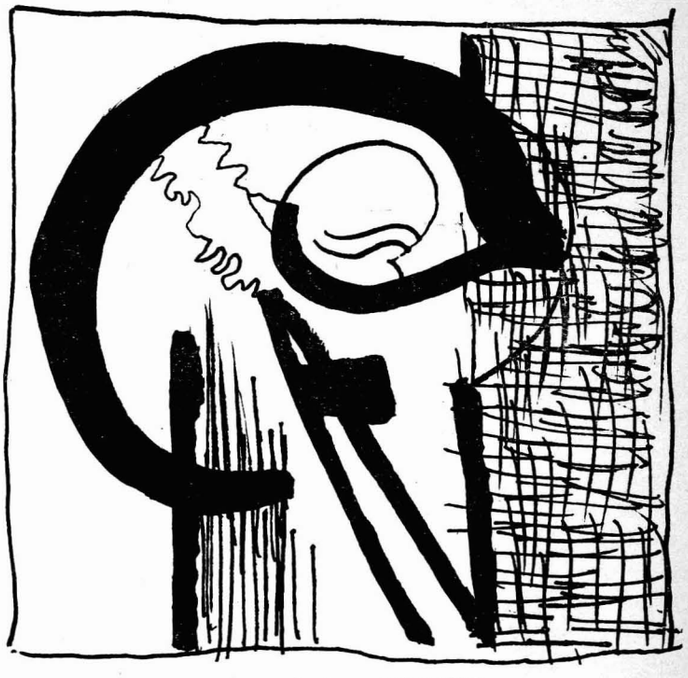
Finalmente, el tercer poema contradice, en cierto modo, el pesimismo de los dos anteriores. Constituye en sí una prueba de que en el México Antiguo no todo era tristeza. El poeta que escribió esta tercera reflexión, supo contemplar la muerte como una esperanza. Reconociendo que la tierra no es lugar de alegría colmada, afirma que en el más allá la felicidad sí existe, porque, si esto no fuera así, habría que reconocer que "sólo en vano hemos venido a existir en la tierra". Esto, a sus ojos, resultará siempre difícil de ser aceptado por el hombre, eterno enamorado de la felicidad. Trasponiendo el duro paso de la muerte, piensa el forjador de cantos, que al fin podrá disfrutar "de las genuinas flores, de las flores que alegran, de las que apaciguan al corazón . . ."

De hondo sentido poético, estas tres reflexiones son un testimonio más del modo como contemplaron los sabios del México Antiguo, en relación con el amor, la duda y la esperanza, el enigma supremo de la muerte.

LA MUERTE COMO ESPERANZA

EN VERDAD lo digo:
ciertamente no es el lugar de la felicidad aquí la tierra.
Ciertamente hay que ir a otra parte:
allá la felicidad sí existe.
¿O es que sólo en vano venimos a la tierra?
Otro es el sitio de la vida.
Allá quiero ir,
allá en verdad cantaré
con las más bellas aves.
Allá disfrutaré
de las genuinas flores,
de las flores que alegran,
las que apaciguan al corazón,
las únicas que dan paz a los hombres,
las que los embriagan con alegría . . .

(*Cantares Mexicanos*, fol. 1 v.))



Dibujos de Juan SORIANO

ESTAR VIVO

Por Inés ARREDONDO

Dibujos de Juan Soriano

Si trato de recordarlo todo desde el principio, me miro entrar en el cuarto de Gabriela con aquel traje café, holgado y que ahora resulta tan ridículo, como se mira entrar a un actor a escena; pero la irritante seguridad de que en aquel cuarto, en medio de las nubes de vapor oloroso a resina estaba secuestrado, obligado a vivir en un extramundo odioso y enajenado, la respiro tan vivamente que ahora mismo me oprime el pecho.

Gabriela no cumplía entonces dos años de edad y hacía mes y medio que un asma insistente y peligrosa, agravada por infecciones bronquiales, nos mantenía angustiados, girando alrededor de su cuarto lleno de vapor de eucalipto, casi enfermos ya de cansancio y desesperación.

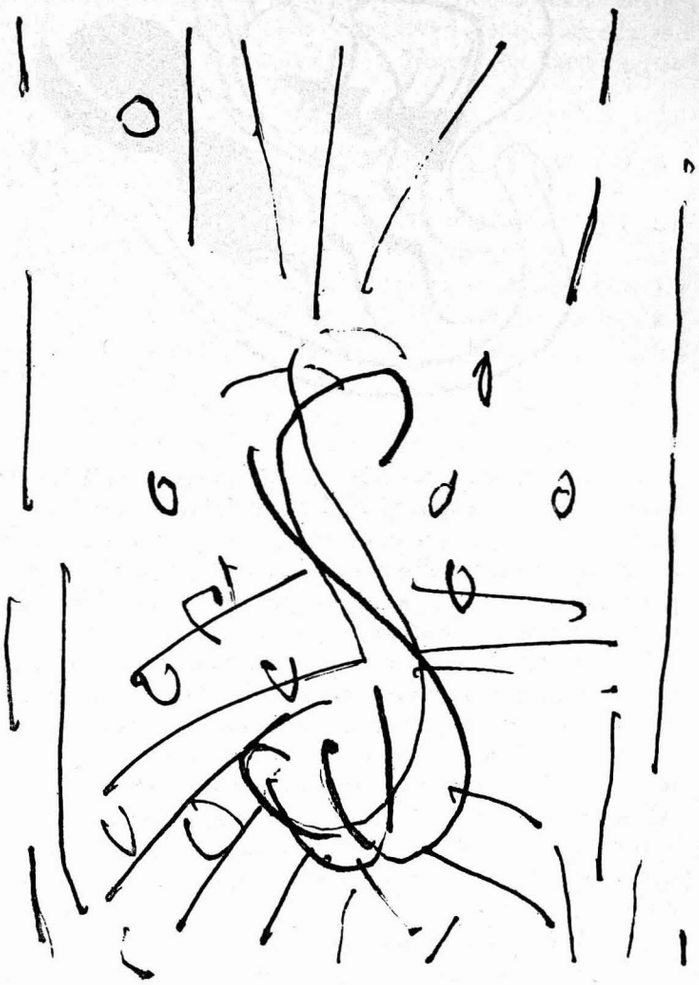
Luisa hubiera podido decir que yo tenía algún descanso en mi trabajo, en las calles, en los rostros diferentes, y que ella en cambio... pero no lo dijo, y así, cuando le anuncié que Ángela llegó como siempre: hermosa; ceñido en su atuendo impecable aquel cuerpo abundante y jugoso que ella mostraba y movía como un reto a todos los hombres. Su perfume fresco, su carne joven, su mirada brillante y triunfadora, eran la encarnación perfecta del mundo libre que se extendía más allá de mi esfera, más allá del olor a eucalipto Su presencia me liberó y sostuve con ella una conversación intensa e inteligente que me hizo sentirme satisfecho de mí mismo. Mientras tanto Luisa servía cocteles vigilaba la cena.

Cuando los platos fueron retirados de la mesa Ángela, entremezclando breves y agudos gritos y subrayando las palabras, hizo un pequeño elogio de su manera de ver la vida:

—¡Todo es tan maravilloso, tan estupendamente maravilloso! No me canso nunca de ver los árboles, el cielo, las personas... La belleza, la verdad, eso es lo importante, lo único capaz de llenar la existencia, de darle sentido. ¡Hay que respirar, que vivir! Lo demás no vale la pena... Pero usted, señora tiene una hija. León... porque yo llamo León a Leonardo... me ha hablado mucho de ella. ¡Déjeme verla, conocerla! ¡Me encantan los niños! ¡No sabe cuánto la envidio! La grande, la tremenda ilusión de mi vida es tener un hijo ¡son tan preciosos, tan suavecitos!... uno para mí solita... ¡Déjeme ver a su niña!

Luisa puso algunos reparos, dijo que la niña se había dormido apenas tras muchas dificultades, que estaba muy nerviosa, muy agotada; pero Ángela insistió tanto y dio tantos gritos que Luisa acabó por acceder. Entramos al cuarto brumoso y cerrado, alumbrado por una lamparilla y nos acercamos a la cuna de Gabriela. Estaba tranquila aunque respiraba con dificultad, y las cuencas hundidas daban una expresión dolorosa y severa, ascética, a su carita pálida. Sólo veíamos la cabeza pequeña, morena y frágil de mi hija, una cabeza que casi cabía entre mis manos, y que sin embargo tenía una presencia tan profunda, tan vehemente, que me pareció que luchaba y se imponía, resaltando nítidamente, sobre la blancura que la rodeaba y que parecía querer devorarla, borrarla. Sentí que una ternura desesperada y suplicante me recorría todo el cuerpo, como un hormigueo físico, real que terminó por apretarme la garganta. En aquel momento Ángela lanzó su gritito.

—Iiiii ¡qué niña más preciosa! ¡Cuánta delicadeza en el dibujo de sus facciones!



Vi cómo la carita se contraía en un espasmo que yo sentí en mis propios nervios con dolor. La tensión de aquella mueca que precedió al llanto no la olvidaré jamás. Ángela palmoteó encantada.

—¡Ya se despierta, qué bien, así le veré los ojos!

Y en efecto, Gabriela abrió sus enormes y asustados ojos negros en el momento mismo de empezar a llorar. Luisa la cogió en brazos rápidamente y se fue con ella al otro lado del cuarto, susurrándole palabras tiernas, pero Ángela la siguió.

—A ver, encanto, ven conmigo... iiiiiiii... ¡mira qué bracitos! ¡qué rica!

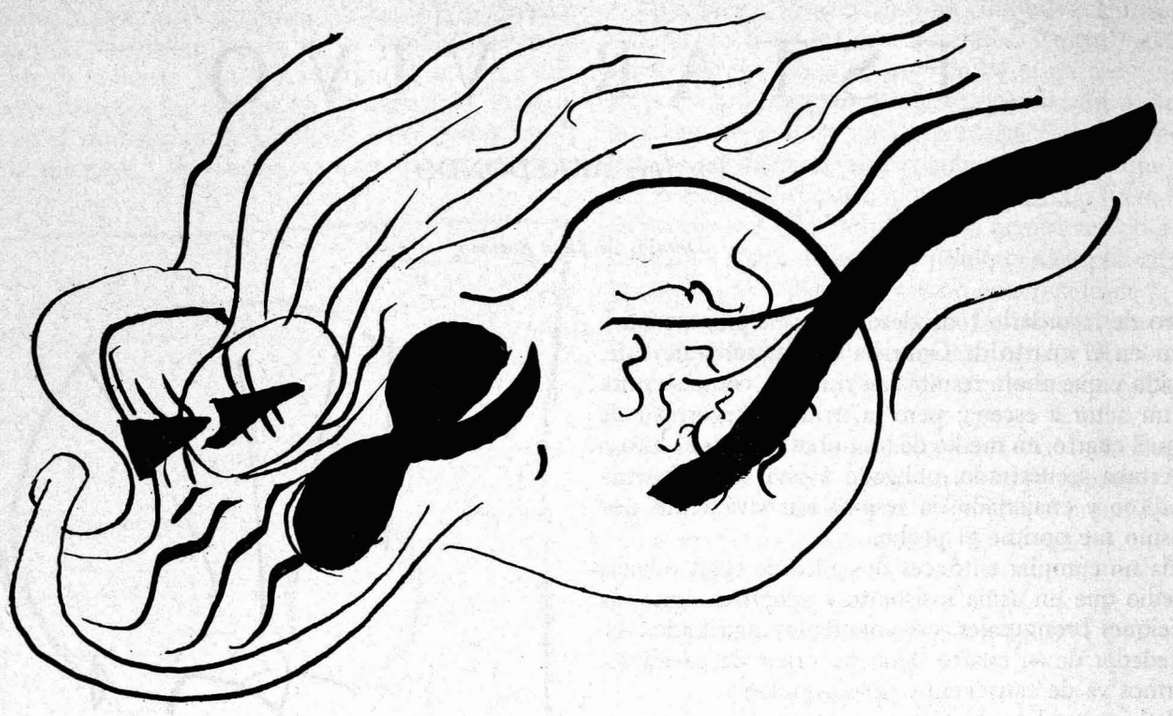
Gabriela lloró más fuerte y Luisa con voz neutra nos pidió que saliéramos del cuarto. Cuando cerré la puerta tras de nosotros mientras Ángela preguntaba asustada: "¿Le habrá hecho mal despertarse?", oí claramente cómo el acceso, uno de aquellos horribles accesos que nada podía calmar, había empezado. ¡Cuán agradecido quedé a Ángela por evitarme asistir al suplicio de mi niña inocente!

Charlando agradablemente esperamos más de una hora a que Luisa se nos reuniera. Al fin la oí pasar rumbo a la cocina y sentí piedad por ella, me excusé con Ángela y fui a verla. Nunca antes había estado tan envejecida, tan gris.

—¿Está mejor Gabriela?

—Sí, ya se durmió.

—Ángela está muy apenada, cree que ella es la culpable. Perdónala, no sabe, eso de los niños...



Me cortó la frase con una mirada rápida y helada, sin cólera, pero en la que vi brillar un extrañamiento feroz, no como si no me conociera, sino como si yo perteneciera a una especie animal remota y extinguida. La dejé manipulando sus hojas de eucalipto y con un gran alivio placentero me reuní con Ángela.

Poco después Ángela se despidió y yo cumplí con la obligación de llevarla a su casa en mi coche. Por el camino nos entretuvimos en buscar canciones como si correspondieran a recuerdos o deseos comunes: "¿Te acuerdas de 'Flores negras'?"; y uniendo nuestras voces suavemente, la cantábamos, con un dejo melancólico y apasionado.

Regresé a mi casa en un estado de euforia y semiensoñación que se cortó en seco al mirar el rostro agotado y mortecino de Luisa.

—Ángela quedó encantada contigo.

—No sé cómo. Casi no hablé con ella y estoy tan cansada . . .

—Sí, pero ella tiene tanto entusiasmo, tanta penetración, tan buena voluntad para juzgar a las personas . . .

Luisa sonrió, no sé si con dolor o con desprecio, pero su sonrisa era muy triste.

—Leonardo, no me digas que te has dejado engañar. Esa muchacha es una farsante.

No repliqué. Ella terminó sus manejos entre biberones y medicinas y cargada con ellos se encaminó al cuarto de Gabriela. La niña dormía respirando por su boquita de labios resecos y Luisa dijo "Bendito eucalipto, si no fuera por él se ahogaría". Arregló las cosas que podría necesitar durante la noche y comenzó a desvestirse.

Yo me fui a mi cuarto, y tendido en mi cama volví a concentrarme en la sensación de bienestar y casi de felicidad que el paseo con Ángela me había dado. Dormí maravillosamente.

El lago, la luna, el aire . . . a lo lejos tres voces con guitarras cantaban una canción que recordaré siempre. Bailábamos, en la soledad y la penumbra, pisando con lentitud la arena crujiente, muy cerca del agua.

El pecho de Ángela subía y bajaba, palpitaba; junto a mi oreja su respiración iba agitándose. Mi cuerpo, alerta y ansioso, dependía de aquel otro cuerpo hermoso y desconocido. Cuando la besé, el tiempo de la espera había terminado. Se abandonó, casi inconsciente, a mi beso, y su sensualidad ancha y golosa me envolvió sin remedio.

A la mañana siguiente, con todo aplomo, sin considerar las circunstancias ni prever siquiera mi estado de confusión, me llamó por teléfono a la oficina:

—¿Has visto qué mañana? ¡Ay! me siento revivida, impaciente . . . tengo la piel suave, como pulida por tus manos, y los pechos me duelen . . .

—¡Ángela!

—¿Qué pasa?

—Estoy en la oficina.

Se rió, se rió de mí, de mi gazmoñería, y me amenazó con ir allí mismo, al despacho, a gritar nuestra felicidad. Yo sabía que era capaz, y entre escandalizado y gozoso acepté la nueva situación y el ir inmediatamente a su casa.

Muy pronto hube de acostumbrarme a este tipo de conversaciones que a veces se alargaban por horas enteras: desde aquella primera y maravillosa noche empezó ya a señalarme, a hacerme notar con toda clase de pormenores y como quien muestra un objeto raro y valiosísimo, difícil de apreciar, las perfecciones de su cuerpo. Además tenía una extraordinaria capacidad para lo insólito, y aplicaba su fantasía a la realidad de una manera imprevista.

—¡León! ¿Te fijas que vientecillo marino? . . . iiiii . . . vámonos a Veracruz, ahora mismo, a bañarnos desnudos en alguna playa solitaria . . . sí, así, como estamos, no necesitamos nada . . .

Dejé de trabajar, de llegar a tiempo a todos los sitios, de ir a dormir a mi casa. No quería pensar en Luisa, ni en Gabriela, ni en nada. Luisa intentó hacerme algún reproche que yo corté con un portazo. La indiferencia y el malhumor fueron mis escudos para no afrontar el problema doméstico. No quería pensar, ni decidir, ni enfrentar, sólo quería abandonarme a aquello que era para mi la realización de mi ansia de vivir, de ser *yo* en toda mi plenitud. Creo que alcancé la felicidad, frenética y crispada, pero felicidad al fin y al cabo. La realización de mi yo, eso no. Ángela me arrastraba como una corriente, y toda mi vida giraba alrededor de ella, de sus emociones, de sus pensamientos, de sus caprichos. Alguna vez intenté rebelarme, pero entonces bastaba con que al escucharme estirara el cuello, con aquel gesto tan especial suyo, levantando la cabeza, echando hacia atrás su hermosa cabellera rubia, como ofreciendo sus labios entreabiertos al beso, a cualquier beso, para que yo no deseara ya nada en el mundo más que estar con ella, dejarme arrastrar por sus aguas. Me burlaba de mí mismo: "No es culpa de Ángela, me

decía, si no de una lentitud digestiva mía: hay demasiada "belleza", demasiada "libertad", demasiada "vitalidad" para mí; no puedo masticar una cosa cuando se levanta el tener para meterme otra en la boca." Pero era feliz. Es decir, en esos meses realicé todos los sueños que he realizado en mi vida. Después nunca volví ni siquiera a soñar.

Nos esperaba una tarde agotadora: exposición de pintura, conferencia, coctel, estreno teatral. Yo llegaba apenas a tiempo, y sin embargo Ángela no me esperaba en la salita. Entré a la alcoba en penumbra, saturada de olor a tabaco y llena de aire viciado. El gritito "iiiiiiiiii" de Ángela me recibió, pero no era expresión de alegría o de deseo, como otras veces, sino que tenía un sentido nuevo, que había estado siempre oculto en él, y que en aquel momento se me reveló y me hizo comprenderlo para siempre.

Iiiiiiiii . . . es culpa tuya . . . es culpa tuya . . . iiii . . .

Sobre la cama revuelta, con el camisón desgarrado y sucio, con unas mechas cayéndole sobre la cara abotagada y roja, gritando y gesticulando como una posesa, estaba Ángela, mi Ángela.

—Iiiiiiiiii . . . iiiiiiii . . .

Y daba vueltas sobre sí misma, apoyada en las rodillas y hundiendo a veces la cabeza en la cama, como un vértice fijo que hiciera girar tiránicamente sus poderosas caderas puestas en alto, y otras veces rodando, con los brazos levantados y las manos ocupadas en jalar con desesperación ritual su apagada cabellera en desorden, los ojos en blanco y la boca espumosa, y aquel grito, aquel chillido salvaje. Tenía ago bíblicamente hermoso aquella escena, y para entonces yo conocía la suficiente a Ángela como para estar seguro de que era aquel el efecto que había buscado, y logrado. Mi estupor se hizo admiración y mi admiración desembocó en un hondo sentimiento amoroso.

Ángela . . . mi vida, cálmate.

Se lanzó contra mí, gritando entre dientes y con sus uñas filosas me arañó la cara. Cuando sentí las gotas de sangre correr por mis mejillas como lágrimas, una ternura inmensa, por ella y por mí mismo, me llenó el pecho. La abracé con fuerza y oculté mi cara en su pelo, como aprestándome a llorar aquella pena tan grande que todavía me era desconocida. Ella se debatía en mis brazos, injuriándome, gritando, y yo seguía así, apretándola contra mí con los ojos cerrados, ciego, sordo, guardándola contra su voluntad, contra el mundo entero. De pronto oí una palabra que me sobresaltó y me hizo apartarme un poco: hablaba de otro.

—No *lo* quiero ¿entiendes? . . . no *lo* quiero.

—¡¿A quién?!

—¡Eres un estúpido! A *éste*, a *esto*.

Y se golpeaba fuertemente el vientre con las palmas abiertas. Su cara estaba deformada por el asco.

La solté con brusquedad, primero creí que horrorizado, pero luego comprendí que no: sentía que la había envilecido, que era culpable de aquel gran daño que ella me echaba en cara, un injusto daño. Necesitaba hacerme perdonar, que volviera a mí.

—No es tan terrible . . . me divorciaré . . .

—¿Quién te pide que te divorcies? ¿Quién te dice que eso es lo que quiero?

Temblaba de rabia pero ya no lloraba, me miraba con un odio tan vehemente que bajé los ojos.

—Quiero ser libre ¿comprendes? *vivir*, no ser como las otras. ¿No te habías dado cuenta? No quiero atarme, ponerme fea, envejecer . . . y por culpa tuya . . . por culpa tuya . . . ¡no quiero! ¡no quiero!

—Ángela . . .

—¡No me hables! ¡No me toques! ¡Eres un imbécil, un imbécil!

Todavía en la puerta oía sus gritos.

Esa noche caminé, me perdí por todas las calles, conocidas y desconocidas: todas irreales, ajenas.

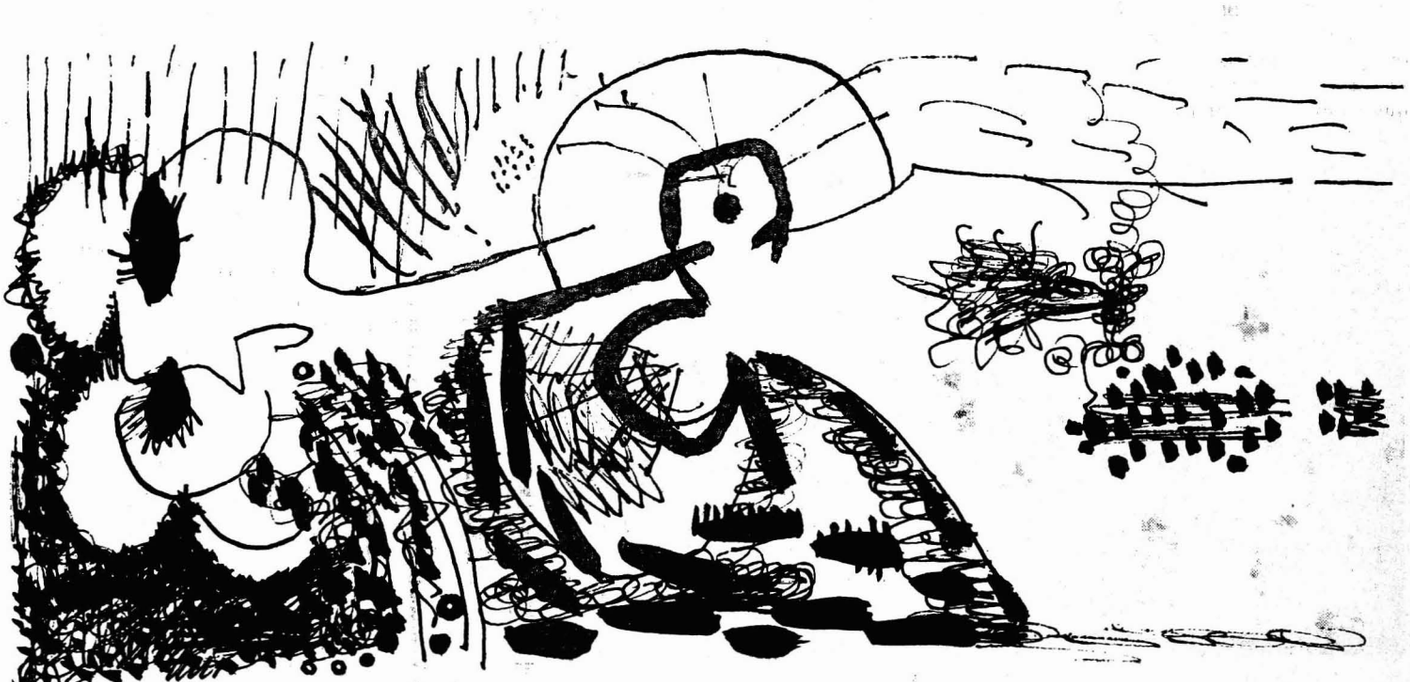
Empezaba a amanecer cuando llegué a mi casa. Luisa abrió los ojos y volvió a cerrarlos fingiendo dormir, como era ya su costumbre. Por primera vez pensé en la angustia, en el dolor de sus noches en vela. Una angustia y un dolor que no eran míos.

Cuando me levanté, pasado el mediodía, corrí a casa de Ángela. Fui derecho a la alcoba. Un aire denso, sofocado, un silencio pesado. Entre las sábanas limpias, sobre la almohada tersa, pálida y serena, vi la cabeza de Ángela. Parecía muerta.

—León . . . Leonardo. Tuve que hacerlo . . . no sirvo para eso . . . Vete y no vuelvas nunca, quiero olvidar todo esto . . .

Me fui.

Desde ese momento comencé a odiar a Luisa.



¿FASCISMO EN ESTADOS UNIDOS?

Por Armando AYALA ANGUIANO

I

LOS BÁRBAROS DEL SUR

FIN DE LA II Guerra Mundial: Las tropas norteamericanas hacen su entrada triunfal en las ciudades liberadas del yugo nazi. Los vecinos lloran de alegría y envuelven a los héroes en una lluvia de flores y confetti. Las mujeres besan a los vigorosos, gallardos soldados del Tío Sam.

Medio mundo estaba en ruinas; sólo la patria de Washington lucía más fuerte que nunca. ¿Habrá existido, en el transcurso de la historia, un país más rico, más poderoso, más admirado y más envidiado que los Estados Unidos de Norteamérica en aquella hora de triunfo?

Europa, tres años después: Las paredes públicas aparecen tapizadas con el famoso letrero *"Yankee, go home!"*

Los Estados Unidos seguían siendo el país más rico, más poderoso y más envidiado de la Tierra, pero ya habían dejado de ser el país más admirado.

Época actual: los Estados Unidos ya no son el país más poderoso ni el más envidiado ni mucho menos el más admirado del mundo. Siguen siendo el país más rico, pero hay probabilidades de que aún esta posición se les vaya de las manos en los decenios próximos.

Es difícil comprender cómo se ha producido esta violenta caída sin paralelo histórico. Buscar la razón entre los propios norteamericanos es una tarea estéril. "Envidias", "intrigas del comunismo internacional", etc., son las respuestas más frecuentes, si no es que el interpelado reacciona remangándose los puños de la camisa y retando al que osa insinuar que los Estados Unidos ya no son el país omnipotente de quince años atrás.

Los norteamericanos tienen una notable falta de voluntad para aceptar la responsabilidad de sus propios actos. Imposible hacerles entender que atrás de los letreros de *"Yankee, go home!"* estaba la indignación de los europeos, impotentes para evitar que sus mujeres fueran prostituidas por el liberador opulento, que capitalizaba su hambre para corromperlas y todavía se consideraba un benefactor.

En México, los norteamericanos están desconcertados. "¿Por qué no nos quieren ustedes?", dijo uno de ellos. "Hace diez años que vivo aquí. *I love Mexico.* Trato de cumplir con las leyes del país. Soy un fanático de las enchiladas y el tequila. Trato muy bien a mi criada, y hasta le pago trescientos pesos mensuales en vez de los ciento cincuenta que le pagaría una familia mexicana. ¿Qué quieren ustedes?"

Y el norteamericano rió cuando este reportero le dijo que queremos yanquis que no se autoconcedan privilegios especiales por tener la ciudadanía que tienen, aunque no les gusten las enchiladas ni el tequila. Gente que no se enorgullezca de pagar trescientos pesos mensuales a un ser humano, tan sólo porque hay mexicanos que pagan únicamente ciento cincuenta.

Ningún país del mundo ha sido víctima de mayores agravios por parte de los norteamericanos que México. Pero aún con esta limitación, en México se les tenía cierta medida de aprecio. Aprecio negativo o relativo, quizá, pero el mexicano demostró en varias ocasiones su nobleza al mostrar a los yanquis un odio infinitamente menor que, digamos, el que sienten los surianos por el norteño que los explotó tras la derrota de la guerra civil del siglo pasado.

En 1947 ocurrió un caso que tal vez pruebe lo anterior. Cierto día se estrelló cerca de la ciudad de México un DC3 norteamericano de los que participaban en la campaña contra la aftosa. Varias patrullas salieron en busca de las víctimas, y la primera en llegar fue una integrada por norteamericanos. Al llegar destacaron en torno a los restos del avión —con esa fabulosa falta de sensibilidad que padecen— un retén de soldados yanquis uniformados y armados.

Tiempo después llegó un grupo de periodistas mexicanos. Los soldados les impidieron acercarse. La noticia se publicó con el despliegue merecido, y pronto se formaron en las inmediaciones de la calle de Bucareli varios grupos de ciudadanos indignados que, muy pronto, tuvieron la idea de ir a incendiar o apedrear la embajada norteamericana.

La policía estuvo lista para evitar el incidente. Pero no intervino, directamente, al menos. Varios individuos con tipo de agentes secretos empezaron a repartir montones de volantes con la leyenda siguiente: "¡Muera el imperialismo yanqui! ¡Acabemos con los opresores de México ¡Adhiérase Ud. al Partido Comunista Mexicano!"

La muchedumbre se dispersó, maldiciendo por igual a yanquis y a comunistas. ¿Fueron aquellos volantes una maniobra de nuestras maquiavélicas autoridades? Sea como haya sido, huelga decir que aquellos volantes difícilmente volverían a tener el mismo efecto hoy en día.

Trate alguien de decir esto a un norteamericano, y verá cómo éste se rehusa a creerlo, contradiciendo hasta sus propias quejas de que "los mexicanos no lo quieren".

Pero en fin, pedir a un país que reconozca ante un extraño sus propios errores es pedir demasiado. Especialmente ante un mexicano, el ser más incomprensible del mundo para los norteamericanos que ven con los ojos de sus prejuicios. Prejuicios tan indestructibles que muchos yanquis residentes en nuestra capital desde hace treinta años siguen diciendo que la raíz de nuestros males sociales es la siesta. Treinta años no les han bastado para convencerse de que en la capital no dormimos siesta. ¿Es posible pedir que comprendan un hecho menos palpable?

Sin embargo, entre ellos mismos, algunos norteamericanos se dicen que "la gente no los quiere" porque son un país en decadencia.

Abundan los signos factibles de ser interpretados como señal de decadencia en E.U.: el gran tiraje que tienen las novelas de lesbianas y homosexuales... la fabulosa estupidez de su periodismo... la frecuencia con que niñas de doce años matan a sus padres y a sus hermanos... el desenfreno sexual... el abundante uso de drogas y marihuana entre los estudiantes de secundaria...

Los norteamericanos gustan de comparar a su país con Roma. Algunos intelectuales, cuando la plática se desvía de los tópicos habituales como el beisbol, los viajes, los negocios y las fiestas, llegan frecuentemente a esta conclusión: "Somos una Roma decadente, madura para recibir la invasión de los bárbaros." Los bárbaros somos los latinoamericanos y los demás pueblos hambrientos de la Tierra. Aunque no lo reconozcan en voz alta, los norteamericanos nos tienen miedo.

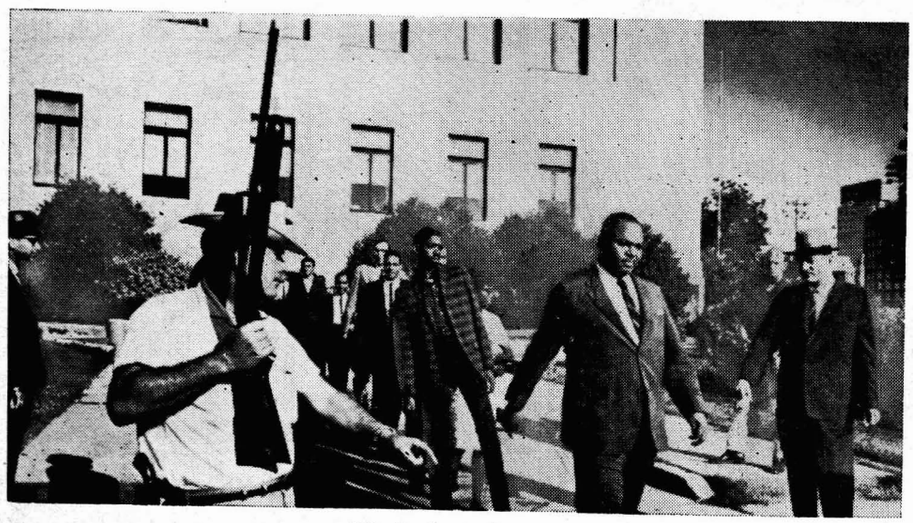
El miedo es otra de las características de la actual sociedad norteamericana.

El miedo echó raíces en el ánimo norteamericano con la puesta en órbita del Sputnik I. La respuesta de los dirigentes norteamericanos a este estímulo fue equiparable en su decadencia al nombramiento de cónsul que recibió el caballo de Calígula:

Sherman Adams, corrompido secretario de la Presidencia de Eisenhower, declaró que el satélite representaba apenas "otro pase en el partido de basket-ball del espacio cósmico".

Un almirante de mucha influencia dijo que el Sputnik I era "una bola de fierro" que no debería preocupar al país.

El ex secretario de Defensa Charles Wilson había definido a la investigación



Sólo la fuerza bruta

científica pura como "lo que hace uno cuando no sabe lo que está haciendo".

La revista *Time* hizo un esfuerzo tan desafortunado para restar importancia a la hazaña soviética que un cómico la comentó: "Sí, los rusos tienen su satélite, pero los remaches que le pusieron están muy mal alineados. Además, ¿cuánto gana un remachador ruso y cuanto gana un remachador nuestro?"

Desde luego, las intervenciones de este tipo no lograron aligerar completamente el miedo. En cambio, acrecentaron la vergüenza subconsciente que agobia hoy a los norteamericanos. ¿Qué bravucón que se ha pasado la vida jactándose de su poder no se siente avergonzado cuando la gente lo ve con un ojo de cotorra? Y las intervenciones de los dirigentes hicieron que la vergüenza fuera doble.

En los últimos tiempos, el norteamericano ha tenido múltiples ocasiones para sentirse avergonzado de sus dirigentes. La incapacidad para competir dignamente con los soviéticos en la carrera del espacio, la inferioridad militar ante el enemigo, la hasta hace poco inconcebible debilidad del dólar, el bochorno del U2, el monumental ridículo de la intervención en Cuba y, sobre todo, la indecisión oficial, han sido motivos más que suficientes para que los norteamericanos se sientan avergonzados de sí.

En resumen: los norteamericanos presienten, aunque no lo reconozcan en voz alta, que su país está declinando. No reconocen que la declinación sea producto de sus propios errores, pero íntimamente se les ha desarrollado un sentimiento de vergüenza.

Cuesta trabajo creer, viendo la enormidad de recursos que todavía tienen los norteamericanos, que los Estados Unidos estén en un período de decadencia suficientemente marcado como para hundirlos hasta la capa más baja de las sociedades humana —aunque, si en algún país llega a producirse una decadencia tan acelerada, ese país pueden serlo los Estados Unidos. Pero no conviene hacer diagnósticos tan apresurados. En todo caso, la acción de la decadencia debe traer aparejada una reacción.

La vergüenza, dicen los teóricos, es un sentimiento revolucionario. En Estados Unidos, pues, existen gérmenes de revolución. Los grupos de izquierda tienen una influencia casi nula en los Estados Unidos y el signo que los distingue es el oportunismo. Basta señalar que Arthur Schlesinger Jr., reputado como caudillo de la "extrema izquierda" norteamericana, fue el principal ideólogo y uno de los partidarios más entusiastas de la reciente aventura intervencionista de Cuba. Es difícil que individuos de esa clase puedan encabezar un movimiento revolucionario.

Queda la derecha, con fuertes raíces en la tradición histórica norteamericana y con recursos económicos casi inagotables para desarrollar sus actividades. A continuación se hablará de la derecha norteamericana.

II

La hora de McCarthy

La derecha norteamericana ocupó los primerísimos planos de la sociedad norteamericana con el ascenso de macartismo. Conviene recordar cómo fue todo aquello.

Quieren pelear

Joseph Raymond McCarthy era un obscuro senador republicano por Wisconsin. Se le apodaba "The Pepsi-Cola Kid" como resultado de un escandalillo político en el que se le probó a medias que la embotelladora le había proporcionado fondos para su campaña. El 9 de febrero de 1950 pronunció el discurso que lo lanzaría a la notoriedad mundial. Hablaba ante el Club de Mujeres Republicanas de Wheeling, poblacho del Estado de West Virginia, y dijo:

"Tengo en mis manos una lista de nombres de doscientos cinco individuos cuya militancia en el Partido Comunista es conocida por el secretario de Estado, y que sin embargo siguen trabajando y contribuyen a elaborar la política del Departamento de Estado."

Inicialmente los periódicos acogieron las palabras de McCarthy con la indiferencia habitual que se concede a los senardocillos ansiosos de publicidad: aquí diez líneas, allá cinco, un cuarto de columna interior más allá, y en la mayoría de los periódicos ni una sola línea.

El senador persistió en su denuncia. Días más tarde habló en Salt Lake City y en Reno, Nevada, para afirmar que tenía los nombres de 57 comunistas infiltrados en el Departamento de Estado. Tampoco en esta ocasión le hicieron mucho caso los periódicos. Sin embargo, los legisladores demócratas se enfurecieron por el ataque a su correligionario Harry S. Truman, y retaron a McCarthy a que probara sus acusaciones o se callara la boca. McCarthy dijo que con mucho gusto los complacería, y para entonces la lista de infiltrados ya no constaba de 205 ni de 57 nombres, sino de 81. En una sesión del Senado que tuvo lugar el 20 de febrero, McCarthy hizo una curiosa relación de 79 "comunistas infiltrados".

Y ni siquiera citó nombres para la mayoría de los "casos". Cuando lo hizo cometió errores de ópera bufa. Uno de los "infiltrados" resultó ser un empleado al que casualmente acababan de despedir porque su fanatismo anticomunista podría ser hasta perjudicial para el gobierno norteamericano. Otro ni siquiera tenía ideas políticas, pero se le sospechaban inclinaciones homosexuales y, dijo McCarthy, un hombre así resulta demasiado vulnerable al chantaje de los espías comunistas. De otro "infiltrado", dijo el senador, "en su archivo personal no hay documentos para probar que no es comunista".

En aquella memorable sesión McCarthy no pudo probar la culpabilidad comunista de ninguno de sus acusados. Durante los cinco años siguientes, en los cuales denunció a millares de individuos, McCarthy jamás demostró la culpabilidad comunista de uno solo de sus acusados. Un autor de tragicomedias vacilaría antes de escribir algo tan grotesco como fue la realidad macartiana.

Algunos comentaristas reprocharon a McCarthy su falta de seriedad. Éste se defendió siempre diciendo que los traidores sustraían de los archivos todo documento comprometedor, que Estados Unidos eran víctima de una conspiración encabezada por el propio presidente Truman, etc., etc.

McCarthy comenzó a hacerse de fama. Trágicamente, la gente le creía. Ocurría que los norteamericanos comenzaban a perder la confianza ilimitada en sí mismos que antes los caracterizó. Sabían que Rusia poseía el secreto de la atómica y tenían miedo de que el arma de Hiroshima y Nagasaki fuera su Frankenstein.

Las conciencias turbias son las primeras en asustarse, y muy pronto los petroleros de Texas, encabezado por el asiduo turista de Cozumel, Clint Murchison, vieron en McCarthy al cruzado que les hacía falta para defender su causa. La hasta entonces frágil notoriedad de McCarthy se hubiera desvanecido a no ser por los grandes recursos económicos que Murchison y socios pusieron a disposición de McCarthy.

También se acercaban ya las elecciones presidenciales. Dwight D. Eisenhower no tuvo escrúpulos en valerse de McCarthy como orador, para conseguirle votos con sus discursos en que calificaba de "traidor" al presidente Truman. Lejos estuvo el general de imaginarse que, con el tiempo, McCarthy se convertiría en un peligro para el mismo presidente de los E.U.

Las elecciones de 1952 colocaron a McCarthy a la cabeza del infamante Comité Investigador de Actividades Antinorteamericanas. Comenzó por acusar de traidor al general George C. Marshall (el del plan), y aplicó el mismo calificativo a intelectuales como Archibald McLeish

y Bernard DeVoto. La cacería de brujas cayó entonces sobre los periodistas del liberal *The New York Times*; aun la conservadora revista *Time* fue censurada por el inquisidor. Más tarde llegó su turno a los educadores, encabezados por el rector de la Universidad de Harvard, doctor Nathan Pusey, quien fue calificado de "antianticomunista rabioso".

Eisenhower mismo fue atacado después, y el presidente no tuvo valor para pronunciarse contra el demagogo. McCarthy era el omnipotente monopolizador de la Verdad. En su osadía rugió que

—The New Republic

muchos clérigos protestantes eran agentes del comunismo internacional. McCarthy pudo haber seguido adelante con su campaña si no hubiera cometido el error fatal de lanzarse contra las fuerzas armadas, institución que, junto con la formada por los magnates de las finanzas, constituye el sector intocable de la sociedad norteamericana.

El Comité Investigador de Actividades Antinorteamericanas estaba integrado por una colección de delatores profesionales, anticomunistas chiflados y algunos burócratas mediocres. Los principales "executives" eran dos jovencitos de astucia satánica llamados Roy M. Cohn y G. David Schine, que pronto se hicieron famosos por sus actitudes y su apariencia de homosexuales; varios reporteros europeos juran haber visto a Schine persiguiendo a Cohn, en el corredor de su hotel en Roma, tratando de picarlo con un rollo de revistas. Se murmuraba hasta del mismo McCarthy, pero las murmuraciones cesaron cuando, en 1953, contrajo primeras nupcias con Miss Jean F. Kerr, su fea secretaria.

McCarthy tenía noticias de que un dentista militar de pasado rojillo, Irving Peress, había sido ascendido al grado de mayor, a pesar de sus antecedentes. Los militares sospecharon que se preparaba una investigación en contra de ellos. Súbitamente, G. David Schine fue llamado a prestar servicio militar, como recluta, en Fort Dix, New Jersey.

Solitario, Cohn cayó presa de la histeria. Movió influencias para que al menos le dieran grado de oficial a su amigo, o para que lo trasladaran a una guarnición donde ambos pudieran verse con mayor frecuencia. Más tarde amenazó a varios oficiales con "hundir al ejército" si no daban un trato más suave a Schine.

Todo fue inútil. Las fuerzas armadas ya estaban decididas a luchar por sus fueros, e inclusive hicieron que se "filtrara" a los periodistas un informe en el que se acusaba a Schine de haber tratado de sobornar a un oficial para conseguir una licencia, así como de exhibir entre los reclutas "actitudes impropias de un soldado".

Soberbio escándalo periodístico, y la televisión estuvo transmitiendo durante varios días el pleito "McCarthy Vs. Fuerzas Armadas'. El escenario fue una sala del senado norteamericano. La función terminó como terminaron todas las de McCarthy: no se probó ninguna infiltración comunista. McCarthy perdió la cabeza en varias ocasiones, y así se exhibió a sí mismo, ante toda la nación, como un desequilibrado.

Pero, si el adversario no hubiera sido el ejército, seguramente que todo esto no hubiera bastado para acabar con McCarthy. Pero sí fue el ejército. De pronto, Eisenhower hizo declaraciones en contra del demagogo. Los senadores, que durante cinco años toleraron cobardemente a su colega, de pronto resolvieron iniciarle una investigación, y al final declararon que la actitud de McCarthy resultaba "poco digna de un miembro del Senado de los Estados Unidos de América".

El medio centenar de reporteros y fotógrafos que durante años siguieron todos los pasos del inquisidor volvió de pronto a la tranquilidad de las redacciones. McCarthy quedó solo. Semanas después ya había dejado de ser noticia.

El 2 de mayo de 1957, el hombre que enlodó a millares de ciudadanos murió impune y tranquilamente, víctima de una enfermedad del hígado.

—The New Republic

"A ése déjalo ir; dice que no quiere ser igual a mí."

III

Los "nuevos conservadores"

Y claro, el espíritu de McCarthy no murió con él. McCarthy no fue sino la personificación del miedo norteamericano; fue simple efecto, y las causas, que no han desaparecido, siguen produciendo efectos del mismo género.

Es asombrosa la forma como los norteamericanos tienen ahora miedo hasta de sí mismos. Hace algunos años se realizó una encuesta de opinión entre varios millares de universitarios. Se les presentó una lista de ideas y frases sobre la libertad, tomadas textualmente de la declaración norteamericana de independencia, pero sin revelarles la fuente. La mayoría de los entrevistados opinaron que gran parte de aquellas frases y aquellas ideas tenían carácter subversivo.

Miles y miles de universitarios norteamericanos son hoy día miembros de un sinnúmero de agrupaciones reaccionarias que han surgido en los últimos tiempos por todo el país. "Nos estamos yendo al abismo", es una frase que aparece en todos los discursos. Estos jóvenes están avergonzados del triste papel que ha representado su patria en los últimos años. Quieren pelear. Son revolucionarios de derecha.

Entre los adultos derechistas hay también indignación. Los más combativos se agrupan en los Consejos de Ciudadanos Blancos, nueva versión del Ku Klux Klan; en la asociación "Hijas de la Revolución Americana", en la Legión Americana y otras asociaciones por el estilo. Se habla de la inoperancia del sistema parlamentario. Hay grupitos que piden abiertamente un dictador, e inclusive uno de ellos tiene como inspiración a Fidel Castro — junto con Hitler y Nasser. Ha surgido hasta un grupo negro, llamado de "los musulmanes", que predica la supremacía racial negra y presenta al negro como nuevo Herrenvolk.

Estas fuerzas vienen operando en forma un tanto errática. Pero ya se observan signos de unificación.

Los principales cabecillas de la derecha son el senador republicano de Arizona, Barry Goldwater, Robert Welch, jefe de la siniestra "Sociedad John Birch", y William F. Buckley, de 32 años, hijo de un millonario petrolero y director de la revista *National Review*.

Goldwater es un cowboy que se esfuerza por vestirse y actuar como respetable socio conservador de un aristocrático club londinense. Con sus ademanes apacibles logra dar el efecto de gran serenidad. Emplea frases suaves para ensalzar las tradiciones que, según él, constituyen la esencia del "americanismo": la segregación

—The New Republic

racial, la hostilización a los sindicatos, el empleo de "marines" para defender los intereses comerciales de E.U. en el extranjero. Y se las ingenia para mezclar sus monstruosidades con exhortaciones a la virtud, al ahorro, a la religión, a la caridad, etc.

Un reportero dibujó la filosofía de Goldwater en la siguiente forma: "Es uno de esos caballeros que saben mostrarse generosos dando cinco centavos de propina al bolerito que acaba de lustrarles el calzado, pero que, si no les da las gracias muy respetuosamente, son capaces de tirarle los dientes de una patada para enseñarle buenos modales."

Goldwater se perfila como seguro candidato del "nuevo conservadorismo" en las elecciones presidenciales de 1964.

Robertt Welch, el sexagenario caudillo de la "Sociedad John Birch", es un viejo chiflado que, después de amasar una gran fortuna en el comercio y la fabricación de dulces, en Boston, se puso a escribir libros anticomunistas. En uno de ellos afirma que el ex presidente Eisenhower fue "instrumento consciente de la conspiración comunista".

La sociedad posee grupos de choque para intimidar a quien se le oponga. Un dirigente afirma que tiene organizadas secciones en 34 de los 50 Estados norteamericanos, y que el número de miembros, una vez terminada la actual campaña de reclutamiento, ascenderá a ... 100 000. El senador Kenneth B. Keating, de Nueva York, dice que los "bircheros" tienen un ingreso potencial de 18 millones de dólares anuales. Algunos de los miembros conocidos —la mayoría son secretos— de la Sociedad John Birch son el general texano Edwin A. Walker, comandante de la 24a. división de infantería, con asiento en Alemania; el general de origen hispano Pedro del Valle, el general Bonner Feller y Clarence Manion, ex decano de la Universidad de Notre Dame.

John Birch, quien dio su nombre a la sociedad, fue un hijo de misioneros protestantes que nació en la India y de pequeño se trasladó al Estado de Georgia, donde nacieron sus padres. Tuvo fama de fanático hasta en la Universidad bautista de Mercer, donde estudió con dedicación puritana y organizó un grupo estudiantil que armó escándalos por la desviación teologal de un profesor que exponía la teoría de la evolución.

Birch marchó después a China, como misionero, y durante la pasada guerra combinó sus actividades religiosas con el espionaje. Se distinguió por su bravura y por haber rendido valiosos informes a su patria. Dirigió la construcción de aeropuertos clandestinos en pleno territorio enemigo. Tras la derrota japonesa permaneció en China, vigilando los avances

—The New Republic
"Malicia en el País de las Maravillas"

comunistas. En el curso de una misión de espionaje fue aprehendido por una patrulla comunista, cuando todavía gobernaba Chiang Kai Shek. Birch increpó violentamente al oficial chino que tuvo la osadía de interceptarlo, y los comunistas lo mataron a bayonetazos. Por su celo personal, Birch se ha convertido en símbolo de los derechistas.

Los métodos fascistas de la Sociedad John Birch, como los grupos de choque, la hacen presa legal para una investigación del Comité de Actividades Antinorteamericanas. Hace poco se habló de hacer esta investigación. Pero el senador Goldwater declaró que no se llevaría a cabo "porque un número sorprendente de legisladores son miembros secretos de la Sociedad John Birch". Desde luego, añadió Goldwater, los "bircheros" forman "un grupo verdaderamente impresionante... Son la clase de gente que necesitamos en nuestro ambiente político". Huelga decir que Goldwater es el candidato de los bircheros a las elecciones presidenciales de 1964, ya sea que lo postule el Partido Republicano o algún partido nuevo.

William F. Buckley, el millonario "joven intelectual anticomunista' más famoso de los Estados Unidos, es la tercera vedette de la derecha norteamericana actual. En *National Review*, la revista que dirige, colaboran el perfumado Whitaker Chambers, decano de los comunistas arrepentidos; J. B. Matthews, también ex comunista y soplón profesional número uno; varios intelectuales de medio pelo, como Max Eastman, y una lista de ex agentes del F.B.I., como Daniel Smoot. A pesar de todo esto, *National Review* es la revista reaccionaria más inteligente de E.U., bastante inteligente, la verdad, para ser revista reaccionaria.

National Review opina que, si bien semianalfabeto, Joe McCarthy fue un héroe incomprendido. Para dicha revista el primer móvil de la historia son las conspiraciones. Sólo la fuerza bruta es capaz de detener la conspiración comunista.

Buckley se distingue de Goldwater y de Welch en que parece estar dispuesto a empeñar personalmente el rifle, mientras que los otros dos apenas accederían a dar dinero para que otros combatieran por ellos. Buckley es el héroe de los universitarios derechistas, entre los cuales hay también muchos dispuestos a combatir personalmente. Llegarán a convertirse en el núcleo de unas nuevas S. A.? En tal caso Buckley, con su tipo y sus vestidos de publicista de éxito y con su mirada en la que hay un dejo del cinismo propio de un cantinero de hotel elegante, sería su jefe más indicado.

Pero en fin, el futuro del "nuevo conservadorismo" se ve en puras incógnitas. La fuerza de los nuevos grupo fascistoides puede apreciarse por el hecho de que John F. Kennedy se creyó obligado a dar explicaciones personales a Barry Goldwater por su fracaso intervencionista de Cuba; los otros personajes que recibieron explicaciones personales fueron Eisenhower, Nixon y Truman, nada más.

Hay un fuerte descontento por la actual organización política norteamericana. El que Kennedy haya solicitado a los periodistas que se autocensuren revela la profundidad de la revisión que están sufriendo los viejos principios norteamericanos.

Hitler y Mussolini empezaron con mucho menos que Goldwater, Welch y Buckley. Inversamente algunos empezaron con mucho más, y no llegaron a ninguna parte. Pero en México, por la trascendencia que puede tener, no podemos darnos el lujo de desentendernos de el "nuevo conservadorismo" norteamericano.

—The Saturday Review

"¡Soplón, traidor!" "?" "¡Comunista!"

DOCUMENTOS

CRISTIANOS: ¿Qué habéis hecho del infierno?

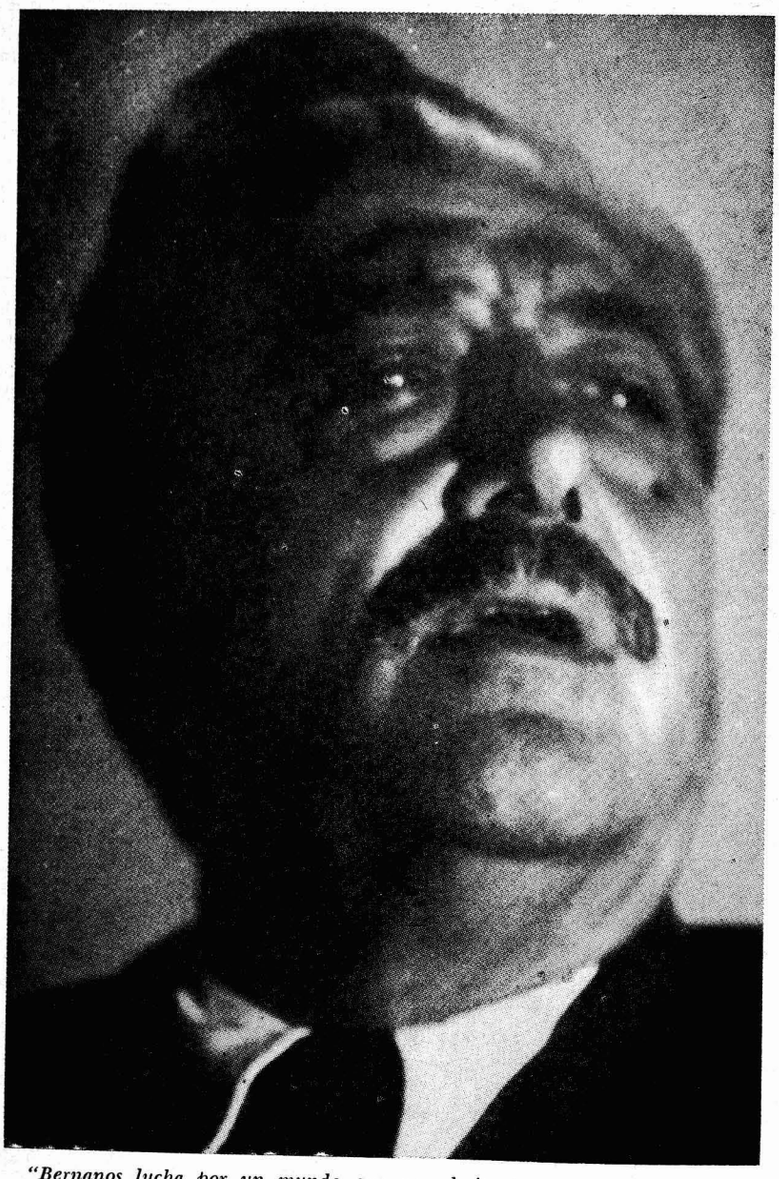
EL ESCÁNDALO DE GEORGES BERNANOS

Hoy más que nunca, en algunos si no en todos sus aspectos, en vista de ciertas confusiones que nos amenazan, resulta ejemplar la figura y la actitud de Georges Bernanos (1888-1948), novelista de un firme catolicismo, uno de los más apasionados testigos de una época que sólo acepta el riesgo, el compromiso, la rebelión.

Contra la fácil imaginería de los santos de calendario, contra la tibieza de los que asisten puntualmente a los oficios y observan rigurosamente el ayuno, contra el fariseísmo burgués que especula con la misericordia divina y la amenaza del infierno, contra el conformismo de los curas que sólo se complacen en llenar sus parroquias de una sociedad de indiferentes que dividen al hombre en cielo e infierno, Bernanos lucha por un mundo que no admita la tibieza organizada, que no suprima el drama de la condición humana por una higiene de los sentidos, que no rechace a Satán por una falsa santidad. El fariseísmo, la confusión entre la busca de la Gracia y la moral de calendario, la cobardía de los santurrones que aceptan la comodidad de una sociedad hipócrita basada en el pecado original, son condición propia del cristiano situado fuera del bien y del mal. Al igual que a los pecadores, Bernanos condena a los tibios, *los falsos cristianos, aquellos que no siguen el camino del escándalo sino que prefieren la calma que otorga la cobardía, la mentira, la impostura, la defensa de sus propios intereses. Frente a ese mundo, Bernanos opone el de los Santos, los que nada tienen que ver con los curas, los practicantes y los laicos que actúan iluminados por un código de moral convencional.*

Verdaderos héroes de nuestros tiempos, los sacerdotes que Bernanos pinta en sus obras aceptan el riesgo de vivir la condición del hombre; rebeldes, luchando contra un orden común, sus Santos encuentran el verdadero camino hacia Dios.

El Diario de un cura de aldea, Bajo el sol de Satán, La impostura, *entre sus novelas más importantes;* Los grandes cementerios bajo la luna *o sus numerosos artículos periodísticos, sus panfletos, nos enseñan cual debe ser la actitud de un católico frente a la iglesia, a sus correligionarios, a su país. No deseando silenciar esa voz reunimos los siguientes, breves textos tomados al azar.*



"Bernanos lucha por un mundo que no admita la tibieza organizada"

Nunca he tenido a los beatos por cristianos, a los militares por soldados, a los adultos por otra cosa que niños monstruosos cubiertos de pelos. ¿Para qué sirven?, me preguntaba. En el fondo, me lo sigo preguntando... Me instaban a convertirme en un muchacho práctico, so pena de morir de hambre. Ahora bien, son mis sueños los que me alimentan. Los beatos, los militares y los adultos no me sirvieron para nada. Tuve que buscar otros modelos.

Los niños humillados

Ya no creo sino en la verdad. Mi verdad no es la de un hombre que combate. Un hombre que combate tiene como verdad no abandonar a sus camaradas. Mis camaradas —en el sentido antiguo de esta palabra, ahora tan vulgar—, mis compañeros, mis compañeros fraternales son aquellos que aguantan a pie firme, que van a morir, franceses o ingleses, polacos o alemanes. Tampoco yo los abandonaré. Si pudiera hablar, hablaría en su nombre. Arrojar al pueblo alemán, como lo hizo el señor Hitler, a una carnicería en nombre de una falsa superioridad racial, es una locura sangrienta. Pero cuando las democracias de la banca y de los negocios precipitan a los pueblos a la guerra en nombre de un Derecho y de una Justicia en los que estas Democracias ya no creen, es una impostura igualmente sangrienta, de la cual es razonable esperar una victoria tan vana como la otra... No puedo escribir estas cosas. De todas maneras no las escribiré. Aquellos a quienes van dirigidas se hallan ocupados en bien morir. Yo no los distraeré en tal momento. No soy digno de ello.

Pirapora, 15 de septiembre de 1939

Podéis burlaros, queridos hermanos; mas yo os digo que no fueron los comunistas ni los sacrílegos quienes crucificaron a Cristo. Ponéis al Evangelio como libro de cabecera; pero ¿no os espanta la insistencia con que Dios libra de toda culpa a gentes que no forman parte de la sociedad de policías, de notarios y generales retirados, ni de la sociedad de las virtuosas esposas ni —aquí, entre nos— de la sociedad de los curas? ¿No os espanta que Dios reserve sus más terribles maldiciones a personas bien vistas, aquellas que asisten puntualmente a los oficios y cumplen rigurosamente el ayuno?

Los grandes cementerios bajo la luna

¿Qué habéis hecho del infierno? Una especie de prisión perpetua, análoga a las vuestras, en la que encerráis socarronamente la caza humana que vuestros policías persiguen desde el comienzo del mundo. Ahí queréis enviar a los blasfemos y los sacrílegos. ¿Qué espíritu sen-

sato, qué corazón altivo puede aceptar sin asco tal imagen de la justicia de Dios? Juzgáis el infierno según las reglas de este mundo. Y el infierno no es de este mundo.

Diario de un cura de aldea

¡Ah, no! Los imbéciles cierran los ojos sobre estas cosas. Hay sacerdotes que no se atreven siquiera a pronunciar el nombre del diablo. ¿Qué hacen de la vida interior? Un campo de batalla para los instintos. ¿Y de la moral? Una higiene de los sentidos.

Bajo el sol de Satán

Parece que no hay ya para la Acción Católica —como, por otra parte, para todo católico— más que una actitud perfectamente legítima, sin riesgo de excesos: la apología de la autoridad eclesiástica y de sus métodos, la exaltación hasta el delirio de sus mínimos éxitos, el disimulo de sus fracasos aun mintiendo desvergonzadamente.

Me responderéis que esa fe ingenua otorga la paz a las almas simples. Pero ¿hasta cuando? ¿Con qué derecho los deja creer que la Iglesia avanza a golpe de milagros, que no se estanca ni retrocede nunca, para que un día esos desdichados pierdan la fe y se crean engañados por Dios si por desgracia el Vaticano abra sus puertas a algún incapaz o a algún indigno? "Si se obedece, les decís, no hay ningún riesgo". Y entonces mentís por omisión. Sería preciso decirles: "Obedeciendo, en las cuestiones libres, cuando no se es capaz de formarse una opinión, no hay riesgo". Además, la fórmula "no hay riesgo" es innoblemente antievangélica.

Carta a Amoroso Lima

Chantal: —Por lo menos podríais juzgarme de acuerdo... qué se yo... en fin, de acuerdo con los preceptos, con la moral...

El cura: —No podría juzgaros sino por la gracia. E ignoro e ignoraré siempre cual os ha sido dada.

Diario de un cura de aldea

Se fiel a los poetas, se fiel a la infancia. No llegues a ser persona mayor. Existe un complot de las personas mayores contra la infancia; basta leer el Evangelio para darse cuenta de ello. El Buen Dios dijo a los cardenales, a los teólogos, a los ensayistas, a los historiadores, a los novelistas; en fin, a todos: "Asemejaos a los niños". Y los cardenales, los teólogos, los historiadores, los ensayistas, los novelistas, repiten de siglo en siglo a la infancia traicionada: "Asemejaos a nosotros".

Valor y suerte. Todos tenemos que sobreponernos a la vida. Pero la única manera de hacerlo en amándola. Todos los pecados capitales juntos condenan a menos hombres que la Avaricia y el Hastío.

En el álbum de una joven brasileña

ARTES PLASTICAS

PRESENTACIÓN DE PEDRO CORONEL[1]

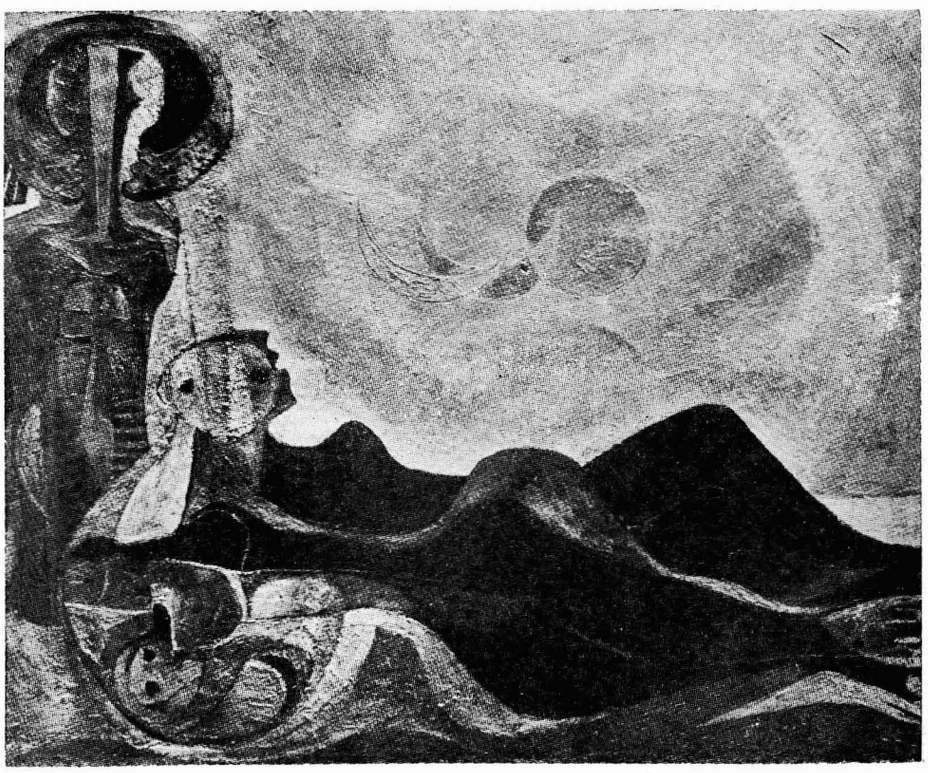
Por Octavio PAZ

LA UNIFORMIDAD empieza a ser una de las características del arte contemporáneo. El estilo absorbe a la visión personal; la manera congela al estilo; la febricación, en fin, sucede a la manera. Se dirá que la situación no es nueva. Lo es para nuestra época. Durante más de cincuenta años el arte moderno no cesó de asombrar o de irritar; hoy, cuando logra vencer el cansancio del espectador, conquista apenas una tibia aprobación. A medida que disminuye el poder expresivo de las obras, aumenta el frenesí especulativo de la crítica. Todo se puede decir frente a obras que no dicen nada. Pero "decir todo" equivale a "nada decir": la algarabía intelectual termina por fundirse con el silencio de los objetos. Otro tanto ocurre con las denominaciones. A veces son meros rótulos; otras, como en el caso del "expresionismo abstracto" o del "arte informal", el primer término niega al segundo: el resultado no es el sin sentido sino el contrasentido. Las significaciones se evaporan porque la realidad misma que se pretende designar se ha desvanecido. Los movimientos que fundaron el arte moderno eran realidades vivientes y por eso tenían *nombres* (algo muy distinto de las denominaciones): surrealismo, cable conductor de energía espiritual, puente suspendido entre este mundo y los otros; expresionismo, voluntad de estilo de la pasión; arte abstracto, búsqueda de los arquetipos, alquimia y geometría. Tránsito del nombre a la marca: dadaísmo, sin sentido lleno de sentido; "arte otro", significación in-significante.

En el pasado los objetos de uso (desde las casas hasta las prendas de vestir) eran durables; las obras de arte (desde los templos y palacios hasta los poemas) postulaban la inmortalidad. Hoy los objetos se consumen apenas se producen. Hannah Arendt señala que la idea de objeto (algo que se usa) desaparece, substituida por la de alimento (algo que se consume).[1] Por el camino de la industria los objetos se han reintegrado al circuito vital, eminentemente animal: producción, consumo, producción. La degradación del objeto ha precipitado la de la obra de arte en artículo de consumo. No sólo la pintura y la escultura forman parte del proceso circular; también el cine y gran parte de la arquitectura, el teatro y la novela obedecen al ritmo biológico-industrial de producir para consumir y consumir para producir. Gracias al mercado, que unifica la variedad de los productos, el consumo se universaliza. La valía, aquello que hace único a cada producto, se transforma en el valor, esto es, en aquello que hace posible el intercambio de objetos diferentes.

Una de las intuiciones más asombrosas de los dadístas, sobre todo frente a la ingenuidad de los futuristas italianos y rusos, consistió en su tentativa por interrumpir el proceso: crear o presentar objetos que negasen la idea de producción y consumo, obras que fuesen ina-

1 La nueva galería *Le Point Cardinal* inició sus actividades el 1 de junio con dos exposiciones: los recientes grabados de Picasso para una nueva traducción de Píndaro y pinturas y esculturas de Pedro Coronel. Publicamos el original español del texto de Octavio Paz que aparece traducido al francés, en el catálogo de la exposición del artista mexicano.



Pedro Coronel: *"Materia trasfigurada por la creación humana"*

"Para Coronel la pintura es significación."

Pedro Coronel: *"Esos fantasmas son los mismos para todos los hombres."*

similables y, literalmente, indigeribles.[2] La rebelión dadaísta no fue tanto un ataque a la producción artística como a la noción de consumo. Por eso fue una embestida contra el espectador, contra el público. Pero el dadaísmo afirmaba aquello mismo que negaba. La negación se operaba frente a un público. Para privar al público del consumo era necesaria la presencia de los consumidores. Todo nihilismo es circular: la negación del público no podía ser sino espectacular. En los últimos años hemos presenciado tentativas aisladas de restauración dadaísta (máquinas de pintar y otras). Ninguna de ellas ataca la idea de consumo. La rebelión se transforma en pasatiempo.

En una entrevista reciente en la televisión de Filadelfia, se preguntó a Marcel Duchamp sobre la actitud que deberían adoptar los artistas ante esta situación. Contestó sin vacilar: desaparecer de la superficie, volver al "underground". La dificultad estriba en que ya no hay "underground". La sociedad moderna ha suprimido el arriba y abajo, el aquí y el allá. No hay espacio. Nadie está solo pero tampoco nadie está acompañado. No hay "underground" porque no hay "ground". La vida privada se ha vuelto la vida anónima, la vida pública por excelencia. Nada está escondido pero nada está presente. La presentación simultánea de todos en un mismo espacio anula la presencia: todo es invisible.

Quizá la respuesta consista en regresar a la obra. Este regreso implica un cambio en la actitud del artista, no sólo ante el mundo y sí mismo sino sobre todo frente a su trabajo. La obra sobrevive al mercado y al museo. También sobrevive al creador: todo poema se cumple a expensas del poeta. Me parece que ya empieza a ser visible este cambio en varios artistas jóvenes, franceses y extranjeros, que trabajan en París.[4] No forman un grupo, no se conocen entre sí, pero todos ellos tienen nostalgia de la obra. No les interesa la producción de cuadros sino la creación de un mundo dueño de su propia coherencia. Entre ellos se encuentra Pedro Coronel.

Este joven artista mexicano pinta porque se propone *decir*. Para Coronel la pintura es significación, esto es, materia transfigurada por la creación humana. Por otra parte, sabe que la significación, mejor dicho: las significaciones, no consisten en aquello que el artista quiere decir sino en lo que la obra realmente dice. Las significaciones brotan tanto de la voluntad del artista como de la del espectador: ambas se entrecruzan en la obra. Un poema, un cuadro, una escultura son lugares de encuentro, el espacio en donde las miradas se enlazan. No cualquier espacio sino el territorio de elección del hallazgo, el campo de gravitación del re-conocimiento. La obra es ese lugar abierto que hace posible la conjunción de las miradas; pero es un lugar que nunca alcanzamos del todo. Se abre a los ojos y no lo tocamos. Siempre más allá: la distancia constituye a la obra. Entre el artista y su cuadro, entre el cuadro y el espectador hay una barrera invisible que nadie traspasa. La obra tiene vida propia, una vida que no es la del artista ni la del que la mira; por eso es distante y por eso puede ser

contemplada indefinidamente por las sucesivas generaciones de los hombres. Los significados de la obra no se agotan en lo que significa para éste o aquel. La obra se niega al consumo pero se abre a la comprensión.

No me propongo desentrañar lo que dicen las obras de Coronel. Sería presuntuoso. Además, los significados cambian. El sentido de una obra no reside en lo que dice la obra. En realidad ninguna obra *dice*; cada una, cuadro o poema, es un decir en potencia, una inminencia de significados que sólo se despliegan y encarnan ante la mirada ajena. Sin ojos que lo miren no hay cuadro. Y sin cuadro, sin esa potencialidad de significados que duermen en las formas, los ojos no tendría, literalmente, nada que ver. Hacemos las obras pero las obras nos hacen. Coronel concibe la pintura como una constelación de significados, como un lenguaje. Sólo que se trata de un lenguaje que apenas se constituye, apenas se transforma de materia bruta en materia animada, recobra su autonomía y se desprende del creador. Coronel no es un medium pero es un medio. La pintura, la poesía, se sirven de Coronel para manifestarse. La relación de este artista con la pintura es erótica (mejor dicho: amorosa) en el sentido en que reconoce la existencia de la obra como una realidad autónoma. La obra no existe sin Coronel pero sin la obra no existe Coronel. La obra le da (nos da) otra existencia. Si el espectador desea penetrar en la pintura de Coronel debe reproducir esta relación perpetuamente creadora. El secreto de una obra reside tanto en ella como en el que la contempla.

Coronel se inició como escultor. En 1946 vino a París por primera vez. Desde esa época empezó a dedicarse más y más a la pintura. Esa primera visita le reveló el arte moderno. Como en el caso de Tamayo y Lam, el descubrimiento de la pintura universal le dio una comprensión más honda del arte de su pueblo. Coronel se dio cuenta muy pronto de que esta reconquista del pasado precolombino y de sus supervivencias no era sino un primer paso; el otro, el decisivo, consistía en penetrar en sí mismo. Así, el arte antiguo de México —escultura, arquitectura y los restos dispersos y resplandecientes de la pintura— no son el punto de partida de la obra de Coronel. Aunque muchas de sus telas muestran la influencia monumental y a veces abigarrada del arte antiguo de México, su inspiración viene de otra parte: el mundo de imágenes y mitos de la religión y la poesía prehispánicas. Esa fuente, la misma que alimentó a mayas, toltecas, zapotecas y aztecas, no se ha cegado del todo. Está viva en las artes populares, en los trajes, en las costumbres y en las fiestas del pueblo. Recubierta por el cristianismo y las ideologías modernas, fluye como una vena subterránea. Pero los ojos de Coronel no se detienen mucho en las apariencias: buscan la presencia secreta, la fuente escondida. Sus mejores cuadros *no* se parecen al arte antiguo: son una resurrección, una convocación de fantasmas e imágenes análogos, aunque no idénticos, a los que desvelaron a los artistas precolombinos y a sus descendientes. Análogos porque brotan del mismo fondo; diferentes porque no son ya imágenes sagradas, revelaciones de poderes implacables, sino irrupciones, apariciones de los fantasmas que nos habitan. Esos fantasmas son los mismos para todos los hombres; y en cada hombre, en cada artista, encarnan de una manera diferente.

La actividad artística tiene una relación indudable con el exorcismo. El artista quiere deshacerse de sus obsesiones; en cuanto lo logra, advierte que se ha convertido en un hacedor de fantasmas. El exorcismo de Coronel no lo libera de sus obsesiones; ahora están en el cuadro y nuestras miradas se cruzan con las suyas. Pero la palabra obsesión no es la que conviene a la pintura de Coronel. Pasión: sensualidad, violencia, alegría solar y trágica, soberanía del rojo y el amarillo. Esa pasión también es melancolía, sentimiento agudo de la soledad y, como una flor inesperada, la presencia delicada de la muerte. La muerte transfigura a la pasión, le quita la venda de los ojos, le da lucidez y conciencia de sí misma. La pasión de Coronel es lúcida: se sabe mortal. Por eso quiere inmortalizarse, durar. No la inmortalidad del artista sino la de su pasión: eso es, a eso tiende, toda obra. Doble metamorfosis: la pasión transfigura a los objetos que desea; el arte, la obra, transfigura a la pasión. Vía de salud: la obra no es un testimonio de la duración del artista sino de la permanencia de los hombres.

París, marzo de 1961.

2 *The Human Condition*, 1958.

3 Los orígenes del dadaísmo son alemanes, franceses y norteamericanos. El futurismo nació en países sin técnica o con una incipiente.

4 Diría que se trata de un cambio *moral* si esta palabra no fuese equívoca. ¿No hay, sin embargo, una moral: la del artista frente a su creación?

MUSICA

Por Jesús BAL Y GAY

UN NUEVO INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

III

La aplicación de la Teoría de la Información a la música exige que tengamos presente en todo momento la realidad espiritual de este arte, de quienes lo practican y de quienes lo disfrutan. No es lo mismo que en la electrónica o en la cibernética. El factor *expectación* en el receptor, o sea en el oyente, varía casi con cada persona. No es lo mismo, a la hora de escuchar la Quinta Sinfonía de Beethoven, un aldeano que un aficionado que no pierde concierto en una gran ciudad. El gusto y el grado de cultura de cada cual influyen poderosamente en su expectación y, lo que es tanto o más importante, trascienden ese plano y modifican cuantitativamente la *información* que les transmite la obra que están escuchando. En realidad, la información proporcionada por el transmisor musical es una cantidad indeterminada, determinable sólo por cada receptor, lo cual a su vez hace que la *entropía* o promedio informativo de aquella fuente sea también una cantidad indeterminada.

Entre los que escuchan música podemos considerar, *grosso modo*, dos clases de expectación: una, instintiva; la otra, intelectual. Ambas se dan simultáneamente en todo auditor, pero cada una de ellas en grado muy diferente según la cultura de cada cual. La instintiva reclama regularidad en la música. La intelectual, irregularidad. O en otros términos: aquélla necesita, para satisfacerse, repetición; ésta, novedad, sorpresa. Y también la primera pide una música que abarque muy pocos planos o parámetros —una línea melódica cantada por una voz o un instrumento, sin acompañamiento o acompañada por un instrumento de percusión que mantiene un ritmo regular, monótono—, mientras que la segunda sólo se deleita con la simultaneidad de numerosos timbres diversos, la riqueza armónica, los ritmos variados, etc. En resumen, ésta exige de la obra una fuerte cantidad de información —o novedad o sorpresa— y aquélla, por el contrario, renuncia casi totalmente a ella, quiere que todo suceda según lo tiene previsto.

La educación musical condiciona lo que denominamos *gusto* y con éste la proporción en que se mezclan esos dos géneros de expectación. El que ha sido educado en la audición de la música clásica —Bach, Mozart, Beethoven— no se satisface con una música en la que no haya la proporción entre repetición o regularidad y sorpresa o irregularidad que caracteriza a la música de aquellos maestros. Exige regularidad rítmica, exige una cierta periocidad de la frase melódica, exige que las disonancias se resuelvan en consonancias, etc. No necesita ni admite más sorpresas o irregularidades que el alargamiento o acortamiento de la frase, la modulación audaz y la variación del tema conocido, según la fantasía de su autor (además de los grandes contrastes dinámicos, si es un entusiasta de Beethoven).

Diferente es ya la actitud del aficionado a la música romántica. Este quiere de la música más información, más sorpresa, es decir, menos regularidad. La música de Bach o de Mozart tiene para él menos información de la que necesita. Casi todo en ella le resulta previsible. Y en eso se acerca al que sólo tiene oídos para la música contemporánea, ejemplar de auditor caracterizado por un creciente afán de novedad, de sorpresa, de información, que con frecuencia llega al estado patológico denominado *esnobismo*.

No creo, contra lo que afirman algunos, que a mayor número de parámetros, mayor cantidad posible de información, ni que, según eso, la evolución de la música a lo largo de la historia represente un aumento progresivo de entropía. Porque —habrá que repetirlo muchas veces— si bien eso es cierto en ab-

soluto, —en el plano físico o matemático—, no lo es en el psicológico, en el del oyente o receptor, ese ser sin el cual la música, por mucho que suene, no alcanza verdadera existencia. A mi juicio, el aficionado cuyo oído se ha hecho a la música clásica, romántica y contemporánea, encuentra un exceso de entropía en el canto gregoriano o en el cante jondo, a pesar de su muy escaso número de parámetros, hasta el punto de resultarle ininteligibles. No encuentra en ellos lo que espera de toda música: ritmo regular, motivos melódicos que se repiten con una cierta simetría, los habituales modos mayor o menor. Todo le parece una línea de ondulaciones imprevisibles, sin norte, arbitraria, amorfa, lo que los teóricos de la Información denominan *dinamismo*, o sea el estado de perpetua novedad, que también bautizan con el término matemático de *variable aleatoria* —el número cuyo valor lo determina el azar.

Creo poder asegurar que la música satisfactoria para los espíritus musicales que se hallan por encima de la rusticidad y por debajo del esnobismo, es aquella en la que la cantidad de información es inferior a la unidad, esto es, que contiene junto con los elementos imprevisibles otros que la espectación del oyente puede prever. Por grande que sea nuestra capacidad auditiva, nuestra atención no puede captar, ni nuestra mente asimilar, una música que en todos sus planos o parámetros nos ofrezca el máximo posible de información. Una música tal, sólo puede actuar sobre nuestro espíritu como una droga, nunca como una obra artística capaz de ser gustada conscientemente por nosotros. Y no hace falta que la obra alcance el máximo posible de información para que ante ella nos sintamos ofuscados y la rechacemos como incomprensible: bastará con que nuestra expectación se sienta defraudada más allá de un cierto límite —un límite que varía, por supuesto, con la capacidad de percepción y la cultura musical de cada oyente—. Eso les ha sucedido a nuestros abuelos con la música de Wagner, a nuestros padres con la de Debussy y a nosotros mismos con la de Schoenberg. Y el que uno, después de reiteradas audiciones, llegue a admitir y aun gustar la música que rechazó como disparatada cuando lo oyó por primera vez, se debe indudablemente a que esa música fue perdiendo para nosotros una cierta cantidad de información o novedad, o, dicho de otro modo, nuestra expectación fue sabiendo a qué atenerse.

Esa necesidad de que no todo sea información o novedad en la obra musical la vemos reconocida en toda la historia de la música. Así, por ejemplo, en lo que atañe a la forma. La variación, por ejemplo, no es otra cosa que una repetición del tema, pero no literalmente, sino —como el nombre de esta forma lo indica— más o menos variado. La cantidad de novedad o información que haya en una obra de ese género dependerá del grado en que se encuentre variado o alterado el tema. La forma llamada de canción, que solemos representar por el esquema A-B-A, no ofrece, en el sentido que ahora nos ocupa, más novedad o sorpresa que la parte B —y, por supuesto la A, la primera vez que la oímos—. Lo mismo ocurre, aunque en escala mayor, con la forma de allegro de sonata, cuya parte central llamada sección de desarrollo es la que contiene verdadera información. Y lo mismo sucede en el rondó, cuyo esquema es A-B-A-C-A-D-A, en el que la información se nos ofrece en las secciones B, C, D, etc. En todas esas formas encontramos un elemento recurrente que alterna con el elemento nuevo o no-recurrente.

Eso por lo que se refiere a la música considerada como una sucesión de elementos a lo largo del tiempo. Pero también hay procedimientos estructurales por los que el oyente percibe en simultaneidad lo que es nuevo y lo que es repetición. El *basso ostinato*, por ejemplo. Consiste éste, como probablemente ya sabe el lector, en la repetición constante y literal de un grupo de notas por parte del bajo, mientras que el resto de las voces o instrumentos siguen su marcha más o menos imprevisible. A éstos corresponde la información; a aquél, en cambio, el satisfacer o coincidir con la expectación.

Cualquiera que se haya detenido a considerar el efecto que causa un *osti-*

nato —o, en un plano más simple, una *nota pedal*— no dejará de reconocer la gran fuerza que hay en este procedimiento de composición. Y lo satisfactorio que resulta para nuestro espíritu. No produce, contra lo que lógicamente era de esperar, una música estática, aunque estático y bien estático sea el bajo. Porque por encima de éste las demás voces suenan con toda libertad rítmica y armónica, es decir, dueñas de todo el dinamismo apetecible. Y la información o novedad que ellas transmiten queda realzada o iluminada precisamente por la absoluta carencia de novedad que hay en el bajo. Podemos considerar a éste como un punto de referencia, como una constante, como un nivel, como una abscisa o como un tubo testigo —el lector quédese con el símil que más le guste o entienda de acuerdo con sus inclinaciones científicas— que da sentido y valor a lo que dicen las demás voces. El dinamismo de éstas, la novedad que en sí mismas ofrecen, se ve aumentado, además, por los agregados armónicos y rítmicos que fortuitamente se producen al chocar con lo que dice el bajo, agregados que bien podríamos considerar pertenecientes al plano de las variables aleatorias de que antes hablé. Díganlo, si no, tantas y tantas codas que encontramos en Bach, en las que una nota pedal —la forma más simple de *ostinato*—, al tropezar con las diferentes armonías que por encima de ella se van sucediendo, llega a producir entidades armónicas totalmente imprevisibles que jamás soñaría Bach en emplear como acordes.

Parece lógico que toda música falta de información o novedad para nosotros nos resulta aburrida, intolerable. Pero entonces tenemos que preguntarnos cómo es posible que el buen aficionado siga deleitándose con la Quinta Sinfonía de Beethoven, pongamos por caso, que se la sabe de memoria. La respuesta a semejante pregunta abarca más de un plano. En primer lugar, nadie se sabe de memoria, ni aun el director que dirige sin partitura, esa obra, ni ninguna otra, y mucho menos el aficionado. Es tal el número de elementos constitutivos de la obra musical, tan grande el de parámetros que en ella se pueden considerar, que siempre encontramos algo nuevo aun en las obras que creemos conocer mejor. Eso lo sabe muy bien el intérprete. Por otra parte, nuestra memoria falla con más frecuencia de lo que nos figuramos, y cada falla suya se traduce automáticamente en una cierta cantidad proporcional de información. Y por si todo eso fuera poco, tenemos además esa necesidad psicológica, a la que aludí reiteradamente, de encontrar en la música una cierta dosis de elementos conocidos o que estén de acuerdo con la expectación. Así, pues, mientras por un lado nuestra atención se apoya en esos elementos como en terreno firme, puede, por otro lado lanzar libremente su mirada en pos de los elementos nuevos, desconocidos o imprevistos, que en las obras más conocidas provienen casi siempre del campo interpretativo. Por eso, aunque tengamos bien sabida y bien presente, por ejemplo, toda la estructura de la Quinta de Beethoven, siempre descubriremos en esa música nuevos detalles —o sea información— en los que no habíamos reparado y que el intérprete pone de relieve.

En resumen, la nueva Teoría de la Información, con su útil vocabulario y sus conceptos precisos, me parece un excelente instrumento de análisis del fenómeno musical, pero sólo si la empleamos teniendo muy presente al auditor con toda su psicología, porque el auditor —al igual que el compositor y que el intérprete— es hombre y no máquina.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

NI BENDITO NI MALDITO (*Elmer Gantry*). Película norteamericana de Richard Brooks. Argumento: R. Brooks, sobre la novela de Sinclair Lewis. Foto (colores): Música: André Previn. Intérpretes: Burt Lancaster, Jean Simmons, Dean Jagger, Arthur Kennedy, Shirley Jones. Producida en 1960 por Bernard Smith. (Distribuida por United Artists).

CREO QUE CON esta película Richard Brooks se define. El que fuera un excelente argumentista (*La fuerza bruta*, de Dassin, lo demuestra) ha dirigido films interesantes, como *Blackboard jungle* (*Semilla de maldad*), y otros execrables como *Los hermanos Karamasov* y *La gata sobre el tejado caliente*. Tal irregularidad ha podido explicarse hasta ahora por la "pertenencia" del director a una empresa tan absorbente como la M.G.M. Pero al hacer Brooks su primera película independiente nos da la posibilidad de juzgarlo con mayor libertad.

No he leído *Elmer Gantry*, la novela de Lewis, pero deduzco por el film que se trata de una requisitoria contra los mercachifles de la religión, a la vez que de la sociedad que es capaz de producirlos y aceptarlos. La Norteamérica de los años veinte en la que actúa Gantry está obsesionada por la proximidad de una crisis. En los tiempos que anteceden a la crisis económica se tiene la impresión de cabalgar sobre un caballo desbocado, cuya carrera terminará en un precipicio. Todo es precario, incluso la moral misma. Ese es el gran momento para los "salvadores de la humanidad": Cuando todo un sistema parece hundirse, las "soluciones" irracionales se ponen de moda. La prédica religiosa de todos los días resulta insuficiente y se hace necesario un nuevo tipo de predicador capaz de hacer frente al próximo apocalipsis con fórmulas eficaces y expeditas. De ahí las características que reúne Gantry de agente vendedor perfecto. Quien es capaz de vender una aspiradora puede vender también la salvación eterna.

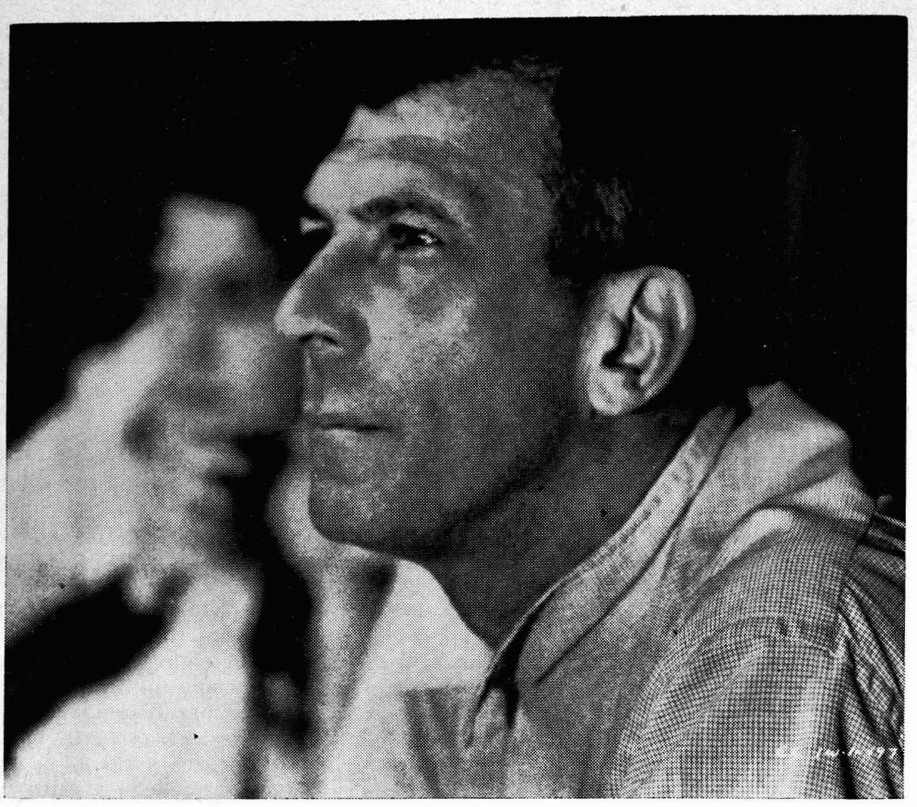
"Las virtudes necesarias para ganar el Oscar"

El tema es, sin duda, interesante. Un artesano de los años treinta —Clarence Brown o Victor Fleming— hubiera retratado a Gantry como un hipócrita, como una especie de curandero e impostor. La religión "auténtica", es decir, la de los verdaderos médicos y no la de los curanderos, habría quedado a salvo de toda crítica.

Pero Brooks es un artesano del año 60, y ahora ya no es posible dar en cine soluciones tan sencillas si se quiere seguir pasando por inteligente. Brooks es inteligente, además, y se ha dado cuenta de que el personaje de Lewis vale por lo que tiene de ambiguo. Así, el espectador nunca acabará de entender del todo a ese hombre que parece igualmente sincero cuando cuenta un chiste verde que cuando viene a su público contra la catástrofe. En realidad, el mismo Gantry de Brooks no duda nunca de su propia sinceridad y actúa en todo momento obedeciendo a los dictados de su propia naturaleza, caótica y contradictoria.

Sin embargo, he dicho que Brooks es un artesano. Los artesanos *exponen*, los verdaderos autores *estudian*. Es decir: Brooks acepta sin más la ambigüedad del personaje, pero en ningún momento sentimos que esa misma ambigüedad le preocupe mayormente. Brooks no incorpora al retrato del personaje sus propias inquietudes; es incapaz de *reflejarse* en Gantry. Ese aporte subjetivo del autor, cuando se produce, creo que es lo que permite superar el simple nivel naturalista en el que se suelen situarse los artesanos. En la pintura y en la literatura tal fenómeno es fácilmente comprobable.

De cualquier forma, está claro que Elmer Gantry vale muchísimo más que *Heredarás el viento*, la presuntuosa superproducción del maniqueo Stanley Kramer. Entre otras cosas, porque Brooks ha sabido reconstruir la época en la que la acción del film se desarrolla, aun haciendo las concesiones de rigor al gusto actual. Ese sentido de la reconstrucción, que casi nadie en Hollywood posee, le permite lograr algunas escenas excelentes, como aquella en la que Jean Simmons se enfrenta en el prostíbulo a Shirley Jones. Ahí es dado observar que el espíritu de una época no se alcanza gracias a la simple acumulación de detalles característicos *adecuados*. Por el contrario, la idea de *opo-*



Richard Brooks—*"Una requisitoria contra los mercachifles de la religión"*

sición que preside el encuentro de una prostituta y una evangelizadora es la que nos permite penetrar en la época con todo lo que ésta tiene de complejo. Lo mismo ocurre en otras excelentes escenas del film, aquella en la que los negros, al entonar una canción religiosa, nos descubren las raíces profundas del jazz; o en aquella otra en la que Lancaster seduce a la Simmons: la idea de la sensualidad se une a la del misticismo exasperado. Tales oposiciones, por lo que tienen de inquietantes, de insólitas, nos definen una época mucho más allá de lo simplemente ilustrativo.

Elmer Gantry es una buena película, honesta, bien realizada, de acuerdo con las mejores tradiciones artesanales de Hollywood. Quizá Brooks, que es todavía bastante joven, llegue a afirmar un estilo, a convertirse en un *autor*. Pero aunque no lo consiga, su nombre pasará a la historia del cine junto a los de W. S. Van Dyke, Fleming, Michael Curtiz, Clarence Brown y demás buenos artesanos. No es poca cosa.

La actuación de Lancaster en *Elmer Gantry* reúne todas las virtudes necesarias para ganar el Oscar que, como se sabe, es un *premio a la sobreactuación*. Es verdad que la sobreactuación se justifica en este caso, pero aun así, el trabajo del actor puede ser visto —y, desgraciadamente, suele verse así— como un *solo* de virtuoso. Shirley Jones es una maravilla de mujer.

LAS MIL Y UNA NOCHES ARABES (*1001 Arabian nights*), película norteamericana de dibujos animados a colores. Dirección: Jack Kinney. Argumento: Czenzi Ormondi. Producida por Stephen Bosustow para la U.P.A. en 1958. Distribuida por la Columbia.

La aparición de los corto-metrajes de la U.P.A. (*Gerald Boing Boing*, la serie de *Mr. Magoo* y sobre todo, el excelente *Unicornio en el jardín*) fue saludada con entusiasmo por todos los que ya estábamos hasta el copete de la cursilería y la desvergüenza "comercial" del conocido hombre de negocios Walt Disney. La U.P.A. tuvo el enorme éxito de elevar el dibujo animado a la altura del gusto plástico moderno, imponiendo un estilo caracterizado por la total esquematización de las figuras y el decorado. Es decir: se rechazaba de una vez por todas la doble posición de Disney por la que se caricaturizaba a los animalitos, con vistas a hacerlos enternecedores, al mismo tiempo que se mantenían las pretensiones "realistas" en el decorado y en el trazo de algunas figuras humanas. Todo arte, para no estancarse, debe partir de la aceptación incondicional de las convenciones que le son propias y necesarias. Como el señor Disney es muy vivo, no tardó en imitar a quienes le habían dado esa lección.

Es verdad que los cortos de la U.P.A. resultan muy poco adecuados para el público infantil. Al menos, esto es lo que se dice generalmente. Por mi parte, reconozco que no sé qué clase de cine es la que conviene y gusta a los niños. (Recuerdo que cuando tena 10 años me gustaban los *westerns*, igual que ahora). Pero, independientemente de que esté listo a sumar mi voz a la de los que se quejan de la carencia de un verdadero cine infantil, tampoco he entendido nunca por qué se acepta como un axioma el que *todos* los dibujos animados deben ser hechos para los niños.

La U.P.A. pareció no preocuparse por ello en tanto se mantuvo en los terrenos del corto-metraje. Sin embargo, al hacer su primera película larga, váyase a saber por qué razones (de seguro, comerciales), se ha sentido obligada a *pensar en la infancia*.

Y esa ha sido la causa del fracaso de sus *Mil y una noches*. Al no decidirse por un público o por el otro, la U.P.A. nos ha dado un film que no satisface ni nuestra perversidad de adultos ni la bella ingenuidad de los niños. Del espíritu que animara a films tan espléndidos como el ya mencionado *Unicornio* (brutal burla de la vida familiar pequeño-burguesa) no queda casi nada: En todo caso, los malvados bichos del malvado visir, dignos de figurar en la galería del genial Chas Adams y cierto sentido de la ironía no del todo imperceptible. Pero, por otra parte, hay en el film claras concesiones al público echado a perder por el inefable Mr. Disney: las inevitables estrellitas, el repugnante personaje "neutro" Aladino e incluso, un "glorioso" alarde de luz y color que pretende ser algo así como la alegoría del amor juvenil. En el mismo fondo musical de la película se advierte esa lucha entre dos tendencias. La *verdadera* U.P.A. esgrime los "Magoo blues" y el espíritu de Disney se defiende con una de esas cancioncitas románticas en las que se prodigan las palabras "fascinación", "embrujo", "poesía" y "todo será un sueño". El asqueroso doblaje al español acaba de empeorar las cosas.

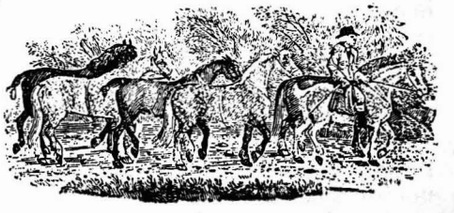
En definitiva, me aburrí con esas *Mil y una noches*. Y mis hijos, por lo que me dicen, también.

NOTAS SOBRE OTROS FILMS

ESTACIÓN COMANCHE (*Comanche station*). Película norteamericana en cinemascope y a colores de Budd Boetticher, con Randolph Scott y Nancy Gates. Producida en 1960 (Columbia).

Con medios modestísimos (el cinemascope y el color no son, en el Hollywood actual, grandes lujos), Boetticher ha realizado un buen *western*, como acostumbra. El tema es clásico: Randolph Scott, acompañado por una mujer a la que ha rescatado de los comanches y de tres semi-forajidos que tratarán de eliminarlo en cuanto se descuide, tiene que atravesar una enorme extensión de terreno, casi siempre desértica e "infestada" de pieles rojas salvajes. Como buen *western* moderno, el film abunda en detalles "realistas". Se establece claramente que la mujer ha sido poseída por los comanches y que quienes la acompañan pueden violarla en cualquier momento. (En verdad, Boetticher no llega en este caso a la violencia erótica de otro film suyo, *The Tall T o los cautivos*). Pasó el tiempo de los *westerners* inhibidos en lo sexual, a quienes Hawks acabó de ridiculizar para siempre en *Río Bravo*.

Estación comanche, sin ser la mejor obra de su realizador, está hecha con eficacia. Hay un momento muy bueno: cuando R. Scott, montado en su caballo se enfrenta, winchester en mano, a un grupo de pieles rojas. Quienes deseen enterarse de como se maneja el espacio cinematográfico pueden tomar ahí lecciones.



TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

MIÉRCOLES DE CENIZA, JUEVES, ¿DE QUÉ?

"¡CUÁNTA SOLEDAD! ¡Cuánto silencio!" Dice uno de los personajes del *Escandalo de la verdad* después de tres horas de hablar sin descanso, "todas las palabras maravillosas que no hemos pronunciado . . ., etcétera". TELÓN FINAL. ¿Será irónico esto? ¿Será Basurto capaz de hacer conscientemente un comentario tan certero de su obra? ¿Habrá estado durante seis o siete años tomándole el pelo a todo México, "hablándole en necio"?, ¿o se trata de un caso único de inocencia bien recompensada?

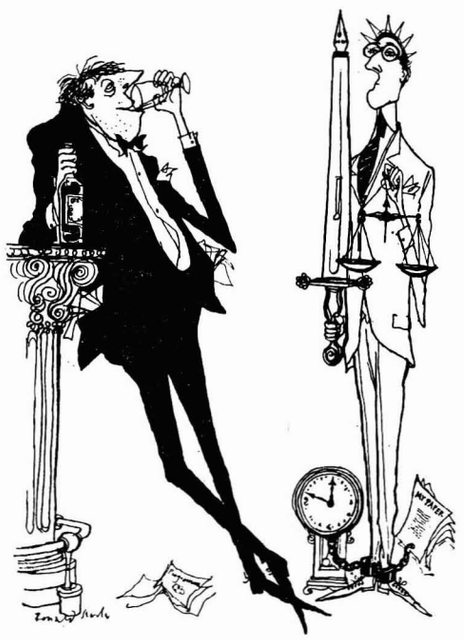
Hace años encontré en la Sala Chopín cuatro respetables censores de la Liga de la Decencia a quienes conozco personalmente, encantados, porque estaban presenciando una obra valiente, católica, moral . . .: *Miércoles de ceniza.*

Esta obra, a grandes rasgos, trata de lo siguiente: en la primera escena nos presentan a dos hermanas que viven juntas. Una de ellas, delgaducha, ascética, de negro siempre, es piadosísima, de misa y comunión diarias; la otra, jamona apetitosa, es dueña de una cadena de burdeles. No obstante que son hermanas y que viven juntas, una de ellas le cuenta a la otra la historia de su vida, y especialmente el episodio de su conversión al mal: fue un miércoles de ceniza, que por meterse en el confesionario del lado de los hombres, el sacerdote la miró como queriendo . . ., ella salió despavorida y se dedicó al pecado con excelentes resultados. La causa de toda esta conversación es un joven católico "de esos que hay ahora, interesados profundamente en su religión", con quien la hermana caída hizo amistad durante un viaje . . . *Ring,* llaman a la puerta. Entra el joven católico. Empieza una relación ambigua. ¿El joven católico trata de seducir o de convertir? Nadie lo sabe. Al final del segundo acto, si mal no recuerdo, cuando la relación se ha vuelto tormentosa, alguien entra con la noticia de que una joven pupila que vive en esa casa está *in articulo mortis.* "¡Un sacerdote!" grita la hermana piadosa. "Es demasiado tarde", le contestan, pues la iglesia más cercana está a diez minutos y la enferma tiene sólo siete de vida. Angustia de la hermana piadosa. El joven católico levanta la mano para pedir calma. "No se preocupen, yo soy sacerdote." Saca una estola y sale de escena mientras cae el telón ante las boquiabiertas hermanas.

El tercer acto es discusión: es que yo esperaba, es que yo pensaba, es que yo creía, es que yo quería. El final es edificante: la mujer perdida olvida su primera experiencia desastrosa con el clero, y se convierte de alguna manera en un ser útil para la sociedad, el sacerdote olvida a la mujer perdida, y no recuerdo qué sucede con la hermana frustrada, el caso es que el público deja el teatro con la impresión de haber visto un problema real como la vida misma, tratado valerosamente por un escritor católico, "de esos que hay ahora, interesado profundamente en su religión", dispuesto a decir la verdad a toda costa, y que además sabe amenizar sus obras con la presencia de dos o tres muchachonas de la vida airada.

Han pasado los años, Basurto es el hombre fuerte del teatro en México: el que tiene teatro propio, compañía de repertorio, el que hace giras cuando quiere y a donde quiere. ¿Es todo esto fruto de un fraude, o de una buena suerte excepcional?

Las obras de Basurto son, o pretenden ser, de médula, de contenido, valientes, que se atreven a desenmascarar, a decir la verdad; son obras que se toman en serio a sí mismas; en ellas se ha abandonado la intención de divertir, o de hacer gozar; son obras para moralizar, "para mostrarle al tiempo su propia imagen". Vamos a ver cuál es esta imagen.

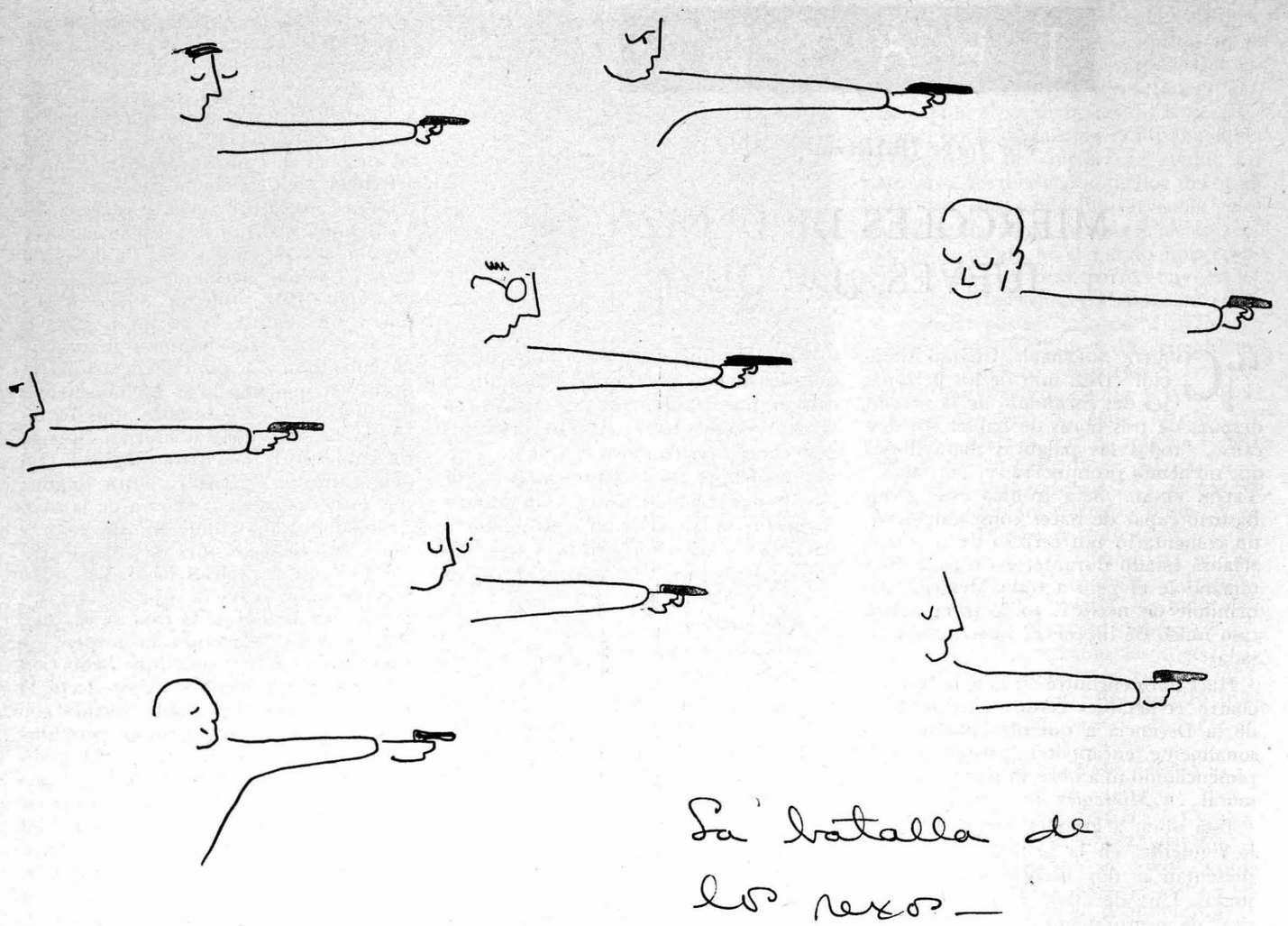


Dibujos de Ronald Searle

El personaje central del *Escándalo de la verdad,* es un hombre que acaba de completar quienientos millones de pesos después de muchos años de dudosa actividad política; su mujer es elegante y juega canasta uruguaya, *ergo* descuida a sus hijos, que son dos, un joven insatisfecho porque en su casa "todo es de cartón", y una joven que necesita comprensión. "Para protestar" el joven asesina a un agiotista, y la joven se va a la cama "con varios hombres" hasta que la embarazan. La obra se desarrolla la noche en que gracias a un lamentable descuido de la servidumbre (que ha recibido órdenes contradictorias: "ponga un cubierto de más para Regina", "no deje entrar a Regina"), entra Regina, que es hermana de la señora de la casa, de costumbres no muy morigeradas, y que como tiene un mes de vida, ha decidido venir a decirles la verdad: hace muchos años, antes de que Sofía y Federico, los dueños de la casa, se casaran, Regina había cometido la torpeza de confesarle a su hermana "que había pertenecido a un hombre": *ipso facto* la hermana decente la había corrido con órdenes de no regresar nunca, pero ahora, en un arrebato de sinceridad, y delante de su propia hija, Federico le pregunta a su mujer: "¿Sabes quién fue ese hombre? ¡Fui yo!" *Shock* de Sofía. Vase Regina a su casa. Federico sale "a tomar un poco de aire fresco". Quedan a solas madre e hija. Esta última, a pesar de haber visto los desastrosos resultados de confesar intimidades a su madre, le dice lo de sus amantes y de su embarazo. Resultado: la corren de la casa. Llega un policía a llevarse al joven asesino. Y éste, en vez de decir como todos los hijos de quinientos millones: "que me echen al gato", tiene una entrevista con su padre en la que dice algunas frases misteriosas que dan a entender que piensa suicidarse. Pero interviene el viejo mayordomo, y lo convence de que unos años en el bote no le hacen mal a nadie. Sale el joven a la cárcel, sale el mayordomo a la cocina, y Sofía y Federico sentados muy juntos, dicen: "¡Cuánta soledad! ¡Cuánto silencio!, etcétera . . ." que como ya dije al principio, me hacen sospechar que Basurto nos ha estado tomando el pelo.

Lo que es indudable es que por talento innato o por aplicación, Basurto ha alcanzado una maestría en el uso de ciertos recursos que la mayoría de los autores no se atreven a emplear. Por ejemplo, la escena a la que mejor responde el público en el *Escándalo de la verdad* es la llegada de la esposa del viejo general, que se acerca a un cuadro y pregunta: "¿De quién es este cuadro tan feo?" (carcajada). "De Tamayo", le responden (carcajada y aplauso). Ella dice: "Ya nomás les falta un Picasso." "¿Por qué?" "Para que tengan otro más feo." (Delirio.) Después de decir una serie de cretineces que encantan al respetable, sale diciendo: "Voy al excusado." (Aquí es el apoteosis.) Y es que el público de Basurto es igual a ella, nomás que con inhibiciones.

Gabriel Cherensky es un personaje, que yo, con muy mala fe, pienso que cumple la función de echarse a la bolsa



Dibujo de Jorge Ibargüengoitia

a la H. Colonia Judía. Es joven, guapo, industrial, riquísimo, brillante, y además, capaz de amar, y no sólo de eso, sino de prescindir de la mujer amada, de filosofar sobre el amor, de entornar los ojos y decir: "mi madre me decía . . ." ¡Bravo!

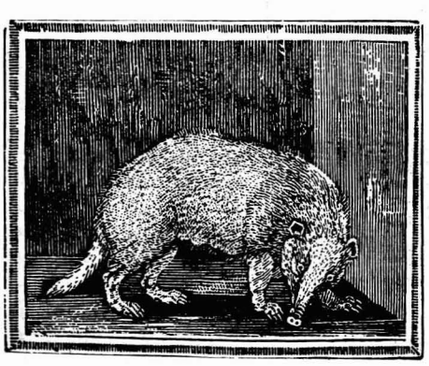
Otro recurso: La hija le dice a la madre más o menos, "es que como quieres más a mi hermano que a mí . . . ¡ah, no! ¡ya sé lo que estás pensando!" (Yo, Jorge Ibargüengoitia, estaba pensando en Freud.) "Es que nada más natural y más limpio que (por ciertas diferencias fisiológicas), (esto es interpolación mía), la madre tenga predilección por el hijo y el padre, por la hija . . ., etcétera.

Otro más:

Un personaje: La tendencia de este Régimen es la modestia, que quizá vaya a veces demasiado lejos. Por ejemplo, la esposa del Señor Presidente se niega a que le llamen Primera Dama.

Otro personaje: Eso indica que realmente lo es. Entra la dueña de la casa, los señores se ponen de pie para saludarla. Etcétera.

A Basurto lo conocí hace cosa de diez años, cuando era el joven dedicado que sacaba adelante las temporadas de la Unión de Autores. Que faltaba dinero para pagar la Federación, salía Basurto a las diez de la noche a pedirlo prestado; que faltaba el primer actor, salía Basurto a hacer el papel; que faltaba patrocinio, iba Basurto a la Secretaría N, o a la Compañía H, y conseguía lo que necesitaba. En una ocasión, cuando la temporada de la Unión de Autores estaba en bancarrota, consiguió dinero de milagro y montó una obra mía, y él mismo la dirigió. Un día antes del estreno, me dijo: "Jorge, si quiere cortinas, venda unos boletos." Vendí los boletos, y hubo cortinas, y él mismo las clavó subido en una silla. No simpatizábamos, pero era un hombre extraordinariamente b i e n educado y nos llevábamos bien. La obra marchó bien, y todos estuvimos contentos y había fiestas todas las noches. Allí conocí a López Portillo, que en la vida real era tan bueno como los personajes que hace. Y Basurto era muy modesto entonces; no sé ahora, porque no lo volví a tratar. Pero todos estos malestares, estas angustias de salir a buscar dinero, de perder en una obra lo que se ganó en la anterior, de dirigir, de hacer repartos, de pastorear a los actores, de dar los créditos de manera que todos contentos, de arrostrar los azares de una jira, que empiezan con las reservaciones en el hotel y terminan con el sistema de electricidad de un teatro desconocido, durante quince años, implican una energía, una dedicación, y una capacidad de trabajo que desde luego, los demás autores mexicanos no tenemos. Es por eso que Basurto tiene su teatro propio, su compañía de repertorio, y sale y entra en donde le da la gana.



BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ

No conozco personalmente a Borges; acaso dos o tres fotografías borrosas, como la que ilustra esta página. He oído su voz en cinta magnética por la cortesía proverbial de Francisco Aguilera: una voz como trabajosa, culta, pero de porteño legítimo, sin varias inflexiones ni otros atractivos acústicos. Es posible contradecir esta opinión o juzgarla con ligereza: hoy por hoy entreveo que la voz interior de un poeta tiene un mucho que ver, que revelar en la voz física del creador. Cierto énfasis puede subrayar o suplir lo que el poeta quiso expresar, etcétera. Eso no sucede con Borges. La voz de Borges, sin prescindir de su entonación general argentina y de la música del verso (acento silábico, melodía de la rima en su caso), no quiere halagar ni remarcar, es naturalmente neutra, un apasionado de la declamación diría que es aburrida. Esto parece querer decirme que la poesía de Borges no necesita nada además de su texto, ni de la voz de su propio autor, que está en sus libros expresada a cabalidad, muy a pesar de la íntima imprecación de su "Mateo xxv, 30", de una modestia tan orgullosa de que sólo son capaces los grandes poetas: "Has gastado los años y te han gastado, / Y todavía no has escrito el poema."

Ahora que la prosa de Borges se lee, se estudia, se imita, se traduce, se premia, y hasta se proclama el decálogo de sus beneficios y maleficios, conviene al hispanoamericano no prevenido o comprometido por la propaganda internacional volver a descubrir la poesía en verso de Borges. Por regla indiscutida todo escritor comienza por poeta: el ensayista, el historiador, el cuentista, el sociólogo, el novelista, el dramaturgo, el periodista, comenzaron haciendo versos. No muchos persisten en ese candor o certeza. Otros condescienden con la prosa, con la prosa de la vida, y llegan a ser hombres respetables. A los menos el verso se les hace poco y van a la prosa, al ensayo, al cuento, a la creación novelesca sin dejar la poesía. Es el caso de Borges. Poeta en verso y en prosa, la densa poesía de sus primeros años y la relativamente escasa de los años maduros, ha venido a ser como un programa de sus ficciones. Los temas esenciales de su poesía son los mismos de la prosa, pero en la poesía se encuentran en estado original, con la humedad intuitiva de la sorpresa que pega de cerca. A los ojos del mundo, ¿no es cosa de increíble inocencia el que Borges persista en escribir versos cuando toda su fama de escritor la debe a su prosa? Esa fuente no cegada que nace con la infancia, atraviesa toda la vida y llega a la postrera madurez, no sólo tiene para Borges el valor de la diaria confirmación, sino, viéndose desde el pasado, el de la profecía cumplida.

Un poeta argentino que Borges ha celebrado con exceso, al extremo de ofrendarle todo un libro, dedicó hace muchos años a doña Leonor Acevedo de Borges una "Vulgar sinfonía" en décimas; la última, que Borges nunca ha comentado, acaso por pudor, y los críticos por sola ignorancia, dice a la letra lo que sigue:

Y tu hijo, el niño aquel
de tu orgullo, que ya empieza
a sentir en la cabeza
breves ansias de laurel,
vaya, siguiendo la fiel
ala de la ensoñación,
de una nueva anunciación
a continuar la vendimia
que dará la uva eximia
del vino de la Canción.

Borges debió ver esta décima con "agradable terror" al prologar las póstumas *Poesía completas* de Carriego en 1950. Como la flor de Coleridge, tan grata a su fantasía, la décima traía del porvenir ya gastado de Carriego una profecía entreabierta, ya presente en el Borges actual. En septiembre de 1958

"La prosa de Borges se lee, se estudia, se imita"

Borges accedió a grabar su voz en cinta magnética, para su conservación en el "Archivo de Literatura Hispánica" de la Library of Congress, de Washington, D. C. Borges pudo elegir entre la prosa y el verso para la grabación de su voz viva, ya que el "Archivo" está destinado a conservar las "voces de poetas y prosistas ibéricos y latinoamericanos". Borges voluntariamente eligió su poesía; Francisco Aguilera, del 3 al 25 de septiembre, en Buenos Aires, asistió *a lo de* Borges, Maipú 994, muchas horas diarias, para realizar la grabación de los diecinueve poemas que Borges seleccionó entre toods los suyos. Francisco Aguilera asistió al propio Borges en la recordación de sus propios poemas: "la memoria, que el hombre no mira sin vértigo", algunas veces indecisa, y la falta de la vista, que no puede ir en auxilio ("van a hacer tres años que no puedo leer ni escribir", decía Borges a un amigo en agosto de 1958), hicieron esa labor delicada y morosa.

En agosto de 1958 se terminó de imprimir la tercera edición de los *Poemas* de Borges, segunda del vol. II de sus "Obras Completas" (Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 182 pp), que alarga los años de su composición hasta el mismo 1958. Borges utilizó un ejemplar de esta edición para su antología verbal. He tenido en mis manos el ejemplar paralelo que Aguilera manejó en la tarea de aquellos días. He copiado los títulos y su orden, las correcciones y variantes (hay erratas y mejoras) electos y surgidos en esas jornadas. Para quien tenga mi curiosidad o quiera tenerla copio en seguida la serie de los títulos y encierro entre paréntesis la ubicación del texto y sus minucias: "Un patio" (p. 26; en el vers. 7, el plural de "derraman" es una errata evidente); "Remordimiento por cualquier defunción" (p. 36); "Llaneza" (p. 54): los tres poemas proceden de *Fervor de Buenos Aires* (1923). "El general Quiroga va en coche al muere", (pp. 78-79; la última palabra del vers. 3 de la III estrofa ha sufrido variantes consecutivas): "El general Quiroga quiso entrar al *infierno*" (*Luna de enfrente* de 1925 y las dos primeras ediciones de los *Poemas,* 1943 y 1954), "en la *sombra*" (Poemas, 1958), "en la *muerte*" (corrección oral de 1958, seguramente para destruir la asonancia de "sombra" con "oronda" y "escolta", en los versos contiguos); "Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad" (p. 86): los dos poemas son de *Luna de enfrente*; el poema que sigue en la selección es "La fundación mitológica de Buenos Aires" (pp. 105-106), el único escogido de *Cuaderno San Martín,* 1929.

El resto de los poemas, en número de trece, proceden de la sección "Otras composiciones", ampliada sucesivamente en las tres ediciones de los *Poemas* (1943, 1954 y 1958): "La noche cíclica" (p. 142); "Poema conjetural" (pp. 147-148); "Poema del cuarto elemento" (pp. 149-150); "Una brújula" (p. 159); "Una llave en Salónica" (p. 160); "Un soldado de Urbina" (p. 162); "Límites" (pp. 163-165; en la p. 164, vers. 4, se imprimió "litografía" y debe de ser "fotografía"); "Baltazar Gracián" (pp. 166-167; en la primera, II estrofa, vers. 2, debe leerse "herbario", y en la segunda, primer verso, quitar el plural a "ignorantes"); "Un sajón (pp. 168-169); "El Golem" (pp. 170-173; en los primeros versos de las estrofas IV y XIII, erratas como "canador", por *candor,* y "hojos" por *ojos,* deben suprimirse; en la p. 172, primer verso, "refiere" fue corregido por *registra*); "El tango" (pp. 174-176); "Página para recordar al coronel Suárez vencedor en Junín" (pp. 153-155: corrige "la casa *en el* Barrio del Alto" por "*del* Barrio"); y "Mateo xxv, 30" (pp. 156-157).

Uno puede o no estar de acuerdo con Borges en la selección de su obra poética en verso; lo que no puede dejar de advertir a primera vista es el rigor con que ha castigado sus tres libros primigenios y la holgura con que acepta casi toda su labor de 1940 a la fecha, como hace en *El hacedor* (vol. IX de sus "Obras Completas", Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1960, 109 pp.), donde incluye sin perdón todas las composiciones en verso de última hora. Es natural. El poeta nato siempre cree que su último poema es el mejor. El Borges cuentista

y ensayista ha opacado con visible injusticia al poeta que siempre ha sido, desde la edad en que Carriego lo conoció en Palermo hasta hoy. Y hoy Borges está por el poeta.

Borges evidentemente ha querido hacer una selección bien objetiva de su obra, dentro de la relativa objetividad que puede ser dada al creador con sus criaturas. La poesía de Borges tiene mucho pensamiento; se la podría llamar "pensarosa", si el propio Borges no se hubiera adelantado a definirla: "He tratado en fuertes palabras ese mi pensativo sentir, que pudo haberse disipado en sola ternura" (*Luna de enfrente*). Quizá por miedo a la ternura ha rechazado en la selección las poesías de yo personal y las deicadas "a los antepasados de mi sangre", la poesía amorosa y autobiográfica, para sólo recoger algunas muestras de sus primeros libros (casi todas reclamadas ya por las antologías) y la mayor parte de los poemas ofrendados "a los antepasados de mi espíritu", si se exceptúan los dos últimos: "Página para recordar al coronel Suárez" y "Mateo xxv, 30". Con todo, la antología no es arbitraria; recordemos al Borges de la misma *Luna de enfrente* que formula esta fervorosa solictud: "Yo solicito de mi verso que no me contradiga, y es mucho. / Que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual."

"Certeza espiritual", "antepasados de mi espíritu", parecen ser la clave de esa "pensarosa" y objetiva antología de una parte de Borges. Pero, oh "persistencia de hermosura", inútil será negar o celebrar "La Recoleta", "Calle desconocida", "El truco", "La guitarra", de *Fervor de Buenos Aires*; "Amorosa anticipación", "Jactancia de quietud", "Casi Juicio Final", "Mi vida entera", de *Luna de enfrente*; "La noche que en el Sur lo velaron", "A la doctrina de pasión de tu voz" y "El Paseo de Julio", del *Cuaderno San Martín*. Plenas realizaciones de la otra cara de la moneda, de acuerdo o no con Borges.

Y también anticipaciones, gérmenes, premonición y profecía de la prosa y la lengua más celebrada de Borges, lo mismo que de la poesía postrera en que él goza reconocerse. "Casi Juicio Final" y "Mi vida entera" son las primeras partes de "Mateo xxv, 30". "La guitarra" (y da pena decir que mi Ana María Barrenechea mi James E. Irby han reparado en esto, y menos los pequeños Borges que ya pululan) es el primer "zahir", el primer "aleph" de Borges.

Aunque Borges sometió "La guitarra" a una revisión considerable al juntar los *Poemas* de 1943, tal como hoy se la conoce en las reediciones sucesivas, es tal la fuerza del golpe inicial que las variantes posteriores, que alguna vez daremos a conocer, mantienen el mismo arrebato intuitivo. Todo el poema está montado sobre el verbo *ver*. Nueve *vi* son muchos en un poema relativamente breve, pero unifican la dispersión enumerativa y llegan a concentrarse en estos versos: "De un tirón *vi* todo eso / mientras se desesperaban las cuerdas / en un compás tan zarandeado como éste.' Recuérdese todo lo que converge en el "aleph", aquella "pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor". Allí la enumeración dura dos páginas, justamente termina a la aparición de Beatriz Viterbo. En "La guitarra", entre un paréntesis por más emotividad, concluye la visión: " (La *vi* también a ella, / cuyo recuerdo aguarda en toda música) '.

LIBROS

ALAIN GUY Y LA LITERATURA ESPAÑOLA*

Por Ramón XIRAU

Las letras españolas han corrido con buena suerte entre los especialistas de Francia. Morel Fatio, Jean Baruzi, Jean Sarraihl, Bataillon... serían nombres suficientes para que recordáramos momentos definitivos en la investigación de las letras hispánicas. No había tenido la misma suerte la filosofía española, algo relegada a un segundo plano por investigadores franceses, extranjeros en general y, ¿por qué no decirlo? también españoles. El libro de Alain Guy, profesor de la Universidad de Tolosa, que aquí comentamos tiene la doble importancia de las obras que valen por sí mismas y que inauguran brechas e inician caminos.

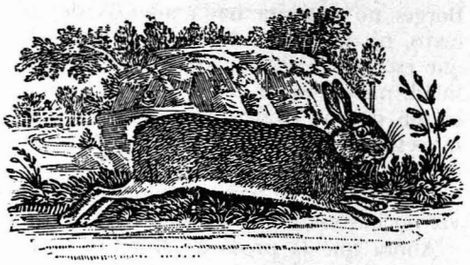
"Ha llegado el tiempo —dice el autor— de dar al pensamiento español una audiencia directa, sin interposición de leyendas deformadoras o de caricaturas simplificantes." Este propósito, anunciado desde las primeras líneas, se cumple con creces. Alain Guy, que no pretende escribir una historia de la filosofía española, presenta, cronológicamente, en el primer tomo de este libro, a una buena serie de grandes filósofos de España. Dedica páginas brillantes a Lulio y Sabunde —tan cercano a la Francia de Montaigne—; analiza con claridad las ideas de Vitoria, Vives, Pérez de Oliva y Fray Luis; estudia con novedad a Juan Huarte y a Miguel Sabuco —cuando todavía las ediciones de la Biblioteca de Autores Españoles consideran que Don Miguel fue una mujer—, culmina su investigación de los clásicos con la obra de Mariana y la "summa" de Suárez. En el siglo xviii incluye, naturalmente, a Feijóo, pero no olvida a Andrés Piquer —¡tan olvidado y tan importante para el estudio de la lógica en España!—. La mayor parte del libro está dedicada al estudio de los modernos: de Turró a Ors, de San del Río a García Bacca, de Ortega y Unamuno, a Xirau, Zubiri José Gaos. En algunos casos nos revela la presencia de nuevos pensadores de importancia —por ejemplo Jorge Pérez Ballester— que la distancia y la diferencia de clima social nos hace desconocer ahora que su filosofía adquiere ya un lugar importante en España.

El resumen que modestamente el autor se permite llamar "conclusión" es mucho más que un resumen y anuncia el análisis histórico, económico y social del pensamiento de España.

No es de menor importancia el segundo volumen de este libro que recomendamos tanto a españoles como a franceses. En él, Alain Guy ha querido presentar y con éxito, una antología del pensamiento español de Lulio a Eduardo Nicol. Algunos de los textos son importantes por su rareza —Miguel Sabuco, por ejemplo—; otros por su novedad. Todos porque llegan al centro mismo del pensamiento de cada autor.

Leamos cuidadosamente estos dos volúmenes (me permito recomendar especialmente la parte "moderna" del primer tomo) y descubriremos que un francés, profesor de Tolosa, viene a darnos a todos —españoles, hispanoamericanos— una nueva lección de entendimiento de un mundo "nuestro" que gracias a Alain Guy vuelve a su lugar propio en la cultura universal de nuestros días.

* Alain Guy, *Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd' hui*, tomo i: Époques et auteurs; tomo ii: Textes choisis, Privat, Editeur, Toulouse, Francia, 1956-1957.



Rudolf Carnap, *La superación de la metafísica por medio del análisis lógico del lenguaje*. Cuaderno Núm. 10. Centro de Estudios Filosóficos. Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.

Cuando en la segunda mitad del siglo xix se difunde ampliamente la idea del desarrollo dialéctico, idea fundamentada principalmente en la teoría de la evolución de Darwin, los defensores de la metafísica se vieron obligados a abandonar antiguas posiciones, que negaban abiertamente la existencia del desarrollo, y establecieron la discusión en torno a la manera de entenderlo. Fue H. Spencer quien elaboró un sistema para esta nueva actitud metafísica. El desarrollo, según Spencer, se produce en el plano de las cantidades y no en el de las calidades. Su teoría del "evolucionismo plano" ejerció gran influencia sobre las corrientes positivistas en la filosofía y en las ciencias y, más tarde, sobre la "evolución creadora", tesis metafísica que dominó el panorama filosófico occidental de principios de siglo y que consideraba el desarrollo como una constante iniciación de nuevas formas, es decir, como una constante transformación cualitativa.

Pero aunque la metafísica crea una y otra vez métodos de análisis para oponerse a la concepción dialéctica del mundo, irremediablemente tiende a explicar la "verdadera" esencia supersensorial del ser y esto la obliga a alejarse de las ciencias, puntal del materialismo. Por otro lado, el materialismo penetra de manera más profunda dentro de los fenómenos, porque en cada uno acepta los cambios

cuantitativos y los cualitativos y los descubre e interpreta al mismo tiempo, sin prescindir de ninguno de ellos.

Conduciendo hasta sus puntos más críticos y vulnerables los tratamientos más o menos subjetivos de la filosofía occidental, el materialismo dialéctico enjuicia en forma contundente a la metafísica. Ningún disfraz de idealismo, por elaborado que se presente, queda al margen de la crítica que, apoyada en las ciencias y su avance, logra establecer el razonamiento materialista. En términos de la realidad objetiva, el análisis del desarrollo dialéctico obliga a todas las corrientes, a todas las tendencias filosóficas, a determinar sus límites precisos.

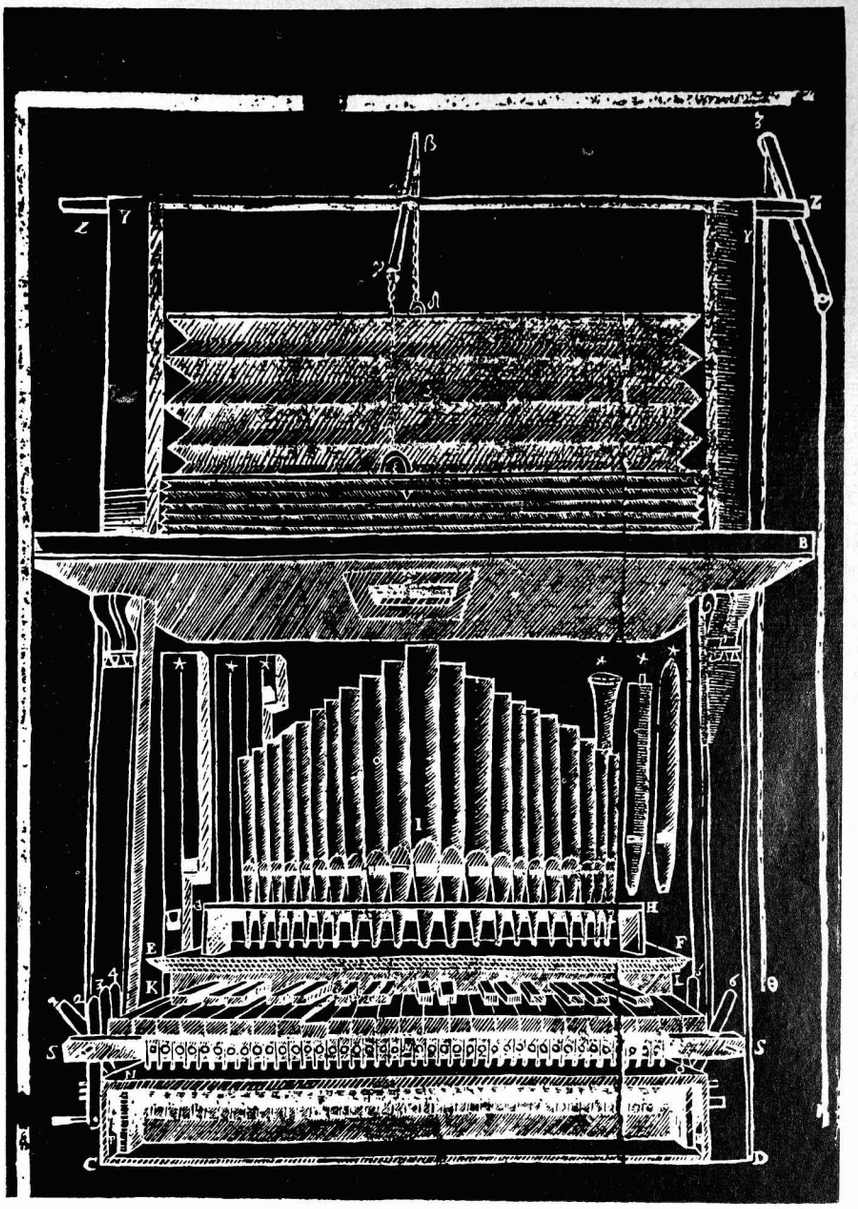
Es en el desarrollo de la *lógica moderna* en donde ha hecho crisis la validez de la metafísica. "En el orden de la *metafísica* (incluyendo la filosofía de los valores y la ciencia normativa), el análisis lógico ha conducido al resultado negativo de que las *pretendidas proposiciones de este campo son totalmente carentes de sentido.*" Ya no es precisamente la filosofía, la disciplina de los problemas *más generales,* la que enjuicia a la metafísica. El *desarrollo* del saber humano proyectado en una frontera particular, la lógica, es el que desmenuza a la metafísica. La disección produce un resultado negativo; las proposiciones de la metafísica *son totalmente carentes de sentido.* ¿Cuál es el resultado positivo de las investigaciones de la lógica? El siguiente: ". . . se esclarecen los conceptos particulares de distintas ramas de la ciencia, se explicitan tanto sus conexiones lógico-formales como las epistemológicas".

Pero la ruta interior del pensamiento, en el hombre, requiere de la palabra, del lenguaje. El pensamiento no existe sin el *lenguaje.* Si la forma propia del pensamiento es la lógica, el contenido propio de la lengua es el significado de las palabras, "su semántica, que no varía como resultado de cada acto mental del individuo, sino que constituye una base firme, de la parte y por medio de la cual se verifica su actividad pensante" (Rubinstein).

Rudolf Carnap prueba que "el análisis lógico ha revelado que las pretendidas proposiciones de la metafísica son en realidad pseudoproposiciones". Éstas se presentan en dos formas: "aquellas que contienen una palabra a la que erróneamente se supuso un significado", que equivalen a una deformación en el vocabulario, y "aquellas cuyas palabras constitutivas poseen significado, pero que por haber sido reunidas de un modo antisintáctico no constituyeron una proposición con sentido", o sea que contienen una deformación de la sintaxis.

La forma de presentación de estas pseudoproposiciones de la metafísica no tendría mayor importancia si no fuera porque el pensamiento, para existir, hace uso del esquema gramatical de la oración. Los pensamientos son enunciados de *algo.* Y el sentido de un enunciado, nuestra expresión o exposición de ese *algo,* depende de la forma en que ordenemos las palabras, de las leyes que intervienen en la correlación de las palabras dentro de la oración.

Carnap desarrolla su tesis por medio de ejemplos que muestran cómo en la metafísica aparecen pseudoproposiciones



que alternan ya sea el vocabulario o la sintaxis. Determinadas palabras y proposiciones dentro de la metafísica, tratan de probar que la capacidad humana de conocimiento es limitada y que, por lo tanto, tales palabras y proposiciones no pueden ser verificadas por el hombre ni por ningún otro ser finito. Las interpretaciones metafísicas de la palabra *ser* o del *cogito, ergo sum* de Descartes han violado las normas de la lógica y *"sólo sirven para la expresión de una actitud emotiva ante la vida"*. Así, en la actualidad, la metafísica queda como "un sucedáneo de la teología en el nivel del pensamiento sistemático y conceptual."

A. D.

GERTRUDE DUBY, *Chiapas indígena.* Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1961, 138 pp.

GERTRUDE DUBY (fotógrafa y periodista) nació en Suiza. Recorrió varios países europeos realizando reportajes. Vino a nuestro país, y se estableció en San Cristóbal las Casas; la vida de los indígenas radicados en el Estado de Chiapas le pareció muy digna de atención.

En el presente volumen, Gertrude Duby relata las impresiones de un largo viaje que emprendió a través de los distintos territorios que habitan los tzotziles, los tzeltales, los lacandones y otras comunidades, quienes por su gran número, variedad de costumbres y el vasto terreno que ocupan, forman una especie de pequeña república dentro de la República Mexicana.

Este reportaje resulta muy convincente gracias a la habilidad de la autora para combinar el periodismo y la fotografía. El periodismo la incita a buscar los aspectos más humanos y característicos de los pueblos del sur; la fotografía no sólo le sirve para completar su material informativo, sino también para recoger imágenes valiosas desde el punto de vista estético; y recurre a la antropología para ampliar la visión que ofrece a los lectores; Gertrude Duby está al corriente de los importantes estudios antrológicos que se han realizado en la citada región, una de las más frecuentadas por los etnólogos. Allí se pueden observar costumbres de pueblos casi incontaminados por la civilización occidental. Entre otros estudios recordamos el libro *Juan Pérez Jolote,* de Ricardo Pozas, el cual sin duda ha contribuido a despertar el interés del público por la cultura indígena del sur.

Sólo añadiré que el texto de Gertrude Duby posee las virtudes del buen estilo periodístico: interés humano, claridad y concisión.

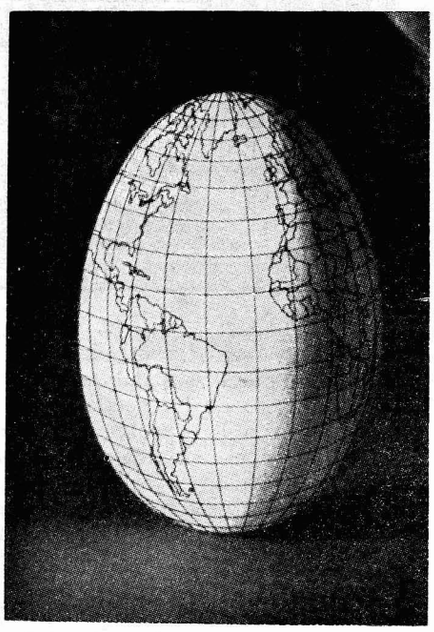
C. V.

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

REYES ENTRE NOSOTROS. Ernesto Mejía Sánchez ha publicado un folleto, *La vida en la obra de Alfonso Reyes,* útil acercamiento a la figura del gran escritor. La limpieza y la inteligencia del trabajo de Reyes no conspiran para formar una leyenda, y por ello es frecuente escuchar que su amor a los libros lo apartó de una vida no reflejada en sus palabras; que fue intelectual, que sólo existió para la literatura (como si lo intelectual no fuera asimismo la vida). Mejía Sánchez acude a los textos de Reyes para destruir esas falacias. "¿Qué fin persigo al escribir? Me guía seguramente una necesidad interior. Escribir es como la respiración de mi alma, la válvula de mi moral. Siempre he confiado a la pluma la tarea de consolarme, de devolverme el equilibrio, que el envite de las impresiones exteriores amenaza todos los días. Escribo porque vivo. Y nunca he creído que escribir sea otra cosa que disciplinar todos los órdenes de la actividad espiritual, y, por consecuencia, depurar de paso todos los motivos de la conducta." Este exacto párrafo de Reyes me recuerda otro, que copio de un cuaderno de notas: "Siempre me ha sido dado expresarme, liberarme por la palabra. La vida no encuentra en mí su cumplimiento sino en esa creación constante del idioma que purifica la emoción y la conserva. El lenguaje está lleno de un gran misterio. Somos responsables de su pureza. Y esta responsabilidad no es sólo del dominio del arte, es cabalmente moral. Es la responsabilidad humana en su esencia misma; al obligarnos a conservar pura su imagen ante los ojos de la humanidad, nos compromete con nuestro propio pueblo. En este sentimiento responsable vivimos la unidad humana, la totalidad del problema humano." Thomas Mann, Carta al Decano de la Universidad de Bonn, *Advertencia a Europa,* 1938. Casualmente, en el mismo cuaderno, hallé esta anotación ilustrativa de ciertas actitudes ante Reyes: "Caminando por la Reforma, pregunto a X (joven y rebelde escritor mexicano) ¿Qué opinas de la obra de Reyes? Responde: No me gusta. Es deshumanizado. Nunca he leído nada suyo."

LA AVENTURA SIN ORDEN. Hace cincuenta años Emilio Salgari se suicidó en un parque de Turín. Muy pocos mencionaron este sencillo aniversario: Salgari ha perdido la difusión que tuvo en otro tiempo. Los niños de hace poco más de diez años no padecimos la televisión ni los ejércitos de *comics* que hoy se aglomeran en cada esquina. Salgari representó para esa infancia el conocimiento de un mundo dominado por la violencia, por la crueldad, por el peligro. En sus páginas vivimos los abordajes en el Caribe, las persecuciones por la selva, la India, el Tibet, los desiertos, la infinita muralla, la estepa, las islas, los laberintos y los ríos. Menos grande que Verne, tan inabarcable como él, siendo un escritor popular, Salgari cumplió la ambición de los grandes narradores: el invento de una realidad sujeta a leyes, a designios propios. Sandokan, Mompracem, Ventimiglia, Cartagena, Isla Tortuga son nombres que se quedaron en la mitología de la infancia. Para su tiempo, para la edad dorada que rompería la Primera Guerra, Salgari creó un universo que consolaba el ansia de aventura de una sociedad hundida en la producción y en los espejos ya borrosos del orden.

TESTIMONIOS. En 1959 se encontraron en la aldea polaca de Bodzentyn cinco cuadernos escolares que constituyen el Diario seguido (de mayo de 1940 a junio de 1942) por David Rubinowicz, un niño judío de Polonia, asesinado en una cámara de gases, que anotó sin patetismo todo lo que veía a su alrededor, todos sus sufrimientos y su miedo; dejando, sin buscarlo, una de las acusaciones más terribles contra esa forma de barbarie que hoy pretende resurgir. De todos los documentos personales contra el nazismo es éste, acaso, el más conmovedor. Sencilla y dolorosamente describe hasta qué punto el hombre puede olvidarse de los hombres, puede perseguir y exterminar a millones de seres cuyo único delito



fue nacer de otra raza. El libro parece llamado a despertar una atención tan grande como la suscitada por los apuntes de Anna Frank, y ha constituido un gran éxito editorial en los países donde se ha publicado.

LAS LETRAS MEXICANAS EN PARÍS. Al regreso de Europa, Max Aub contó sus experiencias y sus impresiones. Sería injusto callar lo que ha hecho en París por nuestras letras: con Jean Camp presentó los autores de los discos *Voz viva de México,* trasmitidos en español por la Radiodifusión francesa. Cuatro emisiones con la poesía de León Felipe tuvieron honda repercusión en España y colaboraron a que el gobierno franquista negara a Max el visado para asistir a la reunión de Formentor (Aub y Octavio Paz, entre otros, votaron a favor de Borges para el *Prix International des Editeurs,* que el argentino compartió con Samuel Beckett). Asimismo, M. A. organizó un programa radial de una hora sobre nuestra poesía contemporánea: de José Juan Tablada a Alí Chumacero, con lecturas en francés por actores de la Comedie Francaise y el T. N. P. En el Teatro de las Naciones, dio una conferencia acerca del actual Teatro Mexicano, de los esfuerzos que realizan algunas instituciones oficiales (Bellas Artes y el Seguro Social) y de las obras de los autores jóvenes, particularmente Héctor Mendoza, Elena Garro y Héctor Azar; dio al grupo de "Poesía en voz alta" la importancia que tuvo en la renovación de nuestra escena; señaló, finalmente, el trabajo que realiza la UNAM en materia de teatro.

IMAGE OF SPAIN. El número de *Texas Quarterly* correspondiente a la primavera de 1961 se propone dar una *Imagen de España* con textos de los escritores que considera más significativos. Hay colaboraciones (de Américo Castro, Ferrater Mora, Laín Entralgo, Guillermo de Torre, Luis Felipe Vivanco) en torno del pueblo español, las consecuencias intelectuales de la guerra civil, la poesía y la novela de hoy. La sección poética está cubierta por León Felipe, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Blas de Otero. Max Aub, Serrano Poncela, Francisco Ayala, Ana María Matute, Ramón Sender, Juan Goytisolo, representan la prosa narrativa. Hay un calendario de los principales sucesos en España en lo que va del siglo, y suplementos ilustrados con la pintura contemporánea, esculturas de Ferrant, obras de Miró, cerámica artística, arquitectura de Gaudi y de Torroja. En conjunto, por encima de las inevitables limitaciones, este número resulta una muestra bastante completa de lo que son el arte y el pensamiento españoles dentro y fuera de España.

JUNG. En prensa esta Revista, nos enteramos de la muerte de Karl Gustav Jung. Nacido en Suiza, 1875, Jung se preocupó por los problemas del sentido de la realidad y exploró el inconsciente colectivo. Colaboró a hacer del psicoanálisis no sólo una terapia: también una concepción general del mundo y de las actividades humanas. Principal representante de la Escuela de Zurich, se opuso —junto con Alfred Adler, de quien lo separan muchas diferencias— a las corrientes dogmáticas de su maestro Freud, negando el predominio de los factores sexuales. Para Jung, la libido fue más que impulso del sexo expresión de la energía psíquica. Sobre todo, defendió una esencial distinción entre el *yo* (la persona, el portador de la conciencia) y el alma, la esfera que contiene el inconsciente. De su innumerable bibliografía son pocos los títulos que se han vertido a nuestro idioma. Si el progreso del pensamiento psicoanalítico ha dejado atrás muchas de las teorías formuladas por Jung, nadie puede negar la importancia de este inquisidor del secreto y la magia que hay en nuestra existencia.

—J. E. P.