

REVISTA DE LA

UNIVERSIDAD DE MEXICO

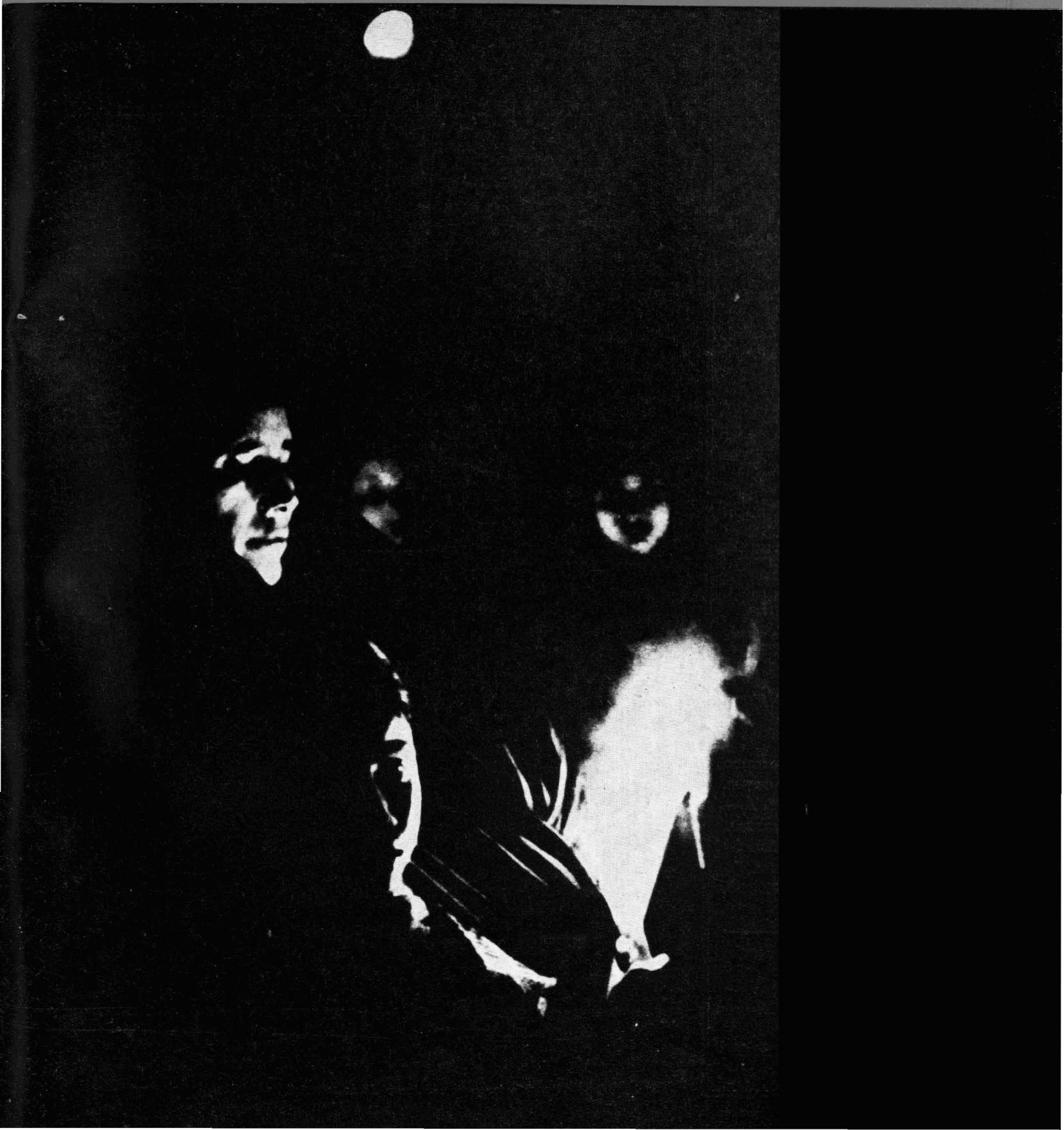
NOVIEMBRE 1963

LA MUERTE EN MÉXICO

INÉDITOS DE RUBÉN DARÍO
Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

REDESCUBRIMIENTO DE
TEOTIHUACÁN

GAUCHOS Y JUDÍOS



Volumen XVIII, Número 3

México, noviembre de 1963

Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO

Rector
Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:
Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés

Redacción:
Alberto Dallal
Juan García Ponce
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco
Carlos Valdés

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00
Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso
México 1, D. F.
Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00
Suscripción anual „ 30.00
Extranjero Dls. 5.00

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.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO, S. A.

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

LA FERIA DE LOS DÍAS	<i>Jaime García Terrés</i>
EL LENGUAJE MEXICANO DE LA MUERTE	<i>Juan M. Lope Blanch</i>
RELACIONES ENTRE RUBÉN DARÍO Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	<i>Ricardo Gullón</i>
EXPLORANDO EN TEOTIHUACÁN	<i>Laurette Séjourné</i>
LA FIESTA	<i>Ana María Matute</i>
LA CARA HUMANA	<i>Antonin Artaud</i>
LA POESÍA QUECHUA	<i>Sebastián Salazar Bondy</i>
EL RELATO DE LA CREACIÓN DE LOS INDIOS UTTOTOS DE COLOMBIA	<i>Ernesto Cardenal</i>
TEATRO	<i>Jorge Ibarguengoitia</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Carlos Valdés, Alberto Dallal</i>
SOBRE LA MISMA TIERRA	<i>Ricardo Ledezma C., Carlos Valdés</i>
DIBUJOS	<i>Juan Soriano, Emilio Ortiz</i>
“GAUCHOS JUDÍOS” Y XENOFOBIA	<i>David Viñas</i>



Ver "El lenguaje mexicano de la muerte" en páginas interiores

La feria de los días

El día de muertos representa, para los mexicanos, una fiesta memorable. Y no vacilo al escribir la palabra fiesta. Lugar común es ya certificar que nuestro espíritu llora y ríe con la muerte, en pasmosa y distintiva mezcla de burla, seducción, condolencia y desafío. La muerte, como el amor, reclama consideraciones universales y permanentes. Con todo, tiene cada pueblo su manera peculiar de amar y morir, y de solemnizar lo uno y lo otro.

Largo sería el examen cuidadoso de esta actitud nacional. Varias cosas sospecho. Sé unas cuantas. Muchísimas se me esconden. Por ahora, que hablen los demás:



TEÓFILO. Tu miseria oprime mi corazón. Quisiera estar en lugar y ocasión de socorrerte.

SEPULTURERO. Pues ya veis cómo tengo razón de desnudar a los muertos que me caen trataditos, que en estos tiempos son muy caros. Los más vienen con la mortaja pegada al hueso; antes esta muerte de hoy ha sido una fortuna. Gracias a que es forastera y nadie la conoce por aquí; con ésta no hubo quién le comprara mortaja y fue preciso que la enterraran con su ropa, que no está mala; pero si al cabo se la ha de pudrir la tierra, mejor será que sirva a mi familia.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI

En este bendito país todo el mundo se divierte, aun con las lágrimas y los dolores, ¿y cómo no? El cielo azul siempre ríe sin nubes, las flores frescas y encendidas sirven de corona nupcial a la primavera y el verano, y de lazos amistosos al otoño



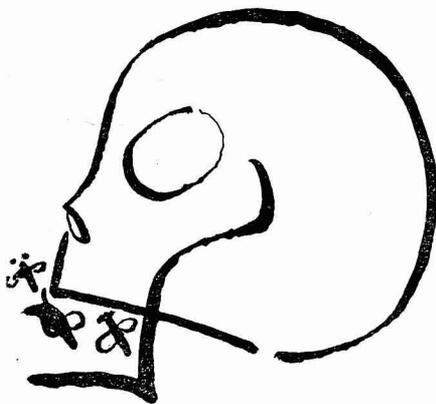
e invierno: el sol reanima, los céfiros refrescan, las aves cantan. Por eso el día de muertos nuestra bulliosa sociedad se reúne bajo los frondosos árboles de la Alameda y en sus hermosas calles, para pasearse, sin que eche de menos la viuda joven el brazo del esposo, la hermana al hermano, el hijo al padre. En todas aquellas avenidas se colocan en mesas, unos tras de otros, todos los emblemas y figuras de la muerte que están contruidos de dulce. ¡Admirable coincidencia con el día, pues en lugar de llorar a sus deudos, los más endulzan su memoria...!

MARCOS ARRÓNIZ

...viviendo engañas y muriendo enseñas.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Sacáronle entonces los dientes; pero en su lugar le pusieron solamente



Calaveras de Juan Soriano

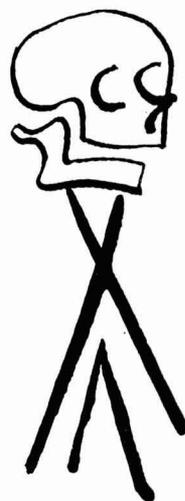
granos de maíz blanco, y estos granos de maíz le brillaban en la boca. Al instante decayeron sus facciones y ya no parecía Señor. Luego acabaron de sacarle los dientes que le brillaban en la boca como perlas. Y por último le curaron los ojos a Vucub-Caquix reventándole las niñas de los ojos y acabaron de quitarle todas sus riquezas.

Pero nada sentía ya...

Popol Vuh

Y al fin en el amor los ojos cierra: ¿pues dónde hay más amor que el [de la muerte ni más materno amor que el de la [tierra?

MANUEL JOSÉ OTHÓN



El fusilamiento es una institución que adolece de algunos inconvenientes en la actualidad.

—Desde luego, se practica a las primeras horas de la mañana. —“Hasta para morir precisa madrugar”—, me decía lúgubrementemente en el patíbulo un condiscípulo mío que llegó a destacarse como uno de los asesinos más notables de nuestro tiempo.

JULIO TORRI

Y después de tamaños testimonios —apenas un puñado simbólico—, releo lo mío, sin premura, para mejor oportunidad.

—J. G. T.

El lenguaje mexicano de la muerte*

Por Juan M. LOPE BLANCH

Observa Juan José Arreola que “el pueblo mexicano, en expresión artística, ha tomado a la muerte en broma”. Y no sólo —podríamos añadir— en su expresión artística, sino en todas sus manifestaciones, en su lenguaje y, quizá también, en su actitud misma ante el mundo y la vida. En México “la muerte no es la demoníaca adversaria del hombre, [sino que] se le presenta en calidad de buen amigo o de un compadre, con quien nos permitimos gastar una broma”.¹ Chanzas y burlas que se gastan a la muerte ya a través de las *calaveras* del Día de Difuntos, ya mediante los grabados y dibujos de José Guadalupe Posada o de Manuel Manilla, ya por medio de coplas y cantares populares, ya en forma de grotescos esqueletos de cartón o de coloridas *calacas* de azúcar; ya, sobre todo, a través del habla popular —inagotable—, que es el único objeto de este estudio.

Son muchas las causas y razones que se han aducido para explicar esa irrespetuosidad, esa confianza festiva con que el mexicano toma a la muerte. Y se han buscado sus raíces, inclusive, en las creencias de la sociedad indígena precortesiana. Ya el padre Sahagún reparaba en el peculiar concepto que de la muerte tenían los aztecas: “Decían los antiguos que cuando morían, los hombres no perecían, sino que de nuevo comenzaban a vivir, casi despertando de un sueño, y se volvían en espíritus o dioses... Y cuando alguno se moría, de él solían decir que ya era teotl.” Muerte y vida no estaban tan separadas, tan nítidamente diferenciadas —contrapuestas— como para el hombre occidental: “Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa... La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha” (OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad*, México, 1950, pp. 56-57).

Esta identificación de contrarios se aprecia asimismo en la mitología prehispánica: “Coatlícue es al mismo tiempo la diosa de la tierra y la diosa de la muerte. No sólo es la gran paridora, de cuyo seno surge todo lo que tiene vida y existencia; es también la gran destructora, que vuelve a devorarlo todo.”² Idénticos poderes reúne Itzamná, el dios supremo de los antiguos mayas, dios de la vida y de la muerte al mismo tiempo, potencia a la par conservadora y destructora. De ahí que para los antiguos mexicanos —como para tantos otros pueblos— el concepto de lo perecedero sea, a la vez, el de lo perenne; de ahí que el nacimiento de cualquier criatura se interprete como una destrucción de que surge nueva vida (“la hora del nacimiento se llamaba *hora de la muerte*”;³ de ahí que se pensase que el grano de maíz que se hunde en la tierra debía morir para que pudiese brotar la planta. Por todo ello, los atributos

del dios de la muerte no eran la destrucción, el fin último, la ruina total, sino que en él debe verse una figuración simbólica de la resurrección. No es, pues, de extrañar que los sacrificios humanos —tan monstruosos para los ojos de los conquistadores— fuesen relativamente naturales para los indígenas y hasta motivos de distinción y alto honor para los mismos sacrificados, puesto que de esa manera se convertían en mensajeros enviados a la divinidad, e incluso podían llegar a identificarse con ella.

Para los antiguos mexicanos la calavera, como motivo simbólico u ornamental, no debía de aparecer como nada horripilante o atemorizador, ya que con ella se aludía, más que a la muerte, a la inmortalidad de la vida, a la incesante resurrección. Quizá en la costumbre del México contemporáneo de utilizar todo tipo de calaveras como adorno festivamente macabro, pueda descubrirse una herencia del México precortesiano: “El hecho de que la calavera, símbolo de la muerte, fuera una de las más populares formas ornamentales del México antiguo... permite la suposición de que la calavera haya sido precisamente el símbolo de la vida, tal como Coatlicue, la que devora todo, es el símbolo de la tierra (de la fecundidad).”⁴

Frente al concepto cristiano de la muerte, para el cual es ese el momento decisivo, el instante supremo de la vida (“un punto de contrición da a un alma la salvación”).⁵ El pensamiento prehispánico de México no otorga a ese trance tan trascendental significado. El paraíso, la bienaventuranza eterna es el premio reservado al buen cristiano; al impío, al pecador le esperan los inacabables tormentos del infierno. Y la hora de la muerte es la que da paso, para el cristiano, a esa terrible alternativa. De ahí la trascendencia de la muerte; de ahí que toda la vida del hombre deba normarse siempre en vista al más allá, a la otra vida de que la muerte es umbral. En cambio, a los aztecas “no les espera un infierno con castigos y tormentos; el ‘infierno’ no es el lugar a donde van los réprobos; simplemente es el lugar a donde van los muertos...; la muerte es el principio de una existencia nueva, la verdadera.”^{6 y 7} Por ello ha podido escribir Xavier Villaurrutia que en México, “se tiene una gran facilidad para morir, que es más fuerte en su atracción conforme mayor cantidad de sangre india tenemos en las venas”. Indiferencia ante la muerte; intrascendencia de la muerte para los aztecas. E intrascendencia de la vida misma, pues que la vida eterna no está condicionada ni por la vida terrenal ni por la muerte. “La indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida. El mexicano no solamente postula la intrascendencia del morir, sino la del vivir” (O. PAZ, *Op. cit.*, p. 60). Y, para el antiguo mexicano, todavía más: no sólo la insignificancia de la vida, sino además la vida como sufrimiento. Lo que hace sufrir al hombre, lo que le hace llorar no es la muerte, sino la vida misma, la incertidumbre que es la vida humana sobre la tierra. Los mayas lla-



“las danzas de la muerte que convulsionaron a la sociedad de la baja Edad Media”



"ocasión para mostrar su valor ante tan terrible realidad y, a la vez, para hacer gala de un peculiar humorismo"

maban al niño recién nacido "prisionero de la vida". "Lo que amarga y envenena la vida humana no es la existencia de la muerte, es la existencia de Tezcatlipoca, la conciencia del hombre de no ser dueño de su destino."⁸ Consecuencia de esta concepción del mundo es la consideración de la muerte como un bálsamo que pone fin al sufrimiento vital; como un descanso —el único descanso válido— tras las angustias del mundo;⁹ como una liberación de esa cárcel terrenal en que yace el hombre, el "prisionero de la vida".

Claro que en la visión mexicana actual de la vida y de la muerte no podemos descubrir, sólo, un legado de las creencias precortesianas; a ellas habrá que añadir, naturalmente, la influencia de la filosofía cristiana. También en este caso "es indudable la confluencia indígena y española, el mestizaje psicológico".¹⁰ El resultado de esa simbiosis no deja de ser original: la muerte no posee ahora ni la natural intrascendencia que tenía para los aztecas (simple interludio entre una etapa y otra —superior— de la existencia), ni la decisiva y solemne importancia que adquiere para los europeos. Como señala Octavio Paz, "la muerte mexicana es estéril: no engendra como la de aztecas y cristianos". Pero se piensa en ella, más que nunca, quizá por el misterio que la recubre, por la gran interrogante que supone para el hombre: "El mexicano, obstinadamente cerrado ante el mundo y sus semejantes, ¿se abre ante la muerte? La adula, la festeja, la cultiva, se abraza a ella... pero no se entrega. Todo está lejos del mexicano, todo le es extraño y, en primer término, la muerte, la extraña por excelencia" (O PAZ, *Op. cit.*, p. 61).

Sin embargo, o quizá precisamente por ello, hay en México una verdadera obsesión por la muerte, obsesión que se evidencia en el lenguaje tanto o más que en las restantes manifestaciones del vivir mexicano. Y creo que esta obsesión descubre un sentimiento que es, precisamente, el que los mexicanos tratan de ocultar o de disimular con su irrespetuoso desenfado: el temor a la muerte.¹¹ Terror natural a la muerte, puesto que por encima de todo concepto religioso o científico, campea una fuerza universal, el instinto de conservación, que ninguno de nosotros puede sofocar por completo nunca. Nadie se burla sistemáticamente —como el mexicano se burla de la muerte— de lo que quiere o de lo que ignora o desprecia, sino de lo que teme, para encubrir o disimular su temor.

Porque otro de los rasgos definidos del mexicano moderno es el valor, real o aparente, cierto o simulado. "Otra de las obsesiones [que también se refleja nítidamente en el habla] es en México el *machismo*, el afán de alardear de hombría."¹² El hombre, el verdadero "macho", no debe temer a nada, ni siquiera a la muerte. O debe, al menos, sobreponerse a su natural temor, dando muestras de su arrojo.¹³ Que el verdadero valor no radica en no sentir miedo, sino en dominarlo y sobreponerse

a él. Y ¿qué circunstancia mejor para mostrar denuesto que la presencia de la muerte? "De bravos es reírse de la muerte", ha dicho Eugenio D'Ors. Aunque se la tema o, precisamente, porque se la teme. En España —y acaso no tanto como en México— "se considera a la muerte como una realidad amenazadora que el hombre debe afrontar con valor, demostrándolo por medio del estoico desprecio".¹⁴ Para el doctor Goyanes, esa actitud burlona o despectiva ante la muerte revela un profundo valor, casi heroico.¹⁵ Y, a la vez, un alto sentido de lo humorístico. "Tocamos ya, en lo macabro, la cima del humorismo", sostiene Carlos Ges. Porque si la risa, si lo cómico procede —como quiere Kant— de algo que se espera trascendente o positivo y que de pronto se resuelve en nada, no cabe duda de que tal antítesis se da plenamente en el caso del humorismo macabro.¹⁶ "El tránsito de sujeto trágico a sujeto cómico, por su misma voluntad y deseo de juego, lo que llamaríamos inversión tragicómica, representa el más alto grado del humorismo."¹⁷ Si ello es así, no habría duda de la capacidad tragicómica del mexicano.

En resumen: el tema de la muerte proporciona a los mexicanos ocasión para mostrar su *valor* ante tan terrible y *temida* realidad y, a la vez (quizá debería decir "sobre todo"), para hacer gala de su peculiar humorismo.

Con todo lo asentado hasta aquí no quisiera dar la impresión de que esta postura burlesco-despectiva ante la muerte sea, en mi opinión, privativa de los mexicanos. Ni mucho menos. Es bien sabido que en gran número de lenguas uno de los temas que cuentan con más —y más variadas— expresiones es precisamente el de la muerte.¹⁸ Luego la obsesión por el tema, el terror ante la muerte, el humor macabro cultivado como defensa, no son exclusivos del mexicano.

Por lo general, la abundancia de esos eufemismos "mortuorios" en tantas lenguas se ha explicado como efecto del terror que inspira la muerte y su nombre, y como necesidad sentida por el hablante de evitar la palabra que evoca tan horrible concepto; o sea, por un caso claro de tabú lingüístico. Tal es, en síntesis, la opinión de muchos autorizados lingüistas,¹⁹ que no acaba de convencerme plenamente. Sin negar la posibilidad de que, en su origen, varias de estas expresiones procedan de ese temor a la palabra "maldita" o terrible,²⁰ creo que la mayoría de ellas debe explicarse por otros motivos, al menos en su uso contemporáneo. Según Guiraud, muchas de las expresiones alusivas a la muerte que se usan en lugar del directo *matar* obedecen a simples razones de cortesía, que conducen a eufemismos de tipo social más o menos generalizados.²¹

Por su parte, otros lingüistas prefieren buscar las causas de estas creaciones léxicas en los dominios del humorismo humano. Creo que, en efecto, es dentro de este ámbito donde

podremos hallar explicación para el mayor número de las expresiones reunidas en este estudio. El hombre se burla de la muerte para *restarle importancia* y poder, de esa manera, dominar mejor el miedo que le produce.²² Las otras causas —tabú, superstición, convencionalismo social— intervienen también sin duda en la formación de este léxico particular, pero en proporción mucho menor que el humorismo. Esencialmente humorísticos son los esqueletos de cartón populares; las “calacas” de azúcar y las “calaveras” que se escriben el día de difuntos; los dibujos y grabados de tantos pintores mexicanos; las canciones y anécdotas que corren de boca en boca, haciendo brotar la risa y no el llanto,²³ y sobre todo, la mayoría de las expresiones mexicanas con que se sustituyen estas tres simples palabras: *muerte, matar, morir*.

Más difícil me parece determinar de dónde procede este humorismo macabro. No creo que tenga sus raíces en la indiferencia de los aztecas ante la muerte, puesto que en la burla hay mucho de miedo, de terror no compatible con la indiferencia. Tampoco podemos considerarlo simple legado de las europeas danzas de la muerte, que convulsionaron a la sociedad de la baja Edad Media. Ciertamente que en aquellas danzas macabras —bajo la severa admonición que recuerda al hombre la vanidad de la vida terrenal y la caducidad de todas las cosas de este mundo ante el poder avasallador de la muerte— late cierto espíritu festivo, sarcástico,²⁴ que es también un paliativo para el terror producido por la muerte.²⁵ Pero no cabe duda de que el humorismo de las danzas macabras es amargo, desgarrador, hiriente; muy distinto, en suma, del humorismo levemente macabro del pueblo mexicano. “Muchos sostienen que al través del corro grotesco de vivos y esqueletos [de las danzas macabras] el hombre se mofa de la muerte. Ahora bien: si hay algo de humor en esto, es humor de vitriolo, un humor bien amargo, en que se expresa el ‘estremecimiento del horror ante la muerte’, para repetir la frase de ‘Huizinga’.”²⁶ Nada de eso sucede en México. En nuestras *calaquitas*, en nuestras *catrinas pelonas* no hay el menor gesto de amenaza, no se oculta simbolismo religioso alguno, no se descubre advertencia ni admonición moralizadora. La *tembeleque* no se presenta ante nosotros para recordarnos que algún día habrá de venir a buscarnos, ni en la sonrisa de la *dientona* hay sarcasmo o deleite ante nuestra miseria. Se diría, casi, que hay alegría, que laten irreprimibles ansias de vivir. En estas *danzas macabras a la mexicana* no hay, según Alatorre (*loc. cit.*), “nada de hierático, de solemne; no es tampoco algo puramente macabro o escatológico. La danza de la muerte no es una danza pausada y grave, sino un huateque chocarrero y desenfadado”.²⁷

¹ PAUL WESTHEIM, *La calavera*, México, 1953, p. 107.

² *Op. cit.*, p. 32.

³ *Op. cit.*, p. 36.

⁴ *Op. cit.*, p. 53.

⁵ CARLOS GES, *La hermana muerte*, Castellón de la Plana, 1953.

⁶ PAUL WESTHEIM, *op. cit.*, p. 46.

⁷ Es decir, algo muy semejante a lo que era para los griegos. Para éstos, “la muerte era un proceso tan natural como el nacimiento: algo doloroso, sin duda, pero no algo a que hubiera que resistir, algo odioso, algo que debiéramos empeñarnos en burlar” (*cf.* GILBERT HIGHET, *La tradición clásica*, México 1954, t. II, p. 115).

⁸ PAUL WESTHEIM, *op. cit.*, p. 18.

⁹ *Cf.* GAARDER, *Habla*, p. 106.

¹⁰ ANTONIO ALATORRE, “El idioma de los mexicanos”, *Revista de la Universidad de México*, x (1955-1956), núms. 2 y 3.

¹¹ *Cf.* ALATORRE, II, 12: “Si el mexicano parece afanarse en dar la impresión de que no le teme a la muerte, la abundancia misma de expresiones y la creación constante de nuevos giros demuestra que la muerte sí le preocupa”. Así se inclinan a explicar también el jocoso desenfadado con que el mexicano se enfrenta con la muerte OCTAVIO PAZ (“en su actitud hay quizá tanto miedo como en la de los otros”: *op. cit.*, p. 60) y GAARDER (“No es que no exista en México como en todas partes el temor de la muerte. Por el contrario, el mexicano común y corriente... atribuirá estas manifestaciones al afán de convertir en sainete el terror que siente ante aquel incognoscible”: *Habla*, p. 107).

¹² *Cf.* ALATORRE, II, p. 12.

¹³ “Yo no soy de los cobardes / que le temen a la muerte; / la muerte no mata a nadie, / la matadora es la suerte” (MENDOZA, *Corrido*, p. 170). Repárese en la jactancia temeraria del tradicional “Si me han de matar mañana, ¡que me maten de una vez!”

¹⁴ GES, *op. cit.*, p. 156.

¹⁵ “Al hacer resaltar el lado jocoso de la vida en aquellas ocasiones en que la vida misma se encuentra en peligro... y el sujeto ríe despreciando aquellos instintos y llega así a la negación del yo y de su realidad... hay [en esta actitud] una grandeza de ánimo próxima a la heroicidad” (Dr. J. GOYANES, *Del sentimiento cómico en la vida y en el arte. Ensayo estético psicológico*, Madrid, Aguilar, 1932, p. 246).

¹⁶ Este fracaso amenaza a las ingeniosidades en que juegan los conceptos antitéticos de *muerte* y *alegría*, o sea del humorismo macabro, porque la idea de muerte lleva en sí tal impresión de profundidad, que para conseguir transformarla en superficialidad frívola es preciso disponer de un privilegiado don de gracia” (GES, *op. cit.*, p. 84).

¹⁷ GOYANES, *Loc. cit.*

¹⁸ *Cf.* a este respecto, JESPERSEN, p. 210; GUIRAUD, *L'argot*, 35; CLAVERÍA, 147-148; y C. NYROP, *Grammaire historique de la langue*

française, IV Copenhague, 1913, pp. 279 y ss. No me ha sido posible consultar el libro de L. MORANDI, *In quanti modi si posse morire in Italia*, Torino, 1883, al que alude CLAVERÍA, *Loc. cit.* Sin embargo, no creo poder estar en ningún modo de acuerdo con la opinión de GAARDER (*Habla*, p. 105), según el cual “estas variantes se dan en todos los países, y mucho más numerosas que en México, al menos en inglés y francés”. Claro que hace esta afirmación con base en el exiguo número de expresiones por él recogidas en su estudio (que ni siquiera llegan a las dos docenas); imagino que, de conocer todas las que he logrado reunir en estas páginas, tal vez modificaría íntegramente su opinión.

¹⁹ “No es para hacer fútil lo serio por lo que... (se) emplean estas expresiones, sino más bien para aluientar el arraigado temor a



—Albert Kaw

“estremecimiento de horror ante la muerte”



—Albert Kaw

“cierto espíritu festivo, sarcástico”



"El mexicano se abre ante la muerte, la adula, la festeja, la cultiva, se abraza a ella... pero no se entrega"

la palabra verdadera... [como] resultado del miedo a la palabra desnuda y clara, resonancia de la idea que tienen las tribus salvajes según las cuales un nombre es algo que tiene existencia real fuera de los nombres, algo que posee poder, de suerte que el modo de sustraerse a malas consecuencias es no usar la palabra franca...; [o sea] porque la palabra se ha convertido en *tabú*" (JESPersen, pp. 212-214). Lo mismo supone GARCÍA DE DIEGO (*Lecc.*, p. 49): "Un caso de *tabú* universal es el de la muerte. Tan impresionante es la realidad y su nombre, que éste vive en continua suplantación... En latín, su horror se disimula con vaguedades de tránsito, *perire*, *interire*, *obire*, *recedere*". También para ALSINA (pp. 15-16) el germen o la raíz de estos eufemismos es lo que llama *superstición* (*tabú*?): "Parece ser de mal agüero usar determinados términos, que, por lo tanto, se evitan cuidadosamente. Tal, por ejemplo, ocurre con las palabras que hacen referencia a *morir* y a la *muerte*. En casi todas las lenguas conocidas se observa un cuidado especial en evitar estos términos, e incluso en algunas lenguas indoeuropeas, como ha observado WACKERNAGEL (*Vorlesungen über Syntax*, II, p. 286), la pérdida de la raíz *mer / mor* (como en griego, que se sustituye por el prehelénico *θάνατος*) puede deberse a razones de este tipo."

²⁰ Ése podría ser el caso de expresiones españolas como *si me ocurre algo*, *si algo me sucede*, por "si muero" o "si me matan", cuando tal cosa tiene alguna posibilidad de suceder y se teme verdaderamente pronunciar la palabra escueta que designa tan terrible contingencia. Expresiones como éstas tienen su equivalente exacto en latín arcaico (*si quid me faut*, PLAUTO, *Poen.* 1085) y en griego antiguo (*ἤντιπάθη*): cf. ALSINA, p. 16.

²¹ "On évite aussi par courtoise certaines évocations déplaisantes; on ne parle pas de corde dans la maison d'un pendu, un mort est le *défaunt* ou le *disparu*... L'origine des *tabous* est différente; il ne s'agit plus d'une simple association mais d'une identification du nom a la chose" (PIERRE GUIRAUD, *La sémantique*, París, 1959; pp. 55-56). Creo, en efecto, que casi todos los eufemismos "serios" de *morir* pueden explicarse de esta manera. Por delicadeza, por cortesía o por imposición de los hábitos sociales puede ser que, al hablar con un amigo de la *muerte* de algún parente suyo, me refiera a su *fallecimiento*; o que, al redactar una esquela fúnebre, se mencione el *deceso* de tal persona; o que al pronunciar unas palabras en público, se hable de "la sensible *pérdida*", pero en la intimidad, en el habla normal, en ausencia de los deudos, el suceso será simple y llanamente la *muerte* de F. "Cuando *falleció* su padre", podré decir en determinados casos; pero, hablando del mismo suceso con personas no allegadas directamente al difunto, diré siempre "cuando *murió* F.", sin que ni la palabra *muerte* ni el verbo *morir* despierten en mí sentimiento alguno de temor o de superstición. Esos eufemismos "formales" son fruto más de las convenciones cortes de la sociedad que de temores ancestrales de ninguna clase. (Cf. también GARCÍA DE DIEGO, *Lecc.*, 40, donde considera a tales expresiones "pura evasión eufemística"). Por otro lado, en las locuciones burlonas del tipo "llevarse la calaca a uno" es absolutamente imposible suponer influencia directa del *tabú* lingüístico: por irrespetuosa y casi blasfema, mucho más peligrosa resultaría la expresión eufemística que el verbo eludido. No funciona así, ciertamente, el *tabú* (que en muchos casos lleva a otorgar un nombre respetuoso, ennobecedor y meliorativo, a la realidad temida).

²² Para C. A. SMITH (*New words self-defined*, New York, 1920; p. 79) y para M. M'KINGHT (*English words and their background*, New York-London, 1923, p. 277), muchas de las expresiones usadas

por los soldados durante la Primera Guerra Mundial —como *go West*, *click it* (ir de permiso), *push up the daisies*— eran el resultado del espíritu de la vida militar, de la familiaridad con la muerte (más que del temor a ella) y el deseo de tomar en broma lo serio y horripilante. Creo que esta interpretación coincide cabalmente con la que trato de dar a la *mayoría* de las expresiones mexicanas que he oído.— La misma opinión, en esencia, sostiene GARCÍA DE DIEGO en otro lugar de su obra: "La reacción jocosa contra el horror de la muerte, tan fecunda en temas literarios españoles, crea en las lenguas voces risueñas del morir. En español se dice, entre otras, *palmar*, *espichar*, *diñarla*, *estirar la pata*, *hincar el pico*, *liárselas*" (*Lecc.*, p. 40).

²³ Como ejemplo de esas canciones, transcribo una que oí en cierta ocasión (nunca la he visto recogida por escrito), y en la cual se acumulan las expresiones festivas que valen 'morir': "Cleto el Fufuy / sus ojitos cerró, / todo el equipo, / al morir, entregó; / "Ya hizo el Mamerto" / —soltando el llanto, / (ni que fuera para tanto) / dijo la viuda al doitor: / "De un coraje se me enfrió, / ¡qué poco aguante!" / Lo sacaron con los tenis pa'delante / ... Cuando vivía el infeliz: "¡Si se fundiera!" / y hoy que ya está en el veliz: / "¡Qué bueno era!" Al licenciado LUIS CABRERA se atribuye la siguiente conjugación del presente verbo "irregular" *morir*: "Yo muero, tú falleces, él sucumbe, nosotros nos retiramos, vosotros os petateáis, ellos se pelan" (los recoge RUBIO, *Refranes*, II, p. 94).

²⁴ Al menos en un aspecto hay indiscutiblemente burla, mofa y deleite dentro de tan macabras danzas: en el de la sátira social. El pueblo de la Edad Media no podía dejar de deleitarse ante la idea de que todos los poderosos, todos los que se jactan de su riqueza, su pompa, su poder y su grandeza, habrán de humillarse por igual ante la muerte. Según MENÉNDEZ Y PELAYO (*Antología de poetas líricos castellanos*, Editorial Nacional, Santander, 1944; I, p. 339) el germen de sátira social fue el aspecto de las danzas macabras que más satisfizo a los castellanos.

²⁵ "Europa procura liberarse de su temor a la muerte, que es a la vez temor al Juicio Final y temor al Infierno, al través de las representaciones de la danza macabra, que es, desde el siglo XIV hasta el XVI, el tema más popular de la poesía, el teatro, la pintura y las artes gráficas" (WESTHEIM, p. 59).

²⁶ WESTHEIM, p. 81.

²⁷ "Es una crítica que no recurre a la indignación moral, a las protestas patéticas, sino a la ocurrencia ingeniosa, a la sonrisa irónica, a los alfilerazos satíricos" (WESTHEIM, p. 103). Sería también muy difícil determinar hasta qué punto puede haber influido en esta peculiar familiaridad para con la muerte de que hace gala el mexicano, la también sorprendente campechanía con que los españoles tratan —por lo menos, a los ojos de otros europeos— a tan temible señora. "España está poblada —escribía CAMILO MAUCLAIR— por una raza enamorada de la muerte, que mezcla la familiaridad con ella a todos sus cantos populares." *Cit.* por C. GES (*op. cit.*, p. 123 n.), para quien el hecho "de reírse a sabiendas de la muerte, fruto de la familiaridad creada por siglos de estoicismo étnico" es una "condición española" (p. 200). Y ese "estoicismo puede adornarse con galas de jocividad y adoptar la forma de juego burlón, tan grato al carácter español" (p. 156). No olvidemos que la mayoría de las expresiones mexicanas reunidas en este libro —o, al menos, los moldes lingüísticos a que ellas se acomodan— son de raigambre hispana. Comunidad de forma que tal vez corresponda a una semejanza de actitud.

La cara humana*

La cara humana
 es una fuerza vacía, un
 campo de muerte.
 La vieja reivindicación
 revolucionaria de una forma
 que jamás corres-
 pondió a su cuerpo, que tendía
 a ser otra cosa
 que el cuerpo.
 Así es absurdo
 reprochar el ser académico
 a un pintor
 que a estas horas
 se obstina todavía en reproducir
 los trazos de la cara humana
 tal y como son; porque tal
 y como son no han
 hallado todavía la forma que
 indican y designan
 y hacen algo más que esbozar;
 pero de la mañana a la noche
 y en medio de diez mil sueños
 machacan en el
 crisol de una palpitación
 pasional jamás rendida.
 Lo cual quiere decir
 que la cara humana
 todavía no halló su faz
 y que el pintor
 debe dársela.
 Mas quiere decir
 que la cara humana
 tal como se busca
 todavía con dos ojos una
 nariz una boca
 y las dos cavidades
 auriculares
 que corresponden a los agujeros
 de las órbitas como
 las cuatro aberturas
 del sepulcro de la
 muerte próxima.
 La cara humana
 lleva en efecto una especie
 de muerte perpetua
 en su cara
 y toca al pintor precisamente
 salvarla
 restituyéndole
 sus trazos propios.
 Desde mil y mil años efectivamente
 la cara humana habla
 y respira
 mas se tiene la impresión
 de que todavía no ha empezado a
 decir lo que es y lo que sabe
 y no conozco un pintor en
 la historia del arte, de Holbein
 a Ingres, que haya
 logrado hacer hablar
 la faz humana. Los retratos
 de Holbein o de Ingres son



* Presentación de *Retratos y dibujos de Antonin Artaud*. Galerie Pierre, París (julio de 1947).



muros espesos que no explican
 nada de la antigua arquitectura mortal
 que se apunta bajo
 los arbotantes de los párpados,
 donde se encajan
 en el túnel cilíndrico
 de dos cavidades
 murales las orejas.
 Sólo Van Gogh
 supo sacar de una cabeza
 humana un retrato
 que fuera el
 cohete explosivo del
 latido de un corazón
 estallado.

El suyo.

La cabeza de Van Gogh con
 sombrero de fieltro anula
 y da por no acontecidas
 todas las tentativas pictóricas
 abstractas que se puedan
 hacer tras él, hasta el
 fin de las eternidades.

Porque esa cara de carnicero
 ávido, proyectada como
 un cañonazo a la superficie
 más extrema de la tela
 y que de pronto se
 ve detenida

por un ojo vacío
 y vuelto hacia adentro,
 agota totalmente
 los secretos más
 especiosos del mundo abstracto
 en los que la pintura no figurativa
 puede complacerse,

por eso en
 los retratos que dibujé,
 procuré ante todo
 olvidar la nariz la boca
 los ojos las orejas o
 el pelo, pero busqué
 que la cara
 que me hablaba
 dijera el secreto
 de una vieja historia
 humana que

pasó como muerta en
 las cabezas
 de Ingres o de Holbein.

Traje a veces
 al lado de cabezas humanas
 objetos árboles

o animales porque
 todavía no estoy seguro
 de los límites en los que
 el cuerpo del yo
 humano puede detenerse.

Por otra parte
 he roto definitivamente con el arte
 el estilo o el talento en
 todos los dibujos que
 verán aquí. Quiero decir
 que desgraciado el que
 los considere como
 obras de arte,
 obras de simulación
 estética de la realidad.

Ninguno es
 hablando en serio una
 obra.



Todos son apuntes,
 quiero decir
 plumadas o golpes de testuz
 dados en todos los sentidos
 del azar, de la posibi-
 lidad, de la suerte, o del
 destino.
 No busqué
 cuidar mis trazos
 o mis efectos
 mas sí manifestar algunas
 especies de verdades
 lineales patentes que
 valgan tanto
 por las palabras,
 las frases escritas
 que por el grafismo
 o la perspectiva de los trazos.
 Así varios dibujos
 son una mezcla de poemas y de
 retratos
 de interjecciones escritas
 y de evocaciones plás-
 ticas de elementos de
 materiales de personajes
 de hombres o de animales.
 Así es como hay que aceptar
 estos dibujos en la
 barbarie y el desorden
 de su
 grafismo "que jamás
 se preocupó
 de arte" pero sí de la sinceridad
 y de la espontaneidad
 del trazo.

Antonin Artaud

Traducción de Max Aub

Relaciones entre Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez

Por Ricardo GULLÓN

Durante años Juan Ramón planeó la publicación de un librito cuyo título sería: *Cartas y versos a Juan Ramón Jiménez*, por Rubén Darío. Es más, en la relación de volúmenes integrantes de la "Biblioteca de Definición y Concordia" de *Índice* figura el tal librito relacionado con el número 6. En los ejemplares del número 7 (*Presagios*, de Pedro Salinas) puede comprarse la exactitud del dato.

Había de ser el volumen uno de los varios en que intentaba reunir correspondencia y textos que documentaran la relación de Juan Ramón con los escritores más destacados de la época. En tal serie figurarían, por ejemplo, tomos en los cuales recogería cuanto se refiriese a su amistad con Antonio y Manuel Machado, Villaespesa, los Martínez Sierra... Aunque en forma incompleta, algunos de esos proyectos he intentado llevarlos a cabo no hace mucho.

En el curso 1954-55 el profesor Donald F. Fogelquist, antiguo amigo de Juan Ramón y colega de Zenobia en la Universidad de Miami, se trasladó a Puerto Rico para continuar sus investigaciones juanramonianas al lado del poeta. Recuerdo bien a Fogelquist y su decepción de entonces al comprobar que la enfermedad de Juan Ramón (parte de ese tiempo muy decaído y nervioso, hospitalizado incluso) le impedía comunicar con él con la intensidad deseable. Pero al menos logró autorización para llevar a cabo el proyecto durante tantos años planeado por Jiménez: la edición de las cartas de Rubén Darío.

En el número 13 de los *Hispanic American Studies*, de la Universidad de Miami, correspondiente a febrero de 1956, se insertó el texto preparado por Fogelquist con el título de *The literary collaboration and the personal correspondence of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez*. Se hizo tirada aparte del trabajo, en folleto de cincuenta y seis páginas, dividido en cinco partes: estudio preliminar de Fogelquist; cartas de Rubén y Juan Ramón; ciento treinta notas a la correspondencia identificando personas, obras y lugares mencionados en ella; bibliografía y apéndices, constituidos por la reproducción de cuatro autógrafos de Rubén. Las cartas del gran nicaragüense fueron copiadas de los originales que Juan Ramón Jiménez regaló a la Biblioteca del Congreso de Washington, años después que (según afirmaba) cierto director de la Biblioteca Nacional, de Madrid, rechazara el donativo de las mismas.

Así, respecto a las cartas de Darío, Fogelquist dispuso de las regaladas a la Biblioteca del Congreso; en cuanto a las de Jiménez reprodujo las que Alberto Ghirardo recopilara en el curioso y a ratos desbarajustado *Archivo de Rubén Darío*, pero advirtió que existían otras, por entonces inaccesibles. Una de éstas apareció recientemente en la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico, en un legajo de papeles varios. Está fechada el 8 de septiembre de 1911 y le correspondería el número 29 bis en la serie publicada por Fogelquist, compuesta por treinta de Rubén y por diez de Juan Ramón, alguna de éstas incompleta.

Se habla en ella de *Mundial*, el "magazine" que Rubén Darío dirigió en París. Según advertirá el lector en la fotocopia adjunta, bajo el membrete de la carta figuran como administradores de la revista los que en realidad eran sus propietarios, Alfredo y Armando Guido, acaudalados uruguayos que atrajeron al autor de *Prosas profanas* con promesas luego incumplidas o cumplidas parcialmente. *Elegancias* era una revista "femenina", gemela de *Mundial*, publicada también por los hermanos Guido.

Odas seculares es el famoso libro de Lugones, publicado en 1910, y *Cabezas* el volumen de Rubén en que se recopilaron artículos suyos sobre "Pensadores y artistas" y "Políticos". En él se incluye la admirable crónica (antes impresa en *España contemporánea*) escrita para *La Nación*, de Buenos Aires, el 30 de mayo de 1899 con ocasión de la muerte y entierro de Castelar. Ésta es la página en que Juan Ramón señaló varias veces la influencia de José Martí, y es sin duda un ejemplo característico del estilo "modernista". En *Cabezas*, se juntan estudios sobre Benavente, Rodó, Nervo, Lugones, Gómez Carrillo, Octavio Picón, Alfonso XIII..., pero no figura entre ellos nada relativo a Juan Ramón, según se anuncia en la carta que estoy comentando.

Es en *Tierras solares* donde hallaremos un artículo de Rubén, "La tristeza andaluza", dedicado a Juan Ramón Jiménez al aparecer *Arias tristes*. Debe recordarse también que *Ninfeas* lleva como "Atrio" el soneto de Rubén que empieza: "Tienes, joven amigo, ceñida la coraza..." y que en los *Cantos de vida y esperanza*, la sección titulada *Los cisnes*, integrada por cuatro extraordinarios poemas, está dedicada a Juan Ramón Jiménez, que por encargo del autor cuidó la edición (realizada en la Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, de Madrid, en el año 1905) y en compensación recibió como magnífico regalo el manuscrito de la obra, luego donado por él a la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, junto con las cartas de Darío.

He aquí el texto de la carta de Rubén, no incluida en el epistolario publicado por Fogelquist:

Septiembre 8 de 1911

Sr. D. Juan R. Jiménez

Moguer

Querido amigo:

Infinitas ocupaciones, que son hoy una continua preocupación para mí, me impiden escribirle con la frecuencia que quisiera. Todavía no está bien organizado Mundial y lucho con los dueños para que esto valga la pena intelectualmente, hasta donde sea posible en un "magazine". Sus versos aparecerán pronto, bien decorados. — No le he enviado la fotografía, porque no tenía una de mi gusto y reciente. Dentro de unos días se la remitiré. Estoy en espera de la suya. — Supongo recibirá Mundial y Elegancia con regularidad. — Envíeme prosas y versos. — Aunque estos señores pagan tan mal como en España, algo es algo. Siquiera tiene uno para libros y revistas. Hágame á este respecto cualquier encargo.

Leí todos sus versos. Siempre admirables, llenos de alma y de música. Yo haré de V. pronto un juicio concentrado, en una serie que publicaré con el nombre de Cabezas.



Rubén Darío — "callado, voluminoso, estatuario"

Lugones le saluda. Publicó sus Odas seculares. Pero ¿no tiene ejemplares! Hay que pedir eso á Buenos Aires.

Deséole fuerza contra las dolencias, voluntad de vida, y que crea siempre en su viejo amigo,

R. Darío.

En la Sala Zenobia-Juan Ramón, clasificados en la carpeta rotulada *Mi Rubén Darío* (título de un libro nunca escrito) hay dos hojas a máquina, corregidas por Juan Ramón Jiménez. Una de ellas lleva en la parte alta, margen izquierdo, el nombre de Rubén Darío, seguido, entre parentesis de las palabras: "Cartas de R. D. a mí", y más abajo de la indicación autógrafa: "Notas". Estas líneas son notable muestra de las curiosas noticias y observaciones que el poeta hubiera llevado a su libro.

Con mi ciego entusiasmo de muchacho, le había propuesto a Rubén Darío que sus magníficos Cantos de vida y esperanza y mis fugaces Jardines lejanos salieran juntos. A él, que comprendió sin duda el sentimiento que me movía y sabiendo que yo sabía poner cada cosa en su lugar, le agradó la idea.

En aquella época, tan distinta de ésta, los más jóvenes, Antonio y Manuel Machado y yo, por ejemplo, sabíamos dar su lugar verdadero a los maestros (Unamuno, Rubén Darío, Valle Inclán, Azorín) tal vez por la seguridad que teníamos en el porvenir; y ellos, sabiéndolo, estaban a gusto entre nosotros. Así pues, Rubén Darío se obligó a terminar su libro grande y maduro y este libro y mis jóvenes Jardines verdes y amarillos salieron al mismo tiempo. Algo bueno hubo en esto y es que quizás Rubén Darío, muy descontento ya de sí mismo en esa época como se manifiesta en las cartas que escribe se decidió a formar el libro.

Querido y muerto gran poeta.

El otro fragmento conservado entre los papeles juanramonianos es una preciosa e intencionada estampa, gemela, según creo, de las que pueden leerse en *Valle Inclán, castillo de quema* y en *Recuerdo al primer Villaespesa*. Por la calidad del papel y el tipo de la máquina utilizados diríase que fue escrita en Madrid, hacia 1930-1935. El estilo es el de los retratos y caricaturas de *Españoles de tres mundos*. Compare el lector la página copiada a continuación con el espléndido retrato de Rubén "monstruo marino", inserto en este libro. La hoja a que ahora me refiero no tiene título, y únicamente lleva al margen superior izquierdo la indicación: "Mi Rubén Darío", indicadora de la serie a que corresponden. Con lápiz rojo figura la palabra "Borrador", y con el mismo están hechas las correcciones y añadimientos. El texto completo es el siguiente:

Estación del Norte. Madrid. Solitaria. Los árboles que siempre me presentan a Rubén Darío. Un único paseante, cursi, entallado, d'annunziano, en la soledad del andén y la hora. Sospecho que espera a Rubén Darío.

Rápido de París. Poca gente. Rubén Darío. Presentación. Con su bondad: "J.R.J., el gran poeta de Arias tristes". "Vargas Vila, que... es... también... un gran poeta." Boca torcida de V. V.

Simón. Cuesta de San Vicente. Vargas Vila discute solo todo el tiempo. Su voz cascada, gangosa, odiosa, falsa, sobre el tartalamiento del coche. Su cuello de cartón, cuchí su bigotito de tres pares de pelos para arriba, sus botas derecha, izquierda, puntiagudas de charol amarillo y gamuza blanca, su plastrón rosado, asfixiante. Danunzianismo villaespésico sudamericano. Yo siento que me hace daño el almuerzo comido de prisa para llegar a la estación. Náuseas, subfiebre. Rubén Darío callado, voluminoso, estatuario, sonríe y calla.

Hotel Inglés. Cuarto interior. Vargas Vila, con la voz más odiosa que es dado oír en la vida, meloso a la vez, a Rubén Darío: "Usted es el sol de Nicaragua". Rubén Darío, vacilando y abriendo una maleta: "Usted... es... usted, y cuando no... Víctor Hugo o D'Annunzio". Vargas Vila se inclina reverente: "Gracias, gracias".

Rubén Darío pide whisky. Saca de la maleta un rollo oficial. Me dice que viene a discutir con Vargas Vila una cuestión de fronteras de sus países respectivos. Llega el whisky. Comprendo que es el momento de retirarme. Salgo.

Quiero advertir al lector que en el primer párrafo, donde he transcrito: "los árboles que siempre me presentan", pudiera leerse también: "que siempre me traen" o "que siempre me vuelven", pues, siguiendo un hábito de comparación muy arraigado, Juan Ramón escribió primero el verbo seleccionado por mí, y a lápiz puso arriba "traen" y abajo "vuelven".

Como apéndice de estos tres documentos inéditos, publico las olvidadas cartas de Juan Ramón Jiménez sobre el proyectado monumento a Darío, en Madrid. Son un curioso recuerdo de

la época en que asuntos literarios, o relacionados con la literatura, podían suscitar apasionamientos y cóleras que hoy sólo logran provocar los políticos y sociales. Su "actualidad", por desgracia, me parece evidente.

A continuación incluyo el discurso, no publicado en México, hasta ahora, pronunciado (creo que recogido en cinta magnetofónica) por Juan Ramón Jiménez en el acto de la botadura del buque Rubén Darío, de la Marina de los Estados Unidos, en Savannah (Estado de Georgia), el 21 de junio de 1944. Dar a un barco el nombre del poeta nicaragüense fue decisión adoptada por las autoridades norteamericanas como testimonio de admiración y homenaje a los pueblos de Hispanoamérica, representados por el gran poeta.

APÉNDICES

1

CONTRA Y POR RUBÉN DARÍO

Madrid: 27-octubre-1923

Sr. Director de España:

Mi querido amigo: le agradeceré mucho a usted, que, si no ve inconveniente en ello, tenga la bondad de publicarme en su revista la carta siguiente.

Suyo afmo.,

Madrid: 25-octubre-1923

Sr. D. J. L. Pando Baura:

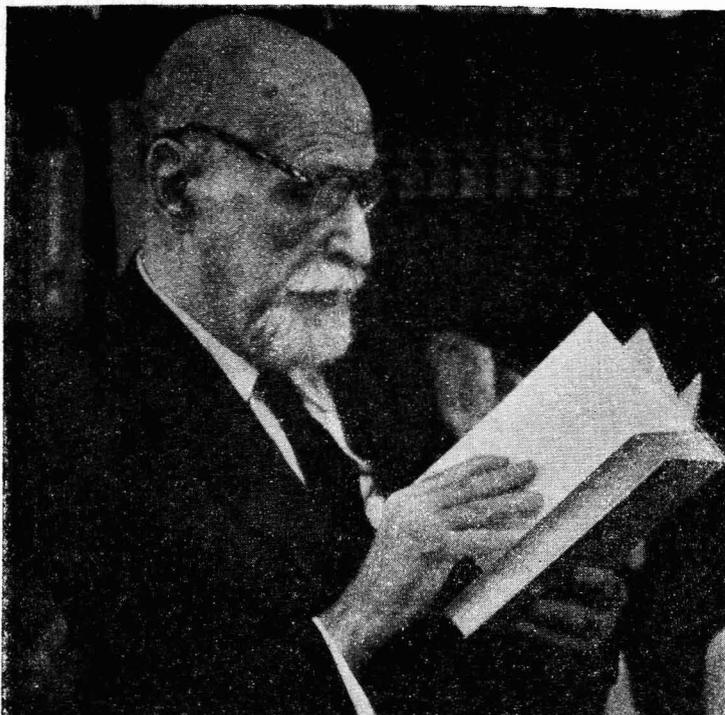
Junta Suprema del Patronato del Primer Congreso de Juventudes Hispanoamericanas.—Secretaría: Excmo. Ayuntamiento de Madrid (España).

Muy señor mío: he recibido su atenta carta circular del 22 del corriente, en la que me invita usted a aceptar mi designación para vocal de la Junta que ha de entender en la erección de un monumento, en Madrid, a Rubén Darío.

Agradezco profundamente el honor que me hacen usted, esa "Juventud Hispanoamericana y las personalidades adheridas a la idea"; pero lamento tener que decirle que no me son gratos estos negocios de hispanoamericanismo de oficio, liceo y junta suprema, y que, por lo tanto, me es imposible aceptar designación tan honrosa para mí en sí misma y más con la compañía de los variados señores que constituyen dicha Junta: —Presidente: Armando Palacio Valdés. —Vocales: Azorín, José Ortega y Gasset, José María Salaverría, Ramón Pérez de Ayala, Antonio Machado, E. Gómez de Baquero, Eduardo Marquina, Emilio Carrere, Luis de Tapia, Antonio Espina, Antonio de Hoyos y Vincent, Enrique de Mesa, R. Goy de Silva, Adolfo Cuenca, José de la Cueva. —Secretario: J. L. Pando Baura.—

La ¿popularidad? que, desde los últimos años de su vida, arrastra diariamente a Rubén Darío de un lado absurdo a otro vano, nace, por desdicha del poeta, de aquellas vagas concesiones de su turbio ocaso, que sería más piadoso borrar para siempre con una oscura noche limpia. La jente toda, con motivo o sin él, viene cojiendo, hace diez o doce años, al bondadoso y grande americano —como otro día a nuestro pobre andaluz Bécquer— para lugar común constante —cita, parodia— de una ridícula, barata farsa de gloria. ¡No, no más! Si el poeta, al final de su traqueteada y triste existencia, cayó un poco —por sinrazones sólo disculpables "en él", que tanto tenía de razón alta— en ciertos nauseabundos beleños de patriotería, academicismo y compadreo fácil, la obligación de quienes lo admiramos de veras es no hundirlo más —con la pesada mortaja de un uniforme que él se puso a veces, inconscientemente, como un niño— en ellos; sino levantarlo, en una purificación de respetuoso "olvido transitorio", hasta que quede únicamente de él lo que no puede nunca entrar en carroza de cartón ni velada de encrucijado Ateneo, a una música celestial... de plafón con semimusas.

En cuanto a la idea concreta del monumento: el Rubén Darío que tenemos la ineludible deuda de perpetuar en esta España que tales pruebas le mereció de exaltación y cariño, no puede ser —insisto, porque será necesario insistir mucho en esto— ese Rubén Darío tan manoseado por ahí, de revista cuché y latina de modas, turné de ballena indefensa, postal, álbum, abanico y ¡ay! prólogo de compromiso diplomático o periodístico; cantor vicioso que correspondería a un bloque nefasto de esos que van cayendo sobre Madrid; sino el otro, mejor, el "uno", arisco y desnudo, de la mar, la carne y el cielo; "presencia" que se evadirá ¡no lo dudéis! de glorietas de quita y pon, de encostados y machuchos pedruscos "de la raza", de procesiones cívicas, de amparos de comedia. Y éste lo que anda pidiendo a gritos divinos es... edición seria y cuidada, lectura tranquila en ella, ¡no más empalagosa imitación!, y gozo ardiente, recogido.



Juan Ramón Jiménez — "dar su verdadero lugar a los maestros"

Estoy seguro de que doy alegría a la sombra tolerante de mi inolvidable amigo y maestro no interviniendo en favor de este asunto monumental. Si hay quienes piensen como yo, me declaro dispuesto a formar parte con ellos de una agrupación contra "ese" monumento y por el otro: la edición perfecta, sólida, sencilla, definitiva, que digo, de su obra buena.

Usted, Sr. Pando Baura, me perdonará, y con usted esa "Juventud Hispanoamericana y esas personalidades adheridas", si con esta carta contrario los intereses de ustedes; pero he creído que mi deber era escribirla y publicarla. Si en otra cosa más de acuerdo con mi modo de sentir y pensar puedo servirle, cuente con su afmo. y muy reconocido s.s.q.b.s.m.,

2

CON EL "ÚNICO" RUBÉN DARÍO

Madrid: 17-diciembre-1923

Señor Director de España.

Mi querido amigo: unas palabras más sobre este desagradable negocio del Monumento a Rubén Darío:

Estoy contento de haber conseguido mi propósito, que era: 1º, sacar a luz un asunto que se llevaba solapadamente —y con intención muy distante de la glorificación de un poeta— entre personas que no es posible que hayan nunca podido comprender, ni sentir, y que es seguro que no han "leído" jamás a Rubén Darío; y 2º, evidenciar que no aceptaban su designación para el consabido Comité, determinados escritores cuyos nombres se pretendía que sirvieran de espejo con que coger la buena fe de hispanoamericanos y españoles.

Creo que no es preciso añadir que mi intervención se limitaba a la parte "estética y ético-estética" de la cuestión. "Lo demás", que necesariamente había de derivarse de mi alerta, no es de mi competencia; y aun cuando pienso que, por dignidad de España, deviera definirse de una vez ese turbio hispanoamericanismo que nos envuelve año tras año, y que la juventud sana es la llamada a llevar a cabo la empresa, me parece que mientras existan América y España y vividores generales españoles e hispanoamericanos —los nombres de los de hoy están en todas las bocas—, seguirá todo, por desgracia, en la misma confusión que hasta aquí.

Pido perdón a los mejores lectores de España de haberles llevado, sin culpa mía, a leer conceptos que, por la diferente calidad y condición de las personas que han andado en el asunto, era inevitable, a lo menos, que se escribieran, y que sabía yo de antemano que habría que soportar; de los cuales —¡pero nunca arrepentido de mi intervención, que repetiré en cada momento en que la considere justa!— me siento, como poeta y como español, profundamente avergonzado.

Suyo afmo.,

3

PALABRAS EN LA BOTADURA DEL "RUBÉN DARÍO"

En su oscuro año penúltimo, 1915, Rubén Darío, el mayor poeta hispanoamericano, entregado ya del todo, con 49 terribles

años de vida, a su destino adverso, pasaba por este Atlántico, frente a estas costas de Georgia, camino a su Nicaragua, su León y su término. En febrero de 1916, viniendo yo de España a América, ya en las nieves de Terranova, el cable nos dio la noticia de su cese material.

Hoy, 29 años después, un barco norteamericano, un "Liberty Ship" que ostenta en su costado el nombre mágico, abre en Savannah las aguas atlánticas que traen y llevan las Américas con España, la tan amada del poeta nicaragüense, toma posesión de un mar nuestro, nace al mar, animado de este nombre que es hoy un ser lírico glorioso: RUBÉN DARÍO.

Quién nos hubiera dicho a él y a mí, hace 40 años, cuando yo, invitado poéticamente por él subí de Andalucía a Madrid, que hoy, con motivo de la botadura de este "Liberty Ship", distinguido por la Marina de los Estados Unidos, de modo tan romántico, tendría yo el honor de saludar en español a mi gran amigo y maestro desde Washington: Español amigo de todas las hermosas Américas, yo que traté tanto a Rubén Darío siendo yo un muchacho que quería ser poeta y él un poeta maduro en la mejor riqueza de su obra, pienso que acaso ninguna gloria mundana hubiera significado más para él (con el profundo sentido que el cantor de la *Oda a Teodoro Roosevelt* y para todos debiera suponer este nombramiento) que ser el titular de un buque del país de dos de sus más grandes admiraciones líricas, Edgar Allan Poe y Walt Whitman; dos nombres de un norte a los cuales el suyo de un centro está ya equiparado para siempre. Rubén Darío tuvo de los Estados Unidos, en su juventud y en su madurez, antes y después de conocerlos, una visión primero legendaria y luego un poco convencional. En su soneto a Whitman, del libro *Azul*, apoyado sin duda en la crónica más cercana de José Martí, el soñador cubano ejemplar, los versos

anuncia, en el futuro tiempo mejor.

Dice al águila, "¡Vuela!" "¡Boga!" al marino.

respondían intuitivamente a los versos a España del poeta de Manhattan

No creas que te olvidamos, materna.

¿Por qué te retrasaste tanto? ¿Se cerraron sobre ti las
nubes otra vez?

Pero tú te apareciste, tú misma, ante nosotros. Te
conocemos,

nos has dado una prueba suprema, nos has dejado
entreverte.

Tú esperas allí, como en todas partes, tu momento.

Y, más tarde, en el prólogo de *Prosas profanas*, saluda al grande y dulce poeta gris con esta línea concisa: "Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman".

El atormentado Poe significó para Rubén Darío el atormentado, esa ilusoria ala femenina ideal, con Leonor, del pensamiento amoroso, que, en medio de la enorme masa presente de sensual carne venusina, nunca le abandonó el espíritu. El "con Psiquis, mi alma" de Poe, lo transforma en "Divina Psiquis, dulce mariposa invisible". Después viene su cristiana *Oda a Roosevelt*:

Creo
que el progreso es erupción;

luego, las visiones de una New York de contraste, vaguedad de viajero desde una ventana de hotel; y al fin, anulado ya el poeta como hombre, la nostalgia de un desconocimiento perdido, desde un hospital a una borda hacia abajo, a la deriva.

Rubén Darío fue ante todo y siempre un poeta marino. Lo mejor de su obra está hundido, bañado, mecido o salpicado de mar. Yo escribí una imagen de Rubén Darío, periodista del mar, almirante lírico, embajador de Venus. Y tengo o tuve una fotografía de Rubén Darío (que me dio Alfonso Reyes, el mexicano completo, constante exaltador del rico nicaragüense) vestido de teniente de navío o capitán de fragata, con "Venus bella", su "reina rubia" divina humana, en la frente, como una señal del universo.

Me complazco ahora, en mi imaginación, en embarcar a Rubén Darío, vestido de blanco, como en la fotografía, en el "Liberty Ship" que lleva su fastuoso nombre. Que con el poeta en su puente, salga al Atlántico el buque y sea saludado por los coros de delfines y recibido al anochecer por esta Venus, "luciente tembladora", de junio. Y que este nombre RUBÉN DARÍO sea benéfico para el buque, para el uso del buque y para el espíritu y el cuerpo de quienes lo tripulen y quienes lo manden desde más alto puesto, todos bajo el signo del cristiano poeta nicaragüense. Así sea.

“Gauchos judíos” y xenofobia

Por David VIÑAS

¡Cantad, judíos de la Pampa!
Mocetones de ruda estampa,
dulces Rebecas de ojos francos,
Rubenes de largas guedejas,
patriarcas de cabellos blancos
y espesos como hípcas crines;
cantad, cantad, Saras viejas
y adolescentes Benjamines,
con voz de vuestro corazón:
¡Hemos encontrado a Sión!
—RUBÉN DARÍO *Canto a la Argentina*.

Amiga mía soy judío y soy cristiano.
—A. GERCHUNOFF, *Los amores de Baruj Spinoza*.

1910 aporta dos signos fundamentales a la Argentina oficial: es a la vez el año de los homenajes celebratorios del centenario de la Revolución de Mayo y el de la culminación del optimismo nacional fundado en una suerte de progresismo mecánico. Los postulados de Alberdi, planteados en el siglo anterior y que habían servido de fundamentos teóricos a un país gobernado por la alta burguesía liberal, parecían haber logrado su concreción. En 1910 la Argentina imaginada en 1852 y en 1880 estaba allí, frente a los ojos de todos, igual a un toro rotundo y brillante exhibido en una exposición rural. Y como todo determinismo es tranquilizador, homenajes y optimismo se proyectaron más que nunca sobre un futuro al que en ese momento se sentía como “una cosa casi presente y tangible, como una seguridad con la que se contaba y sobre la que se vivía”.¹ El liberalismo alberdiano alcanzaba su apogeo. En ningún otro momento el país tuvo la sensación de creer más en sí mismo y “las festividades del Centenario de la Revolución despertaron, en todas partes, una exaltación enfermiza de las cosas del terruño”.² Al repasar lo que se escribió en esa época se tiene la sensación de asistir a una melancólica puja por ver quién ensalza mayores realizaciones en el presente, quién pronostica mejores esplendores futuros o, bien, quién es capaz de escudriñar el pasado descubriendo más importantes aciertos o valores personales más auténticos y ejemplares. La lista es larga, pero el “signo común es la confianza en nuestra predestinación a la grandeza”³ y el tono de euforia es parejo y sistemáticamente confirma al que desciende desde el gobierno: “Como lógico corolario de esta perspectiva de prosperidad y progreso, en la que predomina un criterio de previsión por sobre las idealidades del anhelo patriótico —decía el presidente Figueroa Alcorta el 19 de marzo de ese año— veo la Nación en la culminación de su evolución total, fuerte y grande por su poder y civilización, en marcha hacia el ideal de sus destinos históricos”.⁴ Dentro de esa perspectiva general la creencia en un país como “crisol de razas” era una constante decisiva y a las delegaciones extranjeras enviadas especialmente para asistir a las conmemoraciones oficiales se las vio como un símbolo de “la eficiente colaboración” que convergiendo “de todos los rumbos, como aporte mundial de engrandecimiento se incorporaba a la acción afanosa de la nación”. Ésa era la consigna en 1910: “abrir nuestros brazos a los hombres de todos los países que quieran trabajar con nosotros”.⁵ “Todos los hombres del mundo” de la invocación constituyente se había convertido en un lugar común de la retórica de escultores (monumento a los españoles, monumento de los franceses) y oradores. E imágenes bucólicas de “paz y armonía”, “trabajo y justicia” aparecieron a cada rato en la prosa oficial: “Vivimos en la paz del trabajo, labrando nuestro surco, que es surco de progreso.”⁶ No se tenían dudas: siempre se había salido adelante, se iba hacia adelante, y eso seguiría, y mantener lo que se había alcanzado era lo que “el país sólo requiere para proseguir la marcha triunfal de su evolución”.⁷ Los directores de la Argentina de 1910 eran agnósticos; si no, hubieran afirmado que Dios estaba con ellos. De cualquier manera, se conformaban asegurando que era “un buen criollo” mientras cultivaban un tono oficial que no sufría cortes: concluía su mandato un presidente que invocaba la “paz y la prosperidad de que disfruta el país”⁸ y llegaba uno nuevo declarando recibir las insignias del cargo “bajo los auspicios de la paz” y “en plena tranquilidad”.⁹ El coro es unánime. “Rija nuestra conducta, en las jornadas de paz, el ¡excelsior! arrogante y estimulador” propone el orador más prestigioso de la época;¹⁰ y al novelista español más famoso y más vendido, Vicente Blasco Ibáñez, se le encarga un libro que divulgue las grandezas

argentinas.¹¹ En los sectores más visibles de la inteligencia, la reacción fue semejante: actuando como oficialismo intelectual, próximos y coincidentes con los directores políticos, los escritores se colocaron a la zaga de la alta burguesía liberal y los poetas participaron en un concurso oficial para elegir un himno al Centenario: Calixto Oyuela rimó “lampos” con “campos” logrando que la paz virtiera “su blanco albor” mientras inscribía “en su bandera: Verdad, Justicia, Amor”; Rafael Obligado propuso que los argentinos bendijeran “el astro esplendente”, “porque estamos sus hijos en paz”; Martín Coronado también estuvo de acuerdo en que la Argentina es una “bandera de paz”; Horacio F. Rodríguez estimó que el sol “difunde paz” sobre “la pampa ubérrima”; la única mujer participante, Mercedes Pujato Crespo, alzó “un emblema grandioso: la unión” y, finalmente, Manuel Gálvez optó —dentro de las consabidas invariantes de paz y fraternidad— por cantar a “la raza latina” y al “País de agricultores”.¹² La adhesión de los historiadores, por su parte, tuvo como finalidad acumular certezas y ratificaciones en el presente: se tenía un idioma distinto y propio según lo probaban Tobías Garzón y Lisandro Segovia con sus diccionarios de argentinismos; el pasado educacional merecía ser relevado y enaltecido en los varios tomos de Juan P. Ramos,¹³ y el positivismo académico rendía su homenaje a través de uno de sus más firmes representantes, Carlos Octavio Bunge, dedicando un texto de lectura para los colegios titulado *Nuestra Patria*, mientras la figura mayor de esa tendencia, José Ingenieros, consagraba el lugar común del “crisol de razas” al analizarlo escrupulosamente en su *Sociología argentina* a lo largo de los capítulos dedicados a “La nueva nacionalidad” y a “La argentinidad”.¹⁴

Joaquín V. González —a su vez— coincidía con los mismos planteos en su *Política espiritual*, recopilación de 1909: “Una Patria del futuro —proclamaba convirtiendo el optimismo retórico en un optimismo ingenuo— vivirá sin divisiones, sin diferencias, sin rivalidades, sin rencores, sin envidias, sin tiranos, sin siervos, sin preferidos, sin menospreciados, porque todos serán gajos del mismo olivo, brazos del mismo raudal”.

Todo se convertiría en una “Patria dulce y propicia como árbol de vasta sombra en el desierto”, donde irían “los viajeros a buscar frescura y reposo”; una “Patria amable, protectora y justiciera donde el peregrino de la vida sienta deseos de permanecer y plantar una tienda y un árbol”... El tópico optimista e integrador se había generalizado. Y las principales figuras de la generación del 90 entraron en esa puja por ratificar lo que sentían natural corolario de las festividades oficiales: el primero, Lugones, en sus *Odas seculares* de horaciana visión integradora (“Pasa por el camino el ruso Elías / con su gabán eslavo y con sus botas. / Manso vecino que fielmente guarda / su sábado y sus raras ceremonias / con sencillez sumisa que respetan / porque es trabajador y a nadie estorba...”) y su *Prometeo* (“... he creído que la celebración del Centenario era momento propicio para formular un ideal generoso”). Allí, al dejarse llevar por su euforia grandilocuente, intenta vincular lo argentino con lo griego, actitud que prolongándose a través de *El ejército de la Ilíada* (1915) y *El Payador* (1916), llega hasta los *Estudios helénicos* del 24.

Dentro de este panorama general de optimismo e integración, se debe ubicar a *Los gauchos judíos*: en esta colección de estampas de Alberto Gerchunoff todo es coherente y deliberado, desde los dos elementos del título y la oportunidad de su aparición hasta la presentación fechada en “Buenos Aires, año del primer Centenario Argentino”, que se cierra con un verso del Himno Nacional.

Aún más: uno de los primeros lectores del libro, Martíniano Leguizamón, autor de una carta que posteriormente ha servido de prólogo, señaló la doble intención de Gerchunoff tan evidente como reiterada: por un lado, el “alto sentimiento de gratitud y amor hacia la tierra generosa que entrega al colono sus frutos de oro”¹⁵ y, por otro, el “crisol de amor que está modelando el tipo nuevo, varonil y hermoso del gaucho judío”. Y los dos componentes: paz (“despiertan en su espíritu el recuerdo de los bíblicos campesinos que apacentaban los mansos ganados en la paz de las praderas”) e integración (las judías jóvenes “se hacen perdonar la volubilidad con que olvidan el severo precepto que les veda amar a los que

no son de su raza, entregando las ternuras de su corazón al gauchito" y los jóvenes judíos "abandonan los hábitos tradicionales adoptando los trajes y usos de la comarca y adquieren como por lenta infiltración del medio ambiente" un nuevo sentido de la libertad) terminan por convertirse en constantes que temática y formalmente se ven corroboradas a lo largo de la obra.

A partir de que América y la Argentina se contraponen a Europa y a la Rusia de los zares en tanto "las noticias de América llenaban de fantasía el alma de los judíos", el aquí se convierte en la liberación y el fin de los padecimientos y persecuciones. La contraparte de la "sórdida ciudad de Tulchín" es la provincia de Entre Ríos donde "trabajaremos nuestra tierra, cuidaremos nuestro ganado y comeremos nuestro pan", como profetiza uno de los personajes. Allá era Vilna, allá sólo se ganaba "un par de rublos al mes". "Aquí, ¡Moisés tiene campo, trigo y ganado!" Ésta es la tierra prometida: Hirsch "ha prometido salvarnos", clama uno de los judíos inmigrantes mientras se recuerda que cuando el Dain describía "un porvenir magnífico para el pueblo perseguido, su voz emocionada vibraba como en el templo al hablar de la Tierra Prometida." América y la Argentina se asimilan así a una nueva Sión donde el "cristianismo no nos odiará", "donde reina la alegría y la paz" y se olvidan las ciudades sombrías y donde se vuelve "a trabajar la tierra" bajo un "cielo benévolo". Aquí hasta las reglas aparentemente más rígidas se modifican, pues el viejo "ya no es prestamista ni mártir, como en la Rusia del zar", "donde las leyes excepcionales se multiplicaban". Lo antitradicional de América es la naturaleza y la dignidad. El aquí es un retorno al judaísmo primitivo de labriegos y pastores. Allá es lo que ha quedado atrás, lo que se debe olvidar y lo que paulatinamente se va reduciendo a un punto de referencia de donde sólo llegan "noticias desoladoras". Es el luto y lo sombrío, "la miseria del pueblo natal", antítesis del sol americano que constantemente ilumina imágenes rurales de beatitud bucólica, bajo un "cielo inundado de luz",

"protector y suave" o "bien azul" poblado de nubes incomparables, de donde cae "una luz fuerte" y nítida que no sólo recorta duramente las sombras de las parvas y de los árboles y los perfiles judaicos, sino que penetra bajo la piel y "fermenta la sangre". Si la Rusia de los zares es un recuerdo destemplado y humillante que todos recuerdan como espectadores de sus propias vidas, aquí se vive y se actúa en presente, cálidamente.

Pero, al repetirse, el sol aplanar el paisaje y el nuevo mundo entrerriano resulta liso como una playa, neto y organizado: se ordeña, llueve o se ara y después se duerme la siesta dejándose anegar en una "paz religiosa" o se renuevan las "monótonas tareas de la colonia". Cada acto es un compartimento, cada acto requiere su rito y su pausa. Y todos los elementos contribuyen a dar una sensación general de estática placidez: "el arroyo canta" o "entona su melodía georgica" o "se extiende como un hilo gris" o "como un tajo blanco" y las reiteradas descripciones coinciden en un ambiente compacto y casi palpable, atestado de objetos pesados y nítidamente separados sobre los que sopla un viento próximo y suave con algo de aliento o de jadeo animal.

Es así como el universo de Gerchunoff no se insinúa, sino que se impone y se reitera pretendiendo ser exhaustivo. Él siente la necesidad de describirlo, toqueteándolo y exhibiendo su posesión. Ese aire pesa y las tardes pesan y el tiempo se siente sobre la tierra y sobre los hombros. Hasta los colores toman distancia respecto de las cosas convirtiéndose en objetos autónomos: las margaritas o los cardos no están teñidos por un color determinado, sino que portan ese color, lo sustentan, son objetos que llevan encima otro objeto que es el color. Y el mundo de *Los gauchos judíos* resulta de esa manera un universo lleno dentro del cual la sensación de paz no es la de un desierto, sino la de multitud de cosas diferentes que duermen o actúan en orden: nada se excluye ni nada se identifica; al contrario, todo se individualiza y se integra. Porque aun los objetos huecos están colmados de un líquido



Figura 1. "ya no es prestamista ni mártir como en la Rusia del zar"

o de una serie de otros objetos ("carros atestados de mujeres y hombres"; vasos, baldes o recipientes llenos o rebosantes de agua o leche; cielos poblados de estrellas, "margaritas en denso plantío, blanquean los huecos de la arboleda", espacios cuajados de animales o ruidos).

También la sensación física de relajación que se vincula a la paz juega esa imagen: un cuerpo vacío que se siente "inundado de honda beatitud", algo tenso que es bañado por una sustancia densa y aceitosa y "los nervios se aflojan" y el mundo se pacifica. Es que en el mundo judío-americano de Gerchunoff, hasta el sol —pacífico— "baña" arbustos y chozas. Los olores, sobre todo los de la naturaleza, identificados y corporizados, hacen pensar en perfumes o aromas rituales que inundan el espacio ("De la tierra subía un olor de humedad"; "Lleno de estrellas el cielo y de olor la atmósfera, saturada de trébol y de heno"; "Los árboles, cubiertos de flores, saturaban de aroma el ambiente"). Toda la naturaleza adquiere así algo de *templo*: calmo, suntuoso, sacro, oloroso y colmado, tibio o cálido, pero nunca destemplado. Y *pausado*, porque para Gerchunoff la paz además de religiosa es lenta: los animales descansan o "rumian y mueven sus cabezas pensativamente" o, bien, con melancolía, pastorean mordiendo "las hierbas diminutas", mientras "una víbora se desespera al sol" y las yuntas permanecen atadas e inmóviles. Lentitud sobre todo en las yuntas de bueyes de "tranquilo galope", "enormes como montañas y mansos como criaturas" o "dóciles" y "resignados", "de tranco tardo" y de "ritmo tranquilo". Lo religioso y lo pausado se asimilan, por lo tanto, y a la pesadez de los animales necesariamente se le agrega su bondad: si los rebaños son "dulces", la vaca es "buena como un pedazo de pan".

Y si la paz de los animales tiene ese ritmo pausado y sedentario, las actitudes de los hombres no son nada más que su complementación: mientras "la abuela estaba sentada en el umbral", "alineados en dos bancos de madera, los viejos permanecían en silencio formando un friso místico". Las figuras humanas de Gerchunoff poseen esa calma y ese hieratismo y actúan "serenos y graves", con "un aire oriental y sacerdotal". Pausa y religiosidad se repiten y las figuras "enhiestas y pálidas" —como los objetos duramente iluminados— también se recortan con nitidez sobre una atmósfera transparente. "Mesurados, solemnes y corteses", sus maneras cargadas de religiosa dignidad les sirven hasta para agradecer un mate. A los viejos "sus grandes barbas" les subrayan esa solemnidad pesada y las mujeres, "serenas, cadenciosas o inmóviles", solamente ponen en evidencia sus "firmes relieves".

Correlativamente, la lentitud en los movimientos es sinónimo de pensamiento hondo. Y si se piensa con ese ritmo, también se reza así y se recuerda de ese modo, y los negocios y las lamentaciones poseen ese "tempo" y hasta se llora o se saluda de manera semejante. Todos los actos tienen esa pausa: antes era el meneo de la cola de los animales o el tintineo del cencerro, ahora es el desarrollo de "los detenidos razonamientos", las "laboriosas conciliaciones", los ritos y rezos o los escuetos diálogos. O, bien, al aceitar una máquina o al afinar las cuerdas de una guitarra "con lenta minuciosidad y tras prolijos ensayos". O al alisarse "lentamente la hermosa barba", al respuntar una tela o cuando los viejos disertan "con argucia de talmudistas" vaciando "su sabiduría en la palabra curvilínea, lenta, grave, sazónada de malicia". Para afilar una daga o rezar se tarda lo mismo. Todos los actos tienen ese sabor religioso que ya se advierte en los olores de la naturaleza: esa sabrosa lentitud de las consagraciones, como "sobar y sobar las correas de las filacterias" o mover "el busto al compás de las frases rítmicas de los versículos". Estilo ritual que se prolonga al simple trabajo de liar "un rulo de tabaco en un trozo de papel" o al más prosaico de "hurgar" "lentamente, pacientemente" "con los dedos el pelo de una chica"...

Y ese estilo pausado exige el *medio tono*: se tararea, se murmura a cada momento, se habla como sólo se habla en los templos con un "tono despacioso y grave" y se "masculla entre cuchicheos" o todo se diluye entre "quedados murmullos" y palabras seleccionadas. Nada hay fuera de ese tono mesurado y pacífico: ni las risas que son "contenidas".

América, sol, solidez, lentitud, ritualismo. Objetos y seres bien iluminados y nítidamente recortados, actos categóricos y reflexionados y palabras pausadas e inconfundibles. Todo el pacífico mundo de Gerchunoff está poblado de cosas sólidas y definitivamente asentadas: "el pesado rebenque", "la multitud espesa", "el pesado vuelo de la langosta", "las lágrimas gruesas como gotas de lluvia", "la leche que cae en el balde con una música suave". Todo ese universo tiene algo de "naturaleza muerta" tanto por la exactitud y fidelidad de su trazado como

por su predilección por los objetos. Es que, en realidad, todo termina por convertirse en un objeto en el mundo de Gerchunoff. Y la pausada rotundidad de su estilo permite advertir las variantes de un tratamiento que termina por convertirse en un procedimiento previsible, casi en un verdadero mecanismo: lo más común, es el simple objeto convenientemente valorado ("el tajamar elevaba su masa compacta y negra"), al que su volumen y perfil le dan autonomía, con algo de animal torpe y agazapado al principio ("la casa del matarife está en silencio"), pero que insinúa la posibilidad de que se anime (de que la casa empiece a hablar). El segundo paso es un proceso inverso que sirve para vincular lo animado a lo inanimado ("la vaca inmóvil"), como si los seres vivos a través del sueño (de los "balidos soñolientos") o de la quietud ("la vaca rosilla, atada junto al corral") se pudiesen convertir en objetos ("aquel bravo mocetón, áspero como un tala"). Alternativa que nos lleva a la tercera etapa, en que la posibilidad se concreta y es una mujer la que nos recuerda una cosa y su cuerpo a un objeto ("Las caderas... en la forma de una ánfora de rudo barro"). La actitud de escultor que caracteriza el ademán estatuario de Gerchunoff ("Parecían formar un friso místico de apóstoles"; "Eran ocho vecinos. Avanzaban por el camino con paso lento, en filas de dos") que toca y sopesa reconociendo la densidad de las cosas y sus contornos precisos y sus volúmenes asentados, lo vincula —por lo tanto— a la posesión de una serie de objetos perennes.

Y como el mundo de los objetos es sedentario, no admite ningún sobresalto. Lo irreductible de las cosas también ratifica la necesidad de paz de Gerchunoff. Y donde las cosas son perennes e iguales a sí mismas, el tiempo no modifica ni destruye, apenas si fluye. No hay culminaciones ni sorpresas en un lugar donde los hombres se parecen a los antiguos viejos que alguna vez vivieron y donde los ritos determinan que todo se repita en una imitación de actos inmodificables: si la "elocuencia es habitual" y en cada objeto (en una "daga memorable") o en cada acto permanece la historia y el recuerdo, la paz desafía mansamente a la destrucción. Repetición y consagración se alían hasta en las comidas, en "el tradicional y venerable pescado relleno" o cuando se ara en "un acto augural y solemne". La historia vista así es acumulación y garantía, y la paz obtenida en la americana Entre Ríos una revancha contra las innumerables migraciones y contra las persistentes destrucciones de Europa.

La paz, pues, reside en todos los objetos de la naturaleza otorgándoles una dignidad semejante. Y la visión de Gerchunoff, que valoriza por igual un perfil anciano como una lechuga posada en un árbol, las caderas de una mujer joven o la tibieza que se deposita sobre la tierra, se corresponde con la del doctor Yarcho —indudable *alter ego* de Gerchunoff o, mejor aún, su ideal de hombre— quien precisamente vive de acuerdo a esa armónica visión del mundo: "Aquí, en las mañanas, en mi jardín, con mi libro en las rodillas", bajo el paraíso en que se posa la calandria (yo me tuteo con las calandrias), paso horas, si los enfermos lo permiten, que no conocen los profesores de la



"imágenes de beatitud rural"

capital. ¿No le entretienen las abejas?" Afirmación e interrogación que responden a una perspectiva de clara estirpe espinociana: el hombre sólo alcanza la plenitud de su personalidad y de su perfección en la medida en que Dios piensa en él y en cuanto tiene clara conciencia de la comunión de su alma con la totalidad de la naturaleza. La contemplación de lo infinito le otorga su autonomía y su equilibrio. Actitud que le permite llegar a conocer el encadenamiento causal de todas las cosas en el seno de lo infinito. Integración, omniconcepción y jerarquía, porque la moralización del hombre espinociano consiste fundamentalmente en que llegue a ocupar el puesto que por su misma naturaleza le corresponde dentro del orden de lo existente.¹⁶

Ésta es la paz de *Los gauchos judíos*. Pero de una visión pacífica e integrada del hombre con la naturaleza se sigue necesariamente una paz e integración entre hombre y hombre, entre raza y raza: el doctor Yarcho, viejo judío, participa por igual del árbol, del libro o de las abejas. Paralelamente el cura de Concordia le regala jerez. Y la paz entre las razas también se va logrando en virtud de una armonización de las diferencias ("No ve, ¡todo un gaucho! Bombachas, cinturón, cuchillo y hasta esas cositas de plomo para matar perdices; en cambio, en la sinagoga, permanece mudo y no sabe rezar.") El olvido de las diferencias más evidentes es el primer paso en el logro de una integración. La asimilación racial —pues— parece ser la contraparte de la paz americana: "En Rusia se vive mal, pero se teme a Dios; y se vive de acuerdo con su ley. Aquí los jóvenes se vuelven unos gauchos." Pero como los viejos judíos naturalmente parecen Apóstoles y un gran judío es un "gran gaucho", en los fogones las razas se juntan sin violencia, mezclando sus tradiciones orales y sus canciones ("el colono entonó una melodía de su repertorio, formado por canciones rusas, motivos judíos, vidalitas y estilos"), sus supersticiones ("Pero si el gaucho dice tales cosas del pájaro, bien pudiera ser..."), su atuendo ("sus bombachas de brin y sus boleadoras"), sus saluciones ("Jacobó gritó al estilo comarcano, sin atribuir importancia a tales palabras en boca de un judío:—¡ Ave María!"), sus literaturas ("Aquel judío, flaco y amarillo como una llama, sentía la poesía criolla del valor en la misma forma que se exaltaba al relatar, ante el auditorio acostumbrado, algún episodio de la Biblia"), sus historias ("Tal vez por eso el matarife de Rasch Pina me acusa de herejía, pues admiro tanto a los gauchos como a los hebreos de la antigüedad") y sus rostros y costumbres ("Gaucha parecía también la silueta del judío de grandes barbas, extensa melena, nariz gibosa y alta frente, vestido de bombachas como los nativos del suelo").

Pero esta indudable y reiterada voluntad de integración de raíz espinociana, que va tiñendo todas las narraciones de *Los gauchos judíos*, no es una simple declaración literaria. Responde a una constante en la vida de Gerchunoff, cuya primera formulación aparece en su artículo *Los judíos* publicado en el diario *La Nación*: "Los israelitas no necesitan volver a Sión" —afirmaba, postulando a renglón seguido—: "Deben olvidar su sueño secular y venir a América", porque aquí "puede realizarse la profecía de fraternidad universal gritada por Isaías en ásperos versículos de ira y de fe". En la Argentina se tiene que producir "la inevitable fusión de razas y esfuerzos, la mezcla del torturado rostro de Jacob con el robusto nativo, el fino perfil de la hebrea con el varón cosmopolita". "Todo ello es ley fatal", decía categóricamente en 1906. Años después —en 1912— se mantenía en idéntica actitud: "Palestina atraerá a las gentes devotas, a los verdaderos judíos de religión, que son una minoría imperceptible. Los demás seremos del país en que se desenvuelve nuestra vida."¹⁷ Y concluía: "A eso debemos aspirar y el mejor modo de hacerlo es confundirse con el espíritu del país escogido."¹⁸ Actitud —por otra parte— ratificada significativamente en *Los amores de Baruj Spinoza*, donde el filósofo de la *Ética* se transforma en un vocero cómodo y prestigioso, sobre todo cuando proclama: "Amiga mía, soy judío y soy cristiano. Desde que me eres conocida, conozco a Jesús y desde que quiero conocerte más, más conozco las palabras supremas que lanzaban los servidores de Jehová sobre los corazones menesterosos. Sí; me proclamo judío con alegre jactancia y con austera tenacidad."

Todo esto es teoría, sí, sin duda. Profunda ambición de una integración y de una asimilación. También. Pero es que hasta en el vocabulario de *Los gauchos judíos* se advierte esa misma voluntad: la selección de palabras de tono arcaizante ("rabi", "mesar", "coyundas", "comarcano", "magro", "jamelgo") y cierta manera tan deliberada como evidente de adjetivar ("controversias memorables", "coyundas ignominiosas", "mujeres augustas", "bronceado arremango" de la nariz, "cabra discreta", "daga memorable", "crenchas tenebrosas", "viajeros lamenta-



"integración entre hombre y hombre, raza y raza"

bles", "razonamientos salomónicos", "bueyes bíblicos", "duelos incontables", "añejo repertorio", "iniciales frondosas", "lengua remota") aparte del rebuscamiento aristocratizante que lo vincula al modernismo,¹⁹ le otorgan un aire de dominio del idioma por su conocimiento erudito y por su manejo diestro. Y si a esto se suma la constante alusión a la tradición judeo-española y a la época feliz en que los judíos "vivían tranquilos al amparo de los reyes de Castilla", y más aún la transcripción de textos aljamiados, se tiene la sensación de asistir al esfuerzo por lograr un renacimiento de la coexistencia judía y española en América. Y qué decir del explícito paralelo entre las cervantinas bodas de Camacho con un opíparo casamiento entre judíos de Entre Ríos, donde esa voluntad resulta obvia.²⁰

Sin duda que este esfuerzo individual por obtener una integración racial, cultural e idiomática, se debe sumar a una voluntad generalizada alrededor del 1910 por lograr un arte nacional basado en "asuntos de la tierra" como reacción frente a las "imitaciones exóticas sin sentimiento ni originalidad" del modernismo, como declara el prologuista Martiniano Leguizamón. Y en Gerchunoff es indiscutible el empeño por dar "un salvable ejemplo a los nativos que por temor o pereza desdennan" esa línea.

Es así, entonces, como *Los gauchos judíos* por su estilo arcaizante y por su orientación nacional se vincula a otro libro de narraciones que unos años antes, en 1905, había participado de esas dos características pugnando por resultar ejemplar: *La guerra gaucha* de Lugones. Y si a esos dos elementos les sumamos su afán de epicidad y de glorificación de un grupo social o de una comunidad, tenemos una ratificación más en lo que a la ubicación histórica se señaló al principio.

Porque, precisamente, la circunstancia histórica del Centenario avivó la constante que postulaba un arte nacional. Al fin de cuentas, no era sino una manera más de exhibir el craso optimismo en que chapoteaba el país oficial. Dentro de la poesía, Manuel Gálvez, al publicar en 1909 *Sendero de humildad*, coincide con lo expresado por Martiniano Leguizamón: si por un lado intenta una reacción "contra el decadentismo" y "el parisienismo dominante", por otro pugna por representar "una orientación argentinista" al evocar "nuestras ciudades de provincia, las plazas, las casas viejas, los pequeños puertos, las montañas" y al hablar de los "indios, de sencillas gentes del interior del país", empleando "un lenguaje claro y nuestro, con palabras y modismos nuestros".

Pero esta "primera reacción contra el decadentismo"²¹ no era una aparición aislada o de simple realización, sino que venía acompañada por una serie de formulaciones teóricas: el mismo Gálvez es quien en *El diario de Gabriel Quiroga*,²² en función de su explícito idealismo barresiano y al margen del "diletantismo" a la moda, egotista y pretendidamente lúcido, inauguró

sus planteos de nacionalismo espiritualista con un claro sentido de la oportunidad histórica ("en estos momentos del Centenario patrio, cuando toda contribución al estudio de nuestra psicología social cobrará la importancia de una notoria oportunidad").²³ "El antiguo espíritu nacional" lo preocupa, y sus formulaciones de base espiritualista y nacionalista son ampliadas por un intento de restauración: *El solar de la raza*, 1913. Restauración que responde a una actitud generalizada entre las figuras más representativas de la generación del 900, pues aludiendo a Lugones y a Ricardo Rojas, escribe Gálvez: "Convencido de la urgencia de propagar en nuestro país ideas y sentimientos idealistas, he creído que, así como algunos escritores habían utilizado para ello los mitos griegos y nuestra antigua idiosincrasia, sería no menos eficaz hacer revivir en el lector las sensaciones de espiritualismo que nos producen ciertas ciudades seculares." Y siguiendo muy cerca a Barrés propicia el ejemplo de una España ideal.

Lugones, efectivamente había propuesto algo muy semejante en *Prometeo* (1910) respecto de la Hélade y de "los mitos griegos" y Ricardo Rojas en *La restauración nacionalista*, 1909 (que significativamente hubo de llamarse *La restauración idealista*) y en *Blasón de Plata*, 1910, hizo lo propio con el primitivo mundo americano y con "nuestra antigua idiosincrasia".

Incluso Enrique Larreta, con *La gloria de don Ramiro*, 1908, ensayó una continuidad semejante a través de las aventuras de su personaje que, iniciadas en la ciudad de Santa Teresa, concluyen en la Lima de Santa Rosa.

Pero lo que nos interesa: todas esas postulaciones nacionalistas cargaban potencialmente con un elemento peligroso: la xenofobia. Porque por un Rojas que rechazaba las derivaciones deformadas de su pensamiento²⁴ ["...el nombre de *Restauración nacionalista*, que no corresponde estrictamente al contenido de la obra y que habría de atraerme, como me atrajo (¡oh, bien lo sabía de antemano!), todo género de arbitrarios ataques. Lo menos que algunos pensaron fue que yo preconizaba la restauración de las costumbres gauchescas, la expulsión de todos los inmigrantes, el adoctrinamiento de la niñez en una patriotería litúrgica y en una absurda xenofobia. Después se ha visto que tal cosa está en oposición a mi pensamiento"], el Lugones insinuado en 1910 se fue desarrollando hasta llegar al agresivo fascismo de 1930. En cuanto al Manuel Gálvez inicial, ya era suficientemente explícito: "Sus antepasados le transmitieron, sin saberlo, ese tan criollo rencor atávico al extranjero", decía en el prólogo de *El diario de Gabriel Quiroga* a todas luces autobiográfico.

Pero aun cuando esas declaraciones no trascendían el plano de la xenofobia literaria, en los hechos existía otra muy real e indudable contraparte de aquélla: testigos presenciales como Enrique Dickmann²⁵ dan fe de la violencia desatada en el último periodo del gobierno de Figueroa Alcorta. La xenofobia se justificaba con una defensa de la república o se explicaba mezclándola con las represiones obreras. Los directores del país "desplegaron en la ocasión una xenofobia inesperada", dice Ernesto Palacio sin advertir que esa reacción lo menos que tenía era de "inesperada". Al fin de cuentas no era otra cosa que la culminación del malestar provocado por el proceso migratorio abierto entre 1870 y 80.

El pasaje desde las reacciones frente a la inmigración justificadas por razones simplemente estéticas o culturales a los justificativos sociales, se advierte con toda nitidez en una figura cronológicamente encabalgada entre el 80 y el 900: Joaquín V. González, que era optimista pero sabía cuáles eran los intereses de su grupo; apuntaba en *El juicio del siglo* (1910): "La irrupción informe y turbia de todo género de ideas, utopías y credos filosóficos, económicos y políticos no sólo tienden a destruir y borrar los últimos vestigios de la educación tradicional hispanoargentina, sino que llenando los vacíos de ésta, se han infiltrado en la conciencia de la multitud de las grandes ciudades." La "irrupción" era la inmigración y el liberalismo al que estaba adscripto Joaquín V. González, que inicialmente la había propiciado.²⁶ En materia de educación González había sido un innovador precisamente frente a lo "tradicional" e "hispanoargentino". De la misma manera que lo más lúcido del liberalismo vinculado al general Roca. Pero ahora llegaba a contraponer lo tradicional a lo ciudadano, tomando partido por lo primero e invirtiendo implícitamente la dicotomía de Sarmiento. La marcha de la historia no se detenía en el límite de sus proyectos, sino que los rebasaba. Y ése era el momento en que un hombre liberal y progresista —y con él todo su grupo— se volvía contra la corriente ideológica a la que pertenecía, y lo que es más grave, contra el resultado último de sus propios proyectos. Es decir, con su actitud señalaba las limitaciones de su clase y los límites de la conciencia liberal.

Otro espíritu ilustrado, pero de la generación del 900, Emilio Becher, incurre en reacciones similares: aferrándose a un tipo de españolismo en el que no creía ni practicaba por su adhesión al modernismo rubendariano, llega a calificar de "influencias hostiles" a elementos que derivaban del pensamiento europeo. Sin duda que Becher nunca advirtió que la ironía de Anatole France, a la que él sí celebraba, era, al fin de cuentas, algo tan alejado del españolismo, como la "influencia" de Marx a la que parece aludir. Y desde ese mismo erróneo punto de vista distingue el bien aportado por M. Jacques a la cultura americana mientras desdeña el de los "campesinos advenedizos", que le resultan "sudras pacientes y laboriosos" que "no han intervenido sino de modo muy indirecto en el trabajo del espíritu".²⁷ Por cierto que el dilecto amigo de Rojas y seguidor de alguna de sus ideas sobre política cultural, no llega a hablar de su "rencor atávico al extranjero" como Gálvez, aunque sí lamenta "nuestra exagerada xenofilia" enfrentando polémicamente "el grupo nacional contra las invasiones disolventes". No deja de ser curioso: el tono delicuescente y como desganado de los escritores esotéricos se crispa con violencia cuando se trata de acusar a los hombres nuevos que avanzan con una ideología de repuesto. El cosmopolitismo es desdeñado así por Becher por su "aspecto de filosofía humanitaria": a él todo eso le parece "utopía", "peligroso error", "invasión". Y para que no haya duda sobre cómo se ve a sí mismo y al proletariado de origen inmigrante, establece un paralelo entre "el grupo nacional" argentino y los romanos del siglo VI frente a las invasiones bárbaras. La indudable reminiscencia del Barrés de *Sous l'oeil des barbares* daba para todo: para la Grecia ideal y heroica de Lugones o para la simétrica España de Gálvez. Por cierto que, después de esto, vendrían la *Defensa de Occidente* de Massis y el romanismo de los fascistas argentinos de 1930.

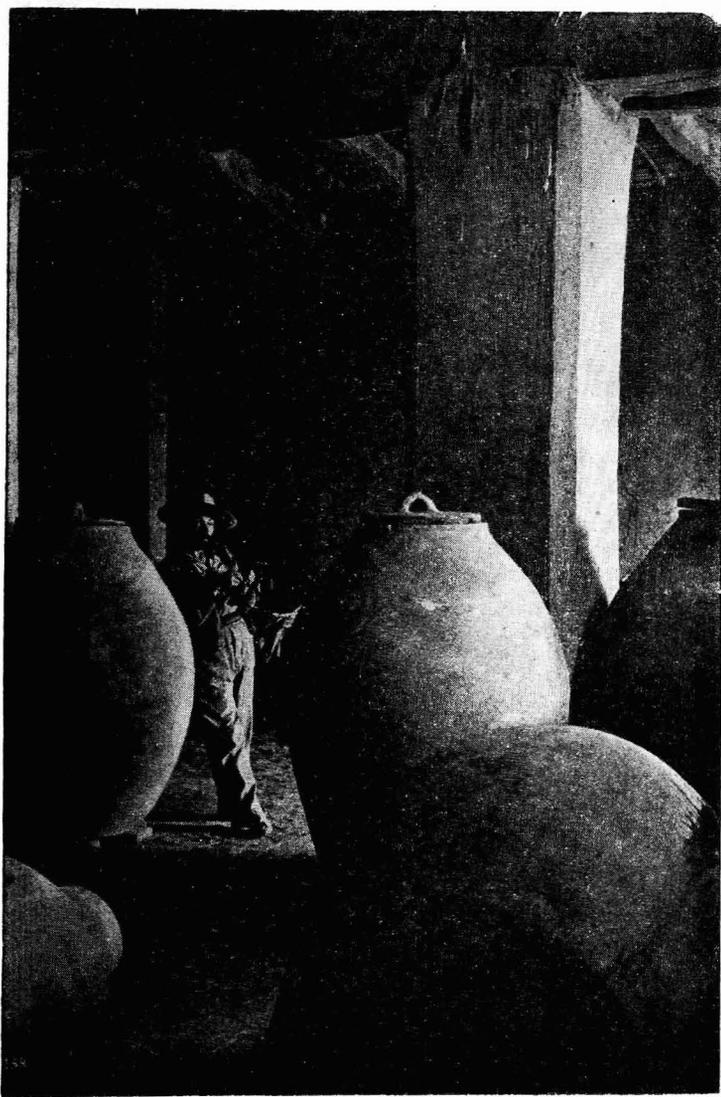
Menos mal que frente a todo este panorama de reacción ideológica —primeros síntomas americanos de "el gran miedo"— uno de los recién llegados comenta: "Recrudece, de un tiempo a esta parte, una propaganda insidiosa, mala, pérfida y solapada contra todo lo que no es nativo, indígena, estrechamente nacional".²⁸

Sin embargo, en los años del Centenario no todos los escritores se adhirieron a esa reacción y mucho menos al coro optimista que parecía prevalecer: en el plano más amplio, Manuel Ugarte, en *El porvenir de América Latina* (1911), denuncia por superficial e inoperante el optimismo con que se regó copiosamente las festividades nacionales. Igualmente un periodista español, Aníbal Latino, señaló las fisuras en ese panorama exteriormente homogéneo: "Objeto de continuas alabanzas que les prodigan los políticos, los literatos, los artistas y los hombres de negocios de otros países que han obtenido o esperan obtener de la Argentina algún beneficio pecuniario para sí o para sus compatriotas, los argentinos se inclinan fácilmente al endiosamiento de sí mismos..."²⁹

Pero entre quienes denunciaron por igual las reacciones frente a la inmigración y la visión fácilmente optimista de la Argentina de 1910, el más explícito sin duda fue Roberto Giusti en su comentario a *La restauración nacionalista*. Allí después de impugnar los planteos programáticos de Rojas, de sugerir que además de monumentos en homenaje a Dante (que Rojas admite), a Garibaldi y Mazzini (que Rojas ataca), se alcen otros a Marx, Zola o Tolstoi, y de sostener "que la nacionalidad se salvara no con imposibles restauraciones", pregunta sin ambages: "¿Cree él [Rojas] que el gringo ha dejado de ser odiado o, cuando menos, despreciado, por los buenos criollos?" Y a renglón seguido, extremando su esfuerzo por situarse en un plano de absoluta sinceridad, parece acercarse familiarmente a Rojas y murmurar codeándolo: "Vamos, confíeselo Rojas: ¿no cree que todavía el gringo continúa siendo un precioso elemento de trabajo, pero en fin de cuentas un elemento que se puede explotar, aunque no apreciar?" Pero agrega con un tono de desabrido sarcasmo: "No son, no pueden ser argentinos los socialistas y los anarquistas — ha gritado en el Congreso alguna vez un buen criollo. ¿Se da cuenta Rojas del significado profundo de esta frase? Se quería decir con ella que los elementos de corrupción y desorden son aquí todos extranjeros." Las reacciones frente a la inmigración alrededor de 1910, de acuerdo al comentario de Giusti, han ido pasando desde sus iniciales motivaciones aparentemente estéticas o idealistas a través de las raciales y clasistas hasta llegar a las estrictamente políticas. Es decir: los antiguos señores, "los buenos criollos", en un primer momento impugnaron al inmigrante por ridículo, por beocio a continuación, por su sangre irremisiblemente degenerada más adelante, por su soberbia, con el tiempo y, finalmente, por sus designios y exigencias. Y de acuerdo a esto último, a continuación, en cuatro líneas explica Giusti el proceso de intranquilidad,

xenofobia y repliegue que se venía produciendo en la Argentina de 1910: "Incomoda a los criollos de pura cepa las nuevas ideas, incomoda la preponderancia que el elemento obrero, extranjero o de estirpe extranjera, pero ya argentino de alma, toma en la vida pública." El pasaje del enfrentamiento racial al clasista y ya político va siendo evidente: "Siempre ha sido mirada de muy malos ojos toda manifestación obrera, que significa extranjera." Y concluye Giusti nombrando claramente los hechos concretos que invalidaban en la realidad política las perspectivas literarias de optimismo e integración con que se atiborraba en ese mismo momento la Argentina oficial: "Los luctuosos sucesos del primero de mayo del año último no fueron otra cosa que una paliza más dada a los gringos..." y "Por poco no se declaró la nación en peligro y se predicó la guerra santa contra el extranjero"...³⁰

Todo esto en el plano de las contradicciones nacionales. Porque en el caso personal de Gerchunoff lo contradictorio se lo



"la pacífica Argentina del Himno"

señala en una carta Roberto J. Payró, fechada en Bruselas en julio de 1910. Allí le pregunta comentando *Los gauchos judíos* —y después de señalarle cierta exterioridad— "¿Dónde [está] el descontento de la autocracia rusa, que no se satisfizo con la pseudo-república sudamericana?"³¹ En otras palabras: ¿Qué le pasó al disconforme Gerchunoff, al anarquista, al futuro inspirador del rebelde Orloff de *El mal metafísico*? ¿Qué significa la pacífica Argentina del Himno frente a la violenta Argentina de los progroms porteños? ¿Qué posibilidad real de "integración de razas" hay cuando la lucha de clases se está librando en las calles de Buenos Aires? El reproche del escritor de izquierda al escritor de origen judío que se ha conformado con la apariencia de lo que ocurre en la Argentina es evidente. ¿Gerchunoff se ha enajenado a los discursos oficiales? ¿Acaso su adhesión a las fiestas oficiales debe ser interpretada como una alienación a la perspectiva de la alta burguesía liberal? ¿O ha cerrado los ojos? ¿Acaso se ha olvidado del final de su propio padre asesinado en Entre Ríos? O lo que es lo mismo: ¿la optimista visión del Gerchunoff de *Los gauchos judíos* en que paz e integración racial se conjugaban, era en 1910 algo más que una parcial expresión de deseos? No. No era nada más que eso.

¹ FRANCISCO ROMERO, *Sobre la filosofía en América*. Ed. Raigail, p. 25.

² ANÍBAL PONCE, "Para una historia de Ingenieros", en *Revista de Filosofía*, año XII, núm. 1, enero 1926, p. 36.

³ ERNESTO PALACIO, *Historia de la Argentina*. Ed. Alpe, 1954, p. 580.

⁴ JOSÉ FIGUEROA ALCORTA, *Discursos*. Ed. Rosso, 1933, p. 235.

⁵ *Op. cit.*, pp. 242, 265, 270 y 272. En el mismo sentido ver p. 251: "...el tributo de vigorosa energía impulsada en progresión creciente de todas las naciones del orbe"... Palabras del *Discurso* pronunciado el 25 de mayo de 1910 al poner la piedra fundamental del monumento a la Revolución de Mayo.

⁶ *Id.*, p. 258. *Discurso* pronunciado en la procesión cívica del 29 de mayo de 1910.

⁷ *Id.*, p. 264. *Discurso* pronunciado en el banquete del Comercio, 30 de junio de 1910.

⁸ *Id.*, p. 275. En la transmisión del mando al doctor Roque Sáenz Peña, 12 de octubre de 1910.

⁹ ROQUE SÁENZ PEÑA, *La reforma electoral*. Ed. Raigal, 1952. Mensaje al hacerse cargo del gobierno, p. 69.

¹⁰ BELISARIO ROLDÁN, *Discursos completos*. Ed. Sopena, p. 129.

¹¹ VICENTE BLASCO IBÁÑEZ, *La Argentina y sus grandezas*, 1910. El mismo tema le sirvió para tres novelas: *Los argonautas*, 1914; *La tierra de todos*, 1922 y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1916. Y proyectaba otra, no realizada, sobre Buenos Aires, cuyo título dice del ambiente en que se vivía: *La ciudad de la esperanza*.

¹² Véase revista *Renacimiento*, núm. 9, febrero de 1910, *La poesía argentina en el centenario de mayo*, pp. 186 y ss.

¹³ JUAN P. RAMOS, *Historia de la instrucción primaria en la República Argentina*, 1910.

¹⁴ Escribía Ingenieros en pleno optimismo integrador: "Hay elementos inequívocos de juicio para apreciar esta formación de una nueva sociedad argentina, rápidamente acentuada en los últimos diez años y destinada a producir más sensibles variaciones sociales en los veinte años próximos; pronto permitirá borrar el estigma de inferioridad étnica con que siempre se ha marcado en Europa a los sudamericanos, ignorando los diferentes resultados que el clima y la segunda inmigración blanca han determinado entre la zona templada y la zona tropical." "El ejército actual —agregaba— desde la implantación del servicio militar obligatorio, está compuesto por ciudadanos blancos"; "Ésa es la más firme expresión de la nueva nacionalidad argentina." Y concluía: "En la medida en que ella prospera [la nueva raza argentina producto de una integración], va creciendo el sentimiento colectivo de la nacionalidad: la constancia moral para las realizaciones de ideales comunes." Véase *Sociología argentina*. Ed. Losada, 1946, pp. 461 y ss.

¹⁵ *Los gauchos judíos*, p. 18. Ed. Sudamericana, 1950, edición que utilizo para mis citas.

¹⁶ PAUL SIWEK, *Spinoza et le panthéisme religieux*, 1930.

¹⁷ En revista *Vida nuestra*, junio de 1918.

¹⁸ LÁZARO LIACHO, "Gerchunoff judío", en *Davar*, número homenaje, pp. 71 y ss.

¹⁹ Como así también los finales espectaculares y sangrientos de *La lechuga* y *Las brujas*.

²⁰ Este tono arcaizante se difundió entre varios escritores argentinos de origen judío que participaban de la tendencia integracionista: ya sea en *Mester de judería* de Carlos Grünberg o en *Libro para la pausa del Sábado* o *Sabatión porteño* de César Tiempo. Más aún: la voluntad de asimilación se evidencia hasta en la transcripción al español del nombre Israel Zeitlin (César Tiempo) y en la búsqueda de un apellido español glorioso: Espinoza, Enrique (Samuel Glusberg).

²¹ Cf. MANUEL GÁLVEZ, *Sendero de humildad*. Ed. Agencia General de Librería y Publicaciones, 1920. "Advertencia", pp. 5 y ss.

²² MANUEL GÁLVEZ, *El diario de Gabriel Quiroga*. Ed. Moen & Hno., 1910.

²³ *Id.*, p. 34: "Gabriel Quiroga es patriota porque ama el suelo de nuestra tierra cuyo paisaje siente intensamente, con emoción de patria y de arte. Gabriel Quiroga es patriota porque ha penetrado cariñosamente en el espíritu de las provincias y comprendido la acerba tristeza de las razas vencidas. Gabriel Quiroga es patriota porque, en las viejas ciudades y en las aldeas primitivas, ha aspirado el incienso venerable de la tradición colonial y estremecido hasta las raíces del alma con la honda poesía de las músicas nacionales."

²⁴ RICARDO ROJAS, *La restauración nacionalista*. 2ª ed., 1922. Prólogo.

²⁵ ENRIQUE DICKMANN, *Recuerdos de un militante socialista*. Ed. Claridad, pp. 148 y ss.

²⁶ Mitre, figura clave del pensamiento liberal, había dicho: "Yo quiero que el extranjero que venga a esta tierra, en vez de levantar la tienda provisional del peregrino, se siente en nuestro hogar al calor del fuego nativo, que nuestra patria sea su patria, porque encuentre aquí todos los derechos y garantías a que puede aspirar, que nuestros hijos y los hijos de los inmigrantes se identifiquen en un solo amor, para que nuestra raza se salve, para que nuestro estado social se mejore, para que nuestra nacionalidad no se debilite, para que el nombre y la bandera argentinos no sean un eco y una nube que se lleva el viento."

²⁷ EMILIO BECHER, *Diálogo de las sombras y otras páginas*. Ed. Facultad de Filosofía y Letras, 1938, pp. 219 y ss. La acusación que hace Becher a los inmigrantes de no haber participado en "el trabajo del espíritu" se vincula con la impugnación de Martel —muy generalizada por otra parte— al denunciar el desinterés que por la política sienten los recién llegados. Claro que, cuando esos mismos hombres recién llegados comenzaron a interesarse por la política o por los trabajos del espíritu, fueron acusados de disolventes sin advertir que era lógico que su interpretación de la política y de la cultura tenía que ser sencillamente opuesta o, cuando menos, diferente de la sustentada por la élite liberal.

²⁸ ENRIQUE DICKMANN, *Ideas e Ideales*. 2ª ed., 1920, Agencia General de Librería y Publicaciones.

²⁹ ANÍBAL LATINO, *Problemas y lecturas*. Madrid, 1912, p. 217.

³⁰ En la revista *Nosotros*, t. v, núm. 26, febrero de 1910, pp. 139-156.

³¹ *Davar*, núm. cit., p. 201.

Explorando en Teotihuacán

Por Laurette SÉJOURNÉ

El rasgo que particulariza mejor a Teotihuacán es, sin duda, su carácter de metrópoli continental, de gran ciudad cuyo tamaño e intensidad de edificios no tiene quizá paralelo en la Antigüedad. En efecto, contrariamente a lo que pasa casi en todas partes, Teotihuacán no es exclusivamente un centro religioso con más o menos templos; sino una verdadera ciudad, en la que las moradas de los hombres predominan ampliamente sobre las de los dioses.

A pesar de que su mayor parte está aún oculta, las zonas descubiertas permiten saber que las pirámides y lo que parece ser su centro cívico —la nombrada Ciudadela— están rodeados de un espacio que se extiende sobre alrededor de ocho kilómetros de norte a sur y de este a oeste, enteramente recubierto de construcciones que ahora han develado su carácter residencial. Porque, gracias a los trabajos de las exploraciones, los pequeños edificios que se consideraban antes templos aislados han venido a integrarse al interior de amplios conjuntos de habitaciones.

Es evidente que una vez que ha tomado conciencia de esta singularidad, el estudioso dirige todo su interés y sus esfuerzos hacia la comprensión de la perspectiva global de la ciudad —de su forma, de su planeación, de su estructura interna, del mecanismo social y económico que la rige— y todo aporte nuevo, por insignificante que sea, permite un ligero avance hacia una posible reconstitución futura.

Ahora bien, por sorprendente que parezca, el arqueólogo necesita largos años de trabajo y de reflexión para convencerse de que si no se encarga de descubrir y de conocer por sí mismo la totalidad de un edificio, la arquitectura quedará para todos tan ignorada como la forma de un vaso o el motivo de una pintura mural que por descuido hubiera dejado parcialmente enterrada.¹

¿Cómo esperar, en efecto, que alguien pueda, con un conjunto de ruinas informes llegar a comprender, no digamos el urbanismo o la estructura de una ciudad, sino las normas más elementales que rigen la edificación de un templo o de una residencia?²

Sin embargo, a menos de convertirse en un capataz de obras, el estudioso de una civilización desaparecida no puede permitirse descartar de sus investigaciones factores primordiales como son los diversos aspectos de la arquitectura.

La tarea es más ardua de lo que parece. Enfrente de una construcción al fin descubierta, es difícil comprender —o aun recordar— cuántas acechanzas es necesario dominar antes de alcanzar un resultado que, por su evidencia, aparece después como ineludible.

Por ejemplo, me cuesta admitir ahora que haya necesitado mucho tiempo para descubrir que las casas teotihuacanas, como las nuestras, estaban protegidas hacia el exterior por un muro que las rodeaba. Difícilmente hubiera podido ser de otro modo. Sin embargo, no supe hallar ese muro circundante hasta que descubrí un segundo edificio, tres años después de haber considerado el de Zacuala ya terminado.

Provista de este nuevo conocimiento, volví a trabajar en ese lugar y fue sólo entonces cuando pude restituir al Palacio el órgano indispensable del que lo había amputado en la monografía que le dediqué.³ En Zacuala, ese muro exterior proporcionó, además, importantes datos arquitectónicos relativos a la vez a algunas particularidades de los templos, así como a los trazos que unen el Palacio a las construcciones circundantes.

La dificultad que presenta el conocimiento de la arquitectura teotihuacana reside antes que nada en el insólito fenómeno de las destrucciones cíclicas que singularizan a la Ciudad de los Dioses: al fin de un periodo que entre los aztecas era de cincuenta y dos años, todo edificio era demolido y uno nuevo venía a elevarse sobre sus escombros. Son estos sucesivos niveles de construcciones que se encajan los unos en los otros, trabándose a menudo sus elementos entre sí de manera tan desesperante, los que convierten los trabajos de exploración —trabajos exteriores y concretos si los hay— en un estudio que exige tiempo y meditación.

Si no se tiene en cuenta esta peculiaridad esencial, se arriesga, bien sea a una especulación en el vacío —como la de los que creen que la resurrección de Teotihuacán estaría asegurada por algunos procedimientos técnicos—⁴ o a la pérdida irremisible de los indicios que permiten un acercamiento comprensivo.

En suma, el problema consiste en el hecho de que todo vestigio con el que el arqueólogo se enfrenta, contiene invariablemente otros muchos en su interior. ¿Cómo operar a fin de que esta complejidad se convierta en una fuente de enseñanza y no de irremediables mutilaciones?

Lejos de ser automática, fijada una vez por todas, la respuesta no es posible más que después de pacientes sondeos y del comienzo formal de las exploraciones.

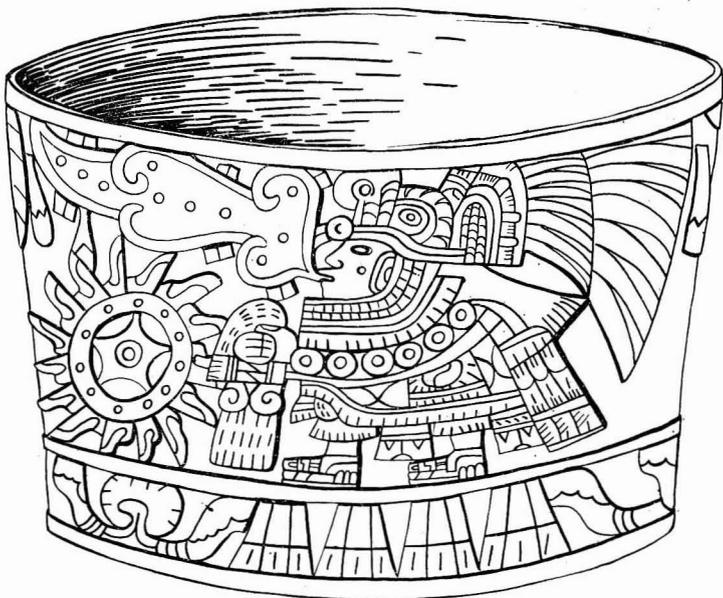
Teóricamente no hay más que dos caminos a seguir: descubrir y restaurar el nivel superficial condenando para siempre a los que se encuentran en sus cimientos, o bien, una vez levantados los planos de sus elementos arquitectónicos, destruir este nivel para conocer el que le sigue en profundidad, y continuar la misma operación hasta agotar todas las superestructuras. Pero la realidad resiste a esta esquematización.

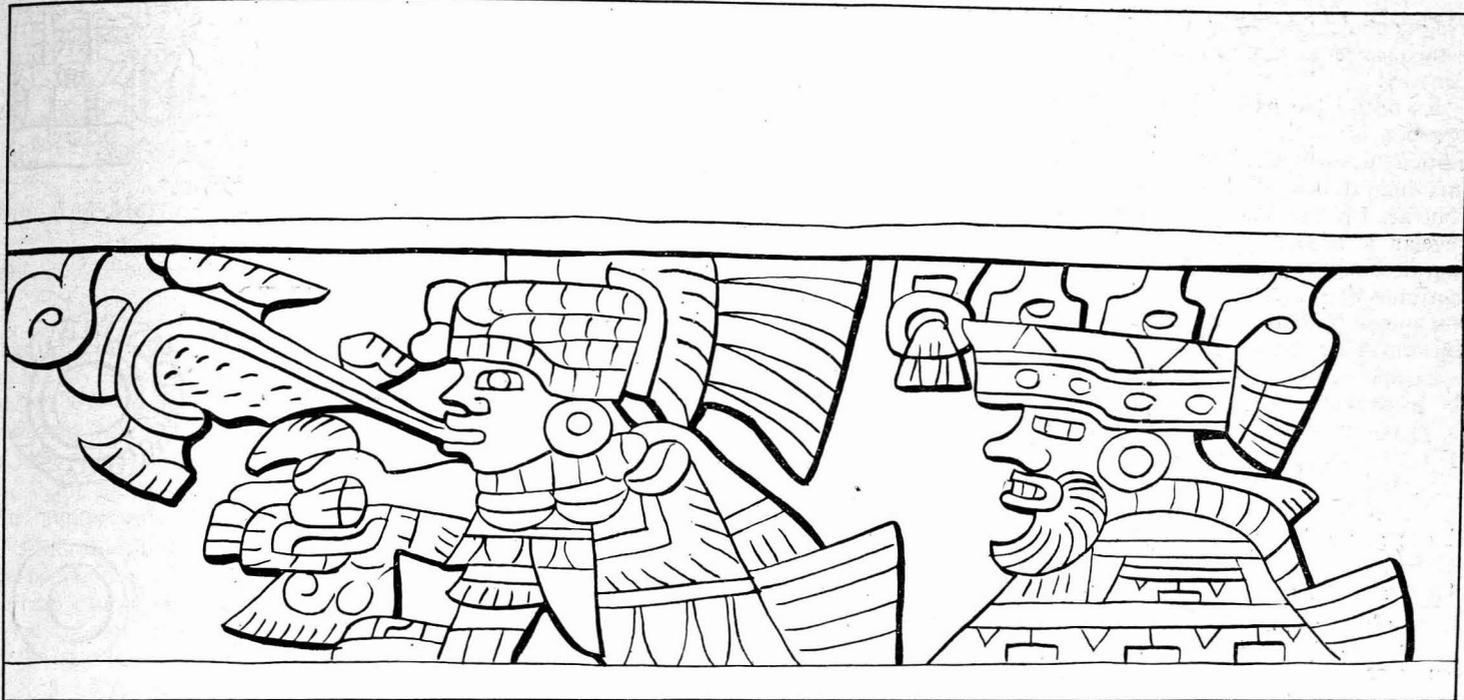
Por ejemplo, dada la repugnancia que se siente a la vez a destruir vestigios que sin exageración se pueden considerar sagrados, y el temor a lo desconocido —nada asegura que el nivel inferior valga tal sacrificio— lo más fácil sería evidentemente atenerse a la última construcción, o sea la que aparece primero bajo la piqueta de los trabajadores. Ahora bien, resulta que esta solución raramente es satisfactoria. Primero porque la construcción más tardía corresponde generalmente a un periodo de decadencia poco característico de las obras de la grandiosa metrópoli mesoamericana. Para convencerse, no hay más que comparar, en la Plaza de la Pirámide de la Luna, la monótona uniformidad de ese nivel con la inagotable riqueza de invención de los que encierra.

Luego, porque, además de su debilidad creadora, ese nivel que aflora es lógicamente también el más destruido, el más incompleto, el que ofrece menores posibilidades de revelar un conjunto. De ahí se deduce que las facilidades que presenta llevan más bien a dificultades insuperables, a juzgar por el estado fragmentario y amorfo de algunas de las residencias descubiertas.

Estas complejidades salvan las exploraciones del carácter banalmente concreto que las amenaza siempre y hace de Teotihuacán un lugar altamente atrayente: esas múltiples estructuras refractarias al espíritu geométrico lo humanizan y obligan al investigador a tratarlo no como a un objeto sino como a un ser dotado de profundas resonancias interiores. Hemos podido comprobar, por ejemplo, que como un organismo vivo, un edificio teotihuacano no da testimonio de su razón de ser más que recobrando su movilidad interna gracias al restablecimiento de una articulación que ligue armoniosamente sus diversas partes entre sí.

Es inútil decir que fue con alegría como, en febrero de este año, acepté la proposición del Instituto Nacional de Antropología e Historia de reiniciar las exploraciones en Tetitla, lugar parcialmente descubierto anteriormente en el curso de varias temporadas de trabajo.





El sitio había sido sistemáticamente saqueado por un propietario que, con las riquezas artísticas que extraía de su minúscula milpa, había organizado un comercio en grande, de tal modo que llegó a exportar al extranjero una soberbia pintura mural: el tigre arrodillado enfrente de un templo, que se admira en la National Gallery de Washington.

Alertado por la fuga de estos tesoros, el Instituto expropió su tierra al hábil comerciante y encomendó las exploraciones a uno de sus arqueólogos. Comenzados en 1942, los trabajos descubrieron numerosos frescos: otros ejemplares del tigre emigrado que recubren los muros de varios cuartos; una solemne figura enmascarada repetida cuatro veces sobre un pórtico, un extraño motivo de manos con uñas pintadas.

Como visiblemente no se esforzaron entonces en encontrar un conjunto, estos brillantes descubrimientos fueron abandonados en medio de vestigios sin coherencia arquitectónica. Mi tarea debía consistir en restablecer un orden estructural que colocara en su lugar original a los fabulosos personajes que animan los muros de la antigua construcción.

Un examen de las excavaciones existentes reveló una confusión de épocas entre los cuartos pintados y el resto descubierto, con el cual no comunican lógicamente en ninguna parte. Numerosos indicios demostraban que los frescos conocidos pertenecían a un nivel inferior tanto al del patio de tres escaleras como al de la serie de cuartos que lo rodean. La circunstancia de que éstos, todos a flor de tierra, corresponden a la última edificación, explica sin duda su estado fragmentario actual. Para redescubrir la unidad del edificio al nivel de las pinturas sería necesario, entonces, eliminar todos los elementos superficiales y descender, por así decir, al piso de abajo, donde deberían encontrarse las paredes complementarias.

La realidad pronto me hizo perder la esperanza de la victoria fácil que me prometían los conocimientos adquiridos. Una vez en la tarea, la clara visión teórica de las superestructuras se transformó en un indomable caos de pisos y de muros que se entrecruzan los unos con los otros, de rasgos que niegan toda correspondencia con un nivel cualquiera, de ausencia de datos indispensables a un mínimo de comprensión, como los trazos de un umbral, por ejemplo.

En lugar de la totalidad esperada, cada día descubría una nueva razón de la anarquía reinante y me persuadía un poco más del carácter insuperable de las dificultades. Tuve al fin que reconocer que el lugar constituía un verdadero rompecabezas: primero horadado en todos sentidos por su propietario, sometido después a excavaciones y reconstrucciones que, por integrar varios niveles en un todo heterogéneo, no descubren siempre su sentido, y utilizado, por fin, durante años como campo de operaciones para sondeos estratigráficos.

Al cabo de unas semanas de un trabajo lento, interrumpido sin cesar por nuevos obstáculos, logré descubrir, debajo del nivel superficial, a una profundidad que va de cuarenta centímetros a un metro, la unidad arquitectónica de una porción del edificio.

Pero el cuadro que presenta esta unidad es mucho más desesperante que la misma exploración. Además de los amplios agujeros que destrozan su suelo y que producen penosas amputaciones —agujeros efectuados bien sea por los buscadores de

tesoros, bien por los aprendices de arqueólogos— ocurre que los constructores del último nivel adoptaron inexplicablemente el método nefasto de arrasar todos los muros hasta su base. Se puede raciocinar hasta el infinito sobre el verdadero fin de la investigación arqueológica, pero nada puede, sin embargo, consolar de la pérdida de frescos cuyo lugar se encuentra vacío.⁵

Por otra parte, la desolación del lugar era mayor por la presencia de enormes muros en piedra desnuda que, al cortar un patio en dos, por ejemplo, modificaban además de un modo extravagante la estructura original.

Fueron, no obstante, estas paredes perturbadoras las que ofrecieron una solución. En efecto, algunas disposiciones tomadas a su respecto vinieron poco a poco a demostrar que lejos de pertenecer a la construcción que me esforzaba en seguir, fueron levantadas encima de sus pisos en el momento de su demolición. Es decir, que su función no fue jamás la de servir como muros sino como cimientos para la estructura superior, lo que explica a la vez su espesor —frecuentemente de más de un metro cincuenta— su grosera elaboración, así como su ilógica posición arquitectónica.

Al suprimirlos, estos montones de piedras alineadas descubrieron valiosos rasgos que fueron revelando más y más firmemente que el edificio con los frescos conocidos correspondía al tercer nivel que las rupturas habían a menudo dejado entrever y no, como lo había yo creído, al segundo.

A pesar de la atracción de los muros pintados que surgen en varias partes desde abajo, fue sin embargo, ese nivel el que nos decidimos a seguir descubriendo, primero para observar de cerca el sistema de superestructuras, pero también por temor de que los niveles se confundieran y que fuera finalmente imposible restablecer una unidad cualquiera.

En el instante que dejó de constituir la meta de las exploraciones, el nivel mutilado se reveló lleno de interés. Al hacerse menos dramática la lucha por desentrañar sus elementos de aquellos de los niveles superiores e inferiores con los cuales se confunden tan frecuentemente, aportó cada día su cosecha de enseñanzas. Primero los datos concernientes a la técnica constructiva: cimientos bien sea en piedra, bien en forma de enormes bancos de tierra apisonada, rematados por las bases mismas del piso: treinta a cuarenta centímetros de piedra cortada en trocitos, una capa de tepetate pulverizado después, una decena de centímetros de un mortero muy sólido que soporta siempre el estuco blanco de los cuartos y los patios.

El interés de estos datos elementales no reside tanto en ellos mismos como en la luz que arrojan sobre el curioso proceso de abandono y reconstrucción de los edificios. Los diversos tratamientos del nivel condenado, las modificaciones aportadas al nuevo plano, la calidad de las ofrendas y el lugar en que fueron depositadas, son otros tantos índices de la actividad concreta de un grupo de individuos cuya personalidad logra a veces dibujarse con precisión.

En el estado actual de la investigación únicamente las ofrendas aportan una información definitiva. En número de quince, fueron todas descubiertas bajo los pisos de la construcción superficial, a veces, y es el caso más frecuente, en la capa de piedra

fragmentada que sirve de base al mortero al que adhiere el estuco, a veces inmediatamente encima del piso del nivel con-
denado.

Es decir, que habiendo sido depositadas todas con certidumbre por los últimos constructores —en homenaje bien sea al edificio destruido, bien al que se iba a construir— presentan una homogeneidad cronológica extremadamente difícil de encontrar. Porque, dado el indiscutible carácter teotihuacano que revelan a la vez la técnica constructiva, los restos de frescos murales, así como los planos arquitectónicos de ese nivel, el conjunto de las ofrendas constituye un cuadro vivo de los objetos que se usaban en un momento bien determinado de la larga existencia de la Ciudad de los Dioses.

El aporte de este conjunto reside en el hecho que, al lado de piezas claramente conocidas como teotihuacanas, presenta otras que, desde luego hace veinte años, han sido clasificadas en el periodo post-clásico.⁶

Se trata de una cerámica en barro crema pulido decorada con motivos rojos cuya abundancia en todas nuestras exploraciones nos había obligado ya a considerarla como uno de los productos más característicos de la Ciudad de los Dioses.⁷ Es claro que su presencia bajo los pisos de Tetitla confirma definitivamente la única ciudadanía que, en derecho, le corresponde.

En la Ofrenda Núm. 1, uno de esos cajetes cónicos que sirven para identificar en cualquier sitio la cerámica de Teotihuacán estaba acompañado por dos piezas "Coyotlatelco". Otro de estos cajetes teotihuacanos, muy grande y cubierto por una tapa sin asas, contenía en su interior un tecomatito decorado con las líneas onduladas de estilo "Mazapa".

En cuanto a la arquitectura, sólo al conocer la totalidad de cada una de las superposiciones será posible entender con más distinción el rico lenguaje que es susceptible de tener un conjunto para redactar la historia de su creación o de su aniquilamiento voluntario.

Por el momento, la unidad estructural está todavía por descubrirse y el único elemento que se impone es el espacio interior, un espacio que se niega con persistencia a ser encerrado.

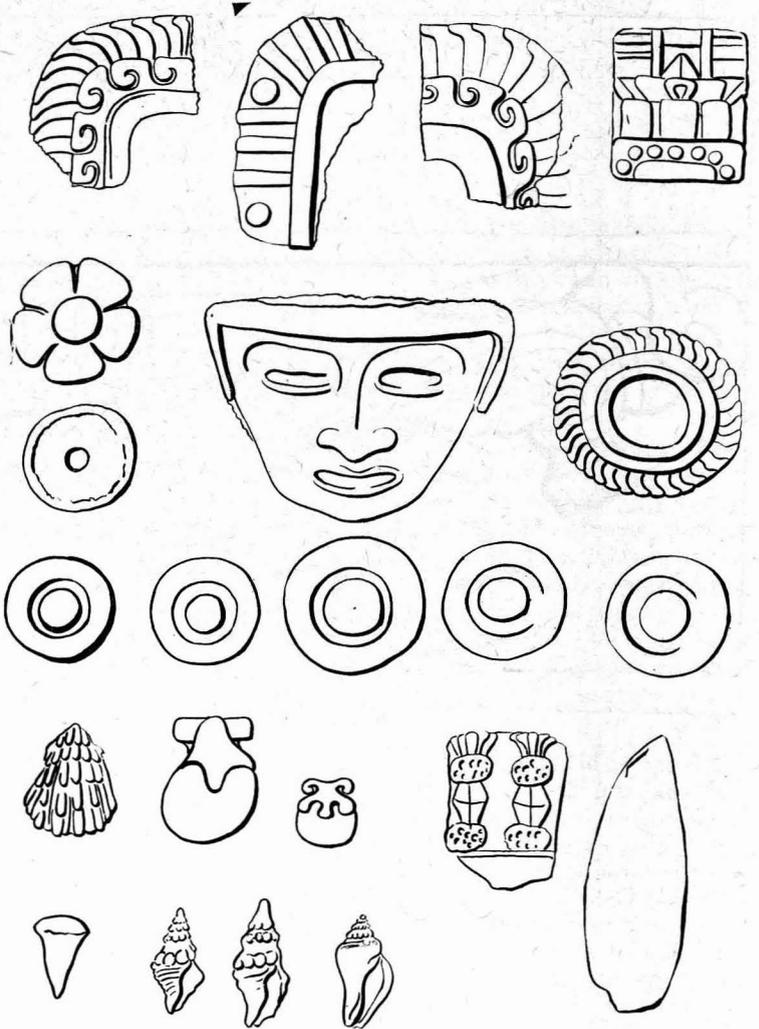
Es curioso observar a este respecto que nunca como en estas construcciones devastadas hemos sentido la realidad concreta del famoso espacio interior que los teóricos instituyen como la esencia misma de la arquitectura. No es fácil, en efecto, percibir esa "alma del espacio" de que habla Worringer a través de la dura geometría de sólidos bien tallados, de severas líneas rectas, de equilibrios realistas y eficientes que presenta el rostro exterior de toda construcción.

Por el contrario, arrancado lentamente de la noche de los tiempos, restituído jirón por jirón a la luz, es paradójicamente su ser íntimo lo que libra primero el antiguo edificio a cielo abierto. En el curso de la difícil búsqueda de sus límites, el espacio se beneficia de un momento altamente privilegiado: fluido como un sueño, se despliega con la autonomía y la potencia de una forma que, soberanamente, ha trascendido la geometría.

Debe reconocerse también que, aun dividido y delimitado, el espacio interior de las residencias teotihuacanas se señala por esta incomparable soberanía. Una ojeada al plano de un conjunto es suficiente para comprender que la casa constituye un todo orgánico que excluye resueltamente la rigidez y la inercia.

Tan lejos de la servidumbre a una técnica constructiva, como a una realidad exclusivamente utilitaria, el espacio va configurando la morada en un ritmo que no paraliza ninguna simetría fácil y que parece únicamente inspirado por su propio dinamismo. Espaciosas, aéreas, en contacto permanente con la luz de los patios que forman invariablemente parte de ellas, las habitaciones de estas moradas oponen el más vivo contraste tanto con las de los mayas —simples aberturas hechas en la masa de la construcción— como con las habitaciones de otros lugares arqueológicos, sin más perspectiva que una finalidad práctica.

Parecería que el trazado de las casas de la Ciudad de los Dioses, con claras resonancias simbólicas, responde a una verdadera conciencia creadora y es probable que un estudio profundizado de la representación espacial entre los teotihuacanos revelaría el mismo sentimiento cósmico de la vida que singulariza todos los aspectos de la cultura náhuatl. No hay más que pensar en el papel primordial otorgado por la arquitectura, a través del empleo sistemático de patios y pórticos, a los movimientos de la luz, para ver que los patios a los que se abren todos los cuartos para respirar desempeñan también el papel de focos luminosos. En efecto, con su deslumbrante estuco blanco que los conquistadores españoles tomaron por metal, reflejan a las habitaciones la vida móvil del día y de la noche, creando en sus espacios una sucesión dinámica de volúmenes hechos de sombras.



Si se piensa que Teotihuacán es el lugar de la creación del Quinto Sol, la ciudad en la que el Señor Quetzalcóatl se transfigura en astro, esta meditación dialéctica entre interior y exterior adquiere el peso inmenso de una imagen poética. Como para el individuo mítico, el fin existencial de la morada sería entonces modelar su ser íntimo al duro contacto de los opuestos que forman la realidad universal.

De ahí se deduciría que el sentido de esas destrucciones seguidas de resurrecciones sería entre otros, la voluntad de una espiritualización de la materia, su pasaje progresivo a grados superiores. Dado que en la simbólica náhuatl la destrucción no es concebida más dinámicamente, como el resultado voluntario de una etapa superada, esos múltiples niveles de brillantes construcciones que van penetrando siempre más profundamente en la tierra, deben ser una réplica de los niveles de la luz interior, de armonía viva cuya elaboración constituye, según el pensamiento quetzalcoatlano, la finalidad de la existencia. Es decir, que tal como un individuo gigante, la ciudad despliega sus fuerzas vivas para crear la verticalidad propia del organismo dotado de conciencia que es ella en el más alto grado, puesto que representa la fusión de los hombres que integra y de la que constituye la obra suprema.

—Instituto Nacional de Antropología e Historia

¹ Una exposición dedicada a la arquitectura precolombina que tuvo lugar en 1962 en la Universidad de México, fue esclarecedora a este respecto: una multitud de planos y de soberbios dibujos reproducían fragmentos de construcciones que muy poco tenían que ver con la arquitectura.

² No es por azar que los únicos monumentos que proporcionaron valiosos datos culturales fueron descubiertos en estrecha colaboración con un arquitecto dedicado a la arqueología: Don Ignacio Marquina.

³ LAUREITE SÉJOURNÉ, *Un Palacio en la Ciudad de los Dioses*. INAH, 1959.

⁴ Partiendo de principios elementales de la arqueología, se atribuye a las calas estratigráficas un valor de investigación que están a veces lejos de poseer. En Teotihuacán, donde existe una increíble densidad de construcciones, estos sondeos parciales resultan no sólo inoperantes sino tan nocivos que sería indispensable prohibirlos.

⁵ La existencia de frescos está certificada por los infinitos fragmentos que se encuentran en los escombros, así como por la circunstancia de que los vestigios de muros que por casualidad se mantienen en su lugar están invariablemente pintados.

⁶ SÉJOURNÉ, "La responsabilidad de la arqueología en México", *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM. México, 1962.

⁷ SÉJOURNÉ, "La cerámica de Teotihuacán". *Cuadernos Americanos*, mayo-junio de 1963.

La fiesta

Por Ana María MATUTE

Dibujo de Emilio ORTIZ

Era hija de una de las criadas del alcalde y de un mal carbonero, de esos que van de prohibido por los bosques, destrozando árboles. El carbonero se fue, después de una riña a cuchilladas con sus compañeros, y la mujer, con la niña, volvió a casa del alcalde.

—Que me tome, por Dios —dijo la antigua criada—. Tómeme, aunque sea por la comida.

El alcalde lo pensó algo, pero, como en el pueblo tenía fama de bondadoso, se la quedó, bajo esas condiciones. A su mujer le hizo gracia la niña, que no tenía aún diez meses y que parecía robusta, muy dispuesta a la risa. Ellos no tenían hijos, todavía, y la niña venía a alegrar la casa.

A la niña le llamaron Eloísa, que era un bonito nombre, por la santa del día en que nació. La alcaldesa bajaba a verla a la era, cuando las faenas de la parva, donde su madre la tenía bajo un paraguas abierto, junto a la cesta de la comida y el vino.

—Eloísa, Eloísa —decía la alcaldesa, que gustaba mucho de pronunciar palabras hermosas. Le miraba las piernas al aire, la boca ensalivada, y le acariciaba la cabeza.

Cuando Eloísa ya correteaba sobre sus piernecillas cortas y vigorosas, la alcaldesa se sintió encinta. Al invierno, poco más allá de la Navidad, nació en casa del alcalde un niño largo y rojizo, que prometía ser tan buen mozo como su padre. Hubo bautizo por todo lo alto. Apadrinaron al catecúmeno el barón y la baronesa —llegados exprefeso en su tilburí pintado de rojo, desde su finca El Endrinero— y hubo chocolate con bollos para los niños de la escuela. Al niño se le llamó Eleuterio Ramiro Gracián, y el mundo se borró a su alrededor para el alcalde y la alcaldesa.

Eloísa fue perdiendo puntos, día a día. Dos meses después del nacimiento de Eleuterio, Eloísa ya no podía subir al piso del ama y debía permanecer en la cocina o en el cuarto de los aperos. Si hacía buen tiempo correteaba por el huerto, oculta a los ojos de la alcaldesa, de forma que no le llegaran sus gritos ni sus pisadas torpes. La madre la miraba desde la puerta, con mirada honda y pensativa, los brazos caídos a lo largo del cuerpo, atenta a las voces del piso superior:

—Calla, Eloísa, que no te oigan los amos —le decía.

A Mariano, el aparcerero mayor, le molestaba oírle decir aquello:

—No eres un perro, para tener amo —le decía.

Pero ella sonreía de un modo vago, y meneaba la cabeza.

Eloísa creció mucho. A los diez años parecía tener catorce. Su cuerpo era grande, sus piernas gruesas. La cabeza firme sobre el cuello macizo, los ojos azules, de un azul intenso de heliotropo. Su boca, de labios gruesos, se abría en una sonrisa constante y fija.

—Pobre muchacha —decían los de la cocina, los de la tierra, los segadores. Y también los quincalleros que entraban a tomar un vaso de vino, de pasada, por la puerta de atrás.

Eloísa hablaba despacio y poco, miraba fijamente, con bondad, y no sabía leer ni escribir. Mariano, el aparcerero mayor, le decía a la madre:

—Mujer, llévala al médico. Dicen que hay uno bueno en llegando a Milanillo...

La madre callaba y miraba al suelo. Luego, se encogía de hombros, y decía:

—No tiene cura, porque no está enferma. Sólo que es inocente.

La madre de Eloísa cogió fiebres malignas. Tras dos meses de arrastrar la enfermedad, mitad en la cama, mitad de faena, la trenza arrollada con descuido y los ojos brillantes, murió al comienzo de la primavera. Luego del entierro, Mariano le dijo al alcalde:

—Mire usted, que de la chica habrá que pensar algo.

—¿Qué chica?

—De la Eloísa hablo, la hija de la difunta.

—¡Ay, ya! —dijo el alcalde—. Bueno: eso lo dices a mi mujer. Que ella lo piense.

La alcaldesa lo pensó:

—¡Ay, qué sé yo! Llena estoy de hijos. Bastante que pensar me dan los míos, y aún habré de cavilar por los de los demás...

No caviló mucho. Eloísa no servía ni para coser ni para cocinar: era zafia, torpona, pesada. Por otra parte, pocas muchachas podían compararse con ella en cuanto a fuerza y salud. Eloísa, a sus doce años, era alta como una mujer y cargaba pesos como un hombre.

—De pastora —dijo el alcalde—. De pastora la pondremos, con las ovejas.

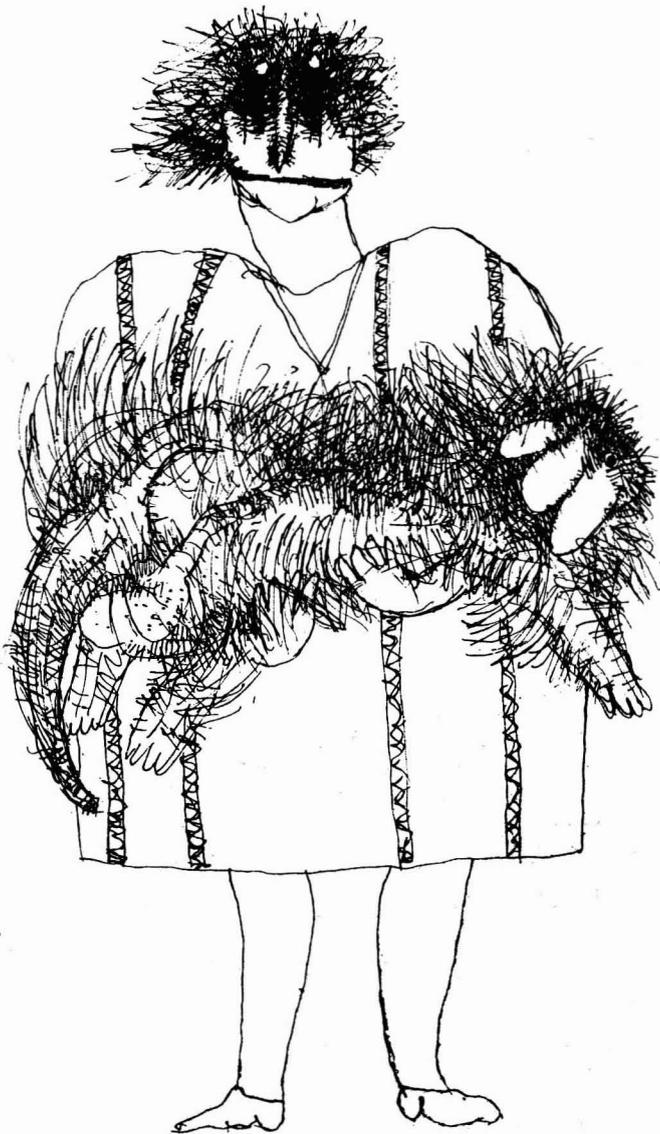
La mandaron al monte, y Eloísa fue feliz. Pasaba mucho tiempo echada cara al cielo. En seguida conoció el oficio. Cierro que no hablaba con nadie, casi nunca. Pero tampoco habló mucho cuando estuvo en la casa. Bajaba al pueblo cada tres meses, y todas las semanas un zagal le subía la comida.

Pasó el tiempo. Eloísa cumplió quince años. Se abría el mes de mayo y estaban en vísperas de la fiesta del pueblo. Le tocó bajar a la casa, y estaba en la cocina, comiendo un plato de cocido, cuando entró el amo. Éste se la quedó mirando, y sonrió. Parecía contento.

—Ésta es Eloísa —dijo Manuela, una de las jornaleras.

—Ah, sí, Eloísa —contestó el amo—. ¡Qué niña te tuve entre mis brazos! ¡Y qué moza ya, cielo bendito! ¡Qué moza ya!

Le acarició el pelo y Eloísa enrojeció, sonriente.



—Ya eres una mujer —dijo el amo—. Está en edad de novio. ¿A qué día estamos, Manuela? ... A quince: dentro de cuatro, la fiesta. Tú ya estás en edad de fiestas, Eloísa.

Eloísa levantó la cabeza vivamente, y se le quedó mirando con la boca abierta.

—Mira lo que te digo, muchacha: este año bajarás a la fiesta. Sí: te bajas ya de víspera, por la noche. Tú también celebrarás el santo. ¿Te gustan las fiestas?

Eloísa estaba roja como una amapola. Afirmó levemente con la cabeza, y Manuela intervino, riéndose:

—¡Qué sabe ella de fiestas, si no vio ninguna! —dijo—. Muy niña era para acordarse ahora.

Entonces Eloísa habló. Su voz sonó clara y despaciosa, extrañada:

—Sí, me acuerdo —dijo—. Me acuerdo. Venían quincalleros y carros con melocotones. También churreros, y, sobre todo, música.

El alcalde asintió:

—Así es. Bien: tendrás danza y baile, Eloísa. ¡Malo será que no encuentres buen novio! Y, de éstas, pronto celebraremos bodas. ¡Te aseguro que te haré buenas bodas, Eloísa! Tu madre fue una buena mujer.

A Eloísa se le llenaron los ojos de lágrimas. El alcalde se fue de la cocina, y Manuela se volvió a ella con las manos en jarras:

—¡Pero chica! —dijo—. ¡Pero chica!

Y le dio en la espalda con la palma abierta, para demostrarle su contento.

Desde aquel momento empezó el sueño. Eloísa recogió su muda limpia, su zurrón, el pan, la cecina, los ajos. Se peinó despacio su trenza áspera, negra como el carbón. Se calzó las abarcas nuevas, sobre las medias de lana blanca. Todo con el ensueño dentro, como un mal viento, dulce y enemigo a un tiempo. Algo se le había colado en el pecho que le quitaba la paz. Los tres días restantes los pasó tumbada cara al cielo, con las manos llenas de piedrecillas menudas, que tiraba una a una, lejos, con una sonrisa grande y total. "Fiestas, fiestas, boda, fiestas...", pensaba. De pronto había amanecido un sol grande y punzante que la hería dentro, que terminaba con su tranquilidad, pero que abría un mundo extraño y desconocido delante de sus ojos. "Como las chicas del pueblo. Como todas las chicas del pueblo. Habrá buenas fiestas para mi boda. Cuánto me gusta la fiesta." No podía pensar en otra cosa. Nunca había pensado así, en nada.

Bajó el diecinueve por la noche. Cuando llegó a la casa, ya brillaban las estrellas en el cielo. Entró en la cocina colorada y radiante, y las criadas y Mariano la celebraron con burlas y risas de cariño.

—¡Anda, qué buena moza se gana la plaza este año! —dijo Mariano, dándole vueltas a la sopa con la cuchara. Y a su salud se bebió un cuartillo de tinto oloroso.

—Te has de ganar el baile —le dijo Margarita, la cocinera—. Mañana estará la casa de bote en bote: toda la parentela del alcalde y mil gorriones que se vienen a celebrar a esta casa la fiesta. Muchacha, has de ayudar en la cocina. Toda la tarde será tuya, pero la mañana me la empleas a mí.

Eloísa asintió.

—El baile es lo que quiero yo —dijo. Y todos se rieron.

El día amaneció cálido y brillante. Las campanas la despertaron con gran sobresalto, a eso de la seis. Subió descalza a la cocina, donde ya trajinaban las mujeres.

—¡Cúbrete, muchacha desvergonzada, que los hombres van a entrar de un momento a otro!

Con un gran contento Eloísa se fue a la pila del lavadero y se restregó con jabón y estropajo. Se vistió la muda limpia. Se asomó al espejo de las criadas, ruborizada y torpe. Sus propios ojos azules le miraban. La mañana, tal como anunció la cocinera, fue de gran trajín. Eloísa tuvo que atender a mil trabajos: acarrear agua, pelar patatas, subir cargas de leña, vigilar la hornada de panes, tortas y empanadas, fregar, recoger, llevar y traer... Luego, ayudó a servir la gran mesa instalada en la trasera de la huerta, con sus veintisiete comensales. Cierta es que la ayudaron Manuela y una hija de ésta, de catorce años, llamada Filomena; pero aún así, cuando al fin se sentaron a comer los aparceros y los de la cocina —serían alrededor de las cuatro de la tarde—, Eloísa estaba algo pálida. Así lo dijo Mariano:

—Chica, a ver si vas a estar rendida pa' la hora del baile.

—¡Bah! —dijo la cocinera—. ¡Como si no supiera ésta de ires y venires! ¡Si anda triscando por los montes todo el día! Mujer es, y bueno es que aprenda las faenas de la casa, si quiera sea una vez al año.

—Una buena siesta en comiendo, y pa' la hora del baile como nueva —dijo Manuela, metiéndose en la boca una gran cucharada.

Eloísa sonrió. No tenía apetito, a pesar de que el olor del caldo de fiesta le estuvo cosquilleando la nariz golosamente toda la mañana. Dentro de su corazón, en un lugar que ella no sabía de cierto, le culebreaba una inquietud alegre y dolorosa: "El baile. Es la fiesta. Es la fiesta..." No pudo ir por la mañana a la iglesia, pues había demasiado trabajo, pero oyó las campanas, y aún le parecía que sonaban, en alguna parte.

La comida en la cocina fue ruidosa y llena de risas. El vino corrió, y Eloísa lo probó también. Le gustó, porque aquella sensación que le naciera cuando oyó las palabras del amo, hablándole de la fiesta, se avivaba con él. "Ya falta poco, ya falta muy poco."

Después de comer, las mujeres recogieron los cacharros, que se apilaban en increíble cantidad junto a los fregaderos. Los hombres se tendieron en el patio, con los cigarros y el anís, los ojos cargados. Los amos hacía rato que subieron a sestar.

Eloísa tenía sueño. Tanto sueño y cansancio que la cocinera la miró y le dijo:

—Anda a echarte un rato, moza. Anda a echarte, que ya has bregado lo tuyo y luego no podrás bailar.

—No, no —respondió Eloísa.

—Pero la cocinera la empujó suavemente hacia la puerta.

—Anda, échate en mi cama. Hasta las seis no empieza la música...

Casi sin sentir se fue donde le decían. El cuarto de las criadas olía espeso, muy distinto a la choza de las montañas.

Su sueño era grande y pesado. Un sueño de animal de bosque o de niño: de niño extraño y grande, de niño raramente prolongado a través de los años.

A las seis bajaron las mujeres a darse un toque. La vieron dormida, con el pecho suave y profundamente levantado al compás del sueño.

—¡Dejaila! —exclamó la cocinera—. ¡Dejaila dormir!

Filomena, la hija de Manuela, se echó a reír.

—¡A ver cuánto duerme!

—¡A ver!

Salieron. Cuando doblaban la esquina (húmedos los cabellos tirantes, los zapatos brillando, resonando sobre el empedrado de cantos desiguales) les llegó la música de la plaza. Como un aire fresco, hasta los ojos y la frente, calientes por el vino y el trajín.

Pasó la tarde. Volvieron fatigadas, a preparar la cena, a eso de las diez.

De pronto, Manuela se acordó de Eloísa.

—¡Virgen, la zagala!

Se miraron las mujeres como sorprendidas. Filomena se tapó la boca para no reír. Bajó de puntillas al cuarto, y subió poco a poco.

—¡Que duerme aún! ¡Que está dormida!

Se quedaron un minuto en silencio. Al fin, la cocinera levantó los hombros, con gesto como resignado.

—¡Dejaila ya! ¡Pa' qué...! ¡Que duerma, por lo menos!

Después de la cena volvieron al baile, que duró hasta la una de la madrugada.

A eso de las cinco se despertó Eloísa. Un claro resplandor entraba por la ventana. Se incorporó en el lecho y miró con ojos asustados a su alrededor. Tenía los párpados hinchados y enrojecidos, sobre el azul heliotropo de sus pupilas.

—Margarita... —llamó.

La cocinera dormía a su lado, con un ronquido leve.

Margarita dio un gruñido y Eloísa la zarandó.

—Margarita... ¡que es la hora del baile! —y sin saber por qué le temblaba la voz. La cocinera abrió un ojo y dijo con voz áspera:

—¡Qué baile ni qué...! ¡Ya se acabó la fiesta! ¡Estuviste durmiendo, bobalicona, toda la tarde, toda la noche...! ¡Se acabó la fiesta!

Eloísa se quedó quieta, mirando a la pared. Margarita se incorporó a medias, y la miró con el rabillo del ojo.

—Anda, muchacha, no lo tomes así. Dentro de un año la fiesta vuelve. Duerme. Te queda todavía una hora.

Pero Eloísa se levantó despacio. Se calzó las abarcas, se echó el mantón por la cabeza y salió hacia su montaña.

Dos días después, el niño que le subía la collera, la encontró muerta cara al cielo. Dijo el médico que fue cosa del corazón, que andaría débil. Pero Manuela decía a todo el mundo que le preguntaba:

—Ay, la zagala, se murió de "tristura".

La poesía quechua*

Por Sebastián SALAZAR BONDY



"un mirador sobre la vida andina"

A la muerte de Huayna Cápac, penúltimo inca, cuyo gobierno transcurrió probablemente entre 1493 y 1527, el Tawantinsuyo abarcaba, de acuerdo a las apreciaciones de Rowe,¹ desde el río Ancasmayo, en Colombia, hasta el río Maule, en Chile, y desde el Océano Pacífico hasta Tucumán, en la Argentina. En esta vasta área de un millón ochocientos mil kilómetros cuadrados vivían no menos de dos millones de habitantes dentro de un régimen colectivista agrario y bajo la autoridad de un emperador absoluto.

El *Runa Simi* (habla de la gente) era el idioma que hablaban los habitantes de aquella inmensa nación, administrativamente dividida en cuatro grandes regiones. Hoy conocemos dicha lengua con el nombre de la tribu cuzqueña que creció hasta dominar el gran territorio: el *quechua*. Ella continúa siendo el medio de expresión habitual de indios y mestizos (o *cholos*) del Perú, Bolivia y Ecuador, cuyo número, según un cálculo moderado, asciende al momento a cinco y medio millones de personas. Como es natural, una ingente literatura se conserva y renueva en la cultura del pueblo quechua, pastor y labriego por tradición, de los tres países, y abnegados y acuciosos investigadores registran, clasifican y analizan ahora ese testimonio oral.

Pero la mayoría de los poemas de la civilización incaica —que entre los personajes más destacados de su vida pública y social tuvo a los *harawicus*, poetas populares, unas veces; letrados o *amautas*, otras— se ha perdido irremediamente: "Como una gran parte [de la literatura] se refería a la ideología religiosa antigua —escribe Mason²—, fue condenada o reprimida por el clero europeo junto con la literatura puramente religiosa. Los pocos ejemplos que se conservan dan idea de unos sentimientos elevados y una gran belleza de expresión, llena de alusiones a fenómenos de la Naturaleza." Casi todos los cronistas señalan la importancia que tuvo la poesía entre los incas, la cual generalmente fue entonada al compás de músicas y danzas, mas sólo unos pocos entre ellos recogieron muestras

de aquel acervo. En especial lo hicieron con los grandes himnos (Garcilaso, Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti) o con los cánticos de amor o de la faena campestre (Garcilaso, Guamán Poma de Ayala).

El resto de la producción fue, como queda anotado, proscribida y desapareció en el olvido. La ausencia de una escritura siquiera elemental —puesto que las pictografías y los petroglifos denominados *quilcas* permanecen todavía herméticos a la indagación— contribuyó a hacer más grande el naufragio. Sin embargo, lo que queda en las crónicas y lo que, no obstante la acción de los siglos y de la transculturación aborigen, sobrevive en el floklore, permite desplegar un panorama representativo de los géneros, formas y contenidos poéticos que posiblemente cultivaron los legendarios *harawicus*.

La tarea pues de preparar una selección de la poesía precolumbina quechua no resulta sencilla. El material que conservaron las crónicas es reducido. Algunos ejemplos se encontrarán en esta antología. Hemos incluido allí la *Elegía a la muerte del Inca Atahualpa* que si bien parece compuesta bajo el influjo de la poesía castellana es, en opinión de calificados quechuistas, una pieza perteneciente a la etapa inmediatamente posterior a la derrota de los incas por Pizarro y su gente.

También figuran poemas de tema profano que fueron transcritos por algunos cronistas, juntamente con creaciones, recopiladas por los iniciadores de los estudios folklóricos en el Perú (Anchorena, Alomía Robles, Vienrich), cuya estructura y asunto evidencian una relativa antigüedad. Además aparecen dos monólogos de *Ollantay*, famoso drama en quechua que aunque elaborado en el siglo XVIII surgió, sin duda, de la pluma de un escritor mestizo (tal vez Antonio Valdéz, clérigo cuzqueño) inspirado en la primitiva literatura pre-teatral (poemas dialogados, coros, quizá pantomimas) y en una epopeya incaica.

Es preciso advertir aquí que no hemos tenido en cuenta los himnos cristianos redactados en quechua por los curas adoc-trinadores, que fueron empleados para acelerar y completar la conversión de los indios, José María Arguedas les acuerda una

* Prólogo de una antología de poesía quechua, que se publicará próximamente en la colección Poemas y Ensayos de la UNAM.

especial importancia, pero indica la opuesta actitud ante la vida y la muerte que poseen tales rezos en comparación con los diáfanos himnos sagrados de los incas que consigna, por ejemplo, Santa Cruz Pachacuti.³

Han sido reunidas varias canciones que las comunidades quechuas de diversos lugares de los Andes entonan hoy mismo con ocasión del trabajo agrícola, la fiesta religiosa o el amor. Los poemas de tal índole que figuran en este libro fueron elegidos en cuanto no mencionan —o lo hacen sin precisión— los diversos elementos culturales que la invasión española introdujo en América indígena, debido a lo cual no es osado atribuirles una virtual antigüedad. En todo caso, esas páginas de la poesía popular actual revelan el espíritu y la personalidad de un gran pueblo no liberado aún de los grillos de la colonización, y presumiblemente poseen el mismo temple lírico de las obras de sus antepasados. Hemos prescindido, en cambio, de las creaciones en quechua de los poetas cultos contemporáneos que escriben en la lengua autóctona con propósitos decididamente literarios, como son los casos del admirable *Kilko Waraka* (Andrés Alencastre) y de César Guardia Mayorga.

La poesía quechua responde perfectamente a la concepción del mundo "fluido y superpoblado" del hombre andino que observara Louis Baudin,⁴ merced a la cual todo en él es viviente: piedras, vegetales, montañas, estrellas. Todo ahí está penetrado de espiritualidad o envuelto en una atmósfera de presencias irreales. El alma sensible del adorador de la divinidad o del nostálgico enamorado percibe aquellas imponderables esencias y las incorpora a la oración y al canto.

Pueblo imperial pero pacífico y civilizador, movido en sus actos individuales y colectivos por el principio de que la sociedad debe organizarse para el bienestar de sus miembros, el quechua fue severo en su legislación pero nunca llegó a ningún odioso exceso: sus dioses no eran sanguinarios, sus instituciones no discriminaron ni humillaron a los extraños, sus monarcas y jefes político-militares dilataron las fronteras del Tawanti suyo únicamente como una suerte de empresa bienhechora. Este generoso impulso lo perdió, puesto que el imperio acogió a los españoles como posibles amigos e inocentemente sucumbió a la conquista.

La literatura quechua en general y la poesía en particular fueron, y siguen siendo, sentimentales e intimistas. Su candor, su casi puerilidad, provienen de su emocionado panteísmo: la mujer amada es *urpi*, paloma; *apus* o manes tutelares las cumbres de la cordillera, almas en pena los vientos. La realidad participa del espíritu cósmico y posibilita imágenes a las que siempre accede la naturaleza, insuflado el sentimiento de un ardor puro, juvenil. Jorge A. Lira afirma que poetas y cantores lo son, entre los quechuas, sólo en la juventud y la primera adultez, nunca luego.⁵

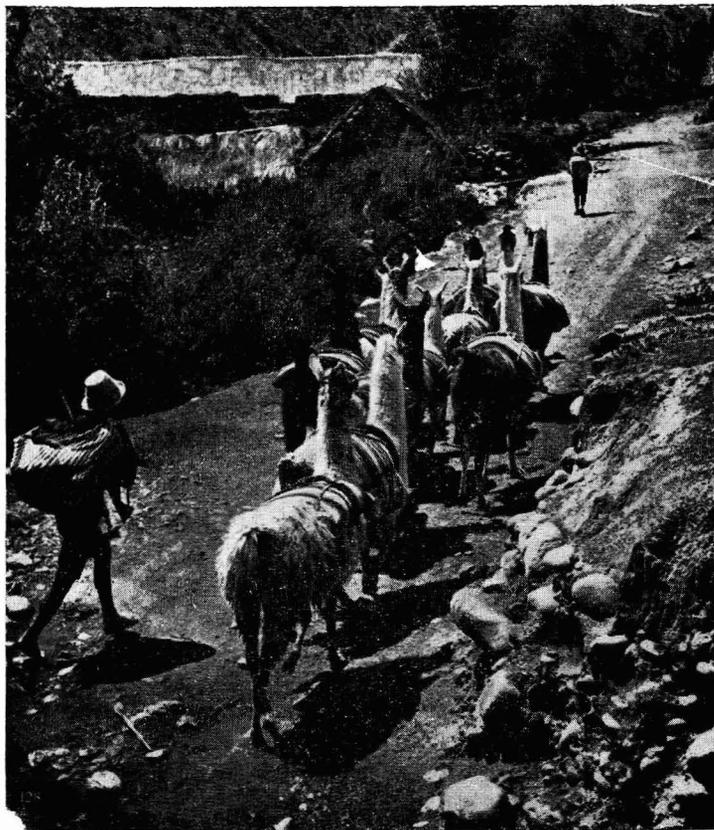
De este modo el mundo interior y el del entorno se conjugan en el regocijo tocado de fina ironía y en la queja amarga. La reserva estética que los quechuas guardan en su aislamiento del presente despertará al modo de una fuerza innovadora cuando ocurra su liberación del feudalismo supérstite y se produzca su integración a la nación moderna de la que este pueblo forma parte.

En cada sección de la antología, acompañando a los títulos de los poemas, corre una numeración que remite a la fuente de la que ha sido cada poema tomado, referencia en la que no se deja de mencionar el nombre del autor de la correspondiente versión en español. Como es lógico, una lengua sumamente plástica, de variados sonidos guturales y consonantes dobles, cuya conjugación verbal se consume por prefijos y sufijos, de sintaxis inflexible pero capaz de crear fácilmente nuevas voces, no admite la fiel traducción de su poesía plena de aliteraciones y síncopas, ligada a una singular música pentafónica y sin modulación,⁶ pero los que se han dedicado a salvaguardar este tesoro literario y trasegarlo a la lengua oficial del Perú han procurado mantener, con mayor o menor acierto, la más próxima equivalencia entre el original y su traslación.⁷ Al logro de este objetivo se debe el frecuente y un tanto enojoso gerundio que en la mayoría de las traducciones intenta imitar el muy peculiar del quechua. Un breve vocabulario adjunto ayudará al lector a conocer el significado de algunas palabras y expresiones autóctonas, cuya acepción no se desprende del contexto. Una advertencia más: debido a que la ortografía del quechua no está aún definitivamente fijada, es reproducida tal cual el responsable de cada traducción la ha escrito.

Este pequeño libro es apenas un mirador sobre el complejo cultural de la vida andina. El antologista aspira sólo a que, gracias a las revelaciones que los poemas compilados dan por sí, los lectores se sientan atraídos por el pueblo quechua. En el hontanar de esta gran nación están intactos los valores que



"sobrevive en el folklore"



"la reserva estética de los quechuas"

hicieron del Tawantisuyo uno de los mejores proyectos de dicha social que la historia recuerda en su milenaria memoria.

¹ JOHN H. ROWE, *Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest*. Steward, Handbook of South American Indians, t. II.

² J. ALDEN MASON, *Las antiguas culturas del Perú*. Fondo de Cultura Económica, México.

³ "Los himnos católicos lo convierten [al indio] en un ente para quien el martirio físico debe constituir la médula de la vida, un hecho natural no sólo inevitable, sino necesario." JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, "Sobre la poesía quechua", en *Cantos y narraciones quechuas*. Patronato del Libro Peruano, Lima.

⁴ LOUIS BAUDIN, *La vida cotidiana en el tiempo de los últimos incas*. Librería Hachette, Buenos Aires.

⁵ Casi siempre encontré en esta labor a jóvenes solteros y a hombres en la plenitud (...) Los viejos y las viejas, parece, han tomado en esto la vida muy en serio y formal." JORGE A. LIRA, *Canto de amor*. Cuzco.

⁶ "Uno queda confundido ante la imaginación indígena que sabe con medios rudimentarios expresar con tal diversidad y tal fuerza los grandes movimientos del alma."—R. y M. D'HARCOURT. Citado por BAUDIN, *Op. cit.* A los instrumentos aborígenes el indio ha incorporado, previa adecuación, el arpa, la guitarra y el violín.

⁷ El primer poema del libro, *Poderoso Wiracocha*, aparece en versión bilingüe, con el fin de proporcionar al lector una noción de la lengua quechua.

—Señor, déjame ir donde voy; sábete que aquella flauta que oyes en aquel otero me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza a ir allá. Déjame por tu vida, que no puedo dejar de ir allá, que el amor me lleva arrastrando para que yo sea su mujer y él mi marido.

—INCA GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios reales*.

...i algunos de estos Romances, i Poesias eran muy artificiosos de Historia, otros supersticiosos, otros de disparates...

—ANTONIO DE HERRERA, *Historia general de los hechos de los castellanos*.

CON REGOCIJADA BOCA

Con regocijada boca,
con regocijada lengua,
de día
y esta noche
llamarás.
Ayunando
cantarás con voz de calandria,
y quizá
en nuestra alegría,
en nuestra dicha,
desde cualquier lugar del mundo,
el creador del hombre,
el Señor Todopoderoso,
te escuchará.
¡Jay! te dirá,
y tú donde quiera que estés,
y así para la eternidad,
sin otro señor que él
vivirás, serás.

DEL MUNDO DE ARRIBA

Del mundo de arriba,
del mundo de abajo,
del océano extendido,
el hacedor.
Del vencedor de todas las cosas,
del que mira espléndidamente,
del que hierve intensamente,
que sea este hombre,
que sea esta mujer,
diciendo, ordenando,
a la mujer verdadera,
te formé.
¿Quién eres?
¿Dónde estás?
¿Qué arguyes?
¡Habla ya!

ORACIÓN PARA TODOS LOS INCAS

¡Oh Sol!, padre mío que dijiste haya cuzcos y *tambos*; sean vencedores y despojadores estos tus hijos de todas las gentes; adórote para que sean dichosos si somos estos incas tus hijos y no sean vencidos ni despojados sino siempre sean vencedores, pues para esto los hiciste.

ELEGÍA A LA MUERTE DEL INCA ATAHUALPA

(fragmento)

¿Qué arco iris este negro arco iris
Que se alza?
Para el enemigo del Cuzco horrible flecha

Que amanece.
Por doquier granizada siniestra
Golpea.

Mi corazón presentía
A cada instante,
Aun en mis sueños, asaltándome,
En el letargo,
A la mosca azul anunciadora de la muerte;
Dolor inacabable

El sol vuélvese amarillo, anochece
Misteriosamente;
Amortaja a Atahualpa, su cadáver
Y su nombre;
La muerte del Inca reduce
Al tiempo que dura una pestañada.

Su amada cabeza ya la envuelve
El horrendo enemigo;
Y un río de sangre camina; se extiende,
En dos corrientes.

Sus dientes crujidores ya están mordiendo
La bárbara tristeza;
Se han vuelto de plomo sus ojos
que eran como el sol,
Ojos de Inca.

Se ha helado ya el gran corazón
De Atahualpa.
El llanto de los hombres de las
Cuatro Regiones
Ahogándole.

Las nubes del cielo han dejado
Ennegreciéndose;
La madre luna, transida, con el rostro enfermo,
Empequeñece.

MONÓLOGO DE RUMI-ÑAHUI

¡Eres piedra de azufre, Rumi-Ñahui, piedra de la horrenda fatalidad! Naciste en la roca y, sin embargo, tu voluntad se ablanda ahora. ¿Tenías los ojos vendados? ¿No pudiste ver, en el profundo valle, que como una poderosa serpiente Ollantay se escondía y acechaba? ¿No recordaste, guerrero, el simulador corazón de tu enemigo? ¿Olvidaste sus triunfos, sus hazañas? Mintió, urdió emboscadas y, con su falsía, exterminó el ejército de todas las regiones. En él se conjugaban la mentira y la victoria. ¡Bajo la luz del día ha matado a miles de tus soldados! ¡Tú mismo has escapado, sin saber cómo, de la muerte! ¿Por qué creí gallardo a ese salvaje? ¿Por qué descendí hasta su oscura guarida? Cuando llegué a la puerta de su escondite, creyendo que había huido, hirvieron las piedras en lo alto, se lanzaron las galgas como saetas sobre mis hombros. La pétreo lluvia exterminaba el ejército y escondía a los atacantes. Los más valientes, los mejores, murieron derribados como bestias. La sangre se deslizaba convertida en río y se repartía cubriendo todo el hondo valle. En el gran silencio, nadie apareció, nadie. Ni un hombre de valor para combatir conmigo. Sólo las piedras cayendo y cortando el camino. ¿Y ahora? ¿Con qué rostro, con qué ánimo he de presentarme a los ojos del Inca? Marcharé sin dirección, sin rumbo. Ya debiera haberme apretado la garganta con mi propia honda. ¡Ah, Ollantay solo, arrastrado por sí mismo desde la cumbre, se precipitará a la muerte!

El relato de *La Creación*, de los indios uitotos de Colombia

Por Ernesto CARDENAL

"En el principio era el Verbo y el Verbo estaba en Dios y el Verbo era Dios", nos dice el Evangelio de San Juan. Y los indios uitotos de la zona amazónica de Colombia sabían algo de ese Verbo, en medio del primitivismo de su cultura antropófila, pues dicen ellos: "En el principio la palabra (*naikino*) dio origen al Padre."

La palabra creó al Padre, quien creó todas las cosas, dicen los uitotos. Pero el Padre no sólo nació de la palabra sino que también creó la palabra, y las tradiciones religiosas de los uitotos, sus cantos y sus mitos, son esa palabra del Padre que les fue transmitida a ellos. Y dicen: "Cuando en el principio no había todavía nadie, el Padre creó las palabras (*naikino*) y nos las dio, así como la yuca." Se atribuyen al Padre todas sus tradiciones sagradas que constituyen la base de sus fiestas — nos dice Presuss, la gran autoridad de los indios uitotos.

En esas tradiciones, que Presuss recogió pacientemente en un gramófono, hace años, y tradujo al alemán, encontramos que la misma palabra de sus cantos que les dio el Padre fue la palabra creadora con que él hizo la lluvia. Después que el Padre les dio los cantos de sus fiestas, hizo llover con su palabra (y un tambor): "Ya cuando el Padre creó las palabras tenía un tambor. Tocándolo llamó a su agua y puesto que el Padre poseía fuerzas especiales para ésta, cayó agua por primera vez del cielo. Cuando cayó, llovió del cielo a la tierra y sobre nosotros. De otro modo no bajaría del cielo." Y esta agua creada en aquel tiempo remoto que es también el origen de sus mitos, es la misma agua que aún envía el Padre a la tierra para hacer crecer las plantas, como los mitos que cantan anualmente en sus fiestas son la misma palabra originaria que les dio el Padre. Y así dicen de la lluvia: "Florecieron las flores cuando el padre Dyonera Buneina, en el mundo subterráneo, lanzó agua buena sobre la tierra. De Dyonera —¿de quién, si no de él?— provino el agua para que brotaran las flores."

Mediante la lluvia el alma del Padre se revela también para ellos cada año en las flores y frutos. Dice uno de sus relatos: "El cacique vio un árbol foidoroina, que se levantaba aquí como el alma del Padre." Cuando no hay frutos, es porque se han ido de la tierra a la morada del Padre. Dicen: "Durante todo el tiempo en el que no hay frutos, van éstos a donde reside el Padre, debajo de la tierra. El alma de nuestras plantas va a la morada del Padre."

También los muertos son como los frutos, y más que morir, lo que han hecho es ir a la morada del Padre, han retornado a la palabra creadora, de la cual brotaron ellos juntos con la lluvia, los frutos y los cantos. Los muertos van a una región, dicen ellos, donde "hablan bien las palabras". Esa región es río abajo. Y los uitotos conciben el camino de la inmortalidad como un gran río caudaloso que fluye en dirección al este — un concepto basado, según Presuss, en el conocimiento del Amazonas. Y dicen de sus muertos: "Desde que ellos habitan allá abajo, no han muerto (de nuevo) y se encuentran bien allá abajo sin morir. Día llegará en que iremos allá nosotros."

Las fiestas son para ellos una reactualización de las palabras por las que fue creado el mundo. Dicen: "No danzamos sino por las palabras (sagradas); sin razón no danzamos."

En esas fiestas repiten las narraciones de la creación, y es como si la creación se reactualizara en sus palabras. También dicen ellos, según Presuss: "No danzamos sin motivo. Aunque decís: ellos danzan siempre sin motivo. Nosotros narramos en nuestras fiestas las narraciones."

Insisten más sobre ello refiriéndose a su juego de pelota: "Al jugar a la pelota no hacemos travesuras, la bella tradición es algo sagrado y el anfitrión del juego de pelota castiga a los que se burlan de ella y los excluye del juego. Si nuestras tradiciones fueran solamente absurdas, estaríamos tristes por el juego de pelota."

Su vida diaria está organizada en función de esas fiestas. El trabajo cotidiano es para celebrarlas: "Así participamos en muchas fiestas; pasadas ellas, quedamos en casa y trabajamos, para organizar alguna otra fiesta."

Y de ese modo el trabajo diario también participa del carácter religioso de sus fiestas y no existen en ellos actividades profanas, sino que toda su vida gira alrededor de la repetición de sus mitos sagrados: "Nosotros no dejamos nuestras tradiciones aun cuando no danzamos; porque no trabajamos sino únicamente para danzar."

En esas fiestas ellos repiten el bellissimo relato de la Creación. En el principio fue la palabra y ella dio origen al Padre. Pero el Verbo uitoto (*naikino*) es algo diferente del *Logos* platónico. Parece que los uitotos quieren decir más bien que en el principio fue la Poesía, el Mito. Y también que en el principio fue el Sueño. Creo que en ellos está identificado el Sueño con la Palabra. El Padre creó al mundo mediante un sueño. Y el mismo Padre es también algo así como un Sueño —como un sueño que sueña— pues lo conocen con el nombre de *Nainuema*, palabra que según Presuss significa "el que es (o tiene) algo no existente" (o algo inexplicable, irreal). Con lo cual quieren expresar que el Padre nació de la nada, que tiene una existencia que brotó de lo no existente puesto que en el principio no había más que la palabra. O podemos decir que el Padre es como un sueño que se hizo real, sin perder del todo su misterioso aspecto de irrealidad y sueño. "El que es un ALGO muy real no-existente", podríamos decir que es la traducción de *Nainuema*, lo cual es una bella manera de expresar la trascendencia de Dios.

Las cosas han sido creadas por el Padre de una sustancia irreal, inexistente, o que tiene una existencia oculta a los sentidos, una existencia imaginaria, soñada. Éste es el concepto que ellos tienen de la nada, y a esa sustancia irreal llaman *naino* (palabra que es raíz de *Nainuema*, puesto que la nada, lo soñado, es también raíz del Padre). A la tierra llaman *Nicarani*, que quiere decir lo soñado, la visión soñada: porque toda la creación nació también de la nada, como un sueño del Padre.

El Padre soñó, y su sueño era vago, era una pura quimera, un caos sin realidad. Trató de asirlo, pero no podía porque no había nada. Al fin lo logró asir con sustancias de sueño: con un "hilo soñado"; con un sueño *iseike* (que literalmente significa algo vago y vaporoso, como humo de tabaco o copo de algodón). Pisó y se sentó en la tierra y la niveló (aunque siguió siendo siempre "imaginaria"). Después creó la lluvia, y la escupió como una saliva de su boca. Lo cual quiere decir probablemente que la lluvia fue una palabra de su boca, pues ya hemos visto que dicen en otro relato que creó la lluvia con su palabra y un tambor. Y entonces *Rafuema* (que quiere decir "el que tiene las narraciones" o "el que es las narraciones") creó tras largas meditaciones este relato en el mundo subterráneo (bien podría decirse también: "en el fondo del cielo") para que ellos lo llevaran a la tierra. El relato de la creación que repiten en sus fiestas. Y después de haberse creado el relato de la Creación (y pareciera que como una consecuencia de este relato) fue la creación de los grandes árboles de la selva y de los animales. Y entonces los uitotos enumeran todos los animales, con enumeración whitmaniana, deleitándose en dar a cada uno su nombre como Adán en el Paraíso.

La creación del hombre no está declarada explícitamente en este relato, pero encontramos una intuición de la teoría evolucionista puesto que dicen que en un principio todos tenían cola. A los hombres se les cortó la cola, mientras quedaron con ella los monos-chorucos. Pero obsérvese que esto no es razón para que ellos digan que los hombres fueron antes monos-chorucos. Sino que encuentran más lógico decirlo al revés: los monos-chorucos antes fueron hombres.

Y he aquí el relato de la Creación, de los indios uitotos, uno de los más bellos poemas de América:

El poema de *La Creación*, de los uitotos

Un fantasma, nada más existía.

El Padre tocó una quimera, cogió algo misterioso.

Nada existía. Mediante un sueño el Padre *Nainuema* [el que tiene algo no existente]

retuvo la quimera y pensó para sí.

Ningún palo había para sujetarla:

con un hilo soñado sujetó la quimera mediante el aliento.

Buscó el fundamento de la pura quimera,

pero no había nada allá.

“Algo vacío estoy enlazando.” Nada existía allá.

Luego el Padre siguió buscando,

tantó el fundamento de esta cosa y buscó el sitio vacío y engañoso.

El Padre enlazó lo vacío con el hilo soñado.

Le pegó la goma mágica *arebeike*.

Lo sujetó con un nuevo sueño mágico *iseike* [humo de tabaco o copo de algodón].

Cogió el fondo iluso y lo pisó repetidas veces.

Y se sentó en la tierra llana soñada y la niveló pisándola.

Tenía la tierra quimérica en su posesión,

luego escupió su saliva [las aguas].

Se sentó sobre esta tierra imaginaria

y le puso encima el cielo: el cielo azul y el cielo blanco.

Después hizo *Rafuema* [“el que tiene las narraciones”]

en el mundo subterráneo, tras largas meditaciones, este relato para que nosotros lo lleváramos arriba a la tierra.

Luego nacieron en la tierra los grandes árboles de la selva

y la palma Canagucho llevaba frutos para que nosotros tuviéramos qué beber.

En el agua del Padre crecieron todos los árboles y enredaderas.

Él solo creó la cigarra,

además al mono-chorucu para que comiera los árboles,

al mono-de-maíz que por esto abre los frutos,

al tapir que come en el suelo los frutos, a los jabalíes grandes, al guara, al borugo para comer la selva y a todos los animales y al tintín, él solo creó.

Él creó al armadillo que nació con un refuerzo en el hombro, él creó al armadillo gigantesco

y a todos los animales como la nutria, que come pescado, y a la nutria pequeña.

Él hizo todos los animales como el ciervo y el chonta-ciervo y el oso hormiguero grande

y envió al oso hormiguero pequeño.

En el aire creó al águila real que come a los chorucos,

creó al sidyi, al picón, al papagayo kuyodo,

al arara rojo y a todas las aves, a la perdiz,

los pavos eifoke y ferebeke, al bakita, al chilanga, al buitre y al águila.

Creó todas las aves:

el pico, los pájaros sidyi, el hokomaike, la grulla,

la golondrina, el patilico, el papagayo sarok,

el comejenero, el burro, el arara verde,

el kuikudyo, las palomas ukugi y fuikango, el siva y el tudyagi.

Creó al garrapatero, a la mariana que ahora sabe comer peces,

al pato hediondo, al pájaro vaca, al pato,

al murciélago, al colibrí, al dyivuisse,

al siada, al hirina y a los himegisinyos.

Creó la rana grande y pequeña que viven ahora en el agua.

La avispa cortó nuestras colas.

Antes todos las tenían.

También nosotros teníamos colas.

La avispa le cortó primero la cola a la rana,

después a los hombres,

y cuando se hubo cansado de cortar tantas

el resto de los hombres se convirtieron en monos-chorucos

que antes también eran hombres.



“En el agua del Padre crecieron todos los árboles y enredaderas”

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

J'ai perdu ma mère dans le jardin de ma tante

Curiosamente —nos dice Rodolfo Usigli en su nota sobre *La verdad escondida* que aparece en el programa del Fábregas— “ahora que he podido presenciar los peligrosos deshielos de Noruega, alguna dama diplomática refirió en una tertulia el asunto mismo de esta pieza, que Amalia explica en su edición cómo le fue contado en dos versiones diferentes durante su gestión diplomática en Suecia.” Curiosamente también, esta leyenda, que parece ser la Caperucita Roja de las embajadas, llegó hasta mis oídos en su versión mexicana, cuando la relató alguien (que por cierto no pertenece al Cuerpo Diplomático) aquí en mi casa. Voy a referirla a continuación:

Esto es que los muchachos Lecumberri, Pedro, Juan y Marieta, fueron de vacaciones a Puerto Vallarta con Titina Pacota, Margarita Merengue y un joven cuyo nombre se me escapa en este momento, y llevaron a la abuelita Lecumberri de chaperón. Debo advertir que todo esto ocurrió antes de que la invasión de Mongo llegara a Puerto Vallarta. Pues bien, esto es que llegaron ellos a Puerto Vallarta y, después de instalarse en el hotel, se fueron todos a la playa a gozar de las delicias del Océano Pacífico. La abuelita, cuya función consistía en vigilar que los jóvenes no violaran a las jóvenes o viceversa, se sentó en una silla de lona a la orilla del mar. Los jóvenes se metieron al mar y estuvieron chacoteando y toreando las olas y todo eso, y cuando salieron, fatigados pero contentos, se encontraron con que la abuelita Lecumberri había fallecido en la silla, víctima de un infarto. Consternación. Telegrama al señor Lecumberri: ABUELITA GRAVE. Respuesta del señor Lecumberri: TRÁIGANSELA INMEDIATAMENTE. Y esto es que los muchachos insensatos envolvieron el cadáver de la abuelita en unos periódicos, lo subieron en la canastilla de la camioneta y emprendieron el viaje de regreso. ¿Qué sucedió después? Que a las nueve de la mañana del día siguiente se pusieron a desayunar cecina en Alpujeca. Cuando terminaron la cecina y regresaron al lugar en donde habían dejado la camioneta se encontraron con que anda-vete de camioneta y de fiambre. Alguien se los había robado. Consternación. Telegrama al señor Lecumberri: PERDIMOS CAMIONETA CON ABUELITA. Respuesta del señor Lecumberri: BÚSQENLAS Y TRÁIGANLAS. Se avisó a la policía que alguien había robado una camioneta de tales y cuales características, haciendo omisión de sus contenidos. Dos días después apareció la camioneta abandonada y vacía. Los ladrones se habían llevado el equipaje, incluyendo a la abuelita. Hasta la fecha se ignora su paradero. RIP.

La versión nórdica de esta leyenda, o sucedido, se desarrolla en el norte de

Alemania y en Estocolmo. Britta (Emma Fink), Gunnar (Carlos Navarro con peluca rubia) y Astrid (Sonia Furió con botas de Catalina la Grande), toman un piscobatis en una cabaña de refugio. La radio anuncia que vienen los deshielos, que hace mucho frío, que es muy peligroso todo aquello y cuando la familia (porque estos tres son matrimonio y suegra) se disponen a recoger sus bártulos y abordar su Datsun, que le da el infarto a la suegra y se muere. Después de una serie de consideraciones que no necesariamente tienen por qué tener mucho sentido, porque para aclararlas hubiera sido necesario tener en cuenta las distancias, las temperaturas y los coeficientes de dilatación, decide el matrimonio guardar a Britta en la cajuela del automóvil e irse a dormir en un lujoso hotel del pueblo más cercano. A la mañana siguiente se desayunan con la noticia y consiguiente sustazo de que el automóvil ha sido robado. De allí en adelante todo se vuelve recriminaciones entre la pareja, hasta el final de la obra.

El uso de la versión nórdica de la leyenda entraña una serie de dificultades. Cuando entra uno en el teatro y se encuentra uno al trío aquel en la cabaña diciendo “no entiendo el lenguaje de este maldito país”, se imagina uno que se trata de tres turistas mexicanos en Suecia y nunca de tres turistas suecos en Alemania. ¿Y la transmisión de radio en qué idioma se hizo? Porque la entendieron perfectamente bien. El segundo acto se desarrolla en un hotel. Pues pasan muy buenos quince minutos antes de que nos

acordemos de que todo el personal del hotel, encabezado por Fernando Mendoza, está hablando en alemán, mientras que Gunnar y Astrid hablan en sueco. Todo esto da lugar a escenas bastante surrealistas, como cuando entra Fernando Mendoza en la habitación del matrimonio y dice:

“Tengo malas noticias. A pesar de los esfuerzos de la policía, que no ha escatimado alguno, puedo asegurarles, su automóvil Datsun no ha sido localizado. Ayer les dije que probablemente se trataría de alguna travesura de jovencitos. Me equivoqué rotundamente. El automóvil ha sido robado por ladrones profesionales, como lo demuestra el hecho de que no haya sido devuelto ni encontrado, porque cuando son jóvenes bromistas los que se roban un coche, al día siguiente o a las cuantas horas aparece, maltratado a veces y quizá hasta desmantelado, pero aparece.”

GUNNAR (a Astrid): Creo que está diciéndonos que el coche no ha sido encontrado.

Por otra parte, algunas peculiaridades de las *moeurs suédoises* tienen que ser explicadas trabajosamente por la autora.

GUNNAR: No lo niegues. Sé que cuando estuviste de vacaciones en Malmö, paseabas con ese hombre y que todas las tardes se les veía en la playa y que te metías con él al mar. ¡Desnuda!

ASTRID: ¿Y qué tiene que haya estado yo desnuda? Debes de recordar que como todas las mujeres de mi país [Suecia] me gusta estar desnuda para recibir por todos los poros de mi piel el sol, que es tan escaso por estos rumbos.

O bien:

GUNNAR: ¿Saben ustedes en qué se diferencian un inglés, un finlandés, un puertorriqueño y un sueco?

ASTRID y BRITTA: No.

GUNNAR: En que el primero se escuda en la cortesía, el segundo en la propopeya, el tercero en la propedéutica y el cuarto en la frigidéz.

ASTRID y BRITTA: ¡Ah!

Pero, en resumidas cuentas, ¿de qué trata la obra? ¿Del matrimonio que perdió



“Nous avons perdu notre mère dans le jardin de notre tante”

a su madre? o ¿de dos seres que se encontraron mutuamente cuando perdieron a su madre?

Lo que provoca el conflicto es indiscutiblemente una decisión equivocada: la señora ha muerto de infarto, si se quedan en el refugio, serán atrapados por el deshielo, y si dejan el cadáver, no lo podrán recuperar en muchos meses. Es evidente que lo único que queda es llevarse el muerto. Lo que estuvo mal fue no sacarlo de la cajuela mientras ellos se iban tranquilamente a dormir en el hotel. Pero de cualquier manera, les fue mucho mejor de lo que les pudo haber ido, porque ya los quisiera yo ver tratando de cruzar la frontera con Emma Fink en la cajuela, como lo tenían planeado. Eso sí que hubiera sido enredo.

El hombre es el que toma una decisión, porque la señora está aturdida con la muerte de su madre. Es una decisión torpe, pero gracias a un accidente lamentable, sus consecuencias se vuelven verdaderamente infernales. Y es entonces cuando la mujer empieza con sus reclamaciones: "Por tu culpa perdí yo a mi madre", lo cual es una gran mentira, porque a su madre la perdió de infarto, y si después se perdió el cadáver de la difunta no fue por la culpa de su marido, sino por accidente. Él trata de hacerla entrar en razón: "Yo cómo iba a saber, chatita", y ella: "Siempre ha sido lo mismo, no trabajas, eres un fracasado, mi madre nos mantuvo y luego tú eras tan grosero con ella... y ahora la pobrecita se murió y ni siquiera la pudimos velar; eres un bueno para nada, no se puede confiar en ti; apenas puedes, metes la pata", etcétera.

Ahora bien, el conflicto pasa a segundo término en el tercer acto. No se ha descubierto el paradero del automóvil y no se sabe si lo van a encontrar con cadáver, sin cadáver o si está en el fondo de un lago, reposando tranquilamente para toda la eternidad. Cuando Gunnar y Astrid llegan a Estocolmo, les cuentan a sus amigos Folke y Karin: "Fíjense que se nos perdió mamá". Y luego, cuando están a solas, se dicen el uno al otro: "Estamos unidos por nuestro temor", "y por nuestro recelo", "y por nuestro remordimiento", "y por nuestra angustia", etcétera.

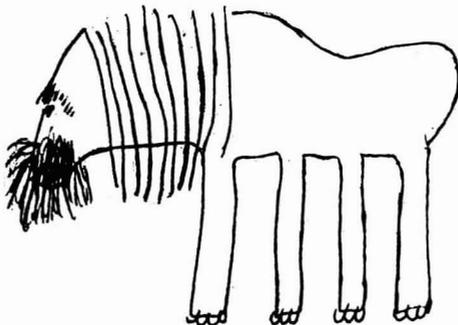
El caso es que han hablado tanto porque, como suele ocurrir en las obras de "ese" teatro mexicano, hay siempre un momento en que los personajes se cuentan uno al otro su biografía (a pesar de que han tenido diez o veinte años para hacerlo) y, sin embargo, la verdad que pudiera haber seguido tan escondida como al principio. En cuanto al *suspense*, que nunca llega a mayores, porque debería comenzar cuando verdaderamente estuvieran en un lío, "por no haber asistido oportunamente ante el Ministerio Público y rendido declaración", se queda *suspense*, porque cuando el telón cae, no sabemos si el matrimonio va a pasarse el resto de sus días haciéndose recriminaciones y creyendo que cada vez que toquen es el Ministerio Público que viene a pedirles cuentas, o si la última persona que llamó y a quien nadie le abrió, porque mientras tanto bajó el telón y el público aplaudió y ellos se pusieron a dar las gracias y todo eso, era precisamente el Ministerio Público que venía a aclarar las cosas de una vez por todas.

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Evgueni Evtushenko, *Autobiografía precoz*. Traducción de Pedro Durán Gil. Ed. Era, México, 1963, 180 pp.

NOTICIA: Evtushenko nació en 1933, en un pequeño pueblo de Siberia. Este joven poeta es famoso por varios de sus poemas ("Los herederos de Stalin", "Babi Yar"...), y por las polémicas de carácter político que ha suscitado en Rusia y en los países occidentales. Sus poesías (*La ruta de los entusiastas*) no están cortadas por el patrón del arte oficial que predominaba en la época de Stalin.

EXAMEN: Esta *Autobiografía* es un texto característico del pensamiento de un nuevo tipo intelectual que ha surgido en la Unión Soviética, que se rebela contra el marxismo impuesto desde "arriba", y que, sin embargo, continúa teniendo fe en la virtud del comunismo para mejorar la vida. En su *Autobio-*



grafía, Evtushenko narra el proceso de su maduración, desde que era un adolescente que adoraba a Stalin, hasta que descubre por sí mismo la gran imposición del dogmatismo staliniano, y sus injusticias y crímenes. La vida y la obra de Evtushenko se complementan: como hombre busca la verdad, y como escritor, un arte verdadero. Su posición ante el realismo socialista es muy clara: opina que el academismo está muerto porque distorsiona la realidad, y que, en cambio, cualquier tendencia artística puede tener validez siempre que el artista sea sincero.

Como los hombres de buena voluntad de otras creencias y en otras latitudes, este poeta soviético desea colocarse en el justo medio; se muestra igualmente contrario a los dogmáticos que por conveniencia o tontería tratan de implantar el criterio oficial marxista, y a aquellos que por el contrario le niegan todo mérito al socialismo. Sin duda, la prosa y las ideas de Evtushenko agradarán a los individuos independientes que piensan y sienten al margen de la guerra fría que existe entre Oriente y Occidente. No creo que esta *Autobiografía* apasione sólo debido a que puede convertirse fácilmente en un arma ideológica en favor o en contra del marxismo (y quizá a ello deba su gran popularidad); en sus páginas encontramos datos muy valiosos sobre la formación de un escritor, y su lucha por expresar la verdad, por afirmar los valores eternos del hombre, como el amor y la fe en todas sus formas. Cuando una experiencia se cuenta con

inteligencia y sinceridad puede contribuir al conocimiento humano, aunque el autor posea una filosofía diferente a la del lector.

CALIFICACIÓN: Individualista en su mejor sentido.

—C.V.

REFERENCIA: Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*. Letras Latinoamericanas. Ediciones Era. México, 1963. 80 pp.

NOTICIA: La primera edición de este libro (Aguirre Editor, Colombia, 1961) alcanzó gran éxito en Sudamérica y Francia (Julliard). En México conocemos a García Márquez por su excelente libro de cuentos *Los funerales de la Mamá Grande* (Ficción, Universidad Veracruzana, 1962). También ha escrito y publicado *La mala hora* (Premio Literario ESSO 1961, Madrid, 1962). Su primera obra, *La hojarasca* (Colombia, 1955) hizo que se le considerara como uno de los mejores novelistas colombianos.

EXAMEN: Más sensibilidad elemental "a la García Márquez". Más imágenes por medio de un estilo literario que nos está obligando a reconocer a este joven y exitoso escritor como el amo de la descripción poético-sensual. No sólo comprendemos la angustiada espera del querido y viejo coronel, la complaciente agonía de su mujer, sino que llegamos a "oler" la presencia del gallo, ese gallo-razón-de-vivir del arrugado y límpido matrimonio, para identificarla —símbolo, pretexto?— con el recuerdo de Agustín, el hijo asesinado a causa de sus trabajos políticos clandestinos. El gallo y el hijo muerto nos descontrolan tanto como a los ancianos. Giramos en torno a esos dos elementos de la obra —uno vivo, mezquino, cruel; otro subjetivo, habitante de la idea— al mismo tiempo que participamos, existimos en la lenta destrucción del valiente e ingenuo revolucionario. Sufrimos con él la llegada de octubre y a lo largo de una narración que domina planos en apariencia lejanos —el anímico, el exclusivamente descriptivo— comenzamos a sentir dolores en el vientre, molestos hongos en los intestinos.

Si en alguno de los cuentos de sus *Funerales de la Mamá Grande* García Márquez usó el mismo procedimiento para liberar de su jaula a todo tipo de ternuras, en esta prosa sintética, auténtica, personal, nos obliga —tarea de los buenos escritores— a trasladarnos a cualquier lugar o estado de ánimo que elija. Nunca nos llegará la carta anhelada, lo sabemos perfectamente; tal vez nos moriremos de hambre: nuestra edad y nuestra decepción no dan para más; pero seguiremos leyendo, pasando hojas, odiando a don Sabas, visitando el taller de costura, platicando con el médico del pueblo. Nos acompaña un lenguaje lleno de afecto —comienzo de los buenos estilos—, de paisaje, de pensamientos, lleno de los vericuetos del oficio: el de Gabriel García Márquez.

CALIFICACIÓN: atractiva.

—A.D.

SOBRE LA MISMA TIERRA

LA HORA DE LA ESPADA

El hombre que todas las mañanas busca en el periódico las noticias de Hispanoamérica, no se hubiera imaginado hace unos años lo que iba a encontrar en estos días — los primeros de octubre de 1963. No, no era imposible que la historia siguiera repitiéndose, que veintisiete generales (trujillistas algunos y otros sobrevivientes de los que planearon el asesinato del dictador) derrocaran y expulsaran a Juan Bosch, con el eterno pretexto de “la lucha contra el comunismo”, derogando la Constitución liberal para emprender después la “cacería de brujas”. No era imposible, tampoco, que inmediatamente en Honduras, el Presidente Ramón Villeda Morales fuera depuesto por un señor que se hace llamar “comandante en jefe del ejército hondureño”. La hora de la espada que hace 40 años proclamó Leopoldo Lugones sigue pendiendo sobre tantos de nuestros países.

Para nadie era un secreto la causa que llevaría al desastre al demócrata liberal Juan Bosch, quien con el beneplácito norteamericano llegó al poder hace menos de un año en las primeras elecciones libres pasados 32 años de dictadura. Bastaba el intento de reforma agraria y equilibrio del presupuesto para que Bosch quedase en entredicho a los ojos de la oligarquía militar. Bosch mismo había hecho el planteamiento de una situación que apenas pudo modificar, en su libro *Trujillo: causas de una tiranía sin ejemplo*. Pero en él se cumplió también el drama de nuestros intelectuales hispanoamericanos: incapacitados por mil motivos para la acción, no les queda —en el mejor de los casos— otro remedio que la dignidad: Rómulo Gallegos, derrocado en 1948, dará su lección al renunciar tiempo después a un honor conferido también a Castillo Armas. Acaso esto —y su obra, que es bastante— sea todo lo que, pese a su voluntad, puede hacer en Hispanoamérica un intelectual. Como en el XIX, la escuela todavía puede poco contra el cuartel.

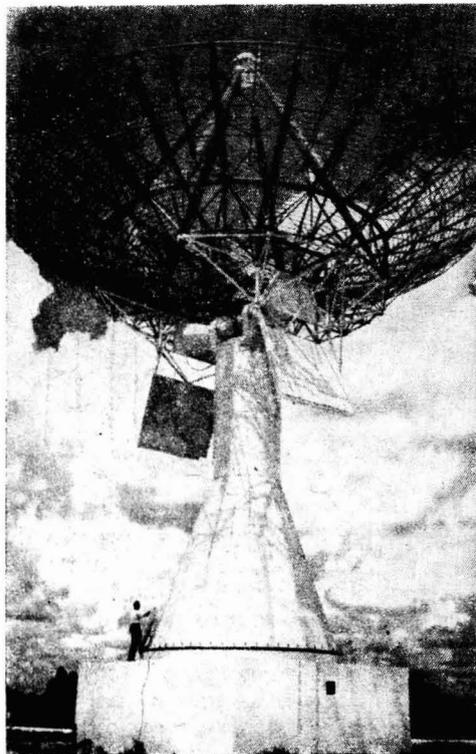
No obstante, los militares perderán la batalla final. Parece probarlo la actitud de los estudiantes en Santo Domingo y en Tegucigalpa; la firmeza heroica de la Asamblea Nacional Dominicana que, disuelta por el golpe de Estado, se reúne clandestinamente para desconocer la autoridad del triunvirato y declarar nulos todos sus actos; mientras los universitarios inician una huelga de hambre “hasta que cese el Estado inconstitucional y el atropello de las libertades públicas” y hacen un llamamiento al pueblo que en las calles es reprimido con cargas y bombas lacrimógenas.

—R. L. C.

EL ARTE DE VIVIR

Marcha de Montevideo informa que Roberto de las Carreras (1873-1963) se sobrevivió hasta los 90 años, después de haber padecido de locura durante medio siglo. Muy poco conocido es su nombre; sin embargo, su leyenda negra es digna de conservarse. Publicó lujosas ediciones de poemas y prosas, cuyo contenido literario no está a la altura de la fama que

gozó entre sus contemporáneos. Sin duda, la riqueza, la sensibilidad y la locura las heredó de su madre (figura muy prominente de la sociedad de Montevideo) Clara García de Zúñiga. Su hijo Roberto la describió así: “Ha sido la única gran señora de este pueblo. Paseaba insolentemente sus conquistas por la faz de la miserable aldea [Montevideo].” El primer libro de poemas de Roberto de las Carreras no encontró lectores. Poco le importó el fracaso: tenía 21 años, era rico, bien parecido, conocía a los modernistas y poseía una cultura vasta. Inició un obligado viaje a París, y regresó a Montevideo convertido en un “dandy”. Se paseaba por las calles con un gesto desdenguado, luciendo fantásticos chalecos importados. Contrató a dos secretarios, a quienes dictaba sus creaciones en un café. Se levantaba tarde,



y se apostaba en las esquinas para ver pasar a las señoritas. Su principal deporte era el amor libre.

En todas partes encendía el escándalo. Su vida era totalmente pública, y el mejor testimonio de ella eran sus elegantes libros. *Sueño de oriente* (1900) es un texto autobiográfico que escandalizó a los montevideanos, pero que aplaudió generosamente Julio Herrera y Reissig. Su objetivo literario era luchar contra la mediocridad burguesa, imponer el “amor libre”. Hizo amistad con varios anarquistas, y en sus periódicos publicó ensayos en favor de la “expropiación de la mujer”. La publicidad era su mejor aliada: no vacilaba en enviar cartas abiertas a los periódicos para dar cuenta puntual de lo que sucedía en su lecho. Además, repartía folletos a la salida de los teatros; así todo mundo podía enterarse de sus éxitos y fracasos amorosos. Pero esta brillante carrera literaria declinó cuando al autor se le agotó la fortuna, que había dilapidado con rapidez. Reclamó pública y poéticamente el puesto de secretario de la legación en París,

pero el Presidente de la República ignoró elegantemente su pedido. La leyenda negra que él mismo se había fabricado le creó problemas; fue herido por un hermano celoso; sin embargo el escritor sacó provecho del incidente; se paseaba por las calles con chaleco que presentaba los impactos de las balas. Además, en un folleto narró el incidente con lujo de detalles.

La falta de dinero lo hizo finalmente aceptar un nombramiento de consul en el distrito de Paranaguá, de donde sólo regresó cuando ya había perdido la razón, en 1913.

Muy poco se salva de sus páginas; sin embargo, su vida fue una perfecta obra literaria.

—C.V.

LA CONQUISTA DEL ESPACIO

Durante su estancia en México, Yuri Gagarin y Valentina Tereshkova concedieron a Radio Universidad una entrevista exclusiva. Los cosmonautas hablaron de la atención que se otorga en las universidades soviéticas a los problemas del vuelo espacial, de la preparación teórica recibida antes de ser lanzados al cosmos, del beneficio que obtiene la ciencia por la conquista del espacio, y la significación social que aparte de la científica reviste el viaje cósmico de una mujer. En la segunda parte del diálogo, Gagarin se refirió a los grandes trabajos que hay que realizar antes del envío de un hombre a la luna. El mayor obstáculo hasta hoy son los cinturones de radioactividad que ciñen a la tierra. Los dos cosmonautas se mostraron contrarios a la utilización del espacio con fines bélicos. Valentina Tereshkova insistió en que “todos los hombres deben unir sus esfuerzos para conjurar el peligro de guerra e impedir el desastre universal”. A esas palabras añadió Gagarin: “Mientras más países colaboren en el dominio del cosmos y más científicos trabajen en conjunto, tanto más inmediato será el beneficio para la humanidad. El espacio cósmico puede convertirse en el centro de una colaboración pacífica para todos los países de la tierra.”

El aspecto técnico que precede a un vuelo espacial fue resumido así por Gagarin: “En el vuelo, las ciencias están entrelazadas y una a otra se ayudan. Para crear un potente cohete portador es preciso desarrollar al máximo la física, la ingeniería, la química. Hay que conocer la termoaerodinámica, la teoría de las corrientes de gases y otras ciencias, como la electrónica, que es la base de todo. La cosmonáutica plantea a la ciencia múltiples y complejos problemas, demandas y exigencias; pero al mismo tiempo, le da valiosos datos para su desarrollo ulterior... Las naves pilotadas por dos o más cosmonautas traerán un número mucho mayor de datos científicos. Por ahora sólo es posible colocar un solo tripulante, mas las naves con varios cosmonautas a bordo tendrán incalculable superioridad.

Los cosmonautas se despidieron con un saludo a los estudiantes universitarios. Valentina Tereshkova los exhortó a adquirir profundos y sólidos conocimientos y aplicarlos en la realidad con fines pacíficos a fin de crear la vida y el futuro — y no de destruirlos.

—R.L.C.