

REVISTA DE LA

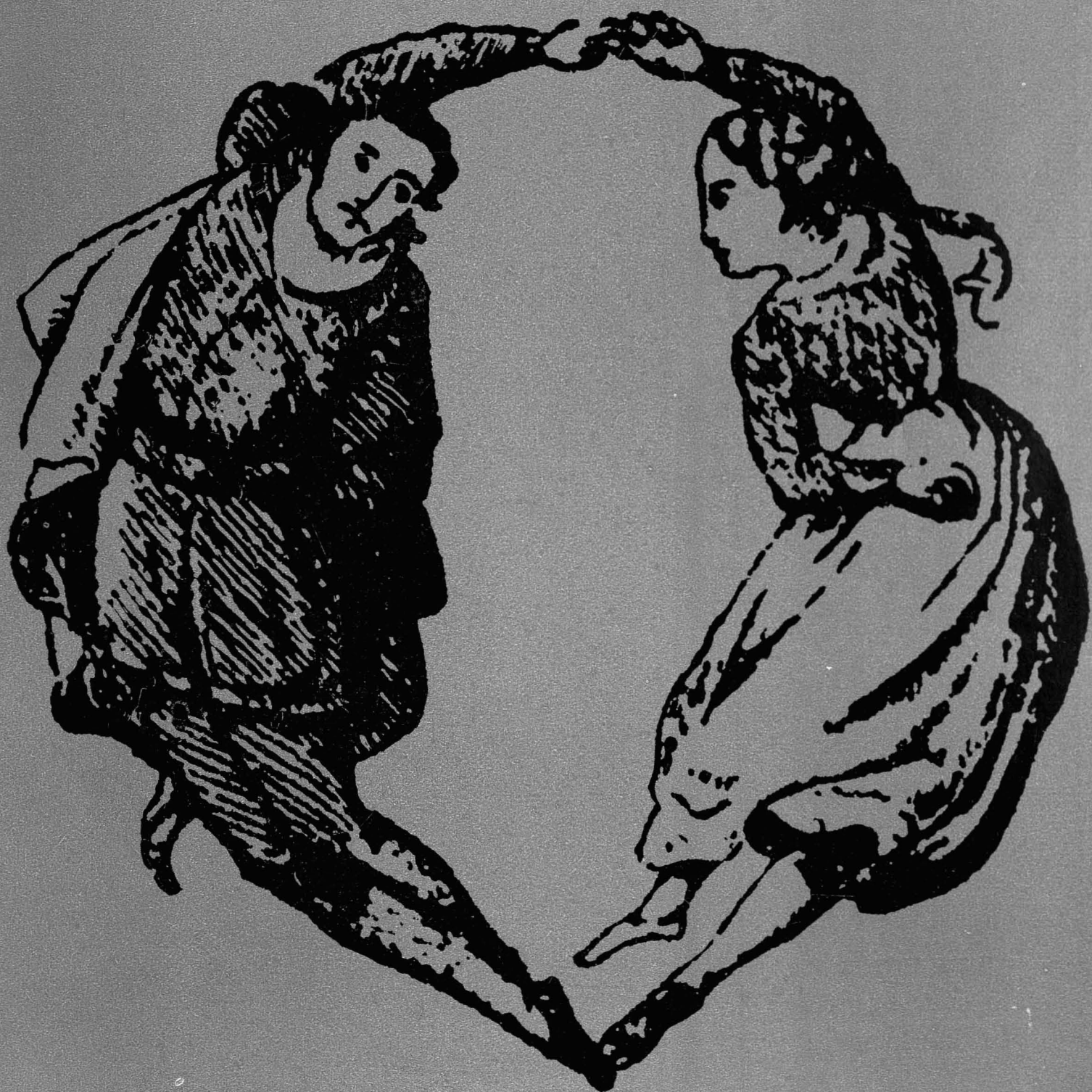
UNIVERSIDAD DE MEXICO

FEBRERO 1962

UNA VEZ EN PUNTA DEL ESTE

BLAS DE OTERO

ROBERTO ROSELLINI



Volumen XVI, Número 6

México, febrero de 1962

Ejemplar \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Redacción:

*Juan García Ponce**Juan Vicente Melo**José Emilio Pacheco**Carlos Valdés*

La Revista no se hace responsable de
los originales que no hayan sido so-
licitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

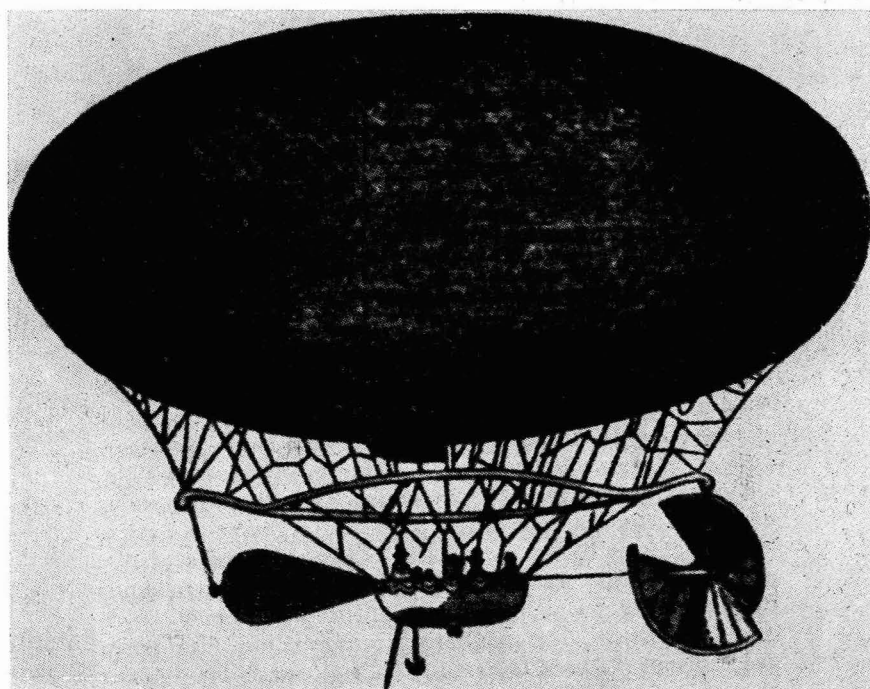
PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—
COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN,
S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZU-
CARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES
ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIO-
NAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NA-
CIONAL DE MÉXICO, S. A.

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DÍAS	<i>Jaime García Terrés</i>
NUEVOS POEMAS	<i>Blas de Otero</i>
LOS AMIGOS	<i>Juan Vicente Melo</i>
UNA GENERACIÓN DE RUPTURA	<i>Alain Jouffroy</i>
JOSÉ ALVARADO	<i>Elena Poniatowska</i>
CENSURA Y CULTURA	<i>Roberto Rosellini</i>
CARTA DE PARÍS	<i>Manuel Tuñón de Lara</i>
CARTA DE ESPAÑA	<i>nuestro Corresponsal</i>
CARTA DE ESTADOS UNIDOS	<i>Manuel Durán</i>
ARTES PLÁSTICAS	<i>Ramón Xirau, Diego de Mesa, Juan Soriano y Juan García Ponce</i>
MÚSICA	<i>Jesús Bal y Gay</i>
CINE	<i>Emilio García Riera</i>
TEATRO	<i>Jorge Ibargüengoitia</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Federico Álvarez</i>
SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS	<i>José Emilio Pacheco</i>
DIBUJOS	<i>Luis García Guerrero</i>



El cine fantástico (pág. 29)

La feria de los días

DESPUÉS DE PUNTA DEL ESTE

Muchas cosas desafortunadas sucedieron en la reciente conferencia de Punta del Este. Pero hubo también algo incuestionablemente positivo, a saber: la demostración de que la unidad de los grandes países latinoamericanos puede, en un momento dado, inclinar en mayor o menor medida la balanza en los asuntos del Continente.

HACERSE PERDONAR

México empezó con una irreproachable bandera legalista, y su actitud inicial, unida a la de Brasil, no tardó en congregar los votos solidarios de las más importantes naciones del sur. Por desgracia, el decoro va siendo en nuestro mundo una postura cada vez más costosa, y nuestra delegación hubo a la larga de hacerse perdonar lo que ningún perdón necesitaba. El estira y afloja, dentro de un escenario en que menudeaban las presiones menos discretas, no dejó de mermar la resistencia de quienes reafirmaban con toda justicia el principio de no intervención.



ORATORIA

Por lo que hace a nuestra delegación, esa merma no fue fundamental. La lucha se mantuvo hasta el fin. Mas si no en los resultados, en la oratoria se produjeron una serie de afirmaciones y definiciones, no por circunstancialmente obligadas menos acreedoras al análisis objetivo.

¿INQUISICIÓN O RECINTO?

Aparte las ideologías, ninguno de nuestros países tiene derecho a decidir, sobre la base del arquetipo de una democracia representativa, cuál de las demás naciones es incompatible con el sistema interamericano. ¿No entraña ya semejante juicio una clara intervención en la política ajena? ¿No se contraría de tal modo la naturaleza de un organismo internacional, como es la OEA, que se supone ha de servir de recinto a las discusiones entre sus miembros, antes que convertirse en cauce de una inquisición mayoritaria?

QUIÉN ES QUIÉN

¿Y quién va a decidir, en suma, lo que constituye o no, en América, una democracia representativa? No, por supuesto, regímenes como los de Somoza, Stroessner, Duvalier, Ydígoras, y otros que se me quedan en el tintero. Regímenes que, por lo demás, no han sido nunca condenados a la luz de aquel criterio; ni es probable que lo sean en lo futuro, mientras ello no convenga al interés eventual del más poderoso.



EVOCACIÓN

No sobra recordar, como ya lo hace Antonio Gómez Robledo en su excelente *Idea y experiencia de América*, estas palabras de un "juez imparcial de su propia nación", el estadounidense Lawrence Duggan: "Mientras los Estados Unidos tengan la mitad de la población y considerablemente más de la mitad de la industria y el poderío militar del hemisferio (con exclusión del Canadá), los latinoamericanos saben bien que ninguna intervención será llevada a cabo contra la voluntad de los Estados Unidos, cualquiera que sea el sistema de votación; y temen aquéllos además que la presión de los Estados Unidos pueda forzar a una mayoría de Estados a endosar cualquier intervención que los Estados Unidos puedan desear. Saben bien los latinoamericanos que si las demás repúblicas americanas acordaran algo tan insospechado como intervenir en los Estados Unidos para garantizar los derechos humanos elementales en favor de los negros del sur, los Estados Unidos se atenderían a su poder superior y rehusarían seguir el juego."

—J. G. T.

Nuevos poemas

EL FORZADO

El mar
alrededor de España,
verde
Cantábrico,
azul Mediterráneo,
mar añosa de Cádiz,
olas lindando
con la desdicha,
mi verso
se queja al duro són
del remo y de la cadena,
mar niña
de la Concha,
amarga mar de Málaga,
borrad
los años fraticidas,
unido
en una sola ola
las soledades de los españoles.

IMPRESO PRISIONERO

He aquí
mis libros: cuánto tiempo impreso,
prisionero entre líneas. *Cántico
espiritual*, tiempo agraz y hondo
y duradero como el Duero,
soterrado
en mis años azules de Palencia,
torre de San Miguel hiriendo el cielo,
vestido verde de la Monse,
noches de agosto de mil novecientos
cuarenta y uno.

Oíd

el verso
de Góngora: "Suspiros tristes,
lágrimas cansadas", tercio,
rabioso ángel fieramente humano,
llamando al arma, desalmado el cuerpo
a golpes de pasión o de conciencia.

Veo
pasar el Sena, palpo el aire gris
que se enreda en los puentes. Vuelvo
a la espaciosa y ardua España,
entro
en la mina comida por el hambre,
camino

Tierra de Campos, torno
a mi villa de niebla y humo, *Pido*
la paz y la palabra, cerceno
imágenes. retórica
de árbol frondoso o seco,
hablo
para la inmensa mayoría, pueblo
roto y quemado bajo el sol,
hambriento, analfabeto
en su sabiduría milenaria,
"español
de pura bestia", hospitalario y bueno
como el pan que le falta
y el aire que no sabe lo que ocurre.

¡Ira de Dios,
espanto de los siglos venideros!
Hablo
en español y entiéndese en francés.
¡Oh qué genial trabucamiento
del diablo!
¿Hablar en castellano? Se prohíbe.
Buscar a España en el desierto
de diecinueve desgajados años.
Silencio.
Y más silencio. Y voluntad de vida
a contra soledad y contra tiempo.

RECTIFICO

Rectifico mi verso.
Unir a don Quijote y Sancho Pueblo.

NO QUIERO ACORDARME

Cervantes. Don Quijote de la Mancha.
Dos caballeros y un solo destino.
Ilusión, ardimiento y esperanza.
Al final, humo al viento diluido.

No escribas más, adéntrate en el alba,
prosigue silencioso tu camino,
pero no escribas más. Deja que el hacha
caiga a su tiempo sobre el tronco erguido.

Oh soledad del hombre ante el fracaso.
Oh herida pluma en pleno altivo vuelo.
Oh corazón de pena y desamparo.

Cervantes. Don Quijote de la Mancha.
Atrás, ídolos rotos, caballeros
caídos en el centro de la página.

CANCIÓN DIECISEIS

Molino de viento, muele
el viento que va al molino.

No toques a don Quijote,
no agravies a Sancho Panza.
Molino de viento, muele
el viento que viene y pasa.

Don Quijote está tocado,
Sancho Panza requitonto.
Molino de viento, muele
el viento que pasa solo.

El viento que va al molino
muele, molino de viento.

VAMONOS AL CAMPO

Señor don Quijote, divino chalado,
hermano mayor de mis ilusiones:
sosiega el revuelo de tus sinrazones
y, serenamente, siéntate a mi lado.

Señor don Quijote, nos han derribado
y vapuleado como a dos histriones.
A ver, caballero, si te las compones
y das vuelta al dado.

Debajo del cielo de tu idealismo,
la tierra de arada de mi realismo.
Siéntate a mi lado, señor don Quijote.

Junto al pozo amargo de la soledad,
la fronda de la solidaridad.
Sigue a Sancho Pueblo, señor don Quijote.

UN LUGAR

Tierra de don Quijote,
tierra roja, cegada
por el sol,
hayas
llamando a la desgracia,
yérguete, borra
la línea
que separa y separa
tus hijos.

HE AQUI

España
es de piedra y agua
seca, caída en un barranco rojo,
agua de mina o monte,
es de tela también, a trozos
pisada por la sangre y a retazos
también por desnudos pies
de campesinos sin tierra,
pero he aquí,
he visto el surco de sus rostros
quemados. detrás había un árbol
igual que su firmeza,
con su sabiduría de madera y tiempo
ya presente tañendo su hoja joven.

Una generación de ruptura, o la poesía en París desde 1945

Por Alain JOUFFROY

París, desde 1945, no es ya el París legendario de Baudelaire y de Apollinaire, París se ha hecho al mismo tiempo menos y más de lo que era. Cuatro años de ocupación impregnaron la ciudad de un veneno derrotista (o apático) que hubiese sido mortal si la voluntad de sobrevivir y de rebasar todo límite no fuera, en París como en todas partes, la más fuerte. Pero no hay que olvidar nunca, al pensar en el París actual y en lo que revela el espejo de su pensamiento, que el trauma de 1940 traba de manera invisible pero continua, los pasos de la inteligencia y de la creación artística.

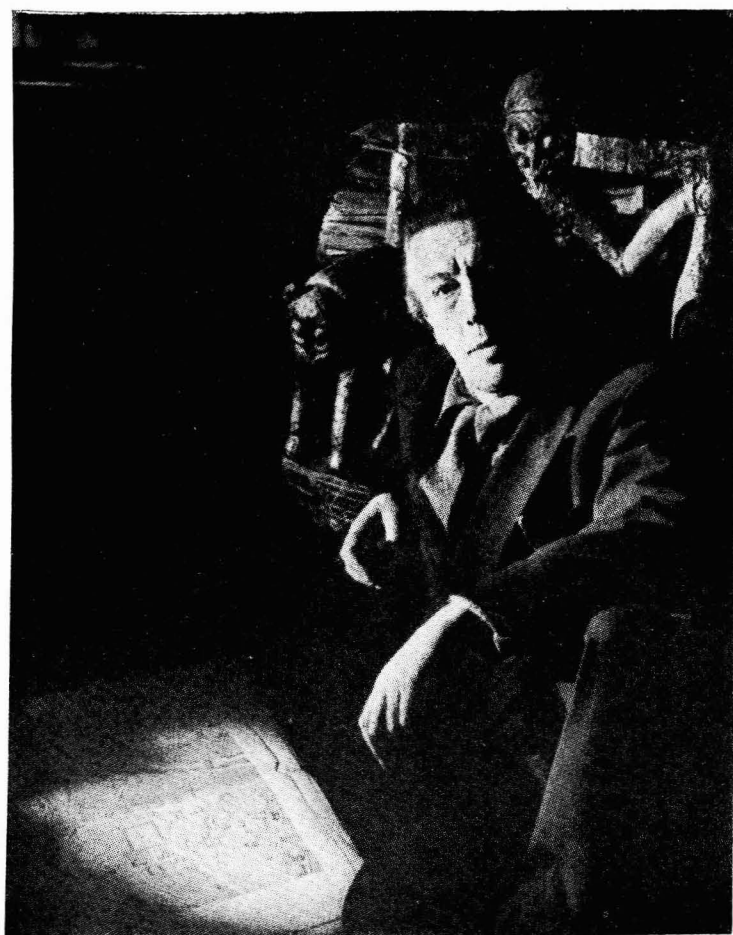
Sin duda este punto de vista no es el de todos. Pero me parece que puede ser adoptado por un gran número de intelectuales de mi generación, que asistieron en su infancia a la derrota y a la dimisión de sus padres. Se ha abierto un foso ahondado de día en día y de año en año, que nos ha separado de lo que los hombres de entre guerras habían emprendido y conquistado. Todos los artistas de mi generación —los que tienen hoy entre 30 y 35 años— son hijos pródigos, cuya voluntad de ruptura con el mundo que nos hizo nacer (y del que nos han alimentado) sigue siendo el móvil inconsciente más fuerte. Sin duda esta ruptura no es nítida y es difícil a veces discernir su importancia, pero sería imposible comprendernos sin reconocer la necesidad que la preside. La cosa se manifestó al principio por esa complacencia masoquista que se ha llamado —generalizando demasiado— el “existencialismo”. El que más y el que menos, todos —entre 1946 y 1949— hemos participado de ese espíritu. Fue para nosotros el momento del rechazo y del absurdo: el mito de Sísifo era nuestro mito, lo imposible nuestra obsesión.

Admirábamos todavía a Malraux, pero de lejos, como el héroe de la guerra de España, y no como el de la Resistencia, cuyo carácter patriótico nos molestaba. Admirábamos a Picasso de más lejos todavía, como el pintor de Guernica y de los retratos deformes —pero sus cuadros de después de la guerra ya no nos concernían. Admirábamos sobre todo a Breton, que nos parecía el más cargado de magnetismo por ser el más exi-

gente, el más puro, el más “lejano”. Para los que se sentían habitados por el demonio poético, Breton seguía siendo, sin sombra de duda, el único guía posible. A su vuelta de los Estados Unidos, donde había pasado la guerra, fuimos muchos los que nos volvimos hacia él. Esperábamos algo extraordinario de lo que diría, de lo que haría. Era, si se quiere, nuestro Padre ausente, nuestro Padre ilegítimo, pero delegábamos en él todos los poderes que habíamos quitado a nuestros padres verdaderos. Fue para nosotros una experiencia capital, sobre la que habría que volver largamente, porque no es simple.

Fue precisamente en esa época cuando Victor Brauner pintó una serie de cuadros que llamó “Los Retraídos”, cuadros terroríficos pero increíblemente justos e inspirados, que reflejan la situación en extremo solitaria y peligrosa que era la nuestra entre 1949 y 1951. Nos sentíamos como al borde de un abismo, y no estoy jugando con las palabras. El callejón sin salida era nuestro único camino de salvación. Estábamos atrapados en ese callejón, París se convertía en nuestra cárcel, o nuestro manicomio. Así nos retraíamos, temerosamente, hacia nosotros mismos. Nos encerrábamos en una torre que no era ni siquiera de marfil, sino de polvo, de escombros: cada uno de nosotros se creaba un mito personal, hecho de recuerdos, de encuentros, de lecturas escasas y de conversaciones nocturnas. En ese momento —puedo decirlo— las gentes que contaban para nosotros eran dos o tres amigos, y nada más: Los poetas Claude Tarnaud, Stanislaw Rodansky, Gerasim Luca eran nuestros únicos cómplices, con Victor Brauner.

No sabíamos que Wels seguía un camino casi paralelo al nuestro e ignorábamos todavía la existencia de Beckett y de Ionesco, que supieron recrear más tarde en el teatro el universo en que vivíamos. Pero, en fin, ese pesimismo total, esa voluntad de perdición en la nada, en lo menos que nada, ¿nos era dado como único destino? En el momento en que se estrenó *Esperando a Godot*, pensábamos ya que no. El tiempo de la “confesión” (de impotencia) al que Adamov ha dado su nombre, estaba desapareciendo. Cada uno de nosotros hizo su camino solita-



André Breton — “el único guía posible”



Henri Michaux — “una aventura que nos parece la más fascinante”



André Malraux — "su carácter patriótico nos molestaba"

riamente. Claude Tarnaud partió para Mozambique, donde vivió siete años antes de volverse a embarcar hacia Nueva York. Stanislav Rodansky (*alias* Lancelot) fue encerrado por su familia en un manicomio de Lyon, donde al parecer sigue escribiendo más tranquilamente que en libertad. Sólo Gerasim Luca, cuya importancia como creador está lejos de ser reconocida, prosiguió obstinadamente una búsqueda en extremo original.

Fue la revolución argelina, en 1954, la que vino a sacarnos de la apatía y de la soledad. Desde ese momento, Beckett y Ionesco, se deslizaron para nosotros hacia el pasado, así como Wels, que hizo escuela póstuma en el "Tachismo". El éxito enorme alcanzado por esos hombres de gran talento probaba a nuestros ojos que sus verdades estaban muriendo, y con ellas toda aquella filosofía del fracaso que era la nuestra desde 1945.

Todo este itinerario no tiene nada que ver con el que se describe habitualmente. Una vez más, me parece que sólo puede coincidir con mi generación, que en Estados Unidos se llama la *beat generation*, y que en ese país ha producido por lo menos un gran poeta: Allen Ginsberg, y otros varios que nos son fraternales: Gregory Corso, Ferlinghetti, etcétera. Curiosamente, en efecto, y paralelamente a lo que nos sucedía a nosotros en París, la constelación espiritual era la misma: Artaud tiene la misma importancia para Ginsberg que para nosotros, y esta importancia se perfila más allá de Breton. Ionesco, Beckett, ocupan para Ginsberg como para nosotros lugares de segundo y tercer orden, y el único gran poeta que respetamos absolutamente, Henri Michaux, ha emprendido el camino de las experiencias de la mezcalina, en una aventura que nos parece la más fascinante que se pueda intentar, la del descubrimiento de los funcionamientos desconocidos del espíritu, del conocimiento experimental de los dentro humanos. *Infini turbulent* (*Infinito turbulento*), *Misérable miracle* (*Miserable milagro*) y *Connaissance par les gouffres* (*Conocimiento por las simas*) sobrepasan para nosotros los datos de Freud y las experiencias de simulación de los surrealistas.

Sería falso suponer que todos los poetas franceses de mi generación comparten este punto de vista. Se ha producido en efecto una ruptura entre nosotros, ruptura muy importante porque nos ha hecho darnos la espalda unos a otros. Veníamos todos del surrealismo, unos a través de René Char, otros a través de Eluard o a través de Breton. Pero el camino recorrido en la inevitable transformación sufrida después que cesó la fascinación surrealista, ese camino que nos condujo de Artaud a Michaux, es exactamente contrario al de aquellos que, viniendo de Char, fueron a reunirse con St.-John Perse, es decir con la tradición literaria y espiritual — la de la "grandeza" y la "nobleza" de la escritura.

El desorden del espíritu y de los sentimientos tiene algo repelente y pesado de arrastrar. Los jóvenes poetas franceses como Yves Bonnefoy, Jacques Chapier, Edouard Glissant (oriundo de la Martinica)¹ y Hubert Juin se han decidido a

volver a un ritmo, una forma, un lenguaje que los ayuden a crearse un equilibrio imaginario. Han roto con el surrealismo al hacerse retóricos. Todos, con mayor o menor fuerza y originalidad, se sitúan en la perspectiva de la literatura pura, donde el canto nostálgico y solemne hace olvidar la "rugosa realidad que estrechar" de que hablaba Rimbaud. Bonnefoy se ha vuelto hacia el imperio de los Muertos; su poesía, que no carece de grandeza, hace pensar en Du Bellay mucho más que en ningún poeta moderno. Es la celebración funeral de la desaparición de un mundo, la voz extraña y abstracta del desierto, una estela conmemorativa de una presencia convertida en Ausencia, de una movilidad convertida en Inmovilidad.

Pero no es así *toda* la nueva poesía en París. Escritores como Armand Gatti, como Michel Cournot, como André du Bouchet, como Romain Weingarten, practican cada uno una búsqueda muy diferente. Nunca, sin duda, fue la situación poética en París menos clara y más contradictoria. Pero esta situación, como la de la pintura, refleja exactamente las contradicciones inherentes a la historia actual del pueblo francés, desgarrado por la guerra de Argelia — pero desgarrado hasta tal punto que ya no se pueden reconocer sus desgarramientos, tan numerosos son y a tal grado se parecen a veces a las huellas de piquetes anestésicos. Desde el comienzo de la guerra de Argelia, es decir desde hace más de siete años, París parece dormir con un mal sueño. La voz de sus poetas no se oye a veces bastante bien, incluso si esa guerra los hace gritar en ocasiones. Jean-Pierre Duprey, uno de los mejores poetas de nuestra generación, se suicidó hace dos años. Henri Kréa, joven poeta argelino de lengua francesa, que trabaja en París, elabora una obra altiva y densa sin que nadie parezca ocuparse de ella. Para él, como para nosotros, "la poesía y la revolución son una única y misma cosa". Por eso no hay que creer que este sueño sea definitivo. La guerra de Argelia nos recuerda constantemente la existencia del peligro más terrible, el que engendran todo nacionalismo y toda violencia criminal: la injusticia y el odio. A este respecto el acto de Jean-Pierre Duprey, que meó sobre la tumba del Soldado Desconocido (fue linchado por la policía parisina y pasó varios meses en la cárcel y luego en el asilo de Sainte Anne), muestra bien el *desprecio total* que los verdaderos poetas sienten siempre por la noción y los símbolos del totalitarismo militar.

No es posible hoy que los poetas permanezcan indiferentes frente al peligro fascista. Y por mi parte, creo que esa guerra — que hace tanto daño al pueblo francés porque lo hace responsable de tantas muertes y torturas — contiene paradójicamente el germen de una nueva poesía, en la que la violencia de las ideas y la de los sentimientos sustituirá a la de las armas. Creo en una poesía violenta, de tono directo y franco, y que aborde de frente las realidades de cada día, como la que escondemos todavía en nosotros.

Faltan todavía noches y noches para que nazca esta poesía a la luz del día. Estará hecha de sonoridades a veces brutales, donde la imagen onírica surrealista no será ya todopoderosa, sino donde, por el contrario, el discurso cotidiano, su ritmo entrecortado, tropezado, discontinuo, sobredeterminará el desarrollo lírico: creo que el poeta André Pieyre de Mandiargues estaría de acuerdo con esto. No cabe duda, por ejemplo, de que ciertos hallazgos letristas se incorporan de modo natural a nuestra poesía escrita de hoy. Y seguimos con apasionada atención la búsqueda de un joven poeta letrista de gran talento, François DuFrène, que ha llevado el extremismo hasta hacer estallar toda poesía escrita: se dedica en efecto al *grito*, y más particularmente a lo que él llama el "grito-ritmo", con el cual (una vez más) Artaud tiene algo que ver. Sus obras no pueden ser leídas, sino oídas (las graba en bandas magnéticas, o en discos, con la colaboración del músico concreto Pierre Henry): *U 47* es uno de sus logros recientes más estremecedores y más cargados de intensidad expresiva. Creo sin embargo en el porvenir de una poesía escrita, en la que el *tono*, el relieve verbal, el *montaje* sonoro, tendrán un importantísimo papel. Es indudable que, cada vez más, la poesía se difundirá por discos (o por radio, etcétera), al menos tanto como por los libros. Y en esto quizá reside la ruptura esencial entre nuestra generación y las precedentes: nuestra creencia en la eficacia de la comunicación libresca ha disminuido, y buscamos un medio de conferir a la poesía nuevos poderes, más directos, más inmediatos, que permitan al poeta confundir las imágenes mentales con la experiencia vivida, con el ritmo real de la respiración, con los elementos aleatorios de la comunicación oral, y la oportunidad de estar en el mundo.

Para esto, las lecturas públicas de poemas no bastan, y nos incumbirá encontrar los nuevos medios de la poesía naciente.

¹ Al cual preferimos el gran poeta negro Aimé Césaire, cuya obra es deslumbrante de vida y de rebeldía.

Los amigos

Por Juan Vicente MELO

Dibujos de Luis GARCÍA GUERRERO

Para Juan y Meche García Ponce

Toda la noche batalló con la noche

—OCTAVIO PAZ: *Repaso nocturno*

Antes de cruzar, Enrique se detuvo. Miró a todos lados, a la luz roja del semáforo y, aunque la calle estaba desierta, se repitió que no caminaría hasta que apareciera el color verde. A lo lejos, sonó el largo y agudo silbido de una ambulancia. Andrés siempre le decía que las ambulancias le daban miedo, que salían de todas partes, que uno no podía verlas porque nunca se sabía con certeza si estaban delante o detrás, en la calle por la que se camina o en otra.

La luz roja le daba en la cara, pero no se movió. Sus pies rozaban un montón de arena. La calle estaba llena de agujeros, el asfalto removido; una llamita anaranjada advertía peligro. La semana pasada, Enrique y Andrés habían caminado por esta zona, habían cruzado esta calle, se habían detenido en esta esquina. No estaba entonces este farol largo y delgado con un tubo azuloso clavado en lo alto, ni tampoco el menor indicio de que la glorieta iba a ser amputada simétricamente en rayas laterales a fin de aligerar el paso de los vehículos. La semana pasada, habían descubierto, asombrados, que el café donde iban después de los conciertos ya no existía. Hace tres días, casi los atropella un coche salido de una calle igual a todas pero nunca antes vista.

Miró de nuevo y avanzó, evitando los agujeros, el asfalto fresco y pegajoso. Compró el periódico. Antes de abrirlo, ya sabía que la noticia había sido reemplazada por otra, más reciente.

De pronto, se encontró frente a la casa. Miró la ventana, un pequeño rectángulo contando tres de abajo arriba. Sólo entonces se sintió cansado. Dejó el periódico en el suelo y se sentó en el pequeño promontorio que, a manera de silla, interrumpía la redondez de una de las dos columnas del oscuro portón situado exactamente frente al edificio donde vivía Andrés.

Eran las ocho y media. Lo supo porque, como si se tratara de un reflejo condicionado, las luces de la calle acababan de encenderse; porque el policía estaba ya paseándose a lo largo de la acera, porque aquella muchacha miraba a la esquina esperando que apareciera el joven moreno, alto y con lentes, que llegaba todas las noches a las ocho y media en punto. Enrique tenía la boca llena de saliva espesa y amarga.

Lo único indestructible en la ciudad era el edificio donde vivía Andrés. Todo lo demás, incluso muchas casas de este barrio tan tranquilo, alejado de las llamadas zonas residenciales, cambiaba, desaparecía. Trató de reconstruir el pequeño jardín de la esquina, ahora convertido en una gasolinera estrecha y luminosa, muy limpia; volvió a comprobar que la casa que tanto le gustaba, dos números a la derecha del edificio de Andrés, estaba llena de parches, de un horrible maquillaje de aceite y pinturas que ocultaba su aire viejo y saludable. Hasta el oscuro portón y las columnas redondas presentaban cambios que, sin duda, conducirían a su total desaparición. Pero la casa de Andrés estaba ahí, con su reja entreabierta, oxidada, permitiendo adivinar el minúsculo corredor mal alumbrado y el gran patio cuadrangular. De ahí —le había contado Andrés— sale una escalera, hay unos andamios sosteniendo la pared llena de agujeros. Si uno sube por esa escalera, escucha, mañana, tarde, noche, un radio; no voces sino un radio. Anuncios de pasta de dientes, boleros, anuncios de jabones, boleros. Y luego, uno sube otro piso. La puerta marcada con el número tres sólo se abre de noche; durante el día, si uno pasa por la calle, puede ver los ojos de una muchacha escondidos tras las persianas. Ahora, al pensarlo, Enrique sabe que esa muchacha tiene miedo de la ciudad, miedo de salir y de quedarse encerrada; sabe que los edificios —los viejos y los nuevos— están contruidos para aterrorizar a sus habitantes. Otro piso. Es esa ventana, el pequeño rectángulo oscuro, la cortina bajada. Enrique trata, nuevamente, de imaginar lo que hay detrás de la tela amarilla y de los cristales; de saber cómo es el cuarto de Andrés. Hay un escritorio, un clóset

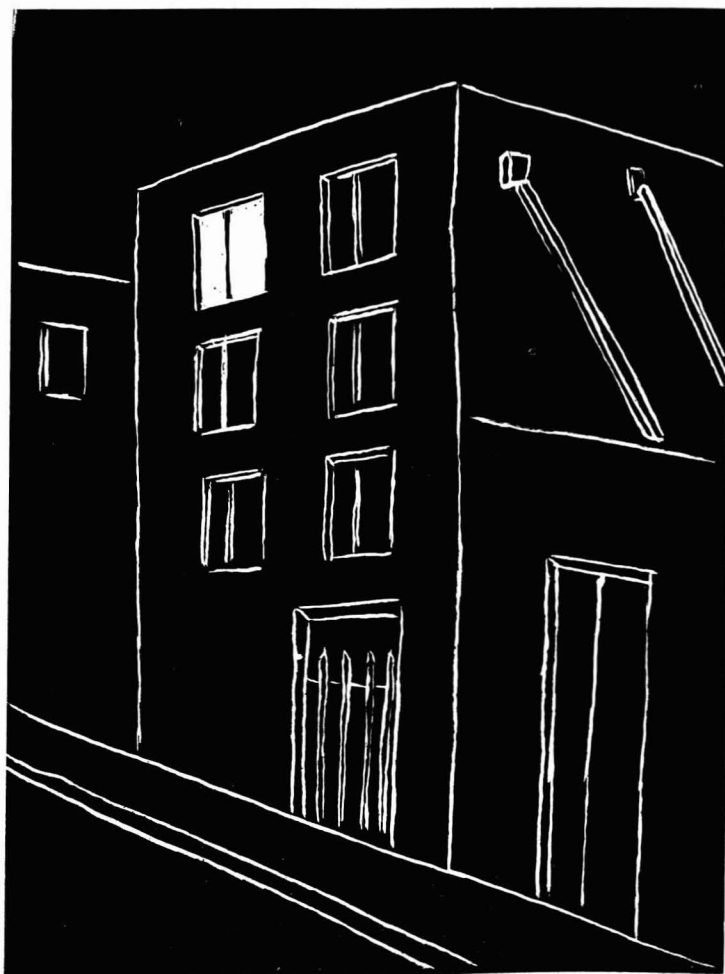
o, tal vez, un ropero muy grande. Hay una cama cubierta por una colcha con rayas, una colcha gruesa que todavía huele a Andrés. Muchos libros, el tocadiscos, algún retrato. Un reloj, claro, un enorme círculo fosforescente que todavía está dando la hora. Si Andrés hubiera aceptado el disco que una vez le ofreció de regalo, ahí estaría. Y también aquella máscara, la mejor de su colección, la que Andrés había mirado y acariciado largamente. “No —le dijo—, ahora no la quiero, ahora no. Después.”

El joven moreno, alto y con lentes, ha llegado. Enrique lo ha visto avanzar por la calle y ha seguido la mirada de la muchacha, su carrera. Espera que se tomen de la mano, que se miren cara a cara, que se digan algo. Un espesor amargo le llena la boca. Cruza la pierna y espera sentir el hormigueo suave y agradable subiéndole desde los pies. Entonces, sabiendo que es imposible no hacerlo, empieza a silbar la señal.

“¿Te gusta?”, le había preguntado Andrés, mirándolo, sonriendo, sintiendo su estremecimiento. Y Enrique había dicho que sí, que le gustaba como señal. De la fila de atrás, alguien protestaba porque no lo dejaban escuchar.

El día primero, decía Andrés cuando hablaban de ese concierto. Y desde ese día, hace tres meses, tal vez cuatro, Enrique caminaba por toda la ciudad, saltaba obstáculos de arena y asfalto, se perdía, encontraba el trayecto propicio y se sentaba frente a la casa de Andrés. Se encendían las luces y Enrique esperaba la aparición del policía, su tranquilo paseo, el movimiento de las manos empuñando el garrote; esperaba la mirada de la joven, su impaciencia y luego su carrera al encuentro del muchacho moreno, alto, con lentes. Enrique sabía que entonces, ni antes ni después, eran las ocho y media. Un espesor amargo le llenaba la boca, levemente se le contraían los músculos del cuello y aguardaba que el entumecimiento de las piernas se hiciera doloroso para levantarse, estirarse, patear como un caballo. Entonces, cerraba los ojos, fruncía los labios y empezaba a silbar.

La señal subía, bajaba, se perdía, se transformaba. Una larga frase triste hipertrofiada por adornos, inversiones y superposi-



ciones de otras melodías. Un vacío sonoro, un frágil recuerdo que de pronto se vuelve perfecto. Invocación, entendimiento a medias palabras; preguntándote sin que contestes nada; respondiéndote siempre. La larga frase triste se disocia, rápida, profundamente, como si hubiera sido cortada por un golpe fuerte y certero, se deshace; vuelve. Sujeta a novedad imprevisible, la señal era, cada día, distinta y sin embargo la misma. A veces, repetición textual: no hay necesidad de cambiar nada, todo es definitivo, ese temblor, ese abandono, esa impaciencia contenida. A veces, la señal se articulaba en proporciones diversas, se volvía efímera, irrecordable, imposible de reinventar. Tras ella, subiendo, cada vez más aprisa, hasta que en la ventana cerrada termina el débil resplandor y Andrés baja las escaleras, cruza la calle y estrecha la mano todavía temblorosa de Enrique.

Junto a Andrés, la ciudad era otra: hermosa, tranquila, con luces y cines y ventanas abiertas y personas que caminaban como ellos, frente a ellos o a su lado, sonrientes y despreocupadas. En las calles, en las casas, en algunas formas que la oscuridad velaba, adivinaban siempre un misterio. Con Andrés, la ciudad parecía estar siempre de día. “¿En qué ciudad te gustaría vivir?”, le preguntaba pensando en todas las posibilidades: París, Viena, Amsterdam, Venecia. Y Enrique contestaba, convencido, con una sonrisa incontinente: “En ésta, en ésta.” La sentía como parte suya, la única ciudad amiga, la única en la que no habría muertes violentas. Después de un silencio, Andrés decía algo, hablaba por hablar y, luego, con su mirada triste, una vez aspirado el aire, balbuceaba: “Yo, ¿sabes?, no cambiaría esta ciudad por ninguna.” Y sin que Enrique preguntara, añadía: “Porque uno sabe que están la calle y la iglesia y ese automóvil y sin embargo sabe que eso es en todas partes pero sólo aquí. Que todo nos viene de esta calle y del automóvil y de esa iglesia. Que más allá, en la otra esquina, hay una sorpresa. Yo sé que voy a encontrar algo en esta ciudad. Algo, no sé qué, pero nada pequeño, nada tonto. Algo que me está esperando. Dios, por ejemplo.”

Sentía el brazo de Andrés apretando el suyo, el pecho subiendo y bajando con calma, el calor obediente al ritmo de la respiración. El aire se llenaba de la presencia de ellos, de un momento distinto, un chasquido de lengua, un alzar de hombros o una risa que no tenía antes el aire. Les gustaba mirar su dos sombras desproporcionadas, alargarlas o empequeñecerlas cuando aceleraban el paso o lo retenían en otro más calculado. Iban

a un café, a un cine, a un concierto. Se contaban lo que habían hecho durante el día, los libros leídos, el curso de sus estudios; a veces, comprendían el valor y el significado de sus silencios, de sus frases inconclusas, de los ademanes que implicaban algún sobreentendido. Y entonces caminaban callados hasta que Andrés decía, de pronto, algo que no tenía nada que ver con lo que se habían dicho antes, y todo tomaba un aspecto insólito. Se despedían junto a la reja oxidada y cuando se iluminaba el pequeño rectángulo del tercer piso, Enrique regresaba a su casa. El día terminaba con un leve desasosiego pero todo comenzaría mañana, a las ocho y media.

La ventana estaba a oscuras. Esperó que sucediera algo, que Andrés apareciera de pronto. Buscó el recorte en la bolsa de la camisa y sintió el crujido del papel.

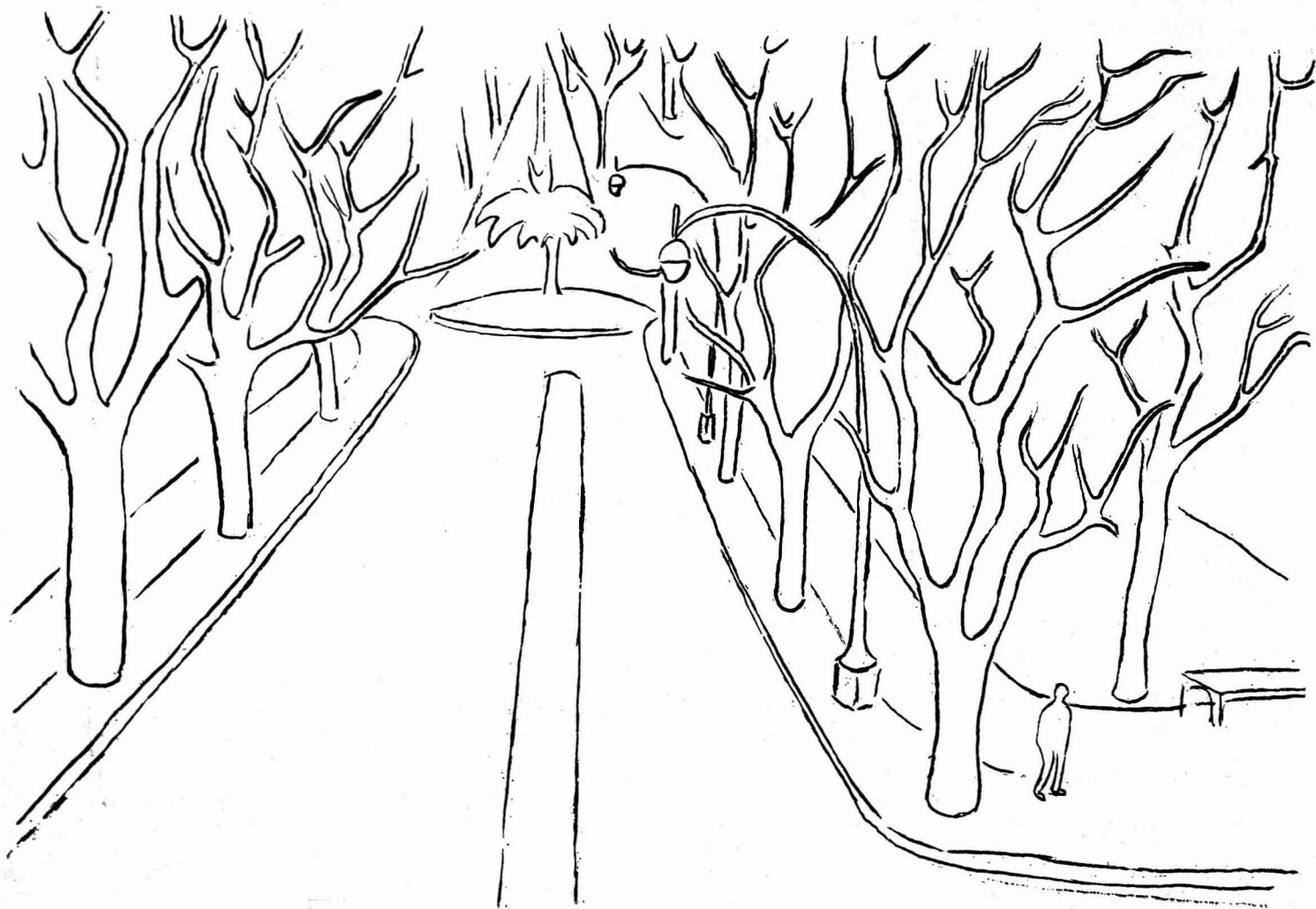
El lunes, hace apenas dos días, al cruzar la calle, como todas las mañanas, compró el periódico. Al abrirlo, vio la fotografía.

Era otro Andrés. El mismo cabello, la misma boca, la mano, pero otro. Tres mechones sobre la cara, los labios rotos, un solo ojo abierto, una sola mano ennegrecida. Atrás, una gran confusión de formas: el escritorio, los libros, la lámpara, el tocadiscos, un retrato, la pared. “Joven estudiante fue hallado muerto.” Un balazo en la cara.

Se quedó inmóvil en ese mediodía soleado lleno de gritos, cláxones, chirridos de frenos y cielo claro. (En la ciudad, tiempo despejado, había anunciado el servicio meteorológico. Y el aire se afanaba en conservar un calor suave de primavera.) Algo se le caía, su corazón daba un tumbo y se paraba, un dolor le crecía dentro del pecho y, sin saber cómo, así, de repente, se le iba de la misma manera que había llegado. Caminó, lo miraban y él observaba todo: la calle ancha partida en dos por un camellón con flores pequeñas, las hojas doradas desprendiéndose de los árboles, paseantes tranquilos y el orden acostumbrado. Dijo buenos días a la portera, dijo buenos días a un vecino que bajaba la escalera, tomó de las manos del cartero el anuncio de la próxima serie de cineclub y le dijo buenos días.

Abrió la ventana de su cuarto. Ahí estaba la calle pequeña y estrecha, las personas caminando, el edificio de enfrente, la iglesia en la esquina, los ruidos, el aire, la luz, un cierto olor agradable. Todo permanecía igual que ayer, simple y digno. Oyó el andantino de la sonata en sol menor de Schumann.

Ver la calle, oír la señal, tirarse en la cama, desear que pasen más cosas, hasta repetirse que no, que Andrés no tenía nada





suyo, ni el disco de la señal ni la máscara ni un retrato ni una carta; todo menos preguntarse “por qué”. No cansarse de observar la calle o de imaginar colinas y prados, mar verde azul verde negro tranquilo furioso mar. Hacer un orden: primero mirar el florero, las máscaras una por una, los libros, los discos y luego las cosas grandes: cama, ropero, ventana. Contar hasta cien y empezar de nuevo, encender un cigarro, oír la señal, repetirse que no, que no vendrán a buscarlo, que nadie le preguntará nada, que se conocieron hace tres meses (tal vez cuatro) en una fiesta, que Andrés estaba ahí, aburrido, en un rincón, que le sonrió y que al pasar le dijo, como si nada “ven, vámonos”, y que le preguntó “¿en qué ciudad te gustaría vivir” y, antes de que contestara algo, que le había respondido, como si hablara solo, “a mí en ésta, ¿sabes?, porque es la única en el mundo donde podría encontrar a Dios”, y que le dijo que lo esperaba al día siguiente y que se vieron todas las noches a las ocho y media, que tenían una señal —el andantino de la sonata en sol menor de Schumann— y que nunca lo invitó a subir a su cuarto. Todo menos preguntarse “por qué”. Hasta dejar de oír la señal y cambiar a la estación de radio que marca la hora: las tres y veintidós, las cinco y cincuenta, las ocho y media.

Cuando despertó, le sorprendió la luz cómplice del día. Del piso de arriba llegaba un ruido apresurado de pasos y el confuso rumor de agua expulsada de algún lavabo. Ya no estaba esa pesantez en la cabeza ni ese espacio inmenso dentro del tórax. Se vio en el espejo y comprobó que todo estaba en orden y en su sitio: dos ojos abajo de dos cejas, la nariz larga, los labios delgados y pálidos, el mentón que no alcanzó a crecer convenientemente, las orejas grandes y separadas de pequeño animal pacífico. Dejó correr el agua de la ducha.

Pensó que todo estaría claro en el periódico de hoy. Todo, menos mi nombre, se dijo. Y empezó a caminar. En la esquina de su casa, unos hombres taladraban el asfalto. Más allá, la acera había sido suprimida en favor de una pendiente suave que conducía a un túnel negro y cómodo. Se quedó viendo la gran avenida mutilada en cortes simétricos, los automóviles corriendo arriba y abajo en múltiples pasos a desnivel, los edificios sin fachada, el ruido infinito de los aparatos que demolían piedras, acarreaban despojos, aplastaban arena. En la Reforma, estaba un coche contra un árbol y el árbol salido de la tierra. Señales de alarma. Sintió miedo. Pensó que iba a morir, que iba a en-

contrarse con alguien y que sabría que también tenía miedo. Miró a todos lados, a la luz roja del semáforo, se repitió que no caminaría hasta que apareciera el color verde. A lo lejos, sonó el largo y agudo silbido de una ambulancia. Trató de adivinar si el carro avanzaba por la misma calle o si estaría a sus espaldas. Cruzó, evitando los agujeros, el asfalto seco y pegajoso. Compró el periódico. Antes de abrirlo, ya sabía que la noticia había sido sustituida por otra, más reciente.

La ventana seguía oscurecida. Estiró las piernas, sintió cómo descendía la sangre, cómo el pie recuperaba el tamaño, la forma de siempre, cómo pegaba contra el suelo. Se le ocurrió que Antonio podía estar en “El Paraíso”.

Iban juntos todas las noches, desde el día que se conocieron en la Facultad hasta el día en que Enrique conoció a Andrés. Ahí estaba la mesa, casi oculta por la puerta de la entrada, y el ruido de la televisión y el aire caliente oloroso a cigarro y cerveza, las voces. Conchita secándose las manos en un delantal sucio y mirándolo y sonriéndole, y Antonio sentado en la mesa moviendo las manos con esa especie de balanceo desordenado que siempre le llega cuando está nervioso o excitado. Conchita y Antonio y todos los rostros familiares: el viejo mordiendo el puro apagado, el hombre y la mujer que picotean las migajas dispersas y que se molestan cuando Conchita trata de pasar un trapo húmedo, aquellos de la mesa de enfrente que sólo se miran y no dicen nada, las dos muchachas del rincón (una siempre se levanta, va y viene, mira la puerta a cada momento). Volvió a sentir un calor suave y agradable, como si su cuerpo adquiriera de nuevo el peso de antes. Atravesó la calle y se encontró en la Reforma.

“¿En qué ciudad te gustaría vivir?”

No, eso no. Pensar en Antonio, en las idioteces que dice, en esa manera que tiene de mover las manos. Recordar las mañanas que caminaba por ese mismo sitio, aspirando la tibieza del aire, mirando los árboles y los automóviles, agradecido por el color quebradizo de las hojas y porque hubiera alguien que hablara en voz alta y se riera y caminara alegre y despreocupadamente. Volver a ver el largo y hermoso Paseo con sol, acogedor, en el que nada cambia; sin riesgos. Saber que en las mañanas la ciudad es amiga y no permite que nadie muera. Volver a ver a Antonio caminando a su encuentro, saludándole, diciéndole: “Bueno, ¿nos portamos como caballeros o como lo que somos?”

y tomarlo del brazo, saltar con él, decir tonterías a las mujeres, asustar a las niñas, subirse en un taxi colectivo y hablar de cosas terribles. Reirse del chofer que una vez los obligó a bajar porque Antonio dijo algo de la Virgen de Guadalupe. Pensar en todo esto, verlo otra vez, ser el de entonces, reunirse con Antonio en "El Paraíso" y después de dos cervezas ir a ver a las putas; detener el coche en una esquina, esperar pacientemente, observar los paseos de las mujeres, sus sonrisas, sus movimientos hacia el coche, sus desapariciones cuando pasa el carro de la policía y las dos hileras de uniformes azules se quedan mirando ávidamente la calle.

Correr, moverse como el coche, haciendo esos y pequeños círculos, girar de pronto y sentir el chirrido de las llantas, ver brillar los faroles, la luz azulosa, la calle. No pensar en la muchacha que vive en el edificio de Andrés, la que se encierra de día y se queda mirando la calle; no pensar en el miedo que tiene de estar encerrada, en el miedo que tiene de salir. No pensar en ese edificio construido para asustar a los que ahí viven. No. Pensar, en cambio, en la primera vez que Antonio y él levantaron a dos mujeres y en la mano de la que se fue con él al asiento de atrás, la mano guiándole, el pezón erecto y la piel gorda y caliente, la mano guiándole, la falda estrecha y arrugada que se va levantando, la mano subiendo por la rodilla, por el muslo, y su boca aplastada contra la de ella y sentir que ella también lo está mordiendo, que le está enterrando las uñas en el cuello. Y la risa de Antonio. Y la risa de la mujer que está con Antonio. Y la risa de los cuatro. Bajar del coche, abrir la puerta de ese cuarto, ver una imagen de la Virgen de Guadalupe alumbrada por una veladora amarilla y de nuevo la lengua recorriendo, abriendo la garganta, rascando el paladar, el olor que le sube por la nariz hasta inundarle todo el cuerpo y aquel calor en el vientre y en las manos, la mirada entre divertida y asombrada. Le había dicho que se llamaba Sandra y que era de Veracruz.

"Yo, ¿sabes?, no cambiaría esta ciudad por ninguna."

No, eso tampoco. Pensar en Conchita, hasta pensar en Conchita, con los labios fruncidos y tratando de sonreír. ¿Qué hacías cuando tenías quince años, Conchita?, preguntárselo porque sí, y ella que se queda muy seria y luego sonríe y se alisa la falda, el delantal, anda cuéntanos cuando tenías quince años y ver que algo le cambia, que no se le nota tanto la bizquera y que le tiemblan los labios, yo no sé exactamente qué pero algo le cambia y se ve más ridícula. La última vez se había puesto un traje nuevo y llevaba las uñas pintadas de un rojo casi negro.

"Porque uno sabe que están la calle y la iglesia y ese automóvil y sin embargo sabe que eso es en todas partes pero sólo aquí."

"Andrés... te regalo esta máscara. Tómala, sí, quédate con ella. Me gustaría mucho que la tuvieras. Es la mejor de mi colección. Andrés, por favor, quédate con ella."

"No, hoy no. Después..." "Después..." "Tienes que esperar. Como yo. Tiene que ser en el tiempo exacto."

Tratar de no ver la cara de Andrés. Los ojos, especialmente cuidarse de no ver los ojos. Siempre había creído que eran tristes, con un brillo curioso (líquido, eso es: un brillo líquido); pero ahora, en la foto del periódico, un solo ojo inmensamente abierto, ahora lo veía por primera vez, no que tuviera otra mirada sino que tenía mirada. Y sobre todo, qué raro acordarme de eso, los tres pequeños hoyitos de la mejilla derecha, más que cicatrices una leve decoloración o más bien una pigmentación distinta. Tratar de no ver a Andrés con el suéter negro o con aquel traje a rayas o con el humo del cigarro escurriendo de la nariz. A Andrés diciendo "encontrar a Dios, entregar la existencia para existir, quedarse fijo, enseñarte a esperar, lograr que sientas una culpa, una gran culpa, que sepas lo que es la seducción" y todas esas cosas que había leído en muchos libros y despedirse de él junto a la reja oxidada y esperar todas las noches a que lo invitara a subir a su cuarto. No verlo, no poder verlo, no saber si el pelo era negro y los ojos azules, no recordar la manera que tenía de quedarse mirando algo, de decir algo, de tomar algo. Sólo la foto del periódico, un ojo abierto que mira por primera vez, un pedazo de pared, un hilo de sangre seca pegada en el cuello. Deben haber avisado a su casa. Estará en una agencia funeraria o todavía allá. Desnudo, abierto en canal de un solo tajo, toda la piel hinchada, las vísceras expuestas a la luz de una lámpara, oliendo a formol.

Tratar de no imitar la voz ni de caminar con ese paso lento, torpe, como si le apretaran los zapatos. De no hablar como él; de hablar por hablar.

Un violento haz de luz blanca le dio en la cara y empezó a subir y bajar a lo largo de los árboles, a proyectar sombras inde-

cisas entre las plantas. Brincando sobre las hojas, la luz se estrellaba en los gruesos troncos, descubría la menor piedra, hacía girar multitud de granitos azules. Cerró los ojos y se quedó inmóvil. Me encontraron. Pero ahora, sentado en un banco, mientras encendía un cigarro, sintiendo aún el golpeteo furioso dentro del pecho y el sudor frío en la frente, sonreía pensando en las putas escondidas tras los árboles.

Se llevó la mano a la bolsa de la camisa y sintió el crujido del papel. Vio los pedazos volando, repartiéndose sobre el pasto. Empezó a correr.

Nada más. Ni una carta, ni una fotografía, ni el disco, ni la máscara. Nada. Si me revisan, no encontrarán nada. Contestaré que tengo un amigo llamado Antonio con el que voy a un lugar todas las noches y que hay una mesera llamada Conchita, que los dos pueden decir que me conocen; en ese lugar tomamos cerveza y le preguntamos a Conchita cosas tontas; ella me quería, estoy seguro, se me quedaba viendo, una vez se puso un vestido nuevo —la había invitado a salir, a ir a mi casa—, se había pintado las uñas; pero se me olvidó; y hay unos que se sientan frente a nuestra mesa y nunca hablan pero me conocen; y unos viejos que jueguetean con los restos de la comida y nunca hablan pero me conocen; y luego voy con Antonio a ver a las putas. Las vemos caminar, moverse, esconderse cuando les echan las luces de la policía. Seguimos el carro para ver cómo las persiguen. ¿Andrés? Lo dejé en la puerta de su casa —antes fuimos a un cine, íbamos casi todos los días—, y no me dijo nada, no sé por qué lo hizo, por nada, porque sí, ¿cómo puedo saberlo?, en realidad no lo conocía, nunca me invitó a subir a su cuarto, no sé con quién vivía, no lo veía durante el día, sólo en las noches, a las ocho y media, caminábamos, hablábamos, ahora me doy cuenta de que nunca me dijo nada de él, de que yo era el que hablaba, ¿cómo voy a saber por qué se mató si no lo conocía?, sólo él sabe, me dijo "hasta mañana" y me quedé esperando que dijera "ven, sube", como siempre esperaba. Vamos a buscar a Antonio, sí, vamos, le diré que tenía una amante, una mujer rica y casada que me quería mucho, le diré eso porque va a preguntarme, ya está preguntándome, le diré eso y que ya terminé porque esas cosas terminan y entonces nos iremos a cazar putas. Correr, más aprisa, sentir la boca seca, el temblor en el cuerpo, los músculos de las piernas que se contraen, hasta no poder más y detenerse. No volver a ver a las putas escondiéndose para huir de los reflectores, no permitir que me vuelvan a echar esa horrible luz encima, no ver los ojos de miedo que tienen los que caminan a esta hora por el Paseo. Uno contra otro los dientes, la lengua disparada hacia adelante, se acumula, extiende, avanza, afuera, punto primero y luego mancha y ahora una bola, esfera que se rompe y estalla, la risa. Acababa de recordar que una noche Andrés le había dicho: "Te gustará entrar en mi cuarto. Pondremos un disco, yo me sentaré en un rincón y tú tendrás vergüenza. La tentación, Enrique, sentirás la tentación. Y luego, un deseo de venganza. Yo me quedaré callado, fijo, inalterable, tranquilamente sentado en un rincón, mirándote y mirándome. Arreglarás entonces esta historia."

Resonó una campanada y vio que habían apagado las luces de la calle. Del suelo, se levantaba una especie de vapor, algo así como un brillo rojizo que se movía con la brisa suave, levemente fría, casi marina. En el silencio, el ruido que hacían unos hombres perforando el asfalto se amplificó. De las piedras salían pequeñas chispas azules y blancas, hirientes. La calle creció, se estiró, borrándose, disolviéndose, sin fin. Unas sombras escalaban los árboles para colgar racimos de globos multicolores enlazados por delgados hilos luminosos. Mañana, el Paseo estará iluminado para las fiestas. Esta calle estrecha será un simétrico jardín poblado de toda clase de flores. Este gran edificio sube piso a piso; mañana, cuando alguien pase, se le quedará viendo y dirá "qué bonito y qué grande", y no podrá recordar lo que había hoy, aquí, en su lugar. Pensó que, en un momento, la tierra empezaría a oscilar y que iba a ser tragado en aquel movimiento furioso y desordenado; la tierra sacudiéndose arriba y abajo, dando vueltas, hasta que la ciudad despertara convertida en otra, igual que todas las ciudades del mundo.

Todavía se preguntó, en voz alta: "¿Te gustaría vivir aquí?" Pero la voz ya no era la misma. Tiritó, como si estuviera desnudo, como si se hubiera despojado de una ropa gruesa. Hablar por hablar, para no sentir miedo, para no ver la oscuridad, para no tener frío, para no pensar en la señal.

Subió corriendo la escalera y encendió todas las luces de su pequeño departamento. Tengo que hacer algo para no pensar ya en eso; por lo pronto, lo mejor es tratar de convencerme de que me estoy cayendo de sueño y tenderme en la cama.

Cerró los ojos,

José Alvarado

Por Elena PONIATOWSKA

En México, en estos años, son pocos los periodistas, los "pensadores" que suelen destacar. Todavía no hemos visto un Francisco Zarco, un Ricardo Flores Magón. Por lo general, los nombres que conoce el público son de periodistas que se han dedicado a "ganar lana" y manejan —muy bien por cierto— los recursos publicitarios. Por eso el caso de Pepe Alvarado merece toda nuestra atención. Pepe Alvarado ha ejercido su oficio: periodista con una inteligencia y una limpieza poco comunes en México; ha sabido darle altura y dignidad, y por eso, cuando queremos demostrar que en nuestro país sí se hace un buen periodismo, enarbolamos como testimonio irrefutable el de don Pepe Alvarado. ¡Cuántas veces lo había oído citar, aún antes de conocerlo! José Alvarado hizo la carrera de derecho. Es licenciado, pero no ejerció, sino que más bien dedicó todo su tiempo al estudio de la filosofía y de la historia. Fue profesor de filosofía durante veintitrés años en la Universidad Nacional Autónoma, en la Escuela Preparatoria. Ha escrito algunos ensayos sobre filosofía griega, la teoría del conocimiento, la filosofía de la historia y la filosofía de la cultura. Sin embargo Pepe Alvarado es, ante todo, periodista. Él mismo lo afirma: "Soy periodista y creo que lo seguiré siendo toda mi vida... El periodismo es mi vocación desde antes de la adolescencia... Yo he hecho, desde los doce años, periódicos a mano con tres o cuatro lectores, entre mis condiscípulos. Después hice muchos periódicos estudiantiles y creo haber redactado en mi vida todo lo que puede hacer un periodista, desde crónicas de toros hasta editoriales, y desde críticas de cine hasta artículos sobre política internacional. Alguna vez, también "reportéé" un famoso crimen y he tenido que hacer crónicas sociales y crónicas de box. Recuerdo que mi primer artículo —que por cierto nunca se publicó— fue sobre Abdel Krim (aquel que luchaba por la independencia de Marruecos, de España y de Francia), a quien treinta y tantos años después tuve la oportunidad de entrevistar en el Cairo..."

Ahora, Pepe Alvarado ha sido nombrado rector de la Universidad de Nuevo León, y hace quince días salió rumbo a Monterrey, llevándose toda su casa; sus libros y librerías, a su esposa y a su hija, sus sillones, mesas y recuerdos, a su muchacha y a una amiga de su muchacha "que quiere ir por allá a conocer"... Pepe Alvarado se instalará por lo menos tres años en esa ciudad de Monterrey, donde el gas llega a las casas por medio de tubos, donde nadie come a deshoras, donde ninguno se desvela, y no se prolongan indefinidamente las largas tertulias sobre las tazas de café. En esa ciudad limpia, próspera y puntual, Pepe Alvarado, rector, estará siempre rodeado de estudiantes (¿quiénes sino ellos para formar el cuerpo importante, sensible de la Universidad?) y así como ha sabido ser un guía con sus artículos, sabrá serlo con sus palabras, sus consejos y sus enseñanzas.

—¿Quién lo nombró rector?

—El gobernador del Estado, Eduardo Livas, de acuerdo con la Ley Orgánica de la Universidad de Nuevo León.

—¿Y por qué lo nombró?

—Pues seguramente porque soy hijo del Colegio Civil (la Preparatoria) de Nuevo León, que ahora forma parte de la Universidad.

—¿Nada más por eso?

—Pues sí. Yo no creo tener ningún mérito.

—Pasando a una pregunta de interés inmediato ¿cuántos alumnos hay actualmente en aquella Universidad?

—Catorce mil estudiantes incluyendo la Preparatoria. Es la única Preparatoria que hay en el Estado y que actualmente, por el número de alumnos, tiene varios planteles.

—¿Durante cuántos años será usted rector?

—Tres años dura el puesto de rector...

—¿Y usted estaría dispuesto a quedarse a vivir en Monterrey?

—Me gustaría porque es mi tierra.

—¿Lo pueden reelegir?

—Sí. Hay posibilidad de reelegirse.

—¿Cuáles son sus proyectos para la Universidad?

—Yo quisiera darle una gran atención a la investigación científica.

—¿Más atención que a otras materias?

—No más que a otras, sí pienso poner todo mi empeño en la investigación científica y en la educación preparatoria que, a mi juicio, necesita un gran reconstituyente cultural.

—¿Por qué dedicarle a la investigación científica una gran atención?

—Yo considero que una de las fallas de las universidades latinoamericanas de provincia es la pobreza de sus actividades científicas.

—¿No cree usted, señor Alvarado, que esto se deba a la falta de un presupuesto amplio que siempre requiere la investigación científica?

—Es fundamentalmente por falta de recursos materiales pero también por una rutina más verbalística que humanística.

—Con eso quiere usted decir que considera que los científicos en México son merológicos, que todo se les va en hablar...

—Quiero decir que la enseñanza, la investigación y las disciplinas humanistas muchas veces se convierten en simple ejercicio retórico. Naturalmente, yo no creo que la investigación científica se oponga al desarrollo de las humanidades, sino todo lo contrario. Pero para poner nuestras universidades al nivel de los nuevos conocimientos acerca del mundo y del hombre, tenemos que preocuparnos por los datos de la ciencia. Por eso quiero darle un interés especial a las actividades científicas en la Universidad de Nuevo León, sin descuidar por ello la preocupación por el estudio de la filosofía, de la historia, del derecho y de las letras.

—Pero si la ciencia se queda en teoría, si las investigaciones no pueden llevarse a la práctica ¿de qué sirve tanto estudio?



José Alvarado, por Tomás Segovia



Juan García Ponce

José Alvarado, por Juan García Ponce

—En la Universidad de Nuevo León hay escuelas al mismo tiempo científicas y técnicas como la facultad de Medicina, la escuela de Biología. Hay también escuelas puramente técnicas como la facultad de Ciencias Químicas y la facultad de Ingeniería Mecánica y Eléctrica... El progreso en la investigación científica trae consigo una superación de las disciplinas puramente técnicas...

—¿No cree usted, señor Alvarado, que en México lo que más nos hace falta son buenos técnicos?

—Pero *no puede haber buenos técnicos, Elena, si no hay buena ciencia. La técnica tiene como base a la ciencia...*

La orientación prevocacional

—¿Cómo piensa usted enfrentarse, licenciado Alvarado, a todos aquellos jóvenes que escogen una carrera y la abandonan al año o a los dos años? ¿Cómo piensa ayudar a todos estos jóvenes que se sienten frustrados y no siguen adelante?

—Uno de los problemas que más me preocupan es éste de la deserción escolar, porque ello representa al mismo tiempo que la pérdida de un tiempo precioso para los jóvenes, el derroche de muchos de los escasos recursos con que se cuenta para la educación.

—¿Por qué?

—Porque, digamos, a la Universidad le representa un gasto la educación de cada estudiante. Ese gasto se compensa cuando el estudiante logra terminar una carrera, pero si la deja a medias habrá sido una erogación inútil.

—¿Aunque el estudiante no abandone la Universidad del todo, y después pase a estudiar otra carrera?

—De todos modos hay un desgaste, un malgasto, una frustración. Y en la mayoría de los casos, no se trata de jóvenes que cambien de carrera sino que abandonan la educación superior. Al cabo de tres años de leyes, medicina, arquitectura, se dedican a otras actividades.

—¿Quizá lo hagan porque necesitan ganarse la vida!

—El problema de la deserción tiene muchas causas, entre ellas, una y muy importante es la situación económica del estudiante, su pobreza, y la necesidad que tiene de ganar dinero. Pero también hay muchos motivos de carácter social y psicológico.

—¿Cómo qué?

—Pues entre estos últimos está la desorientación que sufren muchos jóvenes que aspiran a una profesión para la cual no tienen verdadera vocación.

—¿Y cómo se puede orientar vocacionalmente a un muchacho?

—Uno de los medios está justamente en la orientación preparatoria, que puede proporcionar a los muchachos una orientación acerca de sus inclinaciones intelectuales...

—¿Y no cree usted, licenciado Alvarado, que ayudaría a los muchachos que personas como usted, como el doctor Ignacio Chávez, como el astrónomo Guillermo Haro, y todos los hombres que han destacado en diferentes campos, contarán sus experiencias, sus anhelos, las dificultades que tuvieron que sobrepasar? ¿Que lo contarán por medio de la radio, de la televisión!

—Me parece que la narración de tales experiencias por parte de quienes han alcanzado buen éxito en el desarrollo de su vocación puede servir mucho a los jóvenes... Pero lo más importante es que ellos aprendan a conocerse a sí mismos y a conocer el mundo que los rodea...

—¿Y no cree usted que en México hacen falta publicaciones, revistas dedicadas a los jóvenes? ¿No cree usted que hace falta un buen suplemento de cultura general, dirigido especialmente a la juventud?

—Sí, en México hacen falta periódicos y libros dedicados a los jóvenes. En realidad no hay...

La Universidad no es un partido político

—Licenciado Alvarado, ¿qué piensa usted de la declaración del doctor Ignacio Chávez, acerca de que la Universidad no es un partido político?

—Yo creo que si la Universidad se convierte en un partido político deja de ser Universidad, del mismo modo que si un partido político se convierte en Universidad deja de ser partido político.

—Pero hay pocas probabilidades de que un partido político se convierta en una Universidad...

—Pues sí porque los miembros de un partido político saben muy bien que no deben convertirse en una escuela.

—El PRI ¿no enseña nada?

—Bueno, en todo se aprende como se aprende en cualquier actividad... Pero volvamos al tema. La Universidad no puede ni debe ser un partido político. Todo estudiante y todo maestro tiene el derecho de pertenecer al partido político que desee, pero en su carácter de ciudadano...

—Pero una Universidad sí tiene derecho a ser progresista ¿o no? Me parece que en una Universidad del Perú, los maestros, temerosos, no enseñan la teoría de la evolución. ¡Se asustan!

—Una Universidad no puede desconocer los hechos ni las ideas políticas, pero no debe convertirse en un instrumento electoral, ni participar en la lucha de las facciones.

—¿Tiene que permanecer neutra? ¿Neutral?

—Simplemente la Universidad no tiene que ser ni neutral ni partidaria de una u otra corriente porque su misión es otra...

—Pero, señor Alvarado, ¿no le parece asombroso que todavía haya Universidades en América Latina que se asustan cuando les hablan de la teoría de la evolución?

—En los países con un atraso político y cultural, las Universidades están también atrasadas, pues si en un país no hay libertad, esto se refleja en los centros de enseñanza...

—Y en la Universidad de Nuevo León ¿cree usted que va a tener que enfrentarse a problemas políticos?

—En la Universidad de Nuevo León, como en todas las del país, cada quien tiene el derecho de sustentar las ideas políticas que prefiera. La de Nuevo León es una Universidad surgida de los grandes movimientos populares mexicanos y, por eso, allí cada uno de sus miembros es libre...

—¿Libre significa revolucionario?

—No, porque no todos los miembros son revolucionarios. En la Universidad hay profesores, alumnos, funcionarios y hasta directores con diferentes tendencias... Eso no impide que la nuestra sea una Universidad democrática...



DOCUMENTOS

Censura y cultura

Por Roberto ROSELLINI

- En esta carta abierta, el conocido realizador italiano —de religión católica— plantea una serie de problemas acerca de la censura oficial y el problema de la cultura, que, sobrepasando su importancia local, resultan particularmente actuales en México, donde el teatro, el cine, la radio y la televisión han sufrido algunas notorias limitaciones.

Carta abierta al senador Renzo Helfer, Subsecretario de Espectáculos.

Tras haber pasado en revista artículos de la ley que afirman que el hombre tiene el derecho a expresarse y que no debe privársele de él; que tiene el deber de desarrollar su propia actividad y de hacer progresar la sociedad; que la República alienta el desarrollo de la cultura y que el Estado no tiene la capacidad exclusiva de educar e instruir (de modo que todos podemos ejercer este derecho), creo que puedo referirme al artículo 121 de la Constitución: "Todos tienen el derecho de manifestar libremente su pensamiento mediante la palabra, la literatura o cualquier otro medio de expresión... Están prohibidos: las publicaciones, los espectáculos y todas las manifestaciones contrarias a las buenas costumbres. La ley establece el procedimiento que hay que seguir para prevenir y reprimir toda violación de éstas."

Así pues, todo lo que permite la Constitución es prohibir los espectáculos contrarios a las buenas maneras. ¿Y qué son "las buenas costumbres"?

A nuestro juicio, existen dos concepciones de las "buenas costumbres"; una civil y otra penal.

La primera es muy vasta e imprecisa: coincide con la "moral común". La segunda concierne sólo a la materia sexual y los actos obscenos. Los legisladores de la Constitución se han referido, sin duda, a esta última, porque: 1) No es posible que la Constitución haya querido referirse a las convenciones morales corrientes, pues en tal caso habría limitado la libertad de conciencia plenamente garantizada a las minorías en materia religiosa (artículo 8 de la Constitución). 2) Cuando la Asamblea Constituyente se reunió para discutir el texto del artículo 16 (que corresponde al actual artículo 21), se propusieron varias enmiendas con el fin de escribir el término "moral" en lugar del término "buenas maneras"; estas enmiendas fueron rechazadas y declaradas caducas.

Así, si realmente la concepción penal de "buenas maneras" concierne sólo a los actos obscenos, leamos el artículo 529 del Código Penal:

"Para los efectos de la ley penal, son considerados obscenos los actos y los objetos que, según el juicio común, ofenden el pudor. NO SE CONSIDERA COMO OBSCENA LA OBRA DE ARTE O LA OBRA CIENTÍFICA, SALVO SI, POR RAZONES DIFERENTES DE LA

DEL ESTUDIO, ES OFRECIDA EN VENTA, VENDIDA O SIMPLEMENTE ENTREGADA A PERSONAS MENORES DE DIECIOCHO AÑOS."

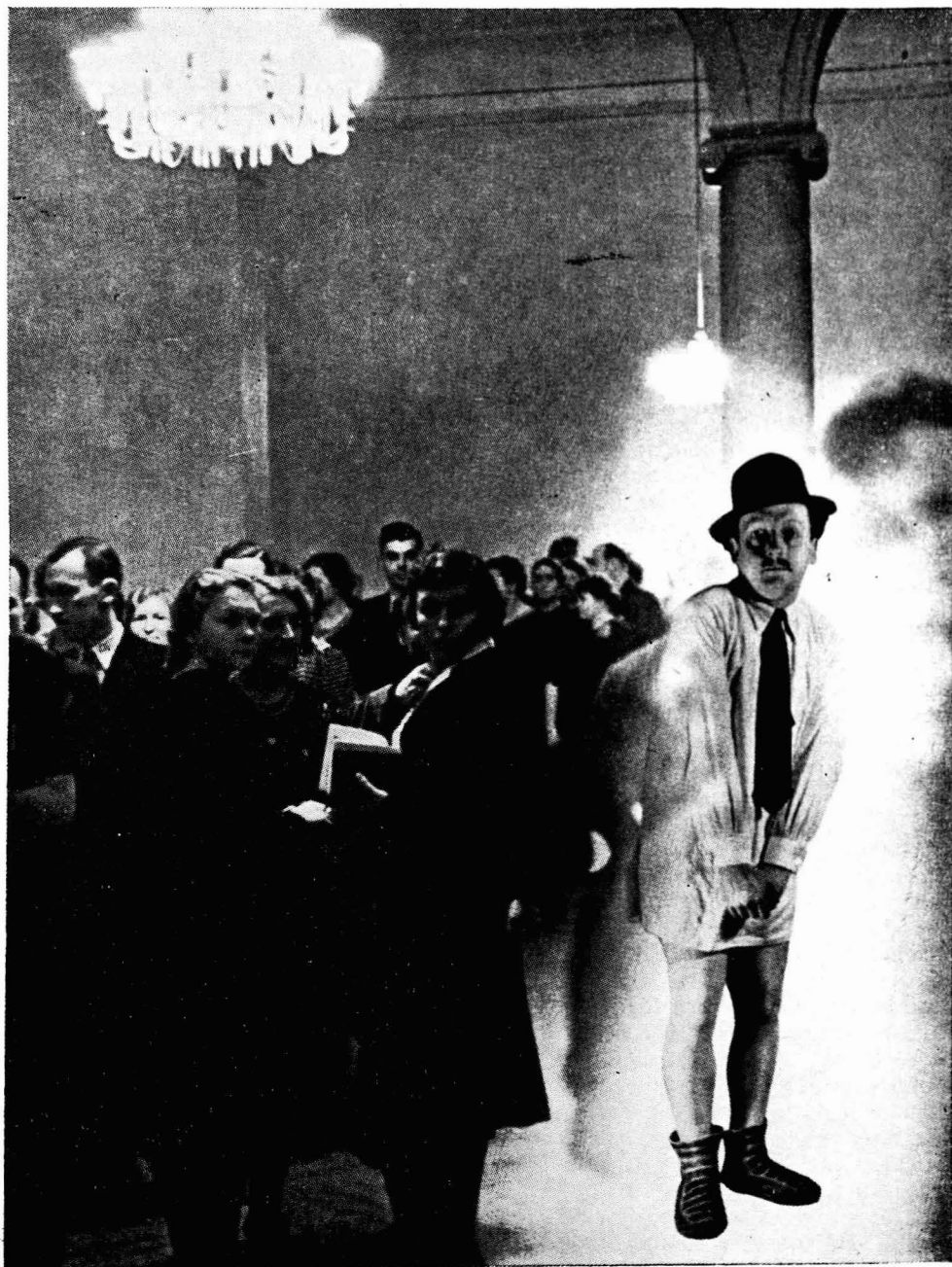
Tened a bien recordar cómo en 1563, en su vigesimoquinta sesión, el Concilio de Trento proclamó la prohibición de exponer desnudos. Pablo IV no esperó el fin del Concilio para emprender la lucha contra la libertad del Renacimiento, porque en 1559 (aún vivía Miguel Ángel) ordenó a Daniel de Volterra cubrir algunas de las figuras del *Juicio Universal*. Clemente VIII quería destruir los frescos. Los papas condenaban aquello que otro papa, medio siglo antes, había juzgado digno de la Capilla Sixtina. Pero ¿cómo era posible, al prohibir el desnudo, renunciar a las conquistas del Renacimiento? ¿Cómo admitir que Donatello, Leonardo, Rafael, habían trabajado en vano para descubrir y representar la belleza del cuerpo humano, esa maravilla de la Creación? El escultor Ammannati,

en una carta dirigida a la Academia de Florencia, invitaba a los artistas a renunciar al desnudo que turba peligrosamente la imaginación; decía: "Se puede encerrar un mal libro, pero no se puede ocultar las estatuas"; los ojos, que hasta entonces sólo habían contemplado la belleza del desnudo, repentinamente descubrieron su horror. ¿Cuál fue el comportamiento de la Iglesia? Prácticamente, prohibió el desnudo sólo en el arte religioso. En 1600, un príncipe de la Iglesia ordenó a Caracci algunos frescos que son un triunfo del paganismo y del desnudo.

No me tome, se lo ruego, por un pedante. Con toda humildad me permito exponer mi punto de vista, y si mi sugestión no es del todo errónea, otros más capacitados que yo podrán hacerla a su vez. Quisiera ahora hablar del problema general de la cultura en el mundo moderno.

Antes de la invención de los medios modernos de difusión (prensa, cine, radio, televisión), existían en el mundo dos formas de cultura: la tradición, que a través de los siglos había acumulado tesoros de arte y de pensamiento; y el arte popular, forjado por el mismo pueblo, del cual era la expresión espontánea, capaz de satisfacer sus necesidades.

La separación entre el arte popular y la cultura constituía una frontera perfec-



"las manifestaciones contrarias a las buenas costumbres"

tamente definida, como la que apartaba al pueblo de la aristocracia.

En el siglo XIX, como consecuencia de la democratización política, la aristocracia pierde su monopolio de la cultura. La industria y la técnica se desenvuelven. La prensa se industrializa. La fotografía y el cine aparecen; y, un poco más tarde, la radio y la televisión se convierten en poderosos medios de expresión útiles para satisfacer una sed de cultura acumulada durante siglos.

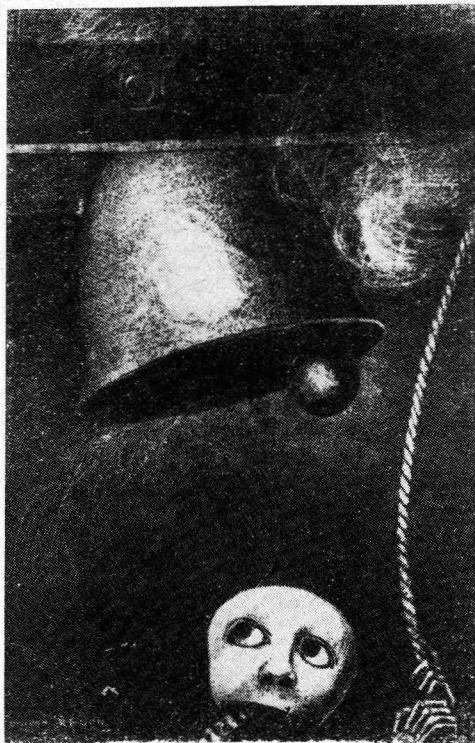
La difusión de la cultura se convierte en un gran negocio; se quiere hacerlo aún más grande. Para hacerlas más comprensibles a la gran masa, se vulgariza las obras de arte, lo cual da por resultado su destrucción. Nace la época del "digest"; es decir, la época de la cultura popular o de la cultura de masas; el gusto se envilece y el patrimonio cultural se destruye.

La difusión de esta "re-elaboración", que servía a la vulgarización de la cultura, ha utilizado el patrimonio cultural sin pensar en el futuro. Cuanto más se desarrolla esta "elaboración", más necesita utilizar los productos ya elaborados, alejándose cada vez más del patrimonio cultural del que se sirvió al principio. Como ha dicho Clément Greenberg, ya no son las relaciones de la hoja nueva con su rama, sino las relaciones del gusano con la hoja. Esta manera de actuar ha corrompido la vasta masa de hombres que se sentían sedientos de cultura y que, poco a poco, han terminado por buscar sólo la distracción.

Permitidme, estimado senador, volver a la Constitución. Ésta protege sin duda alguna todas las iniciativas que tienden al progreso material y espiritual de la sociedad; pero leamos el artículo 41: "La iniciativa económica privada es libre. No debe desarrollarse en contra de la utilidad social o dañar la seguridad, la libertad o la dignidad humana. La ley determina los programas y los controles apropiados para que la actividad económica pública y privada pueda consagrarse a fines sociales."

Es decir que la iniciativa privada (el mundo de los negocios, el mundo comercial e industrial) no debe desarrollarse contra la utilidad social, de modo que dañen... LA LIBERTAD, LA DIGNIDAD HUMANA. Así pues, nuestra discusión debería plantearse sobre lo que se debe hacer para desarrollar la cultura, más que sobre lo que hay que prohibir. Para poner las ideas en claro, veamos cómo se presenta en el mundo actual este fenómeno conocido bajo el nombre de cultura popular o cultura de masa.

El hombre moderno se hace cada vez más "especializado" y se ve obligado a poseer un enorme bagaje cultural, pero sólo en un terreno determinado. Ya no tiene tiempo de estudiar la realidad que le rodea. El cine, la radio, la TV, la "science-fiction" y muy recientemente las "business stories" son los únicos medios a su disposición para mantenerse en contacto con el mundo. Pero ¿de qué mundo se trata? Todos estos medios de expresión no exigen del público sino una formación cultural muy reducida, y como dice muy justamente Mac Donald en el artículo titulado "Cultura de masa" (revista *Diógenes*, julio de 1953), los niños tienen acceso a distracciones para adultos. He aquí lo que significa esta fusión de dos públicos: 1) Un retroceso de la cultura de los adultos, incapaces de



"¿de qué mundo se trata?"

encarar los esfuerzos y la complejidad de la vida moderna, que encuentran un escape en los "kitsch" (palabra alemana que designa los subproductos culturales destinados a la difusión en masa), lo cual sólo acentúa su puerilidad. 2) Una superestimulación en los niños, que crecen demasiado rápido (intelectualmente). "El desarrollo se detiene: el niño es adulto desde que sabe andar, y el adulto, en general, permanece estancado."

En este panorama trágico, ¿adónde va a conducirnos la democracia? Es evidente que el adulto en retroceso tiene siempre más necesidad de ser cuidadosamente protegido; así, sus relaciones con el "jefe" —que identifica con la sociedad a la que pertenece— y a quien no se atreve a criticar, no es más que una relación psicológica, casi *edípica*. Y este hombre que manifiesta su sumisión a los conformismos, pierde su sentido crítico y se siente irracionalmente "obligado", convirtiéndose así en algo manejable. Del mismo modo que a los niños, no se le permite manifestar su espíritu crítico, y cuando se arriesga a emitir un juicio, basta una seña para hacerle renunciar a él.

Quienes intentan trabajar animosamente en el terreno cultural deberían contar con el apoyo de las fuerzas políticas. Pero en lugar de eso, la confusión ha llegado al colmo. Está de moda presentar una humanidad afligida por todos los complejos, una humanidad psiquiátrica, que el público gusta de observar y a la cual se identifica a veces.

¿Es incidental esta manera de actuar? Así lo creo. ¿Cuál es el resultado? Este tipo de humanidad se ha hecho fácilmente influenciable, porque ya no tiene sed de verdad. En esta tendencia, se ha comenzado a estructurar, a sondear con una seriedad cómica, toda una serie de falsos problemas: la imposibilidad de comunicación, el sexo y todas sus aberraciones, la soledad; y se discute sobre ello con solemnidad. Se ha replanteado (e incluso creado) el problema de la juventud desgarrada, que es un problema inexistente, porque no hay más problema que el de la rebelión de la juventud, que es viejo como el mundo. Así

se ha neutralizado la actitud crítica de la juventud, porque se la hace pasar por delincuencia.

La verdad es que en nuestra época hay muchos laboratorios del cerebro, pero muy pocos intelectuales. ¿Cuál es el drama del mundo moderno en el terreno de la cultura? A través de la radio, la televisión, la mala literatura, etcétera, se administra cotidianamente un veneno que debilita la cultura y la destruye. El mal cine toma ventaja sobre otras formas de espectáculo como los conciertos y el teatro, el vodevil sobre el teatro serio, la novela policiaca sobre Tolstoi, la TV sobre las exposiciones de arte. El arte verdadero sufre la competencia de los subproductos culturales, las ideas serias sufren la competencia de las ideas comercializadas; y la victoria va siempre del mismo lado: los productos vulgares vencen fácilmente a los más serios, porque son más fáciles de comprender y porque procuran placer más fácilmente. Además, son de producción fácil por estar "estandarizados".

Esos medios de producción son controlados, monopolizados, y cuestan muy caro; así que no toleran la existencia de una producción de vanguardia. Los negociantes, ignorantes e inescrupulosos, ejercen celosamente un control sobre esos medios de difusión pseudoculturales, para satisfacer los gustos vulgares de la masa, haciendo, al mismo tiempo, magníficos negocios.

.....
¿Qué hacer ante esta situación lamentable? ¿Cómo correr el riesgo de entorpecer la obra de las tendencias políticas que trabajan para devolver la plenitud al terreno de la cultura? ¿Qué puede hacer la censura para dar un nuevo impulso a la cultura? Hemos visto que el artículo 4 de la Constitución afirma que todos los ciudadanos tienen el deber de cumplir, según sus capacidades, una actividad, colaborando con el progreso material y espiritual de la sociedad. ¿Es imaginable un reglamento que limite el trabajo de un individuo, que se lo haga más fácil? ¿Por qué crear armas que podrían ser empleadas mañana por hombres de mala fe? ¿Por qué correr el riesgo de dañar la libertad de otro?

Ante la definición de la nueva ley, me permito aconsejaros tener presente en vuestro ánimo todo esto.

El artículo 21 de la Constitución dice que "la Ley establece procedimientos que prevengan y castiguen las violaciones". La Ley posee ya los medios de represión que establece el Código. Sólo le falta ya encontrar el medio de prevenir. Pienso que la censura sólo debe determinar si un film puede ser visto por todo el mundo o ser prohibido a las personas menores de 18 años. La magistratura se ocupará de lo demás. Es absurdo imaginar que una Ley de Censura pueda excluir toda intervención de la justicia; ¿y por qué temer esta intervención? ¿No creéis que el temor de la ley puede ser el mejor freno contra los especuladores y los malintencionados?

Algunos me dirán, sin duda: ¿cómo decidir si un film es una obra de arte o científica? Yo respondería a esto que debe ser el autor del film el que establezca esa diferencia, y luego, si ha de haber controversias, corresponderá a los jueces verificarlo.

Carta de París

Por Manuel TUÑÓN DE LARA

Sucedió ayer, en pleno Saint-Germain des Près, bajo la torre esbelta y multi-centenaria, frente a las terrazas del Flore y de Les Deux Magots atestadas de su público, revoltijo de intelectuales, ociosos y extranjeros, frente a la librería Le Divan que Henri Martineau consagró durante años y años al culto stendhaliano... Sucedió ayer, y yo me he preguntado si debía hablarles de ello. Porque yo les escribo esta carta sobre temas culturales y universitarios. A primera vista el vandalismo nada tiene que ver con la cultura. Sólo a primera vista; porque la máxima "cuando oigo hablar de cultura echo mano a mi revólver" atañe a todo hombre de cultura; ¿qué digo yo?, a todo hombre a secas. Y cuando los universitarios y hombres de letras toman conciencia del inmenso peligro del vandalismo, no cabe duda de que estamos ante un tema de cultura, aunque sea, ¡ay!, por definición negativa.

"Estamos aquí para alzarnos contra el atentado cometido en el domicilio de nuestro colega Jean Paul Sartre. La inteligencia protesta con el rostro descubierto contra la imbecilidad y la violencia que perpetran sus golpes arteros en el anonimato y la sombra de la noche."

Christiane Rochefort, la novelista de *Le repos du guerrier*; Tristan Tzara, que acaba de obtener un nuevo premio a los cincuenta años de su producción poética; Anne Philipe (viuda del inolvidable Gerard); Jean Effel, probablemente el primer dibujante de Francia; Maurice Druon, Georges Sadoul, el profesor Schwartz y otros muchos universitarios y escritores, leyeron este comunicado ante varios centenares de estudiantes.

Como para confirmar sus propósitos de claridad, un raro sol meridional alumbró este mediodía del Barrio Latino, donde una vez más resonaron con fuerza los gritos de "¡El fascismo no pasará!"

Dos días antes, el apartamento de Jean-Paul Sartre había sido casi pulverizado por una carga de explosivos depositada al amparo de la noche y... de tantas cosas. Como semanas antes había deshecho el apartamento del profesor Godement, de la Facultad de Ciencias; como ha sido amenazado de muerte el profesor Levy-Brhul; como se atentó contra el local de la Unión Nacional de Estudiantes.

La oposición entre la violencia y la cultura ha sido confirmada por la voz oficial del ministro de Educación Paye, en respuesta a una pregunta de un parlamentario de extrema-derecha:

"Es tradición y honor de la Universidad —dice Paye— no haber tenido jamás otras pasiones que las de la justicia y la verdad, y no haber tenido otra ambición que la de defender contra la violencia los derechos del espíritu."

Periódicamente venimos dando testimonio del vigor cultural de París y de Francia, de su creación múltiple cuyas fuentes lejos de secarse se renuevan, de la amplitud de sus debates intelectuales, del alcance de su formación docente. No cabe, pues, duda de que el vandalismo y la violencia, por mortíferos que sean,

tienen dimensiones enanas frente al vasto esfuerzo cultural de Francia. Este esfuerzo no se limita a la creación de la cultura nacional, sino que proyecta su atención sobre las más diferentes culturas del universo, y sobre todo hace de París la anchurosa plaza mayor en que se encuentran creaciones del espíritu procedentes de todos los puntos cardinales.

Hace apenas unos días tuvo lugar la extraordinaria exposición que ha vuelto a traer a don Francisco de Goya al primer plano de la actualidad plástica europea. Pero hoy hay que consignar la apertura en el Museo de Arte Moderno de la muy completa exposición del arte yugoslavo contemporáneo. Y ¿qué decir de la atención por las figuras del pensamiento de otros países, cuando precisamente en esos mismos países se echa sobre su recuerdo un discreto velo de silencio? Ese es, por ejemplo, el caso del veinticinco aniversario de la muerte de don Miguel de Unamuno. Coincidiendo paradójicamente con la prohibición, en Madrid, de un acto estudiantil en memoria del que fue rector de la Universidad de Salamanca, y con la prohibición de algún texto en revistas referente también a don Miguel —es el caso concreto de la revista *Ínsula*—, la Radiodifusión francesa ha rendido homenaje al autor de *El sentimiento trágico de la vida*, en una completísima emisión dirigida por el señor De Beer. Gracias a ella, las ondas han transmitido una vez más la tan humana tragedia de la angustia unamuniana. Y cada cual ha repensado esos momentos trágicos de hace un cuarto de siglo, cuando don Miguel, enclaustrado en su casa, cerca

ya del *trago supremo* según la expresión de Manrique, repetía aquello de "A pesar de todo, España se salvará".

Y ya podemos anunciar que para el vigésimo aniversario de la muerte, no menos trágica, de Miguel Hernández, la Universidad y la radio francesas, se aprestan a rendirle el homenaje que siempre ha merecido el poeta de las tierras alicantinas, muerto porque, como él había escrito: "Hay ruiñesores que mueren en medio de las batallas."

Que un libro como *La noia* de Alberto Moravia figure cuatro meses entre los de mayor venta en París, es otro signo del sentido universalista de su inquietud cultural. Y que el libro ejemplar en que W. Shirer traza la siniestra historia del hitlerismo se venda cada día más, comprueba que el hombre que siente el gusto de las letras, no siente menos la inquietud ante el peligro de una nueva oleada vandálica.

Un signo más de la sensibilidad cultural francesa, que se niega a enfrascarse en lo estrictamente "literario", es la abundancia creciente de libros "extraliterarios" de alta calidad. La economía, por ejemplo, está dejando de ser asunto limitado a dos docenas de expertos: el último libro de François Perroux —resumen de trabajos dispersos desde hace diez años—, *La economía del siglo XX*, constituye sin duda una valiosa aportación, como también lo fue hace meses el libro en que divulgaba Albertini los *Mecanismos de la economía*.

En el plano filosófico, la reedición de la *Introducción a los existencialismos* del malogrado Emmanuel Mounier (malogrado, aunque dejó una obra valiosísima, porque al morir joven ésta quedó truncada) llega a su justo tiempo, hoy que la confrontación de las nuevas corrientes del pensamiento cristiano, del existencialismo y del marxismo, se hace no sólo en términos de corrección, sino de gran caballerosidad y comprensión.

Otros libros, sobre los que mucho se



"no haber tenido jamás otras pasiones que las de la justicia y la verdad"

discute, son como estiletes en heridas abiertas: así ocurre con *Los paracaidistas* de Gilles Perrault, que ha pertenecido a este cuerpo; explicación de un fenómeno doloroso, visto desde el interior. Daniel Mayer, presidente de la Liga de Derechos del Hombre, escribe a propósito de este libro: "Unos llaman cinismo, y otros franqueza, a lo que es esfuerzo de claridad hecho por el autor. Tentativa de equidad en la búsqueda de responsabilidad de la nación."

El sub-teniente, Emile Mus, muerto en campaña el 21 de julio de 1960, escribió unas cartas, que hoy publican las ediciones del Seuil, con el título de *Guerre sans visage*, terriblemente sinceras, cuya lectura da mucho que pensar.

Sin embargo, hay críticos como Michel Cournot que, en un sensacional artículo en *L'Express*, llama la atención sobre la responsabilidad de los novelistas que "se dedican a inventar sintaxis o se preocupan muy en serio sobre los problemas de la pareja amorosa", volviendo la es-

palda a los dramas colectivos, abandonando la tradición del Aragon de *Les beaux quartiers*, del Malraux de *L'espoir*, del Sartre de *L'âge de la raison*. Este "escapismo" explica (según Cournot) que libros sin ningún valor literario como la trilogía de Larteguy (*Los mercenarios*, *Los centuriones* y *Los pretorianos*) sean leídos multitudinariamente, porque tienen el valor del testimonio sobre aquello que preocupa y angustia a los hombres en el tiempo concreto que vivimos.

¿Verdad o error? Tengo para mí que no sería extraño que, en plazo no muy largo, se pidan serias responsabilidades a quienes se titulan novelistas. Pero ésta es otra historia, más sutil y menos urgente. Ahora se trata del ser o del perecer de la cultura frente a la barbarie. ¿Que si esto es tema cultural? Pero ¿han visto ustedes algo más "cultural" que impedir que otra vez humeen las piras de libros en Europa?

[París, enero 10 de 1962]

Carta de España

Por nuestro CORRESPONSAL

La crisis grave por que atraviesa el teatro en España, y a la que se alude con frecuencia en los periódicos ¿es crisis de autores o de público? No parece que haya que dudar en la respuesta. No es el público el que falla —como lo prueba el rotundo éxito de *Divinas palabras* de Valle Inclán, al que me he referido en otra crónica— sino los autores. Sin duda que las trabas y limitaciones de la censura oficial para que los autores aborden ciertos temas o se expresen con un lenguaje en libertad, influye en la escasez de autores dramáticos que hoy lamentamos en la escena española. Un autor joven y ya maduro, como Alfonso Sastre, tiene prohibidas varias de sus obras. Otro joven autor, Lauro Olmo, que obtuvo el pasado año el premio Valle Inclán de teatro, ha visto también prohibida su obra premiada. Si a ello se añade que los empresarios no suelen arriesgarse a estrenar obras de autores noveles desconocidos, por el temor a un fracaso económico, y prefieren dar al público piezas extranjeras que llegan rodeadas de gran fama —obras de Anouilh, de Tennessee Williams, de Marcel Achard, de Arthur Miller—, o comedias cómicas de autores conocidos, que tienen asegurado el éxito, se comprenderá que el teatro español actual sufra un estancamiento casi completo, y que la revelación de nuevos autores con nuevas ideas y situaciones dramáticas sea difícil. Si se exceptúa a Antonio Buero Vallejo, el mejor dramaturgo español de hoy —que nos dio el pasado año ese retablo admirable de la vida de Velázquez que son *Las Meninas*— y algún intento logrado de Alfonso Sastre, el resto de la escena española actual es teatro de humor, muy bueno a veces en algunas comedias de Miguel Mihura, de José López Rubio, de Alfonso Paso, pero en gran parte viejo y deleznable teatro que sólo se propone provocar la carcajada en el espectador utilizando los medios más gastados y añejos.

Todo ello explica que los directores

de escena acudan a los grandes autores extranjeros, de ayer o de hoy. Entre esos directores, destaca José Tamayo, que en plena juventud —tiene poco más de cuarenta años— es hoy el director más cotizado de España. Al frente de la compañía Lope de Vega, ha realizado campañas brillantes, y hoy dirige dos teatros en Madrid: el Español, patrocinado por el Ayuntamiento madrileño, y el Bellas Artes, de empresa privada. A José Tamayo debemos el único acontecimiento dramático digno de mención con el que ha terminado el año de 1961 y ha comenzado 1962: el estreno en el teatro Español de la versión de *Hamlet* realizada por nuestro mejor dramaturgo actual: Antonio Buero Vallejo. Había mucha curiosidad por conocer esta versión personal de *Hamlet*, hecha por Buero con un criterio bastante independiente, y no siempre absolutamente fiel al original. Mi opinión, después del estreno, es que esta vez no han acertado ni Buero ni Tamayo, y tal parece ser lo que expresa la reacción del público y de la crítica. En esta nueva versión del famoso drama de Shakespeare, ha sorprendido el talante excesivamente irónico y cínico que se ha dado a *Hamlet*, quien en su famoso diálogo con Ofelia aconseja a ésta, después de decirle que no la ama, que se encierre, no en un convento —como han traducido hasta ahora todos los traductores del drama— sino en un burdel. "¡Vete a un burdel!" grita repetidamente *Hamlet* a la dulce Ofelia con una crueldad que no podemos perdonarle, ni aun sabiendo que se hace el loco. Parece, sin embargo, que no faltan filólogos que sostengan la tesis de que la palabra inglesa usada por Shakespeare, *nunnery*, significa tanto un convento de monjas como una casa de prostitución, y esta segunda interpretación es la que ha preferido Buero, quizá inspirado en el ensayo sobre *Hamlet* que publicó hace años Salvador de Madariaga, en el cual Ofelia no es el dulce

personaje de pureza virginal que hemos creído siempre, sino una jovencita algo ligerilla de cascos, y en secretas relaciones íntimas con el príncipe *Hamlet*.

En todo caso, la crítica ha reprochado al director de escena el recargado barroquismo de la decoración, y al actor que ha interpretado *Hamlet*, Adolfo Marsillach, la excesiva gesticulación y el aire demasiado cínico e irónico que ha dado al papel. Marsillach se ha defendido de estas acusaciones alegando, en unas declaraciones a un periodista, que él ha querido hacer su versión personal de *Hamlet*, la cual no tiene por qué ser igual a las anteriores, y que la suya no es desde luego una versión romántica, sino todo lo contrario, cínica, del personaje. Existe, desde luego, un mito del *Hamlet* romántico, en el que no es obligatorio creer hoy, sobre todo después de saber que *Hamlet*, en su realidad histórica, era gordo y algo cínico, en efecto. Si no creemos ya en los mitos, no podemos negar a Buero Vallejo el derecho a haber destruido el mito del romántico *Hamlet* y de la dulce y no menos romántica Ofelia. Aunque no será fácil convencer al público de que esos dos héroes de la famosa tragedia de Shakespeare sean, en el fondo, dos bribones.

*

El nuevo año literario y artístico ha comenzado en Madrid sin gran brillantez, como si le costara trabajo subir la tradicional cuesta de enero, que alude a las dificultades para superar económicamente ese primer mes del año, tras los gastos más o menos copiosos de las pasadas fiestas navideñas. Que la crisis actual del teatro en España es grave —no la crisis de público, sino de autores—, lo demuestra el hecho de que en este momento los dos teatros nacionales, patrocinados por el Estado, están dando repertorio extranjero: clásico —el *Hamlet*— en el teatro Español; moderno —*La loca de Chaillot*, de Giraudoux— en el escenario del María Guerrero. Y éstas no son las únicas obras extranjeras que se representan este mes en los teatros madrileños, que ofrecen también *La idiota* de Marcel Achard, *El poder y la gloria* de Graham Greene, *Hay alguien esperando* de Emily Williams, y *El abogado del diablo* de Morris L. West. Pero sin duda el estreno más importante ha sido el de *La loca de Chaillot*, la bella obra póstuma de Giraudoux, que se estrenó en París el año 1945, ya muerto el autor. Confieso que fui al estreno con cierto prejuicio. Conocía la obra y la admiraba, pero temía que el público madrileño actual no supiese captar esa poesía sutil, esa fina ironía que encierra la magnífica farsa de Giraudoux. Pero afortunadamente me equivoqué. El éxito ha sido total y entusiasta, gracias, sobre todo, a la maravillosa dirección de José Luis Alonso, que se ha apuntado un nuevo éxito en su carrera de director. A pesar de su juventud —debe tener poco más de 30 años— José Luis Alonso es quizá el mejor director que tiene hoy la escena española. En un par de temporadas al frente del teatro María Guerrero, ha dirigido con arte ejemplar obras tan distintas como *El jardín de los cerezos* de Chejov, *El rinoceronte* de Ionesco, *Los anzuelos de Fenisa*, la deliciosa comedia de Lope, y *Eloisa está debajo de un almendro* de Jardiel Poncela.

Y en todas ellas ha logrado una representación perfecta, manejando a los actores de modo magistral, como ahora ha hecho con el medio centenar de personajes que intervienen en *La loca de Chaillot*.

Pero pasemos de la escena a los libros, y veamos las principales novedades literarias de estos días. En el campo de la novela, se habla mucho de *La mujer de otro*, de Torcuato Luca de Tena, que obtuvo el importante Premio Planeta, cuyo importe asciende a 200 mil pesetas (unos 3,330 dólares). Pero si esta novela está hoy en el centro de la actualidad literaria, no se debe, me parece, a sus propios méritos, que son escasos, sino al relieve que otorga ese importante premio, y sobre todo a la situación privilegiada del autor, que dirige la revista *Blanco y Negro* y es propietario, con su padre el Marqués de Luca de Tena, del diario *ABC*. *La mujer de otro* relata un caso de adulterio entre una mujer casada con un hombre de negocios, y un pintor que fue su novio en tiempos. El relato está llevado con agilidad y un estilo directo, pues Torcuato Luca de Tena es ágil periodista, pero ni la psicología de la pareja amante, ni el forzado desenlace de la novela pueden convencernos. Para que el adulterio, aunque ya consumado, no continúe, y los adúlteros puedan arrepentirse y regresar a sus hogares respectivos —pues el pintor también está casado—, Torcuato Luca de Tena ha inventado un personaje femenino de católica activista, que catequiza y salva almas para el cielo, y que se las arregla al final para separar a los amantes y que la novela termine santamente.

Más importante me parece la novela de Juan Antonio Zunzunegui *El premio*, que también acaba de aparecer en estos días. Se trata de una aguda y animada sátira de la vida literaria madrileña y de la abundancia de premios literarios que conceden hoy en España el Estado, ayuntamientos y empresas editoriales. Con su estilo característico, de frases cortas y abundante diálogo, Zunzunegui nos presenta una rica y variadísima galería de personajes del mundo literario, algunos de ellos tomados del natural. Como en casi todas las novelas de Zunzunegui, también en ésta logra el novelista vasco sus mejores aciertos en la sátira social y costumbrista y en la pintura de los tipos.

Pasando al ensayo, quiero destacar tres libros notables, los tres aparecidos en la colección Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral. Me refiero a *La juventud europea y otros ensayos*, de José Luis Aranguren, en el que este gran ensayista español define su actitud de católico liberal e inconformista frente a situaciones sociales y religiosas establecidas en la España de hoy; *La responsabilidad del escritor*, de nuestro inolvidable Pedro Salinas —el gran poeta y prosista muerto en los Estados Unidos hace ya diez años—, libro que se abre con una espléndida “Defensa del lenguaje” a la que siguen ensayos sobre la minoría literaria y sobre Balzac, entre otros; y finalmente, *La aventura estética de nuestra edad*, de Guillermo de Torre, que es una antología de sus ensayos más importantes, entre los que hay páginas sobre Picasso, Apollinaire, García Lorca, Unamuno, Machado, Ortega y Juan Ramón Jiménez.

Para cerrar esta crónica señalaré un

acto literario que ha tenido alguna importancia. La conferencia que ha pronunciado la escritora Rosa Chacel en la Asociación Española de Mujeres Universitarias, cuya tribuna es uno de los escasos refugios de la actitud y el pensamiento liberal españoles. Rosa Chacel ha regresado a España —por poco tiempo según parece—, después de 25 años de ausencia, durante los cuales ha vivido exilada, con su marido el pintor Timoteo Pérez Rubio, en el Brasil y en Argentina principalmente, donde ha publicado sus últimos libros, como la novela *Memorias de Leticia Valle*, *La sinrazón*, y *Teresa*, que es una biografía

novelada de Teresa Mancha, la amante del poeta Espronceda. Rosa Chacel, que antes de la guerra civil española se hallaba muy unida al grupo de Ortega y su *Revista de Occidente*, es hoy una de las mejores escritoras españolas, por la calidad de su prosa y la finura y profundidad de sus relatos. En su conferencia, Rosa Chacel ha hablado de la técnica de la novela y de su propia obra. Ha sido una confesión de interés biográfico y literario, que nos ha explicado la clave de una literatura tan rica en imaginación y en matices como es la obra de Rosa Chacel, escritora del linaje de Unamuno y de Ortega.

Carta de Estados Unidos

Por Manuel DURÁN

La noticia, difundida en estos últimos días por la prensa norteamericana, de que el fiscal de la ciudad de Brooklyn ha protestado públicamente contra los programas de televisión de Perry Mason, no ha causado ciertamente gran sorpresa entre los espectadores del país. En realidad todos esperaban que ocurriera tal crítica. Hace muchos años que Perry Mason viene ganando todos sus asuntos; ni uno solo de sus clientes ha sido condenado todavía, y el fiscal hace siempre, en tales casos, un papel bastante ridículo y desfavorable. La verdad es que si Perry Mason gana continuamente, alguien tiene que perder: en este caso es el fiscal. Pero todo ello nos lleva al tema, en cierto modo cultural e instructivo, del nivel de los programas de televisión en Estados Unidos, país donde esta industria ha sido calificada con la expresión que Marx reservó para la religión: se dice que la televisión es hoy el verdadero “opio del pueblo”. El Director Federal de Comunicaciones, Minnow, ha dicho que los programas actuales son “un vasto desierto”. La mayor parte de los intelectuales y artistas han criticado a la televisión en forma incesante, desde hace ya varios años. Las debilidades que se le toleraban al principio resultan hoy injustificables, ya que dicha industria ha entrado en la madurez, y cuenta con medios técnicos y financieros que le permitirían dar programas mucho mejores. ¿Por qué, pues, esta falta de calidad?

En primer lugar, no todos los programas son igualmente malos: hay incluso programas excelentes. Éste es el caso, por ejemplo, de los programas que difunde la Universidad de Michigan. En Cambridge, Massachusetts, hay también una magnífica estación cultural. La Fundación Ford patrocinó durante algún tiempo una serie excelente, titulada *Omnibus*. Pero son éstas más bien excepciones que justifican la regla. El hecho fundamental, que explica la baja calidad de un 80% de los programas, es simplemente éste: la televisión se encuentra dominada en Estados Unidos, como es bien sabido, por los intereses comerciales de los patrocinadores que pagan por los programas; a los cuales les importa ante todo que sus programas sean muy populares. Dan, pues, al público lo que el público les pide. E invariablemente el público pide dos cosas: “pan” y “juegos

de circo”, es decir, programas en que se reparten regalos (con la excusa de un concurso) y programas en que aparezca, en aventuras melodramáticas y sensuales, un héroe, un héroe de los que nunca pierden. Es posible afirmar paradójicamente que el héroe se ha transformado en el peor villano: que es él el responsable de la baja calidad de los programas, él quien los hace increíbles y absurdos. Como ha dicho Elaine Kendall, “la solución consistiría en humanizar a los héroes que ya existen, reducir sus dimensiones hasta que resulten manejables. Así los demás personajes tendrían también su oportunidad. Y eso es lo que necesitan: un poco de ayuda. Lo demás vendría sin dificultad. Pero no será fácil: el super-héroe se halla firmemente atrincherado en el bulbo de cátodo. Es fuerte y duro. Y está armado de pies a cabeza. No comprende que es humano equivocarse. No cabe esperar que sepa perder, porque nunca ha perdido hasta ahora.”

Volverse de espaldas a la realidad para identificarse con un héroe, que es lo que hace el público, es, naturalmente, transformar el arte en droga: aspirina, calmante, ecuanil o bien opio. Que eso es precisamente lo que es la televisión: una mezcla cuidadosamente dosificada (y administrada sin supervisión médica) de excitantes y calmantes, mezcla que llega acompañada de numerosos e insistentes anuncios comerciales, que al interrumpir el relato lo hacen todavía más absurdo e improbable. Esperar que cambie radicalmente esta situación sería utópico, puesto que depende de dos factores en apariencia inamovibles: el patrocinio comercial y la actitud del público. Cabe, en cambio, tratar de mejorarla parcialmente, apelando al sentido de responsabilidad de los elaboradores de programas, ya que al fin y al cabo la televisión es un servicio público sujeto a concesiones federales. Desde que empezaron las críticas del Director Federal, los programas de la Columbia Broadcasting han mejorado considerablemente. El año actual nos dará la solución: si la calidad sigue subiendo se habrá ganado una importante batalla en el campo de la cultura popular norteamericana.

Pasando a un tema cultural algo menos comercializado: la temporada de teatro en Nueva York ha empezado es-

te año con buen pie. Además de la obra de Tennessee Williams *Night of the iguana*, a la que ya nos hemos referido anteriormente, y que ha tenido un gran éxito de crítica y de público, el veterano Thornton Wilder, que tanto ha dado ya a la literatura y a las tablas (recordemos *El puente de San Luis Rey*, *Nueva ciudad*, *La piel de nuestros dientes*), ha estrenado varias obras en un acto, divididas en dos ciclos, bajo el título general de *Plays for Bleecker Street*. El primer ciclo lo consagra al tema de "Las siete edades del hombre", el segundo a "Los siete pecados capitales". Las obras estrenadas llevan por título *Infancia*, *Niñez*, y *Uno de Asís* (sobre el tema de la lujuria). El decorado es casi inexistente: pero para Wilder el teatro es ante todo la creación de una ilusión, y esto queda logrado. No se trata de un teatro de ideas o de tesis: la única idea dominante de la primera obra es simplemente un lugar común, es decir, que los niños son muy susceptibles al ambiente que les rodea; y el tema de la segunda es que las generaciones no se entienden entre sí. Claro está que es el desarrollo de estas ideas centrales lo que resulta digno de atención: Wilder procede mediante una mezcla muy efectiva de trucos, sorpresas, y lenguaje lírico mesurado, nunca excesivo o deslumbrante. Todo su teatralismo lo guarda para ciertos efectos especiales, no lo despliega en el lenguaje de sus personajes. La tercera obra no se refiere estrictamente a la lujuria, sino más bien a los remordimientos que el recuerdo de la misma causa en varios personajes en apariencia puros y piadosos, en el ambiente medieval de Asís y sus franciscanos. Más complicada y algo confusa, es también la más ambiciosa de las tres, y posiblemente habrá que esperar para juzgarla definitivamente a que siga la serie, pues este primer grupo no es sino el capítulo inicial de una vasta obra teatral. Lo importante, en este caso, es que después de una ausencia de largos años Thornton Wilder ha vuelto al teatro. Wilder es algo así como el Usigli del teatro norteamericano: figura imprescindible, histórica y clásica ya, incluso para los que no están de acuerdo con sus ideas y con el tipo de obras que escribe.

En cuanto a la literatura en general: señalemos la aparición de dos traducciones al inglés de Pablo Neruda, una excelente por Ben Belitt que comprende una selección bastante completa de diversos momentos de su obra, y otra de las *Odas elementales* hecha por Carlos Lozano con bastante acierto. Por si esto fuera poco, la casa *Spoken Arts*, que produce discos y grabaciones literarias, anuncia una próxima serie de discos dedicados a la poesía hispanoamericana y española. Éste es un campo en que Estados Unidos no tiene nada que envidiar a otros países: la mayor parte de los poetas norteamericanos conocidos han sido grabados en disco, con sus propias voces, y cada mes se añaden nuevos títulos a los catálogos. Los críticos y amantes de la poesía del futuro podrán escuchar a Frost y Sandburg interpretando sus propios poemas. Y la Sección Hispánica de la Biblioteca del Congreso está grabando también la voz de numerosos escritores hispanoamericanos: los "caza al vuelo", en cuanto visitan Estados Unidos, y los invitar a pasar unos días en Washington

y a grabar extractos de sus obras más famosas.

Como era de esperar —o de temer— las malas noticias llegan mezcladas con las buenas y contrarrestan en parte los efectos positivos del progreso cultural con las sombras de la intolerancia y la represión. En estos días vuelve a hablarse mucho de la situación angustiosa de la editorial Grove Press a raíz de la publicación de *Tropic of Cancer* de Henry Miller. El libro ha sido perseguido por la censura federal y local, y no puede venderse en Massachusetts, Rhode Island, Los Ángeles, Chicago, Filadelfia, Cleveland, Atlanta, Miami, Dallas, Houston, Seattle, Hartford, Wilmington, Indianapolis, Des Moines, St. Louis, Trenton, Buffalo, Phoenix, Oklahoma City y Birmingham. El editor, Barney Rossett, ha sido atacado en siete pleitos civiles y tres criminales: y se pasa buena parte de su tiempo defendiéndose en los juzgados y tribunales contra las acusaciones de que ha sido objeto; mientras tanto, una buena parte de la edición sigue sin vender a causa de la censura. Y todo porque a los censores se les ha ocurrido que Henry Miller es pornográfico. Lo contrario es cierto: hay pocos libros tan anti-eróticos y anti-pornográficos como *Tropic of Cancer*. Los que creían que la censura norteamericana en materia de pornografía había desaparecido o bien operaba ya en un nivel de comprensión e inteligencia han tenido que desengañarse: las cosas no están tan mal como antes, como, por ejemplo, en la época en que el *Ulises* de Joyce era más perseguido por los aduaneros que un contrabando de opio, pero tampoco se han arreglado definitivamente.

Señalemos para terminar la aparición de una serie de libros sobre arquitectura, editados por George Braziller, y escritos por diversos autores. En el espacio de unas semanas, meses a lo sumo, han aparecido un estudio sobre la arquitectura romana, por Frank Brown, uno sobre arquitectura gótica, por Robert Branner, uno sobre el barroco y el rococó, por Henry Millon, y uno sobre arquitectura moderna, por Vincent Scully. Están bien ilustrados, y, por lo que hemos podido ver, bien escritos; sobre todo los estudios consagrados a Roma y a la época contemporánea; los otros contienen algún tecnicismo que los hace difíciles de comprender para un público no especializado, pero se convertirán sin duda en excelentes libros de consulta para arquitectos. El panorama de la arquitectura norteamericana de hoy es sumamente desigual; al lado de edificios innovadores, como la Lever House o el museo Guggenheim de Nueva York, abundan los cubos mal diseñados y sin ninguna inspiración; pero únicamente una obra breve y de conjunto como la de Scully permite distinguir claramente y con rapidez lo valioso de lo vulgar en un campo tan amplio como es la arquitectura de hoy.

*

Hace unos días el campeón de pesos pesados Floyd Patterson hizo una breve visita a la Casa Blanca, charló unos minutos con el presidente Kennedy, fue fotografiado con él, y le reveló quién iba a ser su próximo contrincante. El incidente en sí no tiene mayor impor-

tancia. El nombre del boxeador que peleará con Patterson no puede ser revelado todavía, y Kennedy prometió mantenerlo secreto; pero ciertamente no será Tom MacNeeley, noqueado recientemente por Patterson. Es muy posible que sea Roy Harris. Pero en una forma u otra la visita de Patterson ha servido para recordarnos a muchos, si es que lo habíamos olvidado, que el boxeo existe todavía como deporte importante en los Estados Unidos.

Después del breve y pasajero interés provocado por la visita de Ingomar Johanssen a Estados Unidos y sus diversas peleas aquí, la verdad es que el box dejó de llamar la atención, y ha seguido decayendo. La conclusión desalentadora a que han llegado muchos partidarios del deporte es que se encuentra moribundo. ¿A qué se debe este hecho? Según muchos, a la televisión; según otros, es simplemente una crisis pasajera provocada por la escasez de buenos boxeadores. Es posible que ambas hipótesis sean ciertas.

Por una parte es un hecho que las peleas atraen a poca gente. Solamente Chicago, Nueva York o Filadelfia resultan hoy lugares adecuados para celebrar un match importante. ¿Para qué molestarse en acudir al ring cuando, en muchísimos casos, es posible ver el espectáculo en la televisión? La gente ha ido perdiendo la costumbre de salir de casa por la noche. Y el resultado es que, si bien siguen celebrándose, de vez en cuando, buenas peleas, al disminuir el interés por el box en general ha decaído la actividad de los pequeños clubs deportivos y los encuentros de segunda categoría han disminuido enormemente, con la consiguiente disminución en el número de nuevos boxeadores jóvenes. El deporte se sostiene en gran parte gracias a boxeadores ya bien conocidos. Y como por otra parte la corrupción de algunos de ellos es igualmente bien conocida, el público se retrae cada vez más. Los abusos de estos últimos años, abusos evidentes y muy comentados por la prensa, en que varios encuentros resultaron arreglados de antemano en una forma muy clara, han hecho al deporte mucho daño; la televisión le ha ido quitando público. Al fin y al cabo, si el box debe convertirse, como lo es ya la lucha libre, en un deporte de actores, con todos los resultados consignados de antemano en una especie de *script*, resulta que los atletas que toman parte en la lucha libre son mucho mejores actores que los boxeadores, saben llamar más la atención, son más espectaculares y más expresivos. En este plan no hay competencia posible.

Y es una lástima, ya que los boxeadores norteamericanos solían ser, y quizá son todavía, los mejores del mundo. Pero si aquí el elemento humano está fallando algo, en cambio las carreras de caballos constituyen un motivo de orgullo: internacionalmente, los caballos norteamericanos han hecho últimamente un excelente papel y han ganado varios premios en Australia y otros países. Y los caballos enviados de otros países para competir en Estados Unidos se han revelado menos veloces que el producto indígena norteamericano.

Como es sabido, los deportes constituyen una de las actividades más internacionales y que mejor permiten al mismo tiempo observar la diversidad de las culturas. Algunos observadores han in-

tentado, con cierto éxito, explicar el carácter nacional de los ingleses basándose en las reglas del *cricket*. No estamos del todo convencidos, sin embargo, de que, suponiendo que sea el beisbol el deporte norteamericano por excelencia, sirva para explicarnos gran cosa acerca de la psicología del país. Pues, no lo olvidemos, el beisbol, al fin y al cabo, es tan popular en Cuba o en el Japón como pueda serlo en Estados Unidos. Y los rusos, que acaban de anunciar su próxima participación en el torneo de tenis de la Copa Davis, pueden dar más de una sorpresa en el campo de los deportes, incluyendo el beisbol.

Siguiendo con el tema de los deportes: quizá la actividad deportiva que más rápido crecimiento ha tenido en los Estados Unidos, en los últimos años, es la navegación en barcas de vela o motor. Se calculan actualmente en 8 millones las barcas de todos tamaños dedicadas al deporte en este país; y recientemente ha tenido lugar en Nueva York, en el Coliseum, una gigantesca exposición de nuevos modelos de yates, visitada por 400 mil personas. Algunos modelos son de diseño avanzado, con tres quillas; abundan los catamaranes, se han exhibido nuevos motores, más poderosos y silenciosos, cascos de plástico que no requieren pintura y nuevos aparatos electrónicos para la navegación de altura. El modelo que más éxito ha tenido este año, al igual que en el pasado, es el pequeño yate de motor, con cabinas para cuatro personas, y que cuesta más o menos lo mismo que un automóvil nuevo, es decir, entre tres y cinco mil dólares. El esquí acuático es, junto con el *twist*, la actividad preferida por los jóvenes, y algunos norteamericanos han desempeñado un papel muy honorable en el reciente concurso internacional de Acapulco, que por cierto ha sido televisado aquí y ha recibido abundante publicidad.

Como tantas otras actividades humanas, los deportes tienen en este país dos caras, una positiva y agradable y otra negativa y sombría. Nadie se queja, por cierto, si aumenta el interés por los deportes acuáticos, o por las carreras de caballos. Pero cuando examinamos la cuestión relacionada con las apuestas, la situación cambia considerablemente. Sin apuestas no habría carreras de caballos, e incluso es preciso reconocer que otras formas de juego, como la lotería privada o *bingo*, pueden tener una función social recomendable. Pero el crecimiento del interés por ciertos deportes ha acarreado un aumento excesivo, exagerado, de las cantidades de dinero apostadas. Es preciso ser muy puritano para condenar de antemano toda clase de juegos y de apuestas. Pero se trata aquí, más bien, de un crecimiento desorbitado y que en el fondo no se encuentra relacionado con ningún deporte sano. La gente apuesta por razones muy variadas: para no aburrirse; para crear una zona de aventura en que el destino, la buena o mala suerte, aparezca claramente y en forma inmediata; por instinto de imitación, por mil otras causas. Hay países en que el juego es una fiebre, una manía nacional. Así solía ocurrir, según parece, en China. En Estados Unidos la situación parecía estar controlada hasta cierto punto: la gente iba a jugar a Las Vegas, en Nevada, donde la ruleta y los dados merecerían un lugar



Tennessee Williams — "éxito de crítica y de público"

en el escudo del Estado, ya que son base indiscutible de la economía y la prosperidad locales. Y es cierto que se sigue apostando en Las Vegas y en todo Nevada. Pero no es eso todo.

Las cifras que dan algunos especialistas policiacos son simplemente increíbles; es preciso hacer intervenir la exageración para hablar, como se ha hecho, de una cifra de 20 mil millones, o incluso, según algunos, de 50 mil millones, cantidad que, según dicen, es la apostada en un año en todo el país. Pero es evidente que se trata de una actividad inmensa, no fácilmente controlable, en gran parte ilícita, y a la cual va a parar un porcentaje muy considerable de las energías, el tiempo y el dinero del país. Se pretende, por ejemplo, que las cifras invertidas en el juego superan a las que el país gasta en educación universitaria y técnica superior. Incluso que se acercan a las que se gastan en armamentos. Todo pudiera ser; pero lo peor del caso es que los hilos de esta complicada y vasta trama suelen estar en manos de *gangsters* y políticos dudosos, y que el juego ilícito se ha convertido en lo que hace ya algunos años, en la fabulosa época de los "veintes", era el licor ilícito: en la fuente de ingresos más segura y abundante para el hampa. Si la ley prohíbe ciertas formas de juego y de apuestas, no basta con que esto sea así para que la conciencia nacional las rechace, como tampoco era mal vista la violación de las leyes anti-alcohólicas en la década ya mencionada. La policía y las autoridades locales pudieran con relativa facilidad poner fin a este estado de cosas; si no lo hacen en muchas ciudades es quizá —así razonan los críticos cínicos y pesimistas— porque a sus bol-

sas va a parar una parte del dinero que el juego produce. En todo caso la presente administración federal está tratando de cortar las alas al hampa al prohibir que se transmitan de un Estado a otro los resultados de ciertos eventos deportivos. Incluso el basketbol ha sido fuente de numerosos escándalos en los últimos años. Pero son las apuestas en las carreras de caballos, apuestas celebradas con frecuencia a grandes distancias de la carrera, y las pequeñas loterías ilícitas locales, como el "juego de los números" o la "bolita", las que se llevan la parte del león de los fondos apostados en todo el país. Con frecuencia las apuestas son casi insignificantes, de uno a cinco dólares. Es decir, que para llegar a las sumas casi astronómicas que se mencionan, es preciso que sean muchos millones de norteamericanos los que tomen parte en estas apuestas ilícitas. Y si son tantos los que violan la ley es forzoso que el carácter mismo de la ley quede erosionado, que la gente acabe por perderle el respeto a la ley. Lo cual no es ya cosa de juego, sino uno de los fenómenos más graves que puedan darse en un país civilizado.

Y lo curioso es que resulte tan difícil convencer a la opinión pública de que la situación actual sea anómala y peligrosa. Yo he presenciado sin escandalizarme ciertas conversaciones telefónicas, en gasolineras y otros lugares más o menos públicos, que indicaban con bastante claridad el objeto de la llamada. Después de todo, ¿qué importancia tiene para el individuo o la nación que Fulano de Tal gane o pierda unos pocos dólares? Es la cifra total la que resulta aterradora, no las pequeñas violaciones observables.

ARTES PLASTICAS

Semblanza de tres pintores mexicanos

Rufino Tamayo*

Por Ramón XIRAU

Debemos acercarnos a la obra de arte sabiendo de antemano que no existen fórmulas para definirla. A diferencia del lógico o del gramático —cuidadosos ordenadores del sentido común— el artista no busca fórmulas de la identidad para que todos podamos entenderlas de manera idéntica. El artista, como Dostoievski, tiende a pensar que dos y dos suman cinco. Así, su lenguaje es el de la diversidad, una diversidad que se proyecta al público, a todos los hombres, para que cada nueva sensibilidad venga a agregar algo nuevo a la tela, la melodía, la piedra o el poema. Lo que importa en una obra artística es su capacidad de tocar múltiples sensibilidades, de llegar a los hombres para que éstos vuelvan a verla, a recrearla, a revivirla.

Podemos, sin duda, imaginar un mundo de máquinas perfectamente lógicas que calculen sincronizadamente en un universo yermo de hombres. Mucho más angustiosos, sin embargo, serían un museo desierto, una biblioteca vacía de lectores, un disco sin oídos para escuchar la música. La obra de arte, no habla si no nos habla. Y es así que el arte es creación, re-creación y, en una palabra: vida.

De ahí que quien contempla una obra de arte, sólo pueda añadir una perspectiva, un vislumbre, un matiz. No se espere más de este comentario a la obra de Tamayo, una de las pocas obras que en la pintura de estos días es participante y participada.

Rufino Tamayo vino a inaugurar una nueva época en la pintura de México. ¡Cómo quitarle méritos a la obra de un Rivera y, sobre todo, de un Orozco! Pero esta pintura de los grandes muralistas de México tendía poco a poco, y aun en la obra de los mejores, a conver-

tirse en pintura didáctica, académica y oficial. Su destino parecía semejante al de todos los nacionalismos artísticos, del imperial romano o napoleónico al imperial didáctico de nuestros días. La pintura dejaba de ser acto de vida para convertirse en retórica en el más clásico sentido de arte de convencer.

Cuando Tamayo llega a la pintura, su primera lección —y ésta, sí, artística— es la de que el arte no se ha hecho para enseñar, sino para revelar, no se ha hecho para describir o contar, sino para decir, no para convencer, sino para inspirar. Frente a una épica poco a poco convertida al verbalismo, la voz de Tamayo es la de un lírico. Y como todos los líricos, Tamayo vino a decirnos que existe una realidad central, única y viva; la de una fuente que brota de nuestra vida individual, personal y libre. Es en este sentido muy preciso que Tamayo vino a liberar a la pintura de México. Y esta liberación fue, al mismo tiempo, una inmersión en la realidad mexicana. La pintura de Tamayo surge de su tierra; surge de ella porque está presente en todos los instantes de su propia vida y surge de ella porque esta vida está ligada a la historia, el mito, la leyenda, el color y el ritmo de su cielo y campo. También de ella —y de él, que sabe mirarla— nace el color de sus telas y sus muros: azul añil, azul fuerte añil, oscuro, matizado, claro, tierras, rosas, del leve al llama y casi rojo. El mundo de Tamayo es color hecho vida, el color más vida y esplendor de la pintura contemporánea.

Pero más que la mexicanidad de sobre conocida, más que su colorido que nos ha iluminado a todos por dentro, me interesa señalar hoy, a partir de algunas estructuras especialmente reiteradas, un aspecto del mundo de Tamayo que se traduce en tres dimensiones de

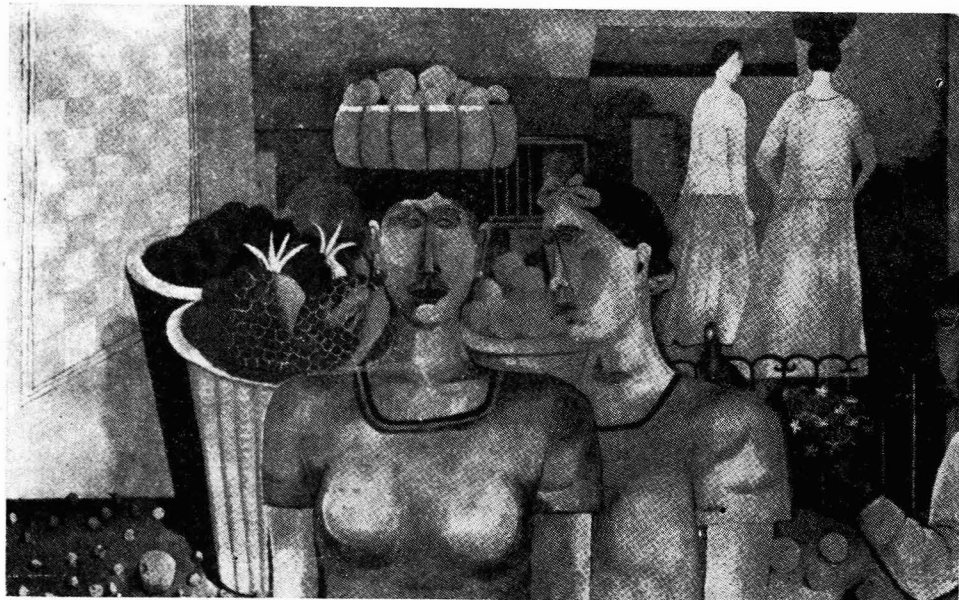
un espacio que es mucho más espiritual que físico.

Tamayo es un pintor del espacio. No creo que esta afirmación sea una simple perogrullada. En realidad existen pintores donde predomina el tiempo, como en aquel Chirico obsesivo contemplador, de relojes minuciosos; pintores, también, en cuya obra predomina el movimiento, como Jackson Pollock, frenético desatornillador de torbellinos. Tamayo enmarca sus cuadros en un espacio preciso, un espacio que, si bien puede sugerir transparencias, sugiere, más a menudo, luces que vienen de la tela a nuestros ojos. Más que transparencia, luz; más que cristal, espejo en este espacio imagen de un espíritu.

Ámbito espiritual, el espacio de Tamayo se presenta —diré mejor se me presenta— en tres dimensiones. No me refiero aquí a las tres dimensiones de nuestra vida cotidiana y geométrica, sino a dimensiones estructurales que reflejan actitudes del alma. Para darles un nombre, diría que estas dimensiones son la de la gravedad, la de la profundidad y la del ascenso.

En algunos de los cuadros de Tamayo predominan las figuras horizontales, pegadas a la tierra, unidas a ella por una voluntad de permanencia que es también imposibilidad de escape y atención a la gravedad. Así sus *Animales* (1941), husmeantes, perplejos, inhóspitos, en un mundo inhóspito de huesos mondos; así *León y caballo* (1942), donde el relincho y el aullido se anudan en obsesivos círculos de atadura; así también el *Hombre con sandía* (1949), donde sólo dominan la risa de las apetenencias y la sonrisa de los ojos desahuciados.

Al lado de este mundo de la gravedad, surge, sin embargo, el mundo de la

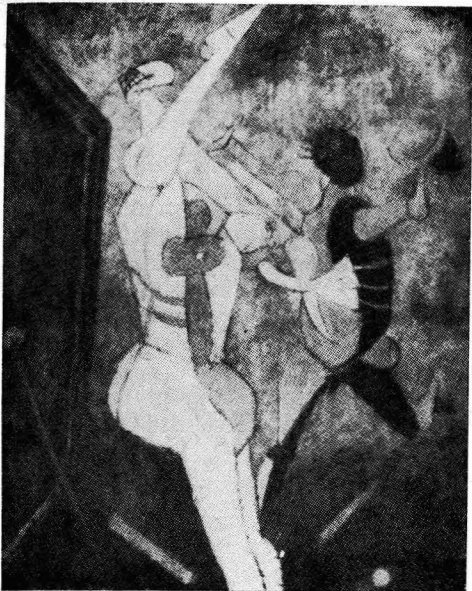


Rufino Tamayo — Mujeres de Tehuantepec



Tamayo — "un pintor del espacio"

* Leído en el Ateneo Español de México, el 26 de enero de 1962.



Tamayo — Mujer perseguida

hondura y de los caminos que nos conducen a la hondura. En algunos casos esta segunda dimensión es la figura en doble movimiento: las mujeres que caminan, de espaldas a nuestros ojos, y la muchacha que se nos acerca mirándonos cara a cara (*Mujeres de Tehuantepec*, 1939). Con más frecuencia el movimiento se realiza de la superficie de la tela hacia lo hondo de los horizontes. De espaldas a nosotros van las *Mujeres caminando* (1939) y con su paso alado nos conducen hacia un horizonte donde se concentran las miradas coincidentes de los personajes que caminan y de nosotros, los espectadores, que con ellos entramos al cuadro y a sus caminos cifrados.

La tercera dimensión, la de los ascensos es, en conjunto, la que predomina

en la obra de Tamayo. Suele presentarse en cuadros nocturnos, de una noche iluminada, que los críticos, muy atentos a los soles radiantes, no han percibido del todo. Cuadros cósmicos, sin duda, pero de una cosmología más cantada, más lírica y más poética que épica. No en todos ellos predomina un ascenso hecho de gozo y alegría. Bastarían para mostrar el horror nocturno *Terror cósmico* (1954) y *Grito en la noche* (1953). También la noche, como la tierra, puede atarnos a la gravedad del miedo y del horror.

Pero en conjunto, toda la serie de los cuadros ascendentes indica búsqueda, anhelo, esperanza y muchas veces gozo, canto y armonía. En *La danza* (1949), el deleite de ascenso se cifra en la voluminosidad de las piernas y las caderas y la delgadez extremada de las cabezas que suben y miran hacia el cielo; en las *Mujeres alcanzando la luna* (1946), una estructura semejante nos eleva, en una concentración de verticalidades, hacia la luz que domina las alturas; en el *Hombre escudriñando el firmamento* (1949) se agudiza el filo del más alto ascenso; y el *Hombre frente al infinito* (1950), recostado en la tierra, ve las dos caras, luminosa y oscura, de la luna y unas cuantas estrellas consteladas —¿para qué más?— que sugieren la presencia de un mundo sin límites. Más allá de los círculos terrestres, más allá de los horizontes que nos encaminan tierra adentro, cuadro adentro, están, luminosas, azules, casi blancas, las estrellas, símbolos de la armonía y de la gracia.

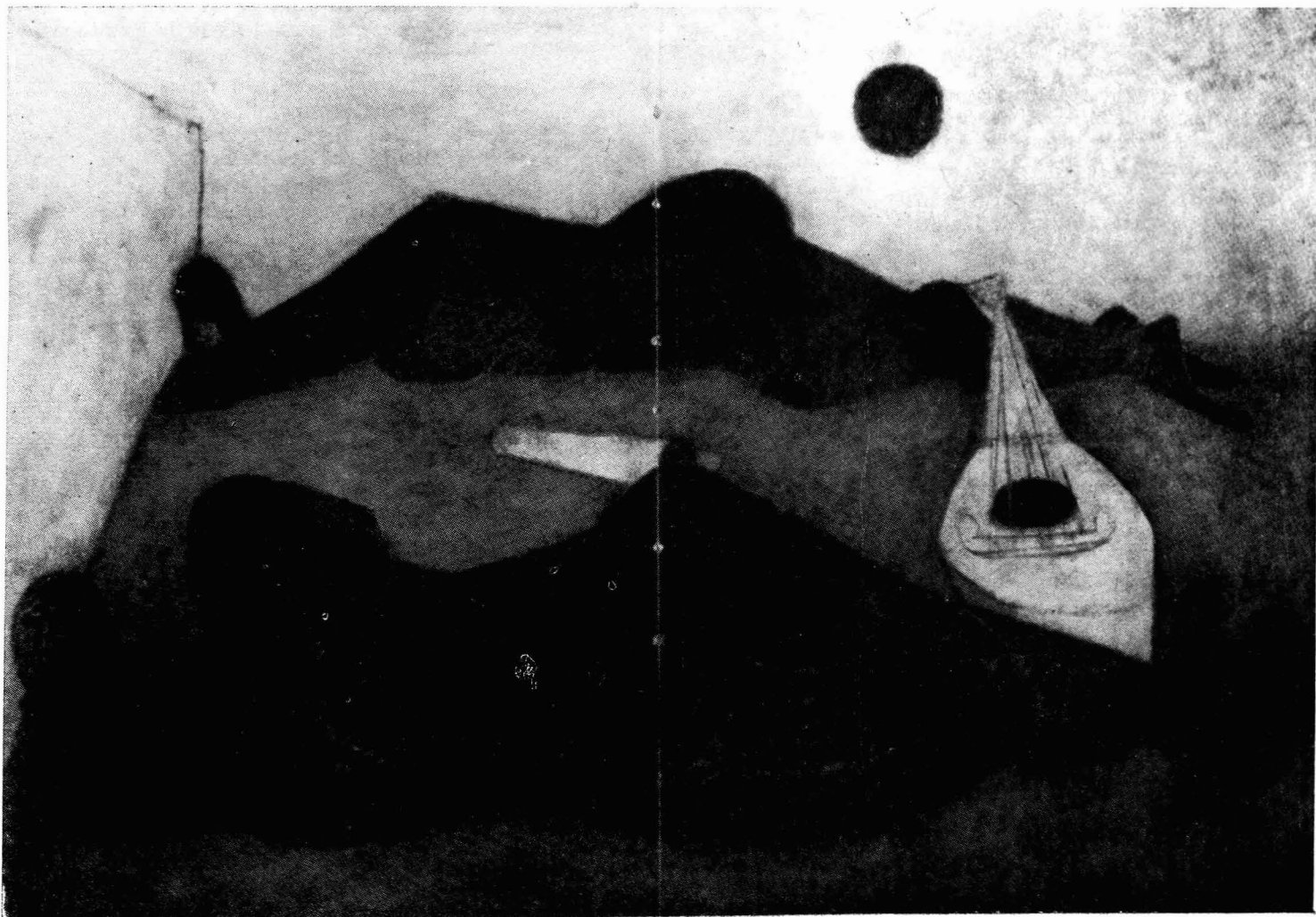
Estas tres dimensiones aparecen, sintetizadas, en uno de los cuadros más hermosos de Tamayo: *Músicas dormidas* (1950). Yacentes, dormidas tal vez, dos figuras humanas unidas por la musica-



Tamayo — Mujeres de Tehuantepec

lidad de una guitarra. Abajo la tierra, pero una tierra que ya no es gravedad pura, sino más bien callado lecho; a la izquierda un muro que, como antes las mujeres caminantes, sugiere horizontes de hondura. Y arriba, contemplado por las dos figuras dormidas que sueñan misterios aéreos, el punto luminoso donde coincide la línea de la guitarra, el sueño de las criaturas y nuestro propio ensueño.

Color, noche estrellada, brillo de sol redondo y luna clara, el firmamento de Tamayo es el origen de todas las transfiguraciones. Hacia él, adelgazándose, suben las piedras, los animales y los hombres para arder y consumirse en la noche iluminada del misterio.



Rufino Tamayo — Músicas dormidas

Carlos Mérida*

Por Diego DE MESA

Dice Ortega y Gasset que la pintura no es un modo de ser de las paredes ni un modo de ser de las telas, sino un modo de ser hombre que los hombres a veces ejercitan; es decir, que las pinceladas y las manchas de color que éstas forman están en el cuadro porque han sido allí puestas, y el carácter de haber sido puestas no queda abolido una vez que están en el lienzo, sino que están allí en concepto de puestas, conservando perpetuamente la índole de signos o señales de la acción humana que las engendró.

Aun sin que el hombre se lo proponga, difícil es que al actuar sobre una materia no deje huella alguna de intencionalidad, esto es, que el objeto corporal, una vez tocado por él, añade a sus propias cualidades la de ser señal, símbolo o síntoma de un designio humano.

Así pues, la pintura además de acción es una obra semántica mediante la cual el hombre, el hombre-pintor —es decir, el que encuentra en ella su modo de ser hombre y su medio de expresión— nos comunica algo íntimo que sólo por la pintura puede ser comunicado, algo que el lenguaje —otra actividad semántica— no podría decir, algo que hay que ver y sentir calladamente, como calladamente es expresado.

Se puede, claro está, dar a entender con metáforas, con comparaciones tácitas, como en el juego aquel de "si fuese flor, si fuese pájaro, si fuese libro...", en el que por metáforas se descubre al personaje propuesto; pero lo que realmente dice con sus signos el pintor, sólo esos signos lo manifiestan, es parte de su vida misma..., y ésa es la única puerta que se nos entreabre: la del hombre. Conociéndolo, nos acercamos más a su pintura, y cuanto más cerca estemos de su pintura, más conoceremos de su intimidad, de su espíritu.

Carlos Mérida es un caso único y aislado en la pintura mexicana de las primeras décadas de este siglo.

Maya a medias —dice él—, español la otra mitad —imaginamos nosotros—, es heredero de dos culturas tan perfectamente fundidas que sería muy difícil separar los elementos que de una y otra hay en su pintura.

Por lo que a su persona se refiere, la fusión es tan verdadera que, hace poco, con motivo de su gran exposición retrospectiva, un periodista decía de él que era como un inglés: alto, fuerte, de ojos azules... Mientras que otro —otra, mejor dicho— lo describía como un indígena que hablaba de tú con la criada y la criada con él, porque los dos eran inditos y se entendían muy bien así.

En el fondo, no creo que esto sea importante: da lo mismo que parezca un maya vestido de inglés, que un inglés de Belice. No soy racista ni creo en la importancia de las razas; sí en los aspectos peculiares de cada cultura, en las formas diversas de hacer las mismas cosas y que, a fin de cuentas, tampoco son tan diferentes: en México se come con chile,

en Francia con mostaza, en los Estados Unidos con horseradish y en Madrid con guindilla: total, todo picante. Nosotros tardamos nueve siglos en fundirnos con los árabes —a golpe de hacha y de pestaña, que es como tradicionalmente se amalgaman, se funden, se hacen una dos culturas—; no sé lo que tardaríamos en unirnos con los griegos que llegaron a la Península, ni con los fenicios, ni con los romanos; ni lo que tardarían en mezclarse celtas e iberos; ni si realmente de la mezcla sale un producto nuevo o mantiene separados —con mayor o menor fuerza— los diversos integrantes, porque, cuántas veces no hemos oído decir de los nuestros: "es completamente romano... un romano andaluz... es un verdadero celta... es un carácter ibero... es típicamente judío, judío fino, sefardita, claro..."

Y lo mismo sucede en todas partes porque el hombre, después de tantos siglos de rodar por la tierra, se ha mezclado y remezclado de tal manera que tiene —y eso es lo bueno— de todo, para elegir lo que más le convenga y lo que más vaya con su carácter, seguro siempre de que lo que elige es algo suyo, algo que lleva dentro.

Así es Carlos Mérida, un pintor cuya historia es la historia de la pintura y cuyos verdaderos antepasados son todos los pintores que ha habido.

Siendo muy joven, fue a París; conoció a Modigliani, a Van Dongen...; tuvo como compañeros de estudio a Diego Rivera, a Ángel Zárraga, a Jorge Enciso, a Fito Best..., a los mexicanos que estaban entonces allá.

Regresó luego a Guatemala, para buscar en sus propias raíces un punto de partida... e hizo pintura folklórica, pero no le gustó; no le bastaba la superficie, quería llegar adentro, a la entraña.

En 1919 vino a México donde ha permanecido voluntario y risueño porque,

en realidad, no era un exiliado; era un pintor que necesitaba un campo más amplio y atrayente para el desarrollo de su pintura, de su ser; y México le ofrecía ese campo... Era, en América, el país de la pintura; por consiguiente, su país.

En Francia se había puesto en contacto con las nuevas corrientes, pero comprendió que no debía subirse al tren en marcha, que de nada valía embarcarse en la pintura como polizón. Tenía que regresar a la estación de origen para tomar allí su propio tren..., que habría de conducirlo, por las montañas y valles conocidos, quizás al mismo destino que los otros.

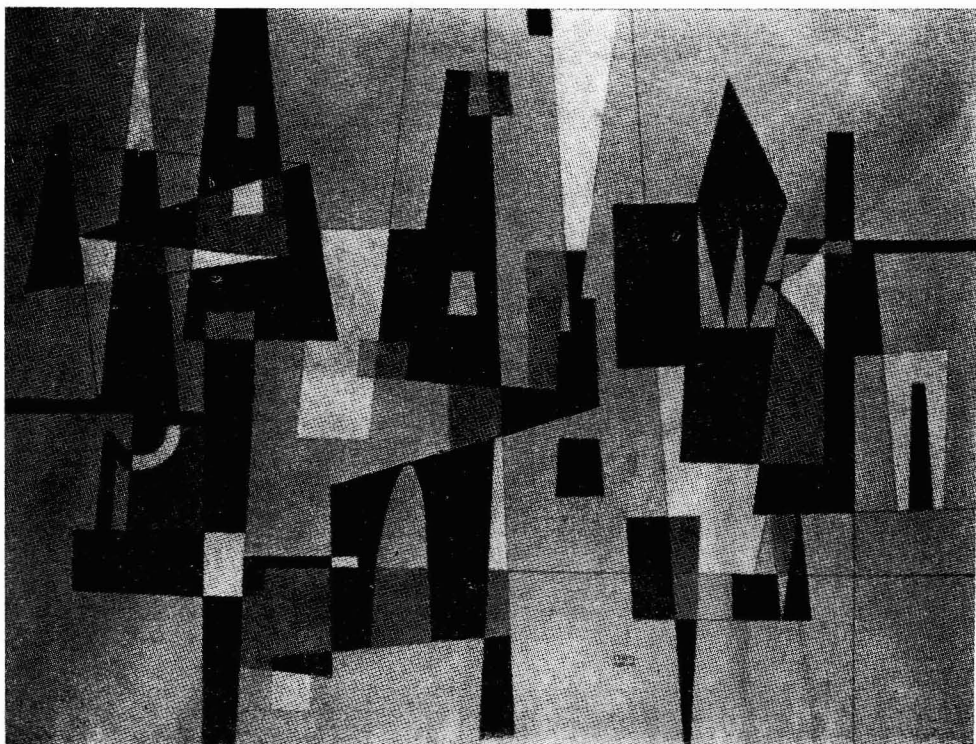
Fue la época de la pintura folklórica —que le disgustó— pero no le desalentó. Elegido el camino no lo abandonó ya. Y esto es lo que hace de él una especie de isla en la pintura mexicana de las tres últimas décadas.

Comprendió que las formas mayas eran tan naturales en él como las romanas en Picasso. Pero no trató de hacerse un lenguaje con ellas para hablar a la antigua, como tampoco lo había hecho Picasso. Fue hasta su esencia, hasta la realidad que esas formas manifestaban, ocultándola, para hacerse un lenguaje, un lenguaje suyo, en el que había también las otras formas, las otras palabras, las de la pintura universal, pero al que las voces mayas enriquecían y caracterizaban con su acento especial americano.

No ha sido nunca un pintor decorativo: no ha repetido, por el gusto de repetir, formas ya hechas: no ha copiado chacmoles, ni serpientes emplumadas ni calaveras. Ha procurado —y lo ha conseguido— llegar a la verdad que el mito trataba de apresar con la metáfora, por medio de otras metáforas suyas, nuevas, frescas, aunque hechas de la misma sustancia que las antiguas.

Y no ha tratado nunca de manifestar con la pintura más que esa parte suya, íntima, que sólo mediante la pintura podía manifestarse.

Sus cuadros son puro ritmo: sucesión de imágenes y espacios, de voces y pau-



Carlos Mérida — Paisaje de la urbe (número 2)

* Leído en el Ateneo Español de México, el 24 de enero de 1962.

sas: imágenes que pertenecen a esta civilización, a la indoeuropea, y espacios que pertenecen a la otra, a la greco-latina. Composiciones hechas según número, como la música: Pitágoras con signos mayas.

En medio del movimiento muralista, de los pintores de la Revolución, se mantuvo aparte sin salirse —como he dicho— de su camino. Y es que sabía que la pintura, la que él buscaba, es un lenguaje mudo con el que solamente puede decirse de verdad lo que se calla. Había visto aquella *Flagelación* de Piero de la Francesca, que no mueve a horror ni a piedad porque lo que en el cuadro habla es el orden, la armonía de los tonos, el gozo por la vida del Renacimiento. Y había visto, sin duda, también el otro *Cristo atado a la columna*, el de Miguel Ángel, el que está en Roma, en la iglesia de Santa María Sopra Minerva, que más que Cristo escarnecido es un Apolo o un Efebo, y que tampoco habla a los sentimientos, sino a los sentidos. Porque a estos dos artistas de una época en que todo parecía brotar con más fuerza y a una nueva luz, el acto antivital de renuncia, de aceptación del martirio que simboliza el Cristo azotado, tenía que parecerles algo antinatural, incomprensible. Y aunque aparentemente lo representaban, con su arte comunican lo contrario.

Para Carlos Mérida la pintura es su vida y su religión. Podría hacer suya la frase de Unamuno, diciendo: Mi religión es buscar la verdad en la *pintura* y la *pintura* en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que con Él luchó Job.

Carlos Mérida

Por Juan SORIANO

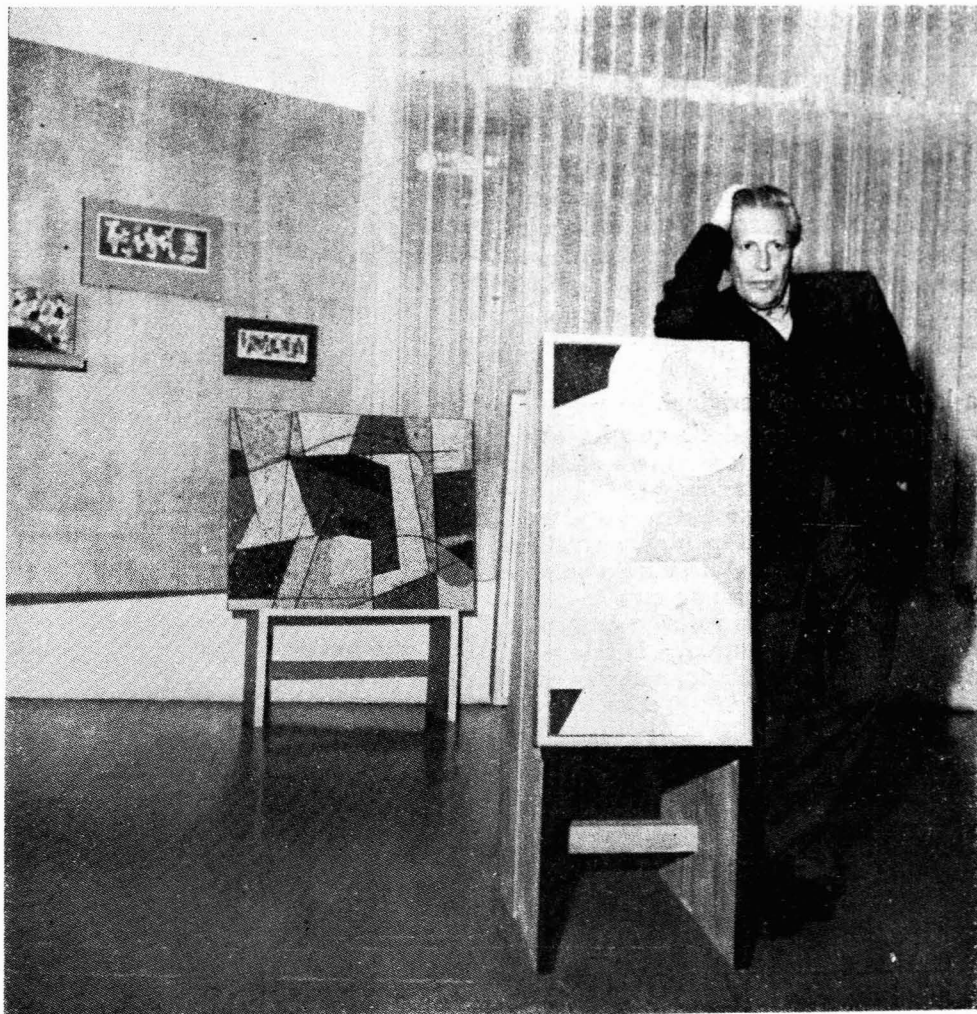
Quiero decirles qué significa para mí la obra de Carlos Mérida y por qué la considero un gran bien. Me dan sus obras, cuando las contemplo, la misma emoción que sentía cuando era niño y en medio de la tormenta los rayos me llenaban de pánico y me ponía a rezar para vencer el temor y suplicar a Dios no me destruyera con su fuerza. Yo no entendía la oración; pero ésta me tranquilizaba. La medida de los versos y la música me envolvían en su orden, dándome paz. Así, en sus obras, Carlos Mérida lucha para someter este terror primitivo, que invade y persigue con su amenazante naturaleza de fuerza desatada. Él lo captura, lo doma y lo ata a un interminable cortejo de formas danzantes, le da el ritmo constante del tambor o del *ora pro nobis* de la letanía en la oración. Sus obras son una congregación de formas que temen y se lamentan en el atrio de un templo. Su belleza es la fe. Son los misterios de un rosario infinito, historias sagradas, meditaciones para vencer a la acechanza. En las dos dimensiones de la tela, el muro o la madera, procesiones de ángulos agudos como los instrumentos del cirujano. Un bosque de

cuchillos y navajas, gemido de pánico en cada vértice, uñas afiladas de pájaro, garras de león, reyes y sacerdotes antiguos, muchachas mutiladas, dolorosas, un friso que puede desarrollarse hasta el infinito, algo que está sucediendo, un río de organismos primarios, una nube de materia transformándose en todos los colores, flotando en la superficie y hundiéndose alternativamente, amenaza y

transformación sin muerte, sin reposo. Obsesionantemente, él multiplica las variaciones sobre el miedo, mostrándomelo nítido a la luz de la realidad para no dejarlo jamás volver a ocultarse sin sustancia, poniéndomelo ante mis ojos aplacado y loado, transformado en arte supremo, en lógica matemática, para que yo me reconcilie con él como parte que es de mi vida.



Carlos Mérida — Aguadoras



Carlos Mérida — "la pintura es su vida y su religión"

Juan Soriano*

Por Juan GARCÍA PONCE

Para mí, es lo mismo hablar de Juan Soriano como pintor que como ceramista o escenógrafo; cualquiera de las tres cosas puede servirnos como guía para llegar a lo que en realidad nos importa: el artista.

Igual que pinta ahora esos cuadros llenos de misterio en los que las formas se entrelazan unas veces, se rechazan otras, desaparecen envueltas en el color o lo hacen posible y nos revelan su verdadera esencia, y antes, más atrás, pintaba otros cuadros en los que los patios de vecindad, las niñas, los ángeles, los extraños animales con algo horrible y entrañable al mismo tiempo, los corredores limitados por barandales infinitos, nos entregaban un mundo que era producto directo del difícil viaje de la realidad a la realidad de la pintura; igual que construye ahora esas cerámicas, barrocas, recargadas, que se inclinan hacia todos lados, siempre a punto de caerse, siempre en perfecto equilibrio, que saben hacer que el barro nos hable de la luz y la oscuridad, de la noche y el día, del sol y la luna, verdaderos objetos eróticos, agresivos unas veces, terriblemente serenos otras; igual que ha logrado transformar el escenario de varios de nuestros teatros en un espacio mágico, en el que la realidad interior de los textos, la que el poeta ha tratado de crear con palabras, encuentra su exacta equivalencia en términos visuales, gracias a las construcciones escenográficas y a la realización del vestuario; creo que Juan Soriano podría escribir poemas o dramas o sinfonías. Y estoy seguro que estas obras imaginarias nos revelarían lo mismo que nos revelan las obras reales que Soriano ha decidido entregarnos: primero, el resultado de un encuentro, un choque con la realidad, que el artista, por su peculiar percepción de ella, necesita ordenar para aclarar su sentido y llegar a comprenderla; luego, una absoluta sumisión a esa realidad que, al fin, le pertenece por completo. Creación que brota, que tiene sus raíces en la creación misma, que no hace más que inscribirse en el círculo eterno de la transformación y produce continuamente nuevas realidades que se suman a la gran realidad original.

Pero si podemos decir que las obras de Juan Soriano han llegado a alcanzar ese centro de la creación, en el que importa no el medio de que se valga para llegar a ella, sino la expresión en sí, es indudable que esto se debe no a una característica o una serie de características de las obras, sino a la posición particular del creador. A la pintura, a la cerámica, a cualquier forma de arte, podemos acercarnos activamente de dos maneras diametralmente opuestas: como un oficio, que puede llegar a dominarse en mayor o menor grado con disciplina, paciencia y perseverancia, o como un medio a través del cual podemos expresarnos, luchar con una realidad que nos es fundamentalmente ajena y a la que no comprendemos, satisfacer nuestra necesidad de absoluto. En el primer caso, el pintor —o lo que sea; el escultor, el músico—

es un artesano. Sus obras pueden llegar a tener una calidad meramente formal indiscutible; pero sólo dentro de un canon establecido, dentro de los límites académicos en los que se haya realizado el aprendizaje. En el segundo caso se encuentra siempre el artista. Para él, no hay punto de apoyo posible, empieza a partir de cero, a partir de una serie de percepciones —conscientes unas veces, inconscientes otras—, de intuiciones, de heridas sensibles, que tiene que transformar en pintura, en literatura, en música, para darles vida fuera de sí mismo, para perpetuarlas como obras de arte. El camino hacia la obra es entonces una aventura en la que las realizaciones son verdaderos encuentros. Y el arte, en general, una forma de realización personal en la que el artista, siendo fiel simplemente a su necesidad de expresión, se comunica con los demás y enriquece nuestro mundo.

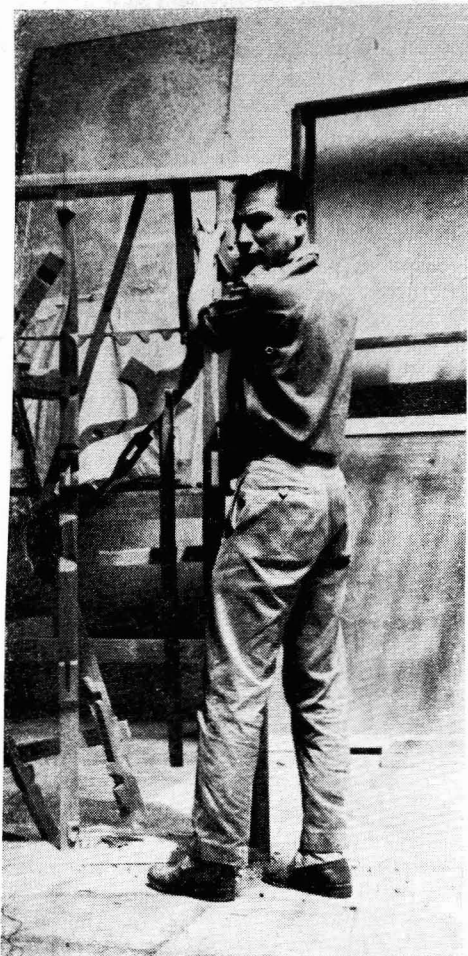
Con excepción de una breve época intermedia, en la que Soriano parece empeñado en reproducir la apariencia de los objetos que retrata desde afuera, mediante procedimientos puramente técnicos, utilizando los recursos que le brinda la tradición, en sus obras no encontramos

jamás nada que no sea esa lucha directa y descubierta con la realidad. Lucha que es el resultado de un asombro, de una extrañeza radical ante su impenetrabilidad. La exposición retrospectiva organizada hace tres años por el Instituto Nacional de Bellas Artes para conmemorar sus veinticinco años de pintor, revelaba admirablemente cuál era la trayectoria y el resultado de esa lucha. Pero, a partir de ella, durante estos tres últimos años, Soriano ha seguido pintando, ha hecho nuevas cerámicas, ha realizado nuevas escenografías (cuando las lamentables condiciones económicas de nuestro teatro se han abierto lo suficiente para permitir la libertad creadora que él considera indispensable), y los que hemos tenido oportunidad de seguir de cerca esos trabajos recientes hemos visto la sorprendente dirección hacia donde lo ha conducido la plenitud que demostraba aquella exposición. No es mi intención afirmar que todas las obras realizadas por Soriano desde entonces son perfectas, ni siquiera que todas son buenas. Todo lo contrario. Creo que entre ellas tiene que haber algunas en las que, como es natural, la intención no corresponde a la realización. Pero eso no las disminuye ni las hace diferentes por completo de las totalmente logradas. Y esto es lo importante. Durante los últimos años todas las obras de Soriano revelan un despeggo casi total de los valores



Juan Soriano — Escultura

* Leído en el Ateneo Español de México, el 18 de enero de 1962.



Soriano — "el único dueño de su mundo"

meramente formales, una libertad tan auténtica que les permite pasar del abstraccionismo a la figuración, o viceversa, sin que su sentido interior cambie para nada. Esta libertad sólo puede ser el producto de esa comprensión y esa unión íntima con el centro de la creación, que es el máximo don al que puede aspirar todo artista. Éste es ya el verdadero creador y al creador todo le está permitido, porque él es el único dueño de su mundo. A nosotros sólo nos toca interpretarlo. Los errores, las caídas, nada más afirman su humanidad y nos lo acercan.

Esta sensación que me produce la obra de Juan Soriano es la que me ha hecho decir al principio que su figura me interesa como una totalidad, como la figura del artista. Sin embargo, me parece que mi semblanza quedaría incompleta si la dejara terminar con la imagen anterior, en la que todo es facilidad y comunicación entre la obra y el creador. Algunos cuadros de Soriano dicen lo contrario y es posible citarlos. Pero tal vez sea mejor utilizar otro recurso. En una carta dedicada a hablar de la pintura y los pintores, Henry Miller hace la siguiente reflexión: "Casi sin excepción, cada vez que me he encontrado con un artista verdadero, lo he visto trabajando en condiciones totalmente adversas, de las que él mismo es responsable. Podría remediarlas con absoluta facilidad, si no pensamos que lo que es fácil para todos es lo más difícil del mundo para él. Al principio, quizá estas condiciones se deban a la pobreza; pero por lo general, mucho después de que ésta ha sido vencida, el artista sigue fiel a su odioso ambiente, a sus malos hábitos, sus obstáculos. Es como si la resistencia que el medio en sí le ofrece no fuera suficiente para él, no fuera objetivamente suficiente. Él la aumenta, la refuerza, la agranda, mediante un inconsciente descuido

de sus elementos de trabajo: herramientas, taller, etcétera. El sufrimiento que acompaña a la creación de la obra es disminuido por la incomodidad física. Un pintor me ha dicho —sigue diciendo Miller— que sería feliz si pudiera trabajar colgado boca abajo." Yo recuerdo haber visto pintar a Juan Soriano. Era por la tarde, poco antes de que empezara a oscurecer. Estaba haciendo un guash o una acuarela, no lo recuerdo bien, sobre un largo papel japonés. El papel estaba extendido sobre el piso y, para pintar, Soriano se ponía a gatas. Como el papel era muy largo, para llegar de un extremo a otro tenía que rodearlo, avanzando a gatas, por supuesto. Los colores estaban en una tarima, fuera de su alcance y cada vez que quería mojar el pincel tenía que levantarse, caminar hasta la tarima y regresar a su posición original. El viaje se repitió innumerables veces sin que jamás se le ocurriera acercar los colores. En tanto, la luz se había ido casi por completo. Le pregunté si quería que prendiera la lámpara. Contestó entre dientes que no. Al fin, lo dejamos inclinado sobre la acuarela, absorto, en la semioscuridad. Hace unos días, nos contó que estaba muerto de cansancio. Está pintando un retrato de casi cuatro metros de altura, y para llegar a la parte superior tiene que poner

una mesa sobre otra y encima de ellas una silla. Se trepa a esta construcción y cuando ha logrado recuperar el equilibrio, empieza a pintar. Cada vez que quiere mirar de lejos el cuadro o utilizar un color que no se ha llevado consigo, tiene que repetir la operación.

No sé si estas dos anécdotas son suficientemente claras. Para mí, su sentido profundo se encuentra en las palabras de Miller: "El sufrimiento que acompaña a la creación..." Sufrimiento y placer, indudablemente; pero no facilidad ni, mucho menos, seguridad. Soriano sabe que el arte es una búsqueda de la inocencia, que permita ver y sentir el mundo no desde enfrente, tomándolo como un objeto extraño que hay que vencer, sino desde adentro, aceptándolo y creando paralelamente a él. Cada obra es una toma de contacto con esa inocencia original; pero ésta sólo se encuentra en relación con la obra y el fenómeno tiene que repetirse cada vez que se acerca a ella. De allí el esfuerzo y la atracción del arte. A través de él, por un momento, el artista se siente unido al mundo, que es en sí mismo creación continua, transformación. Después, regresa a la soledad. La identificación es fugaz y dolorosa. Pero las obras quedan, abiertas a la comunicación. En ellas podemos encontrar la verdadera imagen de Juan Soriano.

M U S I C A

La incógnita de *Atlántida*

Por Jesús BAL Y GAY

Manuel de Falla trabajó en su *Atlántida* de 1927 a 1946, es decir, durante los diecinueve últimos años de su vida. Y la dejó sin acabar. Pero no sólo en todo ese tiempo, sino también después, esa obra constituyó una incógnita. Quiénes lográbamos tener alguna noticia de ella, de vez en cuando y por vía directa o indirecta, no sabíamos a qué carta quedarnos en cuanto a su carácter y dimensiones. En principio iba a ser una cantata, pero luego cambió de rumbo y comenzó a perfilarse como obra escénica. Y al mismo tiempo, y como una prueba más de la manera peculiar que Falla tenía de trabajar, la música misma fue haciéndose, deshaciéndose y rehaciéndose, en un proceso desesperante para los admiradores del compositor.

En ese continuo hacer y deshacer y rehacer había algo más que el angustioso afán de perfección que todos conocíamos como uno de los rasgos característicos de Falla. El tema de la obra suscitaba en el compositor dudas, problemas y escrúpulos de orden teológico. José María Pemán cuenta que cuando estuvo con Falla en Alta Gracia, Argentina, éste le hizo oír al piano un fragmento que se titula *La voz de Dios* y le explicó que la melodía de ese pasaje carecía de comienzo y final definidos, "porque —palabras textuales— la voz de Dios es eterna y no tiene tiempo, ni fin ni principio", y que sería representada por un coro de infantes "porque sólo los niños pueden significar la voz de Dios". Después de la voz de Dios suena la de un arcángel. Y Falla le dijo a Pemán que ese trozo lo cantan al

unísono —mejor diríamos a la octava— un tenor y una soprano, "porque un arcángel no tiene sexo". No es difícil imaginar el tiempo que le habrá costado al compositor encontrar soluciones musicales a esos problemas de tan diferente índole.

Muchas veces oí a personas de las más diversas latitudes esta pregunta: "¿Cómo es posible que un compositor tan profundamente religioso no escriba ninguna obra sacra?" La respuesta la hallamos en lo que Falla le decía a Pemán unos años antes, allá en la Andalucía de ambos: "Todavía no he encontrado la fórmula de la música religiosa... Querría encontrar, para hablarle a Dios, una escritura sonora que fuese a la música lo que la prosa de Santa Teresa es a la literatura." Y con gesto malhumorado añadía: "Pero, claro... ¡habría que ser Santa Teresa!"

A esos obstáculos músico-teológicos que habrá encontrado su *Atlántida* hay que añadir los que surgieron del libreto o texto de la obra. Porque, aunque en sus líneas generales está basado en el célebre poema de Verdaguer, Falla recurrió también a otros textos: el *Colón* del mismo Verdaguer, las obras de Séneca, el *Evangelio* de San Juan y las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, con todo lo cual se hizo un libreto de la misma manera que se lo había hecho para *El retablo de maese Pedro*, centón de pasajes cervantinos. Ello le supuso, desde luego, muchos quebraderos de cabeza. De alguno de ellos, de orden lingüístico, fui partícipe.

A la muerte de Falla, en la Argentina, se trasladaron sus manuscritos a España, y los de *Atlántida* comenzaron a ser ordenados por el hermano del compositor, que no era músico. Luego se tomó la decisión de que fuese Ernesto Halffter el encargado de ordenar lo que Falla había dejado terminado y terminar lo que estaba esbozado, labor esta última sumamente delicada, pero quizá aún más la de decidir cuál habría de ser la definitiva de las varias versiones de un mismo trozo que el compositor había dejado concluidas. Sé de buena fuente que se pensó en una edición de la obra en la que estuviesen incluidos todos los materiales que dejó Falla y claramente diferenciado lo que con ellos hizo Halffter. Ojalá ese proyecto se lleve a cabo, pues ayudará a despejar la incógnita de esa música tan incógnita desde sus comienzos.

Los herederos de Falla dieron *Atlántida* a la casa Ricordi, la cual se propone estrenarla en Milán en la próxima primavera. Conscientes estos editores de la expectación mundial que esa música ha despertado, les costó mucho trabajo consentir que se diesen en España unas primicias que, por lo visto, consistieron en una versión de concierto que no abarca, ni mucho menos, la totalidad de la obra. Y según se dijo claramente en la prensa europea, a España le costó mucho dinero ese permiso de Ricordi.

El caso es que el 24 de noviembre se presentó en Barcelona, con toda solemnidad, la versión abreviada y no escénica de *Atlántida*. Con ese estreno en Barcelona se respetaron los deseos de Falla de que la obra se estrenase en Cataluña — él quería que fuese, precisamente, en el monasterio de Ripoll, pero tal vez habría para ello inconvenientes de orden práctico. El 26 del mismo mes volvió a repetirse la audición en Barcelona y el 30 se dio en Cádiz, ciudad natal de Falla.

Al estreno en Barcelona concurrieron críticos de todo el mundo, y, por lo que de ellos he podido leer, su expectación no quedó defraudada. La opinión de Federico Sopena, el crítico más prestigioso de España, está condensada en estos párrafos de un artículo suyo: "Desde Tomás Luis de Victoria no había sonado una música coral tan intensa, tan bella, tan apasionada y tan en orden como la de los coros que cantan en *Atlántida*. *Atlántida* es una obra esencialmente coral, como corresponde al carácter épico del texto. Se trata, en primer lugar, de la única música contemporánea que puede iluminar, cambiar decisivamente el panorama de la música eclesiástica." La opinión de Sopena en este punto es doblemente interesante, porque en él el musicólogo está doblado por el clérigo. Y líneas adelante insiste en que trozos enteros de la obra, con la Salve a la cabeza, son "la más bella música eclesiástica de este siglo". En cuanto al lenguaje musical empleado ahí por Falla, el testimonio de Sopena nos lleva a creer que es atrevido y al mismo tiempo claro. "El arranque —dice— es como un gran símbolo: una serie de disonancias resueltas sin escolasticismo en un clima de austero poder. Es decir, como en el *Concerto*, pero en grande: la altisonancia es austeridad, ascetismo, interior dialéctica que da derecho a lanzarse después a una música de aclamación, de poderío, de esperanza, que no tiene igual en la música europea...

La orquesta sostiene siempre una técnica espléndida, madura; la hace capaz de crear un continuo clima, un cuerpo consistente para que las voces vuelen. Sólo se pone en primer plano, al menos en la versión que hemos oído, para dar más empuje o para crear el ambiente que precede a la aparición de la reina Isabel soñando con su América: es una danza, una *gallarda* donde Falla, maravillosamente, sonríe y se cita a sí mismo. ¿Y las arias? Entienden mal, entienden chapucemente, quienes las entienden como paréntesis, pues son, creo yo, el exacto resumen del misterioso drama. El aria primera, el canto más dramático de una soñada ópera española y sobre un tema tan hispánico como el de la muerte, es, en creación, mucho más importante que el *Sueño de Isabel*, delicioso romance popular, exquisito, que sim-



Falla — "un compositor tan profundamente religioso"

boliza el matiz de ensueño, de esperanza, lo lírico, necesarios en una música que se junta a la epopeya."

Esos elogios sin reservas pueden suponerse exagerados por ser los de un crítico español. Pero por serlo, precisamente, tienen también una ventaja sobre las opiniones que hayan podido emitir los críticos extranjeros: la de la comprensión de lo esencial de esa música. La mayoría de los críticos y musicólogos anglosajones y germanos, por ejemplo, no logran ver auténtica grandeza ni en la música de Falla, ni en la de Debussy, ni en la de Ravel, ni en la de Stravinsky. Y es que, por raza o por educación, son incapaces de percibir el espíritu que alienta en ellas, un espíritu que para manifestarse no necesita, y aun le estorban, la retórica y los grandes gestos. Así consideran que, de Falla, *El sombrero de tres picos* es superior al *Retablo* o el *Concerto*, y de Stravinsky, *Petrushka* y *La consagración*, superiores al *Apolo* o el *Agon*.

Por eso considero de interés para el lector la opinión de Peter Heyworth, uno de los críticos ingleses que fueron a escuchar el estreno de *Atlántida*. En ella encontramos ese margen de incompreensión a que acabo de referirme, y al mismo tiempo y por eso mismo, lo que

tiene de elogiosa resulta más convincente que si viniera de una pluma española o francesa. "Esos fragmentos —dice— revelan, fuera de duda, que la capacidad creadora de Falla, lejos de flaquear en los últimos años, fue llevada por el tema de la obra a nuevos canales. *Atlántida* está basada en un poema épico de Jacinto Verdaguer, poeta catalán del siglo diecinueve, y cuenta la destrucción de la *Atlántida* y cómo España fue salvada de las aguas que cubren el continente perdido, a fin de que más tarde se lanzase al descubrimiento del Nuevo Mundo. Es un tema grandioso que extrajo de Falla una música muy alejada de la atmósfera andaluza, brillantemente pintoresca, de *El sombrero de tres picos*, así como del espíritu más parco y neoclásico de las últimas obras. Anteriormente, yo tenía a Falla por una especie de miniaturista, limitado, como dice Stravinsky, por la pequeñez de su material; y cuando un compositor de esa especie trata de trabajar en escala épica, el resultado tiende a ser desconcertantemente falto de aliento y retórico. Pero en *Atlántida* no hay gestos vacíos. Lo que Falla se propone hacer lo logra con la segura precisión de un maestro. Ni tampoco hay cortedad de alcance, pues esos fragmentos abarcan una amplia variedad de emociones y atmósferas, desde el júbilo sólido del *Hymnus Hispanicus* hasta el lirismo intensamente individual del sueño de la reina Isabel, desde la grave sencillez de la breve narración de la llegada de Hércules a Cádiz hasta la agitación fervorosa del momento en que Colón se hace a la mar. No deseo dar la impresión de que la obra prometa ser una obra maestra. Pero ciertamente tiene gran calidad; nada en ella es blandengue, y los coros, en particular, están sostenidos por un sentido armónico notablemente firme. Todo el que se acerque a esta música con esperanza de hallar los colores centelleantes y los ritmos fogosos del estilo *español* de Falla, puede que quede decepcionado desde luego. Más sumisa y al mismo tiempo más grandiosa, *Atlántida* es menos llamativa. Pero su idioma, que liga entre otras las influencias de Stravinsky, Ravel y la música sacra española, es más rico y más vario que el de las obras anteriores del autor. Nadie sabe hasta ahora la magnitud de las adiciones que hizo Ernesto Halffter a la partitura, ni si lo que se oyó en Barcelona lo dejó Falla más completo que las partes no oídas. Pero si la obra en su totalidad mantiene el nivel de esos fragmentos, *Atlántida* puede muy bien resultar el *magnum opus* de Falla."

Como se ve, Mr. Heyworth considera que *Atlántida* puede ser la obra magna de su autor, aunque antes se niega a dar la impresión de que pueda creerla una obra maestra. Ello quiere decir que para él ninguna obra de Falla lo es, ni siquiera el *Concerto*, del que, al comienzo del artículo afirma que se trata de "una pieza exquisitamente labrada" que "refleja un espíritu elegante y cabal más bien que un generoso impulso creador". Y con eso basta: si para él ni *El amor brujo*, ni *las Noches*, ni *El retablo*, ni el *Concerto* son obras maestras, pero *Atlántida* puede ser superior a todas ellas, podemos pensar que las opiniones del padre Sopena no son exageradas — con lo cual la incógnita de *Atlántida* se despeja para alegría de muchos espíritus músicos.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

Sobre el cine fantástico

A propósito de los siguientes films norteamericanos:

TRASPASANDO LA BARRERA DEL TIEMPO (*Beyond the time barrier*), de Edgar G. Ulmer. Argumento: Arthur C. Pierce. Foto: Meredith Nicholson. Música: Darrel Calker. Intérpretes: Robert Clarke, Darlene Tompkins, Vladimir Sokoloff. Producida por R. Clarke (AIP-MGM, 1960).

LA BESTIA INFERNAL (*Night of the blood beast*), de Bernard L. Kowalski. Argumento: Martin Varno. Foto: John Nicholas jr. Música: Alexander Laszlo. Intérpretes: Michael Emmett, Angela Greene, John Baer. Producida por Roger Corman (AIP-MGM, 1960).

DUEÑO DEL MUNDO (*Master of the world*), de William Whitney. Argumento: Richard Matheson, sobre dos novelas de Julio Verne (*Robur el magnífico* y *Dueño del mundo*). Foto (Pathecolor): Gil Warrenton. Música: Les Baxter. Intérpretes: Vincent Price, Charles Bronson, Henry Hull, David Frankam. Producida en 1960 (MGM).

VIAJE AL FONDO DEL MAR (*Voyage to the bottom of the sea*), de Irwin Allen. Argumento: I. Allen y Charles Bennett, sobre una historia del primero. Foto (cinemascope, color De Luxe): Winston C. Hoch. Música: Paul Sawtell. Montaje: George Boemler. Intérpretes: Walter Pidgeon, Joan Fontaine, Barbara Eden, Peter Lorre, Robert Sterling, Frankie Avalon. Producida por I. Allen (Fox, 1961).

LA FOSA Y EL PÉNDULO (*The pit and the pendulum*), de Roger Corman. Argumento: R. Matheson, sobre Edgar Allan Poe. Foto en technicolor. Música: Les Baxter. Intérpretes: Vincent Price, Barbara Steele, John Kerr, Luana Anders. Producida por R. Corman (MGM, 1961).

Por la misma razón por la que "todo lo humano nos concierne", pienso que todo lo cinematográfico también. De ahí que hablar de películas que se inscriben en la gran corriente del cine fantástico y que pertenecen a varios de sus géneros más característicos no me parezca ocioso en absoluto.

En principio, cabe constatar que los géneros del cine fantástico son casi los únicos tradicionales que se cultivan sistemáticamente dentro del Hollywood actual. La competencia con la televisión ha llevado a los productores a abandonar la realización de comedias musicales y burlescas y a relegar (ésa es la palabra) al *western* a los terrenos de la superproducción. Las pocas películas baratas que se siguen haciendo pertenecen casi exclusivamente a los géneros fantásticos o a ese nuevo género que ha transformado al cine de *gangsters* en histórico-legendario. Pero el auge de los films que relatan las hazañas de Al Capone, *Legs Diamond*, *Baby Face Nelson* o *Arnold Rothstein* puede considerarse producto de una moda nostálgica pasajera. En cambio, el cine fantástico aparece dotado de una vitalidad que resultaría inexplicable si tratásemos de referirla a su nivel cualitativo, obviamente muy bajo. El cine fantástico sigue siendo todavía un cine por hacer, un cine cuyas posibilidades son todavía desproporcionadamente mayores que sus logros. Las contadísimas obras notables de un Schoedsack (*King-Kong*), un Browning (*Dracula*)

o un Whale (*Frankenstein*) nos parecen, quizá, mejores de lo que son por el contraste que se establece entre ellas y un farrago de films perfectamente detestables. Y sin embargo, quienes aman al cine, aman fatalmente al cine fantástico. Porque diríase que es un cine que se adecúa a las exigencias de un medio de expresión fantástico en sí mismo. El simple hecho de hacer cine sigue teniendo algo de maravilloso y de mágico: El espíritu de Melies acompañará al cine *in æternis*.

Empecemos por la película de Ulmer, típica representante del género de la ciencia fantástica (*science-fiction*). Con Ulmer, uno de los favoritos de los *Cahiers du Cinema*, no he tenido mucha suerte. Atraído por su nombre fui a ver una cosa llamada *Muchachas de Bagdad* y salí despavorido. Bueno, me dije, debo haber visto la versión española dirigida por Jerónimo Mihura. Después intenté de nuevo descubrir a Ulmer por mi cuenta al anunciarse su film *Anibal*, y no quemé el cine en que se exhibía este bodrio sólo por buena educación. Ya un poco mosqueado, supuse que había visto la versión italiana dirigida por Carlo Ludovico Bragaglia. Pero al fin he podido ver una película de Ulmer y sólo de Ulmer: la culpa ya no puede echársele a los demás. Y con *Traspasando etcétera, etcétera*, ha quedado para mí claro que, por mucha *política de autor* que se practique, es imposible esperar que un hombre que no tiene empucho en aceptar la realización de un film fantástico con un presupuesto mínimo, partiendo de un guión incoherente y utilizando malos actores y decoradores, pueda conseguir un buen resultado. A tal grado llega la pobreza de los elementos con que cuenta, que Ulmer, no sé si por hacerle un "homenaje" al maestro Fritz Lang o, simplemente, por desvergüenza, incluye en su film algunas tomas de *La tumba india* que, por cierto, casan muy mal con el resto de *Traspasando etcétera, etcétera*.

Sin embargo, es evidente que Ulmer está muy por encima de su película. Incluso, cuando ya estamos cansados de tanto decorado delirantemente expresionista (¿homenaje a Carl Mayer?) y de tantas "discretas" alusiones políticas (parece imposible concebir una *science-fiction* hollywoodense no reaccionaria), llega un momento en que Ulmer nos sacude con algunas imágenes dotadas de esa fuerza mítica que da al cine fantástico sus mejores prestigios. Quizá Ulmer podría hacer una gran película de *science-fiction* siempre y cuando contara con un presupuesto en serio, gracias al cual, por lo menos, pudieran construirse decorados de un material que no se arrugara y que no fuera tan sensible a las corrientes de aire como el cartón. Y, sobre todo, siempre y cuando se partiera de una historia verosímil.

Sí, verosímil. Porque la *science-fiction* cinematográfica no puede seguir permitiéndose el lujo de carecer del rigor que

particulariza a la obra literaria de un Bradbury o un Lovecraft. Maravilloso no quiere decir gratuito. Y hoy por hoy la ciencia puede y debe dar bases lógicas a la especulación más audaz. Ulmer, evidentemente, parte en su film de las teorías einstenianas del espacio y del tiempo, pero en última instancia incurre en las arbitrariedades típicas a las que suele llevar el desprecio por el género mismo que se cultiva. Ulmer no se salva, lastimosamente, de hacer *science-fiction* vergonzante.

La película que se exhibió en México con la de Ulmer, *La bestia infernal*, es mucho peor. Se trata de una nueva muestra de ese subgénero de la *science-fiction* que podríamos llamar *monstruofílico*. Ya se sabe: un monstruo viene al mundo en virtud de misteriosas circunstancias a causar el horror general y a transmitir por su simple presencia trascendentales advertencias metafísicas. Como es de rigor, no puede dejar de raptar a la muchacha en turno. Lo malo del caso es que el pobre monstruo del film de Kowalski, al contrario de ese enternecedor amante que fue King-Kong, es uno de los bichos más risibles que hayan aparecido en cine.

Dueño del mundo insiste en una nueva vía de *science-fiction* que iniciaran Richard Fleischer con *20,000 leguas de viaje submarino* y el checo Karel Zeman con *La invención destructiva*. Se trata de ver el futuro con los ojos del pasado. No es casual que todos esos films se inspiren en novelas de Julio Verne. Como es sabido, este novelista, con un rigor que la *science-fiction* cinematográfica no suele tener, se concretó a atar los cabos del conocimiento científico de su época para hacerla de clarividente. El cine acude a Verne, quizá, para tratar de descubrir un falso misterio de la anticipación donde no hay más que simple racionalismo aplicado. Pero debe decirse en honor a Zeman que no buscó tanto descubrir las coincidencias entre el futuro imaginado por Verne y nuestro presente —coincidencias, en última instancia, anecdóticas— como constatar que la *óptica* de la época en la que la anticipación se intenta impide que tales coincidencias puedan producirse *realmente*. Es decir: los aparatos voladores imaginados por Verne pueden parecerse, técnicamente hablando, a los aviones actuales, pero entre unos y otros se establecerá una diferencia irreductible derivada de la *forma* en que son vistos o imaginados. Zeman, al tratar de reproducir la *forma* misma de una visión pasada del futuro, demostró que el cine de anticipación adquiere con el paso del tiempo una nueva dimensión. Lo que se propone como una visión del futuro acaba siendo, por encima de todo, una visión reveladora del pasado, del momento en que cada película fue hecha. Paradójicamente, es este hecho el que asegura a la *science-fiction* cinematográfica un interés perenne.

Whitney sigue otro camino: sitúa a uno de los aparatos imaginados por Verne en un mundo que no es el suyo. Un mundo en el que los figurantes van vestidos al estilo del siglo pasado, pero que no deja de ser un mundo visto a través de nuestra óptica y, por lo tanto, un mundo actual. Ese desajuste es el que hace fantástica, por anacronismo, a la nave voladora de Verne, y no las propiedades que el novelista le confería y

que hoy cualquier avión tiene. La intrusión de un artefacto del futuro visto por los ojos del pasado en un mundo pasado visto por los ojos del presente, produce efectos no previstos por el cineasta que, por encima de la relativa corrección técnica del film hecho también con un presupuesto muy bajo, dan fe de las dotes creadoras de una artesanía hoy en vías de desaparición.

Viaje al fondo del mar acaba de demostrar que, contra lo que ocurre con el resto del cine, existe en la *science-fiction* una clara relación entre los medios materiales que se emplean y los resultados que se obtienen. Estamos de nuevo en los inicios del cine, cuando hacer una buena película era cuestión de presupuesto. Irwin Allen no es un gran cineasta, ni mucho menos, pero sí es lo suficientemente hábil como para saber aprovechar las ventajas de la semi-superproducción. (Lo mismo pasaba en el excelente *Planeta prohibido*, del mediocre Frank Mc Leod Wilcox.) Su película tiene ese apoyo de lo verosímil que sólo dan un guión cuidadosamente construido, unos decorados y maquetas de cierta riqueza y la presencia de actores cuando menos presentables. De ahí se puede partir para abundar en los clásicos tópicos del género: el fetichismo de las máquinas y de los aparatos, la conjuración del apocalipsis, la revelación interior de los personajes situados en circunstancias extraordinarias, etcétera. Tratándose de un cine sujeto en tal forma a las contingencias materiales de producción, cabe comprender por qué siendo Allen un cineasta muy inferior a Ulmer ha hecho sin embargo una película muy superior, muchísimo más interesante que *Traspassando la barrera del tiempo*.

La fosa y el péndulo pertenece al género del film de horror que, pese a todos los elementos comunes que tienen uno y otro, se sitúa en las antípodas del *science-fiction*. En efecto: si la *science-fiction* narra historias del futuro y, por lo tanto, debe ceñirse a un rigor necesario por el mismo hecho de tratar de lo probable, de lo que puede suceder, el film de horror, casi siempre situado en el pasado, relata historias de explicación vedada, historias cuyo interés depende precisamente de lo que tengan de inefables. La frontera entre los dos géneros es la que separa muy concretamente lo racional de lo irracional, el film de horror y la *science-fiction* representan los dos caminos opuestos por los que se llega al mismo encuentro de lo maravilloso.

Roger Corman, dedicado por sistema a la adaptación de Poe (recuérdese *La pavorosa casa de Usher*) desconoce, sin embargo, un principio fundamental: no hay horror sin fascinación. Al igual que su colega inglés Terence Fisher, a quien imita, tiende a reducir el horror a una sola de sus dos dimensiones contradictorias, la de la repulsión. Esa nueva tendencia anglosajona del film de horror incurre en la aberración —aberración opuesta a la que suele nulificar los films de *science-fiction*— de pretender un mayor "realismo". De ahí la catastrófica utilización del color a efectos "realistas", cuando el color sólo podría justificarse como elemento de irrealidad. El castillo de *La fosa y el péndulo* no es el lugar encantado que debería ser, sino un feo caserón en

tecnicolor en el que se hace barbaridad y media con la gente. Diríase que estamos a un paso de la denuncia social. Si comparamos el film de Corman con el de Bava, *La máscara del demonio*, veremos que, en definitiva, la única diferencia entre uno y otro es una diferencia esencial: el segundo tiene poesía, el primero no. Y cuando se trata de hacer poesía, el talento cuenta de verdad. Ahí sí que no es cuestión de presupuesto.

No, el cine fantástico de hoy no nos da cabalmente la imagen del hombre que descubre las más terribles oscuridades subjetivas (film de horror) o las del infinito objetivo que debe conquistar

(*science-fiction*). Pero, a pesar de todo, debemos agradecer a ese cine fantástico todavía primitivo, elemental, barato en todos los sentidos, el no haberse desarrollado. Porque así no perdemos el contacto con ciertas esencias básicas del llamado "séptimo arte". Bien está que admiremos a Resnais o a Buñuel, a los autores a quienes pertenece el futuro del cine. Pero, a la vez, no podemos olvidar *La invasión de Mongo*. Fueron películas como las reseñadas en este artículo, tan malas como puedan serlo estas mismas, las que inspiraron nuestro primer amor al cine. Y los primeros amores, como se lee en las novelas rosa, dejan su huella para siempre.

TEATRO

Prostibulario

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

"¿Qué culpa tiene San Pablo de que San Pedro esté pelón?"

—Frase atribuida a la Verónica.

LOS TOROS DE MIHURA.

Desde que Dumas hijo descubrió (o creyó descubrir) que las prostitutas tienen corazón, los escritores, incluyéndome a mí y excluyendo a Henry Miller, por supuesto, hablan de ellas como si sólo tuvieran corazón.

Un caso muy avanzado de este error de apreciación es el de Mihura, quien con cierta frecuencia (unas tres o cuatro veces cada año) escribe una obra en la que el personaje central es una prostituta. El último de estos personajes que nos ha llegado a México es el que interpreta Amparo Rivelles en la *Chopin*.

Fue casi por accidente que vi *Una mujer cualquiera*. Mi intención de esa noche era ir al Caracol a ver la obra de mi distinguido paisano y fino guanajuatense González Caballero, pero como el teatro estaba de bote en bote y no había lugares, caminé hasta la *Chopin*, en donde el señor Junco me informó, mañosamente, que la obra acababa de empezar. Cuando entré en la sala vi en el escenario a una criada que sollozaba en primer término derecha, mientras el primer actor Nicolás Rodríguez (cortesía de producciones ANFER), en el papel del Inspector Ruiz, y su ayudante iban descubriendo poco a poco: una botella y dos vasos, uno de ellos marcado con *rouge* (*à Madrid le rouge est le lipstick*), un pañuelo con dos letras bordadas, la primera de las cuales era una N, y un cabello de mujer, castaño. No tardé en deducir que en alguna parte de la casa debía estar el cadáver del patrón de la sirvienta y dueño de la casa, y puesto que todo indicaba que el asesinato lo había cometido una mujer de pelo castaño cuyo nombre de pila empezaba con N, lógico era suponer que cuando apareciera una mujer cuyas características concordaran con los datos de la policía, esa mujer fuera inocente. Mi certeza aumentó cuando, en el tercer cuadro, entró Amparo Rivelles en la casa de su amiga Rosa, con una abundante cabellera castaña y respondiendo al nombre de Nieves. Venía a pedirle a Rosa que la es-

condiera en su casa, porque la policía la buscaba; ella decía que el asesino, haciéndose pasar por el asesinado, la había contratado a ella, que era prostituta, la había llevado a casa del asesinado, había asesinado al asesinado y desaparecido, después de dejar el cabello, el *rouge* y el pañuelo para que le colgaran a ella el muerto. Es decir, que había en realidad dos hombres y una mujer, mientras que los datos indicaban que había sólo un hombre y una mujer. Rosa, a pesar de ser la única amiga de Nieves, y en una época colega suya, le niega hospitalidad, porque se va a casar con Luis, que es un joven decente que llega de un momento a otro de San Sebastián. Lllaman a la puerta; entra Luis con un *blazer*, y el público lanza un grito de horror. Entonces comprendí que la obra no era policiaca, sino sentimental. Resulta que este canalla de Luis (Lorenzo de Rodas) era nada menos que el asesino, y que la infeliz de Nieves, de entre los dos millones de habitantes que ha de tener Madrid, fue a pedirle ayuda precisamente a la novia del asesino, y que todo el público sabía quién era el asesino y cómo había estado la cosa, gracias a la primera escena que yo no sólo no había visto por culpa mía, sino que ni siquiera había previsto por culpa del señor Junco.

El primer acto termina en que Rosa se va a hacer un *show* en un cabaret donde trabaja, y que Luis convence a Nieves (que no entiende todavía que esa compañía no le conviene) de que se vaya con él.

Luis esconde a Nieves de la policía, la enamora, se la lleva a un pueblo cerca de la frontera, para cruzar a Francia y allí vivir felices el resto de sus días, y entonces, cuando la policía se acerca, mete la pistola asesina en la bolsa de un abrigo que le han prestado a ella. Desgraciadamente para él, este acto lo hace no solamente delante del público que también se había tragado la historia de su amor, sino de Nieves, que como en todas las obras malas va bajando una escalera cuando él mete la pistola en el abrigo. "¿A dónde vas?", le pregunta ella; "Voy a ver si el paso está libre." Ella se pone el abrigo. "Antes de

irte júrame que regresarás por mí, y que me llevarás a un lugar muy lejano y muy hermoso, en donde estemos solos tú y yo, y que me amarás eternamente, y que nunca me abandonarás, y que nunca me traicionarás, y que nunca me compartirás, y que nunca me engañarás, y que santificarás las fiestas, etcétera." "Te lo juro." "Abrázame muy fuerte." Él la abraza muy fuerte y ella le mete cinco balazos en la barriga. Entra el inspector Ruiz. Lo primero que dice es que desde un principio sabía que ella era inocente, y que en realidad la búsqueda la había hecho despacito para ver qué pasaba, con lo que se hace acreedor al premio del cretino más grande en la historia del teatro universal.

Nieves es una prostituta seria y decente, de esas chocantísimas que le cuentan a uno que la vez que quisieron pertenecer a un solo hombre, éste las traicionó. Le dice al asesino en el restaurante de la estación: "No creas que estoy contigo porque me sienta sola, o porque tenga miedo, sino porque desde el primer momento en que te vi te encontré muy atractivo." Lo cual no le impidió en el primer acto amenazarlo con la denuncia. Es cierto que él logró disuadirla con sólo decirle: "¿Sí? Denúnciame. ¿Quién va a creerte a ti, que no eres más que una... cualquiera?" Él es un hombre decente, pero al principio del segundo acto le confiesa a ella que hacía tráfico de drogas en combinación con el asesinado y que tuvo que matarlo, porque de alguna manera lo tenía agarrado. Lo cual significa que durante todo el tiempo, es ella la que lo tiene a él en su poder, y no él a ella, como creen Mihura, Nieves y el mismo asesinado, quien, si la obra estuviera bien escrita, sería la víctima y el héroe: tiene que matar a un canalla que lo tiene atrapado y, luego, cargar con una prostituta que sabe que es el asesino, que le hace el chantage sentimental más elaborado de que yo tenga noticia y que acaba por asesinarlo.

IRMA LA DULCE.

Si Mihura es imitación Simenon, que es como decir queso "imitación Kraft", Breffort y Monnot son imitación de Brecht y de Weill, que es decir otra cosa, pero no necesariamente mejor.

Mientras que Mihura se empeña en hacer creíble algo que es falso, los autores de *Irma la dulce* se las arreglan para presentar una verdad horrenda sin que el público se entere de que es verdad, ni de que es horrenda. Irma entra en un hotel que se llama El Rápido, y afuera se forma una cola de hombres, que van entrando y saliendo, conforme ella los despacha. Cualquiera que haya estado en una cola de ésas, real o metafórica, sabe que si de eso se hace un chiste, resulta no sólo un chiste sino un estudio biológico, psicológico y sociológico. Pues aquí no, aquí es un chiste *tout court*.

Irma tiene un amante: Polyte, *le Patron*, a quien abandona, nadie sabe a ciencia cierta por qué, cuando conoce a Néstor el puro. Néstor e Irma tienen un gran amor. Pero ella trabaja con más ahínco que nunca, y Néstor el puro es celoso. La solución parece estar en puerta cuando Néstor se encuentra tirados diez mil francos. Con levita, un

sombrerito plano, barba y anteojos, diciéndose llamarse Óscar y aparentando más edad, busca a Irma y la contrata para que sea su amante única por diez mil francos diarios. Desde ese día Irma se acuesta con Óscar, cobra los diez mil francos y corre a acostarse con Néstor, a quien le entrega los diez mil francos. Como resultado lógico de estas actividades, tanto Néstor como Óscar van sintiéndose cada día más cansados. Irma, por su parte, empieza a enamorarse de Óscar, y Néstor vuelve a estar celoso, hasta que acaba por tirar al Sena la levita y el sombrero de Óscar. Resultado, lo aprehenden, lo juzgan y lo condenan a trabajos forzados por asesinato. Lo llevan a Cayena, de donde se escapa al enterarse de que Irma tendrá un hijo suyo para la Navidad. Cuando llega a París le han crecido unas barbas tan parecidas a las de Óscar que le permiten demostrar que Óscar no ha muerto, ergo Néstor es inocente.

Ahora bien, esta pieza, que como todo

buen musical se convierte en un caos a la mitad del segundo acto, tiene en el fondo una verdad, que no se puede enseñar porque el público saldría de estampida. Néstor disfrazado de Óscar dice: "He descubierto que (Irma) tiene mala memoria... para las caras." El público se ríe sin entender que la frase está mal dicha, porque en realidad lo que se acaba de demostrar es que Irma tiene mala memoria "hasta" para las caras.

A pesar del título, la obra tiene en realidad dos buenos papeles masculinos: el del narrador, Bob, que lo hace Pancho Córdoba (y Pancho Córdoba nostálgico de París es algo nauseabundo), y Néstor el Puro, que Julio Alemán hace sorprendentemente bien. Irma, que es la única mujer en la obra, más que personaje es el tema, y se habla tanto de ella, y se la alaba tanto, que no me imagino qué actriz pueda representarla sin resultar insignificante: probablemente María Victoria.

LOS LIBROS ABIERTOS

EXPLICIT: Roberto Ruiz, *Plazas sin muros* (novela). Ed. Andrea. Colección Los Presentes, núm. 81. México, 1960. 122 pp.

NOTICIA: Se trata de la primera novela de Roberto Ruiz, profesor de literatura española en una universidad norteamericana. Nació en Madrid hace 37 años y estudió en México, graduándose en la Facultad de Filosofía y Letras. Escribió sus primeros cuentos en *Presencia*, aquella digna revista que, hace doce o trece años, hacían Manuel Durán, Carlos Blanco, Tomás Segovia, José M. García Ascot y Ramón Xirau. Algunos de aquellos cuentos —recuerdo, especialmente, *Decepción*— eran de factura impecable. Tomó el grado de maestro con una tesis brillante sobre Saint-Exupéry (1952). Luego publicó un tomito de cuentos, *Esquemas* (Editorial Bajel, México, 1954), que, sin más, lo colocó entre los dos o tres buenos cuentistas jóvenes que nos dio la emigración política española. Marchó a Estados Unidos. Un verano reciente se trajo de allá un grueso manuscrito: novela mironiana muy trabajada, exponiendo con gran sensibilidad y empeño literario experiencias autobiográficas infantiles. Todavía está inédita. En 1960 publicó esta *Plazas sin muros* que hoy comentamos, al saber que Roberto Ruiz se ha traído este último fin de año, de su lejano profesorado, una tercera novela.

EXAMEN: Cuesta trabajo dar una visión de conjunto, definidora de los valores de esta novela. Porque, junto a 28 primeros capitulillos de gran calidad narrativa y de notable dominio literario, hay otros tantos —en la segunda mitad del libro— en que la acción desmaya y se pierde, la vivacidad estilística se descuida y los trazos maestros del comienzo parecen malograrse. La novela narra en su primera mitad la marcha agobiadora de un batallón de soldados españoles cruzando una áspera serranía. No se sabe si es tiempo de guerra o de paz. La incertidumbre del lector es también la

de los soldados. ¿Van a la guerra? ¿Empezará la lucha al cruzar aquel portillo? ¿O se trata solamente de una maniobra rutinaria? Conocemos tipos característicos pintados con gran economía, en la acción misma o en el soliloquio de la lenta y agotadora caminata. El paisaje extenuante, la incertidumbre del destino, los recuerdos premonitorios, y el envenenamiento de muchos soldados con el agua emponzoñada de un manantial, dan un clima bronco, tenso, épico —épica de la crueldad, de la futilidad y de la derrota humana—, en el que los personajes parecen ser la barbaridad del hombre y la arbitrariedad y esterilidad de la vida castrense. Pero cuando el batallón llega por fin al pueblo, todo el vigor narrativo de Roberto Ruiz se debilita al exponer la vida de cuartel, rancho, comunión, prostíbulo de pueblo y tasca. El relato se desparrama en mil hilillos desperfilados, como se pierde el agua de una canasta. Un final apresurado —la desertión de los tres hombres mejor trazados, al saber que el destino del batallón es la represión de una huelga minera— casi salva el hilo desmadrado de la narración. Pero ese sentido épico del comienzo no se recupera. Falta nervio e intensidad. Las situaciones son endeble y la apoyatura puramente formal es insuficiente. Y es lástima. La manera nerviosa, valleinclanesca, de breves —y aun brevísimos— capitulillos, conjugada con un muy apreciable dominio del lenguaje, empeñosamente enriquecido, denuncian al escritor terco, en perpetua lucha con las palabras, con el arte. Una sola observación sobre el estilo hay, que hacer a Roberto Ruiz: su exigente sentido del ritmo le hace caer frecuentemente en el verso. Le pasa lo que, según Unamuno, sucedía a Martí: que escribe versos sin querer. Sus descripciones van henchidas de endecasílabos y heptasílabos que, a veces, agobian. Quisiéramos que fuera esta primera novela de Roberto Ruiz parte de un plan de mayores vuelos. Los defectos aquí apuntados serían así mucho menores.

CALIFICACIÓN: Mediano.

—F. A.

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

Cuando se proclamó la República Española, Antonio Machado dejó Segovia para ser catedrático en un instituto de Madrid. Vivió en la calle del General Arando número 4, acompañado de su madre y la familia de su hermano José. Durante las horas que no ocupaban sus clases solía visitar los cafés de la Glorietta de Bilbao, y en los últimos tiempos de su estancia en Madrid reunió una tertulia en el Café de Varela, donde se veía a diario con Ricardo Baroja, Giménez Encina, Ricardo Calvo... Por esos años estuvo cerca de Guiomar, la amada, la indesligable de sus versos postreros. Colaboró en *El Sol*, publicó *Juan de Mairena* y una nueva edición de sus *Poesías completas*. El 18 de julio de 1936 dio fin a ese lapso de tranquilidad. Desde el comienzo de la Guerra Civil, Madrid estuvo amenazada por los bombardeos. Viejo republicano, Machado permaneció en todo momento fiel a la República. En adelante, no verá más a Guiomar, quien parte hacia las costas del Atlántico. "La guerra dio al amor un tajo fuerte", dirá en un soneto de años después. Las obras de teatro que por entonces escribía con su hermano Manuel no llegaron a terminarse y se han perdido quizá. Conservamos, en cambio, los poemas de guerra, como *El crimen fue en Granada*, a la memoria de Federico García Lorca.

Una mañana, bajo los bombardeos de otoño, León Felipe y Rafael Alberti se presentaron en casa de Machado, y le pidieron que dejara Madrid. En el local del Quinto Regimiento se organizó un almuerzo de despedida. Al atardecer salió con su familia para Tarracón; llegaron a Valencia al día siguiente. Vivieron en la Casa de Cultura, hasta que unos amigos le proporcionaron una villa en el pueblo de Rocafort, a unos veinte minutos de Valencia.

Rocafort crece en los declives de un cerro pequeño. Su tierra tiene la frescura que le da el agua de las acequias. Abajo el mar mece las barcas de los pescadores. En lo alto, hay un ralo bosque de pinos, y a la derecha los naranjales se cargan de azahares. Aquí, lentamente, Machado va recobrando la salud y la serenidad. Reanuda su trabajo y cada noche escribe hasta el amanecer. Cuando despunta el alba, abre la ventana para contemplar el nacimiento del sol o sube hasta la torre y desde allí ve dibujarse la primera claridad en la línea del mar.

Pocas veces desciende hasta Valencia. Un claro mediodía sobre un tingladillo alzado en medio de la plaza, habla con

una fuerza que no han olvidado quienes lo escucharon. En otra ocasión asiste al acto que inaugura el Congreso Internacional de Escritores, en julio de 1937, y pronuncia un discurso: *Sobre la defensa y la difusión de la cultura*.

En abril de 1938 el camino entre Valencia y Barcelona corre peligro de ser interceptado. Una tarde, Machado abandona Rocafort. Después del crepúsculo llega a Barcelona. Se instala en el Hotel Majestic. León Felipe lo acompaña durante un mes. Pasa más tarde a la Torre Castañer, en el Paseo de San Gervasio. A pesar de la fatiga física, produce nuevos versos y prosas que publica en *La Vanguardia* y en casi todas las revistas que leen los combatientes. Se presenta el invierno con su mayor crudeza y no hay carbón para encender la única chimenea. Los domingos es visitado por Tomás Navarro Tomás, el eminente investigador de la fonética, por el musicólogo Torner... Cada noche, su madre le lee a Cervantes, Shakespeare, Tolstoy, Dostoyewski, Dickens, Bécquer, Darío...

El 22 de enero de 1939 un auto enviado por el doctor Puche, Director de Sanidad, lo lleva hacia Gerona, en la medianoche invadida por el haz de reflectores que anticipan la incursión aérea. El auto se detiene antes de llegar a la frontera: delante hay cientos de vehículos, casi empotrados unos con otros, que impiden toda esperanza de seguir adelante. Machado y sus familiares bajan del auto y se pierden entre la multitud que marcha a pie. La oscuridad y la lluvia torrencial hacen difícil el camino. En el auto quedan los libros y los últimos manuscritos del poeta. La noche del 27 Machado pasa al fin la línea divisoria. Con su madre, su hermano y su cuñada permanece en un vagón de ferrocarril detenido en la estación de Cerebere. Navarro Tomás le lleva de Perpignan una carta del Ministro de Estado pidiéndole que vaya a residir a la Embajada Republicana en París. Machado prefiere quedarse en un puerto pesquero del Mediterráneo: Collioure, a donde lo lleva Corpus Barga. La calle principal sigue la línea trazada por el mar. En la plaza, ante un arroyo, se levanta el modesto Hotel Bougnol-Quintana. La señora Quintana recuerda aún hoy a Machado envejecido, triste, enfermo, humilde y lleno de bondad. Transcurren unos días que parecen aliviar la enfermedad de su corazón. No obstante, Machado ve cerca el fin de su vida y pide a su hermano que lo lleve a ver el mar.

Al llegar a la playa se sentaron sobre una de las barcas encajadas en la arena. Soplabla el viento, a través de la luz del invierno. Machado se quitó el sombrero que sujetó contra la rodilla, mientras reposaba absorto en la cayada de su bastón. Al cabo de un largo rato, señaló hacia las chozas de los pescadores. "Quién pudiera vivir ahí tras una de esas ventanas, libre ya de toda preocupación", dijo a su hermano. Después se levantó con gran esfuerzo y regresaron en silencio, caminando con dificultad por encima de la arena que aprisionaba sus pies.

La muerte lo alcanzó en el atardecer del 22 de febrero, miércoles de ceniza. Dicen que repetía con voz bajísima y monótona: "Merci, madame; merci, madame." Fue sepultado el 23, a las cinco de la tarde. Seis milicianos llevaron el féretro, cubierto con la bandera de la República, seguidos por una larga comitiva. La madre, doña Ana Ruiz, muerta tres días después, fue enterrada a su lado.

En el bolsillo del gabán de Machado, su hermano halló un papel que contenía tres anotaciones: en la primera se copiaban las palabras que inician el monólogo de Hamlet, lectura cotidiana durante el invierno pasado en Barcelona. La tercera consistía en una variante de una de las Canciones a Guiomar: "Y te daré mi canción", en vez de "Y te enviaré mi canción". La segunda tenía un solo renglón, el último verso que escribió Machado:

Estos días azules y este sol de la infancia.

*

Los datos reseñados en párrafos anteriores pertenecen al excelente libro de Aurora de Albornoz *Poesías de Guerra de Antonio Machado*, que acaba de publicar Ediciones Asomante de Puerto Rico. Aurora de Albornoz ha investigado fervorosamente la vida y la obra de Machado, y fruto de esa labor viene a ser el presente tomo que aparte de reunir los testimonios dispersos sobre los últimos días del poeta, presenta en la segunda parte del volumen los poemas escritos de 1936 a 1940, entre ellos algunos que hasta hace poco se consideraban extraviados: *Voz de España*, *Alerta*, unas *Coplas* finales y este poema a Mija, el héroe de Madrid, con el que damos término a esta recordación:

*Tu nombre, capitán, es para escrito
en la hoja de una espada
que brille al sol, para rezado a solas
en la oración de un alma,
sin más palabras, como
se escribe César, o se reza España.*

—J. E. P.

