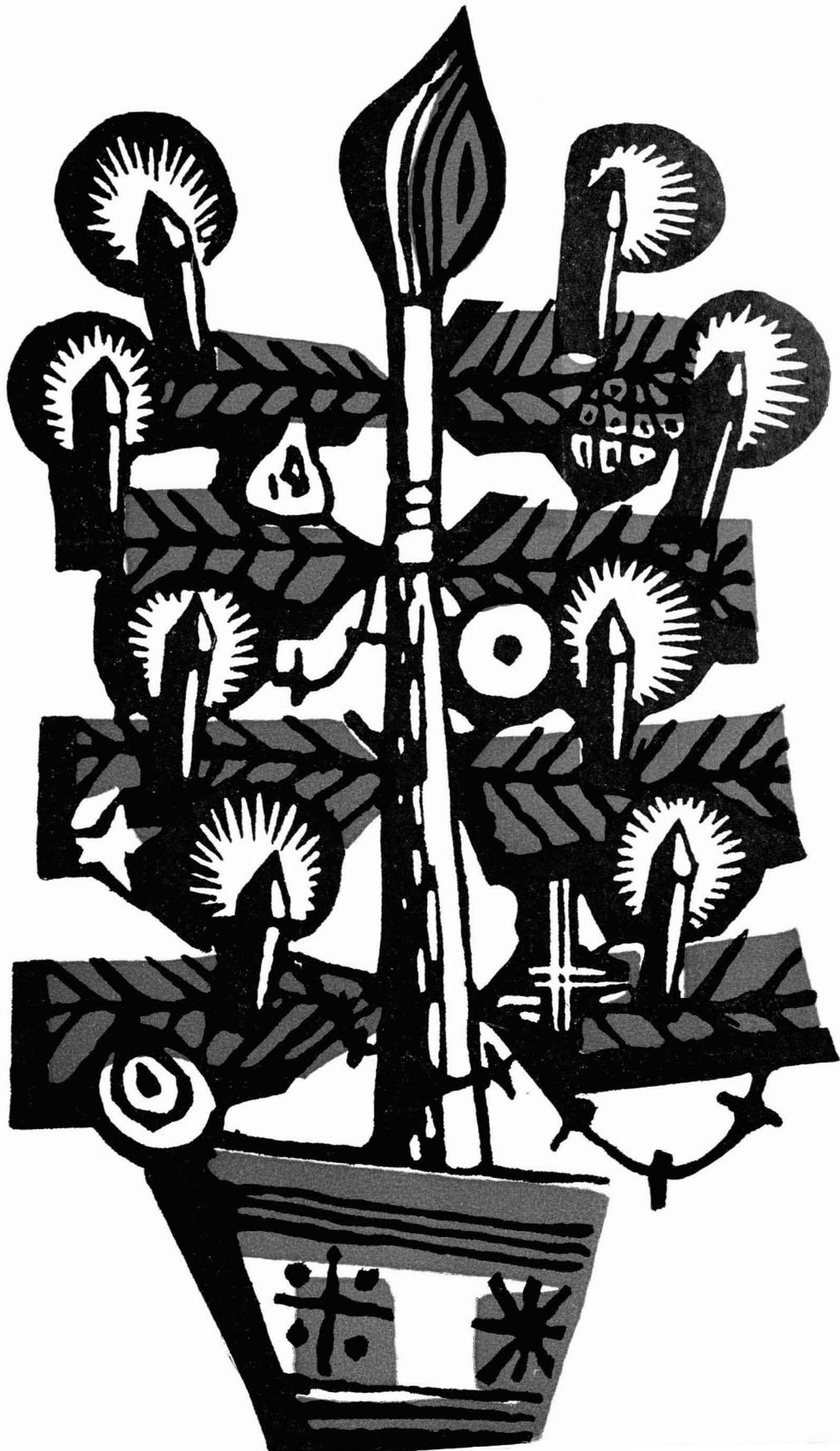


REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

DICIEMBRE 1962

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
GÜNTER GRASS
ELENA GARRO
RUBÉN BONIFAZ NUÑO
DOS TESTIMONIOS PERUANOS
¿DE QUÉ VIVEN NUESTROS PINTORES?



Volumen XVII, Número 4

México, diciembre de 1962

Ejemplar \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

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 solicitados.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso

México 1, D. F.

Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL 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>
EL ENVÍO	<i>Rubén Bonifaz Nuño</i>
ENCUENTRO CON GÜNTER GRASS	
EL ALBUM DE FOTOS	<i>Günter Grass</i>
¿DE QUÉ VIVEN LOS ESCRITORES?	<i>Jorge Ibarguengoitia</i>
¿DE QUÉ VIVEN LOS PINTORES?	<i>Carlos Valdés</i>
VIDA DE LOPE DE VEGA	<i>Max Aub</i>
RAMO A LOPE	<i>Juan Ramón Jiménez</i>
EL DÍA QUE FUIMOS PERROS	<i>Elena Garro</i>
DEL ORDEN DE LAS COSAS	<i>Blanca Varela</i>
SOBRE RAÚL PORRAS BARRENECHEA	<i>Sebastián Salazar Bondy</i>
MÚSICA	<i>Jesús Bal y Gay</i>
CINE	<i>Emilio García Riera</i>
TEATRO	<i>Jorge Ibarguengoitia</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Federico Álvarez, Carlos Valdés</i>
ANAQUEL	<i>Francisco Monterde</i>
SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS	<i>José Emilio Pacheco</i>
DIBUJOS	<i>Lilia Carrillo, Vicente Rojo</i>



Ver: *Vida de Lope de Vega* en páginas interiores

La feria de los días

I

El final de 1962 nos encuentra en un extraño estado de ánimo. Numerosos incidentes que aún no se borran del horizonte, junto a la sombría eventualidad de sus consecuencias, hacen que la próxima Navidad albergue sentimientos no muy optimistas en lo que se refiere al futuro del género humano.

II

No soy el primero, y por cierto no seré el último, que se pregunta si nuestra orgullosa estirpe ha desembocado en la franca locura. Todo parece indicarlo así. En vez de aferrarse a la vida, procurando enriquecerla y ennoblecerla, muchos parecen obstinarse en el camino del suicidio colectivo. Miran con lástima o desprecio a quienes atreven voces de alarma, pobres "tibios" que así se estrellan frente a un muro de valiente y decidida ceguera y de gallardo afán exterminador. No hay nada que hacer: en nuestro mundo el valor y la voluntad se demuestran jugando a la ruleta rusa; aquellos que no quieran entrar en el juego están destinados al infierno de los indecisos.

III

Tanto peor; yo no logro envidiar el viaje espontáneo hacia el otro infierno: el de los suicidas rotundos. Por mi parte seguiré predicando —aunque sea simbólicamente— en este desierto en que se halla refugiado, con el amor a la vida, el viejo anhelo de la solidaridad humana en ambientes de paz y equilibrio.

IV

Y sospecho —Dios me perdone— que la cobardía está del otro lado: en el desorden establecido que abre las puertas a la nada; en el desahogo puro; en la palabrería gastada que ahoga el juicio y la comunicación. Los desplantes del valentón de cantina sólo encubren un hondo miedo de sí mismo. Los alardes de fuerza, practíquenlos los individuos o las naciones, traicionan una débil pusilanimidad que rehúye las armas comprometedoras de la razón.

V

¡Qué fácil resulta la invención de chivos expiatorios! ¡Y qué cómoda! En ellos descargamos con el beneplácito ajeno nuestras propias responsabilidades. El nazismo fabricó

el mito del judío como culpable absoluto. Hoy el dedo acusador del blanco señala al rojo, y éste se lava las manos en la denuncia de aquél. La propaganda nos enajena. La verdad y la justicia se han vuelto conceptos vacíos que todos manejan, enarbolan y declaman, sin respeto alguno a sus originales significados.

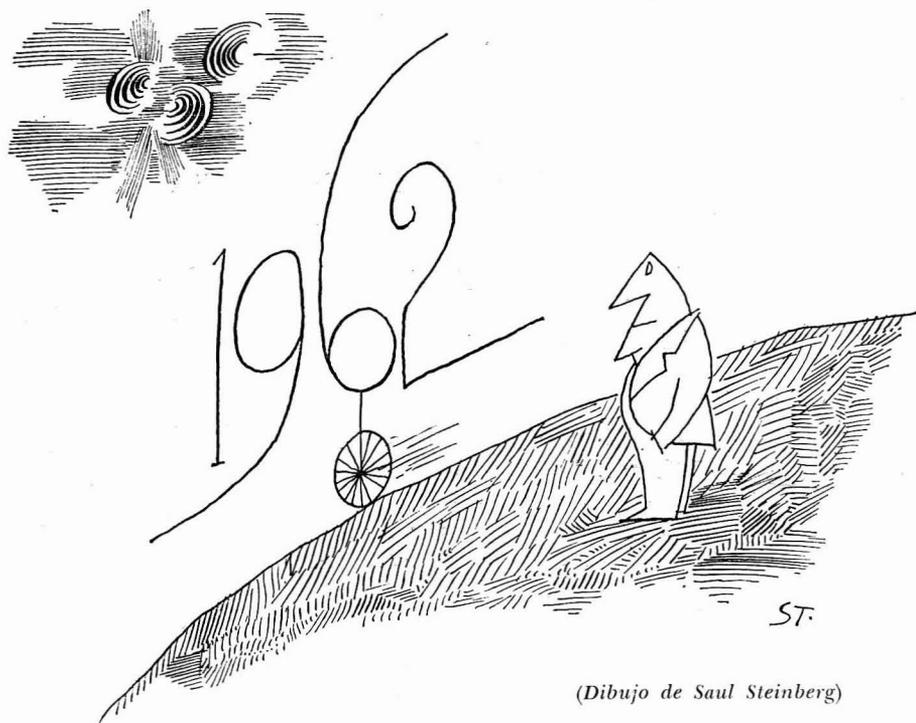
VI

Sé muy bien que hay lides nobles y antagonismos inevitables. Pero no se concibe plantear en esos términos la perspectiva contemporánea de un conflicto bélico. Ni los intereses equívocos que se debaten conciernen a nuestras realidades fundamentales, ni la guerra —y éste es el argumento supremo— traerá consigo solución alguna.

VII

La única valentía genuina radica en hacer frente a la vida mediante el ejercicio, arduo a menudo, de una decisión clara y racional, naturalmente encaminada al mejor entendimiento del hombre con el hombre. Lo demás es fuga, crimen de lesa hombría.

—J.G.T.



(Dibujo de Saul Steinberg)

El envío

Humo la estrella, escoba
de humo sólo, su lumbré; de agua oscura
su nube de serpiente, su sonaja.

Y alguien tiritita de sentirse a medias
borracho, a medias solo, amado a medias,
y siendo yo, completamente a medias.

Pues cuando de mi mano doy la vuelta
por la esquina que quiero, y cuando llueve
y espero alguna cosa, algún milagro
en ruedas grises, a destiempo, y miro,
hallo mi espejo, rostro a rostro
desmantelado, abriéndose de risa.

Y así se llama, así se nombra mía
mi casa, mi alimento, mi brasero:
cara de humo, cueva de humo, tigre
de humo reluciente, tigre joya,
joya de humo resonante, escudo.

Tal vez si comprendieras, si supieras,
tal vez, hacia qué rumbo, vencedora
de la serpiente la paloma
del espíritu fuera, y la purísima
concepción del guerrero coronado
de sangre hasta el sabor de la garganta.

Y un sol en cruz para salvarme,
y un collar degollado y una sarta
de calaveras, y tendría
la mazorca de dientes amarillos
y las hambrientas órbitas.

Tú fuiste lo que somos; antes
que bebiera mi sangre en tu cuchara,
tú fuiste, ya, la sed que multiplica
por cero el canto de la dicha
y salva el cetro de la cólera.

Yo, qué diré; qué mando yo, qué entrego,
qué abandono, si el hambre fue la herencia;
y el hambre de mi hermano, el hambre a medias
de mis abuelos chicos, de mis nietos.

Junto a la guerra se asentó mi casa;
arde el escudo ronco entre la lluvia.
Todo es tierra florida bajo el humo,
todo es maizal de llamas.

Y es la batalla. Nadie en adelante
comprenderá, tal vez, que tenga fuerzas
mi corazón para voltear; que envíe
su plumaje de fuego, su árbol rojo,
su tren de escamas póstumas brillando.

Rubén Bonifaz Nuño

Encuentro con Günter Grass

Junto a este diálogo con Günter Grass, publicamos un fragmento de la novela *El tambor* — el libro que ha dado a este narrador de treinta y ocho años uno de los sitios más destacados en la literatura alemana contemporánea. Próximamente, *El tambor* aparecerá en nuestro país dentro de la serie "Novelistas Contemporáneos" de la Editorial Joaquín Mortiz.

—Cuando un francés encuentra a un alemán, generalmente una pregunta le quema los labios: ¿Dónde estaba usted, qué hacía durante la guerra?

—¡Oh! Puede usted hacerme esa pregunta. En 1939, tenía doce años, estudiaba en el Liceo de Langfuhr, un suburbio de Danzig en el que vivían mis padres. Hasta el verano de 1944 vivíamos tranquilamente; escuchábamos las noticias de la radio y los relatos de los soldados que volvían del frente. Pero, en el medio pequeño burgués de mis padres, eso no era lo más importante. No nos afectaba lo que pasara en Stalingrado; el verdadero problema era el abastecimiento.

—¿Y en 1944?

—Fui movilizado en agosto. Primero en los carros blindados, después en la infantería en Silesia y luego en Berlín.

—¿Qué fue lo que marcó particularmente ese periodo?

—El miedo... Del primero al último día... Un miedo que mi origen cachuba no logró vencer.

—¿Cachuba?

—Sí, mis abuelos maternos pertenecían a una familia de campesinos cachubas. Es una antigua raza eslava establecida en el sur de Danzig mucho antes que los alemanes y aún antes que los polacos. Mi abuela y su marido se instalaron en la ciudad antes de su matrimonio; tenían vergüenza de su origen y sólo les urgía germanizarse lo más pronto posible. Mi madre se volvió completamente alemana. De vez en cuando íbamos al campo a visitar a nuestra familia que permanecía cachuba. Esas visitas eran para mí algo fascinante y completamente exóticas. Siempre admiré en los cachubas su forma inteligente de vivir.

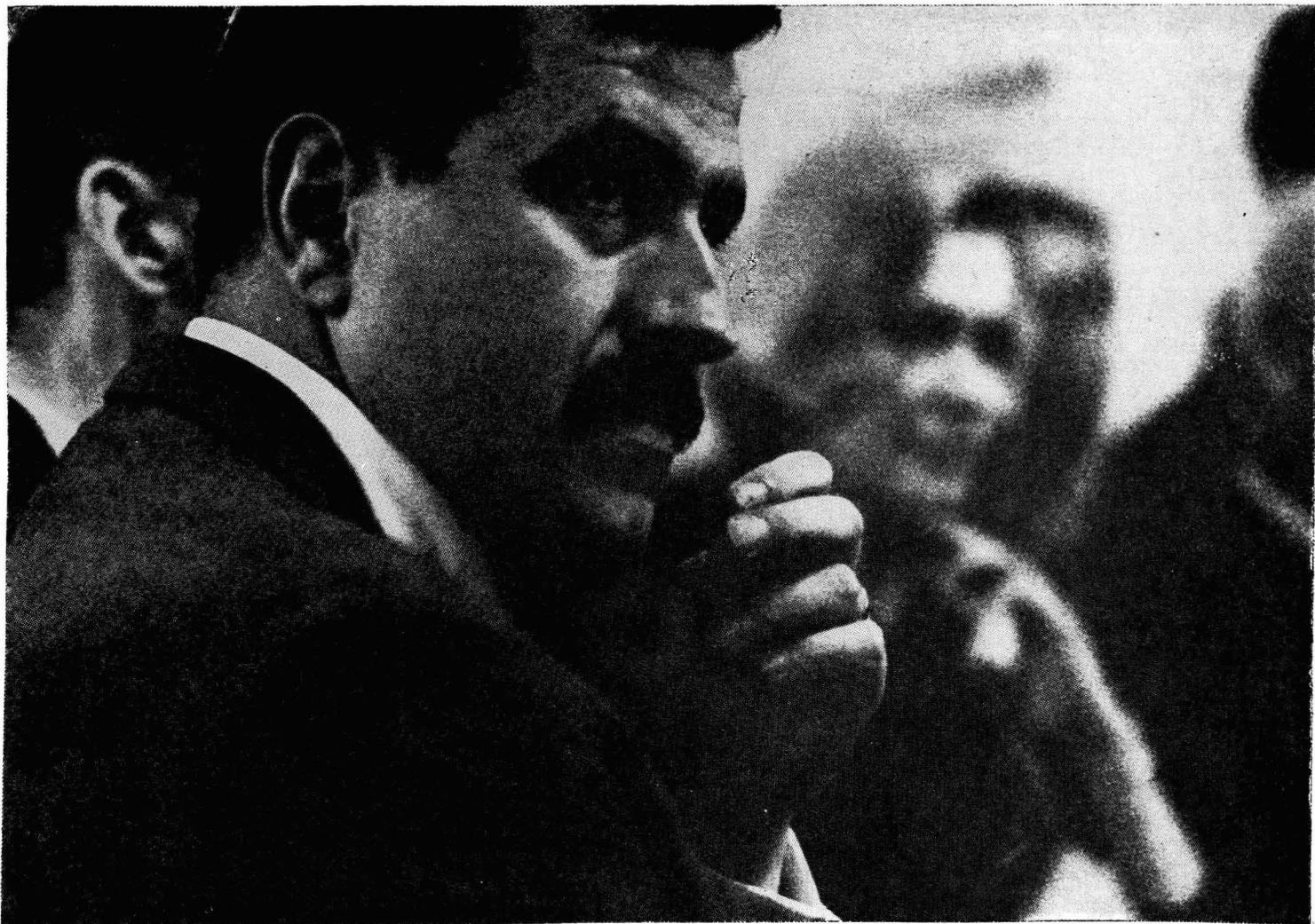
—¿Es decir?

—Una especie de genio para esquivar las borrascas de la historia que no han dejado de abatirse sobre su país... Así, me acuerdo muy bien de que en la víspera de la guerra de 1939, cuando los incidentes se multiplicaban en el corredor de Danzig entre alemanes y polacos, había en la casa de mi tía dos banderas enrolladas una dentro de la otra: una bandera alemana y una polaca. Cuando el tumulto anunciaba la llegada de una tropa, el más joven de los hijos debía subirse inmediatamente al árbol más grande de la propiedad para anunciar quién llegaba. Según el caso, se ondeaba una u otra bandera, sin ningún complejo.

—Esta filosofía baña su primera novela, puesto que de una manera muy autobiográfica los abuelos de su héroe, Óscar, son también cachubas.

—Sí. Por otra parte, Anna Bronski, la abuela del enano Óscar lo expresa como yo mismo lo siento cuando dice: "No hay manera de correr a los cachubas, tienen que quedarse en su lugar y conservar sus cabezas para que los otros les peguen, porque nosotros no somos buenos polacos ni buenos alemanes; cuando se es cachuba eso no basta ni para los Fritz ni para los polacos. Quieren siempre el ciento por ciento." Eso es de tal manera cierto que, durante la guerra, los nazis lo consideraron siempre con desconfianza. Había categorías de población que iban de los más arios a los más bastardos: Volksdeutsche, Reichdeutsche y Volksgruppe I, II y III... Ellos estaban clasificados en los Volksgruppe III, es decir los menos puros.

—¿Piensa usted que ese origen cachuba tiene un papel importante en la manera en que usted cuenta —en *El tambor* o



Günter Grass — "el universo de tenderos y artesanos"

en *El gato y el ratón*, sin participar realmente y con una ironía a veces terrible— esa guerra que marcó a todos los alemanes?

—En efecto, es una actitud cachuba que me es muy familiar. Cuando a un cachuba se le permite elegir entre dos posibilidades, siempre prefiere una tercera. Si se me ofrece elegir entre condenar o justificar los sucesos que hicieron la historia alemana entre 1939 y 1945, escojo situarme aparte, es decir, contar sin juzgar nunca.

—Hace un momento me dijo usted que estaba en Berlín en los últimos días de la guerra, ¿qué le pasó después?

—Los rusos estaban en las puertas. Tuve la suerte de ser herido en los alrededores de Berlín el mismo día de ese famoso aniversario de Hitler y de una de sus últimas revistas a las tropas. Fui enviado con otros ochenta mil heridos a un hospital de Marienbad, dado de alta a los tres meses con un viejo uniforme como único viático. Sobreviví trabajando en las granjas, en una mina de sal, luego como tallador de piedra en un cementerio: durante dos años grabé inscripciones funerarias.

—¿Cuándo comenzó usted a escribir?

—A los catorce años, adoraba escribir poemas y dibujar. Pero la guerra calló bruscamente mi inspiración. He sido siempre muy sensible al ambiente y a los sucesos que rodean nuestra existencia. Vivía con mi mujer en Berlín; ahí escribí *El gato y el ratón*. El año pasado, había empezado una nueva novela y, bruscamente, el 13 de agosto, el problema del Muro comenzó, impidiéndome escribir una sola página coherente hasta el principio de este año.

—¿A partir de qué momento comenzó a creer en su vocación de escritor?

—En 1955, cuando descubrí el Grupo 47 y fui acogido por él. Eso sucedió de una manera muy curiosa. Un día en Berlín (había abandonado mi oficio de tallador de piedra y vegetaba con mi mujer mientras intentaba algunos poemas y algunas piezas de teatro), mi mujer leyó que había un concurso de poemas en la radio de Stuttgart y me convenció de que participara. Casi habíamos olvidado esta historia cuando me avisaron que había obtenido el tercer premio, ciento cincuenta marcos y un pasaje de ida y vuelta en avión para Stuttgart. Ahí, el Grupo 47, que reunía a escritores y poetas alemanes de la postguerra, me invitó. Les leí mis poemas, me animaron y Walter Höllerer, que publica varias revistas literarias, editó algunos poemas.

—Hasta ese momento usted había preferido el teatro y la poesía, ¿por qué dos años más tarde se decidió a escribir en prosa *El tambor*?

—No tenía el valor de escribir en prosa porque creía que mi talento estaba en la poesía o en el diálogo del teatro. Un día, después de muchas dificultades, se representó una de mis piezas en un pequeño teatro de Colonia. Fue una catástrofe. Me fui a París, furioso; juré no escribir una sola línea que no estuviera en prosa e inmediatamente comencé los primeros capítulos de *El tambor*.

—¿Cuándo pensó usted por primera vez en el tema de *El tambor*?

—Inmediatamente después de la guerra. Quería describir el universo pequeño burgués, de tenderos y artesanos de Danzig, al cual pertenecían mis padres y cuya evolución pude seguir durante toda la guerra. Un mundo "molusco", sin opinión fija, sin resistencia, sin reacción frente a los sucesos más atroces. Pensé primero en hacer un poema, un poema muy largo, en el cual un santo asomado desde lo alto de una columna contaba todo lo que veía.

—Como Asmodeo encima de los tejados...

—Sí. Pero ese poema no valía mucho. Era demasiado estático y aburrido. Buscaba a un héroe que participara en la acción pero que también pudiera evadirse de ella, que fuera lo suficientemente extraño para arrojar una mirada original sobre lo que veía. Un día pasaba la tarde en casa de unos amigos en Suiza; teníamos una conversación apasionante, animada; sin embargo, seguía los pasos de un niño de tres años que, completamente indiferente a todo lo que pasaba, recorría las piezas, subía y bajaba las escaleras golpeando con un aire absorto un tambor. Había nacido mi héroe. Sería el enano Óscar que ve durante treinta años toda su época desde la altura de la mirada de un niño, pero siempre con una inteligencia de adulto. Le he contado el nacimiento de Óscar, pero en general ya no me acuerdo y no quiero acordarme de los motivos que me han inspirado. Eso me resulta desagradable. Por otra parte, cuando releía lo escrito, me sorprendía a mí mismo y me preguntaba sinceramente en dónde pude encontrar todo eso.

—¿Tuvo usted la intención de dar un valor simbólico al personaje del enano Óscar y al tambor que ritma toda la novela? Si la tuvo, ¿cuál es?

—Quiero sobre todo escapar a esa enfermedad típicamente alemana de sobrecargar de metafísica la literatura, de transformar cualquier objeto en símbolo. Lo que me interesa es la literatura pura, el relato, los hechos, las cosas.

—¿Se interesa usted en la manera de contar de Robbe-Grillet, de describir minuciosamente la realidad?

—En lo absoluto. Me interesa mucho lo que hace Robbe-Grillet, pero es una literatura un poco laboriosa. Me hace pensar en una frase de Stalin: "El escritor es un ingeniero del lenguaje." Para mí, es imposible escribir una novela de acuerdo con un sistema fijado de antemano.

—Se dice que *El tambor* es una obra típicamente alemana. ¿Cuál es su opinión?

—No sé lo que se pueda encontrar hoy en este libro; cada lector puede encontrar algo diferente. Respecto a si la obra es típicamente alemana, sólo puedo decir a usted la opinión severa de algunos de mis compatriotas que, después de haber hecho acerbos comentarios sobre mi libro, añaden pérfidamente: "A nadie sorprendería que un libro así tuviera éxito en Francia."

—Hace un momento usted criticaba enérgicamente las búsquedas de la nueva novela. ¿Cuál es su concepto de la novela?

—Comencé a definirla al principio de *El tambor*. Lo mejor que puedo hacer es repetir aquí lo que dije entonces: "Puede comenzarse una historia por la mitad y luego, después de un paso atrevido, confundir el principio y el fin. Se puede adoptar el género moderno, borrar las épocas y las distancias y proclamar en seguida —o dejar proclamar— que se ha resuelto al fin el problema espacio-tiempo. Se puede declarar en conjunto que, en nuestros días, es imposible escribir una novela; entonces por ignorancia —si puede decirse así— se empolla una muy voluminosa a fin de darse el tono de ser el último de los novelistas posibles." Igualmente, me permití decir que es bueno y decente postular esto desde el principio: "No hay héroe de novela porque no hay individualista, porque la individualidad se pierde, porque el hombre está solo, porque todos los hombres están solos, privados de la soledad individual y formando una masa solitaria anónima y sin héroe. Después de todo, eso no es imposible. Pero en lo que nos concierne, yo, Óscar, y mi enfermero Bruno, quiero afirmarlo sin ambages: los dos somos héroes, héroes diferentes, él detrás del Judas, yo adelante; cuando él abre la puerta, ya está: a pesar de nuestra amistad y de nuestra soledad, de nosotros sólo queda una masa anónima y sin héroes."

—¿Tiene usted una idea del héroe parecida a la de los héroes positivos de la novela socialista?

—Estoy en el extremo opuesto. El mérito, la justificación de un novelista es describir en toda su riqueza, con sus sombras y sus luces, la época en que vive. Óscar, en *El tambor*, refleja en su integridad el mundo pequeño burgués de Danzig, a los comprometidos y a los no comprometidos. Para mí, un héroe de novela no puede ser alguien encargado de demostrar que una ideología es buena o mala, sino que toda ideología llevada a su extremo nos conduce al absurdo. Después de la guerra, la literatura alemana se ha preocupado en acusar o en excusar. El escritor se ha vuelto un juez, pero no es éste el papel que le corresponde.

—¿Cuál será el tema de su próxima novela?

—El título provisional es *Hundejahre*, que puede traducirse más o menos como *Los años de perro*. Hacia 1900, un molinero que vive en la desembocadura del Vístula posee a un perro-lobo negro, luego yo soy los descendientes de ese perro y describo los personajes que viven alrededor de cada generación. Al final, uno de esos perros será ofrecido como regalo a Hitler, que adoraba a los perros-lobos negros de raza. El perro sobrevivirá al desastre y encontrará después de la guerra a otro amo, un antifascista. Ése es el hilo conductor de la novela.

—¿Quisiera usted decir algo al lector como prefacio de su novela *El gato y el ratón*, que está a punto de aparecer en francés?

—Hay un libro que me gustó mucho y que es una especie de contrapunto de *El gato y el ratón: El gran Meaulnes*. Ahí vemos que no es la ideología la que hace al héroe, sino la idea. En *El gato y el ratón* describo la existencia de un joven alemán, de un héroe que no lo es, y que es empujado por razones muy cotidianas, muy pequeño burguesas. Pero esas pequeñas razones bastan a veces a obligar a las gentes a hacer cosas extraordinarias. He querido describir el tejido de sucesos medianos, de pequeñas cosas que acaban por llevar a no importa quién de nosotros de una situación completamente normal a una situación excepcional. Es la aventura de Mahlke, mi héroe.

El álbum de fotos

Por Günter GRASS

Dibujos de Vicente ROJO

Guardo un tesoro. Durante todos estos malos años, compuestos únicamente de los días del calendario, lo he guardado, lo he escondido y lo he vuelto a sacar; durante el viaje en aquel vagón de mercancías lo apretaba codiciosamente contra mi pecho, y si me dormía, dormía Óscar sobre su tesoro: el álbum de fotos.

¿Qué haría yo sin este sepulcro familiar al descubierto, que todo lo aclara? Cuenta ciento veinte páginas. En cada una de ellas hay pegadas, al lado o debajo unas de otras, en ángulo recto, cuidadosamente repartidas, respetando aquí la simetría y descuidándola allá, cuatro o seis fotos, o a veces sólo dos. Está encuadernado en piel, y cuanto más viejo se hace, tanto más va oliendo a ella. Hubo tiempos en que el viento y la intemperie lo afectaban. Las fotos se despegaban, obligándome su estado desamparado a buscar tranquilidad y ocasión para asegurar a las imágenes ya casi perdidas, por medio de algún pegamento, su lugar hereditario.

¿Qué otra cosa, cuál novela podría tener en este mundo el volumen épico de un álbum de fotos? Pido a Dios —que cual aficionado diligente nos fotografía cada domingo desde arriba, o sea en visión terriblemente escorzada y con una exposición más o menos favorable, para pegarnos en su álbum— que me guíe a través del mío, impidiendo toda demora indebidamente prolongada, por agradable que sea, y no dando pábulo a la afición de Óscar por lo laberíntico. ¡Cuánto me gustaría poder servir los originales junto con las fotos!

Dicho sea de paso, hay en él los uniformes más variados; cambian las modas y los peinados, mamá engorda y Jan se hace más flaco, y hay gente a la que ni conozco; en algunos casos puede adivinarse quién tomaría la foto; y luego, finalmente, viene la decadencia: de la foto artística de principios de siglo se va degenerando hasta la foto utilitaria de nuestros días. Tomemos por ejemplo ese monumento de mi abuelo Koljaiczek y esta otra foto de pasaporte de mi amigo Klepp. La simple comparación del retrato pardusco del abuelo y la foto brillante de Klepp, que parece clamar por un sello oficial, basta para darme a entender adónde nos ha conducido el progreso en materia de fotografía. Sin hablar del ambiente de estas fotos al minuto. A este respecto, sin embargo, tengo más motivos de reproche que mi amigo, ya que en mi condición de propietario del álbum estaba yo obligado a cuidar de su calidad. Si algún día vamos al infierno, uno de los tormentos más refinados consistirá sin duda en encerrar juntos en una misma pieza al hombre tal cual y las fotos enmarcadas de su tiempo. Y aquí cierto dramatismo: ¡Oh, tú, hombre entre instantáneas, entre fotos sorpresa y fotos al minuto! ¡Hombre a la luz del magnesio, erecto ante la torre inclinada de Pisa; hombre del fotomatón, que has de dejar iluminar tu oreja derecha para que la foto sea digna del pasaporte! Dramas aparte, tal vez dicho infierno resulte de todos modos soportable, porque las impresiones peores son aquellas que sólo se sueñan, pero no se hacen, y si se hacen, no se revelan.

En nuestros primeros tiempos, Klepp y yo mandábamos hacer nuestras fotos en la Jülicherstrasse, en la que comiendo espaguetis contrajimos nuestra amistad. En aquel tiempo yo andaba a vueltas con planes de viaje. Es decir: estaba tan triste, que quería emprender un viaje, y necesitaba para ello un pasaporte. Pero como quiera que no disponía de dinero bastante para pagarme un viaje completo, o sea un viaje que comprendiera Roma, Nápoles o por lo menos París, me alegré de aquella falta de metálico, porque nada hubiera sido más triste que tener que partir en estado de depresión. Y como sí teníamos los dos dinero bastante para ir al cine, Klepp y yo frecuentábamos en aquella época las salas en las que, conforme a su gusto, pasaban películas del Far-West, y conforme al mío cintas en las que María Schell lloraba, de enfermera, y el Borsche, de cirujano en jefe, tocaba, inmediatamente después de una operación de las más difíciles y con las puertas del balcón abiertas, sonatas de Beethoven, patentizando al propio tiempo su gran sentido de responsabilidad.

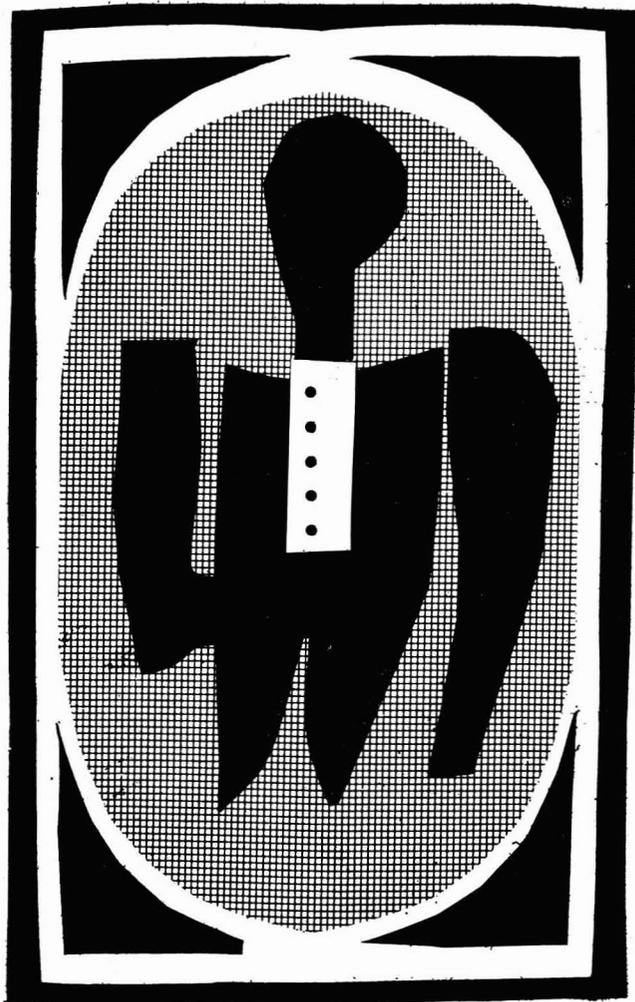
Lo que más nos hacía sufrir era que las funciones sólo duraran un par de horas. Algunos de los programas los hubiéramos vuelto a ver de buena gana. Y no era raro que después de alguna sesión nos levantáramos con el propósito de pasar por la taquilla para adquirir los billetes de la sesión siguiente. Pero apenas habíamos salido de la oscuridad, la vista de la cola más o menos larga frente a la taquilla nos quitaba el valor. Y no era sólo

la taquillera la que nos hacía sentir vergüenza, sino también todos aquellos individuos desconocidos que escrutaban nuestras caras con la mayor desfachatez, intimidándonos hasta el punto de que ya no nos atrevíamos a alargar la cola frente a la taquilla.

Y así íbamos entonces, después de cada sesión de cine, a un gabinete fotográfico que quedaba junto a la plaza Graf-Adolf, para hacernos sacar unas fotos de pasaporte. Allí ya nos conocían y sonreían al vernos entrar, pero nos invitaban de todos modos amablemente a tomar asiento. Eramos clientes y como a tales se nos respetaba. En cuanto se desocupaba la cabina, una señorita, de la que sólo recuerdo que era simpática, nos introducía a uno después de otro, nos daba unos ligeros retoques, primero a mí y luego a Klepp, y nos mandaba mirar a un punto fijo, hasta que un relámpago y un timbre sincronizado con él nos advertían que habíamos quedado grabados, seis veces consecutivas, sobre la placa.

Apenas fotografiados, tenso aún los labios, la señorita —simpática, nada más, y también bien vestida— nos sentaba en sendas sillas cómodas de mimbre y nos rogaba amablemente que tuviéramos cinco minutos de paciencia. Al fin teníamos algo por qué esperar. Transcurridos apenas siete minutos, la señorita, que seguía siendo simpática, pero que por lo demás no acierto a describir, nos entregaba dos bolsitas, y pagábamos.

¡Qué aire de triunfo en los ojos ligeramente saltones de Klepp! Tan pronto como teníamos las bolsitas, teníamos también un pretexto para dirigirnos a la próxima cervecería; porque a nadie le gusta contemplar su propia imagen en plena calle polvorienta, en medio del ruido, convertido en obstáculo para los demás transeúntes. La misma fidelidad que teníamos a la galería fotográfica, se la teníamos a la cervecería de la Friedrichstrasse. Después de haber pedido cerveza, morcilla con cebollas y pan negro, y aún antes de que nos sirvieran, extendíamos todo alrededor del tablero de la mesa las fotos todavía húmedas y nos sumíamos, entre la cerveza y la morci-



lla que mientras tanto nos habían servido, en la contemplación de nuestras propias expresiones faciales.

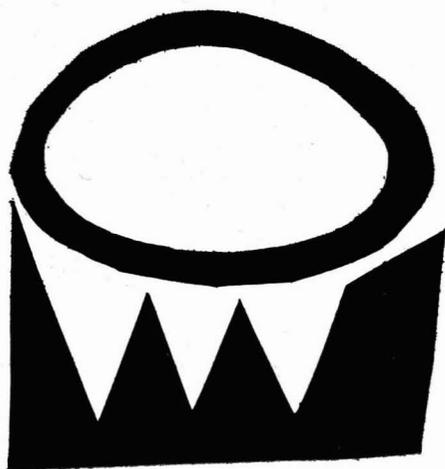
Además, llevábamos siempre con nosotros alguna de las fotos tomadas en ocasión de nuestra sesión de cine anterior, lo que permitía establecer comparaciones; y, habiendo oportunidad para comparaciones, la había también para un tercero y un cuarto vaso de cerveza, a fin de crear alegría o, como se dice en el Rin, ambiente.

Sin embargo, no quisiera en modo alguno que se entendiera aquí que le es posible a un hombre triste desobjetivar su tristeza mirando su foto de pasaporte; pues la tristeza es ya inobjetiva de por sí, por lo menos la mía, y la de Klepp no se dejaba derivar de algo concreto y revelaba, precisamente en su falta casi jovial de objetividad, una fuerza que nada era capaz de atenuar. Si existía algún modo de familiarizarnos con nuestra tristeza, ello sólo resultaba posible contemplando las fotos, porque en aquellas instantáneas en serie nos veíamos a nosotros mismos, si no distintos, sí por lo menos pasivos y neutralizados, y eso era lo importante. Por ello podíamos comportarnos con nosotros mismos como nos viniere en gana, bebiendo cerveza, ensañándonos con la morcilla, creando ambiente y jugando. Plegábamos las pequeñas fotos, las doblábamos y las recortábamos con unas tijeritas que ex profeso llevábamos siempre encima. Combinábamos retratos más antiguos con los más recientes, nos representábamos tueritos o con tres ojos, pegábamos narices a nuestras orejas, hablábamos o callábamos con la oreja derecha, y juntábamos la frente con la barbilla. Y esto lo hacíamos no sólo cada uno con sus propias fotos, sino que Klepp escogía algunos detalles de las mías y yo tomaba a mi vez algo característico de las suyas, logrando por medio de estos montajes crear nuevos individuos que fueran, así lo deseábamos, más felices. De vez en cuando regalábamos una foto.

Habíamos tomado la costumbre —me refiero exclusivamente a Klepp y a mí, dejando a un lado a los personajes montados— de regalar al camarero de la cervecería, al que llamábamos Rudi, una foto en cada visita, lo que significa por lo menos una por semana. Rudi, que era un tipo que merecía tener doce hijos y ocho más en tutela, sabía de nuestra pena y poseía ya docenas de fotos nuestras de perfil y otras tantas de frente, a pesar de lo cual ponía siempre una cara llena de simpatía y nos daba las gracias cada vez que, después de larga deliberación y de una selección meticulosa, le entregábamos las fotos.

A la señorita de la barra y a la muchacha pelirroja que llevaba la tabaquería sobre la barriga Óscar nunca les regaló una foto, porque a las mujeres no habría nunca que regalarles fotos, ya que sólo hacen mal uso de ellas. En cambio Klepp, que a pesar de su gordura no perdía ocasión de lucirse frente a las mujeres y, comunicativo hasta la temeridad, se habría mudado la camisa ante cualquiera de ellas, es seguro que hubo de dar en una ocasión, sin que yo me apercibiera, una foto suya a la muchacha de los cigarros, ya que acabó prometiéndose con dicha mocosa desdeñosa y casándose un buen día con ella, para así recuperar su foto.

Me he anticipado algo y he dedicado demasiadas palabras a las últimas hojas del álbum de fotos. Estas instantáneas estúpidas no se lo merecen o, en su caso, sólo a título de comparación destinada a hacer ver la fuerte e inaccesible impresión, la impresión artística que me produce todavía hoy la foto de mi abuelo Koljaiczek de la primera página del álbum.



Bajo y fornido, se le ve de pie al lado de una mesita torneada. Por desgracia no se dejó tomar la foto como incendiario, sino como bombero voluntario Wranka. Le falta, por consiguiente, el bigote. Pero el uniforme bien ceñido, con la medalla de salvamento, y el casco que convierte a la mesita en altar alcanzan casi a compensar el bigote del incendiario.

¡Qué mirada sería, la suya, consciente de toda la miseria de principios de siglo! Esa mirada, en que el orgullo no oculta la inmensa tragedia, parece haber estado de moda durante el Segundo Imperio, ya que la muestra también Gregorio Koljaiczek, el polvorero borracho, que en las fotos da más bien la impresión de estar sobrio. Más mística, por estar tomada en Tschenstochau, la foto que reproduce a Vicente Bronski con un cirio bendito en la mano. Una foto de juventud del endebles Jan Bronski constituye un testimonio de virilidad melancólica obtenido con los medios de la fotografía primitiva.

En las mujeres de aquella época esa mirada de superioridad era más rara. Inclusive mi abuela Ana, que bien sabe Dios que era todo un personaje, se adorna en las fotos anteriores a la primera guerra con una insulsa sonrisa insistente y no deja sospechar absolutamente nada de la capacidad de asilo de sus cuatro faldas superpuestas, ejemplo de discreción.

Y aun durante los años de la guerra siguen sonriéndole al fotógrafo que, con movimientos de bailarina disparaba con un cli-clic bajo su trapo negro. Tengo, montadas sobre cartón, en tamaño doble del de una tarjeta postal, nada menos que a veintitrés enfermeras del hospital Silberhammer, entre ellas mamá, agrupadas tímidamente alrededor de un médico mayor que sirve de pivote. Algo más desueltas preséntanse estas damas del hospital en la escena figurada de una fiesta de disfraces, en la que participan también soldados convalecientes de sus heridas. Mamá se atreve hasta a guiñar un ojo y hace como que tira un besito con su boca que, a pesar de sus alas de ángel y sus cabellos de estopa, parece decir: También los ángeles tienen sexo. Matzerath, arrodillado ante ella, ha escogido un disfraz que de buena gana habría llevado todos los días de su vida: se le ve de jefe cocinero, blandiendo un cucharón, con un gorro blanco almidonado. De uniforme, en cambio, condecorado con la Cruz de Hierro de segunda clase, también mira de frente, como los Koljaiczek y los Bronski, con la misma mirada trágicamente consciente, y se le ve en todas las fotos superior a las mujeres.

Después de la guerra la cosa cambia. Los hombres tienen todos un aire de reclutas, y ahora son las mujeres las que saben adaptarse al marco, las que tienen motivo para mirar seriamente y que, aun cuando sonríen, no pretenden esconder el empaste del dolor que han aprendido. ¿No logran acaso, ya sea sentadas, de pie o semitendidas, con medias lunas de pelo negro pegadas a las sienes, establecer un nexo conciliador entre la Madona y la venalidad?

La foto de mamá a los veintitrés años —hubo de haber sido tomada poco antes de su embarazo— muestra a una señora joven, la cabeza redonda y bien hecha, ligeramente inclinada sobre un cuello carnosito bien torneado, que mira directamente a los ojos del que contempla la imagen y transfigura los contornos puramente sensuales mediante la aludida sonrisa melancólica y un par de ojos que parecen acostumbrados a considerar las almas de sus semejantes, y aun la suya propia, más en gris que en azul y a la manera de un objeto sólido, digamos como una taza de café o una boquilla. Sin embargo, la mirada de mamá no encajaría con la palabra *espiritual*, si se me antojara adjuntársela a guisa de adjetivo calificativo.

No más interesantes, sin duda, pero sí más fáciles de juzgar y por consiguiente más ilustrativas resultan las fotos de grupos de aquella época. Sorprende ver cuánto más bellos y nupciales eran los vestidos de novia al tiempo de firmarse el tratado de Rapallo. En su foto de casamiento, Matzerath lleva todavía cuello duro. Está bien, elegante, casi intelectual. Con el pie derecho un poco adelantado trata tal vez de parecerse a algún actor de cine de aquellos días, tal vez a Harry Liedtke. En dicho tiempo las faldas se llevaban cortas. El vestido de novia de la novia, mamá, un vestido blanco plisado en mil pliegues, apenas le llega debajo de la rodilla y permite apreciar sus piernas bien torneadas y sus lindos piecitos bailarines en zapatos blancos con hebilla. Entre los concurrentes vestidos a la manera de la ciudad y los que se dedican a posar siguen siempre destacando, por su rigidez provinciana y por esa falta de aplomo que inspira confianza, mi abuela Ana y su bienaventurado hermano Vicente. Jan Bronski, que desciende al igual que mamá del mismo campo de patatas que su tía Ana y que su devoto padre, logra disimular tras la elegancia dominguera de un secretario de correos polaco su origen rural cachuba. Por pequeño y precario que pueda apa-



recer entre los que rebosan salud y los que ocupan mucho lugar, sus ojos poco comunes y la regularidad casi femenina de sus facciones constituyen, aun cuando esté a un lado, el centro de toda foto.

Hace ya rato que estoy contemplando un grupo tomado poco después del casamiento. Necesito recurrir a mi tambor para tratar de evocar con mis palillos, ante el rectángulo mate y descolorido, el trío identificable sobre el cartón.

La ocasión de esta foto hubo de ofrecerse en la esquina de la calle de Magdeburg con la de Heeresanger junto al Hogar de los Estudiantes Polacos, o sea en la casa de los Bronski, porque muestra el fondo de un balcón en pleno sol, medio emparrado por una trepadora, tal como sólo los solían ostentar las casas del barrio polaco.

Mamá está sentada, en tanto que Matzerath y Jan Bronski están de pie. Pero, ¿cómo está sentada, y cómo están los otros de pie? Por algún tiempo fui lo bastante tonto como para querer medir, con la ayuda de un compás escolar que Bruno hubo de comprarme, y con regla y escuadra, la constelación de dicho triunvirato — ya que mamá bien valía por un hombre. Ángulo de inclinación del cuello, un triángulo escaleno; procedí a translaciones paralelas, a equivalencias forzadas, a curvas que se cortaban significativamente más allá, o sea en el follaje de la trepadora, y daban un punto; porque yo buscaba un punto, creía en un punto y necesitaba un punto: punto de referencia, punto de partida, suponiendo que no se tratara de un punto de vista.

De estas mediciones de aficionado sólo resultaron unos agujeritos minúsculos pero no menos molestos que hice con la punta de mi compás en los lugares más importantes de la valiosa foto. ¿Qué tenía, pues, de particular la copia? ¿Qué es lo que me hacía buscar y aun encontrar en este rectángulo

relaciones matemáticas y, lo que es más ridículo, cósmicas? Tres seres: una mujer sentada y dos hombres de pie. Ella, morena, con su permanente al agua; el pelo de Matzerath, rubio crespo, y el de Jan, pegado, peinado hacia atrás, castaño. Los tres sonríen: Matzerath más que Jan Bronski, mostrando ambos sus dientes superiores, entre los dos cinco veces más que mamá, que sólo ostenta una traza de sonrisa en la comisura de los labios y ninguna en absoluto en los ojos. Matzerath posa su mano izquierda sobre el hombro derecho de mamá, en tanto que Jan se limita a apoyar ligeramente su mano derecha en el respaldo. Ella, con las rodillas inclinadas hacia la derecha, pero por lo demás de frente, de las caderas para arriba, tiene en sus manos un cuaderno que por algún tiempo tomé por uno de los álbumes de sellos de Bronski, luego por una revista de modas, y, finalmente, por una colección de cromitos de las cajetillas de cigarrillos con las fotos de los actores de cine. Las manos de mamá hacen como si se dispusieran a hojear el cuaderno tan pronto como se haya impresionado la placa y tomado la foto. Los tres parecen felices y como tolerantes el uno respecto del otro en materia de aquella clase de sorpresas que sólo se producen cuando uno de los miembros del pacto tripartito anda con secretos o los oculta desde el principio. Con la cuarta persona, o sea con la esposa de Jan, Eduvigis Bronski, nacida Lemke, que posiblemente en aquella época estaba ya encinta del futuro Esteban, sólo guardan relación en cuanto ésta tiene por misión enfocar el aparato fotográfico hacia los otros tres y hacia la felicidad de estos otros tres seres, a fin de que esta triple felicidad se deje preservar por lo menos mediante la técnica de la fotografía.

He despegado asimismo otros rectángulos del álbum para compararlos con éste. Vistas en las que se puede identificar



a mamá con Matzerath o con Bronski. En ninguna de ellas resulta lo irrevocable, la última solución posible, tan clara como en la foto del balcón. Jan y mamá en una misma placa: esto huele a tragedia, a aventura y a extravagancia que lleva a la saciedad, saciedad que lleva consigo la extravagancia. Matzerath al lado de mamá: aquí destila un amor de fin de semana; aquí campean las chuletas a la vienesa, las riñas antes de la cena y los bostezos después; aquí, para dar al matrimonio un fondo espiritual, hay que contarse chistes o evocar la declaración de impuestos antes de irse a la cama. De todos modos, prefiero este aburrimiento fotografiado a la ominosa instantánea de algunos años más tarde, que muestra a mamá sobre las rodillas de Jan Bronski en el escenario del bosque de Oliva, cerca de Freudental. Por qué esta obscenidad —Jan introduce su mano bajo el vestido de mamá— no hace más que captar la ciega pasión furiosa de la desgraciada pareja, adúltera desde el primer día del matrimonio Matzerath, a la que aquí, según supongo, el propio Matzerath sirve de fotógrafo complaciente. Nada se percibe ya de aquella serenidad del balcón, de aquellas actitudes cautelosamente cómplices, que probablemente sólo se daban cuando los dos hombres se ponían al lado o detrás de mamá, o estaban tendidos a sus pies, como en la playa del establecimiento de baños de Heubuds: véase la foto.

Hay aquí otro rectángulo que muestra, formando un triángulo, a los tres personajes más importantes de mis primeros años. Aunque no tan concentrado como la imagen del balcón, irradia de todos modos aquella paz tensa que probablemente sólo puede establecerse y posiblemente firmarse entre tres personas. Por mucho que se pueda criticar la técnica triangular tan apreciada en el teatro, ¿qué pueden hacer dos personas solas en el escenario sino discutir hasta el hastío o bien pensar secretamente en el tercero? En mi pequeña foto están los tres. Están jugando al skat. Esto quiere decir que tienen los naipes cual abanicos bien dispuestos en las manos, pero no miran a sus triunfos como si estuvieran jugando, sino al aparato fotográfico. La mano de Jan, excepto por el índice algo levantado, reposa plana al lado de un montón de monedas; Matzerath clava las uñas en el paño, y mamá se permite, según me parece, una bromita: en efecto, ha sacado una carta y la presenta al objetivo del aparato, pero sin mostrarla a los otros dos jugadores. ¡Con qué facilidad, mediante un simple gesto, mediante la mera exhibición de la dama de corazones, puede evocarse un símbolo discreto! Porque ¿quién no juraría por la dama de corazones?

El skat —que, como es sabido, sólo se puede jugar entre tres— era para mamá y los dos señores no sólo el juego más adecuado, sino también su refugio, el puerto al que volvían siempre que la vida quería llevarlos, en esta o aquella combinación de dos, a jugar a juegos insulsos como el sesenta y seis o el tres en raya.

Baste ya de los tres que me trajeron al mundo, aunque no les faltara nada. Antes de llegar a mi persona, una pala-

bra a propósito de Greta Scheffler, la amiga de mamá, y de su esposo el panadero Alejandro Scheffler. Calvo él, ella riendo con una dentadura de caballo compuesta por una buena mitad de dientes de oro. Él, corto de piernas, sin alcanzar la alfombra cuando estaba sentado; ella, en vestidos de punto tejidos por ella misma con infinidad de motivos ornamentales. Más adelante, otras fotos de los dos Scheffler, en sillas extensibles o ante los botes de salvamento del trasatlántico *Wilhelm Gustloff* o sobre la cubierta de paseo del *Tannenberg*, del servicio marítimo prusiano-oriental. Año tras año hacían viajes y traían recuerdos intactos de Pillau, de Noruega, de las Azores, de Italia, a su casa del Kleinhammerweg, donde él cocía panecillos y ella adornaba fundas de cojín con puntos en diente de ratón. Cuando no hablaba, Alejandro Scheffler se humedecía infatigablemente el labio superior con la lengua, lo que el amigo de Matzerath, el verdulero Greff, que vivía del otro lado de la calle casi frente a nosotros, le criticaba como una falta indecente de gusto.

Aunque Greff fuera casado, era sin embargo más jefe de exploradores que esposo. Una foto lo muestra fornido, seco y sano, en uniforme de pantalón corto con los cordocillos de jefe y el sombrero de los exploradores. A su lado se encuentra un muchacho rubio de unos trece años, de ojos tal vez demasiado grandes, al que Greff pone la mano sobre la espalda apretándolo contra sí en señal de afecto. Al joven no lo conocía, pero a Greff lo había de conocer y comprender más adelante a través de su esposa Lina.

Me pierdo aquí entre instantáneas de viajeros de la organización "La Fuerza por la Alegría" y testimonios de un delicado erotismo explorador. Salto rápidamente algunas hojas para llegar a mi primera reproducción fotográfica.

Era yo un bello bebé. La foto fue tomada la Pascua de Pentecostés del año '25. Contaba entonces ocho meses, dos menos que Esteban Bronski, que figura en el mismo tamaño en la página siguiente e irradia una vulgaridad indescriptible. La tarjeta postal, impresa probablemente en cierto número de ejemplares para uso de la familia, presenta un borde ondulado, recortado con arte, y tiene rayas en la parte posterior. El medallón fotográfico muestra sobre el rectángulo apaisado un huevo excesivamente simétrico. Desnudo y representando la yema, me encuentro tendido boca abajo sobre una piel blanca que algún oso polar hubo de legar a un fotógrafo europeo-oriental especializado en fotos de niños. Lo mismo que para tantas otras fotos de la época, también se escogió para mi primer retrato aquel tono pardo cálido inconfundible, que por mi parte llamaría humano, en oposición a las copias en blanco y negro inhumanamente brillantes de nuestros días. Una fronda mate borrosa, probablemente pintada, forma el fondo que sólo aclaran contadas manchas luminosas. En tanto que mi cuerpo liso, sano, reposa en posición plana y ligeramente diagonal sobre la piel y deja que se refleje en él la patria polar del oso, levanto muy alto con gran esfuerzo, una cabeza perfectamente redonda, y miro al contemplador eventual de mi desnudez con ojos brillantes.

Se dirá: una foto como todas las fotos de niños. Pero, háganme ustedes el favor de mirar las manos, y tendrán que convenir en que mi retrato más precoz se distingue marcadamente de las innumerables obras de arte de muchos otros álbumes que muestran siempre la misma monada. A mí se me ve con los puños cerrados. Nada de dedos en salchicha jugando olvidados, con un impulso todavía vagamente prensor, con los mechones de la piel. Mis pequeños puños, por el contrario, se concentran seriamente a ambos lados de mi cabeza, a punto siempre de dejarse caer y de dar el tono. ¿Qué tono? ¡El del tambor!

Todavía no está, puesto que sólo me lo prometieron, bajo la lámpara, para mi tercer aniversario; pero no le había de resultar nada difícil a un montador experto de fotos introducir el cliché correspondiente, o sea el cliché reducido de un tambor de niño, sin necesidad de hacer el menor retoque a la posición de mi cuerpo. No habría más que quitar, eso sí, la absurda piel de animal, de la que no hago el menor caso. Constituye en efecto un cuerpo extraño en esta composición por lo demás feliz, a la que se puso por tema aquella edad sagaz, vidente, en la que quieren salir los primeros dientes de leche.

Más tarde ya no volvieron a ponerme sobre pieles de oso. Tendría un año y medio cuando, en un cochecito de ruedas altas, me empujaron ante una empalizada cuyas puntas y travesaños destacan a tal grado sobre el fondo de una capa de nieve, que he de suponer que la foto fue hecha en enero del '26. La manera tosca de la empalizada, que parece desprender un olor de madera alquitranada, se asocia en mí, si me detengo a contemplarla, al suburbio Hochstriess, cuyos

vastos cuarteles albergaran primero a los húsares del Mackensen y, en mi tiempo, a la policía del Estado libre. Como quiera, sin embargo, que no recuerdo a nadie que viviera en dicho suburbio, es probable que la foto la tomarían en ocasión de una visita única de mis padres a gente que luego ya no volveríamos a ver más o sólo muy raramente.

A pesar del frío, mamá y Matzerath, que tienen el cochecito entre los dos, no llevan abrigo. Antes bien, mamá exhibe una blusa rusa cuyos ornamentos bordados se adaptan al paisaje invernal dando la impresión de que en el corazón de Rusia se está tomando una foto de la familia del zar; Rasputín está a cargo del aparato, yo soy el zarevich, y tras la empalizada se agazapan mencheviques y bolcheviques que se entretienen haciendo bombas de mano con el propósito de

cepillo ávido de dar lustre; en cada uno de mis ojos azules se refleja una voluntad de poder que se las sabía arreglar sola. Logré entonces una actitud que no tenía motivo alguno de abandonar; dije, resolví y me decidí a no ser político en ningún caso y, mucho menos todavía, negociante en ultramarinos, sino a poner un punto y a quedarme tal cual era: y así me quedé, con la misma talla y el mismo equipo durante muchos años.

Gente menuda y gente grande, el pequeño y el gran Belt, el pequeño y el grande ABC, Pipino el Breve y Carlomagno, David y Goliat, Gulliver y los enanos; yo me planté en mis tres años, en la talla del gnomo y la de Pulgarcito, negándome a crecer más, para verme libre de distinciones como las del pequeño y el gran catecismo, para no verme entregado



acabar con mi familia autocrática. El aire pequeño burgués, muy centroeuropeo, de Matzerath, grávido (según oportunamente se verá) de futuro, quiebra la aspereza violenta del ambiente lóbrego que dormita en dicha foto. Estábamos probablemente en el apacible Hochstriess, dejamos por un momento la casa de nuestro anfitrión, sin ponernos los abrigos, nos dejamos tomar una foto por el señor de la casa, con el pequeño Óscar hecho una monada en medio, para luego volver al interior caldeado y pasar, con café, pastel y nata batida, un rato agradable.

Hay todavía una buena docena más de instantáneas del pequeño Óscar: de un año, de dos años, de dos años y medio; tendido, sentado, gateando, andando. Las fotos son todas ellas más o menos buenas y forman en conjunto los preliminares de aquel retrato de cuerpo entero que se me había de hacer el día de mi tercer aniversario.

Aquí sí lo tengo ya, el tambor. Nuevecito, con sus triángulos pintados en rojo y blanco, pegado a la barriga. Yo, plenamente consciente y con expresión decidida, cruzo los palillos de madera sobre la superficie de hojalata. Llevo un suéter rayado y zapatos de charol. El pelo tieso, como un

al llegar a un metro setenta y dos, en calidad de lo que llaman adulto, a un hombre que al afeitarse ante el espejo se decía mi padre y tener que dedicarme a un negocio que, conforme al deseo de Matzerath, le había de abrir a Óscar, al cumplir veintiún años, el mundo de los adultos. Para no tener que habérmelas con ningún género de caja registradora ruidosa, me aferré a mi tambor y, a partir de mi tercer aniversario, ya no crecí ni un dedo más; me quedé en los tres años, pero también con una triple sabiduría; superado en la talla por todos los adultos, pero tan superior a ellos; sin querer medir mi sombra con la de ellos, pero interior y exteriormente ya cabal, en tanto que ellos, aun en la edad avanzada, van chocheando a propósito de su desarrollo; comprendiendo ya lo que los otros sólo logran con la experiencia y a menudo con sobradas penas; sin necesitar cambiar año tras año de zapatos y pantalón para demostrar que algo crecía.

Con todo —y aquí Óscar ha de confesar algún desarrollo—, algo crecía, no siempre por mi bien, y acabó por adquirir proporciones mesiánicas. Pero ¿qué adulto, entonces, poseía la mirada y el oído a la altura de Óscar, el tocador de tambor, que se mantenía a perpetuidad en sus tres años?

¿De qué viven los escritores?

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Se dice que en otras partes del mundo los escritores viven de sus regalías; es decir, que dedican un determinado número de horas a la ejecución de un trabajo y que ese trabajo les produce cierta cantidad de dinero que les permite vivir con estrechez o lujo, según la potencialidad económica de su obra.

Gilbert, el de Sullivan, escribió que después de terminar el primer acto de cada una de sus obras, era muy propenso a unos ataques de *ennui* que le venían, y que para evitarlos tenía la costumbre de tomarse unas vacaciones en París, de las que regresaba muy reconfortado, optimista y dispuesto a escribir el segundo acto. Tennessee Williams declaró el otro día, bastante angustiado, que ya nomás le quedaban docientos cincuenta mil dólares. Saint Clair Mackellaway se dio el lujo de cablegrafiar un cuento desde Edimburgo hasta Nueva York, en donde lo rechazó el editor. Claro que a otros les va muy mal, pero cuando menos hay quien se mantiene del oficio. Esto quiere decir que en otros países la literatura es algo que en determinado momento puede convertirse en pesos y centavos.

En los países bien organizados, la situación del escritor corresponde a la de los demás oficios y está sujeta, como éstos, a las leyes de la oferta y la demanda: alguien cobra por escribir y alguien paga por leer, esto supone que alguien quiere escribir y alguien quiere leer. En los países mal organizados, como el nuestro, hay muchas gentes que quieren escribir y muy pocas que quieren leer y menos que están dispuestas a pagar por leer. Esta anomalía provoca varios cultos, instituciones y estados de ánimo.

LOS CULTOS

De la creación. Es bien sabido que todas las actividades no remuneradas llegan con el tiempo a adquirir un *status* heroico, y los que las desempeñan, se convierten en una mezcla de sacerdote y mártir. Esto produce frutos: las revistas se llaman *La Palabra* y *el Hombre*, *México en la Cultura*, *Letras Potosinas*, *La Espiga Amotinada*, *La Zarza Impertérrita* o qué sé yo: los prólogos dicen que "...esta obra, debida a la pluma incomparable de don Fulano de Tal, etcétera", o bien, "con esta obra, Mengano reafirma como nunca, su posición de centro delantero de mayor peligrosidad en nuestra intelectualidad raquítica, etcétera"; las obras, por su parte, se llaman *Derecho de señor*, *Oficio de tinieblas*, *La lucha con el ángel*, etcétera. A este culto de la creación se debe que las presentaciones se hagan: "Fulano es poeta, Mengana es escultora, Perengano es filósofo, ¿usted a qué se dedica?"

De la cultura. La cultura, como lo sabe toda la gente de provincia, es una actividad penosa pero necesaria; por consiguiente, hay que asistir a ciertas representaciones y comprar ciertos libros, aunque no se lean. Esto, como es evidente, produce una serie de obras de arte no percibidas o no apreciadas en la perspectiva que les corresponde. Se supone, por ejemplo, que mientras menos ejemplares se vendan de una obra, es más exquisita y por consiguiente mejor, o bien, se recibe sin ningún asombro la declaración de un novelista en el sentido de que su misión es la de introducir en la novelística mexicana los sistemas de Dos Passos y Rocafluent.

LAS INSTITUCIONES

Contra lo que generalmente se supone, pocos gobiernos en el mundo están tan interesados como el mexicano en el bienestar de sus escritores. Todos nosotros sabemos que tarde o temprano, y que en mayor o menor escala, estamos destinados a vivir del Presupuesto.

La ayuda gubernamental adopta muchas formas. Una de las más importantes consiste en el conocido vicio latinoamericano de llenar el mundo de embajadores-poetas. Otra, son los concursos. Cada año se otorgan premios por valor de muchos miles de pesos, flores naturales, diplomas y medallas de oro, plata, plomo y bronce "a la mejor composición en verso, de cien páginas, destinada a glorificar la Gesta de Zapopan", etcétera. Por supuesto que nadie, ni los jurados, leen nunca estas composiciones, pero hay quien vive de ellas.

Para los principiantes hay otras instituciones, como el Centro Mexicano de Escritores, que los mantienen "mientras templan sus armas" y se resignan a morir de hambre.

También puede uno dar clases; en las universidades se han fosilizado más de la mitad de nuestros intelectuales.

LOS ESTADOS DE ANIMO

Al cabo de veinte años de oficio, el escritor mexicano se sumerge casi irremediamente en dos estados de ánimo: o bien se deja crecer unos bigotes a la inglesa y compra pipas y les dice a los que se encuentra en la calle, lleno de entusiasmo, "daremos la batalla en la OEA", o bien, se torna taciturno y va de café en café diciendo que nadie sabe nada y que tiene doce obras sin publicar. (Yo pertenezco a esta segunda categoría.)

VIDA Y MILAGROS DE UN ESCRITOR DRAMATICO

Haciendo uso de los derechos que me confiere mi calidad de *escritor fracasado por excelente*, me voy a permitir dar algunos datos que pueden servir de respuesta a la pregunta que sirve de cabeza a este artículo.

La fama que tengo de vago y mantenido es completamente inmerecida: soy jefe de una familia de tres cabezas desde los dieciocho años, y estoy seguro de que nadie ha perdido tantos empleos como yo.

Cuando llegué al umbral de la carrera de las Letras, tenía yo veintitrés años, setenta mil pesos en documentos y una experiencia de más o menos lo siguiente: Había estudiado hasta cuarto de ingeniería, y lo había reprobado por completo; había trabajado de topógrafo, de laboratorista de mecánica de



Alegoría que representa a la Fortuna en busca del autor

suelos, de calculista de lo mismo y de dibujante; había sembrado jitomate con un éxito arrollador, lechugas, maíz y frijol (sin éxito el frijol); y sabía cómo limpiar una noria e instalar una bomba. Ahora bien, como ninguna de estas actividades es de utilidad para un escritor, vivía yo de los setenta mil pesos. En 1953 compré un terreno en Coyoacán, y desde ese momento se acabó mi vida de rentista. Estaba yo a la ventura. Era diciembre, había yo terminado mis estudios para Maestro en Letras Especializado en Arte Dramático sin pena ni gloria, y lo primero que se me ocurrió fue presentarme en la Universidad Iberoamericana a pedir unas clases. Me las dieron inmediatamente, y de Doctorado. Durante la primera parte de 1954 viví de los \$480 que me pagaban por mis clases y los \$100 que me daban a veces en la Universidad por sustituir a Usigli; luego, en septiembre, me gané la beca del Centro Mexicano de Escritores y montaron *Susana y los jóvenes*, que me produjo mil pesos de derechos. En esa época pagaba yo cincuenta pesos de renta, así que con los mil o mil quinientos pesos que hacía yo cada mes, podía vivir en la opulencia. Así pasó un año. En 1955, me becó la Rockefeller en Nueva York, brindándome de esa manera, no sólo la oportunidad de ver otras tierras, sino la de poder comprarme camisas cada vez que me diera la gana. Cuando regresé de los Estados Unidos, me encontré con que el Centro Mexicano de Escritores estaba tan satisfecho con mi actuación que había decidido concederme otra beca. Aquí fue cuando empezó mi neurosis. Se me ocurrió hacer un poco de ascetismo. Dejé mis clases y otras actividades y me reduje a vivir con la beca del Centro. Recuerdo que en esta época Carballido me llevó con Jorge Ferretis [RIP] para que me diera un trabajo de "defensor de la dignidad nacional en contra de los insultos que siempre están listos a proferir contra nuestra patria las compañías de películas norteamericanas e inglesas", pero el difunto me causó tan mala impresión que no volví a poner un pie en su despacho. Pasaba gran parte del tiempo en el rancho, bueno, en lo que quedaba del rancho, y allí escribí *Ante varias esfinges*. Nadie lo ha de creer, pero esa obra me costó un trabajo impropio. Cuando acabé la obra a que ya hice referencia y la beca estaba a punto de terminarse, se murió un tío mío y me heredó cien mil pesos.

Empecé a construir una casa y me dediqué a toda clase de francachelas, de manera que cuando empezó el año de 1957 ya debía yo cincuenta mil pesos. En el año de 1957, gané \$300 por un trabajo de topografía.

En 1958, perseguido por mis acreedores, me vi en la necesidad de buscar trabajo. Las becas estaban agotadas, las clases de la Universidad habían ido a dar a manos de Luisa Josefina Hernández (además, don Julio Jiménez Rueda [RIP] estaba convencido de que yo acabaría rompiéndole un brazo y no quería verme ni de lejos, ni de cerca). Cuando recibí mi herencia, había insultado a los jesuitas de la Iberoamericana diciéndoles que estaban jugando a la escuelita, así que no tenía caso volver a pararme por ese lugar. Fui a Bellas Artes a pedir trabajo de Comisario Foráneo o como se llame. Me pintaron uno de los cuadros más siniestros de que yo tenga noticia. Los sueldos eran inmundos, pero tenía uno el derecho y la libertad de hacerle la barba al gobernador del Estado al que fuera uno asignado, para que lo suplementara. Había dos vacantes, una comprendía desde Oaxaca hasta la frontera con Guatemala, y la otra el Valle del Mezquital. Rechacé la proposición y me lancé a pedir trabajo de traductor. Quiso la mala suerte que cayera en Novaro, que paga \$6 cuartilla y en donde había un señor barbón que me decía cómo usar las preposiciones. Traduje un libro de psicología de los animales, que era fascinante; otro que se llamaba *El sexo y la sociedad*, que era muy divertido; otro que se llamaba *Historia del libre-pensamiento*, que había sido escrito en 1910, y cuyo autor, Bury, afirmaba que no era probable que hubiera más persecuciones, ni guerras, ni nada por el estilo. En ésas estaba, traduciendo dieciséis cuartillas diarias para poder vivir, cuando apareció el espejismo del Cine. Se presentó una persona que quería que yo (tan talentoso) le ayudara a escribir argumentos, con gran sigilo, porque se suponía que lo que hacíamos era altamente ilegal. Estuve trabajando con esta persona cuatro meses a matabalho y a las horas más inoportunas. Durante ese tiempo produjimos varios argumentos que pueden ser considerados entre los engendros más abominables del cerebro humano. Después de todo esto, gané cuatro mil pesos, en abonos.

Decidí independizarme económicamente y convertirme, como Basurto, en un escritor de éxito. (Ahora comprendo que ésta ha sido una de las mayores estupideces que se me han ocurri-



El autor y su señora madre después de sufrir un embargo

do.) Escribí dos obras de teatro y tres argumentos, que había yo decidido vender *like hot cakes*. En efecto, provisto de una carta de Alfredo Robledo en la que me presentaba como uno de los mejores escritores de la nueva (?) generación, me aperseñé en casa de Manolo Fábregas con *El viaje superficial*. A Manolo Fábregas le gustó la obra, me prometió montarla y me dio un anticipo: después se le olvidaron el anticipo y la obra. La otra, *Pájaro en mano*, estuvo durante un año programada en la Compañía de Repertorio de Bellas Artes, y no dejó de estarlo hasta que no quebró dicha compañía. Uno de los tres argumentos, *La opulencia de Tarragona*, logró casi enloquecer de gusto a seis productores, pero nadie lo compró. Hace seis meses todavía, un productor, o mejor dicho, el *arbitrater elegantarium* de un productor, me preguntó si me atrevería a dirigirlo; le contesté que no me atrevería ni a leerlo.

Como es de suponerse, ese año viví aumentando mi pasivo.

1960 es el año de mis éxitos. Trabajé casi de costurera. Escribí una obra para Bellas Artes en la que salía el Cura Hidalgo con la Virgen de Guadalupe; dos para el Recreo Infantil del Bosque; una para el Seguro Social, que era una versión no esotérica de *Los signos del Zodíaco* (que no le gustó a nadie, pero me pagaron religiosamente), la octava parte de un argumento espantoso y casi la totalidad de otro más espantoso. Además, escribí el libreto de una comedia musical, que —según yo— estaba destinada a abrirme las puertas de la gloria. Se suponía que Tomás Segovia haría la letra de las canciones y Joaquín Gutiérrez Heras, la música. Cuando vieron el libreto estos dos personajes, les pareció horrible y me dijeron que no estaban de humor. El libreto está guardado en un cajón. A fines de 1960, me gané dos concursos, uno del Ateneo Español, de dos mil pesos, con una obra escrita en 1957, y otro de la ciudad de México, de veinticinco mil, con la obra del Cura Hidalgo y la Virgen de Guadalupe a que ya hice referencia.

En 1961 me dediqué a la arquitectura: supervisé la construcción de una casa y escribí mi obra maestra, *El atentado*, que ya ha sido rechazada por tres editoriales.

Este año he presenciado uno de los fenómenos más misteriosos debidos al subdesarrollo: las mismas personas que no les interesan mis obras, me pagan por opinar; he vivido casi de mis opiniones. ¿No es extraño?

¿De qué viven los pintores?

Por Carlos VALDÉS

Esta encuesta está dedicada a explorar la opinión de los artistas sobre uno de los problemas básicos de su existencia en México: el económico. He preferido interrogar a los jóvenes; para nadie es un secreto que los artistas mayores o han conseguido el éxito, o se han retirado definitivamente, buscando otro oficio. ¿Qué importa que los artistas jóvenes se mueran de hambre, o que hostigados por las dificultades económicas cambien de oficio? Toda sociedad es responsable de sus miembros, y creo que el público (sobre todo las personas responsables) debe oír las quejas de los artistas jóvenes, si no se desea que el arte se vea en peligro de desaparecer. Los artistas se quejan de tres grupos sociales, y a ellos los responsabilizan de la mala situación: a los ricos que no aprecian el arte, a los dueños de las galerías que los desatienden, y al Estado que no protege sino a algunos privilegiados.

Es un hecho conocido el que los artistas jamás se han podido poner de acuerdo unos con otros; sin embargo, esta vez la opinión de todos fue casi unánime en los puntos esenciales: todos, excepto los que han conseguido la fama, se declararon insatisfechos con la escasa remuneración que reciben por sus trabajos. Aparentemente los artistas no son ambiciosos, sino más bien modestos en sus pretensiones; pero la ambición no se puede eliminar así como así; cuando se reprime, se queda guardada en el interior, fermenta y se transforma en amargura. La amargura es algo demasiado peligroso. A los artistas no les podemos exigir que se contenten con la contemplación de las obras que producen, que se conformen con sus apuros monetarios mientras la fama toca a sus puertas. Todo mundo está de acuerdo en que los médicos, los ingenieros, los contadores, etcétera (aunque no sean famosos), tienen derecho a gozar de ciertas entradas regulares que les permitan vivir con decoro; pero a los artistas se les niega este derecho; y ellos, para no perecer, se ven obligados a ejercer otros oficios.

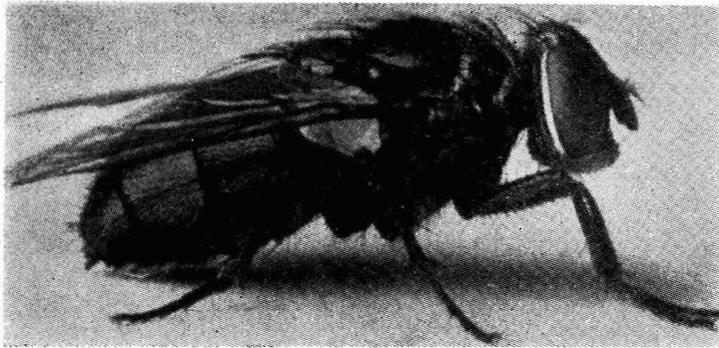
El segundo oficio es la única solución que encontramos por el momento: que los artistas se dediquen a otras actividades mejor pagadas, a fin de que se mantengan ellos y de que sosten-

gan sus costosas carreras de artistas. Esto parece absurdo, paradójico y contradictorio; sin embargo, uno de los principales deberes es adaptarse a la realidad en que se vive, y tratar de resolver las contradicciones. No se deben olvidar los peligros del segundo oficio: únicamente es una solución inmediata, un mal menor, y que a la larga tiende por razones naturales a ocupar toda la vida del artista fracasado.

Algunos creen que el arte es un lujo, y que se debe dejar en manos de las señoritas cursis y de los hijos de los ricos. Otros, en cambio, creen que el arte es una necesidad y que el artista debe vivir del arte. La solución de este problema no está a la vuelta de la esquina, y sólo se podrá encontrar en un largo plazo. Por ahora es cierto que "entre más espiritual es el trabajo del hombre, más explotado". Conformarse con esta situación, no hacer nada para que haya un cambio, es arriesgarse a que el espíritu desaparezca.

Muchos afirman que en el pasado el artista siempre fue explotado, y que, sin embargo, aún siguen existiendo artistas. Esta apreciación es falsa. En el pasado hubo buenas y malas épocas. En algunos periodos (como en el Renacimiento italiano) los artistas no sólo estaban muy bien pagados, sino que se les tributaban grandes honores. Ahora no se trata de convertir a los artistas en millonarios, sino de permitirles vivir con cierta decencia, y que no se sientan asfixiados por los problemas económicos.

Es cierto que los artistas han sabido sobrevivir en las condiciones más adversas, y que la fuerza del espíritu se ha impuesto sobre la adversidad; esto es una prueba del heroísmo del artista, y no se debe suponer que la mala vida es abono del espíritu; al contrario, existen innumerables pruebas de que las condiciones adversas han destruido y malogrado a muchos. Los que creen que el mal es el bien, padecen de una enajenación radical que es producto del egoísmo o del orgullo. La raza humana es estoica, y los artistas pueden ser heroicos; pero no debemos dejarlos expuestos a la desesperación.



Adversidad ...

FERNANDO GARCÍA PONCE

Nació en Mérida, Yucatán (1933). Ha viajado por Europa; ha realizado dos exposiciones en la Galería de Inés Amor, y una en la Galería de Juan Martín; ha participado en varias exposiciones colectivas en el país y en el extranjero.

"Considero que hay tres formas de obtener ingresos: 1º Pertenecer al grupo de los pintores oficiales que viven a expensas del Estado. 2º Ser de los pintores de "firma"; éstos viven muy bien, y ganan mucho dinero. 3º Vivir a costa de las amistades, protectores, o de otras fuentes; a veces estas ocupaciones tienen relación con el arte y otras no. Yo me califico entre los pintores del tercer grupo; trabajo en un taller de arquitectura, y con la ayuda de otras fuentes oscuras, esto me permite vivir."

JOSÉ MARÍA GIMÉNEZ BOTÉY:

Nació en Barcelona, España (1911). Hizo sus primeros estudios en su ciudad natal. Empezó a exponer en 1934; en 1939 llegó a México. Trabaja el dibujo, la pintura y la escultura. Ha participado en 42 exposiciones.

"La crisis económica no existe para el artista, sólo afecta a los 'marchantes' de las galerías; México está muy atrasado en el aspecto comercial; los dueños de las galerías ignoran el arte

de vender, falta la promoción de ventas y de relaciones públicas, y también desconocen la forma de vender en el extranjero. Aquí hay pocos artistas en comparación con otras naciones; pero la falta de preparación de los comerciantes impide que el artista obtenga ganancias en México.

"Muchos artistas se quejan de que no venden; pero lo que sucede es que no son artistas creadores, y sus obras carecen de calidad.

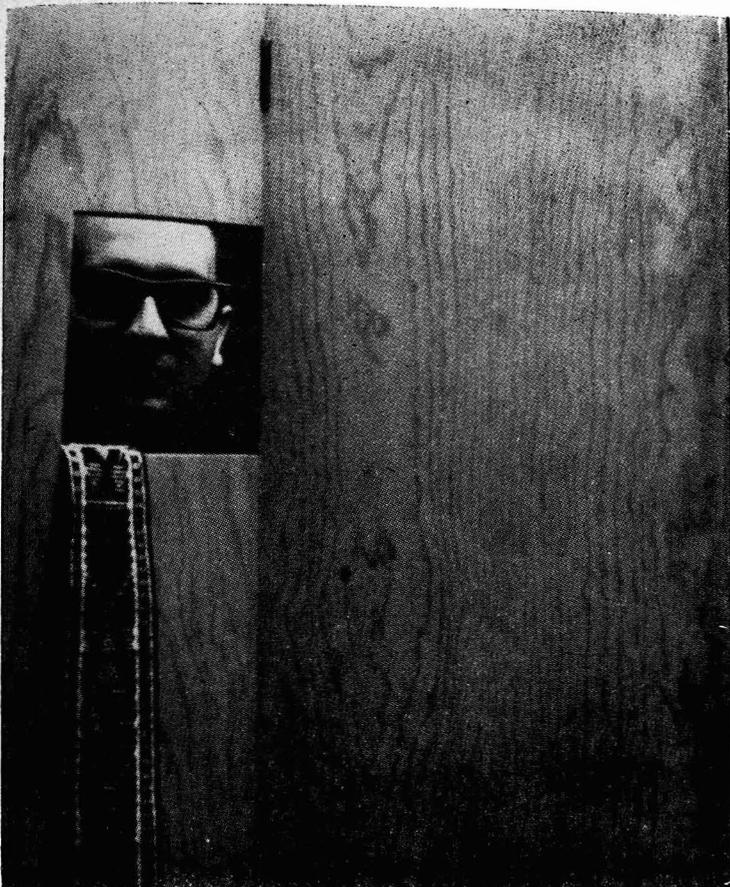
"Algunos artistas tienen mucho trabajo; pero esto se debe a la protección oficial; desgraciadamente no todos alcanzan el favor del gobierno.

"Yo vivo del arte aplicado (dibujo, ilustraciones, proyectos, etcétera) en un 50% y en otro 50% del arte puro. Podría vivir del último; pero, naturalmente, mis entradas se reducirían a la mitad. El artista en México ambiciona tener un nivel de vida superior a aquel con el que se conforma el artista europeo.

"Un vicio internacional consiste en que al artista, como al literato, le piden colaboraciones gratis o a muy bajo precio. Esto es absurdo, nadie le pide a gentes de otros oficios que regalen su trabajo. Nunca he visto que nadie llegue a una tienda a pedir que le regalen unos cigarros.

"En México hay muchos ricos, pero no adquieren obras de arte, como lo hacen con otros lujos.

"La prensa no hace una labor cultural como debería (que correspondiera al México actual con sed de cultura), para educar artísticamente al público."



Vicente Rojo



Fernando Garcia Ponce



Salvador Pinoncelly



Alberto Girónella



Leticia Tarragó

ALBERTO GIRONELLA:

Nació en México, D. F. (1929). Su signo es Libra, con Ascendente Tauro. Conjunción Venus y Neptuno.

"Antes de descubrir la pintura como método de perfeccionamiento físico, moral y sobrenatural, trabajé como empleado en la *Librería de Cristal*. Era un buen lugar para poder hacerme de cultura, sin necesidad de tener que comprar libros, y al mismo tiempo poder regalarles a mis amigos los libros que me robaba. Después trabajé en *Artículos Mundet para embotelladores, S. A.*, y con mi padre vendiendo productos químicos. Ahí no había porvenir; a nadie le interesan como regalo las corcholatas ni los ácidos, exceptuando a los suicidas. Decidí que era mejor no trabajar. Empecé a comprar colores a crédito y me dediqué a la pintura. Fundé dos galerías: la Prissi y la Proteo. Era muy buen negocio porque no pagábamos la renta del local, pero teníamos que movernos de uno a otro con demasiada frecuencia. Con el dinero del primer cuadro que vendí me compré una pipa. Después, como nadie es profeta en su tierra, me dediqué a exponer en provincia: Guanajuato, Washington, Jalapa y París. Ahora proyecto hacerlo en Estocolmo, Cuautla, Milán y Colima. Ante la comprensión de la provincia, las puertas de la fortuna se han abierto para mí."

SALVADOR PINONCELLY:

Nació en Torreón, Coahuila (1932). Desde 1959 ha participado en varias exposiciones colectivas, y ha hecho una exhibición individual (1960).

Vivo de la arquitectura. Cuando empecé a estudiar, pensaba que la carrera me serviría para mantenerme y para no tener que andar ofreciendo mis cuadros a los 'cuates' en las Secretarías de Estado. Ahora creo que no se debe estudiar arquitectura pensando sólo en el aspecto económico, sino en la vocación.

"Los pintores jóvenes (con fama o sin ella) tienen que convertirse en sus propios agentes de ventas, y de relaciones públicas.

"Hay galerías cuyo sistema es cobrarles a los artistas por exponer sus obras (incluyendo gastos de coctel, invitaciones impresas y timbres de correos), y aún los dueños de las galerías nos dan consejos sobre la manera cómo debemos pintar. El alto costo de la renta de las galerías realmente le impide exponer al 70% de los pintores jóvenes.

"Debería haber entendimiento y generosidad de parte de los dueños de las galerías para con los pintores jóvenes, a fin de que los artistas pudiéramos exponer nuestras obras y venderlas.

"El mecenazgo burocrático oficial mantiene a varios pintores y escultores famosos; pero los jóvenes difícilmente alcanzan este beneficio. Las escuelas oficiales de arte son tan anticuadas que aún siguen sistemas del Renacimiento; si fueran verdaderas escuelas modernas, muchos artistas jóvenes podríamos gozar de los beneficios económicos, enseñando a otros nuestra experiencia. Las exposiciones oficiales importantes están prácticamente cerradas para los pintores jóvenes, excepto cuando se trata de exhibir la pintura mexicana en otros países, para dar la impresión de que aquí no estamos tan atrasados.

"Hoy los jóvenes no podemos vivir de la pintura; debemos esperar a que la fama (diosa, perra, prostituta) nos otorgue sus dones."

VICENTE ROJO:

Nació en Barcelona, España (1932). Llegó a México en 1949. Ha hecho cuatro exposiciones individuales en la Galería Proteo donde anualmente muestra la obra realizada, y ha participado en incontables exposiciones colectivas en México, en Norteamérica, Suramérica, Europa y Asia.

"Nunca he sabido de qué viven los pintores: un profundo misterio rodea sus vidas. Ni siquiera de mis amigos más cercanos he podido averiguarlo, seguramente a causa de las mil y una labores absolutamente inconfesables que ellos, al igual que yo, tenemos que realizar.

"Algunos técnicos aseguran que hay un mercado para la pintura (*Tenga su niña con rebozo 'muy mexicana'... Aquí está su hombre angustiado del siglo xx... Éntrele al ilusorio mundo del color y la forma...*). Puede que ello sea cierto. El caso es que para mí sólo existen tres o cuatro beneméritos que en alguna ocasión me compraron un cuadro. Pero eso fue hace mucho tiempo."

LETICIA TARRAGÓ:

Nació en Orizaba, Veracruz (1940). Ha realizado dos exposiciones individuales en el país, y ha participado en varias exhibiciones colectivas. Ha viajado por Europa.

"Doy clases de dibujo en una escuela de decoración que depende del gobierno, y vendo mis grabados en galerías y tiendas. En algunas temporadas vendo muchos grabados, pero en otras no; mis ingresos fijos provienen de las clases que doy.

"Trabajar en ocupaciones independientes de la creación permite una mayor libertad de expresión; así no se está obligado a hacer obras que tengan demanda entre los clientes. Conozco pintores que tratan de vivir exclusivamente del arte, y tienen grandes dificultades para mantenerse; por ejemplo Luis Macías: por este motivo sufre de desnutrición permanente, y ya casi no tiene dentadura.

"La mayoría de los compradores son turistas extranjeros; aquí los ricos no acostumbran adquirir obras de arte, y prefieren comprar automóviles, televisores y calendarios ilustrados. Yo no creo que exista crisis en el mercado del arte. Al menos, yo pienso que tengo más suerte que otros artistas."

HÉCTOR XAVIER:

Nació en Tuxpan, Veracruz (1921). Ha realizado cerca de 16 exposiciones en la Ciudad de México; también ha expuesto individualmente en Nueva York, en Denver, Colorado, y en Lisboa. Ha participado en varias exhibiciones colectivas en el país y en el extranjero, y en la Sexta Bienal de São Paulo, Brasil.

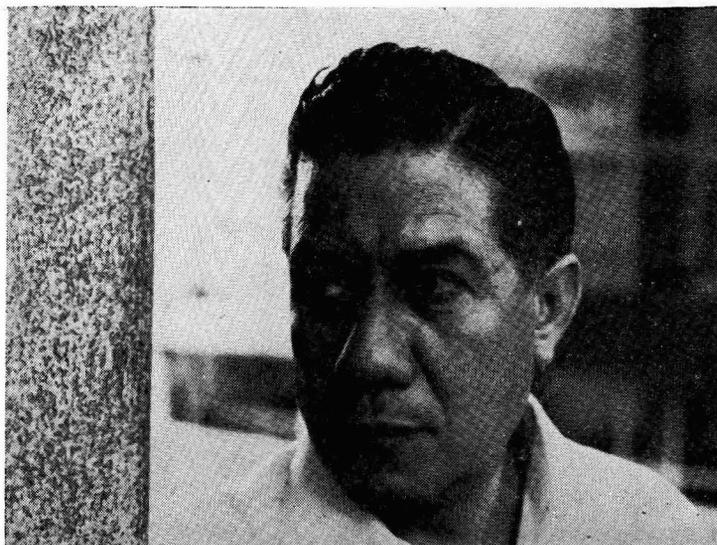
"En este momento tengo en el bolsillo \$9.50 (exactamente). Desde mi segunda exposición en la Galería de Arte Moderno (1948), he logrado vivir del arte; pero de una manera muy modesta, y siempre estoy "toreando" los problemas económicos. Lo positivo de esta situación es que nunca he hecho concesiones en mi trabajo artístico; dicho lo anterior con la mayor modestia. Sin embargo, nunca he creído que el hambre sea un buen aperitivo para los artistas.

"El primer síntoma de la crisis actual en la venta de obras se inició durante la postguerra; los compradores pudieron adquirir obras en Europa, y esto afectó el bolsillo de los pintores mexicanos.

"Entre los años de 1950 y 1960, el público mexicano se empezó a interesar en la adquisición de obras de arte. Naturalmente, antes de esta situación los pintores consagrados (Diego, Rivera, Orozco, Siqueiros...) tenían un mercado ya establecido para sus obras, y sólo posteriormente los artistas jóvenes lograron despertar el interés de los compradores.

"El aspecto económico del arte en buena parte depende de la publicidad que se haga tanto en las publicaciones especializadas como en otras de carácter puramente social (desgraciadamente los periódicos no se ocupan mucho de los pintores, prefieren informar sobre crímenes y política). Por los diarios la gente se llega a enterar de las aperturas de las exposiciones, y el público posible no se limita al que atraen las invitaciones de las galerías.

"A pesar de la mala situación económica actual, ahora se están creando más obras de gran mérito artístico, sin limitación de tendencias ni escuelas."



Héctor Xavier

Vida de Lope de Vega*

Por Max AUB

Lope nace en 1562 cuando Madrid cumple un año como capital. Un año antes había muerto Jorge de Montemayor. Diez años tenía cuando faltó Santa Teresa; veintinueve cuando desaparecen fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Gaspar Gil Polo; treinta y cinco cuando fallece Fernando de Herrera. Góngora tiene un año más que él. Quevedo diez y ocho menos. Es estrictamente contemporáneo de Bartolomé Argensola. En 1599, nace Velázquez y al año siguiente Calderón; en 1601, Baltasar Gracián, seis años más tarde Rojas Zorrilla. En 1616 desaparecen Cervantes y Shakespeare, *El Greco* había muerto dos años antes. Vicente Espinel es doce años mayor que Lope; Guillén de Castro seis menor; Tirso de Molina, doce.

Cumple un año al acabar el Concilio de Trento, su niñez coincide con la sublevación de los moriscos de las Alpujarras y las ejecuciones de Egmont y de Horn, el destronamiento de María Estuardo. A los nueve oíría de Lepanto; a los dieciséis, de la muerte de don Juan de Austria, del asesinato de Escobedo y del proceso contra la princesa de Éboli y Antonio Pérez. Tres años más tarde participa en la expedición de don Álvaro de Bazán a las Azores; en 1588 en la de la Armada Invencible, en la que muere en sus brazos un hermano suyo. Guerras con Francia e Inglaterra y la paz de Vervins, la autonomía de los Países Bajos. En 1598 muere Felipe II. Felipe III expulsa a los moriscos en 1609, se reanuda las luchas religiosas, empieza la que será la Guerra de Treinta Años. 1621 y Felipe IV, ejecución de don Rodrigo Calderón. Tres años más tarde sube al poder, en Francia, el cardenal Richelieu. La larga agonía de España da señales inequívocas: la separación de Portugal, las revueltas de Cataluña, pero, la rota de Rocroy, en 1643, sucede ocho años después de la muerte de Lope.

(Shakespeare y Marlowe tienen dos años más que él, igual que Galileo; Descartes treinta y cuatro menos. El ocaso de su vida coincide con los nacimientos de Locke y Espinoza. Calvino muere cuando tenía dos años; Cornelio Hansenio cuando tenía veintitrés; Juan Bautista Marino tiene siete años más que él y José Churriguera doce menos.)

La obra de Lope es inseparable de su vida. Escribió para vivir, vivió para escribir. Nada de lo que hizo puede separarse de su acontecer diario. Cuanto le sucedía, cuanto pensaba fue sin más de su magín al papel. Extravertido, le ayudó su prodigiosa facilidad, su innato buen gusto, su amor por la vida. Si a algún artista se le puede comparar es a Rubens, al que no por nada admiró tanto. No fue culto sino humano, casi al revés que Góngora.

Basado en la tradición creó el teatro nacional español; creció al mismo tiempo que Madrid, que fue algo más que su ciudad natal. Su padre, Félix de Vega Carpio, montañés, trabajó en Valladolid, cuando fue corte; la siguió a Madrid dejando a su legítima por otra que no lo era tanto. Francisca Fernández Flores, sin amilanarse, se reconcilió con su esposo a principios de 1562 y —justa prenda— el 25 de noviembre, día de San Lope, nació el Fénix. Estudió en el Colegio de la Compañía de Jesús; allí debió empezar a escribir comedias

de a cuatro actos y de a cuatro pliegos.

Parece que cursó en la Universidad de Alcalá, al servicio del obispo Manrique de Lara.

*Aquí luego engañó mi pensamiento
Raymundo Lulio, labirinto grave,
rémora de mi corto entendimiento.*

Poco después dejó los estudios:

*Cegóme una mujer, aficionéme,
perdóneselo Dios...*

En este verso y medio afirma ya una postura: su falta de sentido moral en cuanto de mujeres se trata: él no tiene culpa de su afición sino ella.

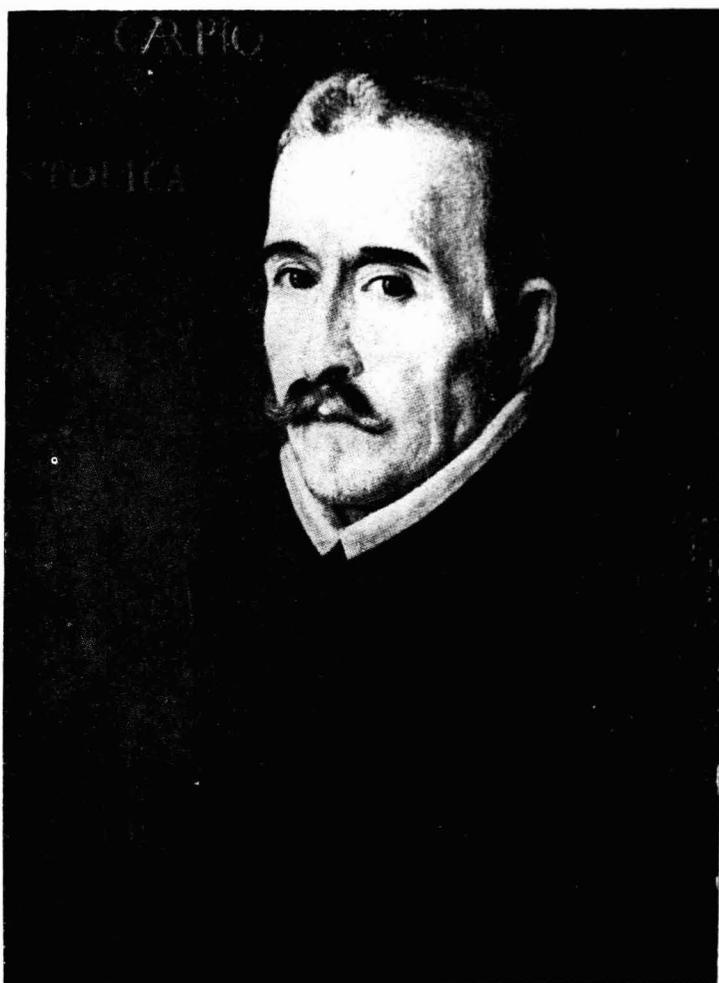
Posiblemente a consecuencia de esos amoríos estudió algún tiempo en Salamanca pero, ya en 1583, zarpa en la escuadra

del Marqués de Santa Cruz, con destino a la isla Terceira, que no reconocía la autoridad de Felipe II. Dos meses más tarde, la escuadra regresaba victoriosa a Cádiz. Lope, ya poeta conocido y apreciado, va a cumplir veintidós años.

En Madrid, tiene un hijo con *Marfisa* antes de enamorarse de *Filís*. *Filís*: Elena Osorio, cómica de donaire, hermosa, no desprovista de caletre ni de desvergüenza. Estos amores llevarán a Lope a la cárcel. Le persigue Jerónimo Velázquez, padre de la actriz y aprovechado autor —es decir, entonces, empresario— de sus primeras comedias. El poeta, a los veinticinco como lo siguió haciendo en la vejez, daba publicidad a sus relaciones (en verso, desde luego, lo que por aquel entonces no le sirvió de atenuante). No le importaba que su amada tuviese otros favorecedores de mayores posibles pero, al disgustarse, por lo que fuera, escribió algunas relaciones ofensivas para la familia Velázquez, que recurrió a los tribunales. Encarcelado aseguró: "Yo quiero bien a Elena Osorio y le di las comedias que hice a su padre, y ganó con ellas de comer, y por cierta pesadumbre que tuve, todas las que he hecho después se las he dado a Porres, y por esto me sigue; que si yo le diera mis comedias no se querellara de mí." Posiblemente no andaba equivocado, como años después se probó. Lo cierto, que fue condenado a cuatro años de destierro de la corte y a dos más del reino.

Saliendo a cumplir su condena, rapta a Isabel de Urbina, con la que probablemente estaba ya en relaciones. La familia denuncia a Lope, que se casa por poder el 10 de mayo de 1588, lo que no le impide alistarse en la Armada Invencible, el 29 del mismo mes. Desembarca en Cádiz en diciembre del mismo año y, a principios del siguiente, se establece en Valencia, con su mujer.

Valencia era ya una ciudad mercantil, con una importante industria editorial y gran gusto por el teatro. "Había muchos mudéjares en las huertas —dice Zamora Vicente—, protegidos por la nobleza, y las formas del humanismo italiano. Habían dejado una gran huella, al lado de formas poéticas aún provenzales." Tal vez, pero lo que halla Lope es el romance. Escribe entonces los mejores que salieron de su pluma. Corren de boca en boca y le llevan de la mano al teatro que



Retrato anónimo de Lope

* Conferencia leída dentro de la serie de homenaje a Lope, organizado por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.

buscaba su camino: Francisco Tárrega, Gaspar de Aguilar, Carlos Boyl, Guillén de Castro forcejeaban con las formas existentes. El teatro "español" surge del romance y de los amores de Lope con todas sus armas, igual que Atenea de la cabeza de su padre. Lope escribe a destajo, estrenando en Valencia y en Madrid:

*Necesidad y yo, partiendo a medias
el estado de versos mercantiles,
pusimos en estilo las comedias,
yo las saqué de sus principios viles,
engendrando en España más poetas
que hay en los aires átomos sutiles.*

Sus comedias hacen de él, antes de cumplir treinta años, el autor más popular. Lo reafirma, en el citadísimo prólogo a sus comedias, Miguel de Cervantes: "entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las he visto representar u oído decir, por lo menos, que se han representado." De donde, a cuatro pliegos por comedia decantan dos mil quinientas, y no cerca de mil menos que aseguró Lope el haber salido de sus manos. Conformémonos con las que nos quedan.

En 1590, pasado el tiempo del destierro fuera del reino, acercándose a Madrid, se establece en Toledo, como secretario del duque de Alba, nieto del más famoso. En Alba de Tormes se queda Lope cinco años —la época más tranquila de su vida—, escribiendo poemas, comedias, novelas pastoriles. Allí muere Isabel de Urbina al nacer su segunda hija, que la sigue muy niña, al igual que había fallecido la primera.

Regresa a Madrid en 1595 donde Jerónimo Velázquez, en mal de comedias, ofrece su perdón. Lope escribe espléndidos romances y sonetos a la memoria de sus amadas muertas mientras vende en pública subasta hasta sus menores prendas interiores. Al año siguiente es procesado por amancebamiento con Antonia Trillo de Armenta, viuda acomodada y ligera.

En 1598, a pesar de cantar ya a Micaela de Luján, casa con Juana Guardo, hija de rico carnicero —lo que dará no poco de hablar—, que le da tres hijos: Juana murió pronto; Carlos Félix a los siete años; Feliciano sobrevivirá a su padre que se coloca, al llegar a la Corte, como secretario del futuro conde de Lemos.

En 1599, sus comedias suman ya más de cien, va a Valencia en el séquito de Felipe III. Es la época de Micaela de Luján, amores que durarán cerca de diez años. Era comedianta, casada, madre de dos retoños a los que Lope añadió siete: Ángela, Jacinta, Juan, Félix, Marcela y Lope.

Lope va y viene de Madrid a Toledo y Sevilla donde residen su mujer y Micaela de Luján. Le nacen hijos de ambas; la legítima al parecer no fue lince; ni siquiera sabía firmar.

Desde 1605, Lope había entablado estrecha relación con el duque de Sessa, a quien sirvió el resto de su vida en menesteres de toda índole. En 1608 se titula familiar del Santo Oficio de la Inquisición; en 1610 se afina definitivamente en Madrid: compra una casa en la calle de Francos, en la que morirá. Allí su jardín, sus libros, sus cuadros, que tantas veces dirá que le bastan. Allí escribirá sus mejores comedias. Con su mujer en casa, y su amante unas manzanas más lejos, parece que la vida del autor de *El perro del hortelano* se ha asentado definitivamente:

*Ya en efecto, pasaron las fortunas
de tanto mar de amor...*

(¿Quién habla tanto de sí, en su tiempo? ¿Quiénes hablan —entonces— tanto de sí como los españoles? Nadie. Lope, el más español de los españoles, se pasa la vida dando y diciendo de sí.)

Algunos tratadistas, desde que se descubrió la verdadera biografía de Lope, dieron en traer a Don Juan a cuento. No hay tal: Don Juan pasa y engaña, por engañar y pasar. Lope no engañó a nadie; siempre enamorado de verdad, intentando formar hogares —así fuesen múltiples y contemporáneos—, procreando hijos, antipoda en esto también del ser inventado por Tirso. Lope es —como lo dirá tantas veces— *amor natural*; multiplicado, pero natural; solar —hoy, de día— (don Juan, nocturno y alevoso). Don Juan o la trampa; Lope, si las hubo, cayó en todas. Don Juan no se arrepiente sino —dicen— a última hora; Lope pasó su vida arrepintiéndose de lo hecho el día anterior, a menos que fuera obra escrita. Lope se cuenta, de don Juan cuentan y no acaban.

Lope no alcanzó nunca el aprecio de la corte y el de ciertos cultos, como Góngora, aunque sí el de los conceptistas, como Quevedo. Fue normal, por popular. El éxito despierta envidias y desprecios en los que se creen superiores por más finos o de mejor prosapia: nada entre dos platos frente al juicio de mañana.

En el verano de 1613, Carlos Félix, de siete años, enferma y muere; Juana de Guardo, pocos meses después, fallece de parto.

Para ejemplo de cómo se escribe la historia —sobre todo por los más allegados, he aquí cómo Montalbán cuenta la vida de Lope, tras la muerte de su segunda esposa, ejemplo de la santidad de toda ella—: "Retiróse de las ocasiones más leves. Trató sólo del remedio de su alma... Con este concierto de vida pasó muchos años viviendo siempre con tanta atención a su conciencia, con tanto respeto a su estado, con tanto despegó al siglo, con tanto afecto a la virtud, con tanto descuido de su vida, y con tanto cuidado de su muerte, que parece la deseaba o la suponía muy cerca, porque con mucho tiempo hizo su testamento."

Corrió siglos esta versión, aumentando el asombro producido por su obra. Lo cierto fue que, a fines de 1613, Lope vive con Marcela y Lope Félix, los dos hijos más pequeños de Micaela de Luján. Aparece otra mujer: Jerónima de Burgos. Lo que no impide para que, en 1614, ya cincuentón, se ordene. Siempre al servicio del duque de Sessa, viaja con la Corte. A fines de 1616 corre a Valencia para recibir a otra cómica, Lucía de Salcedo, que regresa de Nápoles. Allí encuentra, razón oficial de su viaje, un hijo suyo, ya fraile, de cuya madre nada sabemos.

Regresa a la Corte, como siempre, arrepentido: "Traigo estos días mil pesares en verla [su alma] empleada tan bajamente y sin remedio; porque no estoy en tiempo de poder aplicarle ninguno" — le escribe al duque, su señor. Se refiere sin duda a Marta de Nevaes, hermosa de veintiséis años, con cierta cultura artística, casada con un tal Roque Hernández, al que atribuyen oficialmente una hija, en 1617, de la que fue padrino el hijo del duque de Sessa, a quien Lope sigue sirviendo, escribiéndole, entre otras, no pocas cartas galantes. Y aún más: le remite las de su propia amante: para que las coleccionen. "Yo estoy perdido —le escribe al duque de Sessa, ese mismo año—, si en mi vida lo estuve, por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar esto, ni vivir ni gozarlo." Roque Hernández intentó quedarse con el retoño; hubo pleitos, que se resolvieron con la inesperada muerte del querellante. Poco después dedicaba Lope *La viuda Valenciana* a Marta de Nevaes, con estas palabras: "Suelen decir por encarecimiento de desdichados: 'fulano tiene mala sombra'. No la tuvo mujer tan mala desde que hay sol; y siéndolo vuesa merced de hermosura, se espantaban muchos de verla con tan mala sombra. ¡Bien haya la muerte! No sé quién está mal con ella, pues lo que no pudiera remediar física humana, acabó ella en cinco días con una purga sin tiempo, dos sangrías anticipadas y tener el médico más afición a su libertad de vuesa merced que a la vida de su marido." Y tras los más encendidos elogios a su amante, firma: "Su capellán y aficionado servidor, Lope de Vega Carpio."

Lope, rejuvenecido, se enreda en polémicas; sigue escribiendo sin tasa, se ocupa de la publicación de sus comedias. En 1621, su hija Marcela ingresa en las Trinitarias. Lope trae más hijos a su casa: de Micaela de Luján, de Juana Guardo, de Marta de Nevaes. Mas, poco después, su último amor queda ciega y, en 1628, pierde la razón; tardará cuatro años en morir.

*con alguna inclinacion
de ser alguna de las
de abogada esposa mia
yo lo se, pero quiero
oy con reverencia fin
al poder en el secreto
fin.
Lope de Vega et eiusdem M. M. fin
manu concepta
En Madrid ad de Mayo de 1622
Lope de Vega Carpio*

Autógrafo de Lope de Vega



Casa-Museo de Lope — Madrid

Desde que Marta de Nevaes pierde la vista, Lope abandona el cuidado de editar sus comedias e ingresa en la Congregación de San Pedro. Escribe un largo poema acerca de la vida de María Estuardo, dedicado al papa, que, en premio, le otorga el título de doctor en teología, y Lope antepone un *fray* a su nombre. En 1632 publica *La Dorotea*, atalaya de su vida, redactada a lo largo de sus largos años, y, a su viejo y constante amigo Claudio Conde, una carta en la que recuerda el inverosímil número de sus comedias, su rapidez al redactarlas:

*pues más de ciento en horas veinticuatro
pasaron de las musas al teatro*

y asegura que salió:

a cinco pliegos de mi vida al día.

Tal vez no todos los de cada semana, pero sí muchos. Una comedia cabía en cuatro pliegos; a pesar de tan enorme actividad, Lope nunca tuvo lo necesario para poder sustentar sus familias. Sus cartas al duque de Sessa están llenas de las peticiones más variadas: ropas, dineros, alimentos.

Le quedan en su vejez tragos muy amargos; su hijo Lope Félix muere en las costas de Venezuela, tragado por el mar; Antonia Clara, hija de Marta de Nevaes y su secretaria, es raptada por un protegido del Conde Duque de Olivares.

El 25 de agosto de 1635 sufre un desmayo, el día siguiente recibe los sacramentos y firma su testamento. Muere el 27. Su entierro fue manifestación de su inmensa gloria. Durante más de dos siglos su vida fue tenida por dechado de honradez, fundándose en la biografía de su admirador Montalbán. Sólo a fines del XIX púsose en claro —hasta donde se puede— su ajetreado acontecer, arrojando luz natural a su obra prodigiosa.

“Portento del orbe, gloria de la nación, lustre de la patria, oráculo de la lengua, cetro de la fama, asumpto de la envidia, cuidado de la fortuna, fénix de los siglos, príncipe de los versos, Orfeo de las ciencias, Apolo de las musas, Horacio de los poetas, Virgilio de los épicos, Homero de los heroicos, Píndaro de los líricos, Sófocles de los trágicos y Terencio de los cómicos; único entre los mayores, mayor entre los grandes y grande a todas luces y en todas materias” — describe el doctor Juan Pérez Montalbán a Fray Lope Félix de Vega Carpio al principio de su *Fama póstuma*, un día tenida en tanto y hoy menospreciada, con toda su balumba heroico-churrigueresca y ditirámico entusiasmo; no por faltar a la verdad con los adjetivos sino por hacer de Lope un santo varón sin pecados conocidos, cuando no hizo otra cosa que darles formas desgarrándose en ellos para mayor gloria de la literatura universal. Con decir Montalbán que fue el mayor poeta español, acertara por lo corto y diera en el blanco.

En sus setenta y dos años de vida Lope escribió más que nadie —lo que no sería gloria suficiente— porque durmió poco. *Monstruo de naturaleza* le llamó Cervantes, que le conoció bien (amigo a lo primero, enemigo después, reconciliado al fi-



Sor Marcela de San Félix, hija de Lope

nal), y no *de la naturaleza* como se suele a veces erratear. Durmió poco, y lo que la mayoría da al sueño lo aprovechó para su obra, aun tildándola, mintiendo —como es común en quien habla de sí—, de poco trabajada. “La agudeza de mis escritos —dice en la dedicatoria de *El Alcalde Mayor* (al doctor Cristóbal Núñez, en la noble y admirable ciudad de México)—, los cuales hubieran tenido más castigo, si la fortuna se concertara con la pluma.” Así añadida, yendo a lo que aseguro: “Dijo Aristóteles en el primero libro de sus *Ethicas*, que por lo menos el desdichado no se diferenció del dichoso por la mitad de la vida; yo creo que se ha de entender del sueño, y dése he gozado tan poco, que quien hubiera vivido pocos años, y dichosamente, lo fuera más que yo, cuando mi vida fuera la que tenían los hombres en la juventud del mundo.” Da luego un cuadro de su vida que, si nos atuviéramos a una sola parte de sus días, podría ser cierta: “Bien es verdad que la naturaleza (que como vuesa merced sabe) se contenta con poco, anduvo tan piadosa conmigo, que con dos flores de un jardín, seis cuadros de pintura y algunos libros, vivo sin envidia, sin deseo, sin temor y sin esperanza, vencedor de mi fortuna, desengañado de la grandeza, retirado en la misma confusión, alegre en la necesidad; y, si bien incierto del fin, no temeroso de que es tan cierto. Con esta filosofía camino por donde más me puedo apartar de la ignorancia, desviando las piedras de la calumnia y las trampas de la envidia.” Escribe esto, en Madrid, el 9 de noviembre de 1619; todavía le quedan dieciséis años de amores, calumnias, envidias, de reino en los teatros.

No hay razón para suponer que no escribiera el enorme número de comedias que se le atribuyen y aún más. Los eruditos decidieron que para hacerlo sólo contaba con alrededor de doce días para pergeñar una; no creo que para un poeta de su extraordinaria facilidad fuera imposible, ni mucho menos, escribir una comedia a la semana; descontando los años en que estuvieran prohibidas, dándole buen espacio para urdir sus largos poemas. (*La Dorotea* es obra de juventud, cuidada y publicada en la vejez.) Su poesía lírica es toda ella —como siempre lo es de por sí— de circunstancias. Todo amor o, mejor dicho, amores, correspondencia. También lo es gran parte de la lírica de sus comedias. Viviendo siempre al día, atento a él, a sus complicaciones, a sus remedios, para Lope amor y teatro fueron una misma cosa; la mayor parte de sus amores fueron teatrales, atado como lo estuvo a las compañías de su tiempo. (A su poesía mística, tan buena como otra cualquiera, le falta la luz de contención, la sobriedad que hace la grandeza impar de San Juan de la Cruz. Lo que no es de extrañar; Lope lo fue todo, menos santo.)

Mientras amó a una mujer, le fue fiel en el lugar de su residencia. Ahora bien, aunque casi no saliera de España, viajó mucho. Lloró las desastradas muertes de sus mujeres; tuvo muchas y gustó de vivir rodeado de ellas. No lo ocultó y su enorme cancionero de amor, siempre referido a personas concretas, es —y es de suponer que lo sabía— su inmortal monumento.

Ramo a Lope

En ocasión del IV centenario del nacimiento de Lope (1935) *Residencia*, revista de la Residencia de Estudiantes de Madrid, publicó un número especial con treinta canciones de Lope transcritas por Jesús Bal y Gay. En este homenaje participaron Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez, este último con una serie de poemas, *Ramo a Lope*, que la *Revista de la Universidad de México* incluye en este nuevo homenaje y que es prácticamente desconocida dentro de la obra total de Juan Ramón Jiménez.

EL OASIS

Verde brillo sobre el oscuro verde.
Nido profundo de hojas y rumor,
donde el pájaro late, el agua vive
y el hombre y la mujer callan, tapados
(el áureo centro abierto en torno
de la desnudez única)
por el azul redondo de luz sola
en donde está la eternidad.

Pabellón vivo, firme plenitud,
para descanso natural del ansia,
con todo lo que es, fue, puede ser,
abierto en concentrada suma;
abreviatura de edén sur,
fruta un poco mayor (amparo solo
de la desnudez única)
en donde está la eternidad.

Color, jugo, rumor, curva, olor ricos
colman con amplitud caliente y fresca,
total de gloria y de destino,
la entrada casual a un molde inmenso
(encontrado al azar de horas y siglos,
para la desnudez única)
mina libre de luz interna y sola
en donde está la eternidad.

1931

AL OCASO ALEGRE

La armonía toca
a que yo rompa la sombra,
a que yo coja
tu rosa.

La corriente tiembla
a que yo duerma mi tierra,
a que yo prenda
tu estrella.

La fresca se alza
a que yo abra las alas,
a que yo vaya
a tu alma.

1925

LA GRACIA

Está en el aire, como uno,
como una más bella que nosotros,
más bella que ninguna, que ninguno;
de todo toma luz, color, esencia;
y si el aire se aumenta y se conmueve,
se echa en el viento, y viene y va,
con el deleite de sentirse ella,
sobre el alto verdor en flor mecido.

¡Qué claro y qué constante
en el azul su cuerpo transparente,
que lo convierte en tienda de su dicha;
sobre el agua, qué plenamente exacto
al movimiento líquido
que encuentra en sostenerlo su destino;
qué rico entre lo verde
de la tierra expresada en alegría,
con posibilidad de fruto eterno!

Hasta ella puede sonreír la vida
en la hora sola y nueva,
cuando las galerías contra el sur
exijen en sus límpidas corrientes
la forma libre, representativa
de la felicidad humana;
y mar y cielo, al fondo único,
componen, limitados por la tierra,
costas de soledad, ventura y gloria,
del hondo verdadero paraíso.

(No hay más que ir a ella,
llegar en vibración suprema a ella,
y ella es de nosotros;
pues para ella hemos venido,
sin ella no podemos ser
ni no ser, irnos ya sin ella.)

Las sendas naturales
que por tierra, aire, agua, fuego,
conducen a su cuerpo y a su alma
en oriente, poniente, sur y norte,
las tenemos que abrir con alma y cuerpo,
entera embriaguez embelesada
de pájaro, de flor, de ola, de llama:
la locura consciente.

Y ¡qué feliz el que la alcanza
en el presente único;
quien puede sorprenderla en su ansia de nosotros;
instante universal en que concurren
para nosotros y ella,
ante la complacencia de lo eterno,
todas las primaveras!

1931

LA LUNA FELIZ

¡Rayos bajos de la luna,
amanecer de la noche!
¡Cómo se hablan
las estrellas y las flores!

Tocan las alas la música,
las hojas miran que oyen
(luego más tarde
¿vendrán los dos ruseñores?)
Orilla del agua viva
brillan la mujer y el hombre.

¡Luna madura de junio,
día de azules colores!
¡Alegre sombra
de que son eco los soles!

1926

LA PLENITUD

Delante está el carmín de la emoción.
Y al fondo de la vida,
por el suave azul nublado,
entre las cobres hojas últimas
que se curvan en éstasis de gloria,
la eterna plenitud desnuda.

(Y el agua una se ve más.
El color es más él, más sólo él,
el olor solo tiene un ámbito mayor,
el calor todo se oye más.

Y grita

en el aire, en el agua,
sobre el calor, sobre el olor, sobre el color,
ante el carmín de la pasión segunda,
la externa plenitud desnuda.)

¡Armonía sin fin, gran armonía
de lo que se despide sin cuidado,
en luz de oro para luego verde,
que ha de ver tantas veces todavía,
ante el carmín de la ilusión,
la interna plenitud desnuda!

1934

El día que fuimos perros

Por Elena GARRO

Dibujos de Lilia CARRILLO

El día que fuimos perros no fue un día cualquiera, aunque empezó como todos los días. Despertamos a las seis de la mañana y supimos que era un día con dos días adentro. Echada boca arriba, Eva abrió los ojos y, sin cambiar de postura, miró a un día y miró al otro. Hacía ya rato que yo los había abierto y que, para no ver la inmensidad de la casa vacía, la miraba a ella. ¿Por qué no nos habíamos ido a México? Todavía no lo sé. Pedimos quedarnos y nadie se opuso a nuestro deseo. La víspera, el corredor se llenó de maletas: todos huían del calor de agosto. Muy temprano las maletas se fueron en un carricoche de caballos; sobre la mesa quedaron las tazas de café con leche a medio beber y la avena cuajada en los platos. Cayeron sobre las losas del corredor los consejos y las recomendaciones. Eva y yo los miramos desdeñosas. Éramos dueñas de los patios, los jardines y los cuartos. Cuando tomamos posesión de la casa, nos cayó encima un gran peso. ¿Qué podíamos hacer con los arcos, las ventanas, las puertas y los muebles? El día se volvió sólido, el cielo violeta se cargó de papelones oscuros y el miedo se instaló en los pilares y las plantas. En silencio deambulamos por la casa y vimos nuestros pelos convertirse en harapos. No teníamos nada que hacer, ni nadie a quien preguntarle qué hacer. En la cocina, los sirvientes se acurrucaron alrededor del brasero, para comer y dormir. No se tendieron las camas; nadie regó los helchos, ni levantó las tazas sucias de la mesa del comedor. Al oscurecer, los cantos de los criados nos llegaron cargados de crímenes y penas y la casa se hundió en ese día, como una piedra en una barranca muy honda.

Despertamos decididas a no repetir la víspera. El nuevo día brillaba doble e intacto. Eva miró los dos días paralelos que brillaban como dos rayas escritas en el agua. Después, contempló el muro, en donde estaba Cristo con su túnica blanca. Pasó luego los ojos al otro cuadro, que mostraba la imagen de Buda envuelto en su túnica naranja, pensativo, en medio de un paisaje amarillento. Entre los dos cuadros que vigilaban su cabecera, Eva había colocado un recorte de periódico con una fotografía en la que una señora de boina se paseaba en una lancha. "La Kroupuskaia en el Neva" decía al pie de la fotografía.

—Me gustan los rusos —dijo Eva y en seguida palmoteó para llamar a los criados. Nadie acudió a su llamado. Nos miramos sin sorpresa. Eva palmoteaba desde uno de los días y sus palmadas no llegaban al día de la cocina.

—Vamos a husmear —me dijo.

Y saltó a mi cama para mirarme de cerca. El pelo rubio le cubría la frente. De mi cama saltó al suelo, se puso un dedo en los labios y penetró con cautela por el día que avanzaba paralelo al otro. Yo la seguí. Nadie. El día estaba solo y era tan temible como el otro. Los árboles quietos, el cielo redondo, verde como una pradera tierna, sin nadie también, sin un caballo, sin un jinete, abandonado. Del pozo salía el calor de agosto, que había provocado la huida a México. Echado junto a un árbol estaba Toni. Ya le habían puesto la cadena. Nos miró atento y vimos que él estaba en nuestro día.

—Es bueno Toni —dijo Eva y le acarició la boca abierta. Después se echó junto a él y yo me eché del otro lado.

—¿Ya desayunaste, Toni?

Toni no contestó, sólo nos miró con tristeza. Eva se levantó y desapareció entre las plantas. Volvió corriendo y se echó otra vez junto a Toni.

—Ya les dije que preparen comida para tres perros y ninguna gente.

Yo no pregunté nada. Junto a Toni la casa había perdido peso. Por el suelo del día caminaban dos hormigas; una lombriz se asomó por un agujerito, la toqué con la punta de un dedo y se volvió un anillo rojo. Había pedazos de hojas, trocitos de ramas, piedras minúsculas y la tierra negra olía a agua de magnolia. El otro día estaba a un lado. Toni, Eva y yo mirábamos sin miedo sus torres gigantescas y sus vientos fijos de color morado.

—Tú ¿cómo vas a llamarte? Busca tu nombre de perro, yo estoy buscando el mío.

—¿Soy perro?

—Sí, somos perros.

Acepté y me acerqué más a Toni, que movió la cabeza disgustado. Recordé que él no se iría al cielo: yo correría

su misma suerte. "Los animales no van al cielo." Nuestro Señor Jesucristo no había puesto en el cielo un lugar para perros. El señor Buda tampoco había puesto un lugar en el Nirvana para perros. En la casa era muy importante ser bueno para ganar el cielo. No podíamos ahorrar, ni matar animales; éramos vegetarianos y los domingos tirábamos el domingo por el balcón, para que lo recogiera alguien y aprendiéramos a no guardar nada. Vivíamos al día. La gente del pueblo husmeaba por los balcones de la casa: "Son españoles", decían y nos miraban de soslayo. Nosotros no sabíamos que no éramos de allí, porque allí estábamos ganando el cielo, cualquiera de los dos: el blanco y azul o el naranja y amarillo. Ahora en ninguno de los dos había lugar para nosotros tres. Los alquimistas, los griegos, los anarquistas, los románticos, los ocultistas, los franciscanos y los romanos ocupaban los anaqueles de la biblioteca y las conversaciones de la mesa. Tenían un lugar aparte los *Evangelios*, los *Vedas* y los poetas. Para los perros no había más lugar que el pie del árbol. ¿Y después? Después estaríamos tirados en cualquier llano.

—Ya encontré mi nombre.

—¿Ya?

Eva se enderezó curiosa.

—Sí, Cristo.

Eva me miró con envidia.

—¿Cristo? Es buen nombre de perro.

Eva acomodó la cabeza sobre las patas delanteras y cerró los ojos.

—También yo encontré el mío —dijo enderezándose de pronto.

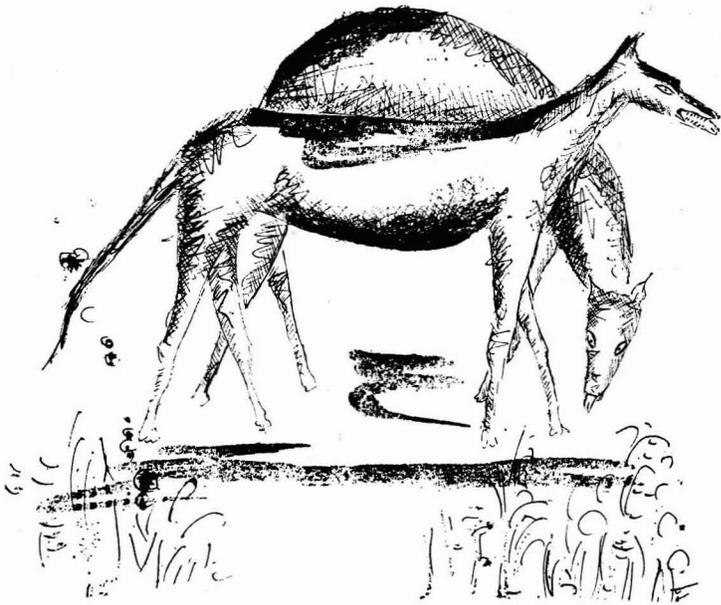
—¿Cuál?

—¡Buda!

—Es muy buen nombre de perro.

Y el Buda se echó junto al Toni y empezó a gruñir de gusto.

Nadie vino a visitar el día de Toni, del Cristo y del Buda. La casa estaba lejos, metida en su otro día. Las campanadas del reloj de la iglesia no indicaban nada. El suelo empezó a volverse muy caliente: las lombrices entraron en sus agujeros, los pinacates buscaron los lugares húmedos debajo de las piedras, las hormigas cortaron hojas de acacia que les servían de sombrillas verdes. En el lugar de los perros había sed. El Buda ladró con impaciencia para pedir agua, el Toni lo imitó y en seguida el Cristo se unió a los lamentos. Por un caminito lejano aparecieron los pies de Rutilio calzados con huaraches. Traía tres jarros llenos de agua. Indiferente le puso un jarro a Toni, miró al Cristo y al Buda y les colocó su jarro muy cerca del hocico. Rutilio acarició las cabezas de los perros y ellos, agradecidos, movieron los rabos. Fue difícil beber agua con la lengua. Más tarde el criado viejo trajo la comida en una olla y la sirvió en una cazuela grande. El arroz de los perros tenía huesos y carne. El Cristo y el Buda se miraron atónitos: ¿los perros no son vegetarianos? El Toni levantó el labio superior, gruñó feroz desde sus colmillos blancos y cogió con presteza los pedazos de carne. El





Cristo y el Buda metieron el hocico en la cazuela y comieron el arroz mojado como engrudo. Toni terminó y soñoliento miró a sus compañeros que comían a lengüetadas. Después, también ellos se recostaron sobre sus patas delanteras. El sol quemaba, el suelo quemaba y la comida de los perros pesaba como una bolsa de piedras. Se quedaron dormidos en su día, apartados del día de la casa. Los despertó un cohete que venía del otro día. Siguió un gran silencio. Alertas, escucharon la otra tarde. Estalló otro cohete y los tres perros echaron a correr en dirección al ruido. El Toni no pudo avanzar en la carrera, porque la cadena lo retuvo junto al árbol. El Cristo y el Buda saltaron por encima de las matas rumbo al portón.

—¿Dónde van, mocosas desgraciadas? —les gritó Rutilio desde el otro día.

Los perros llegaron al zaguán; les fue difícil abrir el portón, los cerrojos estaban muy altos. Al fin, salieron a la calle iluminada por el sol de las cuatro de la tarde. La calle brillaba esplendorosa como una imagen fija. Las piedras relucían en el polvo. No había nadie. Nadie, sino los dos hombres bañados en sangre, abrazados en su lucha. El Buda se sentó en el filo de la acera y los miró con los ojos muy abiertos. El Cristo se acomodó muy cerca del Buda y también los miró con asombro. Los hombres se quejaban en el otro día: "¡Ya vas a ver!..." "¡Ajay, hijo de la chingada!..." Sus voces sofocadas venían desde muy lejos. Uno detuvo la mano del que llevaba la pistola y con la mano libre le tatuó el pecho con su cuchillo. Estaba abrazado al cuerpo del otro y, como si las fuerzas no le alcanzaran, se deslizaba hacia el suelo en el abrazo. El hombre de la pistola aguantaba firme, de pie en la tarde esplendorosa. Su camisa y sus pantalones blancos se llenaban de sangre. Con un movimiento liberó su mano presa y puso la pistola en mitad de la frente de su enemigo arrodillado. Un ruido seco partió en dos a la otra tarde, y abrió un agujero pequeñito en la frente del hombre arrodillado. El hombre cayó boca arriba y miró al cielo con fijeza.

—¡Cabron! —exclamó el hombre de pie sobre las piedras, mientras sus piernas seguían lloviendo sangre. Luego también él levantó los ojos para mirar al mismo cielo, y al cabo de un rato los volvió hacia los perros, que a dos metros de distancia, sentados en el borde de la acera, lo miraban boquiabiertos.

Todo quedó quieto. La otra tarde se volvió tan alta, que abajo la calle quedó afuera de ella. A lo lejos aparecieron varios hombres con fusiles. Venían, como todos los hombres, de blanco, con los sombreros de palma sobre la cabeza. Cami-

naban con lentitud. El golpe de sus huaraches resonaba desde muy lejos. En la calle no había árboles para amortiguar el ruido de los pasos; sólo muros blancos, contra los cuales retumbaban cada vez más cerca las pisadas, como redoble de tambores en día de fiesta. El estruendo se detuvo de golpe cuando llegaron junto al hombre herido.

—¿Tú lo mataste?

—Yo mismo, pregúntenle a las niñas.

Los hombres miraron a los perros.

—¿Ustedes lo vieron?

—¡Guau! ¡guau! —contestó el Buda.

—¡Guau! ¡guau! —respondió el Cristo.

—Pues llévenselo.

Se llevaron al hombre y de él no quedaron más rastros que la sangre sobre las piedras de la calle. Iba escribiendo su final, los perros leyeron su destino de sangre y se volvieron a mirar al muerto.

Pasó un tiempo, el portón de la casa seguía abierto, y los perros absortos, sentados en el borde de la acera, seguían mirando al muerto. Una mosca se asomó a la herida de su frente, después se limpió las patas y se fue a los cabellos. Al cabo de un instante volvió a la frente, miró la herida y se limpió las patas otra vez. Cuando la mosca volvió a la herida, llegó una mujer y se tiró sobre el muerto. Pero a él no le importó ni la mosca ni la mujer. Impávido siguió mirando al cielo. Vinieron otras gentes y se inclinaron a mirar sus ojos. Empezó a oscurecer y el Buda y el Cristo siguieron allí, sin moverse y sin ladrar. Parecían dos perros callejeros y nadie se ocupaba de ellos.

—¡Eva! ¡Leli! —gritaron desde muy arriba. Los perros se sobresaltaron.

—¡Ya van a ver cuando lleguen sus padres! ¡Ya van a ver!

Rutilio los metió a la casa. Colocó una silla en el corredor, muy cerca de la pared y se sentó solemne a ver a los perros, que echados a sus pies lo miraban atentos. Candelaria trajo un quinqué encendido y pavoneándose se volvió a la cocina. Al poco rato los cantos inundaron la casa de tristeza.

—¡Por su culpa yo no puedo ir a cantar!... ¡Maldosas! —se quejó Rutilio.

El Cristo y el Buda lo escucharon desde el otro día. Rutilio, su silla, el quinqué y el muerto, estaban en el día paralelo, separado del otro por una raya invisible.

—Ya van a ver, vendrán las brujas a chuparles la sangre. Dicen que les gusta mucho la sangre de los "güeros". Le voy a decir a Candelaria que deje las cenizas encendidas, para que ellas se calienten las canillas. Del brasero irán a su cama a deleitarse. ¡Eso merecen por canijas!

El fogón con las cenizas encendidas, Candelaria, Rutilio, los cantos y las brujas, pasaban delante de los ojos de los perros, como figuras proyectadas en un tiempo ajeno. Las palabras de Rutilio circulaban por el corredor sin fondo de la casa y no los tocaban. En el suelo del día de los perros, había cochinillas que se iban a dormir. El sueño de las cochinillas era contagioso y el Cristo y el Buda, acurrucados sobre sus patas delanteras, cabecearon.

—¡Vengan a cenar!

Los sentaron en el suelo de la cocina, en el círculo de erizados que bebía alcohol, y les dieron un plato de frijoles con longaniza. Los perros se caían de sueño. Antes de ayer todavía cenaban avena con leche y el gusto de la longaniza les produjo náuseas.

—¡Llévatelas a la cama, parecen borrachas!

Los pusieron en la misma cama, apagaron el quinqué y se fueron. Los perros se durmieron en el otro día, al pie del árbol, con la cadena al cuello, cerca de las hormigas de sombrilla verde y las lombrices rojas. Al cabo de un rato despertaron sobresaltados. El día paralelo estaba allí, sentado en la mitad del cuarto. Los muros respiraban ceniza ardiente, por las rendijas las brujas espían las venas azules de sus sienas. Estaba todo muy oscuro. En una de las camas estaba el muerto con la frente abierta; a su lado, de pie, el nombre tatuado chorreaba sangre. Muy lejos, en el fondo del jardín, dormían los criados y la ciudad de México, con sus padres y con sus hermanos, quién sabe dónde estaba. En cambio, el otro día estaba allí, muy cerca de ellas, sin un ladrido, con sus muertos hijos, en la tarde fija, con la mosca enorme asomándose a la herida enorme y limpiándose las patas. En el sueño, sin darnos cuenta, pasamos de un día al otro y perdimos el día en que fuimos perros.

—No te asustes, somos perros...

Pero Eva sabía que ya no era verdad. Habíamos descubierto que el cielo de los nombres no era el mismo que el cielo de los perros. Los perros no compartían el crimen con nosotros.

Del orden de las cosas

Por Blanca VARELA

A Octavio Paz

Hasta la desesperación requiere un cierto orden. Si pongo un número contra un muro y lo ametrallo, soy un individuo responsable. Le he quitado un elemento peligroso a la realidad.

No me queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos.

El orden en materia de creación no es diferente. Hay diversas posturas para encarar este problema, pero todas a la larga se equivalen. Me acuesto en una cama o en el campo, al aire libre. Miro hacia arriba y ya está la máquina funcionando. Un gran ideal o una pequeña intuición van pendiente abajo. Su única misión es conseguir llenar el cielo natural o el falso.

Primero se verán sombras y, con suerte, uno que otro destello; presentimiento de luz, para llamarlo con mayor propiedad. El color es ya asunto de perseverancia y de conocimiento del oficio.

Poner en marcha una nebulosa no es difícil, lo hace hasta un niño. El problema está en que no se escape; en que entre nuevamente en el campo al primer pitazo.

Hay quienes logran en un momento dado ponerlo todo allí arriba o aquí abajo, pero ¿pueden conservarlo allí? Ese es el problema.

Hay que saber perder con orden. Ése es el primer paso. El abc. Se ha logrado una postura sólida. Piernas arriba o piernas abajo, lo importante, repito, es que sea sólida, permanente.

Volviendo a la desesperación: una desesperación auténtica no se consigue de la noche a la mañana. Hay quienes necesitan toda una vida para obtenerla. No hablemos de esa pequeña desesperación que se enciende y se apaga como una luciérnaga. Basta una luz más fuerte, un ruido, una ráfaga, para que retroceda y se desvanezca.

Y ya con esto hemos avanzado algo. Hemos aprendido a perder conservando una postura sólida, y creemos en la eficacia de una desesperación permanente.

Recomencemos: estamos acostados bocarriba (en realidad la posición perfecta para crear es la de un ahogado semienterrado en la arena). Llamémosle cielo a la nada, esa nada que ya hemos conseguido situar. Pongamos allí la primera mancha. Contemplémosla fijamente. Un pestañeo puede ser fatal. Éste es un acto intencional y directo, no cabe la duda.

Si logramos hacer girar la mancha, convirtiéndola en un punto móvil, el contacto estará hecho.

Repetimos: desesperación, asunción del fracaso y fe. Este último elemento es nuevo y definitivo.

Llaman a la puerta. No importa. No perdamos las esperanzas. Es cierto que se borró el primer grumo, se apagó la luz de arriba. Pero se debe contestar, desesperadamente, conservando la posición correcta (bocarriba, etcétera) y llenos de fe: ¿quién es?

Con seguridad el intruso se habrá marchado sin esperar nuestra voz. Así es siempre. No queda sino volver a empujar en el orden señalado.

VALS

No he buscado otra hora, ni otro día, ni otro dios que tú.

Laberinto, pirámide de humo, altura que canta, pozo que amenaza, tierra de abismo, primavera ciega.

La soledad nos une en la humedad del guisante, en la hinchazón de la ola, en el sudor de la raíz.

Brota en el polvo gris de Lima la baya cargada de ira. Gira el vals, manantial de orina, vaho dorado y golpe bajo. Labios negros, estrujados, fantasma que se acaricia bajo las uvas amarillas y se flajela al alba con las estrellas.

Asciendo y caigo al fondo de mi alma que reverdece agónica de luz, imantada de luz.

En este ir y venir bate el tiempo las alas detenido para siempre.

Recreate: polvo, brizna, herida. Perderte: gesto, contacto, olvido. Buscar tu sombra, reconocerte tras una ventana, mancha de sol, sombra de lluvia, en cualquier calle del mundo.

Perseguirte, condenado girasol, como una piedra encadenada al aire; arrastrando la tierra, cauda que enciende universos, que se desvanece en una plaza.

La mirada que soy entorna la puerta, atisba el vacío, otea el cielo en ruinas.

En la rama vencida estalla una breva furiosa, la pupila en llamas, buscándote, exigiendo su razón de luz.

No hay dios sino este pensamiento terrible. Arco tenso, sin blanco.

¡Qué soledad en los astros que me acosan!

NO ESTAR

No estar. No estar. No estar. Un reflejo a la entrada de la cueva, la carrera en medio del día, la manada invisible, la nube de polvo.

Desde el fondo tirar la red. ¿Quién cae? ¿Quién vive? Esto es la noche. Esto soy yo.

No quiero ver las estrellas, no quiero ver lo que ha de morir, ni imaginar tu rostro, ni moverme hacia lo que amo.

Inmóvil, tras mi cuerpo, soy un río que crece; que avanza en la noche.

Tiempo, rostro de limo, espejo trizado. Repite este aire caliente que gira; hazlo una piedra, un círculo en el agua que me devora.

Lánzame mil veces de espaldas, despéñame, lléname de ojos; devuélveme mis palabras, mis pensamientos más violentos que la luz.

(Recuerdos donde tú eres yo y haces el mismo gesto de amor en la oscuridad.)

Voy hacia la ventana, me asomo al día negro y allí estoy. Al centro de la tiniebla.

Algo roto, sustancia herida, desgarrón luminoso súbitamente borrado, calor apartado de los labios, luz ambigua, noche de fuego y hielo. Silencio, muro de ecos, ser de espaldas.

Sobre Raúl Porras Barrenechea

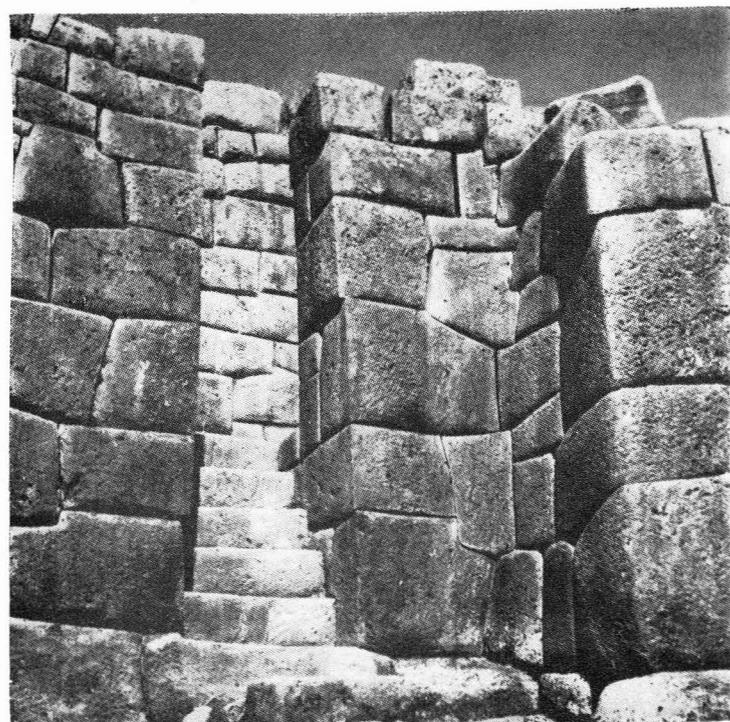
Por Sebastián SALAZAR BONDY

El 23 de agosto de 1960 el Canciller del Perú pronunciaba, en la Séptima Reunión de Consulta de Ministros de Relaciones Exteriores de América, realizada en San José, Costa Rica, un discurso que fue considerado por el gobierno peruano de ese entonces extremadamente débil en relación con el régimen revolucionario cubano al que se intentaba enderezar en el sentido que los Estados Unidos de Norteamérica deseaban. Fue aquél el último discurso de Raúl Porras Barrenechea y su negativa a firmar el documento condenatorio del régimen de La Habana que lo siguió, el último acto de su vida pública. El gesto de rechazar de plano el anatema panamericano al pueblo de Martí mereció extensos comentarios de la prensa continental, pero Porras Barrenechea lo explicó simple y claramente cuando afirmó que al convocar esa cita en la cima diplomática lo que se pretendía era reconciliar a los litigantes y no ahondar los enconos entre la isla del Caribe y el coloso del Norte. De vuelta a Lima, renunciante luego de la cartera, el ex-ministro no pudo ya recuperar su escaño en el Senado, del que había sido presidente. Un antiguo cáncer lo había postrado definitivamente. El 27 de septiembre, casi al mes del discurso de San José, Porras fallecía en su casa de Miraflores antiguo, cerca de la avenida de ficus poderosos bajo cuya sombra pasara su ancianidad Ricardo Palma.

Alguien, a propósito de su rebeldía en la Conferencia de Cancilleres, afirmó que ahí Porras había aguzado su olfato



"Detrás de los testimonios personales"



"Las fuentes históricas peruanas"

de historiador, que había percibido, en la discusión que los grandes y ocultos poderes querían convertir en proceso a Cuba, el olor de la historia. Es probable. Había sido durante treinta y dos años maestro en las aulas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y ni su dedicación a la diplomacia y a la política lo habían alejado de su principal vocación. Perteneciente a la generación llamada del Centenario —con Haya de la Torre, Basadre, Sánchez—, lo atrajeron igualmente la investigación histórica y literaria y la inquietud política. Aquélla lo llevó a centrar su atención en los cronistas, en los que fue el primer especialista peruano, y ésta a la militancia democrática, unas veces al lado del aprismo, con cuyos fundadores se sentía vinculado por espíritu generacional, y otras en el de los grupos de tradicionalismo moderado. Que su conciencia vivía, especialmente en los últimos tiempos, la terrible contradicción que plantea nuestra época, nadie lo puede negar; tampoco, por cierto, que ante la alternativa de segar en flor el impulso renovador de Cuba en aras de una supuesta solidaridad continental o rodear aquel brote con la atmósfera fraternal que puede crear la comprensión fraterna, su decisión tomó rumbo por la segunda ruta.

Estaba Porras habituado a penetrar los testimonios personales o banderizados para restablecer, mediante el análisis de los hechos cogidos con "guante de hielo", la verdad. ¿Qué son, al fin y al cabo, las crónicas de la conquista y el virreinato sino apasionados compromisos con las coronas, las facciones y los señores de entonces? Cronistas, reporteros a la postre, los que contaron el crepúsculo del Imperio Inca, los que relataron las hazañas de Pizarro y su gente, los que vieron las guerras civiles de los capitanes hispanos, los que clamaron a la metrópoli por esto o aquello, acarrearaban agua al molino de alguien, de algún interés. La pupila de Porras debió adiestrarse en desechar los pruritos contingentes y mirar debajo de la marea. Tal vez esos ojos hábiles y zahoris reconocieron, tras la hojarasca periodística y oratoria de San José, la legitimidad histórica de la causa a la que se aspiraba detener.

Más de treinta títulos tiene la bibliografía de Porras, pero junto con su valioso *Fuentes históricas peruanas* (Librería-Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1954), hay que poner ahora, como obra culminante, su *Cronistas del Perú* (Sanmartí y Cía., Lima, 1962), de reciente aparición. Éste es el libro que el historiador venía haciendo desde su cátedra de mucho tiempo atrás. Texto que siempre estaba inconcluso, incansablemente corregido y aumentado, sólo la muerte de su autor pudo ponerle punto final. Han sido algunos de sus discípulos, de una parte, y la contribución económica de una empresa industrial, de otra, los que han hecho posible la edición de este trabajo, al cual los promotores reconocen la condición provisional en que quedó. En el Estudio Preliminar, Porras examina valor, verosimilitud, propósitos, calidad literaria y sentido último de cada cronista y su obra. Y después, apunta en unos el interés mediato del registro histórico, en otros reivindica la veracidad (caso del Inca Garcilaso de la Vega), en aquéllos señala el mérito doxográfico, en éstos el lirismo o la pasión creadora. Así desfilan por las cuatrocientas cuarenta páginas del volumen treinta y cinco escritores, desde los de la soldadesca de la primera hora hasta Cieza de León o Bernabé Cobo, hombres de ciencia, humanistas, todos en su respectiva selección antológica. El libro muestra una sola lamentable laguna: de la crónica india únicamente considera a Titu Cusi Yupanqui (1529-1570) y olvida a Juan Santa Cruz Pachacuti y Felipe Huamán Poma, ambos también del siglo XVI.

Fue Porras el primero que metódica y críticamente reunió, clasificó y estudió los cronistas del Perú. El esfuerzo póstumamente publicado es, como él lo trataba, un borrador del examen en mayor profundidad que deberán hacer en adelante sus discípulos, la joven generación de historiadores (José Durand, Pablo Macera, Hugo Neyra, Félix Álvarez Brun), aquellos que en la cátedra y en la tertulia de su casa de Miraflores escucharon la permanente lección que había en sus labios. Muy pocos son los que en el Perú se ocupan de la cultura que no le deban a Porras Barrenechea, personalmente o a través de los libros, algo. Y se puede decir sin vacilar que en este tiempo ningún hombre de Estado peruano ha dado un paso de más ejemplar libertad que el suyo en San José de Costa Rica.

Lima, octubre de 1962.

MUSICA

Maurice Ravel

Por Jesús BAL Y GAY

El 27 de diciembre hará veinticinco años que murió Ravel. Un cuarto de siglo lleno de tremendos acontecimientos políticos y de profundos cambios en la estética musical. Parece como si al hacer mutis en el gran teatro del mundo, Ravel hubiese cerrado toda una época que, a pesar de haber vivido una guerra mundial con todas sus consecuencias sociales y políticas, no perdió unidad. Cuando desde el presente contemplamos la figura de este compositor, no tiene el aire de las que se sobreviven o sobreviven a su época. La razón de ello es que Ravel, fiel a sí mismo con una entereza ejemplar, vivió su época plenamente y siguió con naturalidad la evolución de ésta, atento siempre a toda novedad y a todo signo de renovación que surgía en el horizonte. Como toda personalidad auténtica, como todo organismo vivo, se renovó día tras día, pero sin dejar de ser él: lección ejemplar —y dura, por cierto— para los buscadores de originalidad a toda costa.

Mucho se habló de lo misterioso de su persona, tomando su reserva como si fuese deliberada pantalla tras la que pretendiese él ocultar algún misterio. Pero sus amigos más íntimos sabían que no había nada de misterioso ni en su vida ni en su pensamiento. Lo que había, sí, era una gran sensibilidad que se protegía contra las durezas de las circunstancias por medio de la reserva, esa distancia espiritual que —no por desamor, ciertamente— tenemos que poner a veces entre nuestros semejantes y nosotros mismos. Y además de eso había en él un cierto pudor de los propios sentimientos, pudor que no era sinónimo de vergüenza, sino, por el contrario, respeto a lo más noble e íntimo del alma. Por eso no les extrañaba a sus amigos que, por ejemplo, a la hora de mostrarles gratitud, lo echase todo a broma o, simplemente, se pusiese a hablar de otra cosa. En este mundo de superficiales cortesías y de amabilidades sin raíz, la expresión afectuosa es una moneda fiduciaria que, para espíritus como el de Ravel, resulta sospechosa y, por tanto, indigna de que circule entre los amigos.

De esa reserva, de ese pudor nació la leyenda de un Ravel frío. Y de esa leyenda la de que su música es una música cerebral, artificial, carente de toda emoción humana. Se habló de su estética como de la "estética de la impostura": Stravinsky —otro compositor que muchos consideran "cerebral"— fue el autor —¿quién lo diría!— de la frase: "Ravel es el más perfecto de los relojeros suizos." Y el propio Ravel no dejaba de afirmar: "Yo soy artificial por naturaleza", paradoja que, después de lo que dije más arriba, ya comprenderá el lector qué sentido podía tener.

La verdad es que la música de Ravel da, por su perfección misma, una impresión engañosa de cálculo y manipulación. Pero cuando se la escucha sin atender al detalle técnico, cuando uno se entrega a ella, no es raro, sino al con-

trario muy frecuente, que nos sorprenda su profunda emoción. Recuérdese, por ejemplo, el *Amanecer* y la *Pantomima de Dafnis y Cloe*, el *Jardín maravilloso de Ma mère l'Oye* o el otro *Jardín* no menos maravilloso que es el final de *El niño y los sortilegios*, el *Minuetto del Tombeau de Couperin*, todo eso sin incluir en la lista obras como *La valse* y el *Concierto para la mano izquierda*, en las que la emoción —sombria, incluso trágica— es sobremana evidente. Que en todas esas partituras brille una perfección de escritura insuperable no significa que el trabajo del compositor haya eliminado la palpación cordial que las inspiró. Ese trabajo es más que una mera *fabricación*: es el esfuerzo por dar forma esplendorosa a la *idea emotiva* que tuvo el compositor en un momento de auténtica inspiración. Por eso no es paradójica, ni escéptica en cuanto al ele-



Maurice Ravel

mento emocional, la respuesta que dio Ravel a Marguerite Long cuando ésta alabó la extraordinaria capacidad del compositor para "sostener la expresión intensa" y el "fluir de la frase" en el tiempo lento del *Concierto en Sol*: "¿Que la frase fluye? ¿Que la frase fluye? —saltó Ravel— ¡La hice de dos en dos compases, y por poco reviento!"

Tal respuesta es característica del compositor que tan celosamente pretendía ocultar sus emociones, pero también es una buena lección para quienes imaginan que las páginas más nobles y cordiales de la música se han escrito casi automáticamente, en un trance de inspiración, sin esfuerzo alguno por parte de sus autores. A los relojes de este "relojero suizo" no les falta alma, ciertamente, como ya advirtió Roland-Manuel, por mucha que sea la precisión con que funcione su organismo.

Por eso es un auténtico clásico y no un académico. Clásico en cuanto que la emoción está domeñada en su música por un concepto insobornable del equilibrio formal y de la perfección del detalle. Clásico también por recurrir a los principios estructurales de la música del siglo XVIII, como no tenía empacho en confesar él mismo en aquellos casos en que su música lograba disimularlos totalmente. Y quién sabe si su gusto por la *gageure* —la empresa considerada difícil o imposible— no lo llevó a ese juego de utilizar moldes preestablecidos y hacerlos desaparecer al mismo tiempo bajo la apariencia de una música toda libertad, reverso genial de esa medalla cuyo anverso es el hecho demasiado frecuente ¡ay! del compositor que trata de ser un clásico y sólo consigue mostrarnos su mentalidad caótica.

A medida que pasan los años se va viendo que el neoclasicismo de nuestro tiempo no nació tan de repente como muchos afirmaron, ni fue fruto de la decisión de un determinado compositor o grupo de compositores. Como reacción contra los peligros que ofrecía el impresionismo no fue tampoco un movimiento con carácter de urgencia. El neoclasicismo estaba en el ambiente mucho antes de que se comenzara a hablar de él. Debussy lo está planteando ya en sus *Sonatas*. Y Ravel lo vive plenamente en casi toda su obra, por lo cual ésta constituye una especie de espina dorsal de la música francesa durante la época impresionista y "el lazo entre la generación de Debussy y las de la posguerra", es decir, de 1918 en adelante, como certeramente afirma Calvocoressi. Y, francamente, la *Sonata para violín y violonchelo* no cede un ápice en cuanto estética neoclasicista a la música de cualquiera de Los Seis, y, en cuanto a sabiduría y sensibilidad armónica, la supera sobradamente. Aparte su valor intrínseco y su belleza singular, la música de Ravel tiene una importancia histórica considerable: es la demostración —hechos y no palabras, trigo y no prédica— de que el tonalismo no se hallaba agotado en cuanto a posibilidades de desarrollo o renovación de la música. Hay en ella un sentido armónico radicalmente nuevo que no se siente ahogado, ni mucho menos, por los principios tonales clásicos. Los *Valses nobles y sentimentales*, por ejemplo, encierran una cantidad de novedad, de materia musical auténticamente *inaudita*, no inferior a la que se halla en la música de los atonalistas de 1911, y prueba de ello es la rechifla con que esa obra fue recibida por la mayoría de los públicos de entonces. Y no digamos las *Sonatas*, tanto la ya mencionada de violín y violonchelo, como la de violín y piano.

La última vez que vi a Ravel fue en un concierto de obras suyas en París, menos de un año antes de su muerte. Allí estaba entre el público, a pocos pasos de donde yo me hallaba, tan pulcra y elegantemente vestido como siempre. Las ovaciones del público lo obligaban a levantarse de su asiento; las agradecía sonriente, y volvía a sentarse. La escena se diría una repetición de las que ocurrían en aquel mismo lugar diez o veinte años antes. Pero aquel Ravel aparentemente despierto y saludable era, en realidad, un agonizante, o quizá fuera más justo decir un cadáver. Llevaba ya cinco años de una enfermedad cerebral

que comenzó haciéndole difícil, cada vez más difícil la composición y que a aquellas alturas ya se la impedía por completo. Y por desgracia para él y para sus amigos, no había caído en la inconsciencia, sino que, por el contrario, se daba cuenta, perfectamente, de su situación. Fue la suya una larga agonía soportada con asombrosa entereza. Sólo algunos íntimos eran testigos de sus lá-

grimas, cada vez que de lo más hondo del alma le salía la queja: "Tenía aún tanta música en la cabeza!" Y después de una operación a vida o muerte y aceptada por él como recurso supremo, único que podría restituírle la actividad creadora, se fue de este mundo con el doloroso sentimiento, expresado a sus íntimos, de que todo le había quedado por decir.

ma Rubens y el joven Walter Pidgeon, etcétera.

Es en 1927 cuando Borzage, por fin, logra realizar una nueva película a la altura de su fama. Se trata de *Seventh heaven* (*El séptimo cielo*), con Janet Gaynor y Charles Farrell. Es verdad que Borzage gana con ella su primer *Oscar* y que la historia, basada en una pieza de Austin Strong, se desarrolla en un París improbable, pero pese a ello, ese film parece justificar el elogio de Ado Kyrou, según el cual "Borzage es el más grande poeta de la pareja cinematográfica". Por otra parte, en esta película se establece la preferencia del realizador por un tema fundamental: la lucha del hombre para alcanzar la libertad a través del amor. La pareja Gaynor-Farrell aparecerá en otras dos cintas de Borzage, *Street angel* (1928) y *Lucky star* (1929).

Borzage parece llegar a la plenitud de su talento con una película que, como suele ocurrir con todos los buenos films de Hollywood, entusiasma a los europeos y desconcierta a los norteamericanos: *The river* (1928), basada en una novela de Tristan Tupper e interpretada por Charles Farrell y Mary Duncan. "La película de amor más lírica que se ha hecho", según el famoso crítico fran-

EL CINE

Frank Borzage

Por Emilio GARCÍA RIERA

Hace pocos meses murió Frank Borzage, uno de los más interesantes y talentosos realizadores que haya dado el cine norteamericano. Como es lógico (y esa lógica es la que me hace rebelar contra la maldita "actualidad cinematográfica"), nadie se ha preocupado por hacer mención a la obra del cineasta desaparecido.

Heme, pues, tratando de cumplir con un deber mínimo de justicia; armado, sobre todo, de vagos recuerdos y de referencias ajenas. Sin embargo, esos vagos recuerdos bastan para dar una idea de la personalidad de Borgaze y, por otra parte, una visión reciente de *Extraño cargamento* y de *La historia se hace de noche* (que no son de las mejores obras del realizador, ciertamente) me ha permitido apreciar algunas instancias básicas de su estilo.

Borzage nace en Salt Lake City, Utah, el 23 de junio de 1893. Debuta en el cine como *cow-boy* en las películas de Thomas H. Ince y dirige, a partir de 1913, una serie de *westerns* para la Triangle, interpretados por William Desmond Taylor, y para la Universal, interpretados por la *cow-girl* Texas Guinan. A la vez, funge como asistente de Griffith.

Pero el primer film de largo metraje dirigido por Borzage del que tengo referencia es *Ashes of desire* (1919), al que sigue la obra que de la noche a la mañana lo coloca en la primera fila de los realizadores de Hollywood: *Humoresque* (1920). Esta película, citada como clásica en todas las historias del cine, se basa en una novela de Fannie Hurst que pretende dar cuenta de la vida en una comunidad judía. La interpretan Alma Rubens, Vera Gordon, Gaston Glass y Anna Walleck. Según parece, en *Humoresque* pueden apreciarse ya algunos de los rasgos distintivos de Borzage: su delicadeza, su enorme sentido del detalle y, cosa curiosa en un realizador de 27 años, una suerte de melancolía nostálgica que comunican el tono mismo de la fotografía y el juego de unos intérpretes excepcionales.

En los años siguientes, Borzage dirige algunos films más sobre obras de Fannie Hurst (*The good provider* y *Back pay*, en 1922, *The Nth. commandment*, en 1923), así como una película de aventuras basadas en James Oliver Curwood, *The valley of silent men* (1922), con Alma Rubens (actriz favorita del director) y Lew Cody. Dos películas interpre-

tadas por la célebre Norma Talmadge, *Secrets* y *The lady* (1924), afirman a Borzage como realizador de éxito, pero, pese a ello, no consigue hacer en varios años más que algunos films de regular interés como *Lazybones* (1925), *western* interpretado por Buck Jones, *Early to wed* (1926), con Matt Moore y Za-Su-Pitts, *Marriage license?* (1926), con Al-



Joan Crawford y Clark Gable en *Extraño cargamento*

cés Jean-Georges Auriol, acusa una clara influencia del cine alemán de entonces por la irrealidad de su atmósfera. Estamos en la gran época de *La aurora* y de Murnau, compañero de Borzage en las filas de la Fox. Pero, por encima de todo, *The river* es un canto apasionado y triste, una nueva incursión en los terrenos del amor entendido como elemento de transfiguración.

Llega el cine sonoro y, en los momentos en que muchos "maestros del arte mudo" se retiran y se convierten en directores de segunda fila, Borzage obtiene un nuevo éxito: *Liliom* (1930), película basada en la pieza de Ferenc Molnar e interpretada por Charles Farrell y Rose Hobart, e incluso, gana por segunda vez el *Oscar*, gracias a *Bad girl* (1931), que lleva como actores a los ya totalmente olvidados Sally Eilers y James Dunn.

En los años '30 Borzage realiza un buen número de películas que actúan todavía en la memoria de los aficionados de mi generación. Pese a que todas ellas parecen pertenecer al cine más convencional de la época, gracias al talento de Borzage se convierten en obras no sólo dotadas de valores estéticos poco comunes, sino depositarias de un enorme y a la vez discreto potencial erótico. Así, *Young America* (1932), con Spencer Tracy y Doris Kenyon, es algo más que un himno de alabanza a la prosperidad americana; *Adiós a las armas* (*A farewell to arms*, 1932), con Helen Hayes, Gary Cooper y Adolphe Menjou, no se limita a relatar, como la versión de Charles Vidor, veinte y pico años más tarde, las incidencias de la novela de Hemingway, sino que trata de profundizar en las motivaciones más secretas y anticonvencionales del comportamiento de los personajes; *Fueros humanos* (*Man's castle*, 1933), con Spencer Tracy y Loretta Young, y la adaptación de una novela de Hans Fallada, *¿Y ahora qué?* (*Little man what now?*), con Margaret Sullavan y Douglas Montgomery, son en el fondo violentas requisitorias contra la sociedad contemporánea, lo mismo que *Big city* (1937), con Spencer Tracy y Louise Rainer; *Deseo* (*Desire*, 1935) —supervisada por Ernest Lubitsch— y *La historia se hace de noche* (*History is made at night*, 1937) llevan a sus últimas consecuencias el análisis social propuesto por la llamada "comedia americana"; *Tres camaradas* (*Three comrades*, 1938), con Margaret Sullavan, Robert Taylor, Robert Young y Franchot Tone, es una película tierna, angustiada, quizá superior a la propia obra de Remarque en que se inspira; *Extraño cargamento* (*Strange cargo*, 1939), con Joan Crawford y Clark Gable, formalmente una película de aventuras, es un buen ejemplo de cine erótico inteligente; *The mortal storm* (1940), con Margaret Sullavan, James Stewart y Robert Young, es uno de los mejores films antinazis de la época.

Junto a las películas mencionadas, Borzage dirige otras mucho menos trascendentes y más atenuadas a las necesidades comerciales. Sin embargo, algunos de los títulos que se citan a continuación quizá puedan suscitar alguna nostalgia: *Secrets* (1933, 2a. versión), con Mary Pickford y Leslie Howard, *Flirtation walk* (1934), con Dick Powell,

Pat O'Brien y Ruby Keeler; *Hearts divided* (1936), con Marion Davis y Dick Powell; *Green light* (1936), con Errol Flynn; *Mannequin*, (1937), con Joan Crawford y Spencer Tracy; *The shining hour* (1938), con Joan Crawford, Margaret Sullavan, Robert Young y Melvyn Douglas, etcétera.

En los años '40 Borzage parece perder todo su entusiasmo por el cine. Diríase que por alguna razón oculta, él, que tan bien ha sabido conjugar las exigencias de los productores con sus propias necesidades de expresión, se resigna a convertirse en un artesano más. No vale la pena mencionar entre las películas de esta época, sino a título de curiosidad, las tres que realiza para una productora menor, la Republic: *I've always love you* (1946), pavoroso melodrama con Philip Dorn y Catherine McLeod, *That's my man* (1947), con Don Ameche y la Mc-

Leod; y *Moonrise* (1948), con Dane Clark y Ethel Barrymore. Lo que recuerdo de estas películas, que vi al ser estrenadas en México, no es nada bueno.

Después de *Moonrise*, Borzage se retira de la dirección por varios años. En 1957 dirige *La muñequita china* (*China doll*), con Victor Mature, y en 1959 *The big fisherman*, bodrio bíblico interpretado por Howard Keel, John Saxon y Susan Kohner. En 1960 abandona la realización de *La Atlántida*, que termina Edgar G. Ulmer.

Evidentemente, el primero en ser infiel a su propia memoria ha sido el mismo Borzage. Pero de cualquier manera, no tenemos derecho a olvidar a uno de los hombres que en mayor medida contribuyeron a crear ese maravilloso lenguaje esotérico, hecho de alusiones y de signos a la vez evidentes y secretos, que es el cine, el verdadero cine.

T E A T R O

Todos somos cándidos

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Hay tres razones para escribir una obra de teatro: porque tiene uno algo que decir, porque necesita uno ganar dinero y porque los autores, como las gallinas, necesitan poner un huevo de vez en cuando para que se sepa que no son estériles. Las dos primeras razones son perfectamente válidas, la tercera es inadmisibles.

Puesto que las cinco obras de autor mexicano que están exhibiéndose actualmente (*Hoy invita la Güera*, *Teseo*, *Cuauhtémoc*, *Íntimas enemigas* y *Nosotros somos Dios*) están haciendo muy buenos pesos, y suponiendo que sus autores estén muy necesitados, todas ellas están justificadas por la segunda de las razones antes mencionadas. Veamos ahora qué significan.

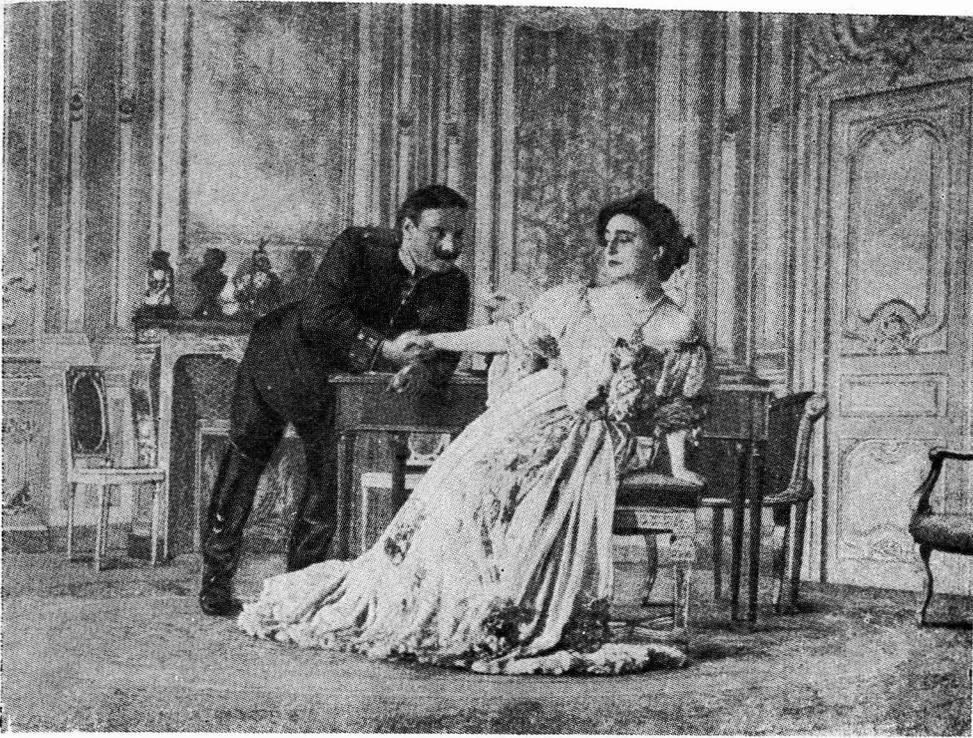
A pesar del título de la obra de Inclán, la Güera no es ni *cocotte*, ni *demi mondaine*, ni invita nada que no sea chocolate, sino una anciana bien conservada, hermana de una marquesa y madre de una condesa y dos marquesas. ¿Por qué una farsa, que en todo caso debiera ser política, ha de situarse en el salón de este personaje? ¿Por qué evitó la Guerra de los Pasteles llevándose... o no llevándose a la cama al príncipe no sé cuántos? ¿Por qué la visitaban el obispo y Santa-Anna? El caso es que entre chocolate va y chocolate viene, la señora cambia los destinos del país. ¿Era la Güera amante del obispo, o el obispo era un fanfarrón? Porque la mitad de los chistes de la obra vienen de que insinúa que... Además, una señora tan *pintoresca* que invita testigos a que la vean parir, y luego deja que le exporten al marido y tiene un *affaire* con el ridiculazo del príncipe, es digna de más atención de la que le concedió Inclán; atención psiquiátrica, sobre todo. En cambio, una mujer que tuvo una serie de conversaciones con el Barón de Humboldt y veinte años después (cuando la Guerra de los Pasteles, precisamente), no pierde oportunidad para relatar... ¡en tercera persona! cómo

la primera vez que el Barón entró en su casa, ella estaba cosiendo en un rincón y él no la vio, etcétera, es un personaje de comedia; pero esto a Inclán no le pasó por la mente. Hay personas que piensan que la farsa es una comedia escrita por un tonto. No es verdad. En este caso, por ejemplo, el personaje de Santa-Anna no es una caricatura sangrienta, sino una caricatura torpe. No es cierto que Inclán haya querido hacer una comedia que le salió farsa. Quién sabe qué haya querido hacer, pero le salió una farsa muy mala. Lo que no entiendo es por qué el Departamento Central no se da cuenta de que ese Santa-Anna sí es un insulto a la dignidad nacional, porque un país que eligió presidente no sé cuántas veces a un señor así, se merece... pues no sé... se merece una obra como la de Inclán, probablemente.

Carballido se remontó a la antigüedad clásica para volver a contarnos el mito de *Rosalba y los Llaveros*.

En este caso, Rosalba (Teseo), mata a Lázaro (Minotauro), en vez de conquistarlo y aleccionarlo. Rosalba es el personaje amante del aire puro, que abre las ventanas y arranca las costras de las heridas, sin importarle que haya dos o tres personas que mueran de pulmonía o de dolor; Lázaro es el mal informado que vive prisionero en un laberinto de estupidez familiar.

Este paralelo no puede llevarse muy lejos, porque de repente resulta confuso. Por ejemplo, son las hermanas del Minotauro las que hablan como Rosalba, es decir, no como mujeres modernas, sino como alumnas de Filosofía y Letras: "Cuando miraste mi vientre, noté en tus ojos un deseo de sumergirte en él, no como un amante, sino como un niño", o una frase equivalente. Teseo, por su parte, es más *homme de monde* que Rosalba, pues cuando Ariadna le pregunta si hizo el amor con sus compañeras de viaje, le contesta: "Las poseí a las siete", y le ex-



"la misma niña tierna y juguetona"...

plica por qué lo hizo, con razones muy convincentes.

Si un autor escribe: "CUADRO I. *Se levanta el telón. La escena está vacía. Entra un joven de calzón blanco con un sombrero de petate en la mano, y se dirige al público*", y el joven explica que en su pueblo (él es más mexicano que todos porque es más prieto) se juntaron varios muchachos para montar una representación de Cuauhtémoc; que compraron varios libros y que han estado estudiando el problema y que ya tienen preparado algo; que nadie quiso hacer el papel de Cuauhtémoc, porque le quemaran los pies y lo derrotan, etcétera, y que por consiguiente él tendrá que hacer el personaje central, así que pide atención y benevolencia, etcétera, ¿qué espera uno? Una pastorela. En Guanajuato, los jóvenes de veinte años actúan en pastorelas o no actúan en nada. Yo no sé en México y sus alrededores en qué pueden actuar los jóvenes de calzón blanco y sombrero de petate, ¿de extras en películas de Juan Orol? El caso es que lo que viene después no tiene nada que ver con una pastorela, ni con una película de Juan Orol. El libro que compraron fue uno solo y no varios, escrito por una persona muy inteligente, muy bien enterada y que no tenía ganas de escribir una obra en esos momentos. Era un libro de Salvador Novo y se llamaba *Cuauhtémoc*. ¿Por qué empezar entonces con que "Yo soy más mexicano que todos ustedes porque uso skol"? Si está uno sentado en el teatro Xola y el programa dice *Cuauhtémoc* de Novo y nos hablan de la audacia brechtiana, etcétera, y entra un joven de calzón blanco, ya sabe uno que está viendo una obra de Salvador Novo, ¿entonces para qué decir: "Nos juntamos unos muchachos de mi pueblo y estuvimos leyendo libros y decidimos montar un espectáculo, etcétera"? Que se junten unos muchachos en cualquier pueblo y que lean libros y que monten el espectáculo y vayan a ver a Julio Prieto a pedirle el teatro Xola, a ver qué les contesta.

De cada diez mexicanos hay uno que tiene sangre azteca, la mayoría somos

otomíes, yaquis, tarascos, españoles, judíos, etcétera. ¿Por qué tomar entonces tan a pecho lo que le pasó a esa raza? En resumidas cuentas, los españoles ganaron, no por la cruz de Cristo, ni por los caballos, ni por los cañones, sino porque los aztecas han sido los peores amos que ha habido en México, y de los males el menos. Cuando Salvador Novo dice que Cuauhtémoc no ha muerto, quiere decir, probablemente, que el indio sigue siendo esclavo, que es precisamente lo que nunca fue Cuauhtémoc. Él tuvo esclavos, y si le hubieran dado tiempo, hubiera sido un déspota como todos sus parientes, pero tuvo la buena suerte de que lo derrotaran joven, de que le quemaran los pies y lo dejaran inútil para cualquier trabajo, y que luego lo colgaran, pasándolo de esta manera a la historia como un héroe impoluto. En cambio, los demás indios, que eran sus esclavos, siguieron siendo de los españoles y ahora "de las clases opresoras". Entonces, ¿cuál Cuauhtémoc no ha muerto?

Los quince primeros minutos de la obra de Basurto que actualmente se representa en el Insurgentes son verdaderamente impresionantes; llega uno a pensar que en una de esas así es la vida y que uno no la había entendido. En una de esas de veras hay gente que se viste de *smoking* o con vestidos de Bassy de Villanueva, que se dicen unos a otros: "Pero hablas como un poeta", "Y pensar que eres la misma niña tierna y juguetona de hace cuarenta y dos años", o "Ese Dios que llena todos los rincones de tu alma y de tu cuerpo"; pero conforme adelanta la obra, se descubre el engaño. Basurto es probablemente el escritor más malicioso que hay en México, pero después de todo no es *tan* malicioso. En resumidas cuentas es un Tennessee Williams subdesarrollado. Williams, que trabaja en una sociedad robusta y un poco bestial, vive de escandalizar a la gente: ¿qué sucedió en el último verano? Que entre tres mil (o trecientos o treinta) jóvenes hambrientos se comieron, en Cabeza de Lobo, a un señor que usaba a su madre y después a su prima "como ganchos". ¿Qué

le pasó a la joven del *Dulce pájaro*? Le arrancaron todo lo que tenía adentro. ¿Qué le pasó al joven? Le arrancaron todo lo que tenía afuera. Basurto, en cambio, vive de escandalizar y luego tranquilizar, que es una actividad muy propia de la sociedad en que vivimos. ¿Fue la monja la amante de Juan Carlos? No. ¿Fue María Fernanda la amante de Juan Carlos? Tampoco. ¿Con quién se acostó Juan Carlos? (Dilema que provoca la obra.) Según parece, ni con su mujer. Si todos son tan decentes y tan pudibundos, ¿por qué juegan a "qué es para ustedes el amor, porque no sé si amé a mi marido"? Y el público, según parece, es igual a la gente que está en el foro, porque cuando Luis Felipe, que es un sangrón, le dijo a su mujer: "El día que cometí la torpeza de casarme contigo", se oyó un alarido de cuando menos trecientas gargantas femeninas. Sin embargo hay que reconocer que Basurto sabe a quién le toma el pelo.

Según parece, el título de la obra de Wilberto Cantón viene de un libro devoto: Antonio Ros en *El ciego de Asís*, dice el programa. De todas las discutidas en el presente artículo, es la más tradicional; tan tradicional es, que podía haber sido escrita hace cien años. En ella hay un joven que se entera de lo malvado que es su padre, porque escucha, sin querer por supuesto, una conversación que éste, el padre, tiene con su esbirro, que tiene fama de asesino: "¡Cápelos, mátelos, que no se le escape nadie!" El hijo se va a la casa del Obrero Mundial a vivir en contacto con el pueblo: "Esa gran familia, esos hombres que viven y mueren trabajando una tierra... ¡ajena!" A la hija la quieren casar con uno de los Cabral, pero ella está enamorada de Octavio, que fue maderista. Esta circunstancia excepcional de un maderista empeñado en casarse con la hija del ministro de Justicia de Victoriano Huerta, es la que da origen al conflicto de la obra; porque en determinado momento, en que el presunto yerno está en manos del presunto suegro, éste le perdona la vida y le da medios para escapar — pero conforme pasa el tiempo, y ganan los constitucionalistas, el yerno se convierte en viceministro de Justicia y se casa con su novia y viven muy felices, en casa del suegro, hasta que éste, repitiendo la entrada que un tiempo antes hiciera el presunto yerno, llega a pedir que le perdonen la vida y le den medios para huir. Como Wilberto Cantón no sabe probablemente que hay ciertos problemas que pueden arreglarse sin necesidad de Consejos de Familia, ni que un hombre de treinta y tantos pueda tener aplomo para decirle al suegro: "Si quiere salvoconducto para Veracruz, aquí lo tiene, si lo quiere para Ixmiquilpan, se friega", la obra resulta más movida y estrepitosa de lo necesario, y acaba con lujo de fuerza, porque si el señor quiere suicidarse, ¿por qué no lo hace como Dios manda, en vez de llamar a la policía para que lo acribille frente a su propia casa?

El caso es que todos somos cándidos, como Wilberto Cantón.

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Luis Weckmann, *Panorama de la cultura medieval* (Colección 'Manuales Universitarios'), UNAM. México, 1962; 192 páginas, 41 ilustraciones fuera de texto.

NOTICIA: El doctor Luis Weckmann es profesor de la Facultad de Humanidades (Escuela de Historia) y autor de diversos trabajos de historia medieval. Se graduó en 1949 con una interesante tesis sobre *Las bulas alejandrinas de 1493 y la teoría política del papado medieval*, que luego editó el Instituto de Historia. Se ha ocupado en el análisis de las pervivencias medievales introducidas en América por la conquista española y en la recopilación documental y estudio de *Las relaciones franco-mexicanas*. Es alto funcionario en la Secretaría de Educación.

EXAMEN: Este libro —conviene subrayarlo desde el principio— es un *manual* universitario; apenas tiene 200 páginas. Imposible, pues, analizarlo como si fuera una obra ambiciosa y exhaustiva. Pero el profesor Weckmann es un buen conocedor de la Edad Media europea y un excelente maestro, y ha escrito este *Panorama* consciente de sus apretados límites editoriales y cuidadoso de su utilidad. Y ahí están sus virtudes fundamentales: brevedad, utilidad, rigor, que no es poco. A estas páginas puede uno asomarse con gran confianza; hay en ellas una base a partir de la cual el profesor Weckmann puede completar una muy valiosa historia de las ideas en la Edad Media. Y aquí viene nuestra primera objeción a su obra: no es un *panorama cultural*; es una historia de los ideales de la Edad Media, del pensamiento religioso, filosófico, estético, jurídico y científico del medioevo. No se busque en este libro la exposición causal de esos ideales; nada se dice del régimen feudal como cultura económica; no se exponen las características del régimen de propiedad de la tierra ni las peculiares circunstancias en que se desarrollaron las relaciones de servidumbre y vasallaje; falta —y ello es fundamental para entender la Edad Media— el señalamiento del paso de la economía doméstica cerrada (natural, ruralizada, con un mercado raquíptico y un comercio constreñido) a la economía abierta, dineraria, en la que el comercio amplió extraordinariamente el repertorio de mercancías, y la vida se enriqueció ante un amplio abanico de posibilidades. El siglo XIV está apenas tratado, y es un siglo fundamental, revolucionador de los ideales y de la cultura toda. Del siglo XIII al XIV va lo que de Berceo a Juan Ruiz. El doctor Weckmann nos brinda una Edad Media que evoluciona de San Agustín a San Gregorio Magno, de Pedro Abelardo a Santo Tomás, de Bacon a Dante, de un modo un tanto cuantitativo, lineal. En su propósito de hacer un texto eficaz, útil, manejable, el autor ha sacrificado una dimensión interpretativa que hoy día es ya imprescindible aun en los niveles más elementales. Y por último —*last but not least*—, al exponer en el capítulo XX el desarrollo de "las lenguas y literaturas vernáculas durante la alta Edad Media", el doc-

tor Weckmann reduce indebidamente el alcance de su libro y pasa por alto —junto a atinadas y breves caracterizaciones de las iniciales literaturas francesa, inglesa y alemana— la evolución de las lenguas romances en la península ibérica, suponiendo que "es demasiado bien conocida entre nosotros para que haya necesidad de presentar un esquema en este breve ensayo". Ello es grave. Primero porque es falso que "nosotros" conozcamos demasiado bien la literatura medieval española, y segundo porque, si nosotros la pasamos por alto por bien conocerla, y otros (franceses, ingleses, etcétera) apenas —hoy día— se ocupan de ella engolfados en lo propio, vamos a acabar porque sea desconocida para todos. ¿Cómo olvidar al Arcipreste de Hita, el poeta más genial de la Edad Media después del Dante, en un panorama cultural de esa época? Y esta exclusión nos parece ajena al propio sentir del autor, pues el libro se inicia con una buena introducción sobre La Edad Media en México, en la que se defiende muy inteligentemente la tesis de que la Conquista trajo a América una concepción medieval del mundo (escolástica, mística, novela caballerescas, auto sacramental) nacida en España y persistente en la Península, cuando todo el mundo se abría a muy extensos horizontes.

Y terminamos como empezamos esta nota: no debemos olvidar que se trata de un manual, y que, con seguridad, ninguno de estos reproches hubiéramos podido hacer de mediar cien páginas más. Las tendrá —estamos seguros— en sucesivas ediciones, y será un libro excelente.

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—F. A.

REFERENCIA: Paul Westheim, *La cerámica del México antiguo*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1962. 57 pp. + 102 ilustraciones.

NOTICIA: Otros libros del mismo autor son: *Arte antiguo de México*, *El grabado en madera*, *La escultura del México antiguo*, etcétera. En el presente volumen se estudian las características de la cerámica del México prehispánico, que se desarrolló durante un periodo aproximado de dos mil años.



EXAMEN: El autor se propone estudiar la cerámica principalmente desde el punto de vista artístico. En las primeras páginas destaca la bondad del material empleado por los alfareros; aunque frágil, el barro cosido es capaz de resistir durante años a la acción nociva de los efectos climáticos, y a otros factores que afectan a materiales aparentemente más duraderos, como los metales, la madera y los tejidos. La cerámica puede permanecer enterrada durante cientos de años sin que pierda su color ni su estructura; por esto ha sido un valioso auxiliar de la arqueología para determinar la cronología de los pueblos prehispánicos; tan ricos en cerámica, y que, por otra parte, carecían de alfabeto.

El barro no sólo servía para la fabricación de vasijas, sino para crear una infinidad de figuras humanas, de animales y dioses. En su decoración se empleaba una gran variedad de procedimientos, y revelaba la gran imaginación creadora de los artesanos para dar forma plástica a los símbolos religiosos; la religión y la magia dominaban casi toda la actividad espiritual de los indígenas, y los mitos eran la fuente de su temática.

Había una tendencia a no repetir los mismos colores, formas y dibujos; pero cada cultura tenía sus modelos característicos y aunque los artesanos introducían de continuo nuevos elementos, evitaban apartarse de la tradición. Variaban los detalles, pero nunca los patrones básicos ni los principios de su ornamentación. A pesar de todo sus obras tenían el sello de la originalidad; por ser verdaderos artistas lograban la espontaneidad dentro de los moldes de la tradición.

La cerámica indígena no perdió su vitalidad a través de los años; lo mismo tienen vitalidad las obras de la época arcaica que las del periodo clásico; el único adelanto del último sobre la primera es de carácter técnico y de habilidad para modelar el barro y decorarlo; pero ya en la época arcaica se construían formas capaces de despertar la admiración de cualquier artista moderno. Si bien se podría objetar a este arte una falta de "individualidad" en el sentido que ahora se entiende, y que ciertas figuras precolombinas se repitieron de manera obsesionante, hay que tener en cuenta que el concepto de individualidad entre los pueblos prehispánicos no estaba tan arraigado como entre nosotros; pero últimamente este concepto está siendo modificado, se empiezan a aceptar ciertos modelos "básicos" y patrones plásticos que se adaptan a las necesidades del grupo.

Algunos de los problemas plásticos que hoy tanto nos apasionan, y que aún se discute sobre ellos, en cierto aspecto ya habían sido resueltos por los artistas prehispánicos, quienes sólo tomaban la realidad como punto de partida, y material con el que alimentaban a su imaginación. En unos casos dominaba lo figurativo; pero en otros la imaginación se desbordaba en las formas, o se simplificaba en soluciones geométricas. Cuando el arte era predominantemente representativo, no imitaba con servilismo a la naturaleza, sino que idealizaba las figuras y las adaptaba a conceptos plásticos preconcebidos.

CALIFICACIÓN: Valioso.

—C. V.

ANAQUEL

Ruta y sentido de "Visión de Anáhuac"

Por Francisco MONTERDE

Visión de Anáhuac ha tenido cuatro reimpresiones —tendrá pronto la quinta—; en Europa una de ellas, acá las restantes. Fue su primera edición la de "El Convivio" al cual invitaba el generoso Joaquín García Monge, desde San José de Costa Rica. Popular, pese al título en góticas, divulgó el texto por Hispanoamérica en 1917.

Contribuyó a difundirlo más, no sólo en España, la reedición hecha en Madrid: biblioteca de la revista *Índice*, amparada, con las dos manos que se estrechan cordiales, por el lema: "Definición y Concordia". Sobriedad y decoro tipográfico: allí estaba, en 1923, Juan Ramón Jiménez.

Incluida en el tomo II de las *Obras completas* —reposo, meditación, relectura— la sonorizó en parte, al prestar aliento, el penúltimo, a muchas de sus páginas, en la grabación destinada a "Voz viva": más viva, y vivaz, por el entusiasmo con que la hizo, en Cuernavaca.

Escuchada con emoción profunda, es una confidencia para el oyente esa voz en la cual se percibe —al finalizar algún periodo con la vehemencia comunicativa, cálida que daba relieve singular a sus propias interpretaciones— la respiración, a trechos jadeante.

La evocación del paisaje y la gente que anduvo por el Anáhuac antes de finalizar la segunda década del siglo XVI, fue concebida por el autor cuando en Madrid, tras un lustro de agitación revolucionaria, él se creía olvidado, añorante de su tierra, según recordó José Luis Martínez, quien lo habrá leído sin duda en las páginas de esta revista, donde Alfonso Reyes trazó la historia de sus libros.

Al imprimir el texto de 1915, el cuidadoso editor costarricense hizo constar que quien lo trazó hubiera deseado que al frente del libro sólo se imprimiese la fecha 1519; pero como resultaría quizás poco expresiva para lectores ajenos a lo que significó en el pasado de esta parte de América, Alfonso Reyes sugirió que llevara por título *Visión de Anáhuac*.

Al pie de ese título se conservó, entre paréntesis —alguna vez, corchetes—, la fecha indicadora de que, en 1519, el Anáhuac no había sido aún hollado por pies extranjeros; sólo existían la flora y la fauna indígenas, en la naturaleza incontaminada.

Así llegó a nosotros, en años en los que echaba raíces el nacionalismo —sensible cordón umbilical de la patria— y en los que se incubarían la prosa y el canto de Ramón López Velarde, como si Alfonso Reyes quisiera adelantarse a quien le haría reproches de supuesta desvinculación, más bien por juvenil mexicanismo que habría deseado de él una atención exclusiva, limitada a temas locales.

Llegaba en momento oportuno para relacionar pasado y presente, y de ese modo ayudarnos a encarar el futuro. Venía a avivar el indigenismo, al sentir lo propio: algo semejante habían hecho, en mayor escala, aquellos desterrados humanistas de la décimotercera centuria; en años de lucha indecisa lanzaba, con sencillo ademán de sembrador, puñados de certidumbre en la tierra que había ensangrentado el hierro fratricida.

Para que el lector impreparado no buscara aquí la convencional exuberancia del trópico, parte de la naturaleza real, como al ver los reflejos del paisaje en la poesía mexicana. Se apega a textos veraces, que recrea, al modernizarlos, según lo haría en aquellos años con el cantar de Mio Cid, el cual dignamente prosifica. Resume el drama de la desecación del Valle —presentido por Ruiz de Alarcón, en *El semejante a sí mismo*— que se desarrolla de mediados del siglo XV a la alborada del XX, con indígenas primero, y después con hispanos, criollos y mestizos, en la escena.

Aparecen los pormenores del cuadro que Diego Rivera amplificaría al detallarlos, para urdir el gran fresco del Palacio Nacional; están unidos ambos —texto y mural, plásticamente— en el recuerdo, hasta el punto de que el trazo de aquél se diría hecho para ilustrar la *Visión de Anáhuac*: sugerida por el libro la pintura.

Como era entonces habitual entre los escritores del grupo ateneísta al cual perteneció Alfonso Reyes, pone en cada parte un epígrafe; al frente de ellos, aquél procedente de su estudio anterior: "Viajero: has llegado a la región más transparente del aire", cuyo incierto origen aclaró el mismo Reyes —quien se rectificaría, por los cambios del clima, en su "Palinodia del polvo".

Sobre lo perdurable se mueve lo transitorio, humano. Ha surgido de las aguas, prodigiosamente, la ciudad, y por canales y plazas discurren los hombres. Lo mismo que en la *Grandeza mexicana* de Balbuena, a través del ambiente se dan a conocer las costumbres, y como en los tres diálogos latinos de Cervantes de Salazar, el viajero imaginario recorre las calles y observa los edificios.

El transeúnte va del templo al mercado y de éste a la casa de Moctezuma el doliente; hace altos en cada etapa. El fresco, en las frases dinámicas de Alfonso Reyes, se anima con las enumeraciones, como las realzadas figuras del escudo que forja Hefestos y a las que Homero da vida en la *Iliada*.

Con el testimonio de Bernal Díaz y las referencias que López de Gómara recibió de Cortés y de otros conquistadores, se palpa lo que existió. Oportunas

citas contribuyen a definirlo: al concluir el paseo por la ciudad, se evoca el señorio del palacio.

Si emplea voces castizas al describir cosas de los indios, no es sólo porque las encontró en los textos hispanos que él sigue; es, además, porque desea allanar el camino: hacer más fácil a lectores extraños el acceso a esas páginas.

Lo suntuario conduce, entre el cortejo de las artes, a la decoración, nostálgica del campo —al fin, obra de artífices que estaban en contacto con la naturaleza—, y se arriba finalmente al culto de la flor: por ella, el indígena del Anáhuac se distingue de otros artífices de la América prehispánica; de aquellas regiones andinas donde está olvidada, atento sólo el modelador a recordar al hombre, como en la realista cerámica y los recios y lisos muros del inca.

El hombre de la altiplanicie mexicana evoca a cada instante la flor; hace de ella un símbolo: la flor es la poesía y es también la herida causada por la guerra, la guerra sagrada, florida. El poeta va en busca de flores, que eterniza en los cantos: a pesar de todo lo arrasado, persisten sus huellas en los manuscritos de los cuales trasciende aún el perfume floral, que extrajeron de las pinturas quienes los trazaron.

Aprovecha el exiguo material de que se disponía en 1915: versiones casi siempre indirectas, para aproximarse a los poetas remotos, con la debida cautela. Así llegó, en la meditación lírica, a esa muestra inicial de poesía, importada de un cantor otomí, apenas presentido por Vigil a través de Brinton.

Alfonso Reyes la explica en sus momentos más afortunados: aquellos en que se recoge con mayor pureza el aroma primitivo de ese canto. En otros fragmentos de poesías, trata de encontrar las relaciones entre la lírica y el paisaje lacustre, cuando interpreta algún mito.

La conclusión a la cual llegó en esos días de luchas civiles en México y de enconada guerra en Europa —aún escéptico ante la perpetuación indígena o hispana—, resulta estimulante, por su convencimiento. Como experimenta Alfonso Reyes la emoción histórica, afirma que la tradición está en nuestras manos, de todas maneras, y no podemos desdeñarla.

Saludada comprensivamente por críticos españoles, franceses e italianos, *Visión de Anáhuac* —punto de partida en su tarea constante: "interpretar la moraleja de nuestra terrible fábula histórica"— no sólo abre aquí la brecha por la cual se retorna a lo indígena, con enfoques más certeros, sin la vaguedad del romanticismo. A otros públicos —de Francia, Alemania, Inglaterra, los Estados Unidos, Checoslovaquia e Italia— empezó a llegar desde el segundo cuarto del presente siglo, merced a cuidadosas traducciones.

Visión de Anáhuac ha sido y seguirá siendo una de las obras más leídas de Alfonso Reyes, entre aquellas por las cuales se recordará al ensayista que llegó a lo universal después de adentrarse resueltamente en lo mexicano.

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

¶ Uno de los días finales de octubre, cuando la crisis del Caribe se exacerbaba y todo parecía indicar que la guerra iba a sobrevenir en cualquier momento, algunos diarios publicaron en páginas interiores un comunicado de la A. F. P. que recordaba escuetamente dos historias privadas, dos tramas que no por conocidas hay que dejar de repetir: el 6 de agosto de 1945 el B-29 "Enola Gay" de la Fuerza Aérea Norteamericana, tripulado por Leroy Lehman y Claude Eatherly, dejó caer sobre Hiroshima la primera bomba atómica, que estalló a 9 500 metros del avión, causando 144 mil víctimas entre la población civil. Más tarde, el 9 de agosto, Eatherly intervino en el bombardeo de Nagasaki. Fue así en la mano armada, el responsable del asesinato de 95 mil japoneses, en realidad exterminados por los hombres del poder que concedieron a Eatherly la "Distinguished Flying Cross", la más alta presea de la aviación en su país.

Terminada la guerra, Leroy Lehman entró en la Orden de los Cartujos y se confinó en un monasterio español. Su presencia pronto fue descubierta. Asediado por reporteros y fotógrafos de prensa, Lehman buscó refugio en la Cartuja calabresa que se conoce por el nombre de Sila, en medio de las escarpaciones boscosas que cubren la extremidad de la península italiana. Hace poco el semanario romano *Oggi* transgredió la "ley de silencio" a que obliga el convento: en el cartujo "Padre Antonio" descubrió al antiguo piloto de Hiroshima. *Oggi* cundió en fotos de Leroy Lehman que, sin embargo, permanece en Calabria sin salir de su celda más que para los oficios religiosos, buscando el olvido de una culpa de la que todos somos responsables.

Menos literaria es la historia de Claude Eatherly — que el mismo *Reader's Digest* no se ha rehusado a divulgar. Internado en varias clínicas psiquiátricas, encarcelado por robo a dos oficinas de correos, absuelto en 1957 y nuevamente detenido por tentativa de asalto. El más hondo y doliente testimonio de la historia de Eatherly es el libro que contiene su correspondencia con el psiquiatra austríaco Robert Jung. (De tales cartas el Director de esta *Revista* ha dado a conocer algunos fragmentos en nuestro país.) Cuatro años antes de Hiroshima, Cyril Connolly escribió que los hombres del futuro verían la era presente con un horror, con un desdén añálogo a la actitud con que hoy se juzga la edad de las cavernas. El 12 de octubre de 1962 dijo Bertrand Russell: "La libertad humana es una abstracción que los hombres del poder han profanado. Profanaron la idea de libertad no sólo al violarla sino al invocarla. Hoy los hombres del poder invocan en nombre de su causa los más nobles conceptos de nuestra especie. Hoy los hombres del poder invocan una libertad humana que la política de la destrucción en masa, del genocidio, del exterminio, destruye..."

¶ John Steinbeck, Premio Nobel 1962. En París Jacques Cabau publicó un artículo que sintetiza las opiniones dominantes en la discusión del fallo de la

Academia Sueca. El lunes se mencionaba como favorito a Heinrich Böll; el martes, a Pablo Neruda; el miércoles, a Robert Graves. Steinbeck triunfó. Nadie lo hubiese pensado: hace quince años que Steinbeck no ha escrito nada de valor. La ironía de un premio a título, por así decirlo, póstumo, subraya penosamente un drama: a los sesenta años, Mr. Steinbeck sobrevive a su genio en un cómodo departamento de Nueva York. Vende a las revistas de gran tiraje caros artículos sobre "los yanquis en Europa" y sobre "cómo tener éxito en la vida". Viaja con gran escándalo; se mete en política y ha hecho un recorrido por Norteamérica con su perro "Charley" y su trailer "Rocinante", periplo durante el cual escribió su último libro laborioso: *Travels with Charley*. Después de la guerra ha ensayado todo, aun la comedia musical y una parodia histórica de la Cuarta República Francesa. En vano; John Steinbeck, el admi-



nable autor de *La fuerza bruta*, ha muerto hace quince años. Como él se lo temía, el buen éxito lo acabó. "Estoy tan preocupado por ser un escritor, que no puedo escribir", dijo ya —tras dos copas— después del triunfo de *Tortilla Flat*. Es, prosigue Cabau, la eterna historia del campesino pervertido, del vaquero perdido por la ciudad. Steinbeck el áspero, el novelista de lo elemental, no debió abandonar nunca su tierra, el valle de Salinas, docientos kilómetros al sur de San Francisco. Allí Steinbeck tenía sus raíces, su "pony colorado", su cabaña sin fuego. Allí había sido albañil, cuidador de casas, bracero entre los paisanos de *Tortilla Flat* y los colonos de *Las praderas del cielo*. Porque este narrador sin imaginación ni vida interior es la contrafigura de Faulkner. Yoknapatawpha está en Faulkner. Steinbeck está en Salinas. Su talento radicó en mirar, en escuchar, en sentir, en nombrar las tierras y los hombres. "Con Steinbeck —concluye Cabau, después de examinar lúcidamente todos sus libros—, el último primitivo norteamericano termina la epopeya inocente del Far-West."

¶ Justo o injusto, este descenso en la apreciación de Steinbeck constituye un resultado lógico, probado e ineludible, de la fama y el triunfo literario. En Norteamérica las letras avanzan más de prisa o más despacio que en el resto del mundo y actualmente a nadie le interesan autores como Arthur Miller y Tennessee Williams, quienes fueron la "sensación" hará diez años. Una encuesta reciente de *The New York Times Books Review* muestra que en la década de los 60 son otros los grandes escritores de los Estados Unidos. Se habla de Katherine Anne Porter, de Robert Penn Warren (que están muy lejos de ser unos principiantes); de Norman Mailer — a quien, como a su coetáneo Truman Capote, vulneró el aplauso con que fue recibida *Los desnudos y los muertos*, su primera novela. Los "jóvenes" novelistas de 1962 son William Styron, John Updike, Saul Bellow y particularmente J. D. Salinger (*1925) que con el relato de las cuarenta y ocho horas que pasa en Nueva York Holden Caulfield, un muchacho de 16 años, logró escribir una magnífica novela, *The catcher in the rye*, publicada por vez primera en 1953, y considerada entre los mejores libros norteamericanos de la segunda mitad de nuestro siglo.

¶ Asimismo, se dice que ha pasado el momento del "antiteatro" francés. Nada ha muerto con él: los dramaturgos exploran otros campos, abren nuevos senderos. Acaso el autor teatral de nuestra década sea Friedrich Dürrenmatt. No otra cosa presente Colin Wilson (*The outsider*) en este ensayo mínimo: "Toda la obra de Dürrenmatt es una invitación para hacer frente al desorden de nuestra existencia; es un ataque contra las simplificaciones aparentes, contra la 'mala fe'. Dürrenmatt escribe sobre los mismos temas de Sartre y de Camus, pero instintivamente, sin superestructuras. En mi libro *The age of Defeat*, he analizado la obra de Sartre y de Camus y he comentado la extraordinaria penetración de su juicio intelectual sobre nuestro desorden; no obstante, considero su pesimismo deprimente e insatisfactorio. Dürrenmatt, me parece, ha encontrado ya un camino fuera del *impasse* de Sartre y de Camus. Se sirve de todos los análisis tradicionales del existencialismo, los conceptos de la existencia no genuina, el autoengaño de los hombres, pero nos habla con el instintivo, místico optimismo de Shaw o de Chesterton. Si continúa como ha comenzado, me parece que puede convertirse en una de las mayores figuras literarias del siglo xx, un artista que resuma en su persona algunas de las más importantes corrientes de su tiempo. Pienso que un día será considerado el más significativo escritor operante en Europa. Dürrenmatt tiene cuarenta años, edad a la que Shaw sólo había escrito sus primeras comedias. Dürrenmatt es hijo de un pastor suizo, ha estudiado filosofía y teología en Basilea y Zürich, vive en Neuchatel y tiene tres hijos. En *El matrimonio del señor Misisipi* se describe jocosamente como 'este protestante, este extraviado visionario, este amante de las historias espantosas'. No sé hasta qué punto Dürrenmatt sea aún miembro de la Iglesia Protestante, pero me complace el resto de la descripción porque se adapta a él perfectamente."

—J. E. P.