

Revista de la UNIVERSIDAD *de* México

octubre



Volumen XIV. Número 2

México, octubre de 1959

Ejemplar: \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Secretarios de Redacción:

Juan García Ponce y Carlos Valdés.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES, DE MÉXICO, S. A.
—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.—COMPAÑÍA FUNDIDORA DE HIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.—FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

La Feria de los Días

La última oportunidad de los intelectuales

C. Wright Mills

Destiempos de Blanca Varela

Octavio Paz

Sonata

Alvaro Mutis

Diario de Lecumberri

Alvaro Mutis

El nocturno

J. M. García Ascot

Los últimos días de Unamuno

Manuel Durán

De cómo tratar a la servidumbre

Jean Rostand

Artes Plásticas

Juan García Ponce

Música

Jesús Bal y Gay

Cine

Emilio García Riera

Teatro

Juan García Ponce

Libros

Ramón Xirau, Carlos Valdés, Jaime Espinosa Ramos, Jorge Olmo y José Emilio Pacheco

Anaquel

Francisco Monterde

Crímenes casi inéditos

Max Aub

Dibujos

Alberto Gironella, Xavier de Oteyza y Andrée Burg

George Bracque.—Naturaleza muerta.

la feria de los días

HACE TIEMPO, me refería yo a un libro en el cual, bajo el título de *Write me a poem, baby*, H. Allen Smith había recogido diversas y numerosas muestras de literatura infantil. En vista de que acaba de publicarse una segunda parte de esa colección de joyas, me parece oportuno volver a saquear el tesoro pueril reunido por Smith.

Llábase la nueva compilación *Don't get perconel* (así, con c) *with a chicken*, y no desmerece por ningún motivo del volumen que la antecediera. Las intervenciones del antólogo son más escasas y más sobrias. Y si en el primer florilegio se ofrecían las primicias literarias de T. S. Eliot, en este segundo sobresale nada menos que una temprana novela de Evelyn Waugh, pergeñada, si hemos de creer lo que allí se nos dice, a la edad de siete años y un mes. De ella me atreveré en seguida a intentar una paráfrasis, si no la —imposible— versión exacta.

LA MALDICIÓN DE LAS CARRERAS DE CABALLOS

Capítulo I

Las apuestas

Te apuesto 500 libras que gano. El que ablo era Rupert un hombre como de 25 tenía una melena negra y espesa y ojos como de rалlos.

Yo que tu no tendria mucha confianza en tu caballo le dijo Tom porque en realidad el no tenía la cantidad para derocharla.

La carrera iba a ser a las diez la mañana siguiente.

Capítulo II

La carrera

La mañana siguiente Tom se sento en suaciento asta delante mientras Rupert se montaba en Sally (era su caballo) con los demas par esperar el tiro de pistola que iba anunsiar la salida.

La carrera se acabo y Rupert abia perdido. ¿Que iba acer si podía acerlo? Si lo voy a matar en la noche, pensó.

Capítulo III

El fuego

Rupert se arastro en silencio pero cuando sacaba su espada rechino un

poco esto despertó a Tom cogiendo un candelero lo ensendió cuando Rupert le pego y mando el candelero al techo.

El candelero ensendio la cortina Rupert quiso escapar se calló sobre la cama Tom se fue asta la puerta y tropeó con un polisía que abia venido aver que pasaba y tuvo lugar un pánico.

Capítulo IV

Explicacion

Mientras Tom y el polisía se escapaban por la puerta Rupert adoptó un metodo distinto par escapar empujo el colchon de la cama y lo saco por la ventana entonces saltó y llego a fuera sin descalavrarse en el colchon entonces corió como alma que lleba el diablo

Hora dejemos a Rupert veremos lo que les paso a Tom y el polisía cuando salieron Tom le dijo al polisía lo que abia pasado.

Capítulo V

Sigiendo los pasos

"Alla esta" dijo Tom "Vamos a perseguirlo y meterlo en la carcel" dijo el polisía.

No áy tiempo que perder dijo Tom vamos a caballo dijo el polisía y compraron caballos y galopando por donde lo abian visto.

Corrieron y corieron asta estar frente afrente. el polisía vajo de su caballo y Rupert le aranco el corazón entonces vajo Tom y le dio una vofetada a Rupert.



Capítulo VI

Lucha mortal

Rupert se enojo tanto que grito izo escandalo pero Tom era muy velos saco la espada y le dio con su espada en la otra megilla.

Entonces Rupert mato al caballo del polisía robo el caballo de Tom y corrio.

Capítulo VII

El hombre mistereoso

Claro nadie podía alcanarlo apie y Tom camino al otel mas cerca para pasar la noche pero estava lleno tubo que estar en el cuarto de otro hombre.

Ahunque Tom estava muy cansado no pudo dormir, abia algo del hombre que no le gustava el le recordava algien no savia quién.

Derepente sintio algo mobriendose en la cama mirando vio al hombre lebandandose todo vestido

Capítulo VIII

La verdad

Entonces Tom comprendio que el hombre mistereoso era Rupert. ¿Vino asesinar? o vino apasar la noche? estos pensamientos pensaba Tom en su cabeza.

Espero lo que Rupert iba aser primero abrio un ropero y saco una cartera y saco de aqui una cosa que hizo a Tom poner la carne de gallina era una bistola Tom vrinco y agaro a Rupert de la garganta y lo tiro alsuelo entonces amaro a Rupert con un trapo que abia de los brazos y las piernas.

Capítulo IX

Orcado

entonces Tom se lebanto y se vistio entonces llevo a Rupert al jues Rupert lo orcaron por asesinar al polisía. Esta es una leccion para no apostar nunca.

—J.G.T.

LA ÚLTIMA OPORTUNIDAD DE LOS INTELECTUALES

Por C. WRIGHT MILLS

ESTAMOS AL FINAL de lo que se ha llamado la Edad Moderna. Del mismo modo que la Antigüedad fue seguida por varios siglos de ascendencia oriental, que los occidentales llaman provincianamente las Edades Oscuras, así ahora la Edad Moderna está siendo sustituida por un período postmoderno. Tal vez podamos llamarlo la *Cuarta Época*.

Nuestras definiciones básicas de la sociedad y del individuo son rebasadas por las nuevas realidades. No sólo *sentimos* que nos encontramos en una especie de transición entre épocas, sino también que demasiadas de nuestras explicaciones derivan de una gran transición histórica entre la Edad Media y la Edad Moderna, y que cuando se las generaliza para utilizarlas, hoy en día, se hacen torpes, inaplicables, inconvincentes. Nuestras orientaciones principales —el liberalismo y el socialismo— se han derribado virtualmente como explicaciones adecuadas del mundo y de nosotros mismos.

Estas dos ideologías fueron producto de la Ilustración, y tuvieron en común muchos supuestos y dos valores importantes: en ambas, se supone que la libertad y la razón coinciden; una mayor racionalidad se considera como la condición primaria de una mayor libertad.

El liberalismo ha enfocado la libertad y la razón como hechos supremos en relación con el individuo; el marxismo, como hechos supremos en relación con el papel del hombre en la producción política de la historia. Pero lo que ha venido sucediendo en el mundo hace evidente que las ideas de libertad y de razón, parecen a menudo extremadamente ambiguas tanto en las sociedades capitalistas como en las comunistas de nuestra época: ¿por qué el marxismo se ha convertido tan a menudo en una triste retórica de defensa burocrática y abuso político; y el liberalismo, en una manera trivial e inaplicable de enmascarar la realidad social? Los desarrollos más importantes de nuestra época no pueden ser adecuadamente entendidos ni con la interpretación liberal ni con la interpretación marxista de la política y la cultura. Estos modos de pensamiento, después de todo, nacieron como líneas directrices para la reflexión sobre tipos de sociedades que ya no existen. John Stuart Mill nunca analizó las formas de economía política que están desarrollándose ahora en el mundo capitalista. Karl Marx nunca analizó las formas de sociedad que están desarrollándose ahora en el bloque comunista. Y ninguno de los dos pensó nunca en los problemas de los llamados países subdesarrollados, en los cuales, actualmente, tratan de vivir 7 de cada 10 hombres.

La característica ideológica de la Cuarta Época —la que surge de la Edad Moderna— es que las ideas de razón y de libertad se han hecho problemáticas; que una mayor racionalidad no puede suponerse que acarree necesariamente una mayor libertad.

Las tendencias subyacentes son bien conocidas. Organizaciones grandes y racionales —en una palabra, las burocracias— han crecido efectivamente, pero no

la razón sustantiva del individuo en general. Aprisionado en los medios limitados de su vida cotidiana, a menudo el hombre ordinario no puede razonar sobre las grandes estructuras —racionales e irracionales— de las cuales su medio no es sino una de las partes subordinadas. Por consiguiente, realiza con frecuencia series de acciones, aparentemente raciales, sin ninguna idea de los fines que sirve con ellas. Y existe la creciente sospecha de que también los que están arriba —como los generales de Tolstoi— no hacen sino fingir que saben. Que en una sociedad se atribuya una importancia central a la técnica y a la racionalidad de la ciencia, no significa que los hombres vivan racionalmente, y sin mitos, fraudes y supersticiones. Resulta que la ciencia no es un Segundo Advenimiento Tecnológico. La educación universal puede conducir a la imbecilidad tecnológica y al provincialismo nacionalista, en lugar de producir una inteligencia informada e independiente. Las configuraciones sociales racionalmente organizadas no son necesariamente un medio de acrecentar la libertad —para el individuo o para la sociedad. De hecho, muchas veces un medio de tiranizar y manipular, de expropiar la posibilidad misma de razonar, la capacidad misma de actuar como hombres libres.

Las atrocidades de la Cuarta Época son cometidas por los hombres como “funciones” de una maquinaria social racional: hombres poseídos por una visión abstracta que les oculta la humanidad de sus víctimas y, parejamente, su propia humanidad. La insensibilidad moral de nuestros tiempos tomó en los nazis un carácter dramático, pero ¿no es la misma ausencia de moralidad humana que ponen de manifiesto los bombardeos atómicos de las poblaciones de Hiroshima y Nagasaki? Y esta falta de sensibilidad moral, ¿no está elevada a un nivel aún más alto y técnicamente más adecuado entre los briosos generales y los amables científicos que están planeando racionalmente —y absurdamente— las armas y la estrategia de la Tercera Guerra Mundial? Estas acciones no son necesariamente sádicas; son meramente cuestión de negocios; no son en absoluto emocionales; son eficientes, racionales, técnicamente bien definidas. Son acciones inhumanas porque son impersonales.

El mundo de la Cuarta Época está dividido. En cada lado de este mundo, un superpoder dedica su mayor y más coordinado esfuerzo a la preparación altamente científica de la Tercera Guerra Mundial.

Detrás de esta lucha está el encuentro mundial de dos tipos de economía política, y en este encuentro el capitalismo lleva las de perder. Algunos grandes capitalistas de los Estados Unidos están

empezando a percatarse de ello, lo cual los tiene terriblemente asustados. Temen, y con motivo, que van a convertirse en una fuerza aislada y de segunda fila. Representan el capitalismo utópico en un mundo en gran parte compuesto por pueblos cuyas experiencias con el capitalismo real, si es que las han tenido, han sido en su mayoría brutales. Profesán la “democracia” en un país donde ésta es más un plan formal que una realidad concreta, y en un mundo donde la gran mayoría de los pueblos no ha experimentado nunca las revoluciones burguesas, en un mundo donde los valores asentados por el Renacimiento y la Reforma no frenan el empuje, a menudo brutal, de la industrialización.

¿Qué clase de sociedad están resultando ser los Estados Unidos a mediados del siglo xx? Acaso sea posible caracterizarla como protipo, por lo menos, de “Occidente”. Para localizarla dentro de su contexto mundial en la Cuarta Época, tal vez podamos llamarla la Sociedad Sobredesarrollada.

En una sociedad desarrollada como es debido, puede suponerse que los estilos de vida deliberadamente cultivados serían de una importancia central; las decisiones relativas a los *standards* de vida serían tomadas mediante elecciones debatidas entre estos estilos; el equipo industrial de semejante sociedad debería ser mantenido como un instrumento para aumentar el margen de elección entre diferentes estilos de vida.

Pero en la Sociedad Sobredesarrollada, el *standard* de vida domina los estilos de vida; es como si sus habitantes estuvieran poseídos por su aparato industrial y comercial; colectivamente, por el mantenimiento de una producción conspicua; individualmente, por la búsqueda frenética y el mantenimiento de bienes. Alrededor de estos fetiches, se organiza cada vez más la vida, el trabajo y el ocio. Enfocada hacia ellos, la lucha por un *status* se añade a la lucha por la supervivencia; un pánico producido por el *status* sustituye al aguijón de la pobreza.

En los países subdesarrollados la industrialización, por violenta que sea, puede presentarse como la conquista de la naturaleza por el hombre, que así se libera de la necesidad. Pero en la nación sobredesarrollada, a medida que la industrialización toma auge, el énfasis económico que hace un fetiche de la eficiencia se vuelve altamente ineficiente y sistemáticamente despilfarrador.

La sociedad se ha convertido en un gran local comercial —y una red de *rackets*: el signo del éxito es el cambio de modelo todos los años, del mismo modo que en la sociedad de masas la moda se vuelve universal. La “ansiedad de lo inusitado” se convierte en la forma de vida norteamericana.

Pero todo esto —aunque enormemente importante para la calidad de vida— no es sino la superficie obvia. Debajo de ella hay instituciones que en los Estados Unidos de hoy están tan alejadas de las imágenes de Tocqueville como lo está la Rusia de hoy de las previsiones clásicas de Marx.

La estructura del poder de esta sociedad se basa en una economía formada privadamente que es también una economía de guerra. Es una economía, denominada por unos pocos cientos de empresas, económica y políticamente interrelacionadas, que detentan políticamente la

llave de las decisiones económicas. Estas empresas —jerarquías dominantes— representan probablemente la más alta concentración del más grande poder económico de la historia humana, incluyendo a la Unión Soviética. Están firmemente ligadas a las instituciones políticas y militares, pero son dogmáticas —y hasta maniáticas— ante el fetiche de la “libertad” de su poder privado e irresponsable.

En cuanto a los Estados Unidos y la URSS, los términos mismos de su antagonismo mundial están rebasando sus similitudes: geográfica y étnicamente, ambos son supersociedades; a diferencia de las naciones europeas, cada uno ha amalgamado en un dominio continental grandes variedades de pueblos y de culturas. El poder de ambos se basa en el desarrollo tecnológico. En ambos se hace de este desarrollo un fetiche cultural y social, más bien que un instrumento constantemente sometido a la apreciación

y al control públicos. En ninguno de ellos hay una pericia de importancia en el trabajo o un ocio de importancia en la vida no laborante. En ambos, los trabajadores y los ociosos están sometidos a burocracias impersonales. En ninguno de ellos controlan los trabajadores el proceso de producción, ni los consumidores dan verdaderamente su forma al proceso de consumo. El control obrero está tan alejado de ambos como lo está la soberanía de los consumidores.

Tanto en los Estados Unidos como en la URSS, a medida que el orden político se amplía y se centraliza, se hace menos político y más burocrático; menos un terreno de lucha que un objeto que manejar.

Ni en los Estados Unidos ni en la URSS existen, como hechos centrales de poder, asociaciones voluntarias que liguen a individuos, a pequeñas comunidades o a ciertos públicos, por un lado,

con el Estado, las fuerzas militares y el aparato económico, por otro. Por consiguiente, ni en uno ni en otro existen a mano vehículos para las opiniones razonadas ni instrumentos para el ejercicio racional de la voluntad pública. Tales asociaciones voluntarias no son ya entidades dominantes de la estructura política de la Sociedad Sobredesarrollada.

Estos paralelismos quedan acentuados, y tal vez exagerados, a causa del gran énfasis nacionalista que se da a las diferencias entre los dos antagonistas mundiales. Los paralelismos, naturalmente, provienen en cada caso de fuentes bastante distintas; y lo mismo sucede con las grandes diferencias. En las sociedades capitalistas, el desarrollo de los medios de poder ha tenido lugar gradualmente, y muchas tradiciones culturales lo han restringido y configurado. En la mayoría de las sociedades comunistas, ha acaecido rápida y brutalmente y, desde el principio, bajo una autoridad rigidamente centralizada, y sin las revoluciones culturales que en Occidente reforzaron en tan gran medida la idea de la libertad humana y le dieron un enfoque político.

Podrá alegarse que todo esto es una visión inmoderada y parcial de Norteamérica, y que ésta tiene también muchas cosas buenas. Sin duda. Pero el lector no esperará de mí una visión equilibrada. No soy un tenedor de libros de la sociología. Además, las “visiones equilibradas” son generalmente, en la actualidad, visiones de superficie que se apoyan en la ausencia homogénea de imaginación y la ilusión pasiva de la reflexión. Una visión equilibrada suele ser, según la frase de Royden Harrison, un mero punto de equilibrio entre varias pero grulladas.

*

Los acontecimientos están más allá de las decisiones humanas: la historia se hace a espaldas del hombre. En una sociedad donde la última arma es el rifle; donde la unidad económica típica es la tienda o la granja familiares; donde el estado nacional no existe todavía o no es sino una lejana armazón; donde la comunicación se hace oralmente, epistolarmente o en el púlpito — en semejante sociedad, la historia es el destino.

En la sociedad industrial moderna, los medios de producción económica están desarrollados y centralizados, del mismo modo que los campesinos y los artesanos se encuentran sustituidos por empresas privadas e industriales gubernamentales. En el Estado nacional moderno, los medios de administración y de violencia experimentan desarrollos similares, del mismo modo que el control del rey sobre los nobles, y los caballeros equipados por su propia cuenta, son sustituidos por ejércitos fijos y, en la actualidad, por terribles maquinarias militares. El clímax postmoderno de estos tres desarrollos —en economía, en política y en violencia— está ocurriendo actualmente del modo más dramático en los Estados Unidos y en la URSS. En el mundo polarizado de nuestro tiempo, los medios tanto internacionales como nacionales de hacer la historia están siendo centralizados.

Y sin duda *aquí* reside la paradoja de nuestra situación inmediata: las características de los medios más nuevos de hacer la historia son un signo de que los hombres no están necesariamente en las



C. Wright Mills. —“La sociedad se ha convertido en un gran local comercial”

garas del destino, de que los hombres *pueden* ahora hacer la historia.

Pero este hecho, irónicamente, está unido al hecho más importante de que en este momento, aquellas ideologías que ofrecían a los hombres la esperanza de hacer la historia han declinado y se están derrumbando en la nación sobre-desarrollada de los Estados Unidos. Este derrumbe es también el de las previsiones de la Ilustración en el sentido de que la razón y la libertad llegarían a prevalecer como fuerzas supremas en la historia humana. Y supone también la abdicación de muchos intelectuales occidentales.

En la Sociedad Sobredesarrollada, ¿dónde se encuentra la *intelligentsia* que está llevando a cabo el gran discurso del Mundo Occidental y cuyo trabajo como intelectuales influya entre los partidos y los públicos y tenga significación para las grandes decisiones de nuestro tiempo? ¿Dónde están los medios de comunicación en masa abiertos a tales hombres? ¿Quién, entre los que tienen a su cargo este estado de dos partidos y sus feroces maquinarias militares, está alerta a lo que ocurre en el mundo del conocimiento y de la razón y de la sensibilidad? ¿Por qué está el intelecto libre tan divorciado de las decisiones del poder? ¿Por qué prevalece actualmente entre los hombres de poder una ignorancia tan supina y tan irresponsable?

En la Cuarta Época, ¿no debemos enfrentarnos a la posibilidad de que el espíritu humano como hecho social se esté deteriorando en calidad y en nivel cultural, y que sin embargo nadie lo note a causa de la aplastante acumulación de artefactos tecnológicos? ¿No es éste el significado de la racionalidad sin razón? ¿De la enajenación humana? ¿Del hecho de que la razón no desempeñe ningún papel en los asuntos humanos? La acumulación de artefactos oculta estos significados: los que los usan no los entienden; los que los inventan y los mantienen apenas entienden otra cosa.

Los valores implicados en el problema cultural de la libertad y de la individualidad están convenientemente encarnados en todo lo que sugiere el ideal del hombre renacentista. La amenaza a este ideal es la ascensión entre nosotros del alegre robot, el hombre de racionalidad sin razón; la amenaza es doble: por una parte, la producción de la historia bien puede llegar a faltar, los hombres pueden seguir abdicando de su producción voluntaria, y de esta manera reducirse a girar en redondo. Por otra parte, la historia puede ser efectivamente producida, pero por estrechos círculos de *élite* sin responsabilidad efectiva ante aquellos que deben tratar de sobrevivir a las consecuencias de sus decisiones y de sus fallas.

La respuesta a la cuestión de la irresponsabilidad política de nuestra época no nos es conocida actualmente; pero ¿no está claro que no se encontrará respuesta alguna a menos que estos problemas sean por lo menos afrontados? ¿No es obvio que los que tienen que afrontarlos, antes que nadie, son los intelectuales, los eruditos, los ministros, los científicos de las sociedades ricas? Que muchos de ellos no lo hagan, hoy en día, con pasión moral, con energía intelectual, es seguramente la mayor falta humana que están cometiendo los hombres privilegiados de nuestro tiempo.

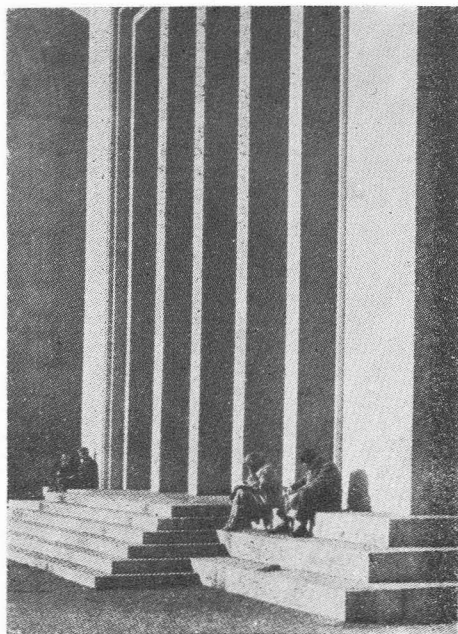
DESTIEMPOS DE BLANCA VARELA *

Por Octavio PAZ

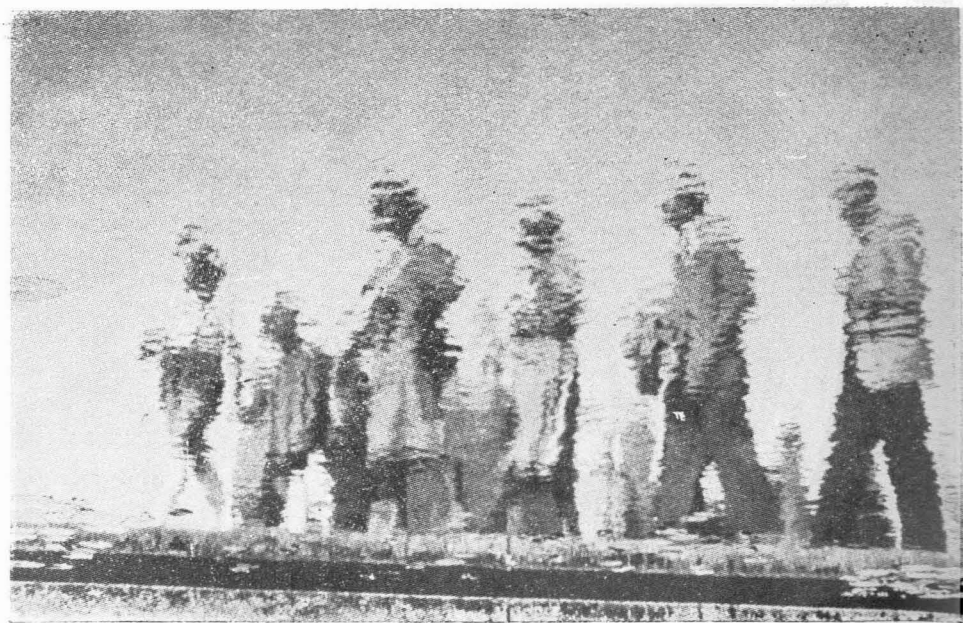
NO ERAN TIEMPOS felices aquellos. Habíamos salido de los años de guerra pero ninguna puerta se abrió ante nosotros: sólo un túnel largo (el mismo de ahora, aunque más pobre y desnudo, el mismo túnel sin salida). Paredes blancas, grises, rosas, bañadas por una luz igual, ni demasiado brillante ni demasiado opaca. Esos años no fueron ni un lujoso incendio, como los de 1920, ni el fuego graneado de 1930 a 1939. Era, al fin, el mundo nuevo, comenzaban de verdad los "tiempos modernos". Luz abstracta, luz que no parpadea, conciencia que no puede ya asirse a ningún objeto exterior. La mirada resbalaba interminablemente sobre los muros lisos, hasta fundirse a su blancura idéntica, hasta no ser —ella también— sino muro uniforme y sin fisura. Túnel hecho de una mirada vacía, que ni acusa ni absuelve, separa o abraza. Transparencia, reflejo, mirada que no mira, ¿cómo huir, cómo romper los barrotes invisibles, contra quién levantar la mano? Amos sin rostro, multitudes sin rostro,

horizonte sin rostro. Perdimos el alma y luego el cuerpo y la cara. Somos una mirada ávida pero ya no hay nada que mirar. Alguien nos mira. ¡Adelante! El mundo se ha puesto de nuevo en marcha. Vamos de ningún lado a ninguna parte.

Algunos no se resignaron. Los más tercos, los más valientes. Quizá los más inocentes. Unos se entregaron a la filosofía. Otros a la política. Unos cuantos cerraron los ojos y recordaron: allá, del otro lado, en el "otro tiempo", nació el sol cada mañana, había árboles y agua, noches y montañas, insectos, pájaros, fieras. Pero los muros eran impenetrables. Rechazados, buscábamos *otra* salida — no hacia fuera, sino hacia adentro. Tampoco adentro había nadie: sólo la mirada, sólo el desierto de la mirada. Nos íbamos a las calles, a los cafés, a los bares, al gas neón y las conversaciones ruidosas. Guiados por el azar —y también por un instinto que no hay más remedio que llamar *electivo*— a veces reconocíamos en un desconocido a uno de los nuestros. Se formaban así, lentamente, pequeños grupos abiertos. Nada nos unía, excepto la búsqueda, el tedio, la desesperación, el deseo. En el Hôtel des Etats-Unis oíamos jazz, bebíamos vino blanco y ron, bailábamos. "El Alquimista" leía poemas de Artaud o de Michaux. Caminábamos mucho. Un muro nos detenía: sus manchas nos entregaban revelaciones más ricas que los cuadros de los museos. (Fue entonces cuando, en verdad, descubrimos la pintura). "En este hotel vivió César Vallejo", me decía Szyszlo. (La poesía de Vallejo también era un muro, tatuado por el hambre, el deseo y la cólera.) En una casa de la avenida Victor Hugo los hispanoamericanos soñaban en voz alta con sus volcanes y sus pueblos de adobe y cal y el gran sol, inmóvil sobre un muladar inmenso como un inmenso toro



"muro uniforme y sin fisura"



"Amos sin rostro, multitudes sin rostro, horizontes sin rostro"

* Prólogo al libro *Ese puerto existe...*, que publicará la Universidad de Veracruz, en su colección Ficción.



"creíamos en la eficacia de la palabra, en el poder del signo"

destripado. En invierno Kostas se sacaba del pecho todas las islas griegas; inventaba falansterios sobre rocas y colinas y a Nausica saliendo a nuestro encuentro. En esos días llegó Carlos Martínez Rivas con una guitarra y muchos poemas en los bolsillos. Más tarde llegó Rufino, con otra guitarra y con Olga como un planeta de jade. Elena, Sergio, Jacques, Gabrielle y Ricardo, André, Lena, Monique, Georges y Brigitte, Arturo, Jean y ustedes, vistas, entrevistas, sueño o realidad, verdades corpóreas, sombras.

Gertrude, Dorothy, Mary, Claire,

Alberta,

Charlotte, Dorothy, Ruth, Catherine,

Emma,

Louise, Margaret, Ferral, Harriet, Sara,

Florence toute nue, Margaret, Toots,

Thelma,

Belles-de-nuit, belles-de-feu,

belles-de-pluie,

Le coeur tremblant, les mains cachées,

les yeux au vent,

Vous me montrez les mouvements de la

lumière,

Vous échangez un regard clair pour le

printemps,

Le tour de votre taille pour un tour de

fleur,

L'audace et le danger pour votre chair

sans ombre,

Vous échangez l'amour pour des frissons

d'éuées,

Des rires inconscients pour des promesses

d'aube,

Vos danses sont le gouffre effrayant de

mes songes

*Et je tombe et ma chute éternisse ma vie,
L'espace sous vos pieds est de plus en
plus vaste,
Merveilles, vous dansez sur les sources
du ciel. **

No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficacia de la palabra, en el poder del signo. El poema o el cuadro eran exorcismos, conjuros contra el desierto, conjuros contra el ruido, la nada, el bostezo, el claxon, la bomba. Escribir era defenderse, defender a la vida. La poesía era un acto de legítima defensa. Escribir: arrancar chispas a la piedra, provocar la lluvia, ahuyentar a los fantasmas del miedo, el poder y la mentira. Había trampas en todas las esquinas. La trampa del éxito, la del "arte comprometido", la de la falsa pureza. El grito, la prédica, el silencio: tres deserciones. Contra las tres, el canto. En aquellos días todos cantamos. Y entre esos cantos, el canto solitario de una muchacha peruana: Blanca Varela. El más secreto y tímido, el más natural. Jardines de fuego, chorros de plumas negras.

Diez años después, un poco contra su voluntad, casi empujada por sus amigos, Blanca Varela se decide a publicar un pequeño libro. Esta colección reúne poemas de aquella época y otros más recientes, todos ellos unidos por el mismo admirable rigor. Blanca Varela es un poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto. Con el instinto del verdadero poeta, sabe callarse a tiempo. Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatua-

da por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad. Y, también, una exploración de la propia conciencia. En sus primeros poemas, demasiado orgullosa (demasiado tímida) para hablar en nombre propio, el yo del poeta es un yo masculino, abstracto. A medida que se interna en sí misma —pero, asimismo, a medida que penetra en el mundo exterior— la mujer se revela y se apodera de su ser. Ciertamente, nada menos "femenino" que la poesía de Blanca Varela; al mismo tiempo, nada más valeroso y mujeril: "Hay algo que nos obliga a llamar 'mi casa' al cubil y 'mis hijos' a 'los piojos'. Poesía contenida pero explosiva, poesía de rebelión: 'Los números arden. Cada cifra tiene un penacho de humo, cada número chilla como una rata envenenada...' Y en otro pasaje: 'El pueblo está contento porque se le ha prometido que el día durará 25 horas. Esta es la inmortalidad.' La pasión brilla, arde, se concentra y afila en una frase que es, a un tiempo, un cuchillo y una herida: 'Amo esa flor roja sin inocencia'".

En un número reciente de la *Nouvelle Revue Française* se compara la anemia de la actual poesía italiana con la vitalidad de los jóvenes poetas hispanoamericanos (fenómeno en el que, como siempre, aún no han reparado nuestros críticos). Y agrega el escritor francés: "Los jóvenes poetas de lengua española, originarios de América Latina, son los hijos pródigos del surrealismo y la escuela andaluza." La fórmula, acaso demasiado general, no carece de verdad. No sé si Blanca Varela se reconoce en Lorca, Alberti o Aleixandre, aunque tengo la certeza de que Cernuda es una de sus lecturas favoritas. En cuanto al surrealismo (palabra que no dejará de irritar y desconcertar a más de un crítico): en efecto,

* Paul Eluard (Capitale de la Douleur).



"En invierno Kostas se sacaba del pecho todas las islas griegas"



"los hispanoamericanos soñaban en voz alta"

Blanca Varela es un poeta surrealista, si por ello se entiende no una escuela, una "manera" o una academia sino una estirpe espiritual. Pero, en este sentido, también son —o fueron— surrealistas muchos de los poetas andaluces y precisamente (Lorca, Cernuda y Aleixandre) en sus momentos más altos. Otro tanto ocurre con los hispanoamericanos de la misma generación. ¿Por qué no decir, entonces, que Blanca Varela es, nada más y nada menos, un poeta, un verdadero poeta?

En Blanca Varela hay una nota, común a casi todos los poetas de su tiempo, que no aparece en los de grupos anteriores, trátase de españoles, hispanoamericanos o franceses. Los poetas de la generación anterior se sentían, por decirlo así, *antes* de la Historia; los nuevos, *después*. La Víspera y el Día Siguiente. Antes de la Historia: en espera del Acontecimiento, el Salto, la Revolución o como quiera llamarse al profetizado "cambio final". No hubo cambio o, si lo hubo, tuvo otro carácter, otras consecuencias y otra tonalidad. Después de la guerra no salimos al Paraíso o al Infierno: estamos en el Túnel. La poesía anterior a la guerra se propuso perforarlo o hacerlo estallar; la nueva pretende explorarlo, como se explora un continente desierto, una enfermedad, una prisión. La rebelión, el humor y otros ingredientes son menos explosivos pero más lúcidos. Explorar: reconocer. La nueva poesía quiere ser un re-conocimiento. El mundo exterior, ayer negado en provecho de mundos imaginarios o de sueños utópicos, comienza a existir — aunque no a la manera ingenua de los "realistas". Para algunos nuevos poetas la realidad no es algo que hay que negar o transfigurar sino nombrar, afrontar y, así, redimir. Operación delicada entre todas, ya que implica una reconciliación con esa realidad, es decir, una búsqueda de su sentido y, al mismo tiempo, una transformación de la actitud del poeta. (Esa transformación, me apresuro a señalarlo, no puede ser exterior; no significa un cambio ante el mundo sino un cambio del ser mismo del poeta.) En el nuevo poema, de una manera que apenas empezamos a sospechar y que sólo comienza a hacerse visible en unas cuantas obras aisladas, al fin han de reconciliarse las tendencias que desgarran ahora al hombre. ¿Asumir la realidad? Más bien: Asunción de la realidad.

Blanca Varela es un poeta de su tiempo. Y, por esto mismo, un poeta que busca trascenderlo, ir más allá. Apenas escrita la última frase, siento su inexactitud: en poesía no hay "más allá" ni "más acá". Vanidad de las clasificaciones literarias: a nada se parecen más estas líneas de un poeta del siglo XIV (el Almirante Hurtado de Mendoza):

*A aquel árbol que mueve la hoja,
Algo se le antoja...*

que a estos versos de Blanca Varela (que también recuerdan a Busson y a Basho):

*Despierto.
Primera isla en la conciencia:
Un árbol.*

La poesía no tiene ni nombre ni fecha ni escuela. Ella también es un árbol y una isla. Una conciencia que despierta.

SONATA

¿SABES QUÉ TE ESPERABA tras esos pasos del harpa llamándote de otro tiempo,
de otros días?

¿Sabes por qué un rostro, un gesto, vistos desde el tren
que se detiene al final del viaje,
antes de perderte en la ciudad que resbala entre la niebla y la lluvia
vuelven un día a visitarte, a decirte con unos labios sin voz,
la palabra que tal vez iba a salvarte?

¡A dónde has ido a plantar tus tiendas! ¿Por qué esa ancla que revuelve
las profundidades ciegamente y tú nada sabes?

Una gran extensión de agua suavemente se mece en vastas regiones
ofrecidas al sol de la tarde;
aguas del gran río que luchan contra un mar en extremo cruel y helado,
que levanta sus olas contra el cielo
y va a perderlas tristemente en la lodosa sábana del delta.

Tal vez eso pueda ser.

Tal vez allí te digan algo.

O callen fieramente y nada sepas.

¿Recuerdas cuando bajó al comedor para desayunarse y la viste
de pronto más niña, más lejana, más bella que nunca?

También allí esperaba algo emboscado.

Lo supiste por cierto sordo dolor que cierra el pecho.

Pero alguien habló.

Un sirviente dejó caer un plato.

Una risa en la mesa vecina, algo
rompió la cuerda que te sacaba del profundo pozo, como a José los mercaderes.

Hablaste entonces y sólo te quedó esa tristeza que ya sabes
y el dulceamargo encanto por su asombro ante el mundo,
alzado al aire de cada día como un estandarte que señalara tu presencia
y el sitio de tus batallas.

¿Quién eres, entonces? ¿De dónde salen de pronto, esos asuntos en un puerto
y ese tema que teje la viola
tratando de llevarte a cierta plaza, a un silencioso y viejo parque
con su estanque en donde navegan gozosos los veleros del verano?

No se puede saber todo.

No todo es tuyo.

No esta vez, por lo menos. Pero ya vas aprendiendo a resignarte y a dejar que
otro poco tuyo se vaya al fondo definitivamente
y quedes más solo aún y más extraño, como un camarero
al que gritan en el desorden matinal de los hoteles
órdenes, insultos y vagas promesas, en todas las lenguas de la tierra.

ÁLVARO MUTIS

DIARIO DE LECUMBERRI

Por **Álvaro MUTIS**

Dibujos de **Alberto GIRONELLA**

Tenia el propósito de escribir algo sobre cómo ve Colombia a un colombiano que tiene que romper de pronto con su patria y renunciar para siempre a ella. Es decir, a qué renuncia, qué clase de "saudade" le lastima, en dónde le duele —si le duele— la ausencia del país. Y también cómo se ve Colombia desde este México tan sospechosamente familiar para quienes vivimos en él y, sin embargo, tan sorprendente a veces y tan feamente parecido en algunas cosas a nuestro lindo país colombiano. Pero no fue posible hacer el artículo que ya tenía prácticamente escrito en la mente, porque mataron a "Palitos" y cuando lo vi allí tendido en nuestro mezquino anfiteatro, todo esto de Colombia y sus problemas me pareció tan lejano, tan irrisorio, tan sin importancia que preferí dedicar a "Palitos", mi amigo desde los primeros días de cárcel, una página de mi Diario de Lecumberri. Pienso que es bueno que todos conozcamos la historia de "Palitos", pues tales testimonios siempre han sido mucho más importantes que lo que llamamos "los hechos políticos" —valga de ejemplo, so pena de pasar por pedante, cómo hoy todos recordamos con terrible emoción el testamento de François Villon y desconocemos tranquilamente las razones políticas que asistieran a Luis XI para luchar contra los borgoñones que a menudo sólo vienen a ser una miserable escuela de estos sencillos y terribles "hechos humanos".

LIBRE POR DEFUNCIÓN

MÁS JOVEN, CASI UN NIÑO

ESTA MAÑANA, vinieron a contarme que "Palitos" había muerto. Lo apuñalaron, en su crujía, a la madrugada. Como sabían que venía a verme y a conversar conmigo y a sus compañeros les contaba que yo era su "generalazo" y que era "muy jalador" —en esto aludía a la facilidad con que lograba convencerme de sus complicados negocios de leche, café y cigarrillos— algunos de ellos vinieron a traerme la noticia.

Fui a verlo por la tarde al estrecho cuarto que en la enfermería han habilitado como anfiteatro. Sobre una losa de granito estaba "Palitos". Su cuerpo desnudo se estiraba sobre la lisa superficie en un gesto de vaga incomodidad, de insostenible rigidez, como hurtando el frío contacto de la piedra. Debajo, a sus pies, estaba el atado con sus ropas de preso, el uniforme azul, celeste ya por el uso, su cuartelera, sus botas de faginerio y sobre la ajada página de una revista deportiva, sus objetos personales; una jeringa hipodérmica remendada con cáñamo y cera, una pequeña navaja, un retrato de Aceves Mejía, con una dedicatoria impresa, un lápiz despuntado y una arrugada cajetilla de cigarrillos casi vacía.

Me quedé mirándolo por largo rato mientras un rojizo rayo de sol, tamizado por entre el polvo de Texcoco que flota en la tarde, se paseaba por la tensa piel de su delgado cuerpo al que las drogas, el hambre y el miedo habían dado una especial transparencia, una curiosa limpieza, un trazo neto y sencillo que me hizo recordar el cuerpo de esos santos que se conservan debajo de los altares de algunas iglesias en cajas de cristal con polvosas molduras doradas.

Allí estaba "Palitos", más joven aún de lo que pareciera en vida, casi un niño. Libre ya de la desordenada angustia de sus días y del uniforme que le quedaba grande y lo hacía ver más desdichado, mostraba en la desnudez de su cadáver cierto secreto testimonio de su ser que

en vida no le fuera dado transmitir y cuya expresión buscara acaso por los caminos de la heroína en los cuales se perdiera irremediabilmente. La boca le había quedado semiabierta, en un gesto parecido al de los asmáticos que buscan afanosamente el aire, pero al mirarle de cerca se advertía un repliegue del labio superior que descubría una parte de sus dientes con una mezcla de sonrisa y sollozo semejante al espasmo del placer. En el costado izquierdo mostraba una herida de gruesos labios por la que todavía manaba un hilillo de sangre negra con la consistencia del asfalto.

SE LLAMABA "PALITOS"

A los pocos días de mi llegada había aparecido de repente en mi celda con la mirada desencajada y un leve temblor en todo el cuerpo, como el que precede a la fiebre. Me explicó que estaba dispuesto a lavar mi ropa, a limpiarme el calzado, a ir a la tienda por café y así siguió ofreciéndome una lista de servi-



cios con la apresurada angustia de quien transmite un santo y seña o comunica un mensaje urgente. No se esperó a que yo le pidiera nada y al verme dudar, desapareció como había entrado, dejando el eco de su atropelladas palabras.

"A ese téngale cuidado, compañero. Se llama 'Palitos' y siempre está tramando alguna chingadera" me dijo alguno. No me ocupé en pedir más detalles y ya lo había olvidado por completo cuando volvió a aparecer de repente en medio de mi siesta:

"Mi jefecito, le hacen falta unas cortinas para la ventana. Tengo un cuate que me vende unas retebaratas... a ver si las compra, ¿no?"

"¿En cuánto?", le pregunté.

"Siete pesos, mi estimado. ¿Se las traigo?"

Le di un billete de diez pesos y salió corriendo sin esperar a darme más detalles sobre el negocio. No volvió en varios días. Le comenté el asunto a un compañero ducho en la vida diaria del penal, quien me dijo. "Pero amigo mire a quién se le ocurre ir a darle diez pesos y tragarse esa historia de las cortinas. ¿No sabe que 'Palitos' necesita reunir cada día cerca de \$16.00 pesos para comprar su droga y para ello se vale de cuanto argucia pueda imaginar su mente de hábil ratero?" Recordé entonces la mirada acuosa y vaga de sus grandes ojos asombrados por la urgencia de la droga, el temblor que le recorría el cuerpo, la atropellada rapidez con que hablaba como quien libra una carrera contra el tiempo, que se va cerrando implacable sobre el débil ser que pide a gritos esa segunda vida sin la cual no puede existir.

Algunas semanas más tarde volvió "Palitos" a visitarme. Había encontrado en mí una mina inexplorada de ingenuidad y ni siquiera se molestó en explicarme lo sucedido con los diez pesos. Ese día debía tener ya una dosis de heroína que le permitía actuar con relativa tranquilidad y que le transmitía al mismo tiempo cierta disposición comunicativa de quien quiere conversar mientras le llega el sueño. Fue entonces cuando me contó su vida y nos hicimos amigos.

NI SIQUIERA RECORDABA A SU MADRE

No recordaba a su madre ni tenía la más vaga idea de cómo había sido ni quién era. Su primer recuerdo eran las noches que pasaba debajo de una mesa de billar en un café de chinos. Allí dormía envuelto en periódicos recogidos en las calles y a la salida de los cines. Según él, tenía entonces seis años. A los ocho cuidaba un puesto de periódicos y revistas en Reforma, mientras el dueño iba a almorzar y a comer. Fue allí cuando fumó por primera vez marihuana: "Me quitaba el hambre y me hacía sentir muy contento y muy valedor." A los once fumaba ya seis cigarrillos diarios. Por ese tiempo entró a formar parte de una banda de carteristas que operaban en Madero y 5 de Mayo. Para "trabajar" necesitaba ser "grifo" y a buena cuenta de los cigarrillos que se fumaba operaba para sus jefes con una habilidad y una rapidez que bien pronto le dieron fama. Un día cayó en una redada. Lo llevaron a la Delegación de Policía y allí lo examinó el médico. "Intoxicación aguda por narcóticos" fue el dictamen y lo llevaron a un reformatorio de menores. De allí se escapó a los pocos meses y escon-



dido en un vagón de carga del ferrocarril, fue a dar a Tijuana.

Tijuana es la frontera. El paraíso de los narcotraficantes y los tahures, el vasto burdel que opera día y noche al ruido ensordecedor de las sinfonolas y bajo las luces titilantes de mil avisos de neón. Tijuana es el absceso de fijación que hace posible el trabajo ordenado del resto de la rica región californiana y que permite que millones de americanos vayan a desahogar allí la tensión luterana de su conciencia y a probar los nefandos pecados cuyas maravillas les hacen adivinar las furiosas andanadas de sus pastores. "Palitos" por un ordenado azar de la vida, había caído en el justo medio donde podría consumirse con mayor y más eficaz rapidez.

Allí conoció una mujer —mi "jefa"— que lo usaba como cebo para los turistas interesados en "something special" al tiempo que como amantes ocasional cuando los dos caían amantes enteras en la ardua excitación de la heroína, de la que se sale como si se emergiera de una profunda zambullida en las insondables profundidades marinas. Ella fue la que le hizo probar el opio. Y aquí era de ver la mirada espantada de "Palitos" al re-

cordar las pesadillas que le produjeran las primeras pipas. Tal como él lo narraba, al parecer el poder de excitación del opio superaba su breve bagaje de imaginaciones y recuerdos sensoriales y en lugar de proporcionarle placer alguno, le llenaba el sueño de pavorosos monstruos que lo agobiaban en el terror primario de lo desconocido y le arrastraban los sentidos hacia comarcas tan lejanas de toda posibilidad de comparación con su mezquina experiencia, que, en lugar de ensancharle el territorio del ensueño se lo distorsionaban atrocemente. No resistió mucho tiempo y tuvo que dejar el opio y con él a su "jefa" de la cual se llevó algunas cosas que fueron a parar a la tienda de empeño.

DROGA PARA DOS MESES

Al regresar a México volvió a entablar amistad con los carteristas, pero ya traía el prestigio de su viaje y el que le dio entre sus antiguos conocidos el haber vivido en Tijuana, sólo sería comparable al que gozara un crítico de arte que hubiera dedicado años de su vida a conocer Florencia, Pisa o Siena. Ya no trabajaba a cambio de droga. Cobraba en efectivo

la crujía, que aunque le hubieran dejado libre se hubiera ingeniado la manera de "echarse otro juzgado" para seguir allí.

EL LEGIONARIO DEL GRECO

Su delirante rutina comenzaba desde las seis de la mañana. Vendía el pan del desayuno y la mitad del atole y con esto comenzaba a reunir la suma necesaria para proveerse de droga. Todas las malicias de la picaresca, todos los vericuetos de la astucia, todas las mañas del hampa, tenían que ser renovadas cada mañana en un esfuerzo gigantesco para lograr esa suma. Sin embargo, nunca le faltó "su mota y su tecata" que son los nombres que en Lecumberri se les da a la marihuana y a la heroína.

Últimamente había logrado la productiva amistad de un afeminado "cacarizo" —como se llama a los presos que gozan de especiales prerrogativas a cambio de trabajos en las oficinas del penal— que le pagaba suntuosamente sus favores. En un riña causada por los celos de su protector, le habían dado esta mañana una certera puñalada en el corazón, en plena fila y mientras pasaban lista en la crujía. Se fue escurriendo ante los guardias que miraban asombrados el surtidor de sangre que le salía del pecho con intensidad que decrecía desmayadamente a medida que la vida se le escapaba en sombras sucesivas que cruzaban su rostro de mártir cristiano.

Ahora, allí tendido me recordaba un legionario del Greco. La dignidad de su pálido cadáver color marfil antiguo y la mueca sensual de su boca, resumían con severa hermosura la milenaria "condición humana".

Al tobillo le habían amarrado una etiqueta como esas que le ponen a los bellos y carteras de mano de los viajeros de avión y en la cual estaba escrito en máquina: "Antonio Carvajal o Pedro Moreno o Manuel Cárdenas. Alias "Palitos". Edad: 22 años". Y debajo en letras rojas subrayadas: "*Libre por defunción.*"

PERO DON ABEL ESTABA ENFERMO...

UN PERSONAJE DE BALZAC

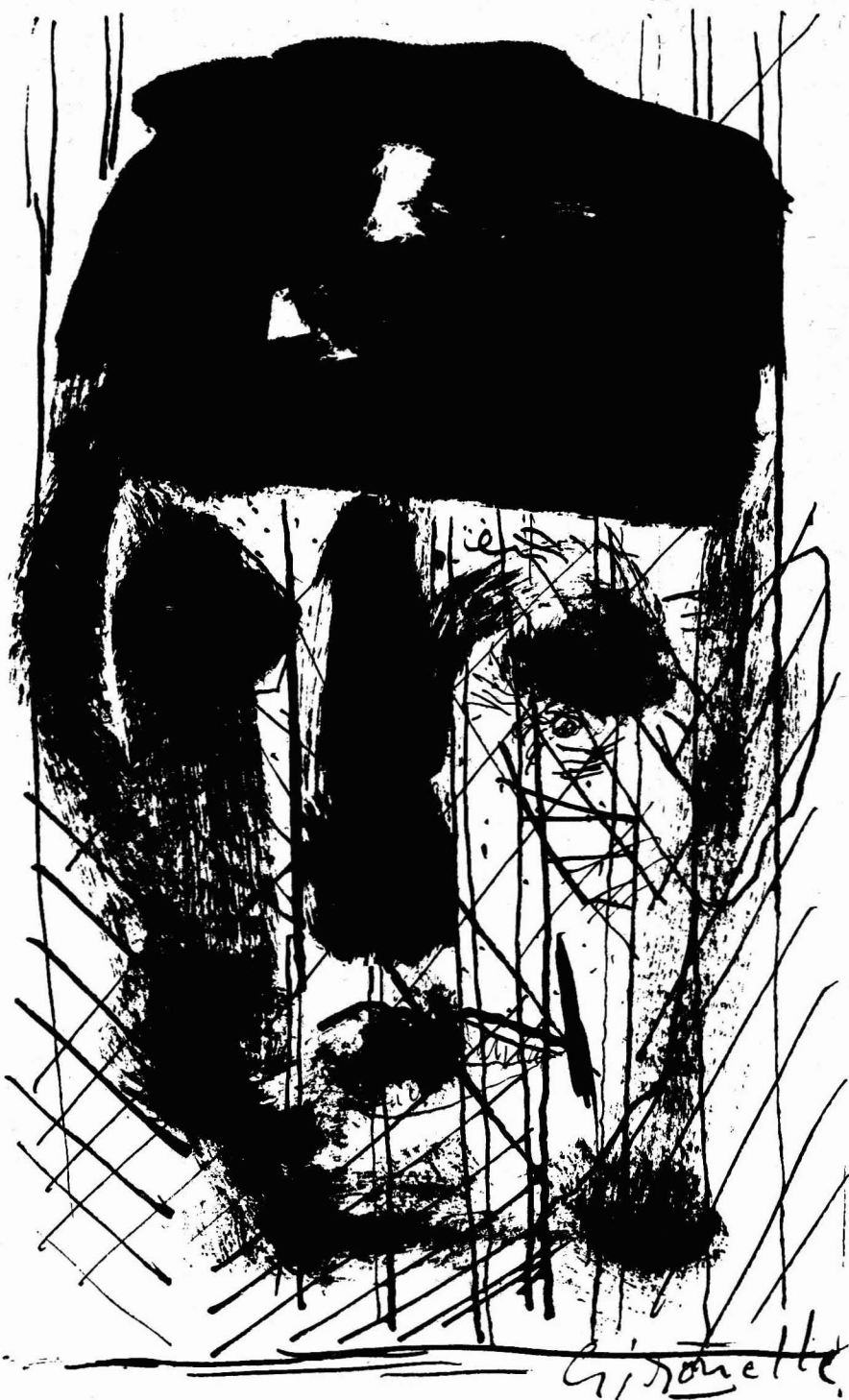
De todos los tipos humanos nacidos de la literatura —de la verdadera y perdurable, es obvio— no es fácil encontrar en el mundo ejemplos que se les asemejen. De eso que llamamos un "carácter esquiliano", "un héroe de Shakespeare" o un "tipo de Dickens", solamente un raro azar puede ofrecernos en la vida una versión "real" medianamente convincente. Pero lo que ciertamente consideraba yo hasta ahora como algo de imposible ocurrencia, era el encuentro con ese tan traído "personaje de Balzac" que siempre estamos esperando hallar a la vuelta de la esquina o detrás de la puerta y que jamás aparece ante nosotros. Porque la densa y cerrada materia con la que creó Balzac sus protagonistas de *La comedia humana*, fue puesta sobre los modelos en capas sucesivas y firmemente soldadas entre sí. Son personajes creados por acumulación y que se presentan al lector con dominadora intención ejemplarizante, que excluye ese halo de matices que en los demás novelistas permite la fusión, así sea parcial y en escasas ocasiones, de sus criaturas dentro de patrones ofrecidos por nuestros semejantes en la diaria rutina de sus vidas.

y compraba todas las dosis que le hicieran falta. Sin ella no podía trabajar. Con ella adquiría una coordinación de movimientos y una velocidad de imaginación que lo hacían prácticamente invulnerable.

Hasta cuando un día planeó el golpe increíble, la jugada maestra. Compró unos pantalones de paño azul oscuro, una impecable camisa blanca y unos muy respetables zapatos negros. Se fue a unos baños turcos y de allí salió convertido en un pulcro muchacho de provincia, en uno de esos hijos consagrados que trabajan desde muy jóvenes para ayudar a sus padres y pagar el colegio de sus hermanas. La ascética expresión de su rostro le servía a la maravilla para completar el papel. Consiguió un maletín de esos que usan los agentes viajeros para guardar y exhibir las muestras de su mercancía y con él en la mano entró a la más lujosa joyería de Madero. Esperó unos momentos a que el público se familiarizara con su presencia y de pronto, con serenidad absoluta y seguros ademanes, comenzó a desocupar una vitrina del mostrador. Brazaletes de diamantes, relojes en mon-

tura de platino, anillos de esmeraldas, aderezos de zafiros, todo iba a parar al maletín de "Palitos". Nadie sospechó nada anormal, todos creyeron que se trataba de renovar el muestrario de la vitrina y los empleados pensaron que sería un nuevo muchacho puesto en prueba por la gerencia. Cuando llenó su maletín. "Palitos" lo cerró cuidadosamente y se dirigió hacia la puerta con paso firme y tranquilo. En ese momento entraba el gerente de la firma y por esa rara intuición que tienen los dueños de tales negocios cuando algo marcha mal, se lanzó sobre "Palitos" le arrebató la maleta y lo puso en manos del detective de la joyería. Al hacer inventario del botín se calculó que valía cerca de tres millones de pesos. "Yo ya tenía la transa para venderlo todo por cinco mil pesos. Droga para dos meses, mi jefecito ¡Me amolaron regacho!

Cuando llegó a Lecumberri y pasó por el examen médico fue asignado a la crujía "F", la de los adictos a las drogas. Y allí esperaba el resultado de su proceso desde hacía tres años, durante los cuales se asimiló tan perfectamente a la vida de



Cuál no sería, mi asombro, cuánta mi felicidad de coleccionista, cuando tuve ante mí y con varios meses para observarlo a mi placer, a un evidente, a un indiscutible "personaje de Balzac". Un avaro.

Llegó a eso de las siete de la noche y fue recorriendo nuestras celdas con propopeya bonachona y dirigiéndose a cada uno dándole la impresión de que con ello le concedía una exclusiva y especial gracia y merced a ciertas secretas y valiosas virtudes del oyente, que sólo a él le era dado desentrañar. De alta y desgarbada figura, rubio, con un rostro amplio y huesudo que surcaban numerosas arrugas de una limpieza y nitidez desagradables, como si usara una piel ajena que le quedara un poco holgada; al hablar subrayaba sus siempre vagas e incompletas frases con gestos episcopales y enfáticos y elevaba los ojos al cielo como poniéndolo por testigo de ciertas nunca precisadas infamias de que era víctima. Tenía costumbre de balancearse en sus grandes pies, como suelen hacerlo los prefectos de los colegios regentados por religiosos, imprimiendo una vacilante y temible autoridad a toda observación que salía de su pastosa garganta de bedel. Su figura tenía algo de vaquero del oeste que repartiera sus ocios entre la predicación y la homeopatía.

SE LLAMABA ABEL...

Se llamaba Abel, nombre que le venía admirablemente y que vino a aclararme el por qué de esa universal simpatía que despierta Caín, acompañada siempre de una vaga impresión de que el castigo que se le impusiera fue hartamente desmesurado y hasta con ciertos ribetes de sadismo.

Poco a poco, gracias a los periódicos y a las informaciones que nos trajera la indiscreta diligencia de los encargados del archivo de expedientes, fuimos cono-

ciendo en detalle la historia del balzaciano sujeto.

Amparado en un falso grado de coronel, conseguido Dios sabe a precio de cuántas melosas palabras y ampulosos y retóricos ademanes, se lanzó a labrar una fortuna que, en los estrados, se calculaba en cincuenta millones de pesos, mediante el secular y siempre infalible sistema del agiotismo y la usura. Prestaba dinero a un interés elevadísimo y exigía como garantía —siempre "mediante escritura de confianza a su nombre, anulable al pago de la deuda y sus intereses"— terrenos y edificios situados, por rara coincidencia, en zonas a punto de recibir el beneficio de valiosos adelantos urbanísticos. Por ese implacable cálculo, que en tales gentes se convierte en un sentido más como la vista o el olfato, los dueños se veían precisados a desprenderse de sus propiedades cuando, el hasta entonces generoso amigo, se encontraba obligado a "recoger algunos pesos para hacer frente a una pasajera crisis de sus negocios". Era entonces, cuando la asfixiante tenaza de documentos y juicios de lanzamiento se cerraba sobre el cándido deudor y lo dejaba en la calle desde donde, sin salir aún de su asombro, veía la erguida silueta del "Coronel" recorriendo la nueva propiedad y deteniéndose a admirarla, mientras imprimía a su cuerpo ese balanceo aterrador y justiciero.

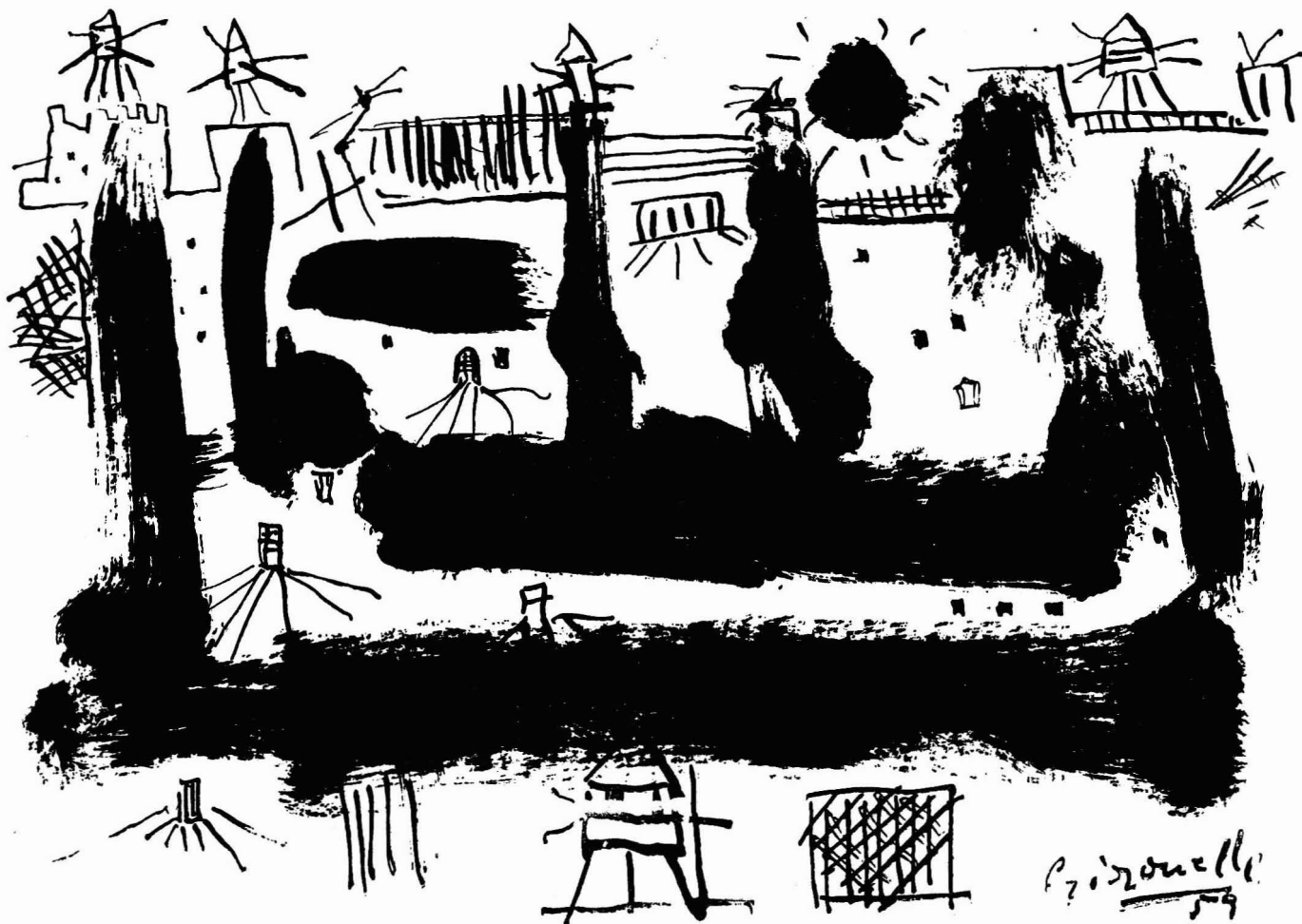
A medida que nos fuimos enterando de estos detalles y que él se daba cuenta de nuestra creciente información sobre su pasado, más enfático se tornaba nuestro hombre en lo relativo a su inocencia y a "las infamias inventadas por sus enemigos, a quienes en su tiempo ayudara con tan buena voluntad". En su uniforme solía llevar una insignia del Club Rotario, que siempre supusimos ladinaamente hurtada y agregada a su atuendo, para subrayar más aún su pregonado "espíritu humanitario de servicio".

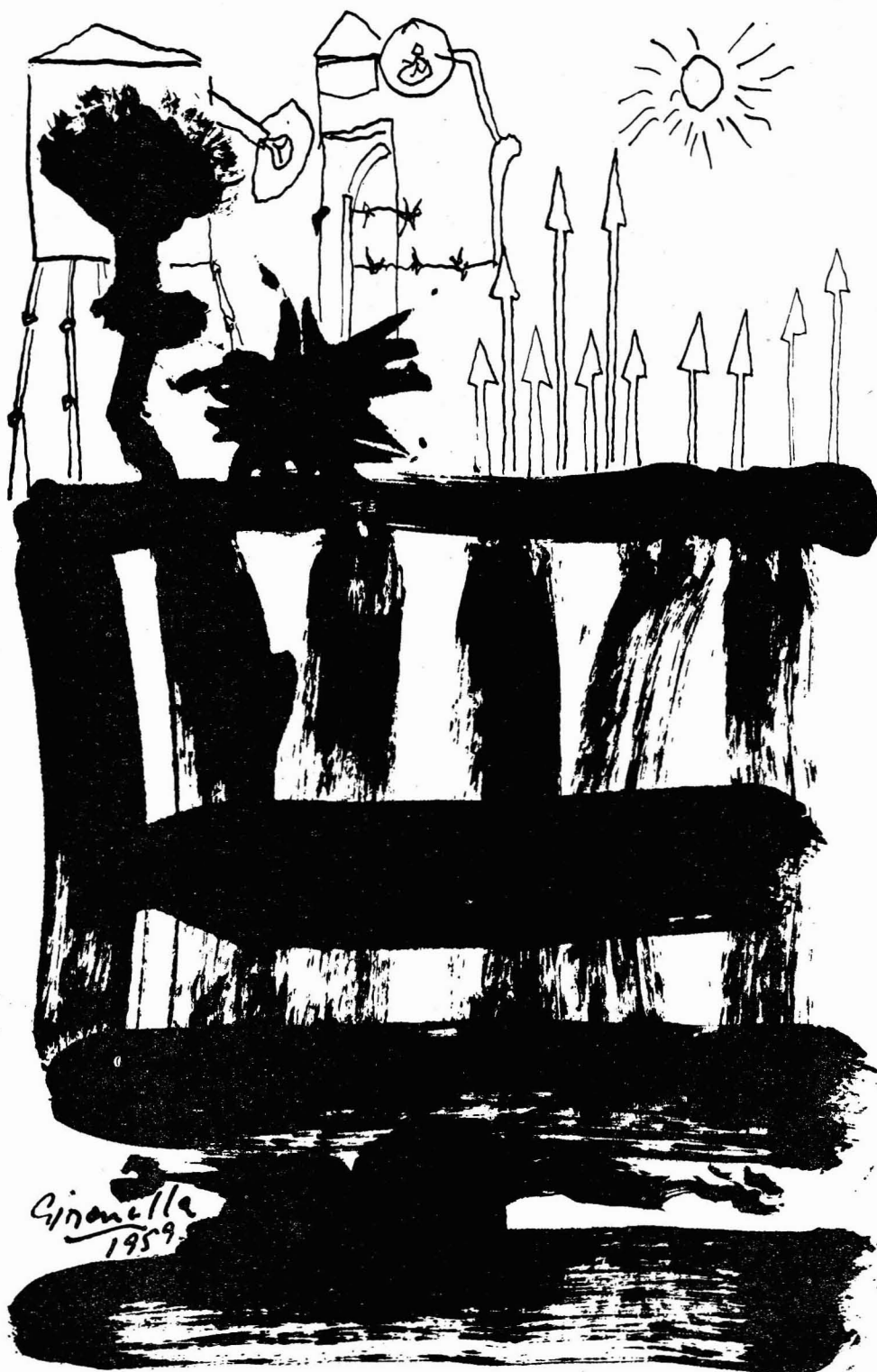
UNA SONRISA BEATÍFICA

Su actitud hacia nosotros y en general hacia todos los presos, fue la de quien, encerrado por una torpe conspiración, tiene que descender amablemente a compartir la vida penitenciaria, dejando ver que es por entero ajeno a ella, mientras se aclara el malentendido. La distancia la marcaba con un gesto de su gran mano simiesca, semejante al de los altos prelados que inician la bendición de una menesterosa turba de fieles harapientes, con algo que tiene mucho de apostólico y no poco de amable rechazo, mientras se coloca en el rostro una sonrisa seráfica de condescendencia destinada a indicar que la pasajera mansedumbre obedece más a necesidades convencionales y exteriores que a un sentimiento personal e íntimo.

Ocupaba una de las celdas del primer piso que mantenía siempre cerrada con candado y a donde nadie fue invitado jamás a entrar. Y mientras todos los demás habitantes de nuestra crujía —conocida en Lecumberri como la de "los influentes" o "cacarizos"— preparábamos nuestra comida o la recibíamos de fuera, don Abel se acercaba dignamente, con la escudilla en una mano y el jarro reglamentario en la otra, para recibir el rancho del penal que llegaba hasta nuestra reja a las horas de comida, únicamente hasta entonces, para cumplir una rutina. Una vez servido, tornaba el rubio "Coronel" a encerrarse en su celda y allí engullía la ración penitenciaria sin que nadie fuese testigo de tan valerosa hazaña.

Cierta mañana, al salir de su celda para contestar a la lista, salieron tras él tres grandes ratas de color pardo y cuyo lanoso vientre casi tocaba el suelo. Se quedaron mirándonos entre asombradas y furiosas y volvieron a entrar al cuarto. Por la cara de don Abel se fue componiendo una sonrisa beatífica que quería





ser la misma que debió iluminar el rostro del "Poverello" cuando le hablara a sus hermanas las aves, pero que, tratándose de nuestro personaje y de tan sucios e irritables roedores, sólo logró ser una turbadora mueca llena de complicidad con las potencias inferiores y que vino a morir en un saltito juguetón, feamente pueril e innecesario.

Una tarde, al regresar de una diligencia del juzgado que seguía su causa, su amplia y huesuda carota de Judas trajo un color amarillo y enfermizo y sus gestos, de ordinario tan amplios y elocuentes, tenían un no sé qué desacompasado y amargo que despertó en nosotros una sorda animosidad, una oscura rabia en su contra.

TRES MIL PESOS DE FIANZA

Al día siguiente nos enteramos de que don Abel estaba enfermo y no podía pasar lista. Cuando llegó el sargento para contarnos, golpeó en su puerta y una hueca y rotunda tos le respondió, resonando en el interior de la celda,

como una mentirosa e histérica disculpa. Ese mismo día, los periódicos trajeron la noticia de que el juez le había fijado una fianza de tres mil pesos para que pudiera salir libre. Para cualquiera de nosotros, una tan beatífica resolución judicial hubiera bastado para llenarnos de alegría. Al "Coronel" lo había sumido en la más angustiosa disyuntiva. La Navidad y el Año Nuevo se acercaban por entonces y sus nietos —que repetían muchos de los rasgos del abuelo con esa torpe y engañosa frescura de la juventud— venían jueves y domingos a visitarle y lo acosaban a preguntas sobre cuándo saldría, si estaría en casa para la repartición de los regalos al pie del árbol y si alcanzaría a las últimas "posadas". La boca del viejo se retorció como un reptil que trata de escapar de las crueles manos de los colegiales que lo atormentan.

Comenzamos a hacer apuestas sobre si don Abel pasaría la Navidad con nosotros o se resolvería a desprenderse de los tres mil pesos de su fianza. Cuando llegó la víspera de las fiestas navideñas, las

apuestas subieron hasta cien pesos y don Abel seguía contestando, con una tos cada día más cavernosa y menos convincente, a la llamada del sargento. Perdieron quienes apostaron a que don Abel pasaría la Navidad con su familia. Y así fue en el Año Nuevo y también en Reyes.

Por fin, un oficial vino a encontrar la fórmula para sacar a don Abel de la cárcel. Una mañana, a la hora de lista, vimos llegar dos camilleros de la enfermería y un ayudante del servicio médico. Golpearon en la puerta del empecinado enfermo y cuando éste contestó con sus tos de payaso, el sargento le replicó con un seco "¡Salga!" que debió dejarlo helado en la oscuridad de su celda. Poco después apareció en el umbral y todos debimos mostrar la misma expresión de asombro, al ver la horrible transformación que había sufrido su figura. La piel se le pegaba a la cara como un gris papel de feria desteñido por la lluvia, los ojos hinchados por la humedad sólo dejaban ver una materia rojiza y viscosa que se movía continuamente y de sus gestos luteranos y entusiastas quedaba apenas un temblor de animal acosado. Había olvidado ponerse la dentadura y la boca se le hundía en mitad del rostro como un resumidero de un patio de vecindad.

Allí se quedó parado ante la camilla, sin saber qué decir. "¡Acuéstese ahí, y llévenselo!" ordenó el sargento con esa brusquedad castrense que no deja rendir alguna por donde pueda colarse un argumento o una disculpa. El "Coronel" se tendió lentamente en la camilla que los enfermeros pusieron en el suelo y al intentar sonreír hacia nosotros, como tratando de restarle importancia a la escena, dejó escapar un blanco hilo de saliva de sus incontrolables labios.

Ese mismo día llamó a su abogado y le ordenó pagar la fianza. Nos cuenta el enfermero encargado de la sala a donde lo llevaron, que cuando firmó su boleta de libertad, era tal su rabia que rompió dos veces la pluma que le alcanzara el escribiente. Dicen que salió energúmeno, acusando al juez de abusivo y ladrón y a las autoridades de la cárcel de inhumanas y crueles para con un antiguo servidor de los ejércitos revolucionarios.

EL ABATE FARIA

Cuando entramos a su celda, movidos por la curiosidad que tanto encierro nos causara, pensé al momento en la del abate Faria de las viejas versiones del cine mudo de *El Conde de Montecristo*. En una gran cantidad de bolsitas de papel, de esas que se usan en las tiendas para vender azúcar y arroz por kilos, había guardado pedazos de pan que tenían ya una rigidez faraónica, trozos de carne queapestaban horrendamente y otros alimentos cuya identidad había cambiado ya varias veces la acción del moho y el paso del tiempo. Las ratas corrían por entre las bolsas de papel, con el desasosiego de los perros que pierden a su dueño en una aglomeración callejera.

Los fajineros lavaron la celda y por mucho que lo intentaron, no les fue posible hacer desaparecer elapestoso aroma que se había pegado a las paredes y fundido con la humedad que por ellas escurría. Hubo que resignarse a dejar sin ocupar el cuarto y guardar allí las escobas, trapos y baldes con los que hacen el aseo de la crujía.

EL NOCTURNO

Por J. M. GARCÍA ASCOT

Dibujos de Xavier de OTEYZA

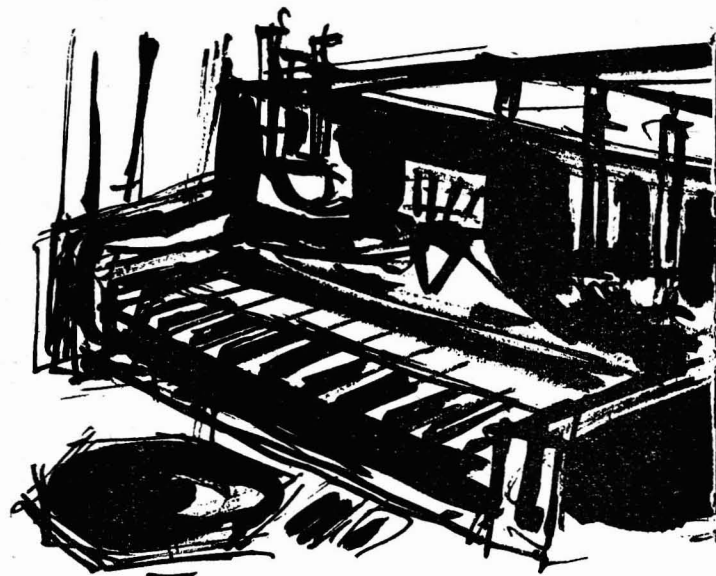
ABAJO LA SALA reposa, respirando la sombra de la noche. El aire se ha cargado de pesados perfumes de cortinaje yerto. La antigua madera duerme, más allá del umbral de los leves crujidos, de los lentos acomodados de su materia de resina y de bosque. Se adivina en los espesos terciopelos el oscuro granate de madurados vinos rozados por el ópal.

Y la sombra reposa. Apenas por un instante relucen en el tiempo los ecos de una risa lejana, cristal de una mañana veraniega, el roce de un claro vestido estampado de flores y el tintinear de un vaso de fresca limonada...

La sombra se cierra nuevamente. Fuera del ventanal muere el verano. Una ligera brisa despliega con sus manos la última ola —inmóvil— de la luz de la luna.

El hombre joven se ha sentado frente al piano. Sobre sus ojos pasa la luz de los pañuelos blancos del verano. Su frente ya no arde. Todo ha quedado atrás, perdido en el último recuerdo de su carne. Como el verano y la risa. Y las cartas.

Ahora el hombre joven toca. En medio de la fuente de la noche, a través de los espesos perfumes del silencio, se desgajan las notas del nocturno. Bajo su roce un cielo de luceros prende en la oscuridad los antiguos reflejos ya dormidos. Aquí despierta el cristal de las copas y los vasos, allá reluce el sueño opaco de los olientes terciopelos, más allá tiembla el fulgor de una caja de oro labrado. Al contacto de la música la noche



interior de la sala parpadea y ondula. Un vago resplandor renace y muere, corre y se detiene, aviva y se retrae. El hombre joven sigue.

Arriba, en el cuarto azul, bajo el lino de las frescas sábanas y el amoldado peso de los edredones Ana despierta. La música sube ahora, envuelve el pulido barniz del pasamanos, se cuela por la pesada cerradura, acaricia la caoba incrustada de la alta cama de las cuatro columnas, llega.

Ana se vuelve. Junto a ella el hombre fuerte y alto yace en el estanque de su sueño. Su camisa entreabierta deja adivinar su ancho pecho que se levanta y baja lentamente echando por entre los muy blancos dientes un aire de campo y espigas, de inacabables cabalgatas y fresco vino bebido en la moviente sombra de un emparrado.

Sobre la silla el hermoso uniforme ha caído con la postura de un muerto sorprendido. Sobre el muelle tapiz una de las negras botas ha quedado de pie, como un inútil vigilante sin órdenes.

Ana mira y escucha. La música está allí.

Ana se levanta. Con leve cuidado evita que sus pies se enganchen en el edredón, que sus brazos rocen el cuerpo dormido, que su peso haga oscilar la cama. Con un ligero movimiento alza y ordena sus largos cabellos. Despacio, sin hacer ruido, descalza, se dirige a la puerta. Baja suavemente el ya frío metal de la manija. Sale. Cierra. La música está allí.

También por el pasillo entra la luna, más cercana ahora, recortada por los gruesos barrotes de la ventana alta. Ana la sigue. La luna se dobla y quiebra sobre los escalones. Ana, despacio, baja.

Como las olas, como el viento, como el perfume de todo un verano la música sube a su encuentro. Ana va hacia ella. Ana penetra en ella. Y la música la cruza, la atraviesa, la entreteje con el múltiple resplandor de sus destellos. Ana sigue bajando.

Ana ha llegado a la sala. Se detiene y apoya su larga mano contra el granate oscuro del cortinaje yerto. Aún no mira, aún no quiere mirar.

La música comienza a decrecer. Una imperceptible duda señala un leve quiebro en su inacabable fluencia. Ana rápidamente levanta los ojos.

Como siempre, como siempre el piano está vacío. La música ahora se ha vuelto a quebrar, despacio. Hay una pausa, eterna, suspendida. Luego un lejano acorde tembloroso. El nocturno ha terminado.



LOS ÚLTIMOS DÍAS DE UNAMUNO

Por Manuel DURÁN

UNAMUNO HA ESCRITO, en un célebre párrafo de *El sentimiento trágico de la vida*, que "El hombre, dicen, es un animal racional. No sé por qué no se haya dicho que es un animal afectivo o sentimental. Y acaso lo que de los demás animales le diferencia sea más el sentimiento que no la razón. Más veces he visto razonar a un gato que no reír o llorar. Acaso lllore o ría por dentro, acaso también el cangrejo resuelva ecuaciones de segundo grado. Y así, lo que en un filósofo nos debe más importar es el hombre." El hombre, el hombre de carne y hueso, el hombre Miguel de Unamuno, a la vez teatral y trágico, un poco farsante a veces y un mucho desesperado otras, paradoja del comediante o comediante de las paradojas, es el que aparece más claramente a lo largo de la copiosa obra escrita de Don Miguel. Más que sus ideas, a veces notables, otras contradictorias, recordamos al hombre que engendró estas ideas. Hay escritores que tienden a olvidarse de sí mismos, para los cuales el mundo exterior, "la maravilla del mundo", como dijo Fray Luis de Granada, absorbe en tal manera su atención que tienden a transformarse en admirado espejo. Otros, en cambio, atentos al tiempo interno, a la clepsidra que se agota, a los lentos cambios entrañables de los afectos y las emociones concentrados mediante la cotidiana introspección como en una amorosa lupa, nos ofrecen ante todo la esencia de sí mismos. Para éstos el paso del tiempo, el acercarse de la muerte, es experiencia significativa, que les afecta profundamente y les ayuda a revelar lo que llevan dentro. En el primer caso, el acercarse al final de la vida no representa, con frecuencia, cambio alguno en el modo de verse a sí mismos y de contemplar las circunstancias que les rodean. En el segundo caso nos hallamos frente a hombres que han contado con la muerte desde el principio, y con mayor insistencia a medida que envejecen; y a menudo sus últimos años, sus últimos días, determinan una exasperada toma de conciencia en que se definen sus ideas con mayor claridad. Por esto, quizá, puede ser valioso un examen de los últimos años, de los últimos días de Unamuno. En rigor Unamuno estuvo pensando en estos últimos días durante toda su vida. Como Pascal, Unamuno no comprendía a los que no se preocuparan por la experiencia de la muerte; le parecía que había en esta actitud algo monstruoso. En una personalidad de este tipo la experiencia de última hora puede tener una especie de efecto retroactivo, y arrojar luz sobre el pensamiento de otras etapas. Por ello creo que vale la pena tratar de dilucidar qué le ocurrió a Unamuno durante la última etapa de su vida. Para averiguarlo y en forma completa, nos encontramos desde luego, bastante desarmados; por una parte hay una gran abundancia de libros y estudios sobre Unamuno; por otra, la parte de la obra unamunesca en que expresa su pensamiento íntimo sin pensar en el público, y se refiere a sus últimos tiempos, es más bien escasa. En la mayor parte de sus artículos y ensayos de última hora, Unamuno *cuenta con su público*, se dirige a él; no es esto lo que buscamos, sino un diario íntimo. Ahora bien: la

riqueza de estudios críticos y la escasez de documentos personales, se impone elegir, por una parte, los estudios críticos que parecen más valiosos, y, por otra, tratar de sacar el máximo partido a sus últimas obras íntimas, sobre todo a su *Cancionero*. He escogido, como base de este trabajo, un interesante y bien documentado artículo de Antonio Sánchez-Barbudo, publicado en la *Hispanic Review*, y titulado "Los últimos años de Unamuno", y he tratado de cotejarlo con la obra de don Miguel y completarlo mediante un estudio de los últimos poemas del *Cancionero*. Se trata en ambos casos



Unamuno.—"recordamos al hombre"

de escritos importantes y reveladores. El estudio de Sánchez-Barbudo es quizá de lo más interesante (y discutible) que se ha escrito sobre la obra cumbre de la última etapa de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*. Es curioso observar que cuando se escribió este estudio todavía no se conocía el *Cancionero*, publicado dos años después, en Buenos Aires, por la editorial Losada, y con un prólogo de Federico de Onís, que nada aclara, por cierto, en cuanto al sentido y la importancia de los poemas de Unamuno en él contenidos. Lo que sí resalta, sin embargo, es que el poeta los escribía a modo de diario íntimo, de confesión poética. Es curioso, pues, ver hasta qué punto comprueba y justifica el *Cancionero* las ideas de Sánchez-Barbudo. Yo creo que las comprueba en gran parte, pero hay en él numerosos poemas que se prestan a interpretaciones algo diferentes; más que una posición clara se ve aquí, una vez más, una dialéctica entre dos aspectos de Unamuno, el desesperado y el que a pesar de todo vuelve a plantear los problemas, a darles vueltas, en busca de una posible solución que dé sentido a la vida humana. Porque éste es, evidentemente, el gran problema: el de dar sentido, el de proyectar la vida humana e individual hacia una dimensión que permita religarla —y por esto son poemas religiosos— al cosmos. Por este aspecto se arraiga Unamuno sólidamente con la tradición cristiana: la salvación del indi-

viduo es su máxima preocupación. No importa que se le hayan censurado ciertas supuestas "blasfemias", una de las cuales, implícita en los capítulos centrales de *Niebla*, parece central en la obra de Unamuno. Nos referimos al "chantaje a lo divino" inseparable de las ideas unamunescas sobre la relación entre el creador y la criatura. El creador depende de la criatura, el padre de sus hijos, Dios de los hombres que Él ha creado; si los descuida, si los deja morir, muere también Él en parte; hay una relación simbiótica entre el creador y lo creado. Esta idea aparece repetidas veces, clara o veladamente, en la obra de Unamuno. Es posible que se la pueda considerar como blasfemia. Pero —dejando aparte que la blasfemia implica religiosidad, como es bien sabido— se trata, quizá, de uno de los pocos intentos modernos por hacer que continúe, aunque sobre bases algo distintas de las tradicionales, el diálogo entre el creador y lo creado, diálogo eminentemente religioso. Y a los que se preocupan excesivamente por el espinoso problema de la ortodoxia católica de Unamuno puede citárseles la frase del crítico francés René Marill Albères, que afirma que un católico francés, por ejemplo, puede aprender más, y reforzar más sus ideas, leyendo a Sartre que releendo el equivalente francés del padre Ripalda y otros textos parecidos. "El fin de la vida es hacerse un alma", escribe Unamuno en un soneto de 1910. Unamuno, que hablando de los autores de diarios íntimos escribía: "Los hombres de diarios o de autobiografías y confesiones... se han pasado la vida buscándose a sí mismos — buscando a Dios en sí mismos... Y esta experiencia no puede acabar sino con su vida." Y, sin embargo, Unamuno no nos ha dejado un diario íntimo; lo que más se acerca a ello son los poemas del *Cancionero*, de ahí su importancia. Pero también en muchos puntos de sus obras parece Unamuno confesarse en público, con cierto tipo de confesión, a la vez sincera y pudorosa, candente y reticente, con características muy españolas, como señala Juan Marichal en *La voluntad de estilo*: "Comparemos esa frase-leya de Unamuno ('el fin de la vida es hacerse un alma') con la siguiente de Simone Weil, que probablemente conocía *La agonía del cristianismo*: 'Le but de la vie est de se construire une architecture dans l'âme.' En esta frase se condensa también una tradición vital y literaria, la francesa: en ella resalta la voluntad arquitectónica de los escritores franceses más representativos. El contraste entre las dos frases aparece en las dos expresiones verbales, 'hacerse un alma', *se construire une architecture dans l'âme*: entre Unamuno y Simone Weil hay una evidente discrepancia en cuanto a la forma y al método o camino de llegar al mismo objetivo. La arquitectura espiritual de Simone Weil presupone un plan, un esfuerzo continuo por atenerse a ese proyecto y por seguir unas normas. El 'hacerse' de Unamuno es, en cambio, la negación del plan: 'no hay que trazarle plan a la vida', decía Unamuno." El pensamiento de Unamuno se asemeja, a veces, a una tela de Penélope, en que la esperanza y el espíritu crítico contrarrestan mutuamente sus esfuerzos, se aniquilan uno a otro en mortal dialéctica. De ahí la afición de Unamuno por las paradojas, expresión estilística de las oposiciones y los contrastes. De ahí también

las continuas contradicciones, que dejan al lector desconcertado e inquieto. Pero desde luego, y aunque en forma contradictoria, buena parte de la obra de Unamuno nos revela su intimidad por el lado o vertiente de lo religioso. Las confesiones de Unamuno, públicas en lo que atañe a su vida sexual, unilaterales en cierto modo, son más "públicas", más insistentes, más dramáticas que las de Amiel o Rousseau. Ya en 1905, pensando en cuál sería la característica esencial, "el principio de la nueva edad...", la edad del espíritu", llegaba a esta fórmula: "La gran institución social de aquella era sería la de confesión pública..." Buena parte de su obra —y de los poemas del *Cancionero*— es precisamente eso.

Al aconsejar a la juventud española de 1917 afirmaba Unamuno que había que ser indiscreto: "El mayor enemigo de la libertad es el secreto." Aunque en forma velada y simbólica, expone Unamuno en ciertas obras de ficción uno de sus secretos: el estado de abatimiento y desesperación metafísica a que llegó en algunas etapas de su vida. No en vano era Obermann, el más desesperado, quizá, de todos los románticos, uno de los guías e inspiradores de Unamuno; lo leía con frecuencia, lo citaba a menudo, y es casi imposible —como ha mostrado François Meyer en *L'ontologie de Miguel de Unamuno*— tocar un tema unamunescos importante sin hallar correspondencias en Obermann.

En otoño de 1930 escribe Unamuno su novela *San Manuel Bueno, mártir*. En ella le preocupa el "problema de la personalidad", el "saber si uno es lo que es y si seguirá siendo lo que es": se trata, pues, de una forma nueva del viejo problema de la vida eterna y la lucha contra la muerte. La solución que le da es de una desconsolada y noble grandeza: el párroco don Manuel Bueno no cree en Dios, pero finge creer para consolar a sus feligreses. Su consuelo consiste, dice él, "en consolar a los demás, aunque el consuelo que les doy no sea el mío". Y cuando un personaje femenino, Ángela, le pregunta si creen "en la otra vida", responde sollozando: "Mira, hija, dejemos esto." Él quería que todos viviesen "en la ilusión de que todo esto tiene una finalidad". En otra ocasión dijo que "el que le ve la cara a Dios... se muere sin remedio y para siempre. Que no le vea, pues, la cara a Dios este nuestro pueblo

mientras viva, que después de muerto ya no hay cuidado, pues no verá nada". Y durante "la última comunión general que repartió nuestro santo", poco antes de morir, al dársela a Lázaro se inclinó hacia él y murmuró: "No hay más vida eterna que ésta... eterna de unos pocos años." Y al dársela a Ángela: "Reza, hija mía, reza por nosotros... y reza también por Nuestro Señor Jesucristo." Señala esta novela, por tanto, una confesión desconsolada y angustiada de que su antiguo debate agónico con el sentido de las cosas y la vida humana ha terminado en el escepticismo y la más desolada tristeza. A partir de esta fecha observamos una doble evolución en el pensamiento de Unamuno: por una parte, sus tentativas encaminadas a reconquistar la serenidad escasean cada vez más y se centran en la esperanza de volver, en la vejez, a una actitud infantil y juvenil de confianza y esperanza: leemos en el *Cancionero*, en uno de sus últimos poemas:

*Un ángel, mensajero de la vida,
Escoltó mi carrera torturada;
Y desde el seno mismo de la nada
me hiló el hilillo de una fe escondida.*

Pero se añade:

*Volvióse a su morada recogida,
Y aquí, al dejarme en mi niñez pasada,
para adormirme canta la tonada
que de mi cuna viene suspendida.*

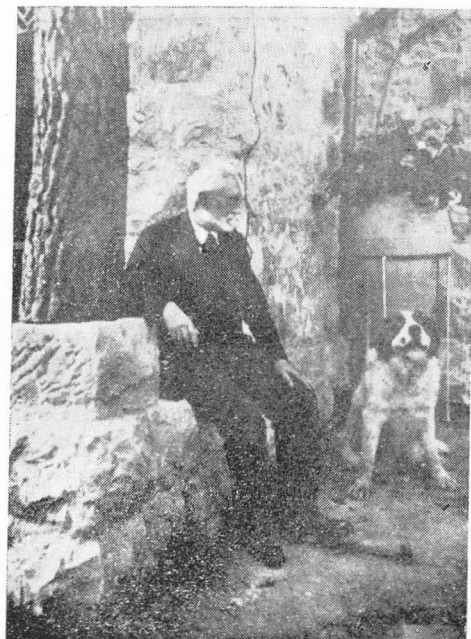
"Se retiró, pues, el ángel —señala Sánchez-Barbudo— y ahora de lejos le canta melodías que evocan sus años de inocencia. Y esto es evocar, no poseer, la fe de la niñez; es querer volver a ser niño, algo a lo que toda su vida, y sobre todo en los últimos años, muchas vueltas había dado." El poema está fechado en Salamanca, el 29 de noviembre de 1936, un mes antes de la muerte de Unamuno. Recordemos brevemente las circunstancias exteriores que enmarcan esta etapa de la vida de Unamuno —y que amargan al "hombre interior"—: la insurrección militar, que Unamuno aprueba inicialmente; las matanzas y persecuciones en ambos lados; el horror y la acerbica crítica de Unamuno a lo que ocurre en ambas zonas; un discurso que contiene en parte ciertas observaciones antifranquistas, y también una condena de lo que ocurre en la zona republicana; el

desagrado de las autoridades franquistas, que recluyen a Unamuno en su casa de Salamanca y le impiden hablar en público. Más que nunca, Unamuno se encuentra a solas con sus pensamientos; su labor pública de renovación y crítica nacional parece haber fracasado irremisiblemente. La vida —su propia vida— debió parecerle más de una vez, en tan tristes días, como una de esas cajitas chinas dentro de la cual hay otra, y dentro de ésta otra, y luego otra, y se abre al final la última, y está vacía. A estas cajitas se había referido Unamuno en varias ocasiones durante sus últimos años. Su obra estaba encaminada a un fin muy claro: el darle sentido a la aventura —en apariencia, a veces, absurda— de la vida del hombre "de carne y hueso", del individuo, y, en esta forma, a su propia vida. Pero en estos últimos días todo parece tambalearse. Veamos, por ejemplo, lo que escribe el 9 de noviembre:

*Pensé sacar del fondo de mí mismo
a aquel que fui yo antaño...
mas ay, que no tiene fondo el abismo
y si lo saco me ha de ser extraño...
¿He de encontrarle al cabo
perdido en un rincón de la otra vida?
¿Otra? ah, no, que es agarrarse
a un clavo,
que nada clava y sin medida...
El abismo insondable es la memoria,
y es el olvido gloria.*

Es decir: resulta imposible volver a la niñez; la esperanza en la vida futura es solución desesperada e inalcanzable, como la de agarrarse a un clavo ardiente, "que nada clava"; la única gloria que cabe esperar es la del silencio y del olvido. ¿Está, acaso, resuelta la lucha agónica? ¿Se ha resignado Unamuno, aceptando lo que aquí le parece inevitable? No; el debate consigo mismo ha de seguir hasta la última hora. Escribe el 21 de diciembre:

*Cuán me pesa esta bóveda estrellada
de la noche del mundo, calabozo
del alma en pena que no puede el gozo
de su todo gozar, prendida en nada.
Ay pobre mi alma eterna condenada
de la ilusión de ser con el embozo
de la verdad de veras en el pozo
en que está para siempre confinada.
Qué chico se me viene el universo,*



"Su obra estaba encaminada a un fin muy claro: el darle sentido a la aventura de la vida del hombre"

y ¿qué habrá más allá del infinito,
de esta bóveda hostil en el reverso,
por donde nace y donde muere el mito?
Deje al menos en este pobre verso
de nuestro eterno anhelo el postrer hito.

La esperanza yace, moribunda, pero no se resigna a morir del todo. Unamuno acepta la existencia de la "ilusión de ser" bajo la "bóveda hostil", pero si el universo le parece carecer de sentido se pregunta simplemente qué habrá más allá o tras él, como el jugador que acaba de perderlo todo y pregunta ansiosamente, patéticamente, cuáles son las reglas de un nuevo jugador.



"El poeta murió sin confesarse"

Y así llegamos por fin al último poema de Unamuno, escrito el 28 de diciembre, tres días antes de su muerte:

Morir soñando, sí, mas si se sueña morir, la muerte es sueño; una ventana hacia el vacío; no soñar: nirvana; del tiempo al fin la eternidad se adueña. Vivir el día de hoy bajo la enseña del ayer deshaciéndose en mañana; vivir encadenado a la desgana ¿es acaso vivir? Y esto ¿qué enseña? Soñar la muerte ¿no es matar el sueño? Vivir el sueño ¿no es matar la vida? ¿A qué al poner en ello tanto empeño aprender lo que al punto al fin se olvidaba escudriñando el implacable ceño —cielo desierto— del eterno dueño?

En el poema —el más ambiguo y difícil de la serie— aparecen ecos del soliloquio de *Hamlet* y de Quevedo. Se trata, entre otras cosas, de escoger entre lucidez y ensueño como actitud aceptable para el momento de la muerte. Al final, paradojas y contradicciones: el cielo desierto aparece como implacable ceño de Dios. No hay dudas en cuanto a lo angustiado del tono. Sí las hay con respecto a la esencia de este eterno dueño, que es quizá Dios, o quizá la muerte o la nada.

Tres días después moría Unamuno. La agonía fue corta. El poeta murió sin confesarse; las autoridades se negaron a darle un entierro público y solemne, como tenían proyectado. Como el Cid, que ganaba batallas después de muerto, ha seguido Unamuno después de su muerte, su muerte individualista, altiva y solitaria, agitando a los hombres de su tiempo, de nuestro tiempo; incitándoles a que penetren en sí mismos, bien adentro, como él lo hizo, aunque sea para encontrar en su interior la soledad y la angustia que él encontró.

H U M O R

DE CÓMO TRATAR A LA SERVIDUMBRE

Por Jean ROSTAND

Dibujos de Andrée BURG

Sería conveniente que los amos penetrasen las tinieblas en que viven los sirvientes.

Jean Genet, *Las criadas*.

NOTA

Económicamente los profesores e investigadores de la Universidad no estamos mal del todo, pero tampoco bien del todo. Ganamos lo justo para vivir. Pero los investigadores sobre todo, por las exigencias de nuestro trabajo, vamos perdiendo la poca elasticidad que originalmente poseíamos en lo que a nuestras relaciones sociales se refiere. Mientras los profesores universitarios hablan con los alumnos todos los días y así se mantienen socialmente "al día", nosotros casi no hablamos con nadie, y al llegar a casa, cansados en la noche, nos encontramos con que no sabemos ya ni tratar con la ¹ criada. Esto ocasiona que con frecuencia, por nuestra falta de habilidad y tacto, lleguemos a carecer por tiempo variable, de los indispensables servicios caseros. ¿Qué no será de nosotros, cuando en este respecto incluso avezados industriales y comerciantes confiesan tener serios problemas!

No cabe duda de que México atraviesa hoy, amén de otras, por una verdadera crisis de servicios domésticos. Con el fin de ayudar especialmente a los investigadores, hemos traducido este capítulo del libro de J. Rostand *La Loi des Riches*, publicado en 1920 ya que posee el doble valor: 1º de pertenecer al eminente biólogo francés, y 2º de ser uno de los mejores estudios extrabiológicos que de él conocemos. Forma la novena sección de un librito dividido en diez, de 127 páginas que comienza de esta manera:

"El Hombre se encontraba solo con su hijo en el cuarto cerrado. Habló durante mucho tiempo, y no sabiendo que se le oía al otro lado de la pared, creyó poder prescindir de toda hipocresía."

En efecto, se trata de lo que un Rico dice a su hijo al llegar éste a la mayoría de edad.

Por supuesto, recomendamos al lector, y sobre todo al investigador distraído, guardar para sí el contenido de la sección de *La Loi des Riches* que traducimos y bajo ningún pretexto hacerla llegar a la servidumbre propia o ajena.

*

Si en El asalto a la razón, Lukács mantiene y prueba que no hay filosofía inocente, sino que toda filo-

¹ Se utiliza aquí el singular por considerarlo científicamente más apegado a la realidad.

sofía acarrea una actitud ante la lucha de intereses de las clases sociales, Rostand ejemplifica con gracia y conocimiento, algunos de los aspectos de estos intereses, y una de estas actitudes.

Santiago Genovés T.

*

EN FIN, hay Pobres con los que tú no podrás evitar entrar en contacto cotidiano y en tu casa: la servidumbre. Tienes pues necesidad de conocerlos bien, ya que desempeñarán en tu existencia un papel preponderante. Estos extranjeros, que habitan nuestra casa, a pesar de los elevados muros que hay entre ellos y nosotros, y aunque comen en la cocina, pasan por la escalera de servicio y se acuestan en las buhardillas, están mucho más estrechamente ligados a nuestras vidas que nuestro amigo más íntimo. No hay un día en que la conversación no trate infaliblemente de ellos, que no nos veamos forzados a reflexionar a propósito de ellos, o que no tengamos que tomar una decisión que les concierna. El tiempo precioso que nos hacen perder es inimaginable. Sin cesar debemos de echar a un lado las más graves preocupaciones para rebajarnos a problemas mezquinos del servicio. Desde luego, de todas las recomendaciones, cuyo conjunto constituye *La Ley de los Ricos*, las que tratan de la servidumbre son las que se transmiten menos imperfectamente y las mejor observadas. El que conozca bien a la servidumbre puede vanagloriarse de conocer a fondo el alma compleja de los Pobres: estimo que su estudio, si se hace a fondo, será una preparación excelente para todos los que, por su carrera, tienen necesidad de conocer la psicología de los inferiores.

Existen ministros, jefes de Estado que pretenden gobernar un país, y que podrían aprovechar con utilidad los consejos de ciertas amas de llaves. En suma, es a través de los mismos principios, hijo mío, como se dirige a pueblos enteros o a una simple ayudante de cocina.

Por otra parte, la Sirvienta ofrece, para el estudio, grandes ventajas. Al igual que esos animales de laboratorio que el sabio escoge porque son fáciles de conseguir y de enseñar, nosotros la tenemos constantemente bajo nuestros ojos, a domicilio; nosotros la entrenamos, la vigilamos, y encontramos en ella un vasto campo de observación, incluso de experiencia. Se trata de un Pobre tranquilo, sin peligro; como sus amenazas son todas sólo individuales, resultan inofensivas, y las molestias que nos ocasionan no podrían compararse, en lo que a su gravedad se refiere, a las que causan a

sus patrones, por ejemplo, los obreros. Tan pronto como nos disgusta, desaparece instantáneamente, o dentro de un período máximo de ocho días. En fin, es el Pobre típico, el único que no posee más que un nombre, el único que se dirige a nosotros en tercera persona y nos presenta en gran esquema, lo que los otros ejemplares de su clase nos dejan entrever mucho menos claramente.

No es precisamente fácil encontrar una buena criada. La dificultad aumenta cada año; y estamos lejos, hoy, de poder escoger con la facilidad de otros tiempos. La servidumbre lo sabe, desde luego, y se aprovecha de su escasez para mostrarse más exigente. Es ella quien nos dicta sus condiciones en el momento actual. Ciertos Ricos, de temperamento pesimista, prevén que pronto llegaremos a una época en la que será imposible conseguir servidumbre. Sin ir tan lejos como estos amantes de lo negro, puesto que creo que un trabajo poco fatigoso y bien remunerado en suma seducirá siempre a una parte notable de la Pobreza, debo admitir que con frecuencia no sabemos qué hacer cuando se trata de reemplazar a una criada que nos deja. Por grande que sea tu impaciencia no deberás jamás arriesgarte por precipitación, a introducir en tu casa a un individuo del que no hayas podido reunir un mínimo de garantías. Será preferible que tú mismo te arregles, durante varios días, mejor o peor tu casa y tu cocina antes que ignorar quién es el que tomas. ¿Cómo defendernos de futuras jaquecas en el momento de abrir a un inferior nuestra casa, normalmente tan cerrada? Lee atentamente el certificado que te trae. Sé muy bien que en estos momentos de indulgencia universal en los que vivimos, el certificado ha perdido mucho de su valor primitivo; sin embargo, de la misma forma que en un artículo de crítica exageradamente laudatorio, tú puedes, si sabes leer entre líneas, discernir el mérito real de la obra o del libro, así entre las líneas del certificado, podrás aproximadamente reconocer las cualidades de la sirvienta.

A pesar de todo, los amos poseen un embrión de solidaridad, y tienen ciertos escrúpulos de recomendarse con demasiado calor unos a otros una sirvienta demasiado indigna. Lo que hay que buscar en el certificado no es lo que en él se encuentra, sino lo que falta. Yo esaría definir el alma de la sirvienta como un negativo fotográfico: las porciones en sombra no aparecen. Por ejemplo, si se



evita en el certificado la palabra honestidad, puedes concluir inmediatamente que la sirvienta es una ladrona. Existe un cierto número de cualidades cardinales que el amo no puede olvidarse de mencionar, y cuya ausencia no debe interpretarse sino como una omisión voluntaria y motivada. Un amo excepcionalmente sensible se esforzará en disimular la carencia de la cualidad cardinal bajo un montón de cualidades accesorias. En vez de "honesta", leerás: "trabajadora, bien dispuesta, activa..." Por poco vivo que seas, no te dejarás engañar por estos subterfugios.

Extraerás un indicio complementario del número de meses o de años que la sirvienta ha estado en otras casas. La que ha pasado por pocas vale más *a priori* que la que atraviesa nuestras casas como un meteoro. Desconfía de la sirvienta demasiado perfecta, es a menudo la peor. Toda sirvienta tiene por lo menos una tara; en lo que a mí respecta, me tranquilizo cuando la puedo ver al primer golpe y no es redhibitoria.

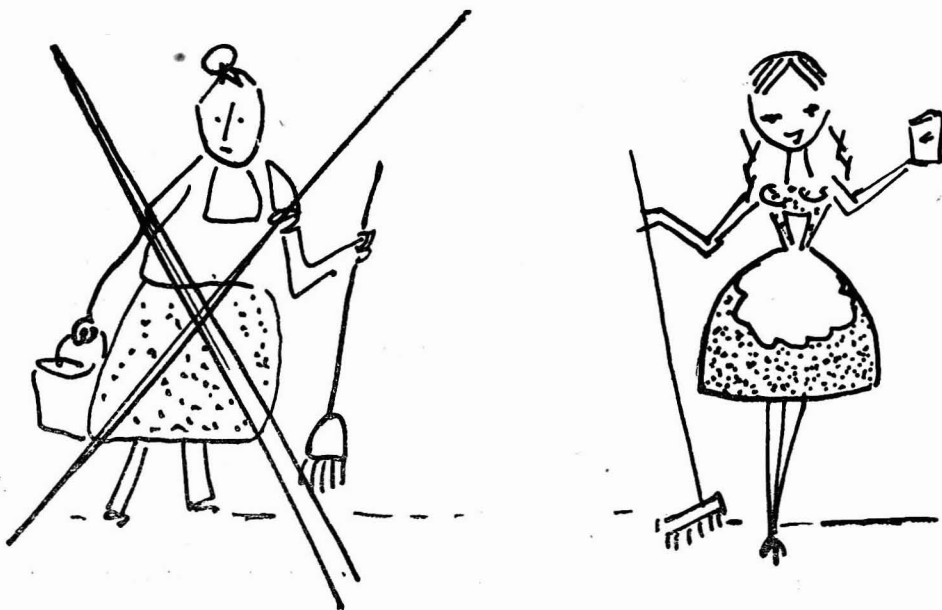
Preferentemente busca tu sirvienta en el campo: están menos consentidas que en la ciudad. Vale más una rústica sin estilo, pero no corrompida. La dureza y las privaciones de la vida en el campo, nos preparan las mejores sirvientas. Bendice tu buena suerte si gracias a ella encuentras en el campo a la joven dispuesta que quiera aprender en tu casa. Edúcala bien. Cuidala. Impídele que se pervierta al contacto con los demás.

De cualquier forma escoge una sirvienta joven y vigorosa; no sea que por su debilidad o por su edad avanzada te veas obligado a utilizar sus servicios con cuentagotas. Evidentemente, desde el momento en que le pagamos, tenemos el derecho de exigirle todo el servicio que nos debe; sin embargo con nuestra mansedumbre habitual, de la que conviene desconfiar siempre, ocurrirá que no osa-

remos llamarla para todo aquello que haga falta: hacerla subir o bajar las escaleras, enviarla a recados. Nos convertiremos entonces en la víctima de la sirvienta frágil. ¿De qué nos sirve tener criados a nuestro servicio si debemos preocuparnos de su salud? Lo peor que nos puede suceder es que la sirvienta caiga enferma. Por supuesto, si la enfermedad es por lo menos un poco grave la expedimos sin demora al hospital; siempre puede transportarse y las ambulancias están, hoy, bien acondicionadas y calientes. Sin embargo, lo más frecuente es que no tengan más que una ligera indisposición. Terriblemente glotonas, comen siempre demasiado en casas como las nuestras en las que abundan los alimentos, por lo que, a menos que posean un estómago a toda prueba, se exponen a continuas molestias gástricas: en estos casos, hay que cuidarlas a domicilio, quedando desorganizado todo el resto de tu personal. Los otros sirvientes revolotean alrededor de la enferma, le proporcionan toda clase de cuidados, le preparan compresas, cataplasmas y tisanas; le hacen compañía, y le leen el periódico. La solicitud que despliegan por su camarada sirve admirablemente bien a su pereza, por lo que alargarán la enfermedad tanto como les sea posible. ¡Atrévete a suscitar la menor queja, y te considerarán un monstruo! Créeme, no sobrealimentes a tu servidumbre.

En lo que al salario se refiere, sujétate a los usos locales, ya que desde luego descansan en la vieja tradición establecida por los ricos. En fin, en esto quiero ponerte en guardia contra toda propensión a la generosidad. Tenemos, en bien de la comunidad de los amos, el deber sagrado de no pagar demasiado a la servidumbre. El que abusa de un exceso de riqueza para pagarles mucho, lleva a cabo una acción egoísta y demoledora. Soslaya las funciones del amo. La sirvienta que, hasta ese momento, se hallaba perfectamente feliz, aparecerá bruscamente muy desdichada al saber que un camarada gana más que ella. Recuerdo que un extranjero varias veces millonario vino un día a instalarse en el país donde yo vivía. Su servidumbre estaba un poco mejor pagada que la mía. La diferencia no era grande: lo único que tenían de más era el vino, lo que no impidió que los míos, al saberlo, tomaran una actitud rezongona y gruñona. ¡Como que se les acabó la alegría! Cesé de oír sus groseras carcajadas, ascender por el tiro de la chimenea a la hora de sus comidas. Empezaron a servirme con una mala voluntad evidente, y una buena mañana los vi llegar en grupo para pedirme aumento de salario. Por principio, tuve que echarlos a todos a la calle a pesar de que había entre ellos algunos excelentes que me agradaban mucho.

No te exaltes contra la servidumbre. No te indignes de lo que pueda hacer o



decir; no vale el daño que uno hace a sus nervios al irritarse. ¿Qué esperar de estos seres que ven en la esclavitud una carrera, que se constituyen voluntariamente en nuestros prisioneros y que optan por los más bajos menesteres? ¡Sirvámonos de ellos ya que no sabíamos prescindir de sus labores, y felicitémonos de que sean lo suficientemente poco finos para servirnos, pero cuidémonos de considerarlos como humanos! Cualquier acercamiento, cualquier devoción de que nos den muestra, es parte de su servicio. No te encariñes nunca. Les hemos correspondido ampliamente cuando les pagamos su salario.

Siguiendo la táctica habitual de los pobres, la sirvienta, tan pronto como pertenece a un nuevo amo, tantea el terreno, explora, observa, estudia las costumbres de la casa, y pronto logra descubrir las ventajas y los inconvenientes. Se esfuerza en discernir a qué especie pertenece su amo; enérgico o débil, vigilante o distraído, blando o severo, decidido o irresoluto. En este respecto, desde luego, se le ha instruido ya con anterioridad, pues cada amo tiene su reputación bien asentada en el resto de la servidumbre. A pesar de todos los certificados que nos trae sabe con frecuencia más sobre nosotros que nosotros sobre ella.

Comenzará por ser absolutamente perfecta; después irá haciendo tentativas minúsculas de negligencia, de pereza, de independencia. Si no cortas de raíz estas veleidades la sirvienta continuará envaletonándose; todo lo que se le deje pasar sin reñirla será considerado como admitido, como aprobado; así, avanzando gradualmente, a saltitos infinitesimales, y sin perder jamás el terreno ganado, irá siendo más y más negligente, perezosa o libre; y la gradación es tan metódica que nos encontramos, un día, sorprendidos al darnos cuenta de que la sirvienta ya no hace nada y nunca se la encuentra.

Aprende pronto a marcarle el paso a la sirvienta. Como a esos animales a los que hay que enseñarles a ser limpios, nunca es demasiado pronto para instruir la en los buenos hábitos.

Que se sienta espiada, controlada; que tenga bien clara la impresión de que posees el don de la ubicuidad, que nada te pasa inadvertido, que de la bodega al granero unos ojos bien abiertos la observan en todo momento.

Cuando cometa una pequeña falta, incluso si no merece una reprimenda, no te ahorres mostrarle que tú te has dado cuenta: le evitarás el placer de creer que ella te gobierna.

Como yo te conozco bien, empezarás por intimidarte ante la idea de reñir a alguien mayor que tú. Todo es acostumbrarse. Incluso acabarás por extraer un cierto agrado al hacerlo.

No pierdas jamás la oportunidad de llamarle la atención; con justicia o sin ella, le hará mucho bien. Después de que la has reñido, el polvo desaparece como por encanto y los suelos resplandecen bien pulidos.

Cuando una sirvienta no te gusta, incluso si no tienes ninguna razón para despedirla, suscita con habilidad el pretexto: verás la forma de hacerle la observación molesta a la que no puede dejar de contestar.

Para evitar los celos entre tus servidumbre, los tratarás a todos sobre un plano de rigurosa justicia. Nada de preferencias, nada de favoritismos, ni si-

quiera para la que lleva en tu casa mucho tiempo.

No des jamás muestras de familiaridad a los que te sirven; ya que no comprenden que la familiaridad no puede ser recíproca y que si bien es admisible de nosotros a ellos, es intolerable de ellos a nosotros.

No bromees con ellos: no te tomarán más en serio una vez que los hayas hecho reír.



No les otorgues ningún cumplido, incluso cuando tu estés satisfecho de su conducta: desde el momento que se les dice que trabajan bien, concluyen pensando que trabajan demasiado, y flojean. Si te encariñas con tu servidumbre, no se lo dejes jamás ver: te pedirán un aumento de salario.



No hay más que dos circunstancias en las que tú tienes el derecho de darles la mano: cuando acaban de perder a un familiar o cuando se van de viaje.

No les tolere ninguna iniciativa: cada vez que obran sin tu permiso minan tu autoridad.

No los incites al desperdicio o al robo con tu desorden. En una casa grande no hay desperdicio pequeño. Cuéntalo todo, hasta las hojas de papel higiénico.

Evita que trasnochén: tienen necesidad de descanso y consumen la electricidad que tú pagas.

Impídeles toda distracción: desde el momento en que se divierten, su trabajo se resiente.

Puedes economizar en todo aquello que concierne a la servidumbre, excepto en una cosa: el uniforme.

No te entrometas jamás en sus pleitos internos, ello equivaldría a rebajarte y se pondrán de acuerdo para desmentirte.

Antes de dejarlos sin hacer nada, empléalos en quehaceres inútiles.

Trasmíteles tus órdenes de una manera breve, clara, autoritaria. Nada de gritos, ya que dejarán de obedecerte. Como sucede con esos caballos a los que

se trata brutalmente, no sentirán ya el freno, pues tienen la boca estropeada.

No admitas que puedan tener razón alguna en contra de la tuya. A pesar de cualquier error que tú puedas cometer, es necesario que te crean infalible.

Sépalos de la demás servidumbre. Que salgan lo más raramente posible. Dos sirvientes que se encuentran, comulgan en el odio contra el amo. Me he podido dar cuenta de que los míos son peores al día siguiente de sus salidas.

No hables delante de ellos: su imaginación ensucia y deforma. Sobre una palabra insignificante, bordan novelas trasnochadas en las que naturalmente el amo desempeña un papel abominable. Después de una inofensiva conversación de sobremesa ¡qué no les habré oído decir de mí, en mi cocina, un día que los escuchaba por la puerta!

Las faltas que puede cometer una sirvienta son más o menos graves. Entre ellas la indolencia, la torpeza, el atolondramiento, son todas veniales. Existe la insolencia y la indisciplina: si una sirvienta te responde mal o sale sin tu permiso, no puede tolerarse ni debe repetirse. Se lo harás notar al culpable de una vez por todas; si reincide, lo despidas. En fin, existe el robo que es la falta monstruosa, ya que atenta no solamente contra la economía de tu casa, sino contra el orden social y la propiedad, es decir, contra toda la riqueza. Desconfía: no tienes ninguna razón para no sospechar, por principio, de toda sirvienta. A la primera sospecha contra una de ellas, envíala a un recado un poco largo y ve a registrarle su recámara; tú estás en tu casa. Abre su baúl: toda sirvienta tiene un pequeño cofrecito de madera negra rodeado de cuerdas; si el objeto hurtado ha de estar en alguna parte, es allí. Jamás he visto sin angustia desembarcar en mi casa el pequeño cofre negro. ¡"Qué es lo que partirá ahí dentro, pensaba yo!"

No descendas jamás a retener a una sirvienta que te ha hablado de marcharse; incluso si cambia de parecer rápidamente, no puedes quedarte con ella. A partir del momento en que le has dicho que la despidas, no tienes derecho a cambiar de decisión y volverla a tomar; al desdecirte, perderás tu prestigio sobre los demás. Conozco amos pusilánimes que no pueden resolverse a despedir a su sirvienta; he conocido a los que, para evitarse la molestia, se van de viaje. Estoy de acuerdo en que el despido es a veces molesto: hay sirvientas que gritan, que injurian, que amenazan; hay otras que lloran, que suplican, que se ponen de rodillas, que nos toman de las manos. ¡Desconfía especialmente de las que lloran, y corta rápidamente sus lamentos que pueden llegar a ablandarte! Sobre todo si se trata de un viejo criado, teme la influencia de sus cabellos blancos y de sus sollozos que podrían quebrantar tu voluntad, e impedirte obedecer nuestra ley. ¡La cantidad de criados que yo he despedido! He perdido la cuenta. ¿Me ha ido mal? Seguramente al principio transcurre un breve minuto difícil de pasar: es cuando la sirvienta, habiéndose quitado el uniforme nos llega, vestida como todo el mundo a hacer su última tentativa de enternecimiento. Ha vuelto a ser una especie de ser humano; es más molesto. Estoy tranquilo, tú harás igual que los demás. Estas son las pequeñas miserias de los ricos.

(Traducción de Santiago Genovés.)

ARTES PLASTICAS

JUAN SORIANO

Por Juan GARCÍA PONCE

EL VERDADERO ARTE ES, siempre, concepción del mundo. Con sus obras, el artista crea una imagen particular, propia, que, partiendo de lo individual, naciendo de la suma de sus emociones y vivencias, alcanza lo general, penetra en el misterio, lo abre, lo revela y lo hace comunicable. Desde el momento en que el arte deja de ser canon, preceptiva, abandona el clasicismo, el molde, y se transforma en aventura individual, salto al vacío, búsqueda a ciegas, toda gran obra guarda tras sí, oculta, mezclada, confundida con ella, la personalidad de su creador. La obra es el lugar del encuentro. El artista choca con el mundo, éste se le revela y puede expresarlo.

La exposición que reúne los principales trabajos que Juan Soriano ha realizado durante sus veinticinco años —ya— de pintor, ejemplifica maravillosamente la historia de esta aventura, el resultado del choque. La exposición tiene una unidad magistral; a través de ella, paulatinamente, con descubrimientos súbitos, y recaídas, saltos hacia atrás, y avances prodigiosos, podemos ver cómo Soriano ha buscado y se ha buscado, ha encontrado casi sin darse cuenta unas veces, otras ha pasado por sobre sus propios hallazgos sin advertirlos y, finalmente, de pronto, ha chocado con la verdad, con el mundo, y este ha hecho explosión, pero se ha quedado, para siempre, fijo, expresado con absoluta exactitud en una serie de cuadros en los que la personalidad del artista ya no está, ha desaparecido y sólo se encuentra el reflejo del mundo, la imagen total, única, independiente, viva.

En muy pocas ocasiones hemos tenido oportunidad en México de ver una exposición retrospectiva tan clara, tan diáfana, tan congruente consigo misma. El pintor es uno, su personalidad no cambia; es la obra la que se transforma, se deforma, lucha contra él y, al fin, se libera, *es*. Seguir el camino de esta lucha es un espectáculo fascinante.

Desde sus primeros cuadros, Juan Soriano es un pintor subjetivo. La realidad inmediata, el mundo de las apariencias, de la representación, le aturde, le fascina, le enamora; pero, también, le molesta, se levanta ante él como una barrera, como un muro infranqueable cubierto de yedras y él, como todo enamorado, permanece fascinado ante su aspecto, pero a duras penas puede contener el impulso de trasponerlo, de violarlo, de penetrar su apariencia exterior, que a pesar de su belleza le estorba, lo limita, y alcanzar su esencia para hacerlo realmente suyo.

Es sorprendente cómo, en sus primeros cuadros, carentes de técnica, de cultura, impulsivos, anhelantes, impacientes, Soriano está más cerca de lograr su objetivo que en los intermedios, aquellos en los que empieza a aparecer, paralelo al perfeccionamiento de la técnica, junto con el enriquecimiento del bagaje cultural del pintor, el desengaño, la desilusión, la ironía, el cinismo. Al impulso lleno de fe,

de confianza, de libertad del principio, se contraponen en ellos la razón, el temor ante la dificultad de la tarea. El conocimiento encoge a Juan Soriano, le hace dudar, y él se venga de esa duda inevitable, rebajándolo, burlándose. En la época intermedia el pintor posee el mundo de las apariencias, de la representación; pero en el fondo sabe que ese mundo no le interesa, que no ha derribado el muro sino que ha aumentado su altura, y desahoga su ira contra él ridiculizándolo, demostrando su fragilidad, su falta de interés. Otras veces, en cambio, deja fluir su nostalgia e intenta regresar al punto de partida; entonces nos ofrece imágenes



María Asúnsolo

Juan Soriano en su estudio. Al fondo: *Pájaro alucinado*

Cerámicas realizadas en la última época

literarias, evocativas, que no *son* sino que intentan representar exteriormente lo que *debería* ser. Hasta que finalmente, el choque se produce. El pintor, que primero estaba enamorado del muro y las yedras,

y después ha reñido con ellas y ha apartado la verdura alegre o terrible de éstas para reflejar nada más la superficie gris de aquél, ahora logra penetrarlo, ya no lo enamora a distancia, ya no lo enfrenta

con espíritu crítico; se confunde, se *mezcla* con él, se transforma tan sólo en *medio*, en espíritu conductor y logra *expresar* su esencia. Su pintura no es ya *una* imagen nostálgica, impotente o *irónica* del muro y las yedras; *es* el muro y *las* yedras. Como en el acto amoroso el amante y la amada se confunden, se hacen *uno, sor*, Juan Soriano ha logrado que en *sus* últimas obras, en sus cuadros abstractos, la personalidad del artista se diluya, *desaparezca* en la obra de arte y el espectador encuentre exclusivamente a *ésta*, independiente, sola, viva y completa, como un mundo vibrante, ordenado, *armónico* y, además, sobre todo, nuevo; como una revelación.

¿Cuáles son los medios, cuál el proceso para llegar a esta plenitud? Aparentemente el camino es muy simple. Podría resumirse, en términos muy claros, como la historia de un progresivo desprendimiento del yo. Como hemos dicho al principio, el artista parte de lo particular para llegar a lo general; la obra de arte incorpora la unidad al todo. Ahora bien ¿de qué modo?, ¿en qué forma? Repasemos la obra de Juan Soriano. Extrañamente, en toda ella jamás descubrimos influjos. ¿Quiere decir esto, entonces, que Soriano es un artista que se ha hecho solo? No, de ninguna manera. Su obra es sin lugar a duda el resultado de una época, de una cultura, de un medio social, de una forma de vida muy determinada; pero el artista ha estado siempre demasiado obseso con la idea de encontrarse a sí mismo para poder permitirse la licencia de dejarse llevar por la fascinación de la obra de cualquier otro. En su época intermedia aparecen, irónicamente, una especie de "pastiches"; pero su elaboración no implica admiración, sino, al contrario, un impulso destructivo, un deseo de ridiculizar. Esta característica da pie a otra observación que es necesario hacer: Soriano es un pintor a quien le estorba la pintura; las grandes obras de los grandes maestros, no le producen admiración, sino indignación: se interponen como un elemento más del muro que él ha tenido que destruir para llegar a ser. La explicación de esta actitud es muy sencilla. Cuando miramos sus primeros cuadros, descubrimos de inmediato que Soriano ha llegado a la pintura solo, en un estado de pureza total, inocente y desarmado. Para expresar la realidad no contaba con la ayuda de ninguna tradición, sino simplemente, con el color, la tela, sus pinceles y el poder de su instinto de artista. Con nada más estos elementos, solitario, Soriano ha empezado la lucha. Su verdadera enemiga era, exclusivamente, la realidad, esa realidad dura, impenetrable, que le fascinaba y a la que odiaba al mismo tiempo; lo que los demás hubieran hecho con ella no le interesaba en lo absoluto. Y sin saberlo todavía, iba por el camino adecuado. Así han nacido toda esa serie de extraños autorretratos, de figuras de niños y niñas monstruosos o nostálgicos, tímidos o sentimentales: el *Niño con gorra azul*, la *Niña del vaso*, la *Niña jugando*; así también realizó los extraordinarios retratos de Luis Basurto



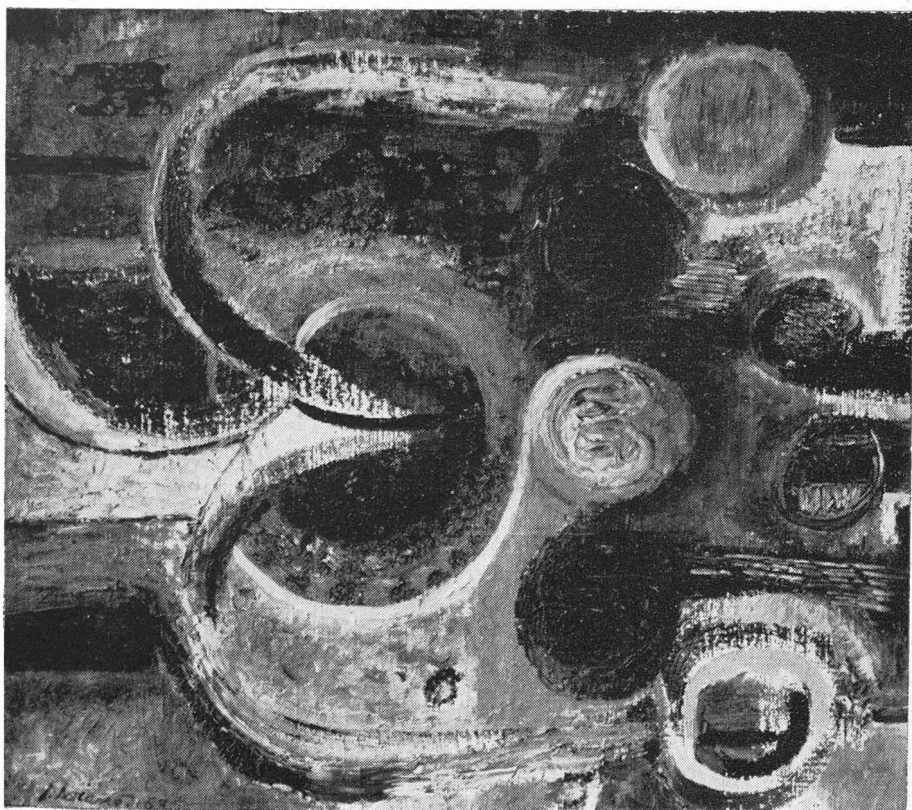
Niña con palomas



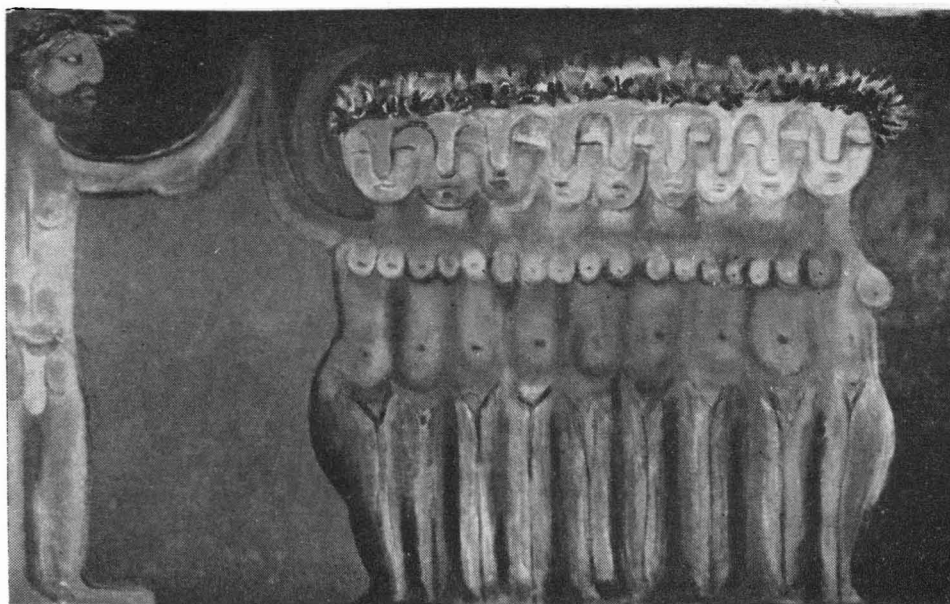
Autorretrato



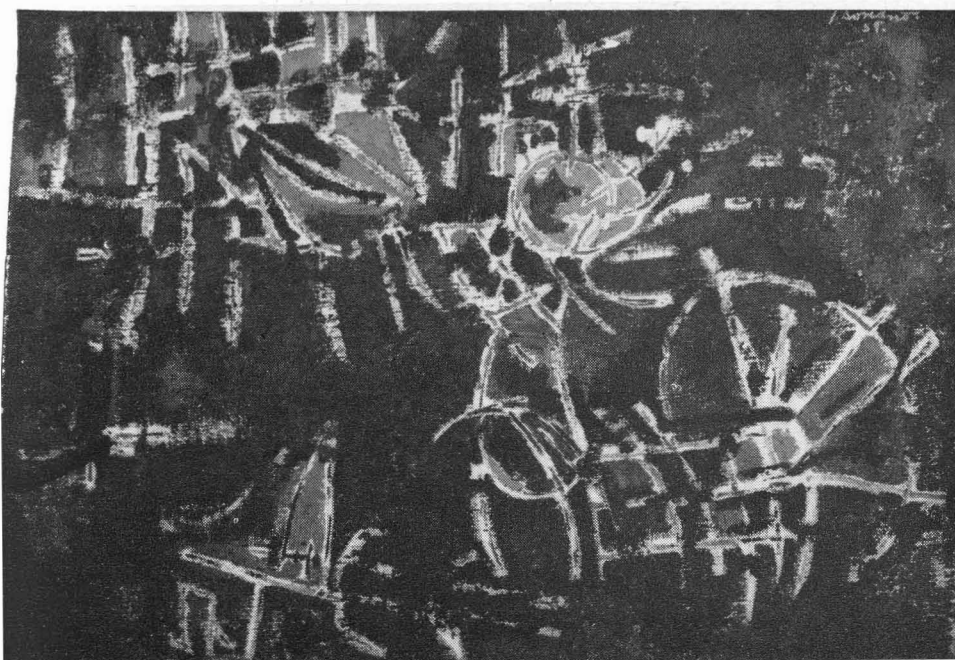
El gran verano



Paisaje portugués



Apolo y las musas



Hormigas y amapolas



Bicicletas rojas

y Elena Garro: ellos estaban allí, pero no era su apariencia la que le interesaba al pintor, sino su esencia, y la búsqueda de ésta se advierte detrás de cada uno de sus rasgos, por eso los cuadros están tan llenos de misterio, de intemporalidad; de ese modo fueron interpretados todos esos objetos extraños, sustraídos de toda realidad, que llenan los cuadros de su primera época.

Después, Soriano se encontró súbitamente con la gran tradición plástica occidental. El encuentro no fue afortunado: le desalentó en vez de alegrarlo. Ante la obra realizada antes de que él llegara a la pintura, el artista se dio cuenta, de pronto, de las dificultades que tendría que vencer, de lo lejos que estaba todavía su meta. De esta época son todos esos cuadros vengativos, crueles. Había que destruir para surgir inocente, limpio, otra vez, de la destrucción. Soriano hace entonces una pintura irónica, rencorosa: María Asúnsolo, vestida con una *négligée* rosa, en la postura del Moisés; la misma María Asúnsolo, ahora con una *négligée* gris, en la actitud de las Majas de Goya; las señoritas Misraki dentro del ambiente de Manet; un retrato que recuerda a Renoir. No son copias sin embargo: son burlas, es anhelo de destrucción. La técnica de los grandes maestros le sirve, puede dominarla, pero no le basta. Y cuando se debilita, cuando siente la nostalgia de la época anterior, pinta esos extraños cuadros evocativos, llenos de un destiempo literario, superficial, que unas veces recuerdan a Munch y otras a Giorgio de Chirico, no por la forma, no como influjo, sino por semejanza en el sistema empleado para recrear un mundo que se aleja, que se desvanece, que se hace inapresable, impalpable y que, sin embargo, se desea tener más que nunca.

Hemos llegado así, aunque indirectamente, al final. Después de esa época, Soriano domina su oficio, pero sabe que ese no es su camino, comprende que la cultura le estorba, que tiene que recuperar la inocencia, la soledad del principio y emplear lo que sabe para encontrarse o se perderá en el laberinto y morirá como artista sin haber alcanzado su ideal. Su situación, entonces, debió ser angustiosa. ¿Cómo desprenderse de todo ese bagaje, cómo renunciar a los sistemas? Cuando se conoce la compañía —no la comunión; es muy diferente— el regreso a la soledad es más difícil. La voz popular dice que la inocencia perdida nunca se recupera. Sin embargo, Soriano la ha recobrado. El medio empleado, la lucha interior que haya tenido lugar en el artista, los resortes emocionales que lo llevaron al triunfo no nos importan. Ahora nos importa la obra, esa serie de cuadros libres, serenos, alegres, terribles, de la última época, en los que Soriano ha desaparecido, el recuerdo de la lucha entre la realidad y el artista se ha borrado, ésta se ha entregado, y está tan sólo la imagen del mundo, el mundo en sí, armónico, total, imperecedero, completo y mágico, en la conjunción de los azules, los rojos, los verdes, los rosas, los amarillos; en esas formas vivas; en esa alegría de pulquería que se mezcla libremente con la serenidad del mundo griego en los *Apolos*; en el estallido de reguilete del *Pájaro alucinado*; en la piraeta magistral de *Ópera de Pekín*; en el canto a la vida del *De O. a B.*; en todos los cuadros de esta última época, en los que Soriano, que ya no está en ellos, ha dejado para siempre fija, inmutable, su imagen del mundo.

M U S I C A

ETHOS Y ÉTICA

Por Jesús BAL Y GAY

I

CADA VEZ QUE se pretende penetrar en el espíritu de la música por medio de conceptos —no por comunicación o comunión directa con ella, que eso ya es muy diferente—, uno se pierde en una tupida selva de metáforas. Es lo mismo que ocurre, aunque en un plano mucho menos elevado, cuando se quiere precisar con palabras el timbre de un instrumento o la sonoridad de un determinado acorde. Tal hecho constituye una elocuente advertencia acerca de la independencia total en que se halla la música con respecto a todos los demás fenómenos —espirituales o físicos— de que tenemos experiencia los mortales.

Las metáforas mismas a que recurrimos para representar las cualidades de una determinada música no se asientan realmente en auténticas semejanzas o analogías, sino en convenciones engrandadas por el uso reiterado de ciertas fórmulas musicales a las que en un principio se adjudicó explícitamente un determinado sentido. Todos admitimos, sin el menor reparo crítico, que hay músicas alegres y músicas tristes, músicas duras y músicas blandas, músicas agrias y músicas dulces. Por esa sola enumeración se echa de ver cuán fácilmente aceptamos en la música lo mismo cualidades efectivas que cualidades físicas. Arbitrariamente recurrimos al testimonio de nuestros sentimientos y nuestros sentidos para analizar cualitativamente el objeto musical. Pero ello constituye un soberano engaño de nosotros mismos, ya que en la percepción de la blandura o la dureza, la dulzura o la agrura de una música para nada intervienen nuestros sentidos del tacto o del gusto, únicos calificados para ese concreto menester.

Así tenemos, pues, que por medio del oído, y sólo por él, nos creemos capaces de percibir en la música cualidades cuya percepción corresponde a otros sentidos. ¿No es ésa una peregrina pretensión nuestra, descabellada, utópica? Sí, ciertamente... pero bien viva y arraigada en lo más hondo de nuestra alma, contra todo viento y marea de la razón. Cuál sea su causa, seguramente de orden cenestésico, dejémoslo a los psicólogos que lo averigüen. A nosotros los músicos nos basta con saber y sentir que existe, que está ahí siempre escondida en las entrañas de la experiencia musical. Y lo que verdaderamente debe interesarnos de ella es su mecanismo y lo cambiante de sus bases.

Cuando admitimos, por ejemplo, la suavidad de un nocturno de Chopin, tenemos que pensar por qué, es suave —o nos lo parece— esa música. Lo primero que nuestra reflexión nos dice es que su suavidad —como la de cualquier objeto de la naturaleza— no es absoluta sino relativa. Esta hoja de papel en que estoy escribiendo tiene una gran suavidad, comparada con la superficie de las tapas del

libro que acabo de consultar, pero resulta francamente áspera si se la compara con un pétalo de rosa. Así también ese nocturno nos parece suave si lo oímos después de una sonata de Beethoven; pero quién sabe cuántas asperezas no le encontraremos oído a continuación de una sonata de Mozart. Y no digamos si lo comparamos con una obra de Palestrina y una de Stravinski. Una incursión —por rápida y superficial que sea— en la historia de la música nos ilustrará sobre ese punto lo suficiente para convencernos de la relatividad de ese concepto. Y lo mismo hará una zambullida de nuestros occidentales oídos en la música oriental. El concepto de suavidad varía según las latitudes y según las épocas de la historia musical. Ese nocturno de Chopin, que tan suave nos parece hoy, resultaba suma-



Chopin "su suavidad no es absoluta"

mente áspero —ésa es la verdad histórica— para muchos contemporáneos del músico polaco. Que el hecho no nos escandalice. Averiguar sus causas será descubrir el meollo de lo que aquí estamos examinando.

Los conceptos armónicos vigentes en la época que vio nacer ese nocturno no eran, ni mucho menos, los que hoy admitimos sin el menor reparo. A la disonancia se la dosificaba entonces con gran meticulosidad, su inserción en el tejido armónico se efectuaba mediante cierta preparación, y su resolución —o disolución— inmediata era cosa de precepto. La música de entonces tenía por base tan firme como amplia la consonancia. Por otra parte, el juego de las diversas tona-

lidades se regía por normas moduladoras muy estrictas. Por eso una música como la de Chopin, que de pronto introduce la disonancia en grandes dosis y modula de espaldas a las leyes entonces vigentes, no podía por menos de resultar sumamente áspera para los oídos de sus contemporáneos. Y el que no lo sea para nosotros se debe a que el proceso iniciado con ella ha seguido intensificándose o exacerbándose hasta nuestros días: hemos llegado, hace ya bastantes años, a un punto en que la disonancia ocupa el lugar que antes tenía la consonancia, y el sentido tonal se ha relajado hasta hacer superfluas las reglas clásicas de la modulación. Un preludio de Debussy, que habría resultado desgarrador para los oídos de 1830, nos parece a nosotros un dechado de suave eufonía.

Basta con esa perspectiva de la evolución musical para que nos percatemos de cuán relativo es el concepto de suavidad en la música, de como depende de los hábitos auditivos de cada época. Y lo mismo acaece con los demás aspectos del *ethos*, por ejemplo, con la supuesta alegría o tristeza de una música. Es creencia general, pongamos por caso, que el modo menor es triste por naturaleza. Pero si eso fuera cierto, la mayoría de los modos griegos y eclesiásticos, que tanto se le asemejan, habrían resultado tristes para quienes los manejaron, cuando la verdad histórica es que algunos de ellos pasaban por ser expresión de la más rotunda jocosidad.

En resumen, todo eso se reduce a un juego de símbolos establecido en cada época por la autoridad de algunas obras. El empleo sumamente parco de la disonancia se convierte —por contraste con una mayor dosis de ella— en expresión de suavidad, o blandura. Pero allí donde se considera necesaria o saludable una música de mayor entereza, tal suavidad o blandura se torna fácilmente expresión —o, mejor, símbolo— de sensualidad. Y así una misma música puede cambiar de *ethos* a lo largo del tiempo, y lo que en un principio fue expresión de celestial pureza llega quizá a representar la más terrenal lascivia. Todo dependerá de cómo se escuche o de quién la escuche.

La música dispone sólo de medios limitados de expresión, o símbolos, como hija que es del ingenio humano. Pero lo mismo le sucede a la literatura. Olvide el lector todos sus conocimientos literarios y lea los siguientes versos como si se los encontrara por primera vez:

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado,
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

¿No nos hallamos ante un poema esencialmente erótico? ¿No es esa la expresión de una ardiente pasión de mujer por el hombre de sus pensamientos? ¿De qué

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

modo más claro y profundo podría expresarse? Pero el lector sabe muy bien que esos versos nada tienen que ver con el amor entre mortales, y que en ellos San Juan de la Cruz expresa una experiencia de orden místico. El santo poeta tuvo que recurrir a un lenguaje radicalmente humano para comunicarnos lo que en ninguna lengua tiene medios de expresión propios. He ahí la necesidad del símbolo, he ahí la aparente transferencia de un fenómeno espiritual de su propio plano a otro en que analógicamente puede hacérsenos menos incomprensible.

Pues bien, eso mismo ocurre con el *ethos* musical. La blandura que en el teatro puede representar cumplidamente un deliquio de amor profano, será la misma —porque el lenguaje musical no nos proporciona mayor variedad de símbolos— que haya de emplearse en el templo a la hora de expresar el amor divino. Lo cual quiere decir —y esto es a lo que íbamos— que esos símbolos, o conceptos musicales simbólicos, no son en sí buenos ni malos ni nacen necesariamente de esta o la otra clase de sentimientos.

La supervivencia de la creencia *ética*, en lo que a la música se refiere, se debe en parte a la intervención de los literatos en la interpretación de un arte cuyos conceptos son de por sí inefables. Novelistas y poetas —y tras ellos el ingenio aficionado— no saben ni pueden hablar de música si no es en términos literarios. Y sin querer, o queriendo, ven reflejada en una obra musical la figura humana del compositor, o la suya propia. En un ensayo que acabo de leer sobre la música en el *Diario* de Julien Green encuentro frases de éste que son sumamente reveladoras de tal mecanismo. Por ejemplo: “Escuchando música de Chopin la otra noche, con el placer que siento habitualmente, me pregunté de pronto: ¿Qué le falta, pues? Y la respuesta ha llegado inmediatamente: ‘Corazón’. Esta suntuosa ostentación de melancolía, estos gritos desesperados, estos sollozos de tristeza, no brotan del corazón, son una falsificación para el uso de almas sensibles, que pueden ser muy duras.” Para quienes conozcan a fondo la obra y la persona de Chopin resultará muy claro el origen libresco y la tremenda falsedad de tal juicio. Julien Green al escribir así recordaba ciertas cosas que andan en las biografías de Chopin, e influido por ellas llegó a ver en la obra del compositor un *ethos* absolutamente fantasmagórico. Pero en cuanto al mecanismo de la interpretación totalmente subjetiva, las siguientes frases son elocuentemente reveladoras: “¿Qué mal puede haber en escuchar una bella música? Pues bien: Por el recuerdo de un acontecimiento ya lejano en el pasado, nos corrompe y nos deja el gusto de la felicidad terrestre.” ¿No está eso bien claro y no viene a confirmar mi tesis de que el *ethos* musical no es más que el fruto de la asociación entre una determinada música —y yo diría aún más: de un determinado estilo— y el recuerdo o la presencia de un determinado estado de ánimo nuestro?

Pero eso no quiere decir que la música sea ajena en todos sentidos a la moral. Y es lo que vamos a ver en la segunda parte de este ensayo.

LIVIA (*Senso*) película italiana de Luchino Visconti. Argumento: L. Visconti y Suso Cecchi D'Amico con la colaboración de Tennessee Williams y otros, sobre un cuento de C. Boito. Foto: (Technicolor), Robert Krasker. Música: 7ª Sinfonía de Anton Bruckner. Intérpretes: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti. Producida en 1954.

HACE TIEMPO, Luis Alcoriza dio de *Cuando pasan las cigüeñas* un juicio que me pareció perfecto. Más o menos, dijo lo siguiente: La película de Kalatozov es un melodrama, pero vale por cuanto acude a las *fuentes mismas* del género. Yo creo que tal juicio es aplicable a *Senso*. Cincuenta años de cine han hecho del espectador más o menos culto un implacable juez de toda película cuyo tema esté sujeto a las convenciones propias de un género. Y, sin embargo, esas convenciones tienen un origen legítimo, puesto que responden a la necesidad de reproducir en términos dramáticos las pasiones verdaderas del ser humano.

Suele ocurrir (casi siempre ocurre) que la convención implica insinceridad y falseamiento. Entonces, e s t a m o s, por ejemplo, ante el melodrama típico, en el sentido peyorativo que solemos dar al término. Pero lo que Visconti ha hecho es alcanzar la sinceridad por encima de la convención. Su personaje, Livia, podría ser un personaje de melodrama. Pero su pasión es verdadera y aterradora: es la pasión erótica desencadenada, quemante, ante la que es muy posible sentir escalofríos. (Y, francamente, estoy asombrado ante el buen número de personas razonables que no los han sentido.)

Senso tiene grandes virtudes en orden a lo formal. Con una mínima erudición sobre cuestiones de pintura, literatura e historia italianas, pueden hacerse consideraciones todo lo interesantes que se quieran sobre el arte suntuoso, espléndido, de Luchino Visconti. Desgraciadamente, no poseo tal erudición y debo conformarme con decir que estamos ante un realizador de cine que, además de serlo de verdad, tiene las mejores virtudes del buen director teatral y que, ade-

más, está dotado de un singular sentido plástico. De ahí su maravillosa utilización de los decorados, del vestuario y del color en la composición de cada escena.

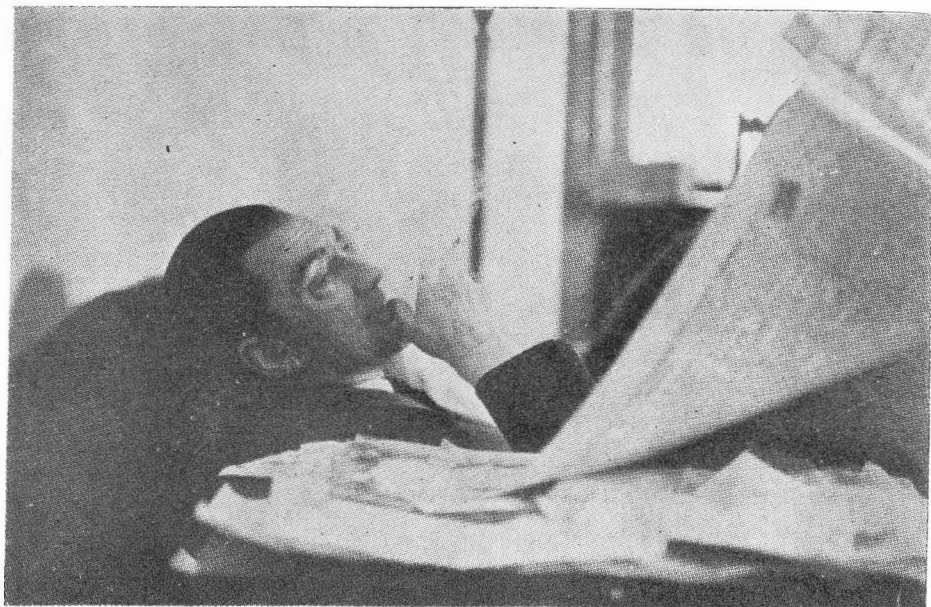
Así, Visconti reconstruye, muy al estilo italiano, la epopeya garibaldina del siglo pasado; buen pretexto para una ópera típica, grandilocuente, que oscile entre lo ridículo y lo sublime. Sin embargo, aunque muchos apologistas de *Senso* encuentren en ello sus máximos valores, creo que todo el alarde formal de nada serviría de no oponer a ese tono de gran ópera lo que casi por definición es anti-operístico: la sinceridad. Livia, predispuesta por entero a ser una heroína, a encuadrar perfectamente dentro de un medio patriótico exaltado, lista a bordar banderas, a repartir volantes y, en fin, a ser un personaje congruente con su época, tendrá que ser, pese a todo, fiel a sí misma y tendrá que oponer al heroísmo colectivo su propio heroísmo de mujer apasionadamente enamorada.

¿Exaltación del individualismo? No. Exaltación del ser humano, aunque parezca paradójico; del ser humano cuyo valor está determinado, en gran medida, por su capacidad de sentir una gran pasión, vaya esa pasión en contra de lo que sea. No, no hay en ello nada de individualismo, ya que el individualismo es frío y egoísta. Livia se equivoca, al apasionarse por un hombre que no lo merece. Pero fueron pasiones tan fuertes, sinceras y auténticas como la suya las que animaron a sus compatriotas garibaldinos. Y es la pasión la que, en general, da un sentido a la existencia.

Alida Valli, mujer y actriz privilegiada, está excelente. No puede decirse lo mismo de los demás intérpretes.

TÚ, MI CONEJO Y YO (*The geisha boy*). Película norteamericana de Frank Tashlin. Argumento: F. Tashlin. Foto (Vista-Visión, Technicolor): Haskell Boggs. Intérpretes: Jerry Lewis, Marie McDonald, Sessue Hayakawa. Producida en 1958 (Paramount).

Las películas de Frank Tashlin están, sobre todo, compuestas de imágenes relampagueantes. Lo más probable es que



Luchino Visconti. “la sinceridad por encima de la convención”



Livia.-Una escena con F. Granger y C. Marquand

de cada uno de sus *films* no recordemos bien la historia, pero sí esas síntesis geniales que, a través de un solo cuadro o de una sola escena, el realizador ha sabido dar de la psicología del ciudadano norteamericano medio. Recuérdese de "*The girl can't help it*" (*Tú sabes lo que quiero*, 1956) la escena en la que Jane Mansfield, una de esas rubias incendiarias presentes en casi todos los *films* de Tashlin, se pasea con dos botellas de leche apoyadas en los pechos, ocasionando que a un buen señor, con sólo verla, se le rompan los cristales de las gafas. Esa rubia representa algo así como el ideal inaccesible del estadounidense. O aquella otra escena, realmente maravillosa, de *Oh, for a man!* (*En busca de un hombre*, 1957), en la que el pobre empleado de una compañía de publicidad (Tony Randall) alcanza la felicidad absoluta el día en que recibe una llave para usar el baño de los "ejecutivos". O la del espectador cinematográfico típico (Jerry Lewis) de *Hollywood or bust* (*Entre la espada y la pared*, 1957), pertrechado hasta lo inverosímil de refrescos, dulces, palomitas de maíz, etc. O aquella otra de *Rock-a-bye-baby* (*Papá soy yo*, 1958) en la que Jerry Lewis y su novia se acuerdan, de repente, de que ya están casados. "¿Qué esperamos?", dicen echando a correr. Poco después tienen no sé cuántos mellizos, superando el récord de un torero mexicano. Y Jerry con un clavel en la boca, baila un zapateado. ¡Ah, ese complejo sexual de los norteamericanos!

Tashlin la ha emprendido con las estrellas tipo Mansfield a través de la propia Jane; con el *Rock'n roll*, dándonos un verdadero recital del mismo en *The girl can't help it*; con el cine (aquel asombroso "baile egipcio de Marilyn Maxwell en *Rock-bye-baby*!), y, muy especialmente, con la televisión. En *Rock-a-bye-baby* vemos a una pobre viejecita, automatizada por la TV, siguiendo al pie de la letra las recomendaciones del anunciante. (Después, no habrá de hacer ningún caso de la "novedad" que ese mismo anunciante ofrece: una película con John Bunny y Flora Finch, cómicos famosos en los Estados Unidos allá por 1912.)

Así, en su cine Frank Tashlin ha reflejado en forma insuperable el medio que le rodea y, de paso, ha renovado el géne-

ro cómico, que tan tristemente languidecía en el Hollywood de las glorias de Chaplin, Keaton, Lloyd, Langden, W. C. Fields y los hermanos Marx.

He querido referirme al conjunto de la obra de este excelente realizador porque la verdad es que *The geisha boy* es, seguramente, su peor *film*. Y no sería justo juzgar por él a un hombre que quizá se ha visto obstaculizado en esta ocasión por los productores.

Lo ocurrido es que la película empieza muy bien. En los títulos, Tashlin ya nos juega, según su costumbre, una broma: mientras desfilan los nombres de actores, técnicos, etc., una linda y casta japonesita va haciendo la presentación. Pero el "directed by Frank Tashlin" es presentado por una japonesa desnuda (las letras le tapan las "partes prohibidas", claro está) de aspecto decididamente nada casto. Después se nos dan los ingredientes necesarios para que nos dispongamos a pasar un buen rato: Jerry Lewis, gracioso en su sana idiotez, la imprescindible rubia (Marilyn Maxwell) y un viaje al Japón en el que no faltarán alusiones al "sayonaresco" Marlon Brando. Y empiezan a sucederse algunas imágenes divertidas: el "strip-tease" de la rubia al bajar del avión, una curiosa versión de la guerra coreana, Bob Hope hablando por televisión... en japonés, la construcción de un puente al estilo "Río Kwai", la conversión del Fujiyama en el emblema de la Paramount Pictures (1) y el tremendo momento en que Jerry es "degradado" y tiene que pasar por la honda pena de entregar su silbato de "boy-scout".

Pero, poco a poco, la increíble, sensiblera y estúpida historia de un niño japonés se va apoderando de la película. Tashlin se nos muestra en uno de sus peores aspectos al tratar de dar una personalidad cómica adulta a ese niño en la misma forma en que ya lo ha hecho con un conejo. El director se ha dejado enredar por la historia de su *film* y ha hecho las más tristes concesiones al gusto general. ¡Ojalá que ello no marque el comienzo de una decadencia que sería lamentabilísima!

1 Si no recuerdo mal, algo por el estilo sucedía en *Road to Utopia* (1945), de Hal Walker, con el trío Crosby-Hope-Lamour.

DOS FILMS FRANCESES DE CLAUDE AUTANT-LARA:

UN CERDO A TRAVÉS DE PARÍS (*La traversée de Paris*) Argumento: Jean Aurenche y Pierre Bost, sobre un cuento de Marcel Ayme. Foto: Jacques Nateau. Música: Rene Cloerec. Intérpretes: Jean Gabin, Bourvil. Producida en 1956.

AMOR PROHIBIDO (*En cas de malheur*): Argumento: Aurenche y Bost, sobre una novela de Georges Simenon. Foto: J. Nateau. Música: R. Cloerec. Intérpretes: Jean Gabin, Brigitte Bardot, Edwige Feuillère, Nicole Berger, Franco Interlenghi. Producida en 1958.

En 1946, Autant-Lara adaptó la novela de Raymond Radiguet, *Le diable au corps* para hacer un *film* virulento y tierno a la vez, un *film* que atacaba a las "buenas costumbres" y al patriotismo de banderas y discursos. A esa maravillosa película, que descubriera a Gerard Philippe y que se exhibiera en México con el título de *El diablo y la dama*, siguió, entre otras, la formidable *Posada roja* (*L'auberge rouge*, 1951), único *film* decente que ha interpretado Fernandel en toda su vida, o cuando menos desde la postguerra y que quizá por ello fue estrenado aquí como *film* de relleno en un cine de segunda categoría. En ese *film*, Autant-Lara ridiculizaba ferozmente al dogmatismo, a la hipocresía religiosa. Después, se han exhibido en México, del mismo director, *Trigo joven* (*Le blé en herbe*, 1953) y *Rojo y negro* (1954), excelentes adaptaciones de Colette y de Stendhal.

Y así llegamos a la presentación casi simultánea en México de dos de los últimos *films* de ese hombre agresivo e inconforme.

Ojalá *La traversée de Paris* sirva para que los intelectuales "snobs" de todas partes se sientan aludidos. El personaje interpretado por Gabin, que tan bien los representa, se divierte irresponsablemente y Autant-Lara parece divertirse también con él. La película tiene un tono alegre, de comedia. Situaciones chuscas, Bourvil y Gabin muy agradables, etc. Todo en regla. ¡Oh, el esprit parisien!... Y de pronto, ¡zas! La bofetada. En un momento alucinante, espantoso, Autant-Lara cambia bruscamente de tono. El juego termina y mientras Gabin, el pintor, hombre refinado en busca de emociones fuertes, se salva porque los nazis no ven en él sino a un individuo curioso y divertido, Bourvil, el hombre del pueblo, resulta la verdadera víctima de las imprudencias del otro y se aleja en un camión hacia su terrible destino.

Ahí debía haber terminado la película. Pero los productores, interesados en que el público respire tranquilo y se sienta cómodo, "sugirieron" a Autant-Lara que realizase una última escena, francamente conformista, en la que se vuelve al tono ligero, intrascendente de casi todo el *film*. De todos modos, ahí queda lo hecho por el realizador y los productores no pueden, pese a todo, engañarnos con respecto a sus intenciones.

En cambio, por lo que se refiere a *Un cas de malheur* hay un abismo entre las intenciones del realizador y el resultado obtenido. He leído con verdadera extra-

ñeza, después de ver el *film*, las siguientes palabras de Autant-Lara, en las que enjuicia a sus personajes: "Gorillot (Jean Gabin) actúa, puede ser, en contra de lo que se entiende por moral burguesa, pero, por lo menos a mis ojos, según la verdadera moral... Ya que tanto él como Yvette (Brigitte Bardot), a lo largo del *film*, progresivamente, se desligan de las escorias de su vida y se encaminan, pese a todo, hacia una mayor pureza. Y es en esa tendencia en lo que reside a mis ojos lo esencial del personaje..."

Es decir: según Autant-Lara, se está insistiendo, como lo hiciera en *Le diable au corps*, en el tema del amor liberador, del amor capaz de destruir la cárcel en que las conveniencias humanas encierran al ser humano.

A mí ese es un tema que me resulta, efectivamente, profundamente moral, y por eso aplaudía a rabiar, hace unos meses, *Los amantes* de Malle. Pero, ¡por Dios!, ¿qué tiene eso que ver con la triste historia del Sr. Gorillot, burgués al empezar la película y burgués al terminarla, que no encuentra ningún inconveniente en hacerse de una querida y, a la



Un cerdo a través de París

vez, tolerar amablemente a su esposa? ¿Qué tiene que ver el amor liberador con esa pequeña prostituta absolutamente satisfecha de su papel de simple adorno, de vil parásito?

No deja de ser curioso que los críticos franceses a quienes más admiro y respeto (entre ellos, el inolvidable Andre Bazin) hayan aplaudido en su tiempo un *film* que a mí me parece tan rematadamente malo y, lo que es peor, tan sucio. Y es que, evidentemente, se corre un gran riesgo al estar demasiado al tanto de cómo piensa un cineasta y de lo que debe esperarse de él. Quizá se juzga a la persona y a sus intenciones y no al *film*. Y, en cine, ¡qué difícil es ser un verdadero autor! Independientemente de sus intenciones, lo cierto es que Autant-Lara, hombre honrado y valiente, no ha podido impedir que la película se le escape, dejando de ser realmente *suya*. Si alguna posición ideológica se advierte en *En cas de malheur* es, en todo caso, la de Simone. Lo que es bien lamentable.

Por eso, tanto Autant-Lara como casi todos los demás miembros de su generación, tendrán mucho que aprender de la "nueva ola", la de los Chabrol y los Malle, dueños y artífices casi por entero de sus películas. Y que, a Autant-Lara, *Un cas de malheur* se le ha escapado lo prueba el hecho de que cada uno de los actores parece defenderse según sus posibilidades. Y, naturalmente, la pobre B. B. es la que sale peor librada.

TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

A NINGUNA DE LAS TRES

LA UNIDAD ARTÍSTICA Y CULTURAL del Bosque, en colaboración con la Secretaría de Educación Pública, ha organizado una temporada de Teatro Clásico encaminada a presentar, a los alumnos de secundaria y preparatoria, ejemplos vivos de las obras que tienen que estudiar en sus cursos de literatura.

El teatro clásico, que hasta ahora, por lo general, era conocido por los estudiantes solamente a través de una serie de datos, nombres, fechas y títulos de obras, carentes por completo de interés, podrá ser así experimentado por ellos como un objeto vivo, dentro de su verdadera dimensión, no sólo a través de la cátedra sino en su verdadero lugar: sobre la escena. Los autores dejarán de ser nombres desprovistos de personalidad real y resucitarán por medio de sus obras; los personajes recobrarán su encanto, adquirirán nuevamente vida, se harán reconocibles.

De este modo, el proyecto, además de sus indiscutibles cualidades didácticas, puede contribuir notablemente al desarrollo del verdadero teatro en México, fomentando la creación de un público que muy probablemente sin él permanecería indiferente o, peor aún, prejuiciado.

Dentro de esta temporada, tan llena de posibilidades, se ha puesto en escena ya, en el Teatro del Bosque, en funciones matinales, *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, dirigida por Salvador Novo, y se está representando en la actualidad *A ninguna de las tres*, de Fernando Calderón, bajo la dirección de Héctor Mendoza.

Desgraciadamente no tuvimos oportunidad de ver la primera de las obras; pero hemos asistido a una de las representaciones de la segunda y el espectáculo es admirable; y no sólo por la calidad de la representación, de la que hablaremos más adelante, sino también por la conducta del público, que, en la función que hemos presenciado, estaba formado por los alumnos de dos escuelas secundarias oficiales y era, por tanto, tan difícil, inquieto y exigente como puede serlo el de cualquier "matiné" en un cine popular. Este público dejó de hacer escándalo apenas se levantó el telón, siguió con un interés absoluto el desarrollo del texto, exigió a los pocos inquietos un silencio total, se rió con entusiasmo y espontaneidad cuando había que hacerlo, aplaudió larga y generosamente a los intérpretes y sólo demostró impaciencia cuando las deficiencias del texto permitían que el interés decayera; fue, en resumen, un público justo, inteligente, atento, comprensivo y, sobre todo, vivo, sincero, sin prejuicios de ninguna clase, un público mucho mejor, más sensible, que el que en general asiste a los distintos teatros comerciales.

El éxito del experimento, entonces, es indiscutible; pero sería injusto dejar de señalar la importancia que tienen en él la corrección, el acierto con que la obra ha sido dirigida e interpretada.

La obra elegida, *A ninguna de las tres*, es la única comedia de Fernando Calderón; que fue una distinguida figura literaria en el México que, a principios del siglo pasado, empezaba a formarse como nación independiente. Calderón escribió también varios dramas en verso bajo el



A ninguna de las tres. "excelente dirección de Héctor Mendoza"



A ninguna de las tres. "un espléndido ejemplo de buen teatro"

influjo de la escuela romántica francesa y los autores españoles de la época, pero ninguno de ellos ha resistido el paso del tiempo y su valor actual es más histórico que literario. En cambio la comedia, realizada dentro de un estilo que casi podría calificarse de realista, —aunque también está escrita en verso; pero un verso sin pretensiones poéticas de valores rítmicos o epigramáticos, que renuncia al lirismo— se mantiene fresca y puede todavía llevarse dignamente a la escena. En ella, mediante una anécdota sumamente sencilla, sin ninguna complicación, carente casi por completo de trama y con un desenlace anunciado previamente en el título, el autor acumula una serie de escenas muy bien logradas cuyo propósito principal es la crítica de costumbres. Pero los acertados juicios morales expuestos, la equilibrada visión de la época y la correcta selección de los vicios o, más justamente, deformaciones tratadas, aseguran la supervivencia de la obra. Calderón fustiga la cursilería de las jóvenes casaderas, la obsesión extranjerizante de algunos jóvenes, y la debilidad y ceguera de los padres que descuidan la educación de sus hijos y, por exceso de cariño, convierten sus evidentes defectos en supuestas cualidades, con innegable talento a través de seis personajes a los que opone otros dos que simbolizan las virtudes opuestas. A pesar de que todos los personajes están trabajados como tipos representativos y no alcanzan categoría de caracteres completos, del conjunto surge una convincente imagen de la época que, además del interés histórico, posee firmes cualidades teatrales. El diálogo es ágil y en muchas ocasiones inclusive brillante, las escenas se hilvanan con lógica y seguridad y el desenlace es adecuado; pero Calderón prolonga los sucesos demasiado y en el segundo acto la debilidad de la trama le obliga a caer en repeticiones y redundancias que hacen que la acción se debilite y el interés decaiga notablemente.

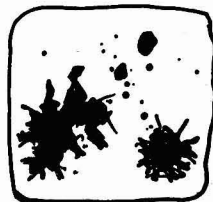
Sin embargo, en la representación del Teatro del Bosque, este defecto casi pasa inadvertido gracias a la excelente dirección de Héctor Mendoza. Su trabajo es sin lugar a dudas uno de los mejores en lo que va del año. Por él, *A ninguna de las tres* trasciende las características meramente didácticas de la representación y alcanza una indudable calidad artística digna de tomarse en cuenta en cualquier terreno. Con plena conciencia de los valores y deficiencias del texto, Mendoza ha sabido reafirmar aquéllos y superar éstas mediante una concepción escénica que rebasa las exigencias de la simple interpretación y se coloca en un nivel auténticamente creativo. Su labor no se limita a conseguir que los actores digan con claridad sus parlamentos, se desplacen correctamente y se mantengan dentro del tono general de la obra, sino que se vale de la voz y el cuerpo de éstos para lograr producir una serie de valores estéticos independientes que enriquecen notablemente la caracterización, agregan un maravilloso atractivo puramente escénico a la representación y dotan a la obra de una realidad teatral que es mucho más clara, más perceptible y aumenta ampliamente sus atractivos formales. Gracias a este sistema, como hemos dicho, los defectos del texto pasan casi inadvertidos, ya que, cuando el interés de la acción decrece, Mendoza sustituye éste por la belleza plástica de los desplazamientos y actitudes o por un aparentemente excesivo pero en realidad indispensable acumulamiento de gestos y cambios de ritmo exterior, que suplen la falta de interés de la escena. Su dirección es un espléndido ejemplo de cómo un director puede modernizar y enriquecer un texto, dándole nueva vida con los recursos de su oficio.

Bajo la dirección de Mendoza, los intérpretes tienen una magnífica oportunidad para lucir sus dones. Así, Carlos Fernández, como Don Carlos, el joven afrancesado, logra (en el verdadero sentido

de la palabra, esto es: transformándose por completo en el personaje interpretado) una caracterización perfecta, llena de comicidad y siempre dentro del límite exacto. Deforma y exagera cada una de sus actitudes, de sus gestos; subraya la intención o la comicidad de sus parlamentos mediante bruscos cambios de tono y de ritmo; y jamás cae en la sobreactuación, demostrando en todo momento ser un actor dúctil, fiel a las órdenes del director y que domina por completo los elementos de su oficio. Mario Orea, como Don Timoteo, el padre débil y bondadoso, proyecta todos los aspectos ridículos de su personaje sin que éste pierda, al mismo tiempo, la dignidad que la ignorancia de su condición debe hacerle tener. Revela al público su tontería, pero aparenta conservarle su dignidad ante los demás personajes y logra que parezca ignorante de su comicidad para que la anécdota se desenvuelva libremente. Alicia Rodríguez, en el papel de María, la hija coqueta y vanidosa, sugiere admirablemente estas características a través de sus movimientos y actitudes que son siempre correctos y alcanzan una máxima expresividad sin traicionar la realidad del personaje. Emma Teresa Armendáriz se coloca precisamente dentro del tono que exigía la interpretación de Leonor, la hija romántica deformada por las lecturas, mal digeridas, de los autores de la época, logrando que cada una de sus intervenciones provoque el efecto que el director deseaba y manteniéndose dentro de la actitud del personaje con una exactitud maravillosa. Ana Ofelia Murguía alcanza con aparente facilidad la desproporcionada seriedad de Clara, la hija culta y "cientificista", mediante una precisa deformación del tono de voz y un convincente empleo de los movimientos corporales. José Carlos Ruiz sabe caricaturizar al juicioso Don Antonio sin que éste pierda la dignidad que debe darle el hecho de que es, en gran parte, el vocero de las ideas del autor. Y Antonio Alcalá y Carmen del Castillo personifican a Don Juan, el desdichado y tímido pretendiente obligado, y Doña Serapia, la esposa distraída y alocada, con corrección, sacándole el mejor partido a sus papeles que son los menos lucidos.

Una escenografía simple pero funcional y de muy buen gusto, con colores y volúmenes perfectamente equilibrados realizada por Antonio López Mancera, limita correctamente la escena; y hasta el vestuario de Mendoza López parece discreto y apropiado.

El grupo se hace acreedor a una amplia felicitación por haber conseguido que los estudiantes tomaran contacto con el teatro bajo la mejor de sus formas. Su labor es sumamente importante e, independientemente de esto, merece los honores de un tipo de representaciones con mayores posibilidades de difusión entre el público común y corriente, que puede encontrar en *A ninguna de las tres* un espléndido ejemplo de buen teatro.



LIBROS

EL CUARTETO DE LAWRENCE DURRELL

Por Ramón XIRAU

LAWRENCE DURRELL, escritor irlandés refugiado en tierras mediterráneas, era poco conocido antes de la publicación de *Justine* (1957). Poeta en *Sappho*, viajero en *Bitter lemons* y *Reflections on a marine Venus*, Durrell se realiza plenamente en su tetralogía —él prefiere, con buen tino llamarle cuarteto— compuesta por *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* y *Clea*, que esperamos de próxima publicación. El cuarteto de Durrell tiene características especiales: en todos los libros aparecen los mismos personajes principales. La lectura de uno solo de los libros dejaría una impresión incompleta e impediría que llegáramos a ver la intención profunda del novelista.

Empiezo por lo más elemental: el argumento de las tres obras que han aparecido hasta ahora muy a sabiendas de que la publicación de *Clea* puede reservarnos grandes sorpresas.

Los personajes principales de la novela —es, en verdad, una sola novela— son: Derley, autor-personaje del primer libro; Nessim, marido de Justine; Melissa, bailarina amante de Darley; Balthazar, misterioso curandero de enfermedades y sectas recónditas; Clea, hasta ahora “agua tranquila del dolor”; Narouz, hermano de Nessim; Mountolive, diplomático inglés; Purswarden, muchas veces voz del autor, novelista por derecho propio, en su obra *God is a Humorist*. Lugar de la acción: Alejandría, una Alejandría real y soñada que pasa desde ahora a ser una de las grandes ciudades de la ficción moderna.

En *Justine* se ofrece, sobre el paisaje táctil, sonoro, rumoroso, sectario de Alejandría, una historia de amor. Darley, que aquí actúa en primera persona, escribe, alejado de Alejandría, en una isla del Mediterráneo oriental. Toda la obra es un vasto relato de memorias en forma de diario. Darley está enamorado de Justine que le corresponde con un amor no menos apasionado. Melissa, amante postergada de Darley, es, hasta su muerte, la “patrona del dolor”, la Melissa-Artemisa que quiere sin esperar correspondencias amorosas. De Purswarden sabemos que se suicida sin que se nos expliquen los motivos de su acto. De Justine, sabemos que asiste a las reuniones de la secta que preside Balthazar. Una serie de calas maravillosas en la tradición gnóstica y neo-platónica nos colocan en el perfume —hay olor y sabor en la novela— de Alejandría. Poco a poco descubrimos que, antes de su matrimonio con el secreto Nessim, Justine había sido la mujer de un escritor francés, Arnaudis cuyo libro *Moeurs* Durrell-Darley cita con frecuencia. La novela culmina con la desaparición de Justine. Darley explica que Justine, judía de raza y de pensamiento, se ha ido a trabajar para su pueblo en Palestina. La novela termina en la soledad de la isla donde el autor ha ido a refugiarse para escribir su memorial amoroso, sensible, poético y violento a un tiempo.

En *Balthazar* cambia el punto de vista. Los mismos hechos, y muchos que en el primer libro desconocíamos, aparecen ahora a la luz de las notas que Balthazar ha escrito al margen de *Justine*. Si Justine era en el primer libro “una flecha en lo oscuro”, amante apasionada de Darley, es ahora la amante apasionada del novelista Purswarden. En *Balthazar*, juego de humor, de contradicción y fuente de nuevos misterios, se destacan personajes antes apagados: Narouz más que ninguno, el mismo Narouz que habrá de representar un papel definitivo en *Mountolive*. En esta novela se nos explica que el suicidio de Purswarden se debió a problemas amorosos. La nueva serie de hechos contradice a Darley que, desde su isla, se siente engañado por Justine y víctima de su tercer fracaso. El primero había sido, a decir del autor, de orden religioso; el segundo de carácter estético; el tercero es un fracaso en las relaciones entre personas.

Mountolive podría muy bien haberse titulado *Narouz*. Estamos aquí ante una novela naturalista, escrita con la secuencia común de los tiempos. En las novelas anteriores no sabíamos cuáles eran las acciones reales de Nessim. Ahora se nos dice que es el jefe de un grupo político-religioso que pretende llevar a los coptos al poder. Mountolive se encarga de deshebrar los hilos de la intriga para darlos a conocer al gobierno Egipcio. El suicidio de Purswarden tiene ahora un sentido muy claro. Agente del servicio secreto de Inglaterra Purswarden ha mandado informaciones equivocadas. Al descubrirse la responsabilidad política de Nessim, a quien Purswarden había defendido siempre, decide acabar con su vida. El autor se encarga de añadir que éste no fue el único motivo para tomar tal decisión. Lo más sorprendente, sin embargo, es que ahora sabemos que Justine estaba en realidad enamorada de Nessim, que se casó con él por comunidad de intereses políticos y sentimentales y que, de hecho, ha aprovechado en pro de su causa a sus amantes. Su viaje a Palestina, al final de la novela, se debe a un exilio intencional. Narouz aparece aquí con toda su potencia de fanático religioso iluminado, capaz de conducir a las masas con el furor de sus palabras. Su muerte es el momento más patético, también el momento culminante, de la novela.

Tal es el argumento —los argumentos— de las tres primeras partes del cuarteto de Lawrence Durrell. ¿Cuál es la intención literaria que se esconde detrás de esta variada imagen? ¿Quién es en verdad Justine, quién es Nessim, quién Melizza, quién Narouz, quién Darley o Clea o Purswarden?

Todas las novelas de Durrell van encabezadas por citas de Freud y de Sade. En una entrevista reciente (*Les Nouvelles Littéraires*, 14-5-1959) Durrell afirmaba: “Sade presenta un ser que, por sus excesos, ha cruzado el terreno vago de la sensualidad sin llegar a ninguna parte,

y ha vivido su estación en el infierno sin descubrir la llave de otro mundo. Pero su esfuerzo sin esperanza permite que otros vayan más lejos”. Sobrepassar a Sade, llevar a cabo un análisis del amor que trascienda los límites de la desesperanza, tal parece ser la intención de Durrell que no veremos totalmente cumplida hasta que se publique *Clea*. Por más paradójico que parezca yo diría que la intención de Durrell es una intención clásica, si por clasicismo en literatura entendemos aquel género de escritura que, al decir del propio autor, va de acuerdo con la cosmología de su tiempo. La cosmología de nuestros días ya no obedece, como lo pensaron Proust y aun Joyce, a la duración bergsoniana, sino a la relatividad de Einstein. Por cierto que al hacer esta afirmación Durrell no piensa realmente que su novela sea una transcripción literaria de la teoría de Einstein. De ella lo que Durrell recoge y acoge con pasión es la idea de la relatividad. Relativas son “las cuatro caras del amor”. Digámoslo en las palabras de Sade: “El espejo ve al hombre hermoso y el espejo quiere al hombre; otro espejo ve al hombre abominable y lo odia; y es siempre el mismo ser el que produce la impresión.” Digámoslo en palabras de Freud —palabras que, como las anteriores, encabezan *Justine*—: “Cada acto sexual es un proceso en el cual se ven comprometidas cuatro personas.” La novela de Durrell es relativista y, por lo tanto, es también perspectivista. En ella no puede hablarse de una verdad. Sólo es posible hablar de verdades con toda la pluralidad de los diferentes puntos de enfoque. Esta duda constante, este constante estado de tensión en que nos mantiene Durrell puede percibirse ya desde el principio de *Justine*. Darley escribe su memoria de Alejandría y dice: “Vuelvo, de eslabón en eslabón, por la cadena de hierro de la memoria a la ciudad que habitamos juntos tan brevemente.” Pocas páginas después añade: “Yazgo suspendido como un cabello o una pluma en las mescolanzas brumosas de la memoria.” Memoria tensa y verdadera. Memoria ilusoria y verdadera al mismo tiempo. Cada vida es una certidumbre relativa, una verdad que sólo transparentan los ojos que nos miran. La imagen del espejo se multiplica. Habla el autor de Justine y la recuerda “sentada frente a múltiples espejos”. Arnaudis, en su libro *Moeurs*, dice también: “Las primeras palabras que cambiamos las cambiamos, muy simbólicamente, frente a un espejo.” El resultado de las perspectivas —tres hasta ahora— es una “densa jungla de ilusión”, porque “a cada quien volvemos una diferente cara del prisma”. Para entender a los personajes de Durrell habrá que pasar por cuatro dimensiones, todas igualmente verdaderas, “girando lentamente sobre el eje” de la novela para pasar de Justine-Darley a Justine-Balthazar y a Justine-Nessim.

Este mismo perspectivismo hace que todos los géneros se mezclen y vivan ligados entre sí en el cuarteto de Durrell. Hay aquí elementos de novela psicológica, de novela histórica, de novela del amor romántico, de intriga policial, de investigación en los campos de la magia y de la religión. El patetismo, la caricatura, el amor, el sueño, la muerte están presentes en esta obra escrita para “anotar experiencias no en el orden en que sucedieron —ya que esto es historia— sino en el orden en que se me hicieron importantes por vez primera.

JOSÉ L. LORENZO, *Los glaciares de México*. Monografías del Instituto de Geofísica de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1, Informe que rinde la Sección de Glaciología del Comité Nacional de México para el Año Geofísico Internacional. Trad. de James V. Papworth. México, 1959, 114 pp. 8 croquis, 51 figs.

ESTA PUBLICACIÓN es una buena reseña. Presenta sugerencias para un levantamiento cabal de cartas geográficas de nuestras montañas nevadas. Queda así sobreentendido que el levantamiento cartográfico del cual este trabajo es el informe, es más bien de tipo inicial.

En el libro se estudian todos los glaciares que existen en México (punto de validez indiscutible) pero no detenidamente, debido a varias causas, mismas que han afectado a tantas investigaciones realizadas o por realizar en nuestro país: falta de personal investigador, carencia de tiempo para hacer una investigación completa y la escasez de equipo especial de trabajo.

J.E.R.

GUILLERMO FRANCOVICH, *Todo ángel es terrible*. Imprenta Universitaria. México, 1959, 137 pp.

AUNQUE CORRECTAMENTE —hasta bellamente— escrito, este ensayo deriva hacia las corrientes espiritualistas. Si hay en la filosofía una reacción en contra de la “razón” (a causa de los abusos racionalistas del XIX) no debemos dejarnos arrastrar por los sentimientos, ya que la beatería “espiritualista” ha sido tan perjudicial —o más— que la de su oponente la “racionalista”.

A pesar de todo, aunque no aceptamos en conjunto la tesis de Francovich, juzgamos plausibles muchas de sus afirmaciones. Particularmente, en las páginas dedicadas a Rilke, y en el capítulo de “El amor”, logra observaciones de penetrante sentido psicológico. Además de psicólogo es un artista, ya que sabe encontrar los filones de la belleza en la obra de los pensadores de todos los tiempos.

C.V.

JOSÉ DE LA COLINA, *Ven, caballo gris*. Ficción. Universidad Veracruzana. Xalapa, 1959, 111 pp.

UN MAGNÍFICO LIBRO de cuentos. Colina ha alcanzado la madurez. Nos demuestra su dominio en los varios elementos de la creación, sobre todo en el lenguaje. Emplea gran variedad de giros: clásicos españoles, populares mexicanos, y de otros países hispanoamericanos, con perfecta naturalidad.

Colina prefiere el realismo, porque sus personajes solitarios son esencialmente humanos, y elige los aspectos heroicos de la realidad (realismo mágico). Sin embargo no desdeña los terrenos de lo fantástico; pero sus fantasías están lejos de los malabarismos conceptuales, y de los juegos de palabras. Por el camino de lo real desemboca en lo fantástico; y este último se nos revela como otro aspecto, aunque menos conocido, de la realidad.

Analiza los estratos más escondidos de la mente; sin embargo la lucidez preside sus introspecciones. La belleza —la armonía— parece ser su ética y su estética.

C.V.

VENTURA GÓMEZ DÁVILA, *Caminos del Diablo y de Dios*. Ediciones Domus. México, 1959, 183 pp. + 10 ils.

GRACIAS A LA GENEROSIDAD del autor, hemos tenido conocimiento de este excepcional librito. Hojeado primero a la ligera, por simple curiosidad, más que nada por sus peculiares características tipográficas, después nos hemos sumergido fascinados en él, devorando sus páginas con la ansiedad del buzo que, con el oxígeno cortado, intenta llegar a la superficie para respirar libremente. Espiritu verdaderamente demoníaco, o tal vez sería mejor decir angélico, Gómez Dávila reúne en este volumen ensayos, notas de viaje, fragmentos de poemas, narraciones breves, extrañas obras de teatro y hasta, a todo color, diez reproducciones de sus óleos. Todas las obras demuestran la formidable vastedad de sus aptitudes y el privilegiado rigor de su inteligencia. Admirable como pintor, no lo es menos cuando ensaya versos de corte gongorino, cuando narra dentro del más puro estilo medieval el estallido de múltiples campanas en un amanecer romano, relata con un delirante despliegue de imágenes las visiones místicas experimentadas mientras hacía la ronda nocturna durante los dos años que pasó re-



cluido en la Cartuja de Miraflores en Burgos o se muestra capaz de estudiar con frialdad académica la obra de Paul Klee, intercalando en el estudio sus conversaciones con él y relatando la forma en que le vio retocar diez cuadros al mismo tiempo, interrumpirse de pronto, e interpretar magistralmente una sonata para violín de Mozart, para unas páginas más adelante confiar al lector después, con absoluta sencillez, cómo el autor escondió durante un año, en su departamento de Rotterdam, para protegerlas de la persecución nazi, a dos judías lesbianas. Gómez Dávila es también capaz de cincelar aforismos como este: “Así es como yo quiero al hombre: el uno apto para la guerra, la otra para enjendrar, pero ambos aptos para bailar con la cabeza y con las piernas”; y en todo momento demuestra ser uno de los grandes aventureros espirituales del siglo XX. Su libro, extraño, contradictorio, irónico, grave, desorbitado, es la obra de un maestro en las más diversas disciplinas, y de un gran hombre.

J.O.

ALFREDO A. ROGIANO, *Una obra desconocida del teatro hispanoamericano: Una venganza feliz, de Manuel López Lorenzo*. State University of Iowa. Editorial Cultura, T. G., S. A. México, 1958, 127 pp.

RESIDIDA por varias notas, excelentemente documentadas, en las que Rogiano sitúa histórica y literariamente el lugar donde halló el original, reúne una larga serie de datos sobre el autor y recrea el ambiente en el que la comedia fue representada, esta obra tiene más interés bibliográfico que literario, pero no deja de ser interesante. Es-

crita para ser representada por un grupo de aficionados, desarrolla, más que una trama, una situación que se resolverá de inmediato. Las escenas cómicas y las sentimentales se intercalan hábilmente para dar lugar a una especie de contrapunto de indudable efectividad escénica; pero, en general, la obra es más que nada, un hallazgo interesante.

J.O.

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA, *Delante de la luz cantan los pájaros*. Letras Mexicanas, 50. Fondo de Cultura Económica. México, 1959, 120 pp.

A LOS 21 AÑOS, en 1953, Montes de Oca publicó *Ruina de la infame Babilonia*. El poema suscitó descontento, pues no eran los suyos métodos al uso en un tiempo marcado por la confusión del nerudismo. Montes de Oca procuró desde entonces llevar a un plano épico la masedumbre que prevalecía en los trabajos líricos.

Fiel a su vocación y a sus creencias sobre el fenómeno poético, Montes de Oca escribió *Contrapunto de la fe* (Los presentes, 1955) y *Pliego de testimonios* (Metáfora, 1956). Este libro congrega los títulos anteriores y reúne poemas subsecuentes, que están ordenados en tres grupos: *El páramo y sus visitantes*, *El muñón floreciente* y *Nuevas fundaciones*. Constituyen un total orgánico, formado de movimientos líricos que parten de una actitud apocalíptica y, a través de un continuo proceso de asentamiento espiritual, desembocan en el recinto de lo humano mismo.

Delante de la luz cantan los pájaros, epígrafe de Hölderlin coherente con los textos que preside, disfruta un equilibrio pleno, una ascensión sin tregua. Montes de Oca supo hallar su camino desde los versos iniciales; de suerte que al transcurrir las páginas va ganando en oficio, sujeta más y más su ávido lenguaje; pero sus cualidades de fondo se mantienen intactas. Predomina una misma actitud para saber del mundo; de aquí, cardinalmente, brota una fe que sustenta la espontaneidad y cubre la esperanza del poeta. Si a menudo se le censuró el manejo de un idioma vastísimo que lo obliga a encadenar imágenes de manera incesante, sus metáforas, casi siempre felices, de pronto configuran verdaderos hallazgos: *La sal, estatua que nace demolida... rocío sostenido en el vaso inmóvil de su cuerpo... la frescura del vino entre la mancha y el mantel... el árbol y la noche crecen juntos... en la plaza convergen las calles como en el erizo las espinas*.

Este poder verbal gravita sobre el libro suscitando cierta monotonía. Con todo, lejos del juego sin salida, del turbio afán que se agota en sí mismo, la poesía de Montes de Oca logra fincándose en lo real sus momentos mejores.

Hallarle titubeos conceptuales, decirle que el poema debe ser esto o lo otro, no es aludir a lo que él hace, sino exponer las fórmulas que cada quien repite sobre el oficio literario. Y, lamentablemente, con esta intolerancia se han juzgado sus libros.

Delante de la luz cantan los pájaros no sólo verifica el primer sitio que Montes de Oca había obtenido entre los poetas de su generación; muestra una de las voces más completas, más vigorosamente líricas que han ingresado a la poesía moderna.

J.E.P.

ANAQUEL

FERNANDO CALDERÓN

Por Francisco MONTERDE

ACABA DE CUMPLIRSE el 150º aniversario del nacimiento del poeta y dramaturgo Fernando Calderón Beltrán, quien de ascendientes zacatecanos vino al mundo —según ha podido precisarse— el 26 de julio de 1809, en la ciudad de Guadalajara, que entonces formaba parte aún de la Nueva Galicia y ahora es la capital de Jalisco.

Puesta la atención pública en otras conmemoraciones —entre ellas, en el campo de la literatura, la del inminente centenario del natalicio de Manuel Gutiérrez Nájera—, dejamos pasar la fecha, hasta hace pocos años ignorada por muchos, sin recordar ese aniversario.

A más de un siglo de la muerte de Fernando Calderón —registrada el 18 de enero de 1845, en la villa de Ojocaliente, Zacatecas—, es oportuno hacer una revisión de los juicios que en torno a su obra emitieron, desde el siglo pasado, escritores de México y de otros países.

*

Entre los primeros que se ocuparon de él, cuando aún vivía, se contó el poeta y crítico de Cuba, tan vinculado con la tierra mexicana, José María Heredia. Fernando Calderón recibió del introductor del romanticismo en Hispanoamérica, oportunas orientaciones que lo estimularon al señalarle, a la vez, aciertos y errores, en su obra incipiente, a raíz de publicadas sus primeras poesías.

También lo alentó con frases encomiásticas, el primero de sus prologuistas: Manuel Payno. Después de escribir un artículo sobre *Ana Bolena* —a los cinco días de haberse estrenado el drama en el Principal, el 14 de enero de 1842—, en *El Siglo Diez y Nueve*, trazó Payno el prólogo de las *Obras poéticas*, fechado en Zacatecas en agosto de aquel mismo año.

Escribieron alabanzas de sus obras, cuando aún vivía el autor, los cronistas y críticos que presenciaron las primeras representaciones de algunas de ellas, como el cronista de *El Apuntador*, que habló de su “bien seguido diálogo” y de la “multitud de hermosas escenas”, al estrenarse *El Torneo*, en la inauguración del teatro de Nuevo México, el 30 de mayo de 1841.

*

Alguna vez hubo censuras y ataques dirigidos contra alguno de sus dramas, como los que aparecieron en *El Español*, de México, al estrenarse aquí *Hermano o la vuelta del cruzado*, también llevado a escena en el teatro Principal. Guillermo Prieto defendió calurosamente la obra, de las supuestas inmoralidades que contenía, en las columnas de *El Siglo Diez y Nueve*.

A Payno y a Prieto —ambos más entusiastas en sus elogios que certeros en sus juicios—, se debieron algunos errores acerca de la vida del escritor, seguidos después por la mayoría de sus biógrafos, como aquel de afirmar que, heredero del título de Conde de Santa Rosa, Fernando Calderón no lo usó jamás, debido a sus ideas liberales.

Fidel se dejó llevar por la gratitud y el entusiasmo que en él había despertado Calderón —a quien era deudor de favores que noblemente recuerda—, al hablar, en las *Memorias de mis tiempos*, de la generosidad del dramaturgo y comediógrafo y del ingenio con que alternaron sus réplicas y las de Ignacio Rodríguez Galván, cuando éste se disfrazó de Don Quijote y aquél de Sancho Panza, en el recorrido callejero de un carnaval inolvidable.

*

Más sereno en sus juicios aparece el otro de los dos primeros prologuistas de Fernando Calderón: José Joaquín Pesado, en las páginas, fechadas en México, el 23 de julio de 1849, que van al frente de la segunda edición, “corregida y aumentada”, de las *Obras poéticas*.

Después de afirmar que la “popularidad es compañera del verdadero mérito”, agrega: “En efecto, lo hay en las obras de Calderón. Se notarán en ellas algunos defectos, algunos descuidos, algunas incorrecciones; pero en cambio ¡cuánta poesía! ¡cuánta dulzura! y a veces ¡cuánto fuego! Su locución es clara, sus pensamientos exactos, sus pasiones nobles, y siempre caballerescos sus sentimientos. En ellos, como que se pinta o revela el alma del autor.”

Este último parecer, como se verá, arraigaría después en algún otro crítico. Pesado añadía: “Sus mismos descuidos son hijos de la facilidad; defecto común en los ingenios dotados de aquella rica prenda. El lector perdona los ligeros defectos que hay en la obra, en cambio del raudal de armonía que lo suspende.”

*

El poeta español José Zorrilla, en el capítulo III de *México y los mexicanos* —la correspondencia con Angel Saavedra, Duque de Rivas, incluida en *La flor de los recuerdos* (1855-1857), con tanto acierto exhumada por Andrés Henestrosa, en la Colección Studium—, al juzgar a Calderón, como poeta, sigue a José Joa-

quín Pesado, algunos de cuyos pareceres cita inicialmente.

Calderón, según Zorrilla, “versificó más limpiamente y con mejor prosodia que la mayor parte de los poetas mexicanos; sus diálogos son fáciles, y su dicción es generalmente poética, aunque sobrada de lirismo”.

Zorrilla cierra su parecer, con estas palabras: “Su buen carácter y sus virtudes sociales le hicieron universalmente querido, y su memoria vive justamente en la estimación de los mexicanos, que han acordado a sus versos una merecida popularidad.” Y concluye con frases justas de elogio para algunas de sus poesías.

*

El romántico vallisoletano pasó por México, apenas mediado el siglo XIX, cuando hacía apenas una década de la partida de Fernando Calderón: el recuerdo de aquellas virtudes cívicas —por ellas se enfrentó al dictador Antonio López de Santa Anna, con las armas y con la pluma— estaba aún vivo en la memoria de quienes trataron al poeta y vieron su espíritu reflejado en sus obras. Hasta Bernardo Couto y Marcos Arróniz llegan los ecos.

Un afectuoso desbordamiento puede advertirse a través de las tiradas que pone en labios de sus personajes —Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz e Ignacio Rodríguez Galván, entre ellos—, Francisco Macías, autor de la *Apoteosis de D. Fernando Calderón*, alegoría dramática escrita para representarse en el teatro Calderón de Zacatecas. El hijo del dramaturgo la recoge allí, al final de las *Obras completas*, publicadas en dos tomos, en 1882.

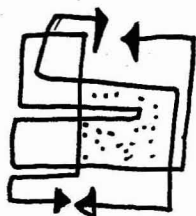
No sería posible que Fernando Calderón, hijo, tuviera como prologuista de ellas, la capacidad y el equilibrio de uno de los mejores críticos de su padre. Su Prólogo, muy breve —sólo dos páginas, en gruesos caracteres—, se ciñe al fin que lo guiaba: “el deseo, muy natural en un hijo, de que no se borren el recuerdo y la memoria de su padre”.

*

Tres años después de publicadas aquellas *Obras completas* —y la edición especial, zacatecana también, de las *Poesías líricas*, hecha “para premiar a la niñez”—, aparecía la primera edición de la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México. Poetas*, por Francisco Pimentel.

El autor de la *Historia crítica de la poesía en México*, dedica en esa obra a Fernando Calderón un juicio más extenso que todos los precedentes: las treinta páginas de su capítulo XVIII —el último de aquellos en que examina individualmente a un poeta del siglo en que vivía.

En ese capítulo parte de las noticias biográficas, de procedencia ya señalada; recorre las poesías líricas, al examinarlas; da el juicio de algunos escritores sobre las obras dramáticas, y finalmente examina éstas. Su extensa labor exige atención más detenida. Pimentel —que antes reaccionó contra algunos aspectos de la obra de Menéndez y Pelayo— es el antecedente más próximo a la Antología y la *Historia de la poesía hispanoamericana*.



CRÍMENES CASI INÉDITOS

Por Max AUB

NO SE PUDO DORMIR hasta acabar de leer aquella novela policíaca. La solución era tan absurda, tan contraria a la lógica que Roberto Muñoz se levantó. Salíó a la calle, fue hasta la esquina a esperar el regreso de Florentino Borrego, que se firmaba Archibald MacLeish —para mayor inri y muestra de su ignorancia—; lo mató a las primeras de cambio: entre la sexta y la séptima costilla.

Había jurado hacerlo con el próximo que volviera a pasarme un billete de lotería por la joroba.

La única duda que tuve fue a quién me cargaba: si al linotipista o al director. Escogí al segundo, por más sonado. Lo que va de una jota a un joto.

Cuando se emborrachaba lo rompía todo, a palos, dando vueltas. Aquella sopera era lo único que quedaba de mi mamá. ¡Que hubiese acabado con lo demás, pero no con la sopera, no! No fue con un picahielos, señor: con la plancha.

No, si yo me iba a suicidar. Pero se me encasquilló la pistola. Juro que la última bala era para mí. ¿Qué más daba que me llevara a unos cuantos por delante? Allí, desde la ventana, no se me escapaba uno. Me recordaba mis buenos tiempos de cazador.

¡Si era un pobre imbécil! ¿Qué valía de él? Su dinero, exclusivamente su dinero. Y ahí está. ¿Entonces?

¿Me van a acusar de haber matado a ese troglodita que acababa de liquidar a sus padres y a su abuela? Si hubiésemos sido veinte, ni quien dijera nada. ¿O no? ¿Es un crimen porque lo hice solo? No, señor, no.

Matar a Dios sobre todas las cosas, y acabar con el prójimo a como haya lugar, con tal de dejar el mundo como la palma de la mano. Me cogieron con la mano en la masa. En aquel campo de fútbol: ¡tantos idiotas bien acomodados! Y con la ametralladora, segando, segando, segando. ¡Qué lástima que no me dejaran acabar!

Me salpicó de arriba abajo. Eso, todavía, pase. Pero me mojé toditos los calcetines. Y eso no lo puedo consentir. Es algo que no resisto. Y, por una vez que un peatón mata a un desgraciado chofer, no vamos a poner el grito en el cielo.

Lo maté porque no pude acordarme cómo se llamaba. Usted no ha sido nunca jefe de Ceremonial, en funciones de Jefe. Y el Presidente a mi lado, y aquel tipo, en la fila, avanzando, avanzando...

¡Me negó que le hubiera prestado aquel cuarto tomo...

Era bizco y yo creí que me miraba feo. ¡Y me miraba feo! A poco aquí a cualquier desgraciado muertito lo llaman cadáver...

¡Tanta historia! ¿Qué más daba ése que otro? ¿A poco Gayosso escoge su clientela?

De mí no se ríe nadie. Por lo menos ése ya no.

Yo no tengo voluntad. Ninguna. Me dejo influir por lo primero que veo. A mí me convencen en seguida. Basta que lo haga otro. Él mató a su mujer, yo a la mía. La culpa, del periódico que lo contó con tantos detalles.

En el preciso momento, bueno, un momentito antes, se le ocurrió decir:

—No te olvides de pasar por la tienda, ya debe de estar arreglado mi reloj.

Me dio tal rabia...

A mí me gusta mucho el cine. Yo llevo siempre a la hora exacta en que empieza la función. Me siento, me arrellano, me fijo, procuro no perder palabra, primero porque he pagado el precio de mi entrada, segundo porque me gusta mucho instruirme. No quiero que me molesten, por eso procuro sentarme en el centro de la fila, para que no pasen delante de mí. Y no resisto que hablen. ¡No lo resisto! Y aquella pareja se pasó "El Noticiero Universal" cuchicheando. Demostré comedidamente mi desagrado. Estuvieron más o menos callados durante la película de dibujos, que no era buena y que además yo había ya visto. (Es una cosa a la que no hay derecho, en un cine de estreno.) Volvieron a hablar durante el documental. Me volví airado, con lo que se callaron durante medio minuto, pero cuando empezó la película ya no hubo quién la aguantara. Yo estaba seguro de contar con la simpatía de los que estaban sentados a mi lado. Empecé a sisear. Entonces se volvieron todos contra mí. Era una injusticia flagrante. Me revolví contra los habladores y grité en voz alta:

—¡Van ustedes a callar de una vez!

Entonces aquel hombre me contestó una grosería. ¡A mí! Entonces saqué mi fierrito. A ése y los demás, para que aprendieran a callar.

Le olía el aliento. Ella misma dijo que no tenía remedio... Y como buen católico no creo en el divorcio.

Lo maté porque no tengo ninguna responsabilidad de cómo Dios me ha hecho. Y él no tenía derecho a no serlo.

¡Había empezado la lidia del primer toro! ¡Ya estaban los picadores en el ruedo! ¡Yo no tengo la culpa! ¡Yo iba a ver torear a Armilla! ¡Los demás me tenían sin cuidado! ¡Aquel acomodador era un imbécil! ¿Es que uno va a ser responsable de la idiotéz de los demás? ¡A dónde íbamos a parar! Tenía el número veinticinco de la séptima fila y aquel asno con brazalete me llevó al doscientos veinticinco. ¡Del otro lado de la plaza! La gente empezó a chillarme. ¿Dónde me iba a sentar si aquel desgraciado se había equivocado y la plaza estaba llena a reventar? Reclamé, intenté explicarme. Se quiso escabullir. La gente me insultaba. ¡Y oí la ovación! ¡Y no había visto el quite! ¡Yo no tengo la culpa!

Me dio tal rabia que lo tiré tendido abajo. ¿Que se fracturó la base del cráneo? ¡Qué tengo yo que ver con eso! ¡Si cada uno cumpliera con su obligación! Bastante castigo tengo con no haber visto la corrida.

¡Yo quería un hijo, señor! A la cuarta mujer, ¡ya está bien!

Fue por pura tozuda. No le costaba nada hacerlo. Pero que no, que no y que no. Ustedes no se pueden dar cuenta. Las hay así. Pero cuando menos haya, mejor.

Entró en aquel preciso momento. Había esperado la ocasión desde hacía un mes. Ya la tenía acorralada, ya estaba vencida, dispuesta a entregarse. Me besó. Y aquel sombrío imbécil, con su cara de idiota, su sonrisa de pan dulce, su facultad de meter la pata cada día, entró en la recámara, preguntando con su voz de falsete, creyendo hacer gracia:

—¿No hay nadie en la casa?

Para matarlo. El primer impulso es siempre el bueno.

Lo maté porque me dolía el estómago.

La verdad es que me porté mal con él. Me dejé llevar por un arrebató y lo insulté. Él tenía la razón, pero yo soy así.

No hubo más. Nos seguimos viendo, sin hablarnos. Pero, para mí, era muy molesto. Claro está que podía haberle pedido perdón, y todo hubiese seguido como antes. Pero yo no soy de esos. Él no me hacía caso: como si no existiera. Pero estaba ahí. Había que acabar. Lo dejé seco. No dijo ni ¡ay! Estoy seguro de que ni siquiera le dolió. Los dos hemos quedado tranquilos.

Me insultó, sin razón alguna. Así, porque se le subió la sangre a la cabeza. Estábamos jugando rommy, hizo una trampa, se lo advertí. Decidí no jugar más. Lo resintió como un bofetón. No nos volvimos a hablar. Él era el culpable. Lo malo es que teníamos que vernos a diario en la oficina. Yo esperaba que me pidiese perdón. Pero ¡ca!, no era de esos. Su presencia me molestaba cada vez más hasta que aquel día, le vacié la pistola. Ni modo.

Es que ustedes no son mujeres, y, además, no viajan en camión, sobre todo en el de "Circunvalación", o en el amarillo cochino de "Circuito Colonias", a la hora de la salida del trabajo. Y no saben lo que es que le metan a una mano. Que todos y cualquiera procuren aprovecharse de las apreturas para rozarla a una los muslos o las nalgas, haciéndose los desinteresados, mirando a otra parte, como si fuesen inocentes palomitas. Indecentes. Y una procura hurtarse a la presión y empuja hacia otro lado. Y ahí otro cerdo, con las manos en los bolsillos rozándola a una. ¡Qué asco! Pero ese tipo se pasó de la raya: dos días seguidos nos encontramos lado por lado. Yo no quería hacer un escándalo, porque me molestan, y son capaces de reírse de una. Por si acaso me lo volvía a encontrar me llevé un cuchillito, filoso, eso sí. Sólo quería pincharle. Pero entró como si fuese en manteca, puritita manteca de cerdo. Era otro, pero se lo merecía igual que aquél.