

Revista **U**niversidad de la **U**de México

Isabel Fraire / José Kozer

Eduardo Mitre

Marco Antonio Millán



Louis Panabière

Alfonso Reyes y el cine

**Margery Resnick: La poesía española
y el desafío de la historia**

Federico Patán: sobre Chandler

Sumario Volumen XXXI, números 4-5, diciembre 1976-enero 1977

Louis Panabière

Alfonso Reyes y el cine, 1

Ramón Eduardo Ruiz

La guerra con México: tres etapas en el pensamiento norteamericano, 9

Isabel Fraire

Tres poemas, 15

Oscar Zorrilla

El sueño de la razón, 16

Raúl Béjar Navarro

El mexicano norteamericano: observaciones sobre su ubicación y surgimiento cultural, 20

José Kozer

Poemas, 24

Manuel Capetillo

Descripción + escritura = descriptura (conferencia en una librería), 26

Gustavo Cantero Sandoval

La fonética (ciencia práctica), 31

Vicente Quirarte

El plenilunio de la muñeca, 33

Margery Resnick

La poesía española y el desafío de la historia, 36

I A la primavera desde el otoño

Texto: Marco Antonio Millán, dibujos: Elvira Gascón

Federico Patán

Chandler, 49

Jorge López Páez

La locomotora negra, 54

Eduardo Mitre

Celebraciones, 66

Clara Woodhouse

Visión y expresión en "Sobre los ángeles", 8

Akira Onda

Zen y creatividad, 77

LIBROS

María Andueza

Un tal José Salomé, 86

Alfredo de Micheli

Corrientes de cultura entre Italia y la Nueva España, 89

Efrén C. del Pozo

Las obras completas de Francisco Hernández, 93

(3a. de forros)

La Universidad y su futuro inmediato

Portada: Elvira Gascón, Dibujo

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Antonio Millán Orozco

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado

en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 10.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT

Louis
Panabièrre*

A

Alfonso
Reyes
y el
cine*

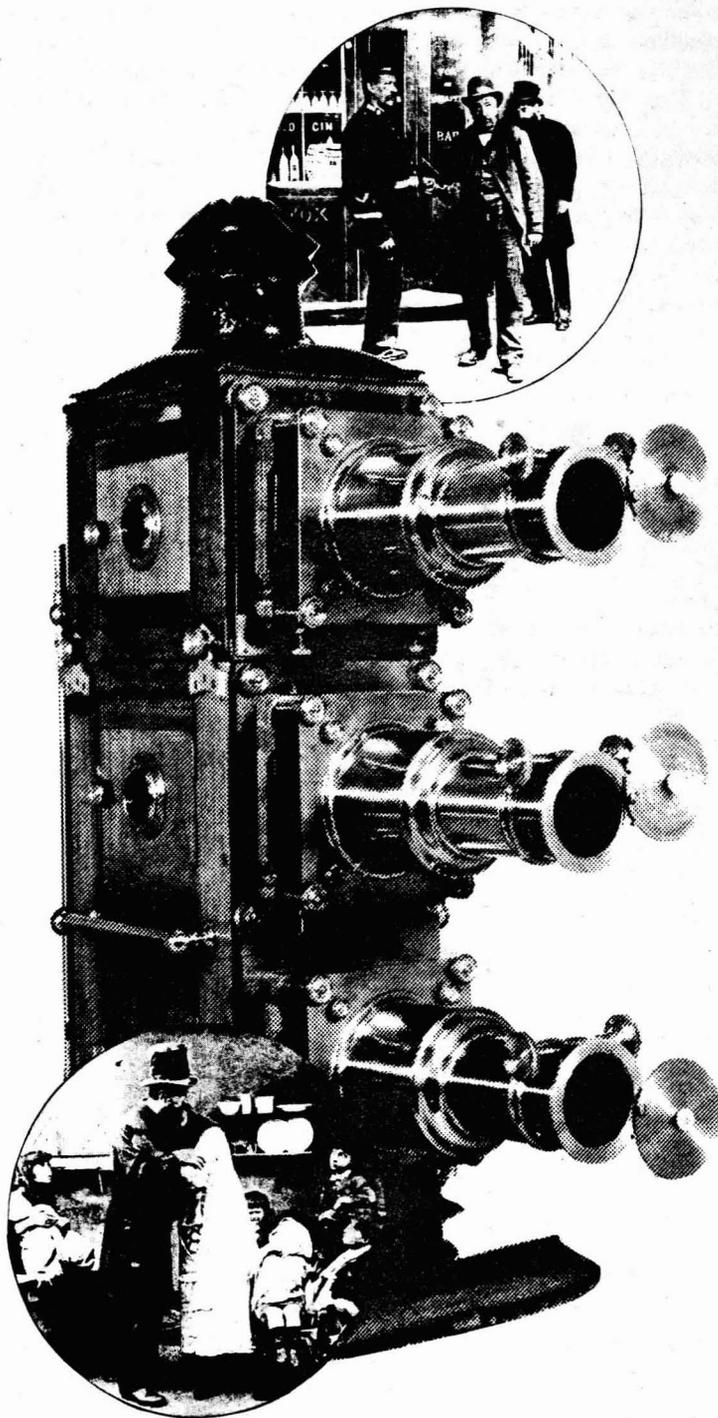
“Porque, hay que decirlo de una vez, tenemos más fe en el porvenir que en el presente. El cine tiene, a nuestros ojos, todos los defectos y las excelencias de una promesa.” *El porvenir del cine*, 2 dic. 1915 (en Obras Completas, T. IV, p. 201).

“Cada gesto humano, cada perfil de la civilización moderna, está destinado a vibrar en la pantalla.” (Ibid. p. 202.)

Alcanzar el rango de imagen es para un escritor, para un pensador, el medio de significar un camino, de representar algo o de ofrecer un modelo a seguir. Es, sin duda alguna una ventaja. Pero toda medalla tiene su reverso y es también innegable el inconveniente que encierra el verse circunscrito en los límites de una efigie, esclerotizada en un significado demasiado desprovisto de matices cálidos. Los ejemplos abundan en la historia, y en la historia de la literatura en particular; malentendidos que nacen de la interpretación estancada de una personalidad que marca el pensamiento y la escritura. Pensamos que en el dominio del arte literario latinoamericano Alfonso Reyes es una “víctima” ejemplar de esa actitud mutilante de la posteridad ante la riqueza de una obra. Sin pretender una rehabilitación —que el ilustre mexicano no necesita— nos ha parecido interesante, a partir de un género llamado “menor” de su obra, demostrar cuánto puede enriquecernos el estudio de uno de los aspectos de su producción que muchos exégetas —y el autor mismo— han querido considerar como una distracción de su pluma: la crítica cinematográfica escrita durante los años 1914-1915.

Nos parece inútil insistir en la imagen de humanista —en el sentido más renacentista del término— que representa Alfonso Reyes. El fue la síntesis de lo que el continente americano necesitaba en un momento dado, es decir un maestro comparable a los más grandes exponentes del pensamiento europeo. Reyes fue, no cabe duda, un modelo perfecto de artista erudito, de escritor que supo ir a las fuentes originales para poder interpretarlas y hacerlas suyas. Sus brillantes estudios sobre Grecia, los clásicos franceses, los españoles del Siglo de Oro, los simbolistas o bien, sobre otros numerosos temas que captaron su atención, justifican ampliamente su fama de sabio del continente americano. Sin embargo, no debemos concretarnos a encasillar a Reyes en esa imagen ni de limitar su humanismo a una función de escritura “mayor”, pues correríamos el riesgo de pasar por alto una faceta importante de su obra. No podemos ver en él solamente al gran revelador del pasado, sino también al posible vidente del futuro, al hombre del Siglo XX. La curiosidad de Reyes abarcaba todas las esferas, convirtiéndolo en el promotor de las manifestaciones, por pequeñas que éstas fueran, de lo humano y, en general, olvidadas por el “saber” oficial.

Sin menoscabo a su talento de analista, de comentador o de erudito, deseamos destacar una nueva faceta que confiere mayor



* Traducción de Alicia Reyes



brillo a su obra. Dicha faceta es, hoy en día, objeto de numerosos estudios. Parece como si se hubiera esperado su muerte para descubrir su vida. Nos damos cuenta de que Reyes es algo más que el Menéndez Pidal de América Latina, más que el brillante comentarista de Homero, de Góngora o de Mallarmé. Si el contexto histórico y literario en que vivió contribuyó a dar de él la imagen de sabio de cenáculo, el contexto actual se complace en revelar que "Don Alfonso" no era un helenista tan riguroso, sino un hombre que sabía reír, escribir sonetos atrevidos, ver el mundo, sus colores y sus flores. La publicación póstuma de ciertos textos recopilados por Ernesto Mejía Sánchez en *Vida y Ficción* (F.C.E., 1970) es reveladora de esa nueva imagen del Maestro. Durante su vida se publicaron más sus textos "serios", pero después de su muerte han salido de sus cajones obras diferentes, llenas de vida, de inteligencia, de humor que grave hubiera sido dejarlas enmohecer. La "mini" Ópera-bufo *Landrú* montada por Juan José Gurrola en la Casa del Lago, después de 1960, es un magnífico ejemplo.

Existe otro aspecto de las producciones "menores" de Reyes que nos parece importante y en el que nadie se ha volcado, y es el de la crítica cinematográfica. Es necesario hacer un análisis para revelar esta faceta suplementaria del sabio de Anáhuac, para contribuir a bajarlo del pedestal de "clásico" en donde se le tiene. A través de los artículos de crítica de cine escritos en 1915 —artículos que firmara con pseudónimo— recogidos en el Tomo IV de sus *Obras Completas* (F.C.E.), podríamos descubrir una nueva dimensión de este escritor que no era nada más un "Hombre de Letras", sino que supo, muy pronto, integrarse a los movimientos más dinámicos de la cultura y de la vida contemporánea.

Reflexionando sobre la relación entre el humanismo tradicional y el cine, sobre las relaciones entre Alfonso Reyes y el séptimo arte, sobre la definición que él le dio y sobre la función que le atribuyó, quisiéramos poner al día esta faceta particularmente rica de su obra, un elemento nada despreciable de su genio; y contribuir así a definir de manera más amplia y completa su función en el seno del pensamiento americano.

Para eso, tenemos que remontarnos en el tiempo y considerar las relaciones existentes entre cine y cultura a principios de nuestro siglo.

Si las cualidades de expresión artística, de comunicación y de cultura de la película están, hoy en día, ampliamente reconocidas (al punto de otorgar a los medios de comunicación audio-visuales un lugar privilegiado en una comunicación que se apoya cada vez más en la clase-media), la película, hay que recordarlo, tuvo que abrirse brecha a base de duros combates y en un lapso relativamente largo, para integrarse definitivamente a la cultura institucional. Las categorías tradicionales no permitían que el espectáculo popular llamado cine, ocupara ningún sitio; las tentativas del "cine de arte" francés que trataba de adaptarse artificialmente a las normas

del teatro, no hacían otra cosa que subrayar la irreductibilidad de la imagen móvil al papel y a la función del arte burgués. El aspecto popular le impedía integrarse a los criterios de nobleza de un arte jerarquizado sobre el modelo de la sociedad. El pensamiento "artístico" no podía manifestarse más que en forma escrita o pintada, y la escritura menospreciaba un poco a la imagen, puesto que "analfabeta" (término que habría que revisar) designa al que no sabe leer ni escribir. La imagen fílmica, no era para algunos más que el hueso que se echaba al pueblo para divertirlo porque las "altas esferas" de la cultura le eran inaccesibles. En la escala social, las artes venían de arriba, el cine venía de abajo; y el entusiasmo popular por la nueva expresión no podía ser más que un freno o un factor de desconfianza para el alto nivel del mundo cultural.

Si F. Sury puede escribir actualmente: "¡Seiscientos mil kilómetros de película por año! . . . ¡suficientes para rodear quince veces el globo terrestre. . . el mundo lazado por películas. . . veinticinco millares de imágenes, escalonadas sobre esa delgada y frágil cinta, cuya longitud vertiginosa es testimonio de un tremendo poder y que, cada minuto, se estampa en millones de retinas! Casi cien mil templos edificadas al culto de la ilusión, 245 millones de fieles, en fin, que se abalanzan cada semana para asistir a los oficios de esas sinagogas modernas"¹ hay que recordar que en la segunda década de nuestro siglo, la invención de los hermanos Lumière se emparentaba a la herejía, y si ahora sentimos la necesidad de escribir:

"El cine no destruye a la cultura clásica, sino que la respeta y la enriquece dándole nueva dimensión. Permite descubrir al hombre más allá del humorismo tradicional, en una perspectiva menos intemporal, más concreta, más viva."²

es porque esta opinión no fue siempre compartida con los defensores del humorismo tradicional.

Esta resistencia a una nueva forma de cultura se vería reforzada en los medios intelectuales latinoamericanos que se perfilaban ya a principios de siglo. En México sobre todo, en el seno del "Ateneo de la Juventud", puesto que ahí pugnaban por profundizar en la cultura clásica para establecer el fundamento serio de originalidad de expresión. La confianza en el Clasicismo era importante y los desvíos fuera de esa "seriedad" cultural podían ser síntomas peligrosos de ligereza espiritual.

Alfonso Reyes fue, junto con Pedro Henríquez Ureña, el alma clásica del grupo del "Ateneo". Este grupo se había asignado la función de representar —gracias a un retorno a las fuentes europeas y americanas— la solidez cultural que debería ser la base de su impulso. Los comentarios de Platón, Schopenhauer, Nietzsche, Rodó, dejaban poco espacio para aquel espectáculo de feria que era todavía el cine, y parecía difícil unirlos en el seno de un



mismo pensamiento. No obstante, eso es lo que hizo Reyes. Conviene precisar porqué y cómo; de ver si este aspecto de su obra es realmente menor o extraño a su línea de pensamiento. ¿Su análisis del cine no sería más bien un aspecto importante de su obra? Puesto que revela que este escritor, conocedor del pasado, sabe abrirse al futuro, puesto que supo detectar las promesas de una expresión que, al filo de los años, ha concordado perfectamente con las aspiraciones del hombre contemporáneo.

Después de la trágica muerte de su padre y al desencadenarse la Revolución, Reyes prefiere dejar México y se instala en Madrid en 1915, después de una corta estancia en París.

Entonces, tiene la oportunidad de conocer a los más notables representantes del pensamiento español, en particular a Menéndez Pidal, con quien colaborara en el "Centro de Estudios Históricos", Reyes continúa reforzando su cultura clásica, gracias a contactos intelectuales particularmente fecundos, a numerosas lecturas y a una profunda reflexión.

Sin embargo, simultáneamente, escribe con su amigo Martín Luis Guzmán (quien también estaba en Madrid), unas *Notas sobre el cinematógrafo*, publicadas en el hebdomadario *España* y que firman indistintamente con el mismo pseudónimo de "Fósforo" y a las que bautizan con el título "Frente a la pantalla". Cuando Martín Luis Guzmán deja Madrid, llamado por la lucha revolucionaria, Reyes prosigue, según su propia expresión: "amarrado al banco". José Ortega y Gasset (hay que subrayar este hecho) lo invita a publicar su crónica, bajo el mismo pseudónimo, en las columnas del *Imparcial* y en la *Revista General* de Calleja. Estas notas y crónicas tuvieron cierto éxito (de "curiosidad" señala Reyes) con los lectores.

En primer lugar, puede uno preguntarse si esos artículos son obras sobre pedido, obras de necesidad, o si responden realmente a una preocupación real del pensamiento del autor. Muchos de sus amigos y algunos de sus lectores actuales han optado por la primera solución. Se habla poco del Reyes crítico de cine. Su mejor amigo, Pedro Henríquez Ureña le escribía:

"A ti te toca, como yo pensé siempre, salvar el honor de tu generación. Abandona la erudición y el cine cuando puedas: no soy irracional, no pretendo que los abandones cuando son recursos. . ."³

Frases muy significativas de la indignidad en que se tenía a dicho género. La respuesta de Reyes nos aclara su actitud: la crítica del cine representa para él otra cosa que un mero medio de subsistencia, es la manifestación de una de sus teorías más queridas: el impulso vital, la adhesión a la vida:

"¿Acaso no se dan cuenta todavía los míos de que yo trabajo mucho más sobre lo que veo y trato con los hombres que sobre lo que encuentro precisamente entre las páginas de un libro? . . . déjame alimentarme, déjame colmar mi necesidad de vivir."⁴

Por otra parte, si Reyes pone un toque de modestia al presentar esos artículos en sus *Obras Completas*, dándolos como divertimentos, no hay que equivocarse: es un propósito retórico. La prueba es que está consciente de ser un iniciador:

"Creo que nuestra pequeña sección cinematográfica. . . inauguró prácticamente la crítica del género en lengua española, y acaso fue uno de los primeros ensayos en el camino que hoy está abierto a todos."⁵

Más todavía, pues así lo expresa en el mismo texto, está consciente de haber detectado el valor artístico de un género menospreciado y desconocido. Subraya la dignidad injustamente negada de lo que considera un arte:

"Entiendo que, por entonces, sólo "Fósforo" y cierto periodista de Minneapolis, cuyo nombre olvida mi ingratitud, consideraban el cine como asunto digno de las musas."⁶

Sin embargo, más que por hipótesis o declaraciones de principio, es gracias a un análisis de la crítica misma que podremos ver mejor que no se trataba únicamente de un pensamiento lúcido a una nueva, prometedora y rica forma de expresión. A través de la visión justa de las modas específicas del género cinematográfico, a través de una escritura anunciadora de la crítica contemporánea —escritura que ha sabido demostrarnos que el film no es tributario de ninguna otra forma de arte— podremos ver mejor cómo este aspecto de la obra de Reyes no tiene nada que envidiar a las obras llamadas mayores de este escritor: es una nueva dimensión nada despreciable y a la vez profética de un verdadero humanista del siglo XX.

Aun si Reyes quiso hacer creer que había fracasado, al enterrar a "Fósforo":

"He querido buscar un epitafio a 'Fósforo'. Parece que me decidiré por este: 'Aquí yace uno que desesperó de ver revelarse un arte nuevo'."⁷

Aun si los límites materiales de la representación cinematográfica, no han escapado a su ironía:

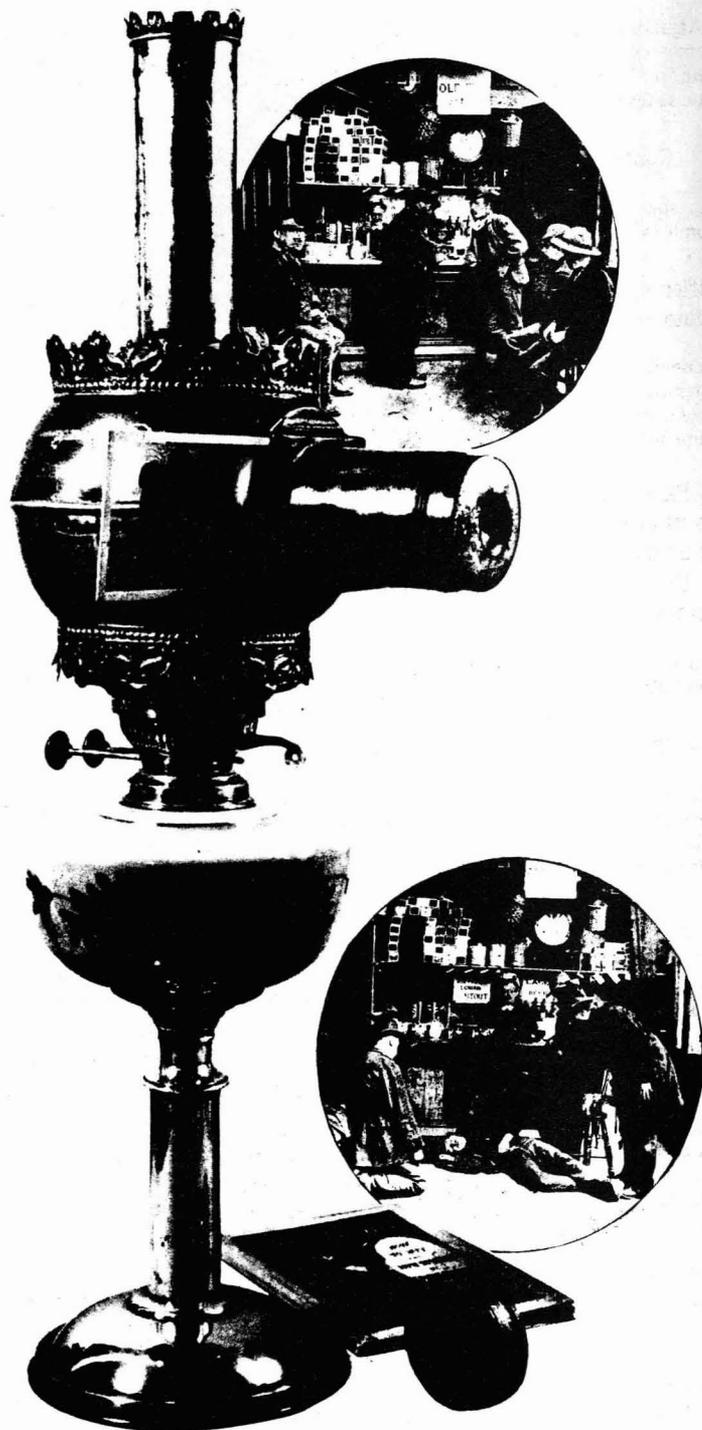
"¡Lástima que, a veces, el operador, en un deseo de ir de prisa, para acabar la hora reglamentaria o para dar lugar a una nueva venta de billetes, haga andar las cintas con una rapidez excesiva, destruyendo del todo la expresión humana, ahogando los detalles delicados, y, positivamente, amenazando la salud visual de los espectadores! La desdichada condesa Olga parecía un juguete de resorte. Sus pasos no eran pasos, sus ademanes no eran ademanes, sino una epilepsia constante."⁸

de su crítica se desprenden los elementos de un arte con sus características esenciales, su papel y su función dentro de nuestra sociedad.

El Cine considerado como una de las Bellas Artes

La primera reflexión que podemos hacernos sobre la lectura de los treinta y dos artículos cinematográficos que figuran en las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, es que no pueden tratarse de meros juicios diletantes de un escritor sobre una especie de "curiosidad", sino más bien de la lúcida consideración de la especificidad de un nuevo mundo de expresión artística. Podemos fácilmente desprender de sus escritos los elementos esenciales de una estética del cine, las leyes que lo rigen y el alcance del "lenguaje" de la imagen dinámica.

Y antes que nada, cabe decir que en una época en que se dudaba el otorgar al cine el derecho de ciudad en el mundo de la cultura, Reyes destaca en varias ocasiones el carácter específico del film, desprovisto de otra forma de arte y ofreciendo posibilidades de expresión originales y en particular, en relación con el teatro.





"Algunos todavía le niegan valor estético porque no les gusta el cine... vemos en el cine una nueva posibilidad de emociones, y eso basta. Más nos importa lo que promete que lo que ya lleva realizado, y esperamos el día en que se disocien definitivamente el cine y el teatro."⁹

Contra aquellos que:

"...son contrarios al cine: lo consideran como cosa inferior y desdeñable, como una epidemia, más que como un arte incipiente."¹⁰

defiende las posibilidades artísticas del film, persuadido de que la causa es importante:

"Ensayemos una nueva interpretación del cine. Algunos pensarán que estamos perdiendo el tiempo en niñerías; con el 'espíritu de pesadez' no queremos trato. Día llegará en que se aprecie la seriedad de nuestro empeño."¹¹

Para este combate contra los defensores de un arte conservador, no utiliza la polémica pasional, sino el análisis eficaz de las virtudes de un nuevo idioma a través de sus signos específicos.

El ritmo y la composición sitúan al cine en el espacio y en el tiempo:

"En *Los saltadores de salón*, vivos toques cinematográficos y una composición feliz..."¹²

a propósito de *El misterio de Zudora*:

"La cinta es la mejor que se está proyectando en Madrid, la única cinematográfica y animada. ¿Qué decir del combate en el manicomio, que el público ha presenciado con gritos y aplausos?, ¿qué de las persecuciones entre la nieve, de los autos volcados y los saltos mortales?"¹³

Esta apreciación del carácter dinámico de la imagen fílmica muestra bastante bien que Reyes, en lugar de aplicar al cine una crítica tradicional propia a las demás artes, se inclinaba sobre todo a sus nuevas posibilidades de expresión. El juego rítmico de los momentos fuertes y de los momentos *muertos* tampoco se le escapó:

"Hay dos maneras de cinematógrafo, opuestas en apariencia, complementarias en el fondo: consiste la primera en el desarrollo rápido de un argumento rico en episodios, e incidentes de todo género... y se procura por la segunda el desenvolvimiento gradual y pausado de una acción relativamente sobria."¹⁴

Supo ver y apreciar cómo las escalas de plano podían agregar una dimensión más expresiva gracias al "raccourci" al espectáculo teatral:

"La alucinación objetiva del cine, que tampoco puede igualar el teatro, logra producir relaciones sutilísimas de sensibilidad entre una fisonomía y un

carácter. La fotografía cinematográfica —no según cuadros a la manera POMPIER, sino caprichosos y hasta inarmónicos: un cerrojo, dos manos lazadas que esconden un objeto, un brazo que sale de una cortina ahorra una cantidad de explicaciones que la mímica teatral necesita como suplemento, en el mismo grado en que las necesita la llamada música descriptiva."¹⁵

La libertad que la imagen adquiere con el tiempo, el desarrollo, por medio de la economía de gestos en el primer plano o por un retorno hacia atrás, abre nuevas perspectivas a la expresión:

"La evocación de los recuerdos se resuelve en el cine mucho mejor que con la mímica, con el recurso fotográfico de las apariciones."¹⁶

Reyes fue uno de los primeros en ver esta prodigiosa facultad del cine que puede forzar la realidad, modificar lo visible y dar cuerpo a lo invisible; o bien "representar" el drama interior por la imagen sin necesidad de gestos redundantes:

"Maurice Tourneur, gran creador de cintas cuya última obra importante es *El Pájaro Azul*, anuncia la evolución del cine: la mímica, como la técnica —asegura— se ha desarrollado poderosamente en el drama físico de sobresaltos; puede ya intentarse el drama contenido, interior."¹⁷

Y él imagina inmediatamente las inmensas posibilidades expresionistas del film, sobre todo en el terreno de lo irreal, profetizando futuras realizaciones, gracias al empleo de trucos, como la creación de efectos atmosféricos:

"Los directores necesitan que la lluvia acuda... el milagro se obtiene con los ventarrones producidos por abanicos eléctricos, con regaderas, mangas y otros instrumentos semejantes. La regla consiste en hacer bajo especie diminuta lo que después se proyectará amplificado."¹⁸

o también la representación visual de la literatura fantástica:

"¡Quién viera en el cine al hombre invisible de Wells, tal como éste lo concibió!... las plantas de los pies que se hacen ligeramente perceptibles con el polvo y el lodo de la calle..."¹⁹

En el momento en que la literatura reacciona contra la ciencia y la técnica para preservar su integridad espiritual tradicional, Reyes supo ver lo que la técnica podía agregar a la expresión artística —he ahí su mérito— y en particular en cuanto al manejo de la imagen. Sus juicios son premonitores en lo que se refiere al uso del desvanecido, de las bajo-exposiciones o sobre-exposiciones:

"Un revelado intenso de la película que, oscureciéndola levemente y sin dañarla, da un resalte agudo a las figuras..."²⁰

También supo ver las posibilidades de revelación de micromun-



dos, gracias a las virtudes del objetivo, más sensible que el ojo o más apto para un acercamiento:

“¿A nadie se le ha ocurrido montar un laboratorio especial para presentar en el cine los amores de los alacranes y de las arañas, o la perseverancia del escarabajo sagrado? ... es así como nuestros sentimientos ganan capacidad sobre el caos externo y vamos, poco a poco, penetrando en la región inhollada del ultravioleta y del infrarrojo...”²¹

Estos pocos ejemplos nos parecen suficientes para demostrar la lucidez de Reyes en su definición del “lenguaje” fílmico. En 1915, hallamos en sus artículos la esencia de lo que se constituirá, más tarde, en una estética del cine con las características específicas de un nuevo arte: ritmo, ambivalencia espacio-tiempo, expresionismo de los planos e intervención de la tecnología en la creación.

Pero Don Alfonso no se detiene ahí. Más allá de las virtudes de un nuevo lenguaje, supo discernir las modalidades de creación de la obra que el cine pone en juego, sin duda las más “revolucionarias” en relación con el humanismo clásico. Frente a la producción de un solo creador, demiurgo, el cine se afirma como la conjunción necesaria de diferentes talentos.

Teniendo en cuenta el hecho —excusable para la época y que él mismo corrigió más tarde— de que le otorga un lugar a la anécdota, que llama literatura, debemos reconocerle una visión acertada en este aspecto:

“Tres principios son necesarios para producir una buena cinta: 1) buen fotógrafo; 2) buenos actores; 3) buena literatura.”²²

a esa idea, añade una nota muy significativa en 1950:

“He aprendido después a estimar en mucho el trabajo del director del film, que hace buenos actores de gente muchas veces mediocre.”²³

Nuevo lenguaje, nuevas modalidades de creación, es cierto, pero el cine exige también del espectador una actitud nueva de recelo hacia la obra: otra forma de comunicación entre espectador y espectáculo. El primero debe integrarse más al objeto de su mirada, aislándose del mundo para reducir la distancia:

“Y piensen que el perfecto espectador de cine pide silencio, aislamiento y oscuridad.”²⁴

identificándose a la obra después en forma más intensa y física:

“Hacemos gimnasia, gimnasia de atención, de cavilación, de curiosidad, de ansiedad, de entusiasmo en fin.”²⁵

“Saltamos en el asiento, y contraemos los músculos; no se olvida más un buen golpe, un salto a tiempo, una atlética contorsión; nos entra la energía como por los nervios, afianzándose en nuestros huesos.”²⁶

Por todas estas razones, Alfonso Reyes vio, con toda justicia, en el cine —que se consideraba entonces como una diversión ligera— la expresión privilegiada de la cultura contemporánea.

El cine representa al elemento más natural y más concordante con el contexto social:

“No es una tragedia sangrienta... sino un drama deportivo, género genuinamente cinematográfico. El perro, el caballo, el coche, la bicicleta, el auto, el globo, el aeroplano y el hidroplano son sus utensilios naturales.”²⁷

y nos transporta, con sus decoraciones naturales, a los espacios ensanchados del mundo contemporáneo:

“En el viento virginal del Far-west, nos llega, como Lucila, un hálito de moral y de higiene.”²⁸

Reyes sintió que una nueva preocupación debía animar a aquellos que se preocupan por los asuntos del hombre y del espíritu e insiste en la necesidad de la crítica seria y reflexiva de la obra cinematográfica:

“Conviene salir al paso a las exigencias de la vida. Una nueva literatura, una nueva crítica —la del cinematógrafo— son ya indispensables.”²⁹

En fin, más allá de un repertorio esencial de elementos de estética del cine, de una constante en sus medios de expresión o de previsión de desarrollo futuro, encontramos en los artículos de “Fósforo” las bases embrionarias de una Historia, gracias a la definición que da de las características nacionales:

“Las cintas yanquis, de asuntos cómicos... menos costosas en apariencia admiten un escenario pobre y un vestuario de harapos... los asuntos sentimentales a la manera italiana... exigen unos trajes perfectísimos, y paisajes de concentrada dulzura.”³⁰

A través de ese rico catálogo de definiciones del lenguaje fílmico y de esa elaboración de una estética que no debe nada a las artes tradicionales, Reyes nos demuestra la atención que supo poner en las primeras manifestaciones de una nueva expresión. No juzgaba, como tantos otros, que el cine pasaría “como el café”, sino que supo también descender del pedestal del humanismo tradicional para otorgar a aquello que no era todavía más que una diversión de carpa, las virtudes y posibilidades de un nuevo arte de acuerdo con la sensibilidad del siglo naciente.

Cine y sociedad

Además de las consideraciones de estética, que, en suma, no nos alejan demasiado de la “mirada artística”, existe otro mérito en Alfonso Reyes y es el de haber puesto nuevamente sobre el tapiz



las relaciones entre arte y sociedad, y de haber descubierto cómo esta expresión se adaptaba a los problemas planteados a nuestra época por el peso cultural de los elementos sociales contemporáneos: comunicación de masa e interferencia de los factores económicos en el arte y elaboración de nuevas mitologías.

El cine no era todavía más que un espectáculo con técnicas artesanales y, algunas veces, con fallas mecánicas; no obstante, Alfonso Reyes vislumbró acertadamente que este arte no iba a permanecer al margen del fenómeno de industrialización de la sociedad y que se integraría mejor que cualquier otra a los criterios de la era industrial. El cine, al utilizar la técnica y los grandes medios de la industria, podía ganar en expresividad y "la fábrica" de Hollywood podría hacer avanzar rápidamente las posibilidades del arte fílmico. Sin embargo, habría que considerar los riesgos. La ambivalencia entre arte e industria que representaba el nuevo lenguaje fílmico ofrecía ventajas, mas el equilibrio debía preservarse. La función primordial de los medios industriales era la de servir de apoyo al arte, y no de apoyarse en ella para convertirse en un "business" cualquiera. Una crítica lúcida sería necesaria para salvaguardar dicho equilibrio.

"La industria, que a veces aprovecha a las artes, contra todo lo que por ahí se declama, ha cargado de vitalidad al cinematógrafo, salvándolo del peligro de perecer olvidado como un mero pasatiempo fugitivo."³¹

Vemos cómo, al contrario de los humoristas tradicionales, Alfonso Reyes no rehusa esa aportación del siglo, sino que desea utilizarla para convertirse en maestro. En el momento en que los defensores de las "Humanidades" consideraban, a menudo, a la ciencia y a la técnica como a las enemigas del espíritu, esta actitud merece ser destacada. No hay que creer, sin embargo, que Reyes se entusiasma por la novedad al punto de olvidar la función crítica necesaria de un espíritu cultivado. Sabe muy bien, y así lo expresa, que el peligro para el arte es el de una industria descontrolada, el de un aniquilamiento de los medios de expresión por los artificios técnicos, y denuncia al mal cine resultante del empleo desmedido del soporte industrial, así como lo ridículo de la distancia entre los medios usados y el efecto a producir:

"Pasa el Rey en persona, a la cabeza de sus legiones —infantería, caballería, artillería, banda militar y bandera— y todo para ocupar una estación donde ha de bajar del tren un pobre diablo que lleva consigo la mitad de una perra chica."³²

Pero el riesgo mayor que amenaza al arte cinematográfico —y aquí también la crítica de Reyes es profética— es el de la integración a los circuitos económicos de la producción y el consumo, es decir el del elemento comercial. Una de las funciones capitales de la crítica está —más allá de los juicios estéticos— en la preservación del arte en el contexto social que tiende (y el futuro dio toda la razón a Reyes) a asimilar el film como producto de venta.

"Todo arte produce artículos de comercio, objetos de compraventa, y el que paga es el público. A los intereses de éste conviene que el nuevo arte cinematográfico esté vigilado de cerca por la crítica."³³

Es extremadamente importante para el porvenir del cine que la distribución no se vea sometida a los intereses de dinero de la producción: la calidad antes que la ley de mercado:

"Los cines no debieran limitarse pasivamente a lo que las casas alquiladoras ofrecen; debieran informarse de lo que pasa por el mercado y exigir al alquilador que lo importe."³⁴

Las complejas relaciones del cine y del dinero, más agudas que en cualquier otro terreno y más peligrosas, no escaparon a la sagacidad crítica de Reyes, y en una época en que el problema no era tan importante como hoy en día.

La otra función social y primordial del cine que "Fósforo" tuvo la inteligencia de subrayar, es la elaboración de una nueva y poderosa mitología. A partir de la fuerza de identificación que



señalamos más arriba, el impacto reiterativo y simbólico de la imagen animada va a establecer una red mística que puede marcar profundamente a los significados sociales. Así, Charlie Chaplin es un nuevo Pierrot:

“Charlot es siempre Charlot: un nuevo tipo cómico que ya hemos comparado a Pierrot; una nueva creación que queda fijada para siempre en el cielo estético de la pantalla, y aparece semejante a sí mismo, en los varios episodios de su vida grotesca... rebasando el campo del cinematográfico, saldría a la vida trocado en nuevo tipo cómico tan consistente como Pierrot.”³⁵

Hollywood se convertía en el Olimpo de los tiempos modernos con sus modelos y su propia moral, evidentes para “Homero en Cuernavaca”:

“...al hacer una heroína de la mecanógrafa, musa de la nueva civilización.”³⁶

la mecanógrafa reemplaza a la pastora y el banquero al príncipe azul. El encantamiento ante la pantalla reemplaza al proselitismo de las imágenes religiosas del pasado, y necesariamente otras formas de conducta habían de desprenderse:

“En California, el cine ha creado inmensos establecimientos que alcanzan las proporciones de pequeñas ciudades y que pueden considerarse como la última evolución del carro del Corpus o de la barraca del titiritero... ahora bien, toda asociación especial requiere sus leyes y hasta su ética propia en ocasiones. Un pueblo en peregrinación, por ejemplo, acaba por forjarse un concepto del bien y el mal que no siempre coincide con el concepto del bien y el mal entre los pueblos sedentarios.”²⁷

¿No reconocemos ahí el lenguaje de la sociología contemporánea, al nivel de institución social de una forma de expresión?

Podríamos llevar mucho más lejos nuestro análisis, describir de manera más detallada las opiniones de Alfonso Reyes sobre el cine, pero estos cuantos ejemplos nos han parecido suficientes para definir un sentido crítico y para revelar un aspecto significativo de un humanista que veía hacia el futuro. Y todo esto contradice la tendencia a hacer sólo de él un representante de la tradición clásica. El mérito al haber prefigurado las líneas de una estética original y el haber detectado los recursos y peligros de una integración del cine a las formas más características de la sociedad contemporánea, hacen de “Fósforo” un precursor de los especialistas del séptimo arte.

Por otra parte, la exposición aun rápida de su crítica cinematográfica debe permitirnos contribuir a modificar la imagen anquilosada del “Sabio americano” y a no encerrarlo en el simple símbolo de hombre del Renacimiento. Ya es tiempo de volcarse sobre su obra “extra-erudita” —de la cual la crítica cinematográfica es un aspecto— y de demostrar su gran alcance.

Esta crítica, que se aplica a los bosquejos de lo que será más tarde el cine, (*El féretro de cristal*, *Maciste...* etc...) hace aparecer detrás del “Hombre de Letras”, del “pensador clásico de América”, a un hombre sensible y lúcido, plenamente acorde con su tiempo. Ella nos revela a un escritor abierto a las preocupaciones más diversas de la humanidad, a la cultura viva y dinámica tal como la entendemos hoy en día. En una actividad que algunos han juzgado menor, nosotros encontramos elementos que se hallan entre los más creadores y fecundos de Alfonso Reyes. Ellos ayudan a definir mejor el lugar de este verdadero humanista, que fue motor de una corriente del pensamiento: sólido receptáculo de una cultura tradicional, pero también precursor, “abridor de caminos” para las futuras generaciones. En el terreno de la crítica cinematográfica, los notables escritos de Xavier Villaurrutia son el ejemplo más claro de esa vía indicada por el hermano mayor, en toda su riqueza.

En suma, es en el seudónimo utilizado por Alfonso Reyes al pie de sus artículos, donde podremos encontrar la definición más clara del papel que jugó en el pensamiento contemporáneo: demostró que, por los tiempos que corren, “Fósforo” podía tener, más bien, la función de “antorcha”.

Universidad de Perpignan

Notas

- 1 Franz Sury: *Le cinema, pilote du monde moderne*, Coopérative du livre, Bruxelles, 1950, p. 320.
- 2 Robert Claude, Victor Bachy, Bernard Taufour: *Panoramique sur le 7ème Art*, Editions Universitaires, París, 1959.
- 3 Carta de Pedro Henríquez Ureña, de New-York, 8 agosto 1916.
- 4 Réponse d'Alfonso Reyes, de Madrid.
- 5 Alfonso Reyes: *Obras Completas*, Tomo IV, Fondo de Cultura Económica, México, 1956. p. 199.
- 6 Ibid.
- 7 Ibid. p. 200.
- 8 Ibid. p. 204.
- 9 Ibid. p. 210.
- 10 Ibid. p. 210.
- 11 Ibid. p. 200.
- 12 Ibid. p. 212.
- 13 Ibid. p. 208.
- 14 Ibid. p. 232-233.
- 15 Ibid. p. 218.
- 16 Ibid. p. 232.
- 17 Ibid. p. 232.
- 18 Ibid. p. 234.
- 19 Ibid. p. 207.
- 20 Ibid. p. 222.
- 21 Ibid. p. 227.
- 22 Ibid. p. 206.
- 23 Ibid. p. 206.
- 24 Ibid. p. 203.
- 25 Ibid. p. 206.
- 26 Ibid. p. 216.
- 27 Ibid. p. 205.
- 28 Ibid. p. 216.
- 29 Ibid. p. 200.
- 30 Ibid. p. 216.
- 31 Ibid. p. 200.
- 32 Ibid. p. 215.
- 33 Ibid. p. 200.
- 34 Ibid. p. 228.
- 35 Ibid. p. 212.
- 36 Ibid. p. 221.
- 37 Ibid. p. 229.

Ramón Eduardo Ruiz

La guerra con México: tres etapas en el pensamiento norteamericano

El tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848 fue el último capítulo de la guerra entre México y los Estados Unidos. México salió de esa guerra desposeído de la mitad de su territorio, vencido y exhausto. Con el paso del tiempo, según nos explica el historiador mexicano Armando Ayala Anguiano, la “vergüenza” de la catástrofe “llegó a ser insoportable no sólo para los soldados que perdieron... sino para todos los mexicanos”. Sin embargo, pocos historiadores norteamericanos han dudado de la justicia de esa inmensa conquista territorial. Recientemente, el historiador Seymour V. Connor, quien acusa a México de ser el agresor, compiló un análisis cuantitativo de la opinión de los historiadores sobre ese conflicto. De los 766 panfletos y artículos escritos entre 1846 y 1970 (más de cuatro quintos publicados en los Estados Unidos), solo el 16% consideran a los Estados Unidos como responsables de la guerra. El 75% prefieren no hablar de culpa.

Aparentemente, sólo uno de cada seis escritores ha tomado en serio la censura de Abraham Lincoln a la política belicosa de su gobierno. Lincoln, reverenciado como el salvador de la Unión y recordado como el gran emancipador, disfrutó de poco prestigio como historiador entre los estudiantes de la guerra. Por el contrario, la mayoría de los historiadores han aceptado la interpretación de Justin H. Smith, ganador del premio Pulitzer en 1920 con el libro *La Guerra con México*, que es una defensa elocuente de la inocencia norteamericana. Smith descarta el veredicto de Lincoln con un simple comentario. Lincoln, escribe Smith, deseaba distinguirse “ante su gente... revelando, de una manera apropiada a sus escasos años, que como México... tenía jurisdicción sobre la parte norte del Río Grande... sangre americana debió haber sido derramada en suelo mexicano”. Todavía en 1968, Kenneth M. Stamm, C. Vann Woodward, Arthur M. Schlesinger, Jr., Edmund S. Morgan, Bruce Catton y John M. Blum, seis importantes historiadores y colaboradores de *The National Experience*, aclaman el libro de Smith como el estudio “más completo y valioso... sobre la guerra con México”. Pero según Frederick Merk, destacado historiador y autor del libro *The Monroe Doctrine and American Expansion*, fue precisamente Lincoln y no Smith quien habló con objetividad. Y es precisamente el punto de vista de Lincoln sobre la causa inmediata de las hostilidades —o sea la invasión del área en disputa por el ejército norteamericano— el que ha sobrevivido al paso del tiempo.

La controversia sobre la culpabilidad empezó con el Presidente James K. Polk, quien el 11 de mayo de 1846 pidió al Congreso aprobar una declaración de guerra contra la República de México. En ese mensaje Polk describía los acontecimientos que lo llevaron a pedir dicha resolución. Después del rompimiento de relaciones diplomáticas, debida a la anexión de Texas por los Estados Unidos en marzo de 1845, los Estados Unidos no habían tomado ninguna acción en respuesta a los “daños e injusticias cometidas por el

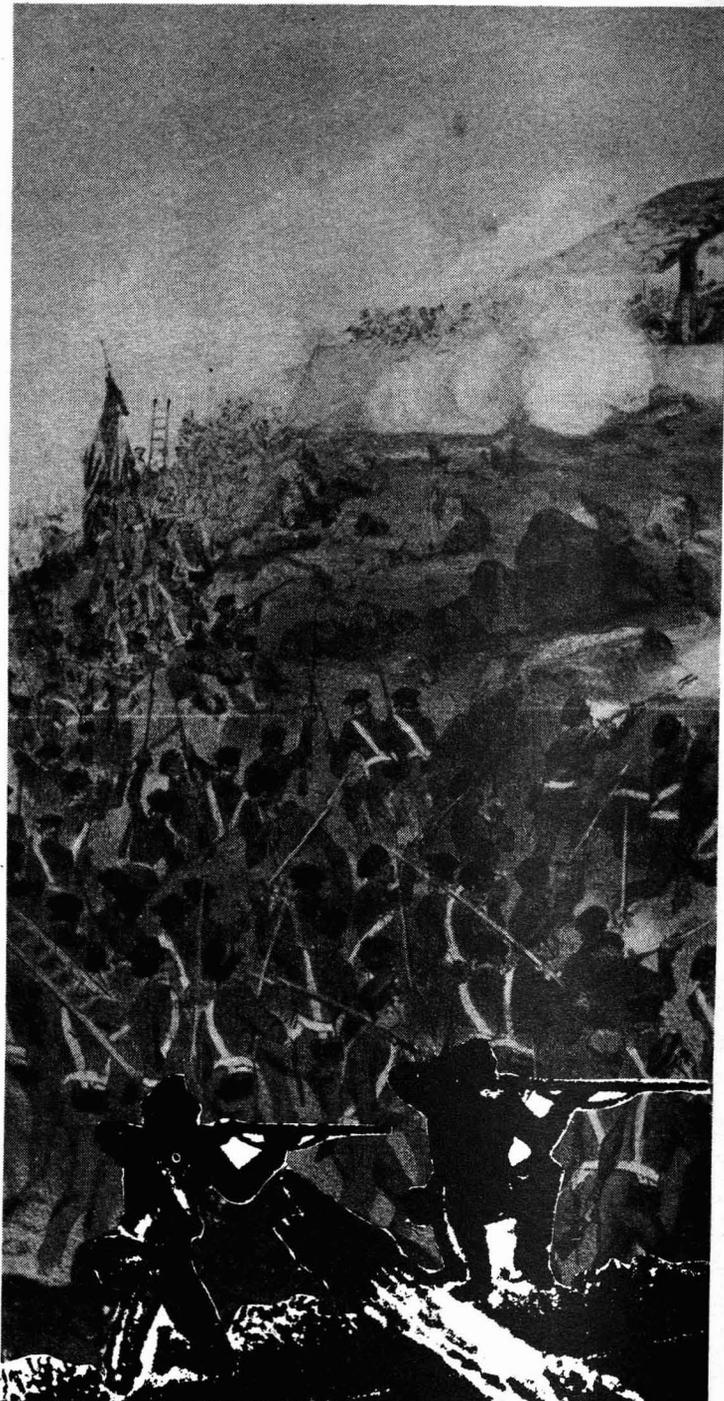


gobierno Mexicano contra ciudadanos de los Estados Unidos". En septiembre de 1845, "esperando establecer la paz con México en términos liberales y honorables, y al mismo tiempo regular y ajustar nuestra frontera y otras causas de nuestras diferencias... bajo principios justos e imparciales", Polk envió un delegado a México con suficiente autoridad para arreglar todas las disputas. El emisario, John Slidell, desembarcó en Veracruz el 30 de noviembre, pero nunca puso sus pies en el palacio presidencial. El Presidente mexicano, José Joaquín de Herrera, rehusó ver a Slidell para discutir el asunto de Texas, ya que temía el peligro de un cuartelazo militar. Sin embargo, la prudencia de Herrera no lo salvó de sus enemigos. El 29 de diciembre un ejército al mando del General Mariano Paredes derrocó su gobierno. Paredes, el nuevo Jefe de Estado, también rechazó a Slidell quien en marzo pidió su pasaporte. Para usar las mismas palabras de Polk, México rehusó de esa manera "la oferta... para un ajuste pacífico". Mientras tanto, Polk había ordenado al General Zachary Taylor y su ejército a entrar a la región comprendida entre los ríos Nueces y Grande a fin de "contrarrestar la amenaza de invasión a Texas por... tropas mexicanas". Para defender a Texas, el deber había llamado a Polk "a extender nuestra protección sobre nuestros ciudadanos y sobre nuestro suelo". Pero las tropas de Taylor, acampadas en Corpus Christi no recibieron órdenes de marchar hacia el sur, según nos dice Polk, hasta que él "recibió información de México que hacía probable, si no seguro, que el gobierno mexicano se iba a negar a recibir a su enviado".

Según Polk, Texas había declarado el Río Grande como su frontera con "jurisdicción... extendida y ejercida más allá del Nueces". Además, el 31 de diciembre de 1845, el Congreso había unánimemente... reconocido a la región más allá del Nueces como parte de nuestro territorio, haciendo de esta manera su defensa un caso urgente". El 3 de febrero Taylor recibió la orden de Polk y el 8 de marzo se dirigió hacia el sur. El 24 de abril la caballería mexicana cruzó el Río Grande y empezó la matanza, hiriendo y capturando a soldados del ejército de los Estados Unidos.

México, declaró Polk, al cruzar "la frontera de los Estados Unidos, ha invadido nuestro territorio y ha derramado sangre norteamericana en suelo norteamericano". En la opinión de Polk, la responsabilidad moral descansaba en las espaldas mexicanas. "La guerra es un hecho", dijo al Congreso, "a pesar de todos nuestros esfuerzos para evitarla... por la voluntad de México". Claramente, la validez de la versión de Polk sobre la culpabilidad de la guerra depende de su afirmación de que la verdadera frontera de Texas era el Río Grande, y no el Nueces, 150 millas al norte, como sostenía México: por lo tanto, el asalto mexicano a las tropas de Taylor constituía una invasión del territorio norteamericano.

La justificación dada por Polk para iniciar la guerra perturbó a Lincoln, quien tomó su lugar en el Congreso el 6 de diciembre de





1847. Como nuevo representante por el Estado de Illinois, un estado que favorecía la guerra, Lincoln inicialmente guardó silencio. Esta era la actitud de la mayoría, pues sólo dos senadores y catorce representantes votaron contra la resolución de guerra. Sin embargo, con el tiempo, Lincoln expuso sus ideas y apoyó todas las resoluciones que censuraban a Polk. Como le dijo a William H. Herndon, su amigo y colega, “la guerra fue innecesariamente e inconstitucionalmente iniciada por el Presidente”. Lincoln calificó la posición de Polk como “una mentira”. Sólo dos posibilidades existen, explicó Lincoln, “o decir la *verdad*, o decir una sucia, villana y sangrienta mentira”.

En el pensamiento de Lincoln, Polk había hecho “una guerra de conquista”. Si Polk y los expansionistas no hubieran codiciado las provincias occidentales de México, la disputa podía haber sido allanada. “de una manera amigable”. Sin embargo, Lincoln reflexionó al escuchar los términos de paz: ¿por qué es que Polk deseaba territorio más allá de lo necesario para asegurar “indemnización por el pasado y seguridad por el futuro?” Lincoln puso poco valor en la afirmación de Polk acerca de la mala disposición Mexicana para negociar: Paredes y su golpe no habían frustrado las esperanzas para la paz. Por el contrario, Lincoln señaló que Polk había despachado el ejército de Taylor antes de tener noticia de la caída de Herrera. Polk decidió hacer la guerra sin considerar los acontecimientos políticos en México.

Lincoln también descartó la explicación de Polk sobre cómo estalló la guerra. La insistencia de la Casa Blanca en un ataque mexicano sobre suelo americano molestó a Lincoln, porque Polk no había explicado adecuadamente cómo las tierras entre El Nueces y el Río Grande, el escenario del primer conflicto armado, pertenecían a los Estados Unidos. El mensaje oficial carecía de un tono verdadero. El 7 de diciembre de 1846, Polk había acusado a México de haber dado “el primer golpe”, derramando sangre americana sobre “nuestro propio suelo”. Un día más tarde, él alegaba que había amplia razón para la guerra “mucho antes del estallido de las hostilidades”, puesto que los jefes mexicanos habían rechazado todo gesto para un acuerdo pacífico y se habían negado a ver a Slidell “o a escuchar sus proposiciones”. Entonces, según Polk, los Estados Unidos se abstuvieron de tomar la iniciativa “hasta que el propio México nos agredió invadiendo *nuestro suelo* en un acto hostil y derramando la sangre de nuestros *conciudadanos*”.

En su *Spot Resolutions* del 22 de diciembre de 1847, Lincoln por primera vez expresó su escepticismo en público. En una serie de preguntas, desafió a Polk a probar el reclamo americano de las tierras entre el Nueces y el Río Grande. ¿No había España controlado el territorio desde el Tratado Adams-Onís de 1819, y más tarde la República Mexicana?, preguntó él. ¿No habían los hombres de Taylor arrojado de sus casas a los habitantes mexica-

nos de los pueblos que estaban en Texas desde antes del rompimiento con México? ¿No era la sangre americana derramada, preguntaba Lincoln, en verdad aquella de “*oficiales armados y soldados*” invadiendo poblaciones mexicanas? Pocos días más tarde, en un discurso en el Congreso el 12 de enero de 1848, Lincoln amplificó sus cargos. Fue cuando se preguntó si el Río Grande había sido la frontera de Texas. ¿Cómo pudo Antonio López de Santa Anna, el general mexicano derrotado en 1836 por Sam Houston y tomado como prisionero de guerra, haber concedido a Texas todas las tierras al norte del Río Grande? ¿Habían Texas o los Estados Unidos, antes o después de la anexión, ejercido control más allá del Nueces? ¿De qué manera pudo el Congreso justificar el reclamo de la frontera del Río Grande?

Lincoln argumentó —a diferencia de otros críticos de la guerra que marcaban la frontera de Texas en el Nueces— que ni el Río Grande ni el Nueces dividían a Texas de México. Como informó a Horace Greeley, la frontera fue determinada por la presencia de poblaciones americanas, las cuales se extendieron más allá del Nueces “pero de ninguna manera alcanzaron el Río Grande en ningún punto”. Desde su perspectiva, el “estupendo desierto” entre los valles de aquellos dos ríos “y no los ríos mismos separaban Texas y México”. El ejército americano había entrado en un área que reclamaba demarcación. Al aproximarse las tropas, los mexicanos huyeron de sus villas, abandonando las cosechas. “Es un hecho”, escribió Lincoln a John Mason Peck, “que el ejército de los Estados Unidos al buscar el Río Grande marchó sobre una población pacífica de mexicanos”. Taylor, por su parte, había construido Fort Brown “dentro de un campo algodonero mexicano, en el cual una nueva cosecha estaba creciendo”. El conflicto armado entre los dragones americanos y la caballería mexicana había también tenido lugar en “otro cultivo mexicano”. Para Lincoln, esas transgresiones parecieron nada “amigables o pacíficas”. El Río Grande no había marcado la frontera occidental de Louisiana, adquirida por los Estados Unidos en 1803. Según Lincoln, Polk había reconocido que los Estados Unidos dejaron en manos de España todas las tierras al oeste del Río Sabinas en el Tratado Adams-Onís de 1819.

Y aun si suponemos que el Río Grande era aceptado como el límite de Louisiana, meditaba Lincoln, cómo podía una línea “que una vez dividió tu tierra de la mía... señalar la frontera entre nosotros, después que yo te he vendido mi tierra?” Lincoln creyó que tal proposición era “completamente absurda”. Texas además, nunca había considerado en sus constituciones el Río Grande como su límite. Antes bien, México había considerado sus fronteras en el Nueces. Claramente, la cuestión de propiedad requería un cuidadoso estudio.

Una lectura atenta del acuerdo firmado por el general Santa Anna en 1836, decía Lincoln, revelaba que el general, entonces un



prisionero de guerra, no había dicho nada acerca del Río Grande como frontera de Texas. Por el contrario, Santa Anna no prometía terminar la guerra y rechazaba los problemas de fronteras. Además en la sección en la que se pedía la retirada de las fuerzas mexicanas “al otro lado del Río Grande” para evacuar el territorio de Texas, una estipulación requirió que las tropas de Texas permanecieran a cinco leguas del enemigo. Así, por los términos singulares del acuerdo con Santa Anna, Texas prometió estar cinco leguas al norte de la frontera que Polk reclamaba para ella. Polk había también evitado contestaciones sobre su punto de vista de la jurisdicción, tanto para Texas como para los Estados Unidos. Mientras que decía que la frontera se extendía más allá del Nueces, él se abstuvo de decir si estaba en el Río Grande. Además, el Congreso, al anexar Texas, no marcó el Río Grande como límite. Por el contrario, dijo Lincoln, el Congreso dejó “todas las cuestiones de límites a un futuro arreglo”. En su nueva constitución (1845) como Estado, Texas había aceptado la posición del Congreso.

Por “designio” concluyó Lincoln, Polk había falsificado el registro. No obstante sus afirmaciones, Polk había “enviado el ejército a una región mexicana que nunca había estado sometida por consentimiento o por fuerza a la autoridad de Texas, o de los Estados Unidos, y allí, y de ese modo la primera sangre de la guerra fue derramada”. Lincoln, en el pasaje a menudo citado de su discurso al Congreso, desafió al Presidente a probar el título de la frontera disputada. “Pero si él no puede, o no quiere hacer esto”, concluyó Lincoln, “si sobre cualquier pretexto, o sin pretexto, él lo rechazara o lo omitiera, entonces yo estaré completamente convencido, de lo que estoy más que sospechoso, de que él está profundamente consciente de estar en el error —que él siente la sangre de ésta guerra, como la sangre de Abel—, clamando al cielo en contra de él”.

El historiador Justin H. Smith, quien escribió sobre el tema 70 años más tarde, tuvo grandes dificultades con el problema de los límites y se esforzó por sostener la interpretación de Polk. Según Smith, el 3 de febrero de 1846, Taylor recibió órdenes, que le habían sido enviadas un mes antes, para que saliera de Corpus Christi y se acampara en el Río Grande, “en el lugar que él consideraba más ventajoso”. Los Estados Unidos, “al estacionar tropas pacíficamente... entre el Río Nueces y el Río Grande... se puso en igualdad con México”. La presencia de Taylor se justificó bajo “el principio de ocupación pacífica conjunta”. Por el contrario, México “no tuvo oportunidad de enviar un ejército a esa región con propósitos defensivos”, y si un ejército Mexicano hubiera sido enviado “a través del Río Grande” eso hubiera significado la guerra.

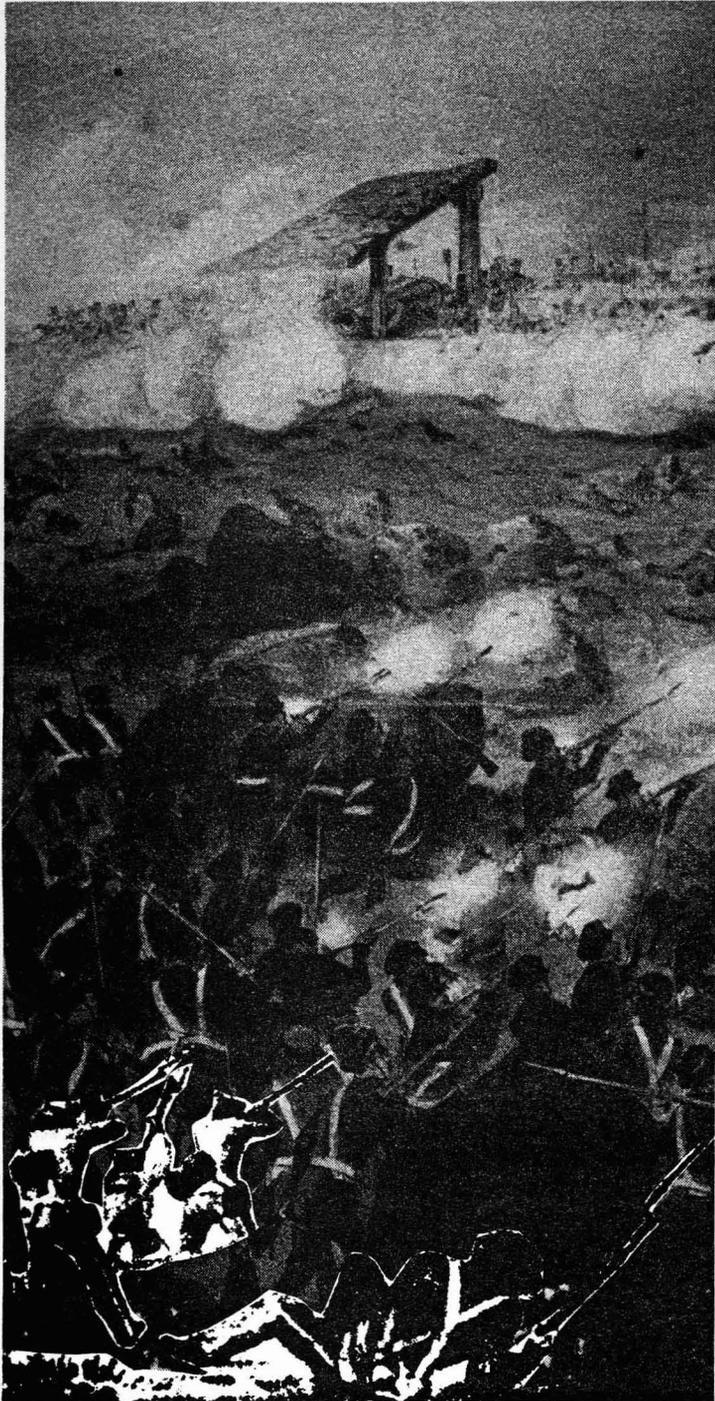
En la opinión de Smith, el Presidente Polk no esperaba que México declarara la guerra antes “de acestar el golpe”. Los Estados

Unidos y no México, añade Smith, mantenían un reclamo legítimo sobre el territorio en disputa. De acuerdo con el Departamento de Estado “si una demarcación oficial hubiera existido, la guerra entre Texas y la madre patria la hubiera anulado”. Aunque Texas no había ocupado de hecho la tierra en disputa hasta el Río Grande, el reclamo Americano tenía, no obstante, amplia justificación. Hasta 1819 los norteamericanos creían que la compra de Louisiana de 1803 incluía Texas con el Río Grande como frontera. Mientras que los Estados Unidos en el tratado de 1819, cedieron “cualquier posesión que teníamos al oeste del Río Sabinas... no nos retiramos de nuestra posición”. Por lo tanto, Texas “parecía tener su frontera en el Río Grande (en 1845) no menos que antes porque otro límite no había sido establecido. Así pues, al anexar Texas, los Estados Unidos resucitaron su “viejo reclamo”. Al mismo tiempo, Polk le había prometido a Texas mantener su demanda.

Pero todavía hay otros problemas con la explicación de Smith. En su relato Smith tiene dificultades para explicar la salida de Taylor de Corpus Christi el 8 de marzo. Es claro a cualquiera que estudie los documentos, que los pueblos que Polk consideraba norteamericanos en realidad estaban habitados por mexicanos. Por lo menos en tres ocasiones Taylor se encontró con mexicanos durante su jornada hacia el sur. “En algunos lugares”, reconoce Smith, “los Mexicanos habían quemado los pastos”; en Arroyo Colorado, las tropas al mando del General Francisco Mejía (comandante de Matamoras), casi emboscaron a los norteamericanos; y a aproximadamente diez millas al norte del Río Grande los soldados de Taylor se encontraron “chozas en medio de milpas de maíz, algodón y granadas”. México, después de todo, podría haber reclamado el territorio en disputa bajo el principio de conquista previa y colonización.

Tampoco pudo Smith ignorar las implicaciones de las actividades militares de Taylor, porque Taylor, después de establecer su campamento frente a Matamoras y de izar la bandera de las barras y las estrellas en un lugar que el llamó Fort Brown, instaló un grupo de cañones apuntados hacia el poblado Mexicano. Cuando el comandante mexicano ordenó a Taylor regresar al Río Nueces, continúa Smith, Taylor “contestó con un pedido a la fuerza naval norteamericana, que se encontraba estacionada en la boca del Río Grande, para que bloqueara el citado río. Sin provisiones traídas por mar, concede Smith, “era imposible que una gran fuerza militar pudiera permanecer en Matamoras”. Las hostilidades armadas no empezaron sino hasta el 25 de abril, cuando una caballería Mexicana emboscó a un grupo de soldados norteamericanos, que habían sido enviados en misión de reconocimiento.

A pesar del “trágico y lamentable” choque, Smith no cree que Polk pueda ser considerado responsable, ya que había predicado la paz hasta el momento en que las noticias sobre el ataque mexicano



“cayeron sobre Washington como una bomba”. ¿Cómo puede alguien criticar a Polk por enviar tropas a una región reclamada por los Estados Unidos? Por el contrario, “la ocupación Mexicana al norte del Río Grande, “para citar a Smith, “no podría haber sido de otra manera que por consentimiento tácito”.

Taylor tampoco puede ser censurado por su “acto provocativo” de apuntar sus cañones hacia Matamoros, que Smith ve como “una medida defensiva adoptada... por razones militares junto con proposiciones y seguridades de paz”. La posición de Taylor en el Río Grande no invitaba al rompimiento de hostilidades. Si seguimos la lógica de Smith, la “ocupación conjunta” podría haber ocurrido pacíficamente, “si no hubiera sido por la acción claramente agresiva de México”. Las “hostilidades”, según él, “fueron precipitadas deliberadamente por el deseo y la acción de México”.

Curiosamente, Smith nos cuenta otra versión en sus notas a pie de página. En ellas nos dice que las pretensiones limítrofes de Polk y los texanos no eran válidas. “La sola pretensión a un límite”, dice Smith, “no prueba nada”. Los Estados Unidos, afirma Smith, habían rápidamente abandonado el reclamo de Texas sobre Santa Fe. En realidad, Texas no había establecido jurisdicción más allá del Río Nueces. El acuerdo con Santa Anna sólo parece situar el límite en el Río Grande. El general, que era prisionero de guerra en ese momento, no cedió su autoridad presidencial; además, más tarde Texas rompió el acuerdo y México lo repudió. En lo que respecta al punto de vista de Polk sobre el límite, “el autor considera el reclamo norteamericano y todas las conclusiones basadas en él sin fundamento”.

En ese punto de su análisis, Smith se encuentra con un problema de difícil solución. Habiendo descartado como falsas las pretensiones de Polk sobre el territorio comprendido entre los Ríos Grandes y Nueces, Smith necesitaba pruebas adicionales para su versión de la inocencia norteamericana y de la culpabilidad de México. El debía demostrar que, a pesar de ciertas inconsistencias y puntos débiles en el argumento de Polk, los mexicanos, o querían la guerra, o, debido a sus características, cometieron un error que los llevó a la guerra. Al comienzo de su discusión sobre las relaciones entre ambos países, Smith nos advierte que “debemos cuidarnos de los prejuicios”. Pero él mismo ya había decidido que las “autoridades mexicanas eran generalmente indisciplinadas, a menudo injustas o tramposas, y en muchas ocasiones totalmente deshonestas en sus tratos con los extranjeros”. Smith dedicó casi la totalidad de los dos primeros capítulos de su libro sobre México y sus habitantes a poner las bases de esta descripción tan poco lisonjera. Smith describe a la sociedad mexicana en términos poco galantes. Por ejemplo, el subtítulo final del segundo capítulo, dice: “El deplorable Estado de México.” Smith habla de políticos demagogos, auto-complacientes y despreciables y de estafas, deshonestidad e inmoralidad en la vida pública. Para él, las leyes y las



constituciones significaban muy poco "para una raza tan obstinada y apasionada". Todos los mexicanos, no importa la clase social a la que pertenezcan, "viven para complacer sus sentidos". Sólo una pequeña minoría disfruta "del gusto por la lectura de libros", la mayoría de los cuales son "terriblemente parciales, irresponsables y engañosos". Al hablar del carácter del mexicano, Smith se muestra elocuente. A un guía de mulas, nos dice Smith, "se le puede confiar cualquier encomienda con la seguridad de que será entregada". Pero si pierde a las cartas o pierde su trabajo "puede que lo asalte a uno el siguiente día". Los rancheros, que aman las apuestas y las peleas de gallos, pueden perder todas sus posesiones materiales, incluyendo a su esposa, y después encienden un cigarrillo y se alejan "sin una señal de remordimiento". La indolencia y el buen carácter son típicos del mexicano, a menos que algo "excite sus pasiones". De las mujeres, dice Smith: la conversación no es su fuerte, "porque raramente leen y nunca piensan". El temperamento, el ambiente y la educación limitan cualquier actividad intelectual y desapasionada. De hombres y mujeres apasionados, que han "crecido en medio de la pereza y la indolencia", no se puede esperar que practiquen el auto-control. Debido a que los mexicanos tienen pocas de las "cualidades para el auto-gobierno" y manejan mal cualquier cosa que requiera buen juicio y auto-control, "los malentendidos entre ellos y un país como los Estados Unidos, no sólo se producirán sino que de seguro serán problemáticos". Smith da a entender claramente que los mexicanos, a quienes califica de "niños" deben ser considerados como responsables de la guerra. Incapaz de justificar la guerra en los terrenos de la lógica y de la ley, Smith cae en un análisis muy discutible sobre los defectos del carácter nacional mexicano.

En su libro *La Doctrina Monroe y el Expansionismo Norteamericano* (1966), Frederick Merk, historiador de la Universidad de Harvard, ataca fuertemente la tesis de Smith. Merk destruye las pretensiones limítrofes de Polk y por implicación, confiere nueva validez a los puntos de vista de Lincoln.

Merk afirma que el Río Sabinas tradicionalmente marcaba el límite oriental de Texas. En 1816, el límite sur había sido marcado por España en el Río Nueces. En 1819 los Estados Unidos renunciaron a todos sus derechos sobre las tierras situadas al oeste del Sabinas. En mapas y atlas de la época, el límite de Texas siempre terminaba en el Río Nueces. Los tres mapas dibujados por Stephen F. Austin, el padre de Texas, marcaban el límite en el mismo punto. Un importante editor de Filadelfia publicó dos veces uno de los mapas. Los Atlas y mapas europeos, lo mismo que los norteamericanos, dibujados en 1830, 1834 y 1838, incluían en Texas sólo las tierras hasta el Nueces. Tanto John Quincy Adams como el expansionista Andrew Jackson, estaban de acuerdo en ello.

Texas, continúa Merk, tampoco estableció un derecho sagrado

sobre el área en disputa. Una de las demandas había sido negociada con un prisionero de guerra, y nunca fue sometida ante el Congreso mexicano, que era la autoridad máxima. Además, tanto Texas como Santa Anna le dieron muy poca importancia al acuerdo de 1836; tanto el primer presidente de Texas, David G. Burnet, como Austin, su Secretario de Estado, lo consideraban como un instrumento para ser usado en futuras negociaciones con México o los Estados Unidos. En 1836, los mismos texanos estaban de acuerdo en aceptar como límite al Río Nueces si sus pretensiones sobre el Río Grande eran el único problema que impedía el reconocimiento o anexión por parte de los Estados Unidos. Menos de diez años más tarde, Texas planeaba negociar sus límites con México a cambio del reconocimiento de su independencia. El fallido tratado de la Administración de Tyler (1844) no definía el límite. La resolución conjunta del Congreso de los Estados Unidos en 1845, que formalmente invitó a Texas a ser parte de la Unión, cuidadosamente se desentendió de las dificultades limítrofes para futuras negociaciones con "otros gobiernos".

A pesar de esa ambigüedad e incertidumbre, Polk envió a Taylor al Río Grande, donde éste plantó sus cañones frente a Matamoros. John M. Clayton, de Delaware, uno de los críticos de Polk, consideraba la marcha de Taylor y su bloqueo del Río Grande "una agresión tan grave como poner una pistola en el pecho de un hombre". Sólo entonces, dice Merk, las tropas mexicanas atacaron a los hombres de Taylor.

Merk también señala que Polk exageró otras disputas con México, especialmente las sumas de dinero adeudadas a los norteamericanos. Una comisión neutral había fijado la deuda mexicana en el equivalente de una cuarta parte de la suma cobrada por los reclamantes norteamericanos. Pero México interrumpió el pago de la deuda después de tres abonos. Polk señaló el saldo no pagado, eventualmente fijado por el gobierno norteamericano en \$ 3,250,000, como una de sus mayores quejas. No obstante, como dice Merk, muchos estados y corporaciones norteamericanos habían rehusado pagar la suma de \$ 200,000,000 a tenedores de bonos ingleses, hecho señalado con frecuencia a la administración por los críticos de la guerra.

El 11 de mayo de 1846 la mayoría demócrata en la Cámara de Representantes limitó a dos horas el debate sobre la guerra. La votación en el Senado ocurrió el 12 de mayo, después de un solo día de debate. Según Merk, Polk usó el asunto del ataque a la bandera norteamericana "para meter a su país de estampida en la guerra". Sin embargo, al final el país oyó a los críticos, tal vez suavizando de esta manera la fuerza del tratado de paz con México. Sin la oposición del representante Lincoln, quien reflejaba algunas de las opiniones más importantes de ese periodo, Polk y sus aliados podrían haberse apropiado de una porción mayor de México.

Oscar
Zorrilla

E

l sueño
de la
razón

¿Por qué?

Jamás han querido a este pueblo, aunque lo digan. Porque si alguna vez lo hubieran hecho, habrían tratado de ahorrarle tan grande carga de miseria, de mentira y de estupidez. Gobernantes codiciosos que lo explotan con desvergüenza y sin recato, cada vez más acerbamente. Francisco acomoda sus pinceles y cartones. Vago por entre los escombros de un país sin nombre, en una región calcinada, de continuo asombrada ante la inminente catástrofe, que parece no terminará. "Amados vasallos míos: Vuestra noble agitación en estas circunstancias es un nuevo testimonio que me asegura de los sentimientos de vuestro corazón, y yo, que cual tierno padre os amo, me apresuro a consolaros en la actual angustia que os oprime. Respirad tranquilos; sabed que el ejército de mi caro aliado, el emperador de los franceses, atraviesa mi reino con ideas de paz y de amistad. Yo, El Rey." La bella calesa dorada en que viajaba Francisco ha sido trocada por una carroza dura, y los nerviosos caballos andaluces por un calmoso percherón. "Gasto mucho, amigo Martín, porque en primer lugar así lo exige mi posición, y en segundo porque me gusta. No puedo limitarme, como hacen otros." Los toscos dedos del pintor hurgan dentro de la oreja, queriendo calmar un silbido que ya no lo abandona nunca. "Quizá tú, que habitas la montaña, habrás visto los incendios, las lluvias de polvo, el color indeciso de los cielos. Los chacales de lentes oscuros y cascos guerreros que extorsionan a los últimos viandantes, que patrullan frente a las escuelas, que encarcelan a aquellos que se atreven a levantar la voz." Pero ésta, que creíamos calamidad pasajera, se acrecienta. "No me reconocerías si me vieras, Martín; quizá sólo te darías cuenta por la nariz arremangada y los ojos hundidos." La ciudad se muere. Delante de él, un ciego toma su bordón y se aleja, tentaleando. Curiosa paz y curiosos príncipes, éstos, que sin haber terminado de enterrarla ya se aprestan a venderla y acuden al sucesor para comprarle añeja tranquilidad. Entre tanto, los niños macilentos se hacinan en las calles y piden limosna por las esquinas, al paso del carruaje de Monseñor. La sierra del Guadarrama vuelve a cubrirse de nieve. Imagina cómo brilla el viento entre la yerba plateada. La mañana, arriba, será un poco más clara y tal vez se miren los distintos palacios y las áreas todavía verdes de los lejanos bosques y el Jardín Botánico. Paret. Las casacas y pelucas de vizcaínos y gallegos inclinados a la francesa. El vacío cobalto y las nubes de estaño. "Vuestra Excelentísima Señoría: Respetuosamente solicito se me otorgue licencia para retirarme del Reyno por algunos meses, pues, habiendo mi salud menguado en estos últimos tiempos, considero riesgoso para mi cuerpo e inútil para el arte en que me ejercito, y para el que Vos os habéis dignado vertir palabras de inmerecido elogio en algún momento, el permanecer en esta ciudad y bajo este clima. Pienso establecerme en algún balneario de



aguas termales de la cercana Francia, si V. E. Señoría me otorga el favor solicitado y aquella tal cual suma de la que me he atrevido a hablaros. Dn. Fco. de Goya y Lucientes, Primer Pintor de Su Majestad." Rabioso, destroza por enésima vez aquel billete, que tanto le compromete y zahiere, ¡si al menos no tuviera que mencionar la suma ni hacerse corregir la maldita ortografía! Alimañas, todos esos bichos sonrosados y boquisueltos que ahora son jerarcas: "¿Cómo va, Goya?" "¿No sabe Vucencia que ahora me hablan por signos? Le he enseñado a hablar con las manos; para conversar conmigo, tenía que dejar de comer." No, jamás han querido al pueblo, aunque lo repitan. Porque si alguna vez lo hubieran hecho no lo cargarían de tantas y tan subidas alcabalas y prebendas, y mirarían más bien que la Administración obrara honestamente, y la Justicia, con equidad. Parecería, España, que has heredado todas las pasiones de la tierra y que ningún vicio te hubieran economizado. De hechizados y cobardes, tus Casas, antes Reales, nos entregan vez con vez gobiernos pusilánimes. "Llego ya a la tragedia de Aranjuez, acerca de la cual mi largo lloro, inconsolable durante tantos años, ha sido más por mi adorada patria que por la grande desventura a que me trajo la envidia de los hombres. Si hubiese sido yo la sola víctima inmolada a los furores de un partido: si satisfecha en mí su ira, hubiera dado aquel partido algún color a su injusticia, tomando mi lugar y haciendo un muro impenetrable al enemigo en derredor de su legítimo monarca: si hubiera respetado en Carlos IV al solo hombre que respetaba Bonaparte. Manuel Godoy, Privado del Rey." Mal anda el gobierno, si tales son sus príncipes. "¿Quién lo dice?" "Goya." "¿Ah! Entonces no es de temer. A los pintores volterianos nadie les hace caso. ¿Y quién podrá parar mientes en un afrancesado que pinta historias de brujas y machos cabríos? La Inquisición los vigila, a él y a sus compinches. Si tal opinara en público Jovellanos, podría influir, pero lo tenemos a recaudo en el castillo de Bellever. Que ladre, ya vendrá, sumiso, a terminar mi retrato. ¿Quién entiende, ni sus ademanes, ni eso que hace llamar sus disparates?" Ciegos, guías de ciegos. Pueblo atacado por todas las plagas, la del abuso, la del orgullo, la de la impudicia que conlleva la de la pobreza; pueblo plagado, ¿cuál no te corresponde? Como si todas aquellas amenazas con que se solía espantar a las ciudades, y aquéllas que se abatían sobre las fortalezas sitiadas, se hubieran arremolinado en tu seno y, entremezcladas, hubieran engendrado nuevos hijos y esperpentos en una danza sin término. Las calamidades de Egipto y de Gomorra, las de Esfinge y de Pandora, las del Diluvio y del Apocalipsis: ¿cuál, mi pueblo, te ha sido evitada?

No hay por qué

¿Y qué sé yo lo que es belleza? ¿Acaso este rozar el corazón invisible de las cosas, en estrecho concierto, acusando una armonía



que sobrepasa cualquier intento de expresión que se quiera hacer de ellas? ¡La gracia que anima a un ser humano y que nunca terminará de ser captada, aunque le demos un rostro, un color, una intención de equilibrio! Torpe empresa. Como si poseer la belleza significara, primero, poder ser bellos por dentro, y adecuar ese orden percibido internamente al ritmo propio de la naturaleza. ¡Cuánto más fácil nos resulta describir el horror, sin restarle grandeza! Y mientras más contemplo éste, más me escapa aquélla, y sólo acierto a transformar los objetos y los hombres en monstruos y reptiles: los perros lastimados, los mendigos, los cortesanos y los monjes, mujeres encorvadas, viejos ulcerados y niños suplicantes ante el proceder de sus mayores, en una perpetua ronda de Belcebú. Cornudos, marimachos, petimetres, alcahuetas. Pero que no me engañen mis ojos con lo que en mi alma y mi razón no concuerda. ¡Ah, mi patria! ¡Qué hijos te dio el mundo y cuánto más te valdría no llegar a ser abuela! Hambre y guerra y guerrilla te socavan. No, lo que pinto no es belleza sino un mal recuerdo equivocado, una gran sordera interna. La Cayetana cargando a su hijuela negra: algo que podría parecerse a la ternura y que se me vuelve tormenta. Y la Leocadia, que me sigue, con una

sonrisa pegada y sempiterna. Pero, Cayetana o Leocadia, ¿qué sé yo lo que es amor? ¿Acaso esto que no da ni obtiene respuesta? ¡Quién te viera encerrado en ti mismo, Francisco, mendigando cuartos y zalamerías a la histeria! Pero tampoco es por ahí, Francisco, que corre el Manzanares. Porque contemplar el horror es antes contemplarse con algo de horrible en uno mismo. Envarados, mis tapices al odiado estilo impuesto por Mengs y por Bayeu hablaban, con todo, sin tanta tragedia. Será que ya tampoco veo bien. ¿De qué te sirven los colores si ahora todo lo ves en bruma? ¡Qué se vayan, pues que todo se ha ido! Déjenme trabajar con la piedra oscura y con los ácidos, y con los toros que ni piden ni dan cuartel ni a perros ni a caballos ni a rejones, y que se yerguen, espléndidos, en el centro del terreno, con jirones de tela y piel humana entre los cuernos. ¡Ah, Pepe Hillo, cómo jugabas y retozabas en los encierros! Te he grabado porque guardabas tu sentido del humor, aún en medio del desastre y del griterío sanguinolento de bobos, alcaldes y duquesas. Eras para mí como la inteligencia enfrentándose al delirio. Tu destreza hería simultánea a la bestia noble que embestia y a la bestia innoble que llevamos dentro. Siento que te hayas dejado ir contra la muerte,





harto, harto y extenuado hasta el punto de cargar contra las astas, tu corazón de por medio. Yo nunca tuve tal arrojo, ni quizá debí tenerlo, aun cuando hirieran a mi gente. ¡Mamelucos, mamelucos con cimitarra y franceses! ¿De dónde brotó esta peste? Aparte del rey de Francia, ¿quién más ordena? ¿quién dicta atrocidades semejantes? Si la historia, al menos, adelantara y dijera, en épocas mejores, que tales supuestos héroes no son sino asesinos y locos sin vergüenza. ¡Si este pueblo, despreciado por curas y nobles descastados, aprendiera! No hay por qué ni para qué, Cayetana. La ciencia avanza y la infección avanza y la pobreza. Sal, pues, de España, Francisco, adonde ni siquiera sepas entender los gestos de otra lengua, que no te vas sino que te echan. Entre la cárcel, la deshonra, el vituperio y el destierro, que sea el destierro. Pintor de Cámara de la Corte. Director Honorario de la Academia. Primer Pintor del Rey. ¿Y qué, todo eso, cuando ni siquiera se cuenta, ya no con la belleza, sino ni con la calma, y sólo queda una enfermiza pasión en el pecho? Rembrandt, amigo viejo, ¡qué tortura es ser pintor! ¡Qué difícil ganarse la vida con las manos cuando hay quien la mutila con decretos! Mejor morir como un buen berrendo, de una estocada en la cerviz. Adiós, España, pues que ya no he de pintarte, que te guarde quien quiera que sea.

Y el Goya que se graba con sombrero de copa, y el que se mofa de la cara de Fernando VII y de la de Pepe Botella, y aquél que se adelantaba obsequioso ante el conde de Aranda, queriéndose orgulloso como don Diego ante las Meninas, fustiga el percherón y hace señas a Leocadia para que lllore en silencio.

Don Fernando: "¿Y Vuestra Majestad quiere ahora volver a reinar?"

Don Carlos: "No; estoy muy lejos de eso."

Don Fernando: "Pues ¿por qué me manda V. M. que le devuelva la corona?"

Don Carlos: "Porque se me antoja y no tengo necesidad de decirte la razón."

Nada

"Llegó, pues, Goya, a Bordeaux, sin siquiera un criado, él, que tanto lo necesita, sin hablar la lengua del país, sordo como una tapia." Y preguntándome por qué, Martín, por qué, a todo lo largo y ancho del Universo. Y preguntando si éste será el lugar de mi muerte, yo, que tengo tanto apetito por la vida. Tanto anhelo por acabar esa obra de arte, que no sería otra cosa que la propia existencia, antes que un minúsculo producto sujeto al juicio de los hombres, sujeto a las cadenas del tiempo. Porque, después de todo, Martín, el verdadero éxito consistiría en sobrepasarse a sí mismo, no en modos ni maneras, ni en haber dominado tal o cual oficio, porque siempre seremos aprendices, como quien intenta restituir el mar y no obtiene sino simples manchas que dan la ilusión de

movimiento pero que no dan el movimiento, que semejan chispas de luz, de profundidad, de lejanía, pero que no son ni luz ni profundidad ni lejanía, sino visiones planas, chatas, de dos dimensiones, tal como actuamos en lo que pretendemos que es la realidad. El pintor descubre repentinamente, al acaso, que la realidad se le escapa como el oro entre los dedos, y que ninguna técnica ni mezcla de técnicas es suficiente para contener la menor brizna de verdad. La visión está por detrás de la técnica, como la vida por detrás de la careta y del capricho de la existencia. He querido dejar de ser baturro y me he puesto de etiqueta, he querido dejar de ser cortesano y me he vestido de burgués. De burgués a sifilítico, a ermitaño, a loco, a viejo. Y ahora quiero dejar de ser español. Tal vez porque no soporto lo que pasa en mi patria, y porque mi patria no soporta que alguien se cambie la máscara del ser majo y castizo y cantaor. Todo eso que he garrapateado en cuadros. A brochazos, con espátula, con cañas: he recorrido la gama de oficios del hombre español, del rey al tabernero, del alguacil al actor. Y descubro que todo y nada de eso es Francisco. Que Francisco no ha vivido sino unas cuantas horas tratando de escapar de sus fantasmas y de los fantasmas de los demás. Si en ello hay arte será porque algunos se lo crean. ¡Pero del arte de vivir, una jeringa! Sigo aprendiendo. Pudo tocarme ser dorador o cacharrero. Pero me tocó ser deschavetado, en un mundo que no comprende ni respeta ni quiere a sus enfermos, sus pobres o sus muertos. Que sólo los esconde, los aparta o los entierra. Porque parece que eso es lo que hay que hacer. Y que siga la fiesta. ¿Quién me quita lo bailado? Amigo Zapater, te he escrito antes "que se me ha puesto en la cabeza que debo mantener una determinada idea y guardar una cierta dignidad que el hombre debe poseer, con lo cual, como puedes creerme, no estoy muy contento." Pues sigo sin estarlo. Ni tengo fe ni creo en que otra manera de existir o de pensar me salve de nada. Me vestí de afrancesado y me dí de codazos con los ilustrados, y ya ves: aquí tendré que disfrazarme de hugonote, o de católico viejo, o de gloria en el exilio, yo, que no supe si nací para niño de Vallecas. Tengo la impresión de que este siglo se durmió, creyendo estar despierto. Sólo espero que todos éstos que pregonan la moderna filosofía, y la economía, y el bienestar de los pueblos y otras lindezas con que defienden sus arcas, sepan para qué nacieron. Porque a los ochenta y tres años, Martín, quiero que lo sepas, desearía aprender lo que me quería decir la vida. A pesar de que le dibujé más de mil rostros, ella me esquivó con otros cien mil y me habló de la muerte. Quisiera añadir que a veces fue divertido, querido Martín. Te recomiendo a mi hijo, y a la hija de la Leocadia, y tú, encomiéndame a quien más quieras, para ver si le da luz a este ciego de entendederas y pintor de oficio. Quisiera poder decir que a veces fue divertido, pero una cierta dignidad. . . , tú sabes, amigo Martín".

Raúl
Béjar
Navarro

El mexicano norteamericano: Observaciones sobre su ubicación y surgimiento cultural

Ciertamente las diferencias de índole económica, ideológica, política y social que presenta la población de origen mexicano establecida —y en proceso de asentamiento— en los Estados Unidos constituyen un obstáculo difícil al tratar de hacer generalizaciones válidas para todos los individuos que, de una u otra forma, podrían ubicarse dentro de una cultura mexicano-norteamericana¹

Como premisa inicial, el origen sociocultural de los mexicanos que han emigrado en distintas épocas a Norteamérica, y que sin duda representan la mayoría de los mexicano-norteamericanos, y la cronología de su traslado influyen inequívocamente en la extrema disparidad individual y no han permitido la formación de una subcultura única, diferenciada de la norteamericana.

A su vez, el angloamericano, orgulloso, si se quiere formalmente, de su origen británico, de su sistema económico, que lo impulsa a un progreso económico constante, y de la certidumbre de ser depositario de un determinado “destino manifiesto”, ha rechazado cultural y étnicamente a miembros de una nación que en principio es considerada “de segunda” y que además fue vencida y dominada por la fuerza.

Este hecho que relaciona a un pueblo vencedor y desarrollado con otro vencido y subdesarrollado, trae como consecuencia que la población emigrante de origen mexicano no cuente con el apoyo de una nación con el suficiente poderío político que le permita fortalecer, no sólo la propia conciencia, sino también la confianza en un posible retorno a la patria. Puesto que la presión económica ha sido el principal motivo para abandonar México, este país no se responsabiliza de sus emigrados, contrariamente a lo que sucedió en la Italia fascista, la Alemania nazi o en otros países, donde, por ser otras las razones de la emigración, había una preocupación por los ciudadanos ausentes y por proporcionarles, desde la madre patria, escuelas, iglesias, centros sociales, etcétera, que mantuvieran siempre vivo un sentimiento hacia la nación original. En este sentido, y en contraposición a lo que sucede en México, recuérdese que el gobierno de los Estados Unidos apoya con todo su poderío a los norteamericanos que radican por distintos motivos en países extranjeros y que, básicamente, la intervención militar norteamericana, tan criticada en muchos países de origen latino, tiene —entre otras finalidades— la protección de los ciudadanos estadounidenses.

Por otra parte la conformación del sistema económico-político norteamericano puede considerarse sólida, y podría tomarse como referencia para sostener la hipótesis de que cuanto más acabada es la estructura social de una nación —o de un país que recibe a un grupo perteneciente a una cultura muy distinta a la propia— tanto menores son las probabilidades de “asimilación”. Por esta razón, los descendientes de mexicanos y los mexicanos nacidos en México y radicados en Norteamérica han creado múltiples grupos —indudablemente segregados— que brindan en sí toda clase de oportunida-

des para desarrollar actividades sociales y culturales a fin de que los individuos puedan hallar dentro de su propio grupo étnico ciertas seguridades que les permitan desenvolverse en un ambiente externo, en muchos casos hostil, así como la posibilidad de ocupar una posición social acorde con sus capacidades e inclinaciones.²

Esta amplia generalización podría llevar a otra hipótesis que se ha planteado en distintos trabajos y que sería válida principalmente para las personas de la clase media para arriba. Los individuos con mayor tiempo de convivencia con miembros de la “cultura angla” debilitan sus vínculos nacionales y, en consecuencia, si bien en algunos aspectos no están aislados de su grupo de origen, sí lo están en lo social, por vivir conforme al patrón de la sociedad capitalista postindustrial norteamericana, a pesar de que ésta les ofrece muy escasas recompensas de posición social.

La fuerza de la cultura de raíces mexicanas³ queda plenamente manifestada en el idioma, aunque inevitablemente se inicia un proceso de deterioro lingüístico desde el momento en que comienza la movilización social. Los mexicanos que anualmente se quedan a radicar legal o ilegalmente en los Estados Unidos se ven en un principio restringidos a los grupos de habla castellana, y su reacción natural es de cierta inseguridad y rechazo al medio ambiente, puesto que la forma más común de establecer contacto social en el nuevo ámbito es el conocimiento del idioma. Esto se agrava porque al entrar en contacto con los grupos de habla española, los recién inmigrados tienen poca presión para aprender el inglés, fenómeno que da lugar a un amplio espectro de modismos por la interferencia del inglés en el español.

Pero, puesto que el lenguaje no es sólo un instrumento de comunicación y entendimiento sino que, además, junto con otras formas de expresión, puede considerarse como un fenómeno de manifestación cultural, el cambio de idioma, cuando ocurre, puede repercutir en la formación interna y, por consiguiente, en otros medios de expresión. Por lo tanto, el uso de dos idiomas, o el cambio de idioma, tiende a preparar al individuo para la transformación de su vida cotidiana y a repercutir, asimismo, en sus características psicológicas, que se vuelven más acordes con la comunidad de nueva adopción.

La adaptación empieza aun antes de iniciarse el estudio de la lengua inglesa, y el aprendizaje de ésta puede servir como indicador del empeño individual por integrarse o no a la sociedad norteamericana; y si se tiene en cuenta que las formas exteriores predominantes entre los norteamericanos, es decir, su forma de vestir, sus normas sociales, las “reglas del juego” políticas, laborales y de cortesía, están estrechamente vinculadas con el idioma, comprenderemos que los valores y las valoraciones espirituales del mexicano, tales como la tradición histórica, los ideales políticos y religiosos, las metas futuras, etcétera, se van impregnando cada vez más de “cultura angla” conforme el individuo progresa en el



conocimiento del idioma, con la consiguiente disminución del vínculo con los antiguos valores.

Aunque es indudable que el idioma ha constituido un serio problema en la educación formal e informal de los mexicano-norteamericanos, también es innegable que se ha dado una contaminación idiomática que dificulta las relaciones con ciudadanos mexicanos de educación media y alta.⁴ Lo anterior se debe a que el español, como lengua aprendida en zonas rurales de México, con toda su carga de analfabetismo y de pobreza de idioma, se trasladó directamente a los Estados Unidos, donde todas estas características sufrieron un deterioro aún mayor. Como lengua desvalorizada, su uso decayó entre los mexicano-norteamericanos de clase media, si bien el movimiento chicano,* principalmente en las escuelas superiores, que da prioridad al aspecto mestizo del mexicano-norteamericano, pudiera contribuir al fortalecimiento del castellano en Norteamérica. Lo anterior es válido dentro de un contexto de resurgimiento de las minorías étnicas en los Estados Unidos. A este respecto, cabe mencionar los esfuerzos de la literatura chicana contemporánea, que insiste en el desarrollo de una ideología nacionalista chicana no "asimilada", ni "asimilable" a la sociedad dominante de origen anglosajón.⁵

Si la función del idioma, de la religión, de las costumbres y de las tradiciones revela la energía con que puede influir lo cultural en un proceso de convivencia dentro de una sociedad esencialmente distinta, mayor vigor revela aun la influencia de algo mucho más difícil de expresar en forma concreta, es decir estadísticamente, y en la que trabajos como el de Nathaniel Wagner y Marsha J. Hang abren campos de investigación que requieren una mayor exploración filosófica, psicológica y sociológica. Se trata de la estimación que el grupo tiene de sí mismo. Cuanto más intenso es el sentimiento de la nacionalidad y de la cultura propias o de cualquier otro fenómeno espiritual de esta índole, tanto más lenta y difícil resulta la aceptación de otros patrones socioculturales. Pero aquí se encuentran justamente algunos de los temas de mayor debate, a saber, la pobreza, la discriminación racial, las relaciones familiares y los conflictos sociales, la educación y experiencias de trabajo, que han llevado a los anglos, como grupo dominante, a crear estereotipos para identificar a la población de origen mexicano y mantenerla en una posición inferior y subordinada.⁶ Es evidente que también los mexicano-norteamericanos crean estereotipos, pero en este caso, si bien son más contradictorios y distorsionados que los de los anglos,⁷ incluyen, en cambio, más aspectos positivos, sobre todo en lo que respecta a los inmigrantes recientes.⁸

Si realmente se desea favorecer la aparición de nuevos elementos que contribuyan de alguna manera a crear una manifestación cultural diferente,⁹ será preciso que la nueva población esté en condiciones, tanto en lo espiritual como en lo socioeconómico, de



expandir sus posibilidades, tanto más cuanto mayor haya sido la amplia gama de diferencias. Pero en todo caso, esta nueva concepción, que está originándose principalmente en los "barrios" y en los *campus* universitarios donde existen centros de estudios chicanos, está dando lugar a concepciones folclóricas, poéticas, dramáticas, novelísticas, pictóricas y musicales,¹⁰ que representan una forma muy singular de tamización cultural dentro de un proceso bilateral en que los participantes están experimentando necesariamente ciertos cambios.

La tenaz resistencia a la "asimilación" de que a menudo hablan tanto los especialistas mexicano-norteamericanos como norteamericanos podría deberse al prejuicio y a la discriminación racial y a la acentuada diferencia, en ciertos casos, de rasgos étnicos. En la bibliografía estadounidense referente al problema de la inmigración de origen mexicano, se encuentran con frecuencia manifestaciones de desagrado y, en ocasiones, de abierto repudio al tipo étnico característico del sur del Río Bravo. Pero quizá esta dificultad para una mayor relación entre la segunda minoría de los Estados Unidos y los anglos se debe a factores culturales que norman este distanciamiento. Una afirmación que podría verificarse con datos es que la educación superior brinda un terreno común a los grupos de características étnicas distintas, que puede permitir estrechar los lazos entre ellos. En este sentido, cada matrimonio entre los dos grupos sería un paso hacia formas de convivencia menos conflictivas que las actuales.¹¹

Dentro de este orden de ideas podrían aventurarse afirmaciones que condujeran a una investigación sistemática sobre este complejo problema cultural. Si bien a medida que aumenta el número de emigrados, mayores son las posibilidades para elegir dentro del conjunto étnico propio a la pareja correspondiente, por otro lado aumentan también las posibilidades de diferenciación social y, por tanto, la inclusión de un mayor número de variables que restrinjan la integración.

Es obvio, abundando más en el tema, que el proceso de asentamiento no violento se logra con mayor facilidad cuanto menores son las diferencias entre los conjuntos humanos y, en este sentido, el aspecto físico desempeña un papel importante. Es decir, lo primero que salta a la vista es el parentesco o la falta de él en los componentes de ambos grupos y, posteriormente, por razonamiento, se descubren otras analogías o diferencias.

Anteriormente se enumeraron las dificultades para la integración de elementos singulares que, unidos, delinearan una nueva tendencia cultural. Los Estados Unidos son casi un lugar obligado de referencia al examinar las distintas formas en que muchas culturas terminaron, tarde o temprano, por asimilarse. Sin embargo, muchos inmigrantes mexicanos saben por experiencia que después de adquirir las costumbres generales de la sociedad que los rodea, siguen excluidos, a pesar de sus esfuerzos, de las principales corrientes socioculturales urbanas.¹²

A causa de la falta de integración de los mexicano-norteamericanos, a partir de la tercera generación se vuelven a adoptar muchos elementos de origen mexicano, que la cercanía geográfica contribuye a reforzar.¹³ Este retorno a los "orígenes" ha creado un "nacionalismo" que se ha incrementado constantemente por la masiva migración proveniente de México.¹⁴

Los símbolos y la ideología de los submovimientos chicanos han servido, y podrán utilizarse posteriormente, para la redefinición de la identidad y para la glorificación del pasado cultural del mexicano-norteamericano, pasado que, en compensación, se considera superior al de los norteamericanos. Formas peculiares de saludo, de aplauso, de identificación política, de referencias histórico-míticas, como Aztlán, constituyen una reacción contra el mundo creado por Norteamérica, pero aquí cabe preguntarse si la cultura mexicana es realmente un punto de referencia para contraponerlo al simplismo pragmático, a la cuantofrenia, a la técnica, al materialismo, al desperdicio y a la enajenación de que se acusa a los Estados Unidos. México es un ejemplo claro de la "norteamericanización" que ha sufrido el llamado "mundo occidental" por medio de la radio, del cine, de la televisión, de las inversiones, de la propaganda comercial y política, de las importaciones y de las exportaciones y de la creciente dependencia y, por consiguiente, no es el mejor modelo a seguir para "liberarse" del mundo anglosajón.

Teniendo en cuenta las anteriores consideraciones, lo que trata de afirmarse en definitiva es que el preconceito dominante que sirve de base a los movimientos tendientes a crear una cultura chicana se aleja fundamentalmente de las características que pueden considerarse definitivas de la "cultura mexicana".¹⁵

Con la afirmación anterior no se intenta establecer comparaciones valorativas; simplemente se pretende aseverar que la concreción de los símbolos y de los valores culturales que tratan de introducir los grupos de chicanos son resultado del ámbito de posibilidades y limitaciones que les permiten ir perfilando una cultura objetivada. Los valores culturales heredados, transformados, diferenciados responden significativamente a las exigencias de la situación de los mexicano-norteamericanos.

Los supuestos ideológicos, al traducirse en manifestaciones culturales, tienden a resolver las preguntas fundamentales que plantean las diferencias significativas de ambientación social y de vivencias particulares. El hecho de que esté creándose una cultura escrita no significa que se pongan de manifiesto las "raíces" de la misma; más bien representa los logros que se están obteniendo entre las distintas formas de expresión del pueblo. De ahí que, a pesar de tener supuestos históricos comunes, la cultura chicana y la mexicana presenten diferencias que se manifiestan en las estructuras, en el tono, en la atmósfera, en la expresión, en el colorido y en el movimiento escénico, todo ello condicionado por la cultura y



la comunicación idiomática. Anteriormente se destacó la importancia del idioma; ahora, en lo que respecta a las diferencias de manifestación cultural entre los chicanos y los grupos de intelectuales mexicanos, puede observarse que adoptan una lengua entraña, una transformación gradual, y en ocasiones inconsciente, en la forma de pensar del individuo y en sus reacciones, gustos, actitudes y estilo, que representan a su vez otras tantas maneras de plasmar la problemática existencial a la que se enfrenta ese individuo.

El mexicano que lea las poesías chicanas de Omar Salinas, Abelardo Delgado, Ricardo Sánchez, Roberto Salazar o que trate de captar el sentido del "teatro del barrio" o conozca los cuentos de Arthur L. Campa, Raymond Barrio o Daniel Garza podrá percibir la calidad artística y quizá el mensaje, pero también observará que se trata de obras culturales distintas a las que está acostumbrado en su propio proceso de socialización. Sin embargo, es muy posible que a los chicanos y a muchos mexicano-norteamericanos la producción de los intelectuales y de los artistas mexicanos les resulte poco familiar. Probablemente todo esto se deba a que se manejan tiempos y espacios sociales distintos, y lo que en México se ve como situaciones históricas del pasado, que tuvieron su momento y su vigencia, ya se trate de la cultura prehispánica, de la novela de la Revolución, de la pintura mural, de las canciones y de la música surgidas del movimiento de 1910, para los mexicano-norteamericanos y chicanos representa puntos de referencia vitales.

En última instancia, al contemplar la obra y la lucha de esos grupos de origen mexicano, la tenacidad del esfuerzo por la supervivencia y por la superación de sus integrantes, es obvio que a medida que mejora la creación cultural chicana, mucho mayores son las posibilidades de alcanzar nuevas formas de expresión humana.

Notas

1 Peñalosa, Fernando. "The Changing Mexican-American in Southern California" en *Pain & Promise: The Chicano Today*, editado por Edward Simmen, New American Library, Times Mirror, 1972. Este autor expresa sistemáticamente las dificultades que suponen la fragmentación regional, las diferencias de clase social, la ubicación histórica de la familia y las características étnicas para poder dar contenido al concepto de cultura mexicano-norteamericana. No obstante, aquí se intentará bosquejar algunas tendencias socioculturales que muestren una perspectiva sobre este fenómeno.

2 Tomando como referencia teórica el colonialismo interno, Mario Barrera y otros plantean en "The Barrio as an Internal Colony" la situación de grupos mexicano-norteamericanos que se ven reducidos a ghettos explotados, pero

que en realidad posibilitan la gestación de la "descolonización" cultural.

3 Grebler, Leo, et al., "The Tenacity of Ethnic Culture" en *The Mexican-American People*. The Free Press, New York, 1970, pp. 420-441.

4 Un buen tratamiento de este problema puede verse en Moore, Joan, W. y Alfredo Cuéllar, *Los Mexicanos de los Estados Unidos y el Movimiento Chicano*, F.C.E., México, 1972. Moore señala que los neologismos o "pochismos" pueden divertir al anglo, pero son motivo de vergüenza para muchos mexicano-norteamericanos, que son reconocidos como tales cuando visitan México y, a causa de ello, se ven frecuentemente ridiculizados.

* En Nava, Julián, ¡Viva la Raza! *Readings on Mexican-Americans*, D. Van Nostrand Company, Nueva York, Cincinnati, etcétera, 1973, p. 156 se encuentra la descripción más breve y expresiva de chicano: "Un mexicano-norteamericano con una imagen no angla de sí mismo."

5 Véase por ejemplo: Ortego, Philip D., ed., *We are Chicanos: An anthology of Mexican Literature*, Washington Square Press. Pocket Books, Nueva York, 1973, y "Personality Studies" y "Chicanos and the Law" en Wagner, Nathaniel N. y Marsha J. Hand, editores, *Chicanos*. The C. V. Mosby Company Saint Louis, 1971.

6 Véase a este respecto la séptima parte del libro de Wagner y Hang, *Op. cit.*, "Mental Health", pp. 253-293.

7 Consúltase *Ibid.*, "Interethnic Perceptions", puntos 5 y 6, pp. 62-80.

8 La inmigración es una de las partes más significativas para el estudio de la formación de los estereotipos y de otros aspectos psicosociales. Es prematuro obtener conclusiones de este tema, pero la antología de Julián Nava, *Op. Cit.*, parte quinta, "The Mexican-American in Recent Times", pp. 93-157, permite comprender las condiciones internas en que se desarrolla el proceso cultural.

9 Puede verse con provecho el libro *Chicano Manifiesto* de Armando B. Rendon, Collier-Macmillan Ltd., Londres, 1971, principalmente los capítulos 4, 13, 15 y 16.

10 Puede apreciarse una muestra en Ortego, Philip D., *Op. Cit.*, Principalmente la segunda parte, "The Creative Spirit", pp. 147-310.

11 La creciente urbanización, el impacto de los medios de comunicación masiva y el aumento de oportunidades para los jóvenes de origen latino han contribuido al incremento de los matrimonios mixtos. Dentro de la escasa bibliografía sobre este tema, el artículo de Frank G. Mittelbach, *et al.*, en Grebler, Leo., *Op. Cit.*, se observan tendencias a una mayor tasa de exogamia en el presente.

12. Romano, I. Octavio, *The Historical and Intellectual Presence of Mexican-Americans*. Voices readings from *El Grito*, a journal of mexican-american thought, 1967-1971, Editor Octavio I. Romano, Quinto Sol Publications. Berkeley, Calif., pp. 76-89. Este autor ha explorado la heterogeneidad cultural, producto del análisis transgeneracional, así como la aparición de rasgos claramente mexicano-norteamericanos.

13 A los efectos de este ensayo, la diversidad de ocupaciones, los movimientos de protesta y las organizaciones políticas ejemplifican cualidades únicas que requieren análisis por separado, tanto de México como de los Estados Unidos. Véase Grebler, Leo, *et. al.*, *Op. Cit.*, principalmente la parte tercera (pp. 101-291) y la parte sexta (pp. 513-575).

14 Un buen enfoque metodológico al estudio del nacionalismo y de sus características, tal como éstos se vieron en tres importantes movimientos chicanos, se encuentra en: Abruch, Miguel, *Material Demands. Nationalism and Tactics of Three Chicano Submovements*, Chicago, Illinois, 1974.

15 Véase por ejemplo Zea, Leopoldo, *et. al.*, *Características de la cultura Nacional*. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 1969, y también Romanell, Patrick, *La formación de la mentalidad mexicana*. Panorama actual de la filosofía en México 1910-1950. El Colegio de México, México, 1954.

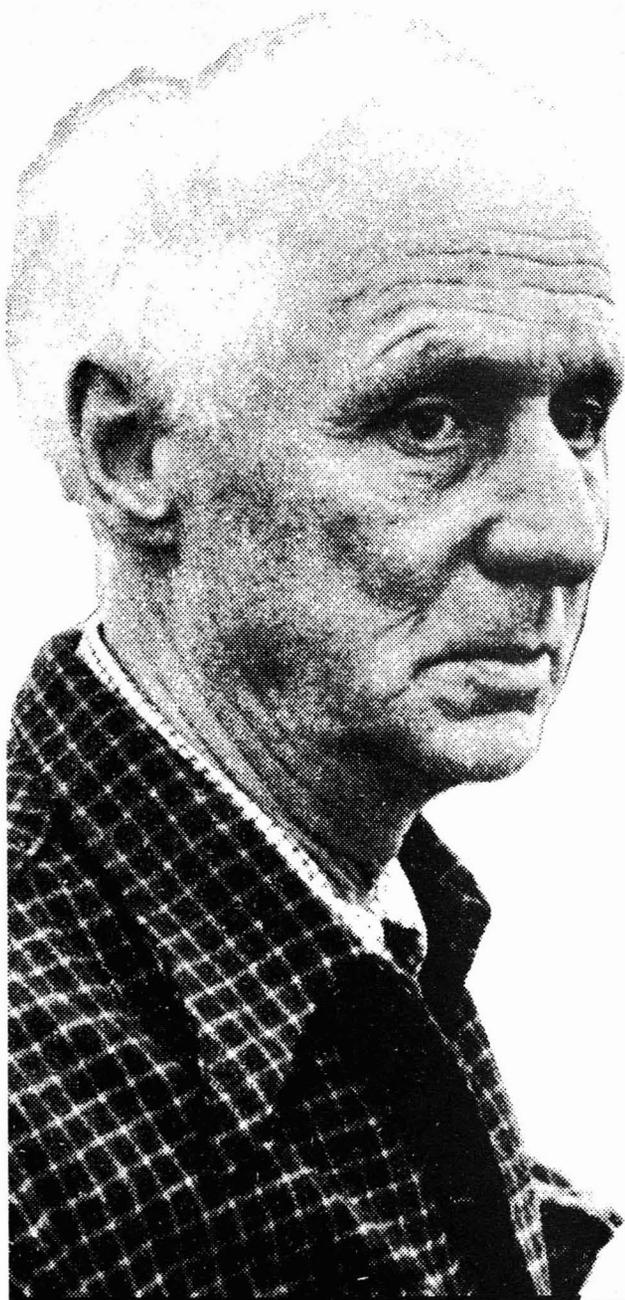
José
Kozer*

Poemas

I

Ultima muerte de Max Ernst

Su desnudez a caballo, musculosa, y entre tantos aperos
refulge una sombrilla
y sus rotaciones hacen brillar entre festones una guadaña.
Cabeza al tajo: baja.
Tres frutas inaccesibles en la mano.
En la derecha gravitando una maza, pie firme
y pata decisiva al frente, yegua patricia
sus cuatro trancos desconocen
de qué se muere ante esa multitud la ropa blanca de una
costurera,
la frívola albricia de los ruisseños,
intolerancia de las agencias de pasaje
y Caronte cuya íntima prenda es la avaricia, su erudición
una moneda.
Oíd: los padres franciscanos tan bobalicones a la hora
del exterminio
se apelonan al santo sacramento del carnero perpetuo
esquilado y cagón, oraba
una capucha con la mano sobre un cráneo
y la hoja de parra absoluta sobre el forro de los cojones,
el ángel del Señor túnica abierta, muslo feroz
y en camiseta con las alas bordadas de un encaje concluso
de rosetones y babosas, para mayor garantía
una estola protectora, he aquí el trinomio:
para este último paso la tiñosa del juicio final te borda
una tonsura
y Max, la imagen de tus alfabetos son la rosácea
espumareda de tus acertijos en fermentación
y Max, a la primera oportunidad tus fantásticas
colocaciones
entre enaguas, bastones y una orla de polígonos
y viejas clepsidras en oxidación, código
de la ortiga.



* Oriundo de La Habana (1940), Kozer es autor entre otros libros, de *Poemas de Guadalupe*, Ediciones por la Poesía, Buenos Aires, 1974, y *Este juicio de números y letras*, 1975. Co-redactor de la revista *Enlace*, actualmente vive en Nueva York.

II

No sin menor desgarraduras
y al salir lesionado
a su mayor tristeza en las paredes
y sin pompas de obispo
ni jabonaduras.
Hizo calor
cuando al ungir sus manos
cuatro cipreses
magullaran con una imagen
desde el umbral
en sus despobladuras
una salida.
Fueron sus sienes un momento sin alternativa,
la viuda resalta demasiado grandiosa.
La tierra se sucede a la vista sin su equivalencia,
muy duro el trance de los panegíricos
impide un panorama.
Loa, su frac.
Loa, una mula
encima de la férula de su segunda paletada se descompone
una camisa
bajo su mando actual.
Si colocaran con sus pertenencias una mandolina,
las cuerdas de un laúd despavoridas,
las hormas de unos pantalones.
A la vitrina asome su mujer perlada por los sufrimientos
con la mano derecha sobre el corazón
ante notario.
Márchense ya jura de los oratorios
en toda su grandeza
a finales de mes
la fuerza de un capullo.
Y al año entrante
huelguen los lagartos.

III

Denostó tres mujeres al aniquilamiento y sus ojos
incurables concibieron la perdición del pueblo de
Israel.
Le aterraba la infidelidad.
La pequeña miopía de sus compasiones.
Tiránico: envejeció cercado de cuervos y herederas.
Quienes desearon su muerte perecieron aumentando
la pasiva benevolencia de los adulterios.
Vivió condenado a mirar por la opaca graduación de sus
cataratas.
Su obesidad.
Maltrató con sus refajos la obsesiva sumisión de una
judía en la tercera vez de sus matrimonios.
Y quiso amar pero Egipto reincidía por el viejo cristal
de su gafa imperturbable
para que Dios que es Dios levantara su asta de violencia
contra Tomás.
Obsérvalo bajar: mira la bolsa gruesa de sus ojos
hinchados de cenizas
y escúchalo comprar
para luego a la noche padecer la somnolencia oblicua de
su pueblo
aplastando los bueyes dadivosos del desierto.
Es Adonai: notemos las arpas de su ausencia
con su puerta alta de bronce
para intimidar todo alborozo de diademas
en su perla.
Tomás: desde la almena de su ternura una ballesta
miraba la desnuda alegoría
de Saba cristalina
en su delito.

Manuel
Capetillo



Descripción +
escritura =
descriptura

(Conferencia
en una librería)

Sin motivo real para hablar de nada, el título general que se ha dado a este ciclo de conferencias —*Texto y Literatura*— será para mí objeto alrededor del que divague, la señal hacia la que se dirijan mis palabras; una señal distante y borrosa, que al mismo tiempo será como el inmenso ojo de lo que llamaré “visión única”, pero de un ojo que está cerrado completamente y para siempre.

Hablo en clave: por el error propio de la seguridad que siente el ignorante, y por la creencia de que, al desconocer, nombrando claves que nada significan, al fin de mi discurso amorfo quedarán ciertas ideas que signifiquen algo: ideas que no sean tales, sino más bien impresiones de imágenes diversas.

¿De qué visión única se trata? : me parece que de aquella que consiste en la apertura, en la apertura en todos sentidos, desde cada punto, considerando a cada punto como el núcleo donde se concentran todas las cosas, o como el representante o sustituto de todos los demás puntos. Por ejemplo: nosotros, reunidos aquí, para que se pronuncien y se escuchen determinadas palabras, somos actores de un hecho, y este hecho que es la presente conferencia es idéntico a cualquier otro hecho, parecido o no a éste, aunque sea tan sólo y precisamente porque uno y otros ocurren.

Pero no quiero hablar de ideas, de hechos abstractos. En cambio, desearía referirme a algo tan concreto como las palabras *Texto y Literatura*, y a la que es título de esta conferencia: *Descriptura*. Por lo pronto, me veo en la necesidad de pedir disculpas por el empleo de este disparate: descriptura. Descriptura fue una ocurrencia simple, una palabra que inventé innecesariamente, pues, sin agregar nada a la palabra “descripción”, únicamente encuentra una relación acústica forzada con “escritura”, que algo tendrá que ver —supongo— con la que se dice: TEXTO.

Si todo es “texto”, si un texto es nuestra presencia en esta librería transformada en sala de conferencias, por ejemplo, me pregunto cómo es que nosotros: los asistentes, los asistentes, los muros, librereros y libros, las puertas, las vidrieras, las lámparas, y todo lo que hay aquí, constituimos este texto: ¿qué es lo que nos hace ser un texto, cómo podemos ser leídos, quién nos lee y cuál es el resultado de la lectura que se haga de nosotros?

Dudo que conteste estas preguntas directamente. Sin embargo, en las varias ideas, sueltas y entrelazadas, que exponga, de algún modo quedarán implícitas las respuestas.

Desde luego me parece que ha de haber muchas respuestas —infinitud de respuestas— a esta pregunta múltiple: ¿cómo somos texto, cómo somos leídos, quién nos lee y qué sigue a la lectura que se haga de nosotros? Voy a suponer que para esta pregunta hay una sola respuesta: la que decido en este momento —en este momento pasado en el que escribí estas palabras de mi conferencia, y en este momento en el que leo para ustedes, haciendo de cuenta que improviso realmente y que con absoluta libertad

relaciono mis pensamientos—. Digo que supongo una sola respuesta: la que decido ahora mismo: “somos un objeto / cuyo destino es ser leído / por nosotros mismos; / y somos lectura / en la medida en que somos *imagen*”.

Efectivamente: tanto el mobiliario, como los objetos decorativos o los que son útiles, o como nuestros cuerpos, existen físicamente y, por lo mismo, hacen posible su análisis y su descripción: ocupamos un determinado espacio; las paredes de nuestros cuerpos tienen determinada superficie; nuestra consistencia es más o menos dura; una silla es menor que esta mesa y sus figuras dan toda la impresión de ser distintas; un ejemplar de toda la obra de Marcel Proust, que se encuentra en esos anaqueles, puesta sobre el suelo, un libro sobre otro, no tiene una altura mayor que la pierna de un niño de dos años que esté de pie y cuyo crecimiento haya sido normal; y es posible que algunas partes de estas sillas sean menos duras que el fierro de las ventanas, e incluso menos duras que los huesos del cráneo de varias de las personas —mis amigos— que no han venido.

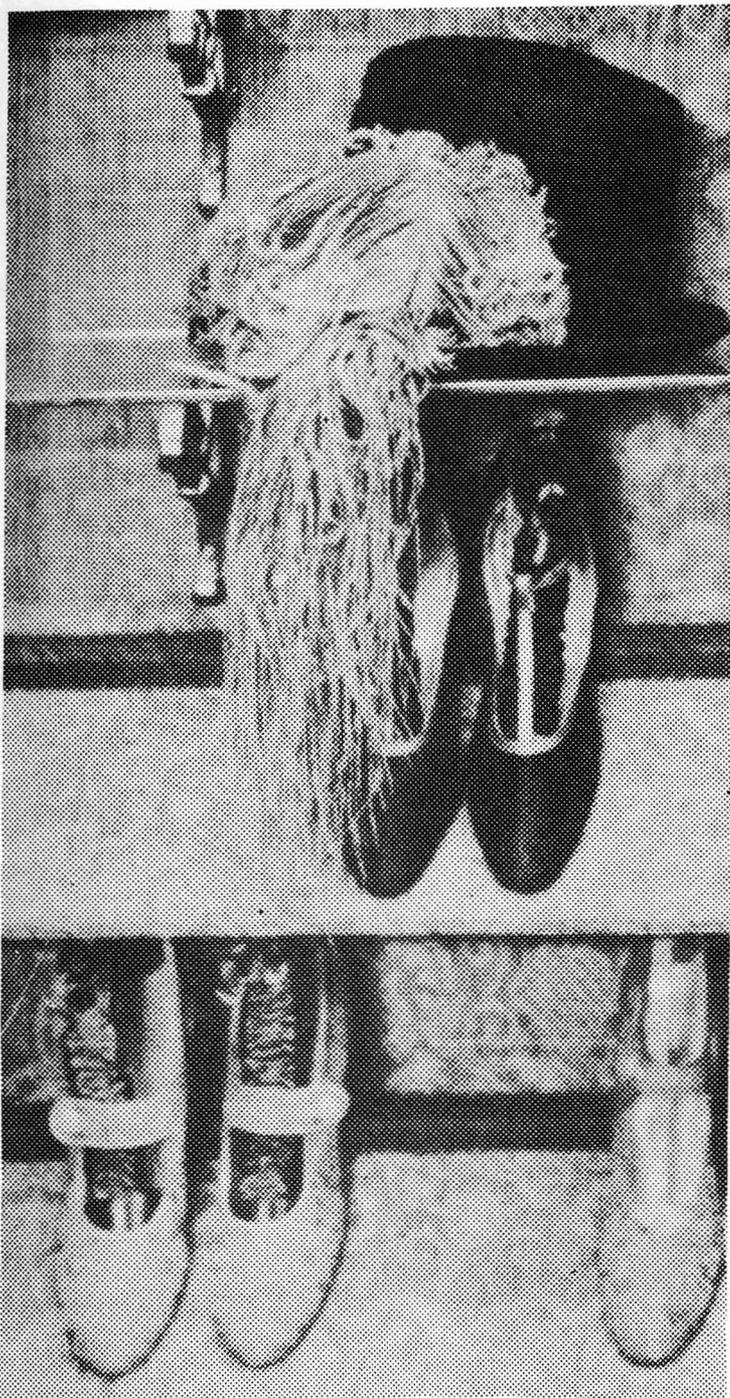
Con esta lista mínima y tentativa, que es parte de una lista integrada por un número ilimitado de elementos, de seres de muy diversas naturalezas —y considerando que de cada uno de esos seres pueden aislarse sus componentes, a fin de examinarlos y describirlos: como la pata, de una silla; la pierna, de alguien; y el protector de hule, de la pata de esa silla; o el tacón, de un zapato; la silueta, de un ser humano; o una de sus orejas, o las arrugas al centro de su frente... Con la inacabable lista que podría hacerse, tan sólo al tratar de que no se nos escape nada de lo que integra ahora el contenido de este recinto y el recinto mismo, pienso en una forma específica de lo que se dice: imagen.

Quiero decir: pienso en el *concepto* de la imagen visual, al distinguirla de la imagen ideal, que corresponde al pensamiento abstracto propiamente dicho, como creo que ocurre en filosofía, en poesía.

Por eso mencioné al comienzo de mi lectura algo relacionado con un cierto “inmenso ojo” y con una “visión única”... lo que nada tiene que ver con el budismo. Aquí de lo que se trata es de mirar como si se tuviera los ojos cerrados, y tomando en cuenta que la mirada se realiza plenamente, cada vez más y sin límite, a través de los diversos movimientos que constituyen la imaginación.

Por eso también hablé de apertura: porque con la imaginación ocurre que se está como en un estrecho cuarto desde el que se mira *todo*, todo lo que la capacidad imaginativa permite desear que haya afuera, incluso el interior del cuarto donde el imaginador imagina.

Por otra parte, me pregunto si es correcto distinguir entre imaginación ideal e imaginación visual, pues tiendo a pensar que toda idea conduce necesariamente a una imagen o a diversas imágenes visuales. Incluso, creo que los conceptos con los que se



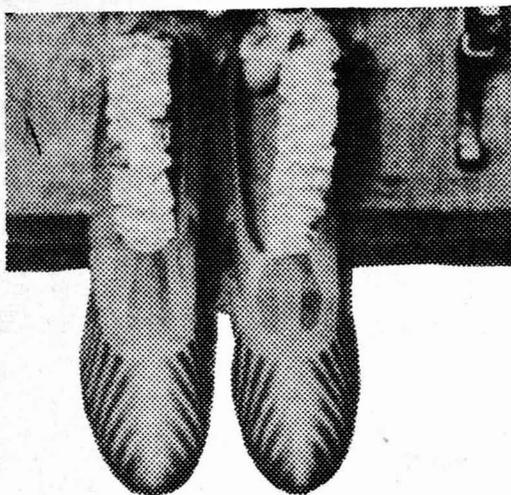
nombra objetos precisos, como árbol, mesa, libro, mano, etcétera, son punto de partida para concebir un número escaso de imágenes visuales; mientras que las ideas abstractas, mientras más abstractas sean, dan motivo a que el número de imágenes visuales se multipliquen en forma explosiva, como al pensar en la palabra “todo”, o en la palabra “algo”. O, sin ir a este extremo, por ejemplo el término “abominable” contiene muy diversos sentidos, por lo que se leerá de muy diversos modos. Ahora bien: ¿de qué depende que “abominable” se lea de un modo preciso?; o, respecto al “texto” que mencioné anteriormente: ¿qué lectura es la que se va a hacer de nosotros?

Se diría que todo texto tiene un sentido único, perfectamente determinable, debido, para empezar: a su *con-texto*. Quiero decir: un texto es, ante todo, su contexto; el sentido de cada texto, y de cada parte de cada texto, está en todos y cada uno de los elementos que lo rodean. Con esto —me doy cuenta, o al menos así lo deseo— niego el fundamento principal de lo que se ha dado en llamar “escritura”, entendida ésta como “la cosa misma”, como algo que debe leerse precisa y únicamente como dice, desechando sentidos extraños a eso que se dice. Así, este acontecimiento —y por supuesto digo “acontecimiento” entre comillas— que consiste en que nosotros estemos aquí y ahora sería un texto que se leería exactamente de este modo: nosotros estamos aquí y ahora.

Sin embargo, esa idea de “escritura” es posible que sea correcta, siempre y cuando se lleve hasta sus últimas consecuencias. Reflexiono esto en función de otras dos ideas que me preocupan, y que son: objetivo y subjetivo. Me preocupan, desde el momento en que la objetividad y la subjetividad sólo pueden darse simultáneamente, ya que, si bien se supone que cualquier cosa tomada en cuenta como texto es objetiva en sí misma, por otra parte es texto únicamente al ser escritura, pero precisamente al ser escritura realizada por alguien, leída por alguien.

Ahora —y en cierto modo para retomar el buen humor que quizás hubo al principio de mi lectura— me parece oportuno relacionar esta desviación, que me llevó a mencionar lo objetivo y lo subjetivo, con la idea de que nosotros, en este rincón y como constituyentes de esta librería, que temporalmente —más o menos a lo largo de una hora y media— se ha transformado en salón para conferencias. . . digo que me conviene relacionar objetivo y subjetivo con el texto que somos en este momento: el recinto de la librería, y los objetos y las personas que lo ocupamos.

Por ejemplo: parte de la objetividad consiste en el probable aburrimiento, tanto de quienes me escuchan como de quien les habla. Quiero decir: el aburrimiento es parte del texto, es parte de este texto. Sin embargo, no puedo decir: “objetivamente, debe afirmarse que este texto que somos es aburrido”. No puedo decir esto, por la sencilla razón de que sería *yo* el que dijera tal cosa; *yo*, quien soy nada menos que el usuario de *mi* subjetividad. Yo,



que estoy aburrido, puedo leer este texto que somos en esta conferencia como si se tratara realmente de un texto inútil; mientras que, quizás, alguno de ustedes, por medio de su aburrimiento y, más bien, atrás de su aburrimiento sepa ver el interés que hay en el hecho de que seamos un texto, y de que lo seamos precisamente en un momento que es punto de unión entre un pasado y un futuro próximos. En otras palabras, esa lectura del texto que somos en este momento sería una interpretación, digamos que algo así como una toma de conciencia de que "nuestro tiempo transcurre", de que el tiempo que estamos viviendo tiene como característica fundamental el *movimiento*.

¿Y qué viene a hacer esta palabra, "movimiento", en esta dispersión que es mi conferencia? Me parece que "movimiento", el movimiento a secas, palabra que separo de la expresión "movimiento del tiempo", tiene que ver, y mucho, con aquella otra idea que mencioné antes: con la idea de "contexto". Porque si "texto" es la cosa misma, en el momento mismo de cada presente que suceda, y sólo en ese momento —como el hecho de que nosotros estemos aquí y ahora, para que ustedes escuchen lo que yo hable—, "contexto" es la serie infinita de textos que *no* son el texto del que nuestra atención se ocupa; "contexto" es todo aquello que rodea al texto y que se relaciona con éste, ya sea porque tiene que ver o porque no tiene que ver con él.

Digo: "se relaciona", aplicando estas palabras absolutamente a todo, ya que ninguna negación puede ocurrir realmente. Creo que esto es cierto; así: árbol tiene que ver con bosque, con jardín, con naturaleza —con la naturaleza de los vegetales y finalmente con toda naturaleza—; pero, también, a medio camino, árbol está relacionado con hierro, puesto que árbol *no* es mineral. Árbol y mineral se relacionan *mediante* la negación, en el momento en que niego; además, árbol y mineral se relacionan al distinguirse y como parte del contexto general que son uno para el otro. (Por otra parte, no estoy muy seguro de que un árbol no contenga minerales, o de que ciertos minerales sean componentes de determinados árboles.)

Por último, "contexto" es la relación misma que hay entre los objetos. Por ejemplo, los diversos transportes que hemos empleado para asistir a esta conferencia; o nuestras piernas, en caso de que hayamos venido caminando; o las ganas que tuvimos de venir para saber qué pasaría en este recinto; o las ganas de irnos a perder el tiempo a otra parte. Vista de este modo, la realidad contextual no es sino precisamente *un* texto. De manera que cuando se afirma que todo es texto, y que todo texto es su contexto antes que nada, queda planteado nuevamente lo que se dice de "la cosa misma", que es solamente al ser de sí y para sí.

Pero, en este caso, en lugar de considerar que "texto" es algo independiente, objetivo, inamovible y sin relación, resulta que el texto llamado "contexto" es todo lo contrario, o sea: dependiente,

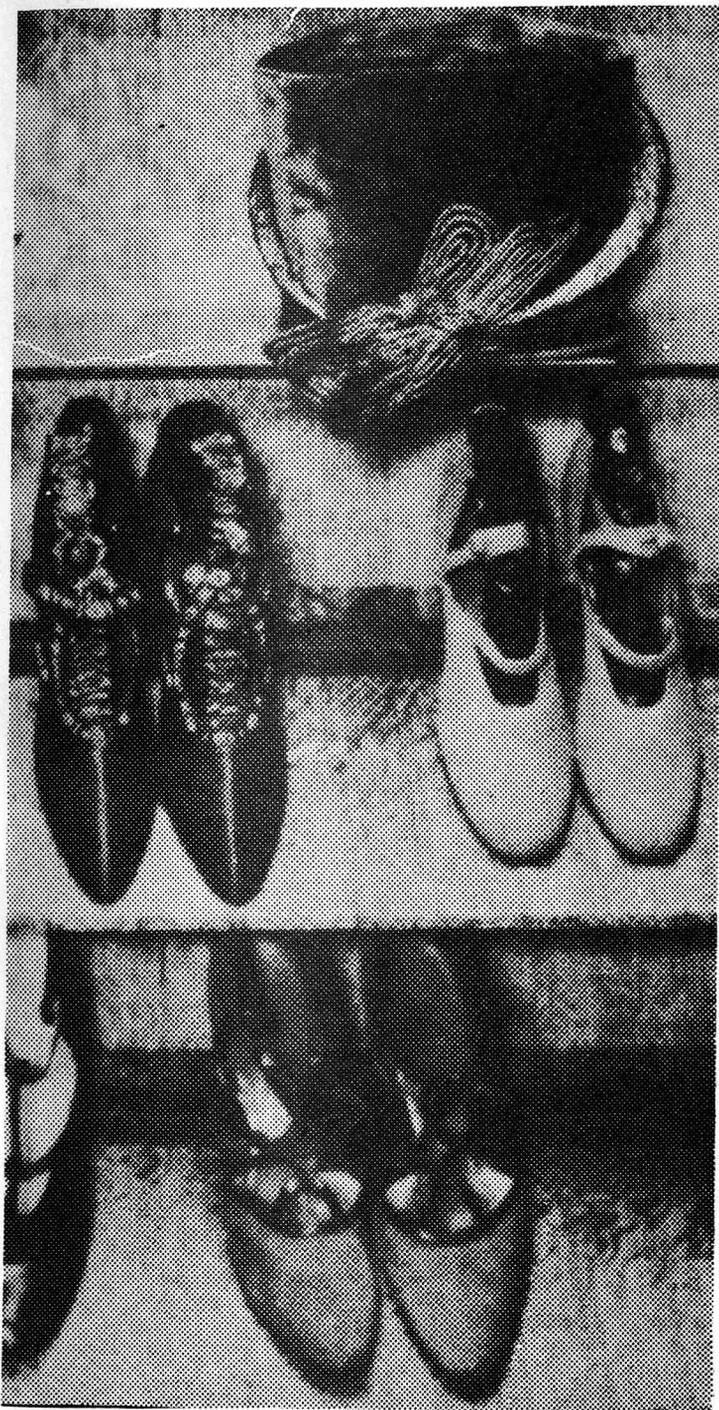
subjetivo, movable y moviente, y relacionado. En otras palabras, se diría que "el texto en sí mismo" es como un objeto que debiendo estar vivo está muerto; mientras que el "contexto" —o la interrelación entre contextos— es un objeto que, debiendo estar vivo, vive y crece continuamente.

Esto sucede con cualquier actividad creativa. Pero aquí, al decir "actividad creativa" me parece que incurro en una redundancia, ya que es de pensarse que toda actividad es creativa. Porque hay que ser muy sutil para encontrar la diferencia entre una frase de una partita para violín, de Johann Sebastian Bach, y una serie de martillazos que se den a lo largo de todo un día; o entre las nueve y media sinfonías de Mahler —que se supone son una lectura múltiple de la muerte y la vida simultáneas— y el estallido de la bomba que cae en la cabeza de un niño.

Como puede creerse, todo aquel que actúa lo hace por motivos que, para nombrar de algún modo, llamaré "positivos"; todo aquel que realiza una acción *sabe* que su acción es constructiva, motivo del orden, o "creadora". Y porque quien realiza la acción cree que crea. . . o, dicho de otro modo: porque el "actor" lee el texto que es su actuación como algo "creado en sí mismo", su actuación ha de leerse por quien quiera que sea como "creatura", como un objeto creativo que es creativo a partir de sí y para sí mismo, precisamente porque hay un autor que es parte del texto que se llama obra; y precisamente porque hay un observador, muchos observadores que miran la obra y que hacen posible que la obra exista al integrarse a ella mientras la observan y porque la observan.

En este punto quiero hacer un paréntesis; y, en seguida, un replanteamiento de los temas propuestos anteriormente, por medio de ideas nuevas —nuevas dentro de mi lectura— y de su desarrollo. El paréntesis me sirve para reflexionar acerca de la duración de esta conferencia: ¿convendrá prolongarla indefinidamente?; ¿o quizás cometí el error de alargarla más allá de lo necesario? Digo esto pensando en las ventajas que encierra el hecho de dictar una conferencia instantánea: porque pude escribir sólo dos líneas en las que expusiera una cuestión probable, a fin de que, para divertirnos todos, discutiéramos eso que hubiera dicho. Esas charlas y mesas redondas suelen prolongarse varias horas, sin que los participantes lo tomen a mal.

Por ahora, creo que lo más indicado es preparar el final de mi lectura, exactamente como se prepara el final de una composición musical. Aunque, por otra parte, la brevedad de este discurso y mi deseo de que sea breve, y de que hubiera sido mucho más breve, también, y desde luego, pueden tomarse como parte del tema general que es título para este ciclo de conferencias: "Texto y Literatura", sobre el que ahora me doy cuenta de una incorrección: el título no debió indicar "texto y literatura", sino más bien: "la literatura como texto", puesto que se trata de examinar



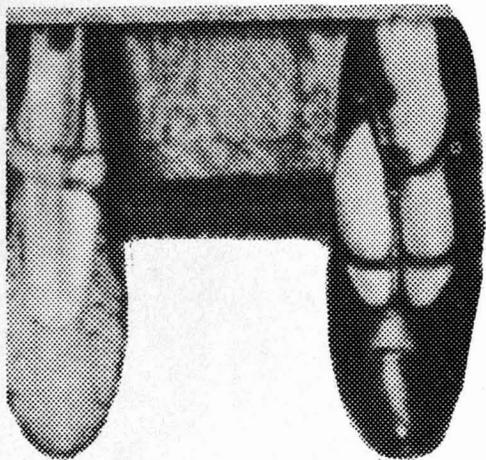
cualquier cosa como texto y, en el caso de este ciclo, a la literatura y a la música, como ocurre este día, en el que el compositor Mario Lavista ha hablado sobre el texto musical.

En cuanto a mí, opino que cumplo con el cometido de estas conferencias, puesto que la mía, de algún modo, en sí misma es literaria, en sí misma es texto. Texto que escribí y que leo en este momento; y el texto que consiste en el hecho mismo de que esté aquí para leer, como si hablara improvisando —algo que realmente improvisé en mi estudio—, para que ustedes escuchen mis palabras.

Y es posible que el final de mi lectura quede más redondo si retomo algunas palabras que he mencionado al paso y que tal vez sean los núcleos hacia los que debí prestar mayor atención. Esas palabras justificarían el absurdo título de mi conferencia, en caso de que me extendiera un poco a partir de ellas. “Descriptura” tomaría algún sentido, e incluso tomaría la naturaleza de un texto que pudiera ser leído. Esas palabras son tres, las cuales me parece que están íntimamente relacionadas; esas palabras son: “tiempo, movimiento, imaginación”. Y ahora me doy cuenta de que, al relacionarlas, aparecerá otra palabra, la cual ha estado oculta en todo esto que he estado diciendo, que es “estructura”, palabra que ha hecho posible la realización de mi escrito y la interrelación de sus partes; que ha hecho posible el hecho *compacto* de que estemos reunidos aquí y ahora para que yo lea y ustedes escuchen.

“Estructura” hace posible esto porque lo hace posible en todo; “estructura” es propiamente el factor único de cada objeto, por el que cada objeto puede ser. Quizás me equivoque, pero en este momento tiendo a afirmar que “texto” y “estructura” son sinónimos. De manera que al tomar en cuenta cada objeto, lo que estamos leyendo es su estructura, lo que en otros términos puede llamarse mucho más afortunadamente “substancia” o “contenido”. Contenido, no en oposición a forma, puesto que realmente *sé* que forma y contenido son una sola cosa; *sé* que en la lectura de toda forma lo que se está leyendo es su contenido, *sé* que toda forma pura no es sino puro contenido.

Lo cual me recuerda un texto de Vargas Llosa, mediante el que analiza el rito medieval del duelo; la impresión que me quedó al leer este texto de Vargas Llosa, al leer lo que es el enfrentamiento entre “famoso vengador de agravios supuestos e inventados” y sus atacantes y atacados... digo que, lo que leí que es el duelo, es ejemplar para hablar de lo que es el texto, la estructura, la forma. Porque ese rito / de muerte / era, por encima de todo, solamente rito. Rito, que es forma; rito que valía sólo en cuanto tal, como cualquier otro rito: que en el gesto, digamos que en los pasos coreográficos, en la vestimenta, en todas y cada una de las actitudes, en todos y cada uno de los elementos que constituyen el rito —los escudos, la venganza, los testigos— está eso que dice el rito.



El rito dice por sí mismo y sólo por sí mismo; en el del duelo medieval, lo que dice ya no es “vengar la afrenta”, sino, precisamente: “ceremonia de muerte”. Los testigos, los padrinos, los jueces, los participantes y sus armas y su vestuario, y el campo del enfrentamiento, se reúnen para re-presentar la muerte, para leer el “texto distante de la muerte”, para convocar a la idea abstracta de la muerte, y realizarla por el medio efficacísimo de la lectura que consiste en la actuación del rito. Lo que, extendido a términos generales, corresponde, nada menos que a una expresión contemporánea inolvidable, de un autor cuyo nombre *no* recuerdo, que dice: “en el medio está el mensaje”, o “el medio es el mensaje”, expresión que traduzco del modo siguiente: “en el contexto está el texto”, o “forma es contenido”.

Por eso pienso en “tiempo”: porque el contexto del presente es el pasado y el futuro; porque *yo* no puedo pensar en el presente *objetivo*, porque yo no puedo pensar en *mi* presente, si no es relacionándolo con todos los demás presentes, aquellos que ocurren ahora mismo para cada primera persona que los padezca, y aquellos presentes que fueron y que serán. Dicho de otro modo: todo es presente; siempre todo ocurre *ahora*. De este modo, “texto o escritura o estructura” no es el objeto estático o muerto o inútil, sino que es un cuerpo vivo, explosivo, cuya única característica es la interrelación, el movimiento.

Por ejemplo, y para emplear esta casualidad afortunada para mí, la que consiste en que hoy, dentro de este ciclo de conferencias, Mario Lavista hable del “texto musical” en este mismo recinto, resulta oportuno que yo hable de las características musicales propias a todo hecho, a toda cosa, al pensar sobre todo en la idea de estructura, porque tal parece que toda estructura puede explicarse por medio de *otra* estructura más amplia, más general, lo que creo que no ocurre con la estructura de la música, que para mí viene a ser, dentro de la creación y de la actividad humana, la que habría que leer como explicación o sustitución del resto de las cosas.

Quiero decir: la estructura musical, la música, no puede leerse mediante un código extraño a la música, sino precisamente por medio de la música misma. El que oye música, si bien puede distraerse leyendo lo que escucha, como si leyera lo que dice un paisaje florido, arbolado, con montañas, lago, cielo intensamente azul y borreguitos en la pradera; o como si leyera los sentimientos indefinibles que se nombran como esplendor, o perfidia, o manse-dumbre, o belleza; o como si leyera el texto que es la danza de determinados aborígenes, o la folklórica que hay en el palacio presidencial... el que oye música, si realmente desea oírla, no tiene otra oportunidad sino la de apreciar la estructura musical, la substancia de la música, la música misma, que es su contenido.

Pero, naturalmente, lo que ocurre con la música es ejemplar, puesto que cada objeto al que nuestra atención se dirija deberemos

considerarlo en la misma forma: como puesto en la cumbre, a manera de contextualidad de todos los demás textos que, al momento de observarlo, no nos interesen directamente, porque eso que leemos ahora es el texto constituido por “absolutamente todo el resto de textos que existen, los que de un modo o de otro rodean en el tiempo y en el espacio a ese texto que leemos”.

Fundamentalmente, el movimiento textual radica en “la salida que el texto hace de sí mismo, para *realizarse*, proyectándose en todos los demás textos, siendo él mismo, por fin, al contener, al estar integrado por todo el resto de la existencia”.

Y, por supuesto, el movimiento textual —o contextual, que en este punto de mi conferencia ya es lo mismo— se inicia y continúa sin fin desde el momento en que el texto tiene un autor, desde el momento en que hay un lector —cada lector posible— que lee el texto.

Sólo unas palabras más. Sólo unas cuántas líneas más de mi escrito. Mi conferencia está por terminar. Va a llegar a su fin, únicamente porque lo decido, y no porque yo haya agotado el tema o los temas que me propuse. Me parece, desde mi punto de vista, que no he planteado nada; que las ideas que he expuesto no han planteado nada; que, si acaso, lo que se ha dicho en la conferencia se ha dicho sólo por medio de la conferencia misma.

Esto es: al desarrollarse a lo largo de aproximadamente media hora, hemos tenido diversas experiencias de un mismo tiempo; al escuchar determinada palabra, nuestra mente creyó interpretar algo preciso; a pesar de que aquí no se expuso lo que comúnmente se entiende por “un contenido”, cada uno de nosotros tuvo oportunidad de leer diversos contenidos, relacionados con la propia experiencia, con la experiencia que cada quien tiene en la vida de todos los días. Y esta experiencia consiste en el movimiento que hay al relacionarse todas las cosas, de todos los tiempos.

¿No es esto precisamente lo que ocurre con la imaginación? Yo diría que, tratándose de la imaginación, el tiempo y el espacio adquieren características esencialmente amplias y contradictorias. La sola imaginación, usada como puerta abierta —y estoy pensando en la imaginación visual—, considerada como el “inmenso ojo” que nos permite ver todas las cosas, como la visión con la que vemos todo, debería recibir, como honor merecidísimo, el título de “texto de los textos”, porque la acción de imaginar —como la música o el hecho de vivir verdaderamente— es la única “lectura abierta”, porque la imaginación se manifiesta en todos los hechos y se muestra en cada uno de todos los objetos físicos e ideales existentes.

Quizás mi conferencia debió reducirse a esto, a afirmar: “Texto y literatura no existen; lo que existe es la imaginación como texto, la imaginación como acto de lectura.” Dentro de la imaginación, mediante el movimiento de las imágenes, todos los tiempos y todos los espacios se confunden para multiplicarse.

Gustavo
Cantero
Sandoval

L

a fonética
(ciencia
práctica)

De acuerdo con el criterio de la doble articulación, todos los enunciados o segmentos del habla resultan divisibles en dos tipos de unidades: *monemas* y *fonemas*.

Los monemas, o unidades de primera articulación, son elementos portadores de contenido, se caracterizan por poseer un significado (piénsese, por ejemplo, en la palabra *lápiz*). Los fonemas, o unidades de segunda articulación, carentes de valor significativo por sí mismos, son los sonidos a partir de los cuales se forman las palabras (en *l-á-p-i-z* hay cinco elementos de este tipo).¹

La *fonética* se interesa por estas últimas unidades desde el punto de vista de su realización en el habla: toma en cuenta sus peculiaridades acústicas y articulatorias.² En consecuencia, la fonética no se ocupa del contenido o significado de los comunicados lingüísticos, cuyo análisis corresponde a la *gramática*, la *lexicología* y a la *semántica*.

Los estudios fonéticos pueden adoptar diversos enfoques. Dos fundamentales son el acústico y el articulatorio o fisiológico. La fonética acústica estudia el sonido en cuanto fenómeno físico (altura, intensidad, timbre, resonancia, etc.). La fonética articulatoria estudia el proceso orgánico de la producción del sonido a partir del aire expulsado desde los pulmones. La clasificación de los sonidos de una lengua puede realizarse de acuerdo a criterios acústicos o fisiológicos.

La *fonética general* se ocupa del análisis de las posibilidades articulatorias y acústicas del aparato fonador humano, sin referencia específica a lengua alguna en particular. Es del interés de esta fonética general crear un alfabeto fonético universal con cuyos signos puedan transcribirse los sonidos de cualquier lengua. Sin embargo, este objetivo persiste en la actualidad como una mera utopía (los signos gráficos son arbitrarios y su aplicación genérica se enfrenta a numerosos obstáculos).

Frente a la fonética general, existen otras, particulares, especializadas en la problemática articulatoria que presenta cada lengua (español, francés, inglés, alemán, etc.). Dentro de este marco se encuentra, a su vez, la *fonética dialectal*, que da cuenta de las particularidades propias de cada una de las variantes geográficas y socioculturales integrantes de una misma lengua.

Estos diversos enfoques fonéticos, coincidentes en cuanto a su actividad descriptiva, son *sincrónicos* (se refieren a estados de lengua homogéneos). En contraposición a ellos, la *fonética diacrónica* estudia las transformaciones fónicas operadas en una lengua a través de su desarrollo histórico: explica la historia de los cambios experimentados por las palabras (por ejemplo, que el grupo *mn* del latín se transformó en *ñ* al pasar al español: *damnu* > *daño*). Como se sabe, una lengua jamás permanece estática, siempre hay cambios, no sólo fonéticos, sino también gramaticales y semánticos (e, incluso, ortográficos).

Según las concepciones lingüísticas del siglo XIX, se suponía





que los cambios fonéticos operaban ciegamente obedeciendo a leyes rígidas. Actualmente se ha comprobado que tales cambios obedecen a tendencias que no cabe interpretar como leyes absolutas (por ejemplo, el grupo *kt* del latín tendía a convertirse en una *ch* española, *lecte* > *leche*, *factu* > *hecho*, pero no sucedió así en todos los casos: *frictu* > *frito*, *fictu* > *hito*).

La *fonética experimental* utiliza instrumentos para analizar el sonido.³ (Sin embargo, el oído humano sigue considerándose como el mejor instrumento para un fonetista.) La experimentación aporta datos objetivos sobre fenómenos que no se alcanzan a percibir fácilmente con el oído. Esta fonética, no obstante su precisión extrema, resulta insuficiente para satisfacer las necesidades de vastos proyectos de investigación dialectal, los cuales siguen sirviéndose sin mayores complicaciones de la capacidad analítica del oído humano (capacidad poseída normalmente por todo hablante natural, que, además, suele disponer de cierto grado de conocimiento pasivo acerca de realizaciones fonéticas dialectales; cosa que se manifiesta, por ejemplo, en su habilidad para imitar la pronunciación típica de otras regiones u otras clases sociales).

Al lado de todos los enfoques fonéticos hasta aquí descritos, existe lo que puede llamarse *fonética aplicada*. Esta sirve para aprender a pronunciar correctamente los sonidos de una lengua, (aspecto importante para los hablantes que aprenden un nuevo idioma, para los expertos en la declamación —desde el locutor hasta el actor de teatro— y para muchos otros usuarios del lenguaje).

Capítulo especial dentro de la fonética aplicada es el campo de la dicción constituido por la *fonética patológica* (foniatría), cuya finalidad es corregir la pronunciación anormal de personas con deficiencias orgánicas o con algún tipo de afasia. El terapeuta del lenguaje se mueve interdisciplinariamente en el ámbito de la lingüística y en el de la medicina (por ejemplo, tiene que servirse de la cirugía, para restituir a su estado normal un paladar hendido, y, de la fonética, para educar la actividad motora del aparato fonador de un paciente expuesto a una intervención de esa naturaleza).

En síntesis, la fonética, al lado de la gramática y de la semántica es una de las tres grandes ramas en que se divide la lingüística. Frente a la fonología, que se ocupa del plano estructural de los fonemas, es una ciencia del habla: estudia las realizaciones de los fonemas (alófonos). En su nivel más amplio y general atiende al proceso de la fonación sin referencia a lengua alguna en particular. De este conocimiento se sirven las fonéticas especializadas en la descripción diacrónica y sincrónica de los aspectos dialectales y socioculturales presentados por cada una de las lenguas naturales (español, inglés, francés, etc.). Su dimensión práctica está constituida por el empleo que de ella se hace, entre otras actividades, en la enseñanza de lenguas extranjeras y en la terapia del lenguaje.

Notas

1 No debe confundirse a los fonemas (entidades sonoras) con las letras (entidades gráficas) que los representan en la escritura. Los fonemas tienden a ligarse con las letras en una correspondencia de uno a uno. En español se dan las siguientes excepciones: el fonema /r/ (sonido vibrante múltiple) corresponde a lo que se escribe *r* (rápido), *-rr-* (carro); el fonema /s/ corresponde a lo que se escribe *s* (casa), *C* [+ e + i] (Cecilia) *z* (zapato), *x* (examen, pronunciado: eksámen); el fonema /b/ (boca) y *v* (vaso); el fonema /y/ corresponde a lo que se escribe con *y* (mayo) y *ll* (caballo); el fonema /k/ corresponde a lo que se escribe con *k* (kilo), *c* *C* [+ a + o + u] (cocaína, cumbre), *x* (examen = eksamen), *qu* [+ i + e] (quiso, queso); el fonema /g/ (sonido velar) corresponde a lo que se escribe con *g* [+ a + o + u] (*ut* (gato, gota, gula), *gu* [+ e + l] (guerra, guisa), *gü* [+ e + i] (agüita, vergüenza); y el fonema /x/ (sonido velar, "jota") corresponde a lo que se escribe con *j* (jarabe) y *g* [+ e + i] (gime, gesto).

2 Paralelamente a la fonética existe otra ciencia de los sonidos articulados. Me refiero a la *fonología*, también conocida con el nombre de *fonética funcional*. La diferencia estriba en que, mientras la fonética estudia todas las variedades de pronunciación que se dan dentro de una lengua, la fonología sólo se interesa por las unidades de segunda articulación desde un punto de vista funcional (fonológicamente la lengua española está constituida en su base por un número fijo de fonemas: 24 como máximo; con sólo combinar y repetir constantemente estos 24 sonidos básicos se forman infinidad de palabras o monemas: a su vez la combinación y repetición de éstas en distintos mensajes da como resultado la comunicación lingüística). Lo funcional del fonema consiste en su capacidad distintiva. Esta se manifiesta en la pareja de término llamadas conmutaciones: el cambio de un solo fonema basta para alterar el sonido de una palabra (*páso/páto*). Toda transacción lingüística revela detrás de ella la existencia de un sistema integrado, como ya se dijo, por un número limitado de elementos iguales a sí mismos y por lo tanto con rasgos que permiten la diferenciación y el contraste entre unos y otros. En el caso de los sonidos se cumple esta condición para que la lengua funcione en su base fonológica. El hombre puede, entonces, identificar las diferencias acústicas entre los sonidos del sistema, y su aparato articulatorio puede, asimismo, reproducirlos de manera semejante a como los escucha. De esta manera el hombre aprende a pronunciar, a hablar, sólo con reconocer la individualidad de cada elemento de la lengua y oponer estos por discriminación simple.

3 Los instrumentos con que cuenta actualmente esta fonética son en verdad muy sofisticados por lo que sólo llegan a dominarlos personas especializadas. No hace mucho se contaba con aparatos mucho más sencillos, como el diapason y los resonadores, para medir los tonos de la voz. Actualmente, con el empleo de la técnica electroacústica se ha logrado que las pronunciaciones arrojen registros visibles para ser examinados con más detenimiento. El oscilógrafo, uno de los primeros aparatos de esta técnica, efectúa registros ópticos de las vibraciones, algo parecidos a los electrocardiogramas de la medicina. El espectrógrafo también transforma visualmente (en papel) rasgos acústicos de los sonidos articulados. En tales precisiones se llega a saber o a confirmar cuáles son los rasgos necesarios para la comunicación y cuáles son redundantes. El quimógrafo da a conocer con precisión los movimientos articulatorios orgánicos (lengua, labios, etc.). Las radiografías y las películas radiográficas son valiosos inventos que complementan los estudios instrumentales.

Vicente
Quirarte

E

l plenilunio de la muñeca

La destrucción o el amor. . .
Vicente Aleixandre

...La palabra tiene su origen en el nombre de un soberano mítico, Licaón, castigado por los iones a causa de haber sacrificado a su propio hijo en el altar. Existen distintas versiones sobre el castigo dictado por Zeus, en pluma de Platón y Ovidio; asimismo, Pausanias lo menciona en su Periegesis tes Hellados. Littré la define como "una especie de enfermedad mental"...

"¿Crearás, Leticia, que estuve esperándolo hora y media, ya sólo por ver esa cara de asustado que pone cuando está apenado conmigo? Y la adivinanza de esa tarde era difícil, no creas que no lo sé. Sabía que le iba a costar trabajo descifrarla, y cada vez le va a costar más. Si un hombre cambia contigo, no tienes sino complicarle la vida; en el buen sentido, no me veas así, mujer. La otra noche, por ejemplo, casi termina todo sólo porque no traía al cuello su medalla de plata, sabes cual, ¿verdad?, la de siempre, esa de Notre-Dame de Arles que pesa tanto. Me encanta, claro, más porque es antigua y fue lo primero que me regaló. Pues se puso furioso y más, y de nada sirvió que le explicara que se había roto la cadena. Todavía lo soporté. Pero cuando en una relación tú pides una cosa razonable y no se te complace, no puedes sino pensar en que algo anda mal. La otra vez le sugerí que nos viéramos alguna noche de luna, pero me contestó lo de siempre: que las noches de luna llena debe permanecer en el observatorio, porque de ese tipo de estudios se ocupa sólo él. Pues de qué crees que me enteré: Que las famosas observaciones de las fases de la luna no se hacen en el Observatorio de Tacubaya sino en los observatorios astronómicos, y que los astrónomos nada tienen que ver con los geógrafos. Ah, pero tiene tan bien planeado todo, que hasta en su billetera carga siempre un calendario de bolsillo donde señala con rojo las noches de luna. ¿Crees que soy tan inocente cómo para no pensar que anda con otra? Pues esta noche se le derrumba el teatrillo o yo me quedo navegando sola."

Emilia. La que gusta de formar enigmas propios y descifrar ajenos, siempre con aproximaciones sutiles, periféricas; la que huye constantemente de las definiciones con la misma seriedad con que defiende su manía por los gatos y su pasión por las películas y las novelas góticas. Así defino a Emilia mientras me dispongo a leer la adivinanza de hoy, escrita en uno de esos papelititos azules que me introduce en el bolsillo del pantalón antes de dejarnos cada noche. Lo desdoble y leo: "Donde Carlota declaró su amor a Max." (Por la ventana que da a Avenida Observatorio, una señora con dos niños vocifera contra el chofer que no hace la parada.)

A veces me pregunto si este juego iniciado por Emilia no terminará el día que se agoten los posibles lugares de nuestras



citas. Al principio me pareció un poco extraña y hasta cursi su idea: vemos siempre en sitios distintos y con base en claves y adivinanzas; los lugares debían estar en un perímetro que abarcara sólo Chapultepec. Y esto se le ocurrió porque desde que empezamos a andar juntos, ella trabajaba ya con un equipo encargado de hacer la historia del Castillo, en ese edificio de ventanas ojivales al que se llega por las escaleras de piedra a espaldas del Auditorio. Yo acababa de entrar al Observatorio de Tacubaya. Ambos salíamos a las seis y la hora de cita era las siete, aun cuando yo tuviera que descifrar desde las once del día la adivinanza —de acuerdo con indicaciones suyas—, e ir comprendiendo poco a poco que las citas con Emilia son un reto constante a la memoria, para ella sinónimo de fidelidad, un medio de saber a qué grado de perfección se ha llegado. Y estos pequeños juegos de memoria que me parecieron al principio puros caprichos femeninos, han permitido una unión más sólida, me han dado la imaginación que no tenía y que ella no sabe sino derrochar.

Una de sus primeras adivinanzas, muy fresca en mi memoria, fue: “En el lugar donde habita la diosa de la muerte.” La diosa de la muerte era Coatlicue, su morada, la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología. Recuerdo mucho aquella tarde más que nada porque entonces comprendía que amar a Emilia era más que eso; era obligarse a sentir una soledad reconfortante y un ligero temblor en el pecho al entrar en ese gran vestíbulo con aroma a muchacha de Montana o a toalla de pullman, mostrar la credencial de estudiante, cruzar el gran patio sintiendo cómo el aire de enero ya, cala hondo mientras es atravesado por el ulular prolongado y ronco del caracol indígena. Después, internarse en la penumbra de la sala mexicana y descubrir a Emilia tras la estatua de Coatlicue, el influjo tibio de su sonrisa franca al verme, el brillo de su mirada donde se adivina que ha terminado de leer *El castillo de Otranto*, que el sábado no habrá que preocuparse más por el paradero de los gobelinos austriacos encargados por Carlota al Mariscal Bazaine, porque ese día no hay trabajo y en el Lux dan programa doble, y esa tarde de besos a morir y rosetas, será acompañada por *Drácula* en versión de Christopher Lee, el mismo Lee en el papel de Jekyll/Hyde y Peter Cushing como Utterson todo flemático, pipa de barro, té, gatos de angora y vocales cerradas diciendo “*It is unbelievable, doctor Jekyll*”.

Apenas ayer, me sorprendió con una adivinanza capciosa: “Lento... crepúsculo... violento.” En principio, me incliné por la solución que me pareció más inmediata: Una tarde de junio era 14, porque recuerdo que mi hermano cumplía años, vimos el mejor crepúsculo del verano desde el alcázar del Castillo. Emilia me contaba que un investigador norteamericano que trabajaba provisionalmente donde ella, le había propuesto varias veces acostarse con él. Después, con sus labios en mis oídos comenzó a jugar con las palabras “Lento... crepúsculo... violento”: Las nubes, sus

orillas irisadas por el sol, se desplazaban a velocidad poco frecuente, pero hacían posible la lentitud. Estaba seguro de que el enigma estaba resuelto y la esperé una hora en el alcázar. Entonces me convencí de que había errado: después del Castillo habíamos pasado a la exposición de Magritte y frente a una paloma que por cuerpo tenía un cielo del azul más absoluto, Emilia había unido su cuerpo estrechamente al mío, un poco por terminar de aguardar la tarde a unas viejas de junto a las que parecían de mal gusto los desnudos del inefable René, otro tanto para verificar la coincidencia de nuestra estatura casi igual. Estuvimos abrazados no sé cuanto tiempo, yo sujetando con mi mano su espesa mata de pelo, repitiendo mentalmente la cadencia del poema en prosa de Baudelaire, ella continuando en mi oído el cálido juego de palabras “lento... crepúsculo... violento”.

Pero tampoco estaba en el museo. Furioso, me dirigí al zoológico, ya casi seguro de no encontrarla. Habíamos terminado allí el día porque Emilia se empeñó en saltar la reja para ver si algún animal hacía el amor, como nosotros, por la noche. Emilia estaba allí, obstinada en conservar suya mi memoria; en sus ojos leía la certeza, la seguridad de que tarde o temprano, pero siempre, yo terminaría por descifrar todos los misterios que ella planteara. Emilia. Emilia y la muñeca de trapo bajo el brazo. La muñeca de trapo que se interpone entre los dos al abrazarnos y emite un llanto leve.

■

Al llegar al cruce de Reforma y Melchor Ocampo, repito mentalmente el recado de hoy: “Donde Carlota declaró su amor a Max.” El origen del enigma se remontaba a marzo del año pasado: Emilia iba de oscuro (acaso el suéter de cuello alto, el gris). Caminamos alrededor del lago y mientras yo contemplaba un gran cisne negro, me abrazó, diciéndome al oído: “En este barandal, Carlota declaró su amor a Maximiliano por centésima trigésima cuarta vez.” Le pregunté si lo había leído en alguna parte; se rio mucho, me dijo que claro que no, pero que nada impedía que fuera cierto.

Camino por Reforma, hacia Palmas. Los autos comienzan a encender sus faros; al fondo, el cielo parece gemir en prolongados y ya difusos filamentos morados. Llego al lago, me siento en una de las bancas a un lado del barandal “donde Carlota declaró su amor a Max”, veo el cielo hacerse cobalto, cubrirse de densas nubes oscuras; el viento sopla a través de las copas de los árboles a mi espalda. Pocos sonidos, aislados, se internan apenas hasta el lago ahora fuera de servicio, con todos sus botes alineados en la orilla. Pienso que los botes semejan peces muertos o simplemente botes panzarriba, y que hubieran gustado tanto a Magritte como a Van Gogh, pero pienso que no es eso, sino más, aun cuando me fatiga pensar en cualquier cosa.

Me disgusta sentir que ésta vaya a ser una de esas tardes en



las que no siento ánimos para nada. Siento sed, miro el reloj: aún media hora para las siete y el tiempo parece correr más lentamente, como lo advertí desde que salí del café y aún por la mañana, al medir mal dos veces la presión atmosférica.

En el kiosco del lago, comienzan a doblar sillas y mesas. Un muchacho barre, silbando. La escasa luz del local resbala suavemente en la superficie ya casi negra del lago. Pienso en pedir un refresco antes de que guarden todo, pero hace un rato he tomado casi al hilo dos aguas minerales. Los ahuehuetes a mi espalda parecen más grandes y oscuros que siempre; desde sus copas, sopla una nueva racha de viento. Extraigo la billetera del saco, para mirar el retrato de Emilia. Es entonces cuando noto otro de sus papelitos azules, tras la mica que enjaula su sonrisa. Lo desdoble y leo su caligrafía apresurada y nerviosa: "Por un día que faltes al trabajo no te van a matar, ¿verdad? Esta noche te contaré la historia de la pequeña Carlota y podremos contemplar la luna."

Las letras, las palabras, el retrato de Emilia, los ahuehuetes, el viento frío de la noche que ya es definitiva, todo se confunde y es superado por el dolor en la nuca, ahora más intenso. Miro el calendario de bolsillo: sólo entonces noto que no es el mío, sino que es de cinco años atrás y que las fases de la luna que señalo siempre con lápiz rojo no han sido marcadas por mí. Comprendo la atroz broma de Emilia.

Comienzan a caer gruesas gotas aisladas manchando la tinta azul de su recado. Intento ver la carátula del reloj entre la lluvia que cada vez se cierra más, miro hacia la entrada del lago: Emilia corre hacia mí, con la sonrisa que nada arranca de sus labios y el paraguas que intenta abrir infructuosamente contra el viento. En el cielo, la nube más grande se desplaza, deja el paso libre a la luna que brilla en toda su implacable blancura.

Emilia. La muñeca de trapo bajo el brazo y el cabello desordenado. Intento gritar, huir de mi propia voz, ya irreconocible, ajena a mí, al tiempo que el ardor se me clava en las encías y siento mis músculos dilatarse, mientras una saliva caliente y pesada desciende por las comisuras de mi boca. Emilia. Y su risa traspasando mis oídos como un violín de espuma atravesado por agujas; sus blancos dientes ya bajo la luz del arborante; la metamorfosis radical de su rostro desde el momento en que la realidad amable y armónica se enfrenta a la pesadilla concreta y tangible.

Estática, me contempla, y en el último instante de mi razón contemplo su cabello mojado, sus ojos absortos, su boca semiabierto, su garganta sin la medalla de plata de Notre-Dame de Arles, a cuya blancura se dirigen mis garras. Y aún alcanzo a pensar, Emilia, al destrozarte tu pecho, en qué feliz serías ahora instalada en una de las butacas de madera de tus cines de segunda contemplando mi metamorfosis superior al maquillaje de Lon Chaney, mi sangre erizada por el baño total de la luna al compás del llanto de la muñeca de trapo que no cesas de oprimir contra tu cuerpo mientras tus pupilas se desbocan en galope sin freno hasta el vacío.

... en la que el enfermo imagina que se convierte en lobo. Una leyenda difundida sobre todo en algunas regiones de los Cárpatos, dice que la transformación es también física, pues el licántropo adquiere todas las características del lobo, conservando sus facultades racionales pero siendo éstas superadas por el instinto animal. La metamorfosis tiene lugar las noches en que la luna se encuentra en su fase total (V. Roland Villeneuve, Loupsgarous et vampires). Se piensa asimismo que la única manera de terminar con él es atravesando su corazón con un instrumento de plata, metal al que parecen rehuir...

(Traducción libre de *A dictionary on vampirism, lycantropy and werewolves* de Sir Philip Craftward. Middlesex, England, Higher Filford & Sons Ltd., 1922, p. 972).

Margery
Resnick

L a poesía española y el desafío

de la
historia

Los autores españoles, desde los místicos hasta los surrealistas, históricamente han sacrificado los intereses mundanos a los del espíritu. La poesía de la Guerra Civil española, una poesía firmemente anclada en las necesidades sociales e históricas, adquiere mayor importancia cuando reconocemos su posición única en las letras españolas. Por eso, hubiera sido trágico si las palabras de León Felipe:

Franco, tuya es la hacienda,
la casa
el caballo
y la pistola.
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo y me dejas
desnudo y errante por el mundo...
Mas yo te dejo mudo... mudo!
Y ¿Cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?

fueran cumplidas, y la tradición que empieza con la poesía de la Guerra Civil muriera con el exilio de los poetas. Afortunadamente, las palabras de León Felipe únicamente describen el estado de la poesía en los cinco años posteriores a la Guerra cuando la poesía española se caracteriza por la apatía política, escepticismo, aversión y rechazo de las realidades de la vida diaria. Poco después, brota una poesía española íntimamente ligada a las canciones de la época de la Guerra Civil; una poesía que señala una emancipación del evasiónismo en el arte tan de moda durante los años veinte. La poesía creada durante la Segunda República y la Guerra da una estructura para que los poetas españoles puedan romper con una tradición hasta entonces aceptada y crear una poesía cuya base histórica le dé un innegable aire de actualidad. Es cierto que los poetas salen de España, pero legan a los jóvenes una poesía con la cual los poetas de la posguerra puedan entrar en una época de reconocimiento de los problemas humanos y un compromiso con las prioridades colectivas.

La poesía española de los treinta es más que una aberración sencilla en las letras hispánicas producida por la trágica brutalidad y la extrema angustia de la Guerra Civil. Esta poesía no es sólo una reacción política a la crisis española, sino también una revolución estética total, en que se ve el rechazo del formalismo poético y la ruptura definitiva con la poesía pura de los años veinte. Sin duda, las numerosas crisis de la República precipitan el reconocimiento, de parte de los poetas, de la problemática social, pero, desde el punto de vista estético, el factor más significativo es la vivaz revaloración del lenguaje y sus temas.

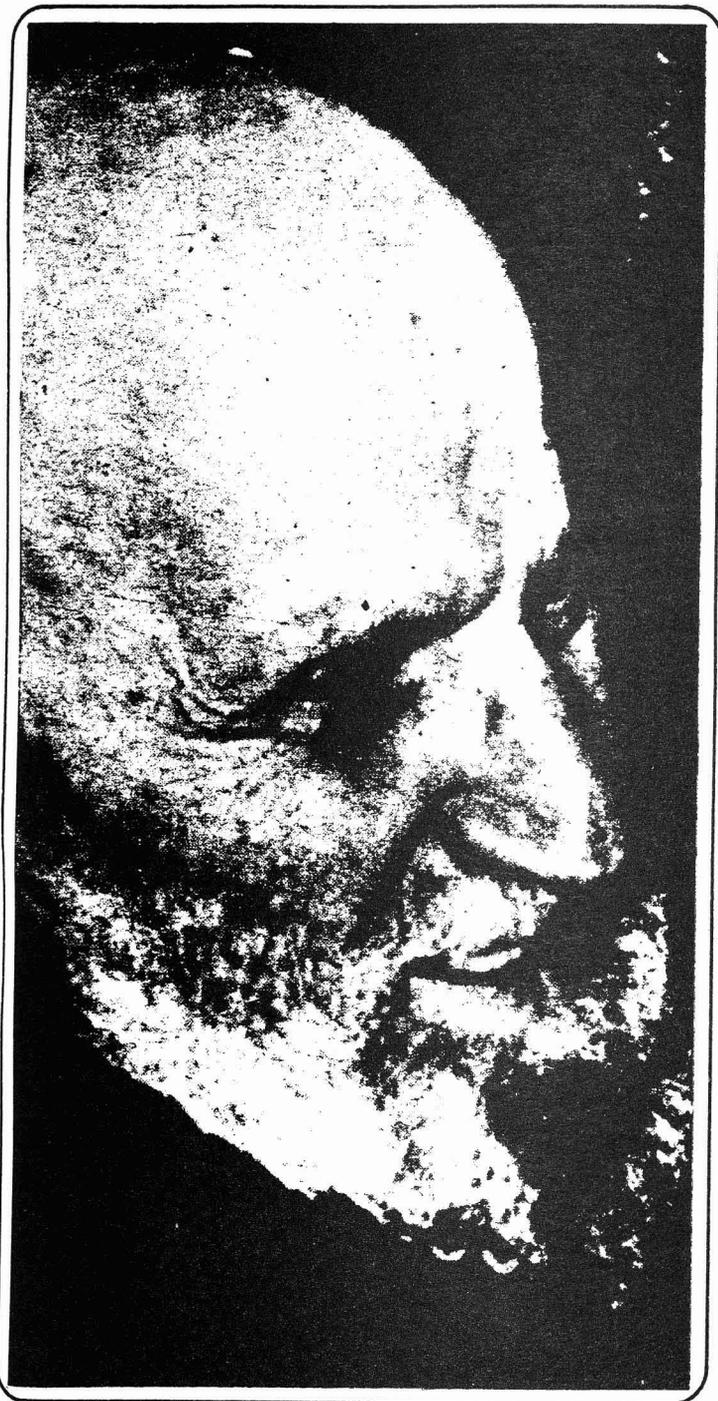
Si, por ejemplo, estos poetas hubieran elegido seguir el rumbo

lírico y metafísico planteado por Guillén y Salinas, o si hubieran escrito de la manera surrealista que evocaban Lorca y Aleixandre, entonces el agudo tono social de la poesía de los años treinta nunca se habría manifestado. Esto es exactamente lo que pasa en la obra de algunos poetas contemporáneos como Leopoldo Panero, Germán Bleiberg y Luis Rosales, cuyas actitudes sociales aparecen en forma simbólica, ocultadas por el evasiónismo literario, la fantasía lírica y el subjetivismo. No obstante, la técnica de los poetas sociales, quienes representan la voz dominante en la España de la posguerra, es todo lo opuesto. Discípulos directos de la poética de los años treinta, su voz es de profunda y directa conciencia social.

Durante los años veinte, la abstracción en la literatura experimental esquivaba el peso de la realidad y sus problemas, dándole un mundo de belleza formal para substituir el desorden. Sin embargo, en 1936 esta posición esteticista es inadmisibles. Se pudo haber defendido esta estética, en 1927, como parte del fenómeno internacional del arte exclusivista, ocurrido después de la primera guerra mundial. Pero, con el advenimiento de la Segunda República y la Guerra Civil, la crueldad de la vida diaria elimina el evasiónismo como opción para las élites intelectuales, y las viejas distinciones de clase se liquidan en el momento en que cada ciudadano se dedica a la enorme tarea presente: la de establecer una democracia parlamentaria, y después, defender el país de los insurgentes fascistas.

Durante los años de la dictadura de Primo de Rivera, el mundo inmediato tiene su orden, y es fácil que el poeta se reconcentre en sus esfuerzos artísticos y cree su propio mundo sereno e iluminado. Todo esto es derrumbado por la intrusión de la realidad política, que durante la República no permite que el escritor se ensimisme en su mundo privado; el continuo cambio de la situación política revela oportunidades poéticas insospechadas; hay enormes transformaciones sociales que se ven reflejadas en los cambios estéticos. En un artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 20 de septiembre de 1931, Ramiro de Maeztu nota cómo los escritores que han dedicado su existencia al refinamiento de estilos, aquellos que una vez declararon que "asociar por primera vez un sustantivo a un adjetivo, era la hazaña más excelsa a que podía aspirar un escritor", durante los años de la República, "empiezan a ser para el pueblo, más que otra cosa, evangelistas de la revolución". Entre 1931 y 1935, la tendencia esteticista, la fe en la autonomía absoluta del arte, al fin perdió todo prestigio. En 1935, Maeztu, empleando expresiones populares de los círculos literarios, cita a Domenico Giullioti: "Poeta puro, quiere decir imbécil, poeta a secas quiere decir héroe... El poeta puro en el mejor de los casos es un esteta... pero en el peor de los casos es un puerco."

Christopher Caudwell ha dicho que "Es imposible comprender



León Felipe

la poesía moderna, a menos que la entendamos históricamente, es decir, en movimiento. De un estudio de la poesía como 'estática obra de arte', no podremos sacar más que fórmulas muertas —congeladas y cosificadas. Esto es particularmente cierto, cuando la poesía es producto orgánico de toda una sociedad violentamente en movimiento."² Las palabras de Caudwell son claves para cualquier estudio de la poesía española de los años treinta. Hay que preguntar: ¿Qué fuerzas son suficientes para infundir la inquietud política en las obras literarias de compromiso y protesta? ¿Por qué dejan los escritores la poesía evasivista, personal y compleja de los veinte, para utilizar los estilos más sencillos de los treinta? ¿Cómo llegan a comprender la función potencial de la poesía como misión social? ¿Qué ambiente de los treinta impulsa a los poetas a crear canciones que captan y articulan los sentimientos colectivos de la gente, de tal manera que se fija el curso de la poesía española durante los siguientes treinta años?

Aunque el ambiente de crisis seguramente no era nada nuevo para la sociedad española, con la declaración de la República el 14 de abril de 1931, la esencia de la sociedad española cambia. Surgen conflictos graves sobre la redacción de la nueva constitución. Entre ellos, el más importante es la definición de una relación nueva entre la iglesia y el estado. Como la mayoría de los españoles, quieren separar las dos entidades. Manuel Azaña, el primer ministro, un hombre quien se describe en el libro *Inside Spain* de John Gunther como "un liberal, un intelectual, un burgués", es visto por los observadores menos caritativos como un anticristo que amenaza las tradiciones españolas. Durante los primeros meses de la República, tanto los sindicatos socialistas como los sindicatos anarquistas adquieren gran poder. La FAI controla las masas proletarias en Aragón, Cataluña, Valencia y Andalucía. Intelectuales, como Ortega y Unamuno, se ven ofendidos por los malos acentos de los que ahora forman parte del parlamento. Los terratenientes, financieros, e industriales se oponen a las reformas que exige el gobierno. Los católicos resisten al gobierno por principios religiosos. Los anarquistas y los comunistas están insatisfechos con el ritmo del cambio. La intensidad de la lucha social y política es enorme.

Entre 1931 y 1933, mientras Azaña ocupa el puesto de primer ministro, la República —milagrosamente, dada la disidencia existente—, cumple muchos de sus objetivos. Aprueba la primera ley de divorcio, establece cementerios seculares, disuelve el poder tremendo de los jesuitas, empieza a construir escuelas (para 1932 están construidas 7 000 escuelas), forma clases para adultos, reduce el número de oficiales en el ejército utilizando el arma de jubilación obligatoria, y elabora un plan para la autonomía parcial de Cataluña. Sin éxito, intenta resolver los problemas agrarios.

Ya en 1933, la comunidad financiera, opuesta a Azaña e inspirada por el sensacionalismo propagado por la familia Luca de



Tena, que todavía es dueña del periódico *ABC*, puede ganar el apoyo de la clase media en pro de CEDA, un partido derechista que garantiza los derechos de la propiedad privada. Asustado por los levantamientos de los anarquistas de Barcelona y las huelgas de Madrid, cuyos peligros se habían exagerado enormemente en la prosa de *ABC*, la clase media vota por CEDA, dándole la mayoría parlamentaria en 1933. Esto trae como resultado la polarización inmediata de la izquierda radical.

Los meses que siguen a la victoria derechista son de los más turbulentos en la historia española. En octubre de 1934, los mineros asturianos se rebelan para impedir la participación de CEDA en el gobierno. Los mineros revolucionarios toman Oviedo. El ministro de guerra, Diego Hidalgo, manda la legión extranjera bajo los generales Franco y Goded. Las consecuencias: asesinatos, raptos y torturas. El país está en estado de alarma. Son encarceladas unas 40 000 personas y son condenados a muerte los agitadores huelguistas.

Los poetas de principios de los años treinta responden lentamente a estas crisis políticas. Entre 1931-1933, persiste la publicación de revistas de poca duración, que había caracterizado los años veinte. Sin embargo, la Revolución de 1934 de los mineros asturianos y la represión temible que resulta, trae como tema a las obras literarias la inquietud política. Ahora las emociones turbulentas y los paisajes de pesadilla evocados por algunos miembros de la generación de 1927, así como el intelectualismo cerrado de otros de aquella época, son vistos por los jóvenes como evasiones frente a la responsabilidad social. Ahora es insostenible aquella cualidad abstracta de la literatura experimental que ha reducido el grado de compromiso con la existencia humana.

Ya León Felipe y Rafael Alberti se han vuelto hacia la poesía comprometida. Raúl González Tuñón con su libro, *La Rosa Blindada (Homenaje a la Insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios)* dió el empuje definitivo hacia la poesía política. Estimulados por esta obra, varios poetas jóvenes, entre ellos Miguel Hernández, empiezan a crear literatura revolucionaria, y producen poesía de compromiso social. Pablo Neruda, en el tercer número de *Caballo Verde* (1935), describe la necesidad que puede hacer que el poeta "se envilezca" con los temas de la guerra, el desgaste, la destrucción. Dada la amistad con Neruda, no sorprende que, en 1935, Hernández escriba cantos revolucionarios y anticlericales como "Sonreídme":

Me libré de los templos, sonrídme,
donde me consumía con tristeza de lámpara
encerrado en el poco aire de los sagrarios;
salté al monte donde procedo,
a las viñas donde halla tanta hermana mi sangre,
a vuestra compañía de relativo barro. . .

Ya relampaguean

las hachas y las hoces con su metal crispado,
ya truenan los martillos y los mazos
sobre los pensamientos de los que nos han hecho
burros de carga y bueyes de labor.
Salta el capitalista de su cochino lujo,
huyen los arzobispos de sus mitras obscenas. . .

El mismo año, una nueva revista, *Hoja literaria*, aparece en Madrid. Ahora los poemas son más políticos y menos discretos. El lenguaje es más polémico. Bajo la presión de las circunstancias, los poetas empiezan a forjar sendas poéticas inusitadas y, de muchas maneras nuevas, cultivando una poesía social en ritmos épico-líricos, una poesía comprometida, totalmente ligada al momento histórico.

Este proceso es apresurado por las luchas callejeras, las huelgas obreras, los pistoleros de las ciudades y la reclamación de tierras por los campesinos, que sigue a la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero, 1936. Confrontado con la unificación de la izquierda en el Frente Popular, la derecha redobla sus esfuerzos por proteger los valores "tradicionales" de España. Desde el momento de la victoria electoral del Frente Popular, los generales reaccionarios planean un golpe militar. Ofendidos por las reformas de Azaña, los generales exilados —Mola en Pamplona, Sanjurjo en Portugal, Goded en las Islas Baleares y Franco en las Islas Canarias— intrigan el derrumbe del gobierno elegido. El golpe tiene lugar el 18 de julio de 1936 y recibe el apoyo inmediato del gobierno alemán.

Al principio de la guerra, los poetas a menudo cuentan sus reacciones personales a las hostilidades. A veces con un tono algo cohibido, explican el cambio radical en su estética. "Explico Algunas Cosas" de Pablo Neruda es típica de estos poemas tempranos:

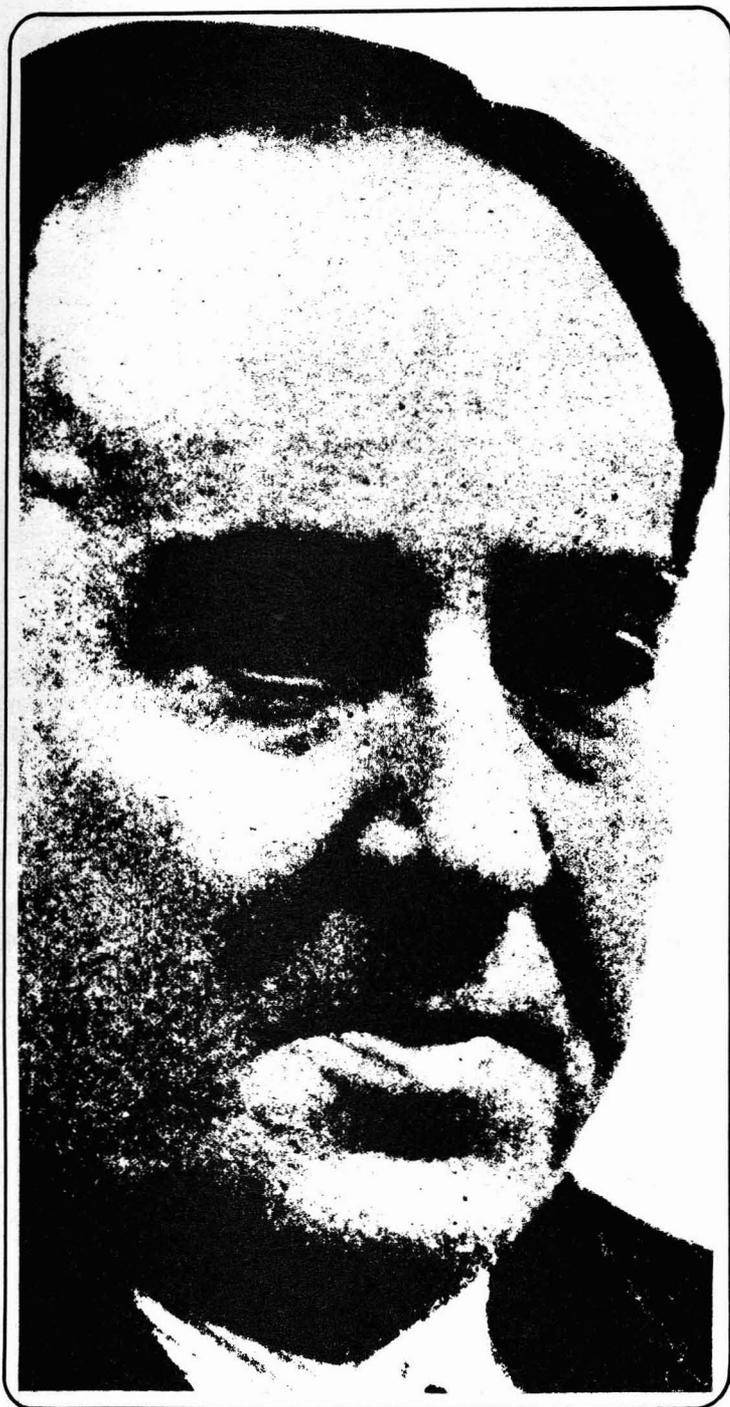
Preguntaréis: ¿Y dónde están las lilas?
¿Y la metafísica cubierta de amapolas?
¿Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?

Os voy a contar todo lo que me pasa.

Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles. . .

. . .era

una bella casa
con perros y chiquillos. . .



Antonio Machado

Y una mañana todo estaba ardiendo
y una mañana las hogueras
salían de la tierra
devorando seres,
y desde entonces fuego,
pólvora desde entonces,
y desde entonces sangre.

Bandidos con aviones y con moros,
bandidos con sortijas y duquesas,
bandidos con frailes negros bendiciendo
venían por el cielo a matar niños,
y por las calles la sangre de los niños
corría simplemente, como sangre de niños. . .

Preguntaréis, ¿por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!

Mientras va creciendo la amenaza para la República, la gran mayoría de los poetas de los años treinta empiezan a escribir poesía que señala una desviación tanto técnica como temática de su trabajo anterior. Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Arturo Serrano Plaja, José Bergamín, José Moreno Villa, Pedro Garfias, Miguel Hernández, Antonio Machado, León Felipe, Juan Gil Albert y otros no pueden, ni quieren evitar sus obligaciones patrióticas. La gran mayoría participan de un modo activo en la guerra. Además, la respuesta literaria inspirada en las necesidades del momento conduce al descubrimiento de una nueva poética. Aunque estos versos mantienen a menudo imágenes aisladas y frases reminiscentes de las raíces simbolistas, ultraístas y surrealistas de sus creadores, estos poemas son, en su mayoría, anclados firmemente en el renacimiento de la épica narrativa relacionada con el romance tradicional. Utilizando el romance, los poetas ya consideran no sólo el valor formal del poema, sino también el valor del tema central en términos existenciales.

La respuesta poética a la guerra es espontánea y grande. Rafael Alberti, en su prólogo al *Romancero General de la Guerra Española*, describe la enorme cantidad de poesía que llega a la Alianza de Intelectuales:

A la Alianza de Intelectuales comenzaron a llegar, después del 18 de julio de 1936, miles de romances desde todos los pueblos



en armas, desde todos los improvisados frentes de batalla. Tal riqueza espontánea y abundante nos obligó a encauzarla, recogerla y fomentarla, dedicándole, bajo el título de "Romancero de la Guerra Civil" las dos páginas centrales de nuestra revista de combate: *El Mono Azul*.

A diferencia de poetas ingleses como Auden, cuya poesía política intensa y agria está caracterizada por la sátira que aleja al lector de la zona de peligro, la poesía española de la guerra es inmediata y chocante. Imágenes duras expresan el horror profundo de la presencia de la guerra: el cuerpo de un niño asesinado por una bomba que estalla una tarde en una plaza:

Mañana de domingo
En los árboles cantan
Luces de paz y campo.

Niño, vente a la casa.
—Un globo, madre un globo—
cayó justa en la plaza
abriendo la sorpresa
feroz de sus entrañas.

El niño rojo y rojo
sobre la certa blanca
Dos brazos enlutados
Le llevan a su casa.

(Pedro Garfias)

Hay la pérdida constante de amigos de antes de la guerra, como García Lorca:

Se le vió, caminando entre fusiles
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle a la cara
Todos cerraron los ojos
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
—sangre en la frente y plomo en las entrañas—.
—Que fue en Granada el crimen,
sabed— ¡Pobre Granada! —en su Granada! . . .

(Antonio Machado)

También hay la destrucción de lazos familiares:

Mi hermano Luis
me besaba dudando
en los andenes de las estaciones.
Me esperaba siempre
o me acompañaba para despedirme
y ahora,
cuando se me ha marchado no sé dónde,
no llegué a tiempo,
no había nadie . . .
Ni siquiera el eco más remoto,
ni siquiera una sombra. . .

¿Dónde estarán los hijos de mi hermano? . . .

que no se paren nunca
como yo estoy parado
tan al borde del mar y de la muerte.

(Rafael Alberti)

Además se narra la pérdida de compañeros nuevos, con quienes comparten batallas y vida, y que, de repente, se ven muertos. Hay pocas metáforas y poca necesidad de asociaciones en estos poemas; los hechos en sí causan una impresión trastornante.

Era clara la necesidad de establecer unidad entre la izquierda dividida. El enemigo común era de tal fuerza que evoca un sentimiento de solidaridad (si no acción política coherente) en la zona republicana. Frente a los aviones y las tropas alemanas e italianas, barcos que entregan máquinas de guerra de Inglaterra y petróleo de los Estados Unidos a la zona fascista, los poetas izquierdistas intentan forjar unidad entre grupos disidentes:

Hermano anarquista: hubo un tiempo
en que disputábamos tú y yo. ¿No te acuerdas?

Nuestros paraísos eran diferentes
Si Marx, si Bakunin. . . ¡Ay, qué locos éramos!

Hermano anarquista: ahora lo sabemos
cuando el enemigo
vierte su metralla sobre el parapeto
hombro contra hombro,
pecho contra pecho
sin decirnos nada nos damos la mano.

(Pedro Garfias)



Rafael Alberti

También utilizaron la poesía como un arma para coaccionar a las regiones tradicionalmente disidentes a compartir el espíritu de una causa común:

Asturianos de braveza,
vascos de piedra blindada,
valencianos de alegría
y castellanos de alma,
labrados como la tierra
y airosos como la alas;
andaluces de relámpagos,
nacidos entre guitarras
y forjados en los yunques
torrenciales de las lágrimas;
extremeños de centeno,
gallegos de lluvia y calma,
catalanes de firmeza,
aragoneses de casta. . .

...

Yugos os quieren poner
gentes de la hierba mala,
yugos que habréis de dejar
rotos sobre sus espaldas.

(Miguel Hernández)

En la zona republicana, tienen lugar cambios dramáticos. Se eliminan rangos en el ejército del Frente Popular, se prohíben propinas en las cafeterías y los obreros se apoderan de las fábricas. La colectivización de la vida diaria se ve reflejada en la poesía de la guerra, que con energía e idealismo insiste en la moralidad invencible de la nueva sociedad. Hay un reconocimiento de la igualdad de las mujeres, y los poetas no dejan de celebrar en sus versos a las mujeres líderes, como Lina Odena, la Pasionaria y Federica Montseny. Queda claro que en estos poemas narrativos, cuyos temas son el campesino, el obrero, el recluta, las brigadas internacionales, hay una antítesis directa a la estética vanguardista y los ideales de la poesía pura. Sin embargo, en aquella época, cuando las alianzas personales y la empatía espiritual con la lucha popular constituyen la única ruta posible para gente de conciencia, las teorías que rigen la poesía vanguardista no sólo parecen ya anticuadas, sino también inmorales.

La politización de la vida diaria inspira numerosos poemas que tratan temas partidarios. Vistos desde el presente, estos poemas profetizan el peligro de la indiferencia de los países demócratas hacia la guerra española. Hay otros que se cantan, y las emisoras de radio dedican horas de sus programas a la poesía. No falta el humor:



Es arrastrado el turbio mulo Mola
de precipicio en precipicio eterno
y como va el naufragio de ola en ola,
desbaratado por azufre y cuerno,
cocido en cal y hiel y disimulo,
de antemano esperado en el infierno,
va el infernal mulato, el Mola mulo
definitivamente turbio y tierno
con llamas en la cola y en el culo.

(Pablo Neruda)

Desde noviembre de 1936, hasta el final de la guerra, Madrid es el frente principal. No es sorprendente, por eso, la existencia de centenares de romances conmemorando todos los aspectos de esta batalla. Hay poemas que describen como todos, resueltos a defender la ciudad calle por calle, casa por casa, piedra por piedra, construyen barreras sin parar mientras las bombas —hasta 2,000 por día— caen sobre la ciudad. El horror de los fuegos incendiarios de las bombas, los problemas de proveer comida y alojamiento para los refugiados que vienen de la zona insurgente, el hombre aguda y el temor están presentes en la poesía. No obstante, más que otra sensación, el lector ve el espíritu admirable que muestran los madrileños:

Madrid, corazón de España,
late con pulsos de fiebre...

Ya nunca podrá dormirse,
porque si Madrid se duerme,
querrá despertarse un día
y el alba no vendrá a verle.

...

Fuentes de valor y hombría
las guardas tú donde siempre.
Atroces ríos de asombro
han de correr de esas fuentes.

¡Pronto! Madrid está cerca.
Madrid sabe defenderse
con uñas, con pies, con codos,
con empujones, con dientes...

(Rafael Alberti)

En 1937, Rafael Alberti publica su libro *Madrid Capital de la Gloria*, que describe con detalles conmovedores la lucha por defender la capital.

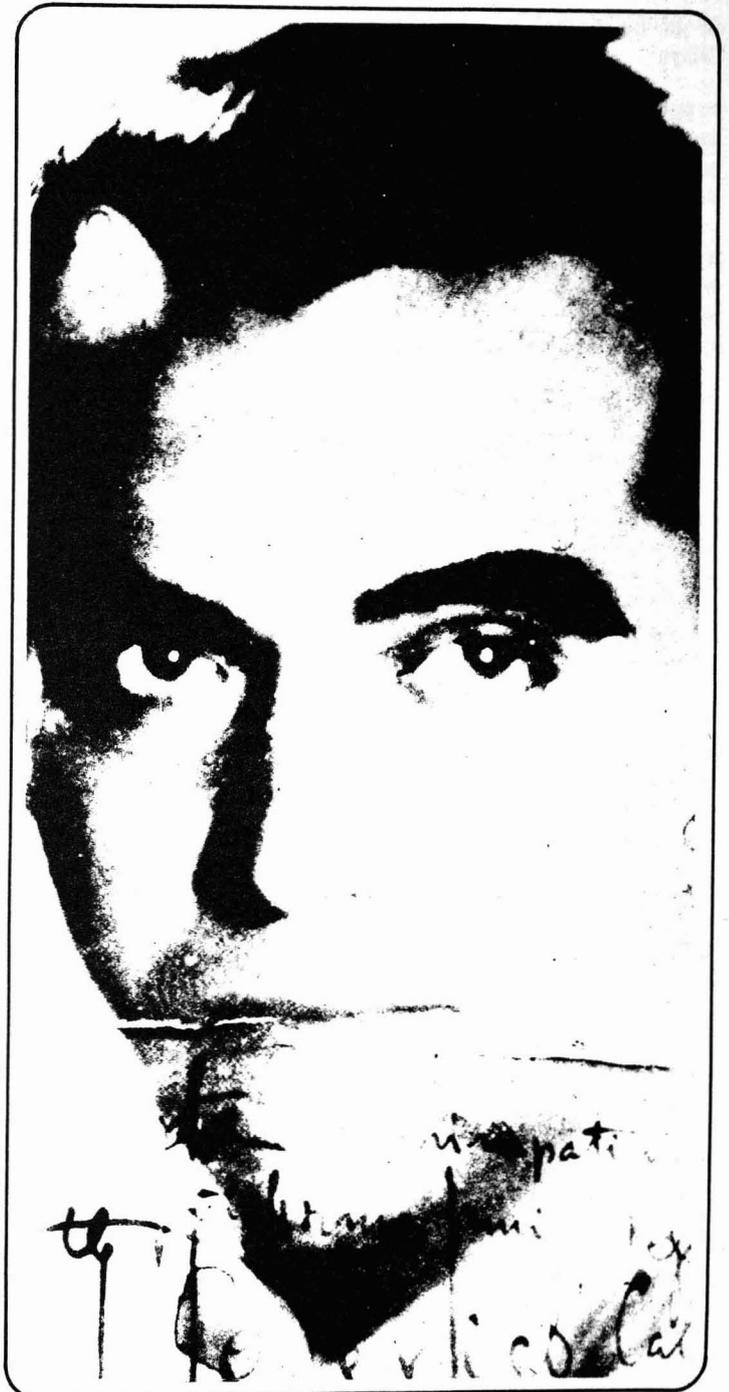
Después de años de batallas desesperadas, la Guerra Civil española termina el 1 de abril de 1939 con la victoria completa del general Franco. Según el historiador, Gabriel Jackson, para la gran mayoría de los españoles, la alternativa se definía en términos o de una España izquierdista demócrata o de una España militarista, reaccionaria. Desde el principio, las fuerzas extranjeras desempeñan un papel enorme. Sólo la ayuda de varias potencias hicieron posible el rescate de los insurgentes del fracaso inicial. Mientras la guerra iba desenvolviéndose, las intervenciones extranjeras eran cada vez más decisivas.³ A pesar de la victoria total y la represión masiva, la guerra no resuelve nada. Los problemas históricos de siempre quedan sin solución. La mayoría de los españoles que habían luchado para salvar España y Europa de la tiranía fascista quedaron vencidos, pero las actitudes políticas y artísticas de gente que obra con íntimas y conscientes convicciones políticas pasaron como herencia a la generación siguiente.

Entre 1939 y 1944, los poetas vuelven las espaldas a la poesía realista de la guerra. Buscando la tranquilidad del ánimo, se refugian en una poesía irrealista y formal. Dan primacía de la musicalidad externa fácil, y hay un culto a Garcilaso. En estos años se produce una poesía religiosa con ecos que recuerdan un pasado irrecuperable, tal como la de Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales y Leopoldo Panero. Pero a pesar de que la mayoría de los poetas comprometidos salieron de España con la victoria fascista, las consecuencias de los cambios estéticos que se efectuaron en los años treinta no se olvidan. Ya, en 1944 Dámaso Alonso reconoce que "para expresarme con libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española"⁴ y con su libro *Hijos de la Ira*,

Madrid es una ciudad de más de un millón
de cadáveres

la poesía española rompe otra vez con el evasimismo y echa a un lado el hechizo de los versos irrealistas de la inmediata posguerra. Admitiendo explícitamente al efecto de la guerra y la poesía de la guerra sobre su expresión, los escritores están en la creación poética plenamente histórica y anclada en la realidad circundante. Desde 1944, la poesía española se caracteriza por su atención tanto a los valores temáticos como a los formales.

Una de las tendencias más evidentes de la poesía de la posguerra es la gran importancia que adquieren los temas sociales. Al poeta ya le dan vergüenza sus preocupaciones egoístas, y sufre por la barrera que él mismo ha erigido entre sí mismo y la masa



Federico García Lorca

de la humanidad que comparte sus problemas. Dice Gabriel Celaya:

Me avergüenza pensar cuánto he mimado
mis penas personales. . . Hoy quiero ser un canto
cuando canta un poeta como cantan las hojas
No se expresa a sí mismo.

Aparecen varias "arengas" a los poetas, instándoles a que dejen los versos esteticistas y que escriban sobre la realidad que les rodea. Una de las "arengas" más interesantes es de Angela Figuera y está dirigida "A mis hermanas poetisas":

Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida
como una visita de cumplido. Sentadas
cautamente en el borde de la silla. . .

Pero ocurre que el mundo se ha cansado de céfiros
aromados, de suaves rosicleres de lirios,
y de tantos poemas como platos de nata.
Lavantaos, hermanas. Desnudaos la túnica.
Dad al viento el cabello. Requemaros la carne
con el fuego y la escarcha de los días violentos
y las noches hostiles aguazados de enigmas.

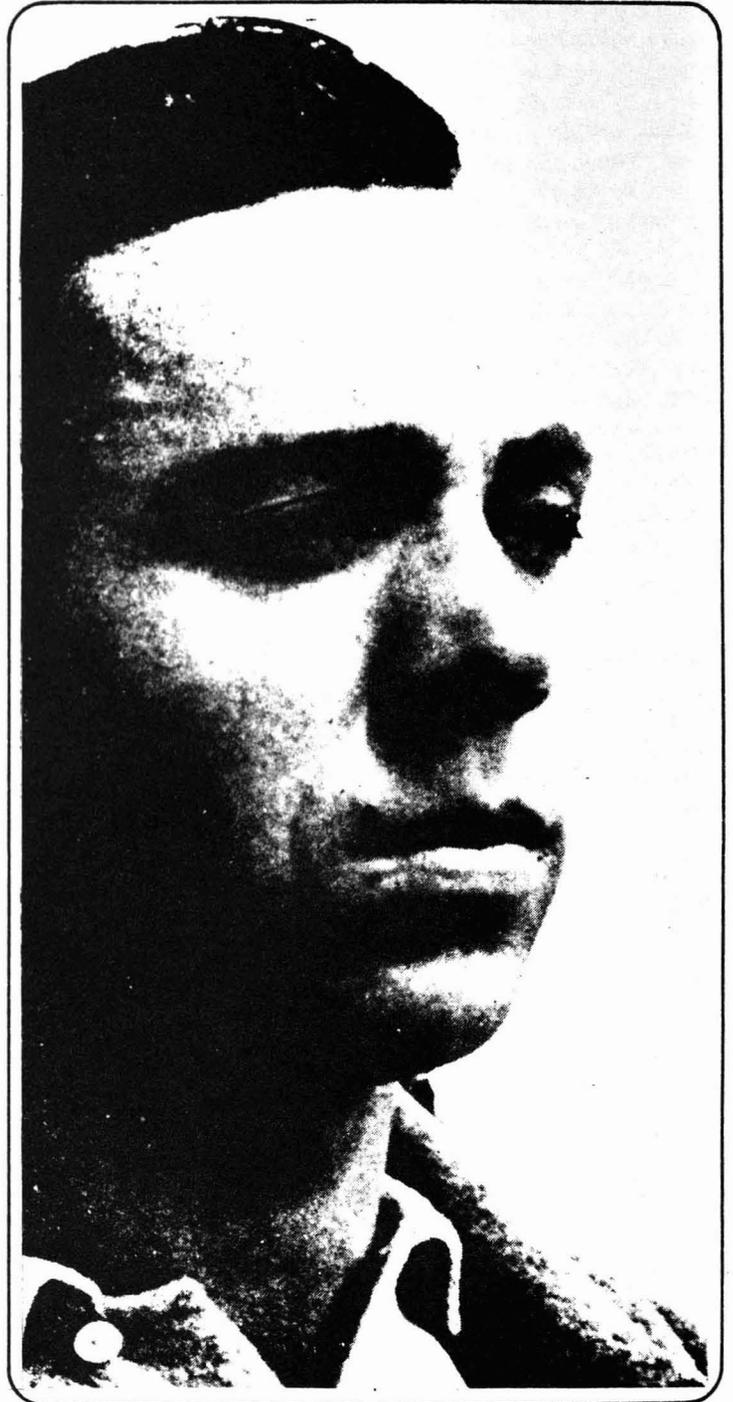
Ya insisten en ver más allá de sí mismos, dándose cuenta de que:

Mientras haya en el mundo tantos infortunados
buscar la solución personal es mezquino.

(Gabriel Celaya)

Antes de la guerra, el poeta puede utilizar la introspección como una evasión de un mundo banal e insensible. En aquella época, la poesía personal sirve para ajustar las diferencias entre la norma social y la personalidad individual. Pero, en los dos casos, se da la idea de que algo normal existe en la sociedad. En la España de la posguerra, no hay una norma externa. El mundo se ha vuelto incomprensible, y la crisis del poeta es la crisis de la sociedad. Por perspicaz que sea, la introspección no puede aliviar la situación.

La poesía de la Guerra Civil señala una ruptura fundamental con el concepto de privilegio artístico. En los años veinte, los poetas generalmente utilizan su arte para crear una visión que trasciende la estructura de la vida cotidiana. Con la guerra, y la poesía que brota después, los poetas saben que deben hablar de la realidad circundante. La poesía es parte de la verdad política y aunque la censura impide que sugiera un cambio específico, se escucha:



Miguel Hernández



Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural de los neutrales
que lavándose las manos de desentienden
y evaden
Maldigo la poesía de quien no toma
partido hasta mancharse.

(Gabriel Celaya)

Las palabras constituyen una acusación clara en contra de gran parte de la poesía moderna, esa poesía que se niega a mancharse con cuestiones partidarias. En la España de la posguerra, tal poesía pierde su utilidad; es un lujo para unos cuantos privilegiados. Ahora la poesía no es

gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos.

(Gabriel Celaya)

La gran popularidad de la poesía de la guerra se debe en parte a su relación íntima con los sucesos diarios. Es creada cuando a los poetas no les sobra tiempo para refinar cada verso. A diferencia de la poesía que se produce en épocas de prosperidad en que las imaginaciones neutrales gastan mucho tiempo tejiendo conceptos y metáforas que circulan entre las élites, la poesía de la posguerra comparte con la poesía de la guerra una función no ornamental sino fundamental en la vida diaria.

Revisando las varias poéticas de los escritores que aparecen en *La Antología Consultada de la Joven Poesía Española*, notamos que hay un rechazo casi unánime de la poesía pura personal y de la imaginación surrealista que proviene del subconsciente individual. Victoriano Crémer dice:

Para escribir poesía hay que abrir bien los ojos y tener el alma en vela; pues algunos confunden el soñar con el dormir.⁵

Eugenio de Nora, con voz aún más radical declara que toda poesía es social, y además postula la necesidad de no admitir la estética de los maestros:

Nuestros maestros, los míos, versificadores de cuarto cerrado, de temas asépticos y de inmensa minoría. Poetas personalmente anacrónicos y socialmente nulos, que no encarnan ni representan a nadie.⁶

José Hierro ataca la concepción irrealista de la poesía —“la

oscuridad es defecto de expresión”— y formula la necesidad de que la nueva poesía sea en cierto modo narrativa:

El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social. Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo; porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos. . . quizá la poesía de hoy debería ser épica. . .⁷

Ya todo el concepto de la poesía como arte personal se liquida, y hay una vuelta a la colectividad. Blas de Otero, hablando del cambio en su propia obra la explica así:

. . .Es el hombre que me interesa, pero no ya el hombre considerado como individuo aislado, sino como miembro de una colectividad inserta en una situación histórica determinada.⁸

Ya el poeta se identifica con un origen común, un parentesco con sus raíces en la tierra, un abolengo común y experiencias sociales compartidas.

Esta idea conduce al reconocimiento de que el poeta y la gente se nutren de la misma tierra; un tema frecuente en la poesía de Miguel Hernández. Aunque se encuentra la semilla de esta idea en la poesía de la guerra, son los poetas de la posguerra quienes la desarrollan:

Cualquier poeta de la España de hoy si por poeta auténtico es, como el vidente de Novalis, un hombre enteramente consciente, sabe que su obra quedará en nada si no logra volver a tomar contacto con el pueblo.⁹

Ahora los poetas comprenden que la sensibilidad —una vez un valor subjetivo— une a todos por el enlace común de sufrimiento. Así que el poeta puede acercarse de un modo útil a la colectividad:

Es tiempo de saber, de ver en el hombre
la tremenda verdad de que es basura
carne de cementerio pero basura
que siente, que padece, que se hombra
tal vez con Dios. . .
Quiero servir, ser útil.

(Ramón de Garciasol)

Como en la poesía de la guerra, resurge la idea de que todos sufren en forma igual a consecuencia del régimen político. El poeta canta la unidad emocional, el apuro social compartido en un



momento angustiado. Tal vez el aspecto más importante de estos versos es su contraste con los románticos; el dolor de los poetas españoles es colectivo, no personal.

Manos, frentes y pechos se levantan.
Y luchan, aman, odian, lloran, cantan,
A golpes van haciéndose la vida. . .

Sumérgete en su mar. De carnes y huesos
eres. Somos. Lo mismo. Como esos.
Y respiramos por la misma herida.

(Leopoldo de Luis)

Ya que han rechazado la experiencia personal como la única fuente de inspiración, y ya que han entrado en el contexto social, los poetas tienen que preguntarse cuál es el papel que deben desempeñar en la sociedad. Como durante la guerra, los poetas contemporáneos se ven como parte de la reforma anímica. Los poetas sufren igual que los demás ciudadanos. La única diferencia es que ellos articulan el dolor que todos sienten. Dan voz a las necesidades sociales:

Pese a todo unidos como trabajadores
Estábamos unidos por la común tarea
por quehaceres viriles. . .
poco sentimentales
arreglar como sea esta máquina hoy mismo.

(Gabriel Celaya)

El poeta reconoce que el horror de la posguerra acaba con la diversión y el juego. El escritor debe comprometer su destino y expresar su solidaridad con la gente que trabaja para sobrevivir la época de dictadura severa. Buscan en sus poemas la expresión que demuestra su solidaridad con el obrero:

Ando buscando un verso que supiere
parar a un hombre en medio de la calle
un verso en pie —ahí está el detalle
que hasta diese la mano y escupiese.

(Blas de Otero)

Aunque muchos poetas de la posguerra expresan dudas sobre su habilidad de escribir una poesía que articule la pena colectiva, la gran mayoría se da cuenta que el poder del poeta radica en su identificación con las masas, que la única tarea útil bajo un





régimen tiránico es dar palabras a los sentimientos de las masas para liberar su poder. Aunque Victoriano Crémer dice:

Pero tampoco voy a vosotros cantando.
¿Quién canta en el estiércol? ¿Dónde el coro,
Si los dientes aprietan la soledad y duele
la esperanza dorada del otoño?

En otro poema admite su misión:

Yo quiero llegarle con mi verso
romper el duro mármol de su frente
darle el pan de sus hambres; ser su llanto.

Por primera vez, los poetas tienen confianza en la poesía como herramienta:

Sancho-Firme, Sancho-obrero,
ajustador, carpintero, labrador, electricista. . .

Quiero darte la confianza que pretendieron robarte.

Quiero decirte quién eres. . .

En ti pongo mi esperanza
porque no fueron los hombres que se nombran
los que hicieron
más acá de toda historia —polvo y paja— nuestra
patria,
sino tú como si nada. . .

(Gabriel Celaya)

Los poetas no son tan ingenuos como para creer que en la España de Franco sus versos pueden darle al pueblo un poder político pero sí esperan que su poesía inspire a los oprimidos y dé palabras a su sufrimiento.

Paralelo a los poetas soldados de la guerra, están los poetas obreros de la posguerra. En este caso el poeta es obrero, y parte íntegra de la sociedad porque su tarea es terminar con el silencio del gobierno. Hace lo máximo posible, dado los límites de la censura. El tema que corre por toda la poesía, establecido durante la guerra es:

La poesía tiene sus deberes
Entre ella y yo hay un contrato social.

(Blas de Otero)

Cada persona hace lo que puede hacer mejor, a veces el poeta de voz al dolor describiendo sus síntomas. Otra vez desafía la voluntad del régimen:

No quiero
que en mis labios se encierren mentiras
que en la cárcel se encierre a los buenos
No quiero que mi hijo desfile. . .
No quiero que me tapen la boca cuando
digo NO QUIERO.

(Angela Figueroa)

Es el deber del poeta declarar la verdad de cualquier modo posible. Arriesga muchas veces represalias. El gobierno ve el papel del poeta como algo peligroso, es una amenaza al orden establecido:

Por el camino de lo social se piensa maliciosamente —lo mismo en poesía que en política o en economía, se llega a lo revolucionario, y la sola enunciación de las palabras pone temblores en muchos ánimos más bien de vuelo corto.

(Victoriano Crémer)

El poeta reconoce los límites de su poder, pero aun si es ineficaz, si no puede cambiar la realidad, su poema puede reflejar humildemente la situación. Así que el papel que desempeña la poesía es inmediato y práctico. Para Gabriel Celaya, la poesía es “un arma cargada del futuro:”

Hay que hacer algo más con la poesía, que
es mi herramienta. . .

Desenterramos sus bellezas esenciales: el
trabajo, el amor, la unión el valor
de lo humilde.

Así como en la guerra, el poeta no sólo narra los acontecimientos, sino también canta sus reacciones personales frente a ellos. Su posición moral no es ambigua. La poesía tiene una función no ornamental sino fundamental a la vida diaria.

No sólo hereda la poesía de la posguerra este rechazo del esteticismo, sino también proporciona un papel nuevo a los sentimientos subjetivos. Como el exclusivismo intelectual, la intimidad emocional ya es un valor insostenible, porque refleja las necesidades personales del individuo, en perjuicio de las del grupo. Además, para estos poetas el subjetivismo conduce a una deformación de la verdad porque contempla el mundo desde un punto de vista egoísta. Y lo peor es que la preocupación consigo mismo



indica un narcisismo inútil que refleja parálisis y no análisis y termina en la disolución psíquica, no en la resolución del problema. La postura subjetiva carece de validez social, y estorba el bien colectivo. Al amanecer del vacío poético de los años 1939-1944, los poetas comprenden el conflicto entre su impulso subjetivo y la necesidad poética:

Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
aquel que amó, vivió, murió por dentro
y un buen día bajó a la calle: entonces
comprendió: y rompió todos sus versos.

(Blas de Otero)

Y optan rotundamente por la poesía no subjetivista sino colectiva.

Ahora bien, aunque el poeta a menudo expresa sentimientos privados —de la misma manera que son privados los sentimientos de Alberti cuando canta la pérdida de su hermano— a los sentimientos personales los domina una desesperación colectiva. La expresión de esta desesperación exige instrumentos nuevos. Los poetas más conscientes se dan cuenta de que las formas de los años veinte son inadecuadas. Aunque al principio los poetas que escriben una poesía de contenido social y humano utilizan los medios de expresión de una poesía que pretendía la deshumanización, el irrealismo, y el esteticismo, poco a poco han transformado las formas nuevas. Los poetas mismos notan esta necesidad:

Si el lenguaje liso y llano —o prosaico, como decían mis enemigos— me atraía, no era sólo por el deseo de facilitar la comunicación con el lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferrolítico garcilasismo, me sonaba a impresionantemente novedoso. . . Una necesidad interior, y por eso brutalmente inobjetable, me movía a escribir y pronunciar como lo hacía. Estaba tan absurdamente seguro de mí mismo que no me quedaba ni un resquicio por el que inspirarle necesaria y saludable duda. Si lo que yo escribía no era poesía, como algunos críticos me decían, algo era. Y ¿qué me importaba el nombre? Por otra parte ¿no se trataba simplemente de que no era poesía lírica? ¹⁰

Lo que pasa en la poesía de la posguerra es que los poetas adoptan formas épico-narrativas de la poesía de la guerra. Son formas más adecuadas para la nueva poesía de conciencia social. Pedro Salinas, explica la razón. Según él, la poesía épica, “que tuvo considerable importancia durante muchos siglos y que acaso en nuestros días, está llamada a resurgir con fuerza incontestable. . .” es mejor instrumento para expresar la realidad social. El hombre épico es “El ser humano considerado en su vertiente exterior, a

diferencia del hombre lírico que es el ser humano vuelto hacia sus adentros” y además la poesía épica es “una poesía en la que el hombre siempre está pintado, por mucho que se destaque su figura, en relación con otros grupos de seres humanos”.¹¹

Queda claro entonces que tanto en los temas como en las formas de la poesía española de la posguerra la influencia más importante no es la larga tradición de poesía pura, sino el nuevo concepto mismo de la poesía de la guerra civil. Mientras la mayoría de los poetas se marchan, sus canciones dejan huellas imborrables. Aunque hay algunos poetas que rechazan la poética de conciencia social, esta poesía constituye la dirección esencial y más importante de la poesía española contemporánea. Producto íntimamente ligado con las circunstancias históricas, esta poesía tiene un compromiso evidente con la colectividad. En estos años, la poesía española se libera de la introspección personal y del subjetivismo. En una época en que la poesía de otros países, tales como Norteamérica e Inglaterra, va evolucionando más y más hacia adentro, la poesía española se extiende hasta abarcar temas de importancia social. Se nota a la vez un rechazo de las formas difíciles y los paisajes deshumanizados de los años veinte. La nueva poética que surge en España proclama que la poesía es un fenómeno social que se expresa por el compromiso de cada poeta con prioridades colectivas. Los poetas de la Guerra Civil abren caminos inusitados hacia una poética social que hace posible la liberación del escapismo. En una sociedad que a menudo ha sacrificado los intereses mundanos a los del espíritu, la poesía de la Guerra Civil allana el camino para la elaboración de una poética social que enfocará un mensaje general para el pueblo español.

Yale University

Notas

1 Ramiro de Maeztu, *Las letras y la vida en la España de entreguerras* (Madrid: Edit. Nacional, 1958), págs. 40-63.

2 Christopher Caudwell, *Illusion and Reality* (London: Lawrence and Wishart, 1955), pág. 11.

3 Gabriel Jackson, *The Second Republic and the Spanish Civil War* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1962), pág. 166.

4 Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1952), pág. 169.

5 Victoriano Crómer en *La Antología consultada de la joven poesía española* (Santander: 1952), pág. 64.

6 Eugenio de Nora, *La Antología consultada*, op. cit., pág. 152-153.

7 José Hierro, *La Antología consultada*, op. cit., pág. 106-107.

8 Claude Couffron “Rencontre avec Blas de Otero,” *Les lettres nouvelles*, 25 marzo, 1959, pág. 20.

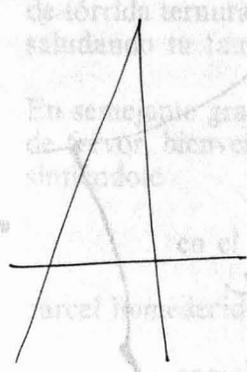
9 Gabriel Celaya, *La Antología consultada*, op. cit., pág. 43-45.

10 Gabriel Celaya, “Doce Años Después,” *Acento*, enero, 1959.

11 Pedro Salinas, “El poeta y las fases de la realidad,” *Insula*, 15 enero, 1959.

Texto:
Marco
Antonio
Millán
Dibujos:
Elvira
Gascón

A la primavera desde el otoño



tus sacros
dominios,

P.
Primavera

ELVIRA
GASCÓN
MEX
76.

Conque
impunecha
su esbeltez
el
nardo.

Ejeto.

Elvira Gascón

Me

76.



a Eduardo Blackaller

I

Por la arteria del cielo
en que atraída
y repudiada a un tiempo,
se reitera en los pulsos estelares
con puntuales sortijas de suave movimiento,

nuestra errabunda esfera
al fin de marzo, torna
a la pura región donde genera
más longanimidad la sustantiva
emanación del padre incandescente,

a la tibia y dorada
extensión que cobija tu bandera
promotora de vida,

a tus sacros dominios, primavera.

Bajo tu influencia,
ya cuanto de sima
a cima, en el perímetro terrestre
su profuso linaje disemina,
redobla enardecido su eficacia:

da lo mejor de sí,
busca excederse,
anegarse en tu gracia

profunda y olvidar que tiene orillas
de dolor y de muerte.

II

Por sentirte primero,
la indumentaria rota y amarilla
con que cruzó las rachas del invierno,
el árbol abandona
y estira conmovido su estatura

remozada, con verdes ornamentos
de tórrida ternura,
saludando tu fausto advenimiento.

En semejante grado
de fervor, bienvenida
sintiéndote

en el fondo de su oscura

cárcel humedecida:

como nunca agitado

libera el corazón de la semilla
sus secretos resortes,

que, rasgando

impacientes las capas delicadas
del humus, cobran clara clorofila
apenas asomados a las disueltas gemas de tu viento,
a su discurso plácido,
por elevada espuma
de nubes, blandamente festonado.

Centrando las plurales
formas en que tu arribo es celebrado,
con crecientes de ameno
cromatismo aromado:

altas y distinguidas

señales da, la gama de las flores,
de cómo eres por ella recibida
limpia y hermosamente,

desde las extendidas
espirales llameantes de la rosa,
hasta la helada y breve simetría
con que empenacha su esbeltez el nardo

polos de su riqueza edificante



rondas

cortejada

sol
el
viento

ELVIRA
GASCON
Mex 76.

que, en cosecha melífica
y amoroso intercambio de mensajes

vinculan afanasas legiones de libélulas,
colibríes, mariposas
y abejas

aportando simultáneos

los rumorosos hilos de sus vuelos
al compás de la leda sinfonía
que se eleva del ámbito silvestre

lentamente impulsada por suspiros
de frondas cortejadas por el viento

cuitas fluyentes de cristal herido
marginadas de coros
de batracios y grillos;
suaves redobles de alas de palomas en celo,
y melódicos tramos progresivos
de altura alimentados, que establece
la temblorosa escala de los trinos.

III

No más lucientes,
mas no menos caros

eslabones, también en la guirnalda
magnificente al filo de tu lapso
felizmente tramada

acreciendo la amable mansedumbre
y el belicoso garbo
que alterna el equilibrio de su especie
pacen virgínea grama los ganados:

eminencias fragosas, ya el cabrío
coronado de móviles penachos:

ya el vacuno tranquilas medias-lunas
esparciendo en colinas y vallados;

ora el equino de alterado azogue
sus vivaces modales contrastando
con la inmovilidad del voluptuoso
porcino estupefacto . . .

IV

Más y mejor advierto
tu esencia prodigiosa
en el tumbo emotivo de mi especie
—de dudosa conciencia solitaria—.

Las dos corrientes que le dan confluencia
de vigor y de gracia máscula y femenina

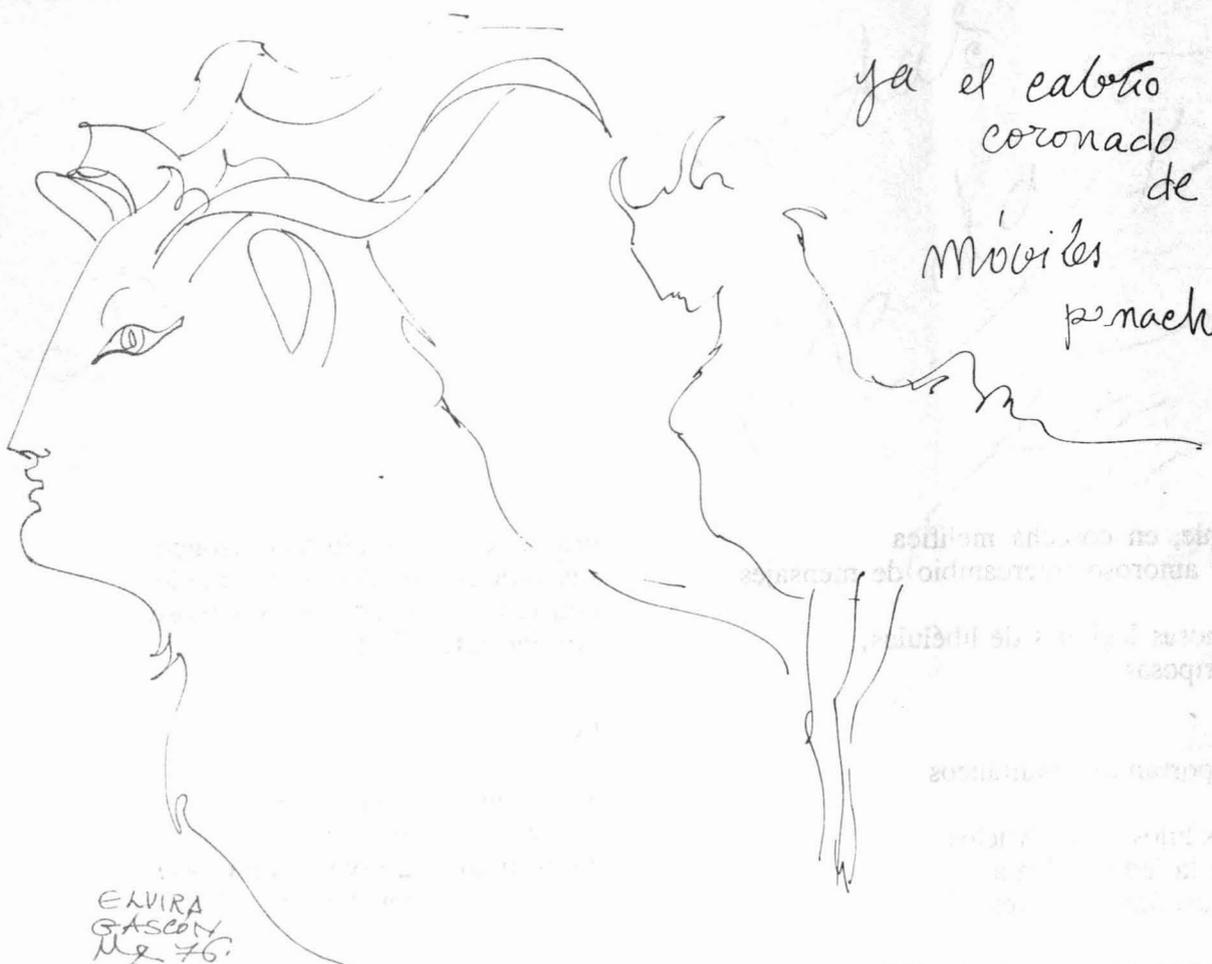
con fervores iguales condiciona,
a las más deleitosas contingencias:

a fructuosos eventos
que, lo mismo, rendida
la idea que perseguimos anhelantes
larga y difícilmente nos entrega,

que del ambiente barre la intrincada
urdimbre, que un impulso contenía,
próximo haciendo, lo que fue distante;

o que bien, simplemente
la provechosa tempestad suscita
que salva de los siglos a la carne,
confrontando en violentos episodios:
centelleos penetrantes
de gozosas pupilas,
vendavales de besos y suspiros,
entrecortados truenos vertebrales
y lentas lluvias tibias. . .

tras las que brota en grado colorido,
tal arco-iris abierta, la sonrisa
esplendente, del niño . . .



ya el cabrito
coronado
de
Móviles
pernachos:

ELVIRA
GASCON
Nº 76.



ora el equino de
alterado azoque
ELVIRA
GASCON
Nº 76.



V

Pero apenas migajas
del festejo abundoso
por tu lúcida influencia organizado:
derramadas partículas de gozo
al azar desatadas por tu cifra,
resultan las presencias enunciadas:
de más ilustre alcance
y sentido más hondo y elevado
otras, que te derivan,
no efectos, sino causas de estado
pude entrever,
mas entre luces tales
de imponderable amor arrebatado
más allá de fronteras habituales,
que al intentar captarlas,
deslumbrado
quedé sin acertar a definir las
en mis parvos espejos sensoriales.

VI

Lo que de esas imágenes fugadas
recibí,

pertenece a lo inefable.

Sólo sé que más pobre, necio y triste
fui,

mientras ignoraba
por completo sus dones, que,

al rozarme
apenas, desataron
fuentes desconocidas en mi alma

por costumbre sedienta:

que hoy no pide qué tomar,
sino anhela, muy colmada,

dar sin término,

dar hasta sentirse tan repartida, que no quede nada

que no pueda admitirla. . .

en que no habite
por siempre, mi materia dispersada.

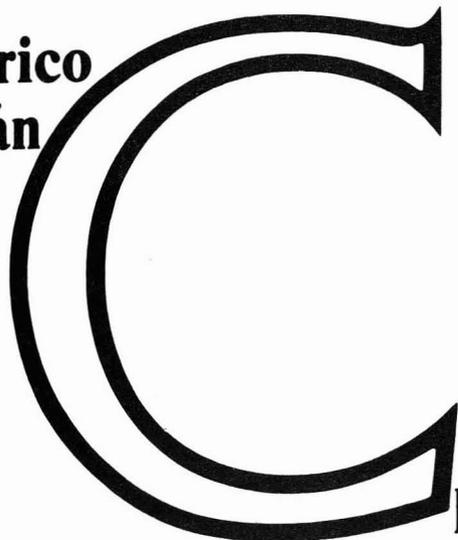
octubre 7 de 1974



de vigor y
de gracia
máscula
y femenina.

ELVIRA
GASCÓN
Mex 76.

Federico Patán



andler



Prolífico, exuberante, casi inabarcable, el género policíaco vive desdeñando a quien lo desdeña y complaciendo a sus seguidores. Subsiste ramificándose, en adaptación continua a las exigencias de la moda, del público lector, de la época. Se repite en variaciones consecutivas, como una frase musical puesta en manos de mil y un arreglistas. Triunfo de una presencia —casi invisible para la crítica— que se multiplica de escaparate en escaparate, queda derrotado en la facilidad con que se le olvida: ¿Habré leído ya este título? Droga para algunos, fenómeno entristecedor para otros, pervive en una gloria que más parece pertenecer al género que a ciertos títulos en particular.

Es decir, literatura de consumo masivo, de escape, de engaño. Como lo fueran el folletín y la novela de aventuras. Como lo es hoy día el *best-seller*. Auden la llama dialéctica de la inocencia y la culpabilidad, pero aceptándole valores transitorios; Giono la lee porque hacerlo “produce el olvido, el apaciguamiento, la tranquilidad, la desaparición de las preocupaciones”; Edmund Wilson la rechaza violentamente y Cocteau la defiende con igual vigor. En último caso, es un fenómeno literario concreto y vigente que no desaparece porque se lo ignore.

Además, también en este subgénero surge muy, muy de vez en cuando la agradable sorpresa de un autor sobresaliente: por su estilo, por su idioma, por su problemática moral, por su técnica. Un autor como Raymond Chandler.

Bajo su disfraz de Nicholas Blake, creador del muy peculiar detective Nigel Strangeways, el Poeta Laureado C. D. Lewis (1904-1972) predijo hace tiempo la muerte de la “novela-problema” dentro de lo policíaco, dando como razón la imposibilidad hoy día del “acertijo puro” como único motor de un libro. Se trata, afirma Lewis, de una posición insostenible de cara al desarrollo que nuestro mundo va tomando. Una posición que da la espalda a la realidad. Agreguemos por cuenta propia que en ello está por cierto la innegable vitalidad comercial del género y, a la vez, la causa de su baja calidad.

Como presintiendo todo esto, como incapaces de adaptarse al simple juego cerebral tan común a la literatura policíaca, los escritores norteamericanos de la “escuela dura” (Dames M. Cain, Dashiell Hammett y el propio Chandler) buscaron otra solución. Y ésta consistió en desplazar en sus novelas el centro de gravedad, el punto de atención. Ya no el asesinato como ecuación por resolver, dada una o dos o tres incógnitas, sino el crimen como pretexto de meditación moral y de crítica social.

De aquí arranca la novelística de Chandler, escritor a quien vemos consumirse en un imposible intento de darle propósito a la vida. Este intento queda expresado en sus siete novelas, en las que resulta fácil ir captando el desarrollo del escritor en este aspecto. La actitud moral de Chandler es dinámica, avanza de obra en obra, hasta llegar a un punto sin salida en *Playback* (1958), que se

resuelve de un modo poco satisfactorio: cayendo casi en la novela-problema, negación —como ya se ha dicho— de toda problemática social.

Como el propio Chandler dijera, “La novela policíaca habla de un mundo en el que unos bandidos pueden gobernar naciones y casi gobiernan ciudades; en el que los hoteles, los edificios de apartamentos, los restaurantes famosos están en manos de hombres que han hecho su fortuna con los prostíbulos. Un mundo donde un juez cuya bodega está llena de licores puede condenar a un hombre por tener una botella en el bolsillo.” Esta es la situación que lo recome por dentro y lo hace poner en labios de su detective Philip Marlowe, especialmente en las últimas obras, amargas quejas contra el estado del mundo. Quejas inútiles, que tan sólo sirven para ir amargando a personajes y autor, pues las fuerzas a las que se oponen parecen medrar sin traba alguna en esa Norteamérica de los cuarentas donde Chandler sitúa sus novelas.

Chandler es un moralista. Por ende lo es Philip Marlowe, su detective, a quien se ha acusado de caer en lo sentimental en las últimas novelas. Y con motivo. Ahora bien, todos los rasgos del Marlowe viejo se encuentran ya, potencialmente, en el inicial. Cuando aparece en la primera novela de Chandler, *The Big Sleep* Marlowe tiene 33 años y se presenta con sus rasgos característicos: gusto por la soledad, desinterés por el dinero, ágil en el uso de la ironía, devoto de la lealtad hacia los amigos y, claro, bastante sentimental respecto a los seres débiles, acosados o maltratados. Aúna a ello un cierto barniz universitario y un profundo gusto por el café negro y los problemas ajedrecísticos; estos últimos le permiten llenar sus momentos de depresión o de soledad. Alto, fuerte y hasta atractivo, cumple aquí con los clisés del género, pues ello le facilita la relación con las mujeres. (en *The Big Sleep* queda esto completamente claro en la primera conversación de Marlowe con Carmen Sternwood, quien le dice: “Alto ¿verdad?” “No me lo proponía.” “También guapo”, agregó ella. “Y apuesto a que lo sabe.”) Algunos de esos rasgos se van acentuando según transcurren las novelas; en la última tendrá ya 38 años y se dejará atrapar por un mundo de valores convencionales, del que había estado huyendo hasta ese momento. Al aceptar la fácil solución de admitir valores que le son ajenos, el personaje habrá sido derrotado.

Se mencionaba su fluidez de trato con las mujeres. Pero si bien las maneja con desenvoltura, no deja de captarse en las relaciones un sedimento de misoginia, acaso característico de la novela norteamericana en general. No que los personajes femeninos de Chandler funcionen por cartabón, sino que la posición de Marlowe frente a ellos nunca es cómoda, jamás le resulta fácil. Y ello, se insiste, sin afectar a la anterior afirmación. El trato es lo externo; la incomodidad, lo interno. Y esa inquietud, teñida de cierto asco, se acentúa ante la hembra ansiosa de aventura, pero disimulada



bajo una aparente conducta moral —digamos, Orfamay Quest en *The Little Sister*. Existe también —Vivian Sternwood, Linda Loring— la contraparte, mujeres que disfrazan un profundo sentido de lo moral con una conducta desenfadada y ligera. De éstas puede enamorarse Philip Marlowe; con una de ellas, Linda, se casa. Un tercer grupo de mujeres —Merle Davis, Movis West— constituyen las víctimas, las heroínas incapaces de enfrentarse a un mundo antropófago. Para ellas, lástima.

Pero ese fondo puritano que en Philip Marlowe existe queda expresado del modo más obvio en relación al sexo. Para atreverse a tratar una escena de cama franca y descriptiva, Chandler esperó a su última novela. Es decir, a su decadencia. Antes, todo queda en juegos preliminares, cuando no en rechazo total por parte de Marlowe. Y la escena arriba mencionada, en *Playback*, resulta torpe, sin vida, del montón. El enojo violento de Marlowe ante la mujer fácil, ante la hembra que busca el sexo por divertirse, indica claramente cual es la escala de valores que aplica este detective. Es necesario recordar que en *The Long Good-bye* (1954) se acuesta con Linda Loring y que su relación resulta satisfactoria. Porque se aman. He aquí, pues, la honestidad plena del personaje creado por Chandler: si sentimientos positivos son base de las relaciones (tanto amorosas como amistosas), éstas resultan morales; si sólo se busca un rato de diversión o si algo torcido las impulsa, serán inmorales. ¿Valores clase media? No. Algo que va a la raíz de ciertas constantes norteamericanas, algo que se relaciona con el "fair play" y con el subestrato puritano que persevera en la literatura de los Estados Unidos (y en su cine más representativo: los *westerns*). De aquí que Chandler resulte tan de su país.

Compárese a Philip Marlowe con Mike Hammer o con James

Bond. Para éstos la mujer es hembra, aventura pasajera, objeto de conquista física, receptora de casi cualquier violencia carnal. Esos detectives no tienen empacho en aprovechar sexualmente a una mujer que luego entregarán a la justicia, límites a los que Marlowe no puede llegar, pues se lo impide su modo de ver el mundo. Es decir, James Bond ejecuta un trabajo que se le ha asignado, lo ejecuta dentro de un marco ya dispuesto, acepta las leyes que ese contexto le impone y luego se retira a descansar, desconectándose por completo del caso. Estamos ante el agente como autómatas. Marlowe lleva a cabo el caso que ha aceptado, lo resuelve de acuerdo a la escala de valores que le es propia, no acepta las leyes del mundo que lo rodea y nunca parece perder contacto con la problemática que existe; descansa en lo físico, pero jamás en lo moral. Estamos ante el detective como ser humano responsable y participante.

Ambos personajes son producto de sus respectivas épocas. La literatura se nutre del mundo que la rodea y este mundo ha cambiado radicalmente de 1940 a los sesentas. Mike Hammer nació hacia los cincuentas de la violencia irracional que entonces afloraba en los Estados Unidos. Marlowe se encuentra mucho más cerca de las raíces sanas. Raymond Chandler mira al pasado con nostalgia. Al pasado miran Faulkner y Williams. En el pasado encuentran virtudes que el presente no logra darles.

Aquí es clave la obsesión que Chandler muestra por un tipo de personajes repetidos una y otra vez en sus novelas, aunque con distintos nombres: el Gral. Sternwood, Harlan Potter e incluso Elizabeth Bright Murdock. En ellos se tiene ese pasado al que se hace referencia en el párrafo anterior. Son prototipo del "self-made man" norteamericano. Chandler, tal vez simbólicamente, los



presenta cuando están en el ocaso de su vida, cuando la fuerza física ha desaparecido casi por completo, cuando se ven sujetos a todo tipo de decadencias corporales, cuando viven por completo aislados en sus dormitorios, precadáveres que esperan a la muerte con tranquilidad plena. Fueron fuertes en lo espiritual y en lo físico. Siguen siéndolo en el primer aspecto. Y son, triste ironía que se vuelve contra ellos mismos, testigos impotentes de una corrupción surgida de la riqueza monetaria y material que acumularon y que sus descendientes aprovechan mal.

Marlowe no acepta la escala moral de esos duros ancianos. Pero sí los respeta por su capacidad de trazarse un camino, de atenerse a una conducta moral consecuente y basada en una claridad de visión básica y por verlos en el sufrimiento de una soledad final, sin más apoyo que la presencia leal de un viejo sirviente. Y hemos vuelto a la palabra lealtad. Pero primero veamos a los descendientes de esos sólidos ancianos, en quienes aún se siente el espíritu de frontera, el espíritu pionero de anteriores etapas. Marlowe suele despreciar a esa nueva generación porque la ve ayuna de virtudes. Nada queda en ella del viejo ímpetu de lucha y triunfo. Han nacido a un mundo de riqueza y comodidades que los privó de toda capacidad de pelea. Son seres sin columna vertebral, dedicados a gastar un dinero que les viene con sólo pedirlo.

Y los viejos, los que hicieron ese dinero, los que aplicaron para ello un código moral inaceptable para Marlowe, observan cabizbajos la derrota de todos sus esfuerzos, derrota encarnada en sus hijos, hijos a quienes rodea una fauna depredadora: dueños de casinos, chulos, traficantes de pornografía, estafadores, extorsionadores. Fauna contra la que Marlowe actúa sintiendo cómo se va ensuciando en el proceso. Y no porque le preocupen Carmen Sternwood, Leslie Murdock u otros descendientes de los viejos millonarios; en parte lo hace por estos últimos, pero su razón principal es el odio que siente hacia ese mundo de corrupción en que vive a causa de su profesión. Su motivo nuclear es de índole moral, de oposición al mal. De aquí que Howell Daniels llame a las novelas de Chandler "autos morales ampliados, situados en esa finamente descrita selva de neón que es Los Angeles."

Ahora bien, aunque las novelas se inician con un incidente surgido en las clases altas, jamás quedan limitadas a ese estrato social. Chandler también incluye en su obra personajes del hampa, de la clase baja, de la media. Y no los califica nunca de acuerdo a su procedencia, sino de acuerdo a la conducta que muestren. Se puede pertenecer a la clase media baja (Orfamay Quest) y resultar un ser despreciable. O se puede vivir de pequeñas estafas y mostrar un valor moral y una lealtad hacia la amante tan notables que Marlowe diga ante el cadáver de Harry Jones: "Pues lo engañaste, Harry. Le mentiste y te has bebido el cianuro como todo un caballero. Moriste como una rata envenenada, Harry, pero para mí no eres una rata." En Chandler el nivel social no es herramien-





ta de medir. Claro, en mucho se es lo que el medio ambiente nos ha hecho; pero aun así, de acuerdo a la filosofía de Chandler, el hombre puede guiar su conducta y ser, también en mucho, responsable de ella. El autor aplica este rasero a todos. Incluso a la policía, con la que Marlowe tiene relaciones de lo más incómodas.

El policía duro, mal hablado y violento no le disgusta a Marlowe mientras se muestre sereno en sus apreciaciones y justo en su conducta. Llega a aceptarle que su vida es dura porque consiste en defender los intereses de unos ciudadanos que lo desprecian y escucha con calma a Christy French (prototipo de este policía) decirle: "Nos pasamos la vida revolviendo ropa interior sucia y oliendo dientes podridos. Subimos por oscuras escaleras para apresar a un mierda con un revólver, apoyados en un mínimo de esperanza. Y a veces no logramos llegar arriba y nuestras esposas se quedan esperándonos a cenar esa noche y el resto de las noches. Jamás regresamos a casa. Y las noches en que sí volvemos, lo hacemos tan cansados que no podemos comer o dormir o leer las mentiras que los periódicos publican sobre nosotros." Y le da la razón, pues él mismo se ha sentido muchas veces en el pozo mismo de la depresión a causa de su constante contacto con ese mundo (incluyendo la policía). Pero el otro representante de la ley, el que aprovecha el puesto para poder ser cruel escudado por una placa, para venderse al crimen, para degradar a los detenidos, ése le merece todo desprecio.

Vemos entonces que la posición de Marlowe es constante y congruente. Hay en funcionamiento un agudo sentido de lo moral y ello hace de Raymond Chandler un autor profundamente norteamericano. Lo es también en su afán de volver al pasado y lo es en lo masculino de su mundo. Pues aunque en éste participa la mujer, lo hace de un modo marginal y se la ve con una perspectiva bastante puritana y en ocasiones hasta teñida de misoginia, pero siempre teniéndose en mente que no se la usa como objeto sexual. Antes bien, se la critica cuando ella misma busca ese papel.

La tradición, la lealtad, el amor y la moral son las fuerzas positivas en el universo de Chandler. El dinero es un arma del diablo y la raíz de todo mal, tanto en las novelas que estamos comentando como en la novelística policíaca en lo general. Esto también permite caracterizar a Marlowe, quien vive de ser detective. Chandler cuida bien de especificar las transacciones monetarias que ocurren entre su héroe y los clientes que acepta. Y el lector termina con la idea de que a Marlowe no le interesa el dinero. Vive de investigar, claro; pero su afán de llegar al fondo de los problemas indica cuánto más le obsesiona la limpieza, el terminar con una situación corrupta. Esto se une estrechamente a la estructura que Chandler da a sus novelas. Todas comienzan con una investigación menor: un intento de chantaje, una moneda robada, un hermano desaparecido, un pedido de ayuda, el vigilar a una joven rica. Nadie quiere más. Pero cuando Marlowe inicia su





trabajo también se inicia una serie de acontecimientos que se diría ajena al asunto central. Falsa deducción. Todo termina en su lugar preciso al concluir la novela y el lector capta entonces la imagen total e integrada, constituida por infinidad de fragmentos. Esa investigación menor es el precipitante; de aquí surgirá una complicada estructura novelística que en ocasiones (*The Long Good-bye*) llega a excesos inaceptables, dado el sinnúmero de meandros por los que pasa.

Uníamos la estructura con la actitud moral del personaje central. Habíamos partido del poco interés que en realidad Marlowe muestra por el dinero. Se completa el cuadro cuando, novela tras novela, esa investigación menor provoca un efecto de bola de nieve y de todo rincón surgen sorpresas desagradables. Es como si un médico sajara una pústula y comenzara a salir el pus, la materia infecta allí acumulada. Pero en cantidad ilógica para el tamaño externo de la llaga. Intrigado, el doctor explora y aquella simple pústula manifiesta ramificaciones que no se esperaban. Así funcionan las novelas de Raymond Chandler. En parte, allí está la fuerza moral de las mismas.

Claro, cuando capa tras capa del mal van quedando al descubierto, alguien protesta: el cliente mismo, la policía, ciertos criminales en sólida posición. Gente con "un pasado" a quien la investigación preocupa por lo que pudiera dejar a flote. Y entonces se pide a Marlowe que suspenda sus actividades y se le paga su esfuerzo. Pero el detective no cesa. Vienen amenazas y ataques, pero él sigue adelante con el caso y lo concluye. Y el dinero nada tiene que ver con ello. Simplemente desea terminar lo que ha iniciado. Y desea limpiar la pústula. Por esto, precisamente por esto, su actitud es moral y el dinero ajeno a ella. Quizás el mejor retrato lo dé el propio detective al comentarle a Dolores, en *The Little Sister*: "Solía gustarme esta ciudad. Hace mucho tiempo. Había árboles a lo largo de la avenida Wilshire. Beverly Hills era un pueblito... Los Angeles era sencillamente un hermoso y soleado lugar, lleno de casas feas y sin estilo, pero bondadoso y pacífico... Ahora ocurre que tipos como este Steelgrave son dueños de restaurantes. O tíos como ese gordo que me gritó hace un rato. El gran dinero, los matones, los timadores, los vagos de Nueva York, de Chicago, de Detroit... y Cleveland... Los comercios de lujo, los decoradores amanerados, las diseñadoras lesbianas, todos los desechos de una ciudad grande y hosca, sin más personalidad que un vasito de papel..."

Dolores le contesta: "Igual ocurre en todas las grandes ciudades, amigo."

Opónganse las dos imágenes y se tiene el panorama completo. Por un lado la idílica vida (en la memoria) de una ciudad muy próxima a los placeres naturales y de la naturaleza. Por el otro, la selva de asfalto. Primero los valores casi rurales de la vieja Norteamérica; después, los rasgos de la que Chandler conociera en los cincuentas.

¿Hace esto que el autor sea en cierto sentido reaccionario? Tal vez. Pero es necesario usar con cautela esos términos. Hay mucha limpieza moral en Chandler, unida a una absoluta carencia de perspectiva histórica. Producto de su medio y hundido en él, su honrada desesperación lo hace pegar palos casi de ciego contra el ambiente que lo rodea. Sus casos policíacos sirven de excusa a sus desahogos. Pero en Chandler también tenemos a un hombre lúcido. Y si bien no hallaba respuesta a su predicamento, comprendía que los esfuerzos de Philip Marlowe eran inútiles, garbanzas contra un elefante. Y de aquí que su pésima novela final (*Playback*) sea el mejor testimonio de una creciente impotencia. Tanto en la cómoda solución que Marlowe da a su situación como en la pobreza técnica, ambiental y argumental que la obra presenta tenemos la mejor prueba de un autor llegado al límite de la resistencia, de un autor totalmente gastado. En seis años, de los 32 a los 38 de edad, su héroe ha ido caminando hacia la derrota.

Y entonces ¿por qué Raymond Chandler? Porque, en mi opinión, esa desesperación profunda y genuina lo integra a la corriente central de la literatura norteamericana y hace que sus novelas complementen el testimonio de Hemingway, Faulkner y Farrell, aunque a un nivel inferior y desde otra perspectiva. Chandler y Hammett buscan en la novela policíaca un modo distinto de expresar la realidad de nuestro mundo. Cambian el enfoque respecto a la novela tradicional, pero no el ámbito enfocado.

Por ello allí donde la literatura del crimen como acertijo es notoriamente pobre y sin posibilidades de futuro, la del crimen como precipitante moral las tiene. Y explora una atmósfera socio-psicológica a la que no suele asomarse la novela tradicional (porque Greene y Duerrenmatt usan lo policíaco con otro propósito, a nivel religioso o metafísico). Con ello, Chandler y Hammett enriquecen el ámbito literario. Allí donde la novela policíaca de "problema o acertijo" defiende sin crítica alguna los valores clase media, el género de la "escuela dura" observa dichos valores en acción y se pregunta hasta dónde son dignos de defensa. Y ésta es una segunda razón de que valga la pena conocer a Chandler.

Diríamos, con Auden, que "en realidad, no importa lo que él pueda decir, el señor Chandler está interesado en escribir no novelas policíacas, sino estudios serios ocurridos en un medio criminal; estudia el Gran Lugar de los Males y deberán leerse y juzgarse sus libros poderosos, pero sumamente deprimentes, como obras de arte, no como literatura de escape".

Chandler es un escritor que llevó a la novela policíaca una enorme capacidad de violentarse ante la corrupción que lo rodeaba. Que acompañó esa violencia con un notable sentido de la narración y que, quizás ironía suprema, tiene valor por alejarse de los lugares comunes del género. Es decir, vale porque su novela no es, finalmente, policíaca, sino porque usa lo policíaco.

Jorge
López
Páez

Locomotora negra

— Señorita. ¿No trajeron eso? —le preguntó Alfredo Rivas a su secretaria.

— No, licenciado. Si quiere usted les llamo por teléfono.

— Esperemos mejor hasta mañana. —Y como si no le hablara a ella explicó: “El retrato que tenía en mi escritorio me lo llevé ayer a la casa, ellos habían quedado...”

La secretaria se retiró. Alfredo Rivas vio su escritorio sin el retrato de su padre: Don Octaviano Rivas. Inmediatamente su vista se dirigió hacia el otro despacho. La puerta estaba semiabierta, se veía parte del escritorio de Don Octaviano. Se levantó sin hacer ruido como si hubiera alguien en el otro despacho y cerró la puerta con sumo cuidado.

Entró la secretaria a comunicarle que le hablaban por teléfono.

— Sí, así es. Comprendo que tenga mucha prisa pero... sólo le comunicaré mi decisión mañana en la mañana. No, hoy en la tarde no puedo.

Colgó el auricular. El día era frío, pero él se limpió el sudor de su frente. Oyó claramente el repiquetear de uno de los teléfonos en el cuarto de las secretarías. Se levantó súbitamente, y antes de que Cuquita, su secretaria, le comunicara quien lo llamaba, le dijo: “Voy a Sanborn’s.”

— ¿Un cafecito?

— Sí.

Y tan pronto como estuvo en el pasillo, se molestó por haberle dicho “Sí” a Cuquita, pero tampoco le pudo haber dicho “No”. “¿A qué iba a Sanborn’s?” A nada, a huir de cualquier decisión, pues muy bien pudo haber resuelto varias cosas esa mañana.

Caminó por el Paseo de la Reforma rumbo a Las Lomas. Entró al zoológico de Chapultepec. Recordó cuando su padre los traía en compañía de sus dos hermanas menores. Constató que había ejemplares de animales nuevos. Y él, cuando había venido con sus propios hijos a visitarlo, ni siquiera se había percatado de ello. La plática con su padre Octaviano era tan absorbente que no le permitía observarlos o bien se quedaban los dos en una banca sombreada a esperar a que los niños hicieran su recorrido.

Llegó tarde a comer a su casa. Bárbara, su mujer, estaba inquieta.

— No me telefoneaste. No me dijo... —dejó la frase en suspenso, si la hubiera terminado hubiera sido así: “tu padre que hoy tenían una diligencia o que tú tenías una y que la hora de la comida sería incierta”.

Alfredo comprendió: aun de esos detalles se encargaba su padre. Salió de la casa. No tuvo ni siquiera que mentir: Bárbara se había ido de compras. Abordó un taxi. Al pasar por el cine de las Américas súbitamente le ordenó al chofer que se detuviera. En el momento en que vio la sala a oscuras se sintió mejor: si alguien lo hubiera visto en el cine diez días después de la muerte de su padre se hubiera apenado, confundido. Al salir del cine ya había

obscurecido. Cuando era muy joven y había ido al cine sin avisarle a su padre, sentía la misma inquietud que ahora, y entonces, como en este momento él no se iba a presentar en su casa hora y media antes de lo acostumbrado y tampoco sabía cómo pasarla: entrar a un café o a un bar. Se dijo que un hombre de su edad: cincuenta y dos años, todavía guardaba la timidez de cuando tenía sus diecisiete.

Fue al bar de Sanborn’s de Insurgentes. Comprobó que no sabía estar solo en ningún lugar. No fueron sorbos, sino tragos, los que le dio a su primer high-ball. Pidió otro. Vio su reloj. Un joven, a su lado, en la barra le preguntó la hora. Se dio cuenta que no le había dado oportunidad a ese muchacho de entablar una conversación. El joven no tenía cara de nada: tal vez esperaba a una mujer. Pagó, y con pasos lentos se dirigió a su casa.

Bárbara no estaba en la sala. La recamarera le informó que la señora veía su telecomedia en su pieza. Se sirvió otro high-ball, y al terminarlo, recordó la frase de su padre: “Ni menos de uno, ni más de tres.” Se volvió hacia la mesa a donde estaban los retratos, y allí estaba el de don Octaviano, precisamente el que tenía en su oficina. Recorrió la sala varias veces. Luego, como niño goloso ante una caja de chocolates, se sirvió otro high-ball.

No oyó a Bárbara. Se sobresaltó al sentirla a su lado diciéndole: “Te voy a acompañar.” Y esperó a que él le hiciera el high-ball, pero Alfredo no se levantó. Ella, extrañada, agregó: “Para la cena tenemos...”

— No me digas —la interrumpió Alfredo—. No voy a cenar. Voy a tomar otro high-ball y me voy a la cama.

— ¿Estás enfermo?

— No. Te lo juro, y no te preocupes.

— Pero ¿qué te pasa?

— Hoy ha sido, realmente, el primer día que paso en el despacho sin mi padre. En los días pasados con los pésames y los rosarios...

— Comprendo —dijo ella, sin entenderlo.

Durante cuatro días continuó yendo al cine, y se tomó las copas en diversas cantinas. En el despacho no decidió nada. El sábado invitó a uno de los pasantes a tomarse unas copas. Llegó a su casa, tarde, para alarma y extrañeza de Bárbara.

El domingo, como era de esperarse, se sintió mal. Bárbara, impulsiva, rondó por la recámara. Cuando, por fin, él se levantó, la invitó a comer a un buen restaurante.

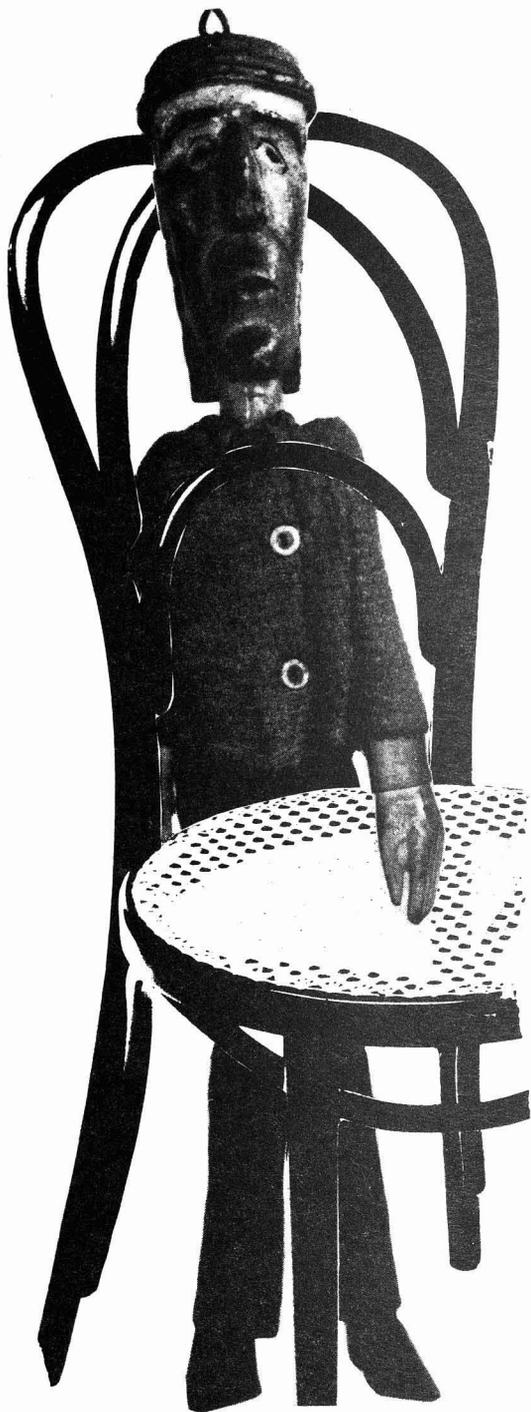
— Pero es que Manuel nos espera.

— Dile que no vamos.

— Pero...

Y Bárbara, con la réplica en la punta de los labios, fue al teléfono a avisarle a su hijo Manuel que no irían a comer a la casa de él. El asombro de éste fue más pronunciado que el de Bárbara.

— ¿Está enfermo?



— No.

— ¿Qué es lo que pasa?

— Vamos a comer a un restaurante.

— ¿Restaurante?

— Sí, restaurante, y ya hablaremos en la semana.

Y al ver tomar a Alfredo con avidez muchas copas en el restaurante decidió hablar con Manuel. Al pedir Alfredo un cognac doble se lamentó ella en ese momento, por primera vez, de la muerte de don Octaviano, su suegro.

El lunes, como solía hacerlo, salió Alfredo para su despacho. Había, como es de suponerse, alteros de correspondencia; escritos por firmar. Todo esto lo hizo Alfredo con premura, sin siquiera consultar con Lupita. Y no lo hizo porque tuviera confianza excesiva en los abogados subordinados del despacho —acaso no siempre él les había revisado sus escritos y los había ayudado con sugerencias y consejos, sino porque quería terminar. Después se quedó sentado, solo. Oyó débilmente el teclateo de las máquinas de escribir, pero apenas comenzaron a repiquetear los timbres de los teléfonos le entró miedo. En el momento del terror su pieza creció. No era un despacho, era un salón, pero más grande que cualquier salón de juntas, pues en éstos las grandes mesas los llenan. Vio los muebles: al sofá, a los dos sillones tan distantes, tan ajenos. Se dio cuenta que tenía sus dos manos sobre su gran vientre, y lo sintió pequeño, como el que había tenido cuando tenía sus veinticinco años y se iba a casar. Cuando jugaba frontenis y sus reflejos eran rápidos y eficaces. Aquellas cervezas tomadas con avidez después del baño y las cenas abundantes y la ausencia de temor, porque en esas noches, que coincidían con las sesiones de la academia de derecho a las que asistía don Octaviano, en que su padre también llegaba tarde y por supuesto con sus copas, no tenía que presentársele y darle las “buenas noches”, las obligadas y molestas “buenas noches”, y la compulsión violenta de tener que soltar varias e ineficaces mentiras.

Lupita era una secretaria competentísima. Creyó que había adivinado su estado de ánimo. Ninguna llamada la pasó. El despacho fue disminuyendo en extensión. Oyó ruido de voces, y la intervención de Lupita, apenas si se oía su voz, quizás explicaba, se dijo, su situación, pero “¿Cuál situación?”. “Mi luto, mi luto”, se contestó, casi en alta voz.

La voz de Lupita aumentaba de tono y se acercaba a la puerta. Explicaba algo. Alfredo vio cómo principiaba a girar la manigueta de la puerta. Lupita abrió, con cautela, la puerta.

— ¿Interrumpo?

— No.

— Es que...

— ¿Es algo grave? —y se levantó de su silla.

— Siéntese licenciado. No. Sólo se trata de que los muchachos de la casa de los marcos quieren colocar ahorita el retrato de su

padre. Dicen que después no pueden venir. ¿Usted qué dice?

Al recibir la explicación sintió tal tranquilidad que no respondió. Se sentó.

— Claro, que lo pongan. Y quiero un café.

— Se lo tengo listo, pero no había querido traerlo por no interrumpirlo.

Entraron los muchachos con el gran retrato y Lupita con una charola y una jarra de café humeante.

— ¿En el centro de esa pared? —preguntó uno de ellos.

— Sí —contestó Alfredo Rivas.

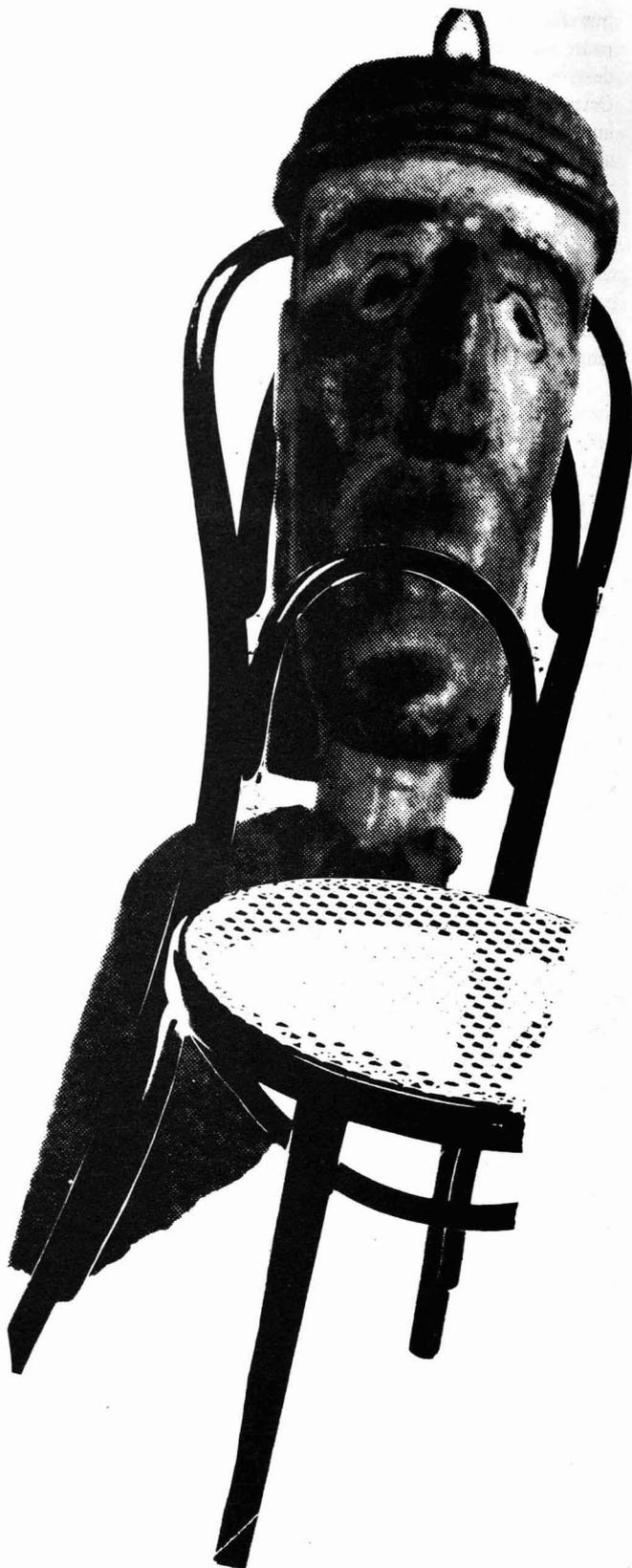
Dos sorbos le había dado a su café cuando ya el retrato estaba instalado. Don Octaviano se veía imponente. El retrato era grande: dos metros de alto por uno y medio de ancho. Alfredo al verlo se dijo que él nunca había estado tan gordo como su padre, y nunca había usado lentes, y tampoco se había sentado con esa seguridad en ninguna silla, ni había visto al mundo con la serenidad con que lo veía su padre.

Le pasó Lupita una llamada telefónica. Se trataba de explicar algo y lo hizo. Y luego vinieron una tras otra las llamadas y fue haciendo las decisiones. A pesar de ser un día de invierno sudaba. Creyó primero que era la cruda, después de todo había tomado bastante el día anterior, pero no era esto. Le arrojó un pretexto a Lupita y salió a caminar. Súbitamente se dio cuenta que estaba haciendo el mismo recorrido que hacía con don Octaviano, cuando después de una comilona le proponía: “Alfredo ¿no crees que antes de que llegemos al despacho sería bueno dar un paseíto?” Aunque su padre empleaba un tono interrogatorio era una orden. Muchas veces él quiso llegar al despacho y echarse en un sofá o regresarse a su casa. Y al paso de don Octaviano, al ritmo de su gran panza caminaban lentamente. Alfredo siempre con el cuello torcido para tratar de oír con claridad a lo dicho por su padre. Este nunca se volvía como si su panzota no le permitiera al cuello ningún movimiento. Y en esas pláticas don Octaviano, al preguntarle a Alfredo: “¿No crees que esto pudiera ser de esta manera?”, decidía. Sin que Alfredo se diera cuenta don Octaviano le delineaba, primero, la política del despacho, y si por cualquier razón Alfredo no seguía los lineamientos, don Octaviano los volvía a reafirmar, a confirmar la ortodoxia.

Alfredo se preguntó si sus hijos se harían la misma pregunta. Y como si no quisiera contestarla apresuró el paso y regresó al despacho. Don Octaviano, en su marco dorado, daba seguridad y paz. Allí estaba con sus ojos vigilantes.

Ese día llegó a su casa tan fatigado que solamente se tomó una copa. Se fue a la cama. Su sueño estuvo lleno de pesadillas, en las que recurrían caminos, que súbitamente eran interrumpidos por hoyos, barrancas, precipicios. No fue un sueño tranquilo.

Antes de llegar al despacho se dio dos vueltas por la cuadra a donde estaba el edificio. Se obligó a tomar la decisión, pues sabía





que ésta lo iba a compeler a tomar muchas. El recuerdo de su padre siempre estaba presente. Al entrar en el elevador sintió una desazón extraña, en toda ocasión había que esperar a que don Octaviano con su gran humanidad diera un paso, luego otro, inmediatamente a que se volviera de frente a la puerta y para eso necesitaba espacio, los otros pasajeros en todas las ocasiones se repegaban en las paredes del elevador, y ahora él ahí, con todos los pasajeros. Cuando llegó al piso octavo casi estuvo a punto de subir al piso superior, pues esperó sin ninguna razón más tiempo del debido para moverse y el elevadorista creyó que iba a otro piso. Si hubiera sido su padre, con su gran presencia, lo hubieran esperado. El caso era que él aguardaba, por costumbre, a que su padre bajara.

Lupita leía un documento, Alfredo vio su cabello húmedo, como a él le gustaba y no como el de Bárbara, quien siempre lo llevaba tieso, y con olores extraños. Hacía tantos años que no la había visto sin ningún peinado. En cambio Leonora, en cambio Leonora, en cambio Leonora. . . Todos esos recuerdos le aterraban y para espantarlos repetía las frases, y por si su recurrencia lo hubiera molestado de nuevo allí estaba el gran retrato de don Octaviano, con aquella su mirada apacible, de persona a quien nada en el mundo puede perturbar.

Los días sucesivos continuaron con la misma rutina, con las mismas angustias antes de tomar cualquier decisión, y había que hacer muchas. Llegaba a su casa extenuado: "Estoy muerto", le informaba a Bárbara, se tomaba una o dos copas, y sin probar bocado se acostaba. Los sueños recurrían: caminos llenos de peligros o si no lagos a donde surcar las superficies en brillantes esquíes, y repentinamente una isla enfrente, inevitable o unas rocas, rocas negras agresivas o un farallón altísimo.

Alfredo, desde hacía muchos años, se había preguntado por el qué iba a ser de él el día que su padre se muriera. De sólo pensarlo le venían mareos, sudores y malestares. En una de estas ocasiones, haría unos seis años, lo había sorprendido su padre: "Alfredo ¿qué te pasa?" Por supuesto que él, pudoroso, respondió: "Nada." "No te veo bien, estás pálido", había comentado don Octaviano, y con su modo de siempre: "Mañana que voy a ver al doctor Aguirre me acompañarás. Siempre lo has hecho, pero esta vez te va a revisar el doctor."

Y el doctor le encontró la presión un poco alta, y la atribuyó a un exceso de trabajo. No acababan de salir del consultorio cuando don Octaviano propuso un descanso. En quince días se tomarían unas vacaciones extraordinarias, y comenzó, desde ese momento, a disponer la forma en que se quedarían los niños para que no perdieran la escuela. Exactamente quince días después estaban en Acapulco: las dos parejas, la de sus padres y la suya propia. Allí, tíbiamente, pues Bárbara procuraba no ofenderlo, expresó: "¿Cómo me gustaría que viniéramos tú y yo solos, como en nuestra

luna de miel!" Y Alfredo sabía que ella mentía, pues realmente no habían estado solos toda la luna de miel. Don Octaviano tuvo que ir a Acapulco, en los últimos tres días de la estancia de ellos y llegó acompañado de su madre.

Es cierto que con el gesto de su padre Bárbara comenzó a conocer bien a la familia. Aprendió que su madre no era ninguna tigresa y que don Octaviano tenía un fino sentido del humor. Lo que sí resintió el propio Alfredo fue que tuvo que levantarse temprano, y estar listo y vestido en el comedor en espera de su padre, quien puntual como un cronómetro, a las ocho en punto hacía su entrada. Ma Sara, su madre, llegaba presurosa, cinco minutos después, siempre con la excusa: "Le doy a Octaviano tiempo de que lea su periódico", y tras ella llegaba Bárbara. Y vino la útil disciplina: tres horas en la playa; unas copas antes de comer; un paseillo para bajar la comida, él con su padre, y Bárbara con Ma Sara. Luego una breve siesta, que para él, recién casado, nunca fue; más tarde a ver la puesta del sol, unas copas más y a dormir. Si bien en los primeros días de su luna de miel habían ido a los cabarets y clubs nocturnos, desde que había llegado don Octaviano, él se había sentido muy cansado, apenas si soportaba unos cuantos pasos después de cenar con su padre. En cambio éste quería jugar dominó, y lo hacía con su madre.

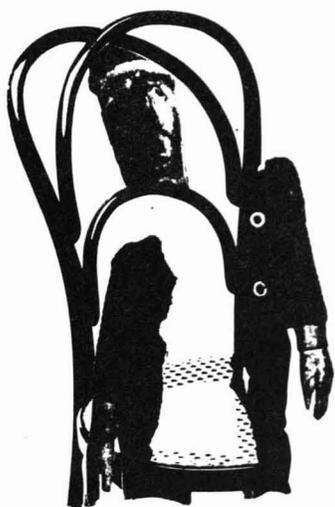
Volvieron juntos, en el mismo avión. Y sus padres gozaron del azoro de ellos, cuando contemplaron la casa más hermosa y limpia que ojos habían visto: llena de flores, y a donde no había una sola cosa fuera de lugar. Al quedar solos el único comentario de Bárbara fue: "Y si nos peleamos nos van a oír, estamos tan cerca."

— Pero quién piensa en pelearse —respondió Alfredo.

"Bárbara no tuvo complicaciones para instalarse. Mi madre, tal vez por indicaciones de mi padre, le había conseguido a Bárbara servidumbre. Las cosas que tenía que hacer personalmente era acompañada por Ma Sara. La casa, que ahora también es mía, era entonces de mi padre, así que ni la menor molestia teníamos con el pago de contribuciones, el agua. Y en cuanto a la electricidad y el gas se hacían las liquidaciones al tiempo que las de la casa de mis padres."

— Ahora que estás casado —me dijo una tarde mi papá—, creo que suspenderás tus sesiones de poker y te unirás a nuestro círculo de dominó. ¿No crees?

En verdad no había pensado en reanudar, en esas primeras semanas, los juegos que solíamos tener los martes, y como me quedé callado, mi padre agregó: "Ten en cuenta que si vas a jugar conmigo Bárbara estará tranquila, sabrá que no me podrías utilizar para cualquier pretexto *bastardo*", y subrayó la frase. "Si uno no da nunca motivo de queja en su hogar se vive bien y contento. No debes de olvidar que ahora que no tienen niños Bárbara se queda sola casi todo el día". Tampoco había pensado en esto. La previsión de mi padre era extraordinaria. Y por si fuera poca



prueba continuó: "Además, Alfredo, a tu madre nunca le ha gustado que vayas a tirar el dinero en esos juegos, los que has de reconocer, algunos, han degenerado en parrandas. Te acuerdas..."

— Sí papá, me acuerdo, el día que me tuvieron que inyectar.

— Ya veo que te acuerdas, pero no me has dicho si estás de acuerdo en lo otro.

— Sí —respondí, insensatamente, pues el recuerdo de esa bochornosa parranda me obnubilaba la conciencia.

Es verdad que mis amigos se resintieron porque no volví a las sesiones de poker, y en las pocas ocasiones en que nos encontramos en alguna fiesta me hicieron bromas. Y lo peor del caso es que el motivo de mi conducta se lo achacaron a Bárbara.

Bárbara no se embarazó luego, pasaron más de ocho meses. Mi padre no hacía sino preguntar: "Ya", como si yo no hiciera mi esfuerzo. Y una vez Ma Sara, discretamente, le sugirió a Bárbara que fueran con el ginecólogo. Bárbara se resistió. El día que dimos la noticia mi padre nos invitó a cenar a un buen restaurante. Pocas veces en la vida lo vi tan contento. A la segunda copa de champaña propuso: "Las vacaciones en Acapulco corren por mi cuenta. Nos vamos el día primero. ¿Están de acuerdo?" Era natural que no hubiera ningún desacuerdo: todos alzamos las copas y brindamos por el niño y por el viaje a Acapulco.

Ya en el puerto, desde la terraza de mi cuarto, con un jaibol inmenso en mi mano derecha y viendo el mar pensé que el viejo era un "chingón". Todo lo había previsto. Y para preservar nuestra intimidad, esto es la mía y la de Bárbara, había alquilado su cuarto en el piso inferior. ¿O lo habrá hecho para preservar la de él y la de mi madre? Hasta la fecha no lo sé. Pero en ese momento lo admiré. Estuve feliz, y Bárbara también, salvo que ella me dijo dos días antes de terminar la estancia: "Alfredo ¿te acuerdas cuando vinimos solos?" "¿Qué no estás contenta? ¿Has tenido acaso alguna contrariedad? Yo he estado encantado. ¿A poco no tú?", repliqué. Dijo ella que sí, sin mucha convicción. Era verdad que no la había llevado a ningún cabaret, y al mediodía, a la hora de la comida, anuncié que esa noche iríamos a bailar. Mi padre entusiasmado exclamó: "¡Es una buena idea, iremos tu madre y yo a estirar un poco las piernas!"

Realmente era admirable mi padre: esa noche bailó, tomó y volvió a bailar. Durante la cena rio, contó anécdotas. Si por algún momento Bárbara había estado a disgusto ese momento había borrado cualquier descontento.

He hablado mucho de mi padre, como si no existiera mi madre. Y si él fue lo que fue se debió en mucho a Ma Sara. Ella era como el pianista que sabe acompañar a un violín concertino, a un magnífico violín concertino y sabe, aun en los momentos en que puede lucirse, que no hay que lucirse mucho, el violín concertino es el violín concertino. Nunca le oí contradecirlo, nunca dudó en cumplir alguna de sus órdenes, y jamás dejó de cumplirle sus

deseos, entre éstos estaba el que él se muriera antes que ella. Hubo un detalle, un solo detalle que me ha perturbado, lo he atribuido a la situación especial: mi padre estaba muy enfermo, han de haber sido dos o tres días antes de morir. Pero debo de aclarar que desde que yo recuerdo siempre le oí a mi padre: "Alfredo va a ser abogado o Alfredo va a ser muy buen litigante o la carrera que Alfredo va a seguir es la abogacía; o Alfredo, aun antes de entrar a la facultad, tiene toda la psicología de un abogado o Alfredo tiene la visión de un abogado." Y yo me lo creí, jamás pensé que yo pudiera ser en la vida otra cosa que un abogado. Por supuesto que nadie me dijo que había otras carreras y cuando lo oí no me interesaron. Y mi madre callada, como si ella participara de las opiniones que sobre mi futuro tenía mi padre. Decía que unos días antes de morir le oí a Ma Sara que le dijo a su amiga doña Cholita Córdoba: "Hace usted bien Cholita en enviar a su hijo al extranjero, que vea mundo, para que escoja bien. Vea usted a mi Alfredo, tuvo que ser abogado como su padre..." Y ya no quise oír más. Ma Sara siguió hablando pero yo no escuché, como si todavía las palabras: "tuvo que ser abogado como su padre", siguieran retumbando como un eco inacabable frente a mí.

Recuerdo cuando estaba en la secundaria. A veces faltaba un maestro, y sin que tuvieran con quien suplirlo nos permitían que fuéramos a jugar volibol. Apenas en toda la escuela había dos canchas, así que en grupitos nos sentábamos a presenciar a los muy dotados que lograban no ser desplazados por los retadores, y nosotros dialogábamos sobre nuestro futuro. Un tal Mollinedo me dejaba atónito: "No sé si ayudar a mi padre en su ferretería o ir a estudiar a los Estados Unidos para ser piloto o ir a la escuela de medicina. Yo sé que tú Rivas vas a ser abogado. ¿No es cierto?" Y con esto yo quedaba definitivamente excluido de la conversación, pues en tanto Mollinedo se aferraba a sus dudas, los otros se liberaban en sus afirmaciones: "Porque mi padre quiere que yo sea ingeniero", expresaba de la Concha. "¿Y tú quieres?", preguntaba con malicia Mollinedo, y aunque de la Concha musitaba algo: "No sé bien, aunque..." Yo era el que me veía obligado a expresar: "Yo sí quiero ser abogado", y casi siempre mi exabrupto provocaba asombro, pues acaso antes no me habían excluido con el: "Yo sé que tú Rivas vas a ser abogado." Y me perturbaba. Yo no me atrevía, como de la Concha, a expresar: "Mi padre quiere que yo sea ingeniero", mi padre no me había dejado oportunidad para la duda, y esa conversación de repente me provocaba alguna. Por fortuna al llegar a la casa y al ver a mi padre desaparecían mis dudas: yo iba a ser abogado como él.

El fin de la semana en que Alfredo empezó a tomar decisiones fue muy comentado por toda su familia. El sábado se levantó tarde en contra de sus hábitos. Después se encerró en la biblioteca, se echó en un diván, y dormido, cuando ya era más que oportuno comer, lo encontró Bárbara. A este hecho no le hubiera dado



importancia, pero con más o menos variantes sucedió lo mismo a la hora de la cena, nada más que esta vez lo halló en el sofá de la sala, y poco después de cenar durmió, casi sin moverse, hasta las nueve de la mañana del domingo. Y no quiso salir. Y sólo a instancias de ella fueron a comer a la casa de su hijo Manuel, pero a las cuatro quiso regresar a su casa y volvió a dormirse, y se acostó como el día anterior y durmió con la misma placidez. Bárbara le habló alarmada al día siguiente a su hijo Manuel: "Si sigue así tu padre voy a tener, aunque él se moleste, que llamar a un médico. Ha dormido, casi sin interrupción, durante dos días."

— Mamá. Yo no le vi nada de raro.

— Fue el único momento raro, pues no estuvo dormido. No sé por qué pones en duda lo que te digo, si te lo digo es por algo. Ya te avisaré. Y sin darle tiempo a su hijo, ni siquiera a un adiós, colgó.

Poco antes de las ocho de la noche, tocaron a la puerta del despacho de Alfredo. Era Lorenzo Alvarez, el pasante.

— Ya nos vamos. No hay nada pendiente.

— Se van a su partida de dominó.

— ¿A poco no es lunes?

— Hace tanto que no juego, años. Creo que hasta se me ha olvidado.

— Si va usted organizamos dos equipos.

El sí de aceptación le salió de inmediato. Se paró de su escritorio, y olvidó todas aquellas cosas que debía hacer: llamar a su casa, dar el número del teléfono a donde iba a estar, y a pronosticar la hora de llegada.

El juego se prolongó hasta poco después de las once y media de la noche. De acuerdo con los rumbos se dividieron en los automóviles. Lorenzo Alvarez vivía en la dirección de Alfredo. Una vez en el automóvil, el pasante le dijo a Alfredo: "Licenciado, yo, en verdad, no voy a mi casa. Voy a una "casa...". Y Alfredo se oyó decir: "Hace tanto que no voy a una..."

— Vamos.

— A mi edad.

— Eso no tiene edad. Vamos licenciado, las muchachas están muy chulas...

Lorenzo Alvarez le indicó el rumbo. Este siguió hablando y hablando, sin embargo Alfredo recordó cuándo fue a la primera casa. Fue en compañía de sus compañeros de la preparatoria. Iba muerto de aprensiones, de miedos. Y el lugar era para dar miedo. El pasillo de la entrada solamente iluminado por un foco rojo. Las mujeres sentadas en unos sofás repegados a las paredes, el aire viciado por el humo. Un olor penetrante a licor, a licor barato, y lo olieron a pesar de que, para tomar valor, se habían bebido sus tragos. En fin...

La casa a donde lo llevó el pasante distaba mucho de ser aquello. Un grupo, formado por cuatro parejas, bailaba en una

parte de lo que era el comedor. El y Lorenzo Alvarez se sentaron en la sala. Vinieron hacia ellos tres mujeres. Alfredo se rio de lo que decía el pasante con la desenvoltura habitual en él y por las respuestas de ellas. El no se sentía capaz de decir algo, estaba cohibido, y sin embargo contento.

Después de dos copas se paró a bailar. Los ritmos los había escuchado en otras ocasiones, pero jamás había intentado seguirlos. El estaba acostumbrado a otras cosas, a bailar con Bárbara en las bodas. Ah, sí, Bárbara, ¿qué estaría haciendo? Sintió de pronto un sudor frío. Buscó con la vista a Lorenzo Alvarez, pero no lo halló. Su compañera, llamada Sandra, lo instó a que se concentrara. El súbito terror desapareció. Después tuvo que sentarse, sudaba normalmente del ejercicio continuado del baile. En diez minutos Sandra se había tomado tres copas. Apareció, por una de las puertas Lorenzo Alvarez, se anudaba la corbata.

— ¿Nos vamos, licenciado?

— Bueno.

— ¿No ha hecho nada?

— Sí —dijo de pronto, pues acaso no había bailado, pero Lorenzo implicaba con su pregunta otra cosa, luego expresó: "Nada más me termino esta copa."

Fue al baño, sacó unos billetes de a cien. Subrepticamente se los dio a Sandra, y le prometió regresar en uno de los días venideros.

— ¿Estuvo contento, licenciado? —le preguntó el pasante.

— Es tarde, ya son las tres y cinco. Se me hizo tan corto el tiempo. Yo... —se volvió a ver a Lorenzo Alvarez, pero éste no lo escuchaba, con la cabeza gacha, dormía.

Cerraban el despacho al día siguiente cuando volvió a aparecer Lorenzo Alvarez. Alfredo no lo había visto en toda la jornada.

— ¿Se le ofrece algo?

— ¿Vamos?

— Lo siento licenciado, pero no tengo dinero.

— Si es por eso no te preocupes.

— Es muy temprano.

— Caminamos un poco por Reforma, nos tomamos unas copas.

— Hecho.

Al mediodía había visto a Bárbara. Estaba seria, por fortuna, antes de que dijera algo había llegado Lolita de la O, y había partido inmediatamente a comer fuera. Alfredo disfrutó la comida como pocas veces. Nadie le dijo: "¿Vas a repetir?", y en la interrogación estaba el reproche. Luego se encerró en la biblioteca, se acomodó en su sillón orejero, y se durmió, sin que fuera perturbado por las imprudencias de Bárbara.

En la casa de citas se tomaron dos copas antes de que llegara Sandra. La acababan de peinar.

— ¿Volviste? —le preguntó con sincero asombro.

— Vine por mis clases de baile. Quiero esta al día.



Lorenzo Alvarez y Sandra se rieron sin el menor pudor.

Y apenas se oyó la música se paró Alfredo a bailar. "Tengo sed", anunció Sandra a la tercera pieza.

— Mira, preciosa. No bebas por consumir, tú sabes que tendrás tu dinero.

— Estas cosas se le vuelven a uno mecánicas, y ahora, realmente, creo que tengo sed.

— Anda, vamos.

Al llegar a su casa pudo ver, desde fuera, que Bárbara estaba despierta. El previsible reproche, no le perturbó en lo más mínimo. Prefirió desvestirse en el baño, y ya en bata se presentó en la recámara.

— Dos días seguidos. ¿Estás tomado, verdad? ¿Dónde fuiste? Siquiera me hubieras llamado. ¿Sabes la hora que es? No. Claro que no, pero si tú fueras... —Y comenzó a sollozar. Alfredo se puso su pijama, y tan pronto colocó su cabeza en la almohada se quedó dormido.

Otra cosa fue al día siguiente. Bárbara se había levantado sin hacer ruido. No se topó con ella en el baño, pero al llegar al comedor allí estaba.

— Mi periódico —preguntó él.

— Lo quemé, si quieres leerlo tendrás que hacerlo en tu despacho. Quiero hablar contigo.

— De que he llegado dos noches tarde.

— Sí y no.

— ¿Cuál es el sí y cuál el no?

— El no es que NO me gusta que no me tomes en cuenta. Desde cuándo te das esos lujos de no llamarme. Y el SI es que estoy preocupada. Quiero que me confieses si hay otra mujer.

— ¿Mujer?

— No seas hipócrita. Eso sí me sulfura. En la mejilla tenías bilé.

— ¿Dónde está?

— Yo lo vi anoche y esta mañana.

— No es cierto.

— Ahora es cuando lamento la muerte de tu padre, en vida de él...

— No tienes por qué traerlo a cuento y por qué él: "Ahora es cuando lamento la muerte de tu padre." Quieres decir que antes no.

— Claro, antes no hacías eso.

— ¿No hacía yo qué?

— En tiempos de tu padre, eras todo un caballero, ahora...

— Te repito, no mezcles a mi padre con esto. Su memoria.

— Tú eres el que no tiene memoria.

Y efectivamente se dijo, no tenía memoria, memorias, memorias. El nacimiento de sus tres hijos. Las reuniones de negocios, las familiares, a donde nunca había podido estar a gusto. Realmente la noche anterior no había hecho nada. Bailar, conversar, chancar. Sabía bien que no era el lugar perfecto, pero no conocía otro. Antes, en las reuniones de negocios, si no estaba su padre presente, tal parecía que él llevaba su representación; en las familiares, en



los pocos casos en que no había estado don Octaviano, había estado su madre, y aunque ésta no imponía, como su padre, su presencia, era su delegada, su virreina, y aun en su caso con aquello de que tanto se preciaban sus padres: "Bárbara no tiene secretos para nosotros. Todo nos cuenta." Muchas veces estuvo tentado de preguntarle a Bárbara hasta donde había llegado en sus confidencias, pero de sólo pensarlo le dabà una angustia pudorosa, pues siempre había sido muy pudoroso, y aún más con sus padres. Así que muchas veces no se atrevía a hacerle algo a ella, o contarle sus deseos más íntimos por temor de que ella fuera a hacerle a sus padres revelaciones. Y en el momento en que pensaba esto, se veía de nuevo platicando con Sandra, y para esa ocasión, si no estaba disponible Lorenzo Alvarez, iría solo.

Las decisiones que tuvo que hacer en el despacho, a la mañana siguiente, le provocaron las mismas perturbaciones. De cuando en cuando levantaba la vista para ver el gran óleo con el retrato de su padre. Súbitamente se acordaba del burdel. En realidad no estaba para andar en esas danzas. Es cierto también que había visto allí a hombres mayores que él y por supuesto grupos de muchachos que alborotaban con sus gritos y sus chanzas.

Comió cerca de su despacho. Volvió pronto y entre las tres y las cuatro se durmió. Más tarde trabajó, sin embargo sintió el cansancio de las dos desveladas. Deseó estar en su sillón orejero con su jaibol en la mano, pero a la vez quiso vivamente tener un lugar a donde ir y no estar en su casa en su sillón orejero. Se decidió por el cine. Le quedaban escasamente veinte minutos para llegar a tiempo a la segunda función. Y con un entusiasmo como de joven condujo su automóvil con rapidez. Llegó a tiempo. La película logró entretenerlo. Y en lugar de tomar su automóvil se fue paso a paso.

Todas las ventanas de su casa estaban iluminadas, como si hubiera fiesta. Al entrar se dirigió a la sala. Toda la familia estaba reunida de pie. Bárbara se adelantó y le explicó: "Ya vamos a cenar, ven."

Era evidente que la reunión la había ocasionado él. La turbación que había sorprendido en sus rostros se debía a su inesperada llegada. Bárbara les iba a demostrar que él no se presentaba en toda la noche.

- No voy a cenar, Bárbara. Mándame un jaibol a la biblioteca.
- ¿Te pasa algo? —le preguntó Ma Sara.
- Me duele un poco la cabeza. . . He trabajado mucho.

Para su beneficio la cena terminó pronto. Su madre, Ma Sara, expresó su deseo de irse. El la acompañó a su casa, que por fortuna estaba al lado.

- Un día de estos tenemos que hablar hijito.
- Cuando quieras. Pero si es urgente, puedo entrar un rato.

¿No hay nadie en tu casa?

No respondió de inmediato. Caminaron tres pasos, luego ella

dijo: "Nada más quiero que me respondas a una pregunta.

- Las que quieras Ma Sara.
- Sólo una: ¿Estás contento?
- Sí, ¿por qué?
- Nada más eso me basta.

Al volver a su casa sus hijos estaban todavía en la sala. Se le ocurrió tomarse un jaibol. Se sentó con la mayor naturalidad en medio de ellos. Estuvo consciente de que se había comportado con la "naturalidad" de un padre con sus hijos y con sus nueras. Los oyó hablar. Y por primera vez en su vida se sintió tranquilo, sin que tuviera esa ansiedad, y de tan en paz se sintió angustiado.

No participó en la conversación y sin embargo gozó con ella. Al ofrecerle su hijo Juan otro jaibol lo aceptó. Y si no hubiera sido porque su nuera Enriqueta, la esposa de Juan, quería irse a su casa a vigilar a sus hijos, se hubiera quedado.

Recostado en su cama, con el último cigarro del día, lo encontró Bárbara.

- Eres un brujo —le dijo riéndose.
- No lo soy, te conozco.

Bárbara estaba de buen humor, y no como en otras ocasiones en que por deber la escuchaba, esta vez la oyó con atención. Cuando ella apagó la luz, olió el perfume de ella.

Después de varias decisiones, todas urgentes, se dio cuenta que estaba respirando en demasía. A estos momentos agitados siguió una relativa paz: Lupita no vino a consultarle nada, el teléfono mudo. Se asomó a la sala de recepción: ni un solo cliente. El tecleto de las máquinas en los otros despachos era tan remoto, tan uniforme. En su agenda no había ninguna cita. Decidió ir a comer a su casa. Su tarde también estaba libre. Ese vacío le aterró. Cuando vivía su padre nunca había sentido cosa semejante. Había tenido como ahora días en que el quehacer no aparecía, pero siempre debía volver al despacho, lloviera o relampagueara. Y recordó muy bien esas tardes de julio y agosto, nubladas, oscuras, con melancólicos cielos en que deseó quedarse en su casa. Quizás para sólo contemplar cómo sus hijos hacían la tarea. Pero el reloj sin detenerse las amenazadoras cuatro y media fijadas. Y si por alguna razón se distraía en cualquier cosa llegaba la admonición de Bárbara: "Alfredo, tu padre te debe estar esperando", o si no, era su mismo padre quien lo llamaba: "¿Está enfermo Alfredo?" Y cuántas veces, aún enfermo, por supuesto que no de gravedad, pero sí con una gripa tremenda iba al despacho, porque qué podía hacer él, cuando don Octaviano, aún estando muy enfermo estaba siempre presto para ir al despacho, para decidir, para mandar.

Entró Lupita la secretaria.

- Creí que estaba ocupado. Por eso no le traje lo que hay que firmar, cosas de rutina.
- Lupita, estaba pensando que ya va a cumplir veinte años de trabajar. Casi la edad de mi hijo el más chico.

- Para ser exactos los cumpla el jueves.
- No se comprometa que la voy a invitar a comer.
- Gracias -contestó, y lo miró con perplejidad.

Una de sus grandes tentaciones había sido Lupita. Ahora ya estaba grande, con sus treinta y ocho años, aunque todavía muy guapa. Recordó a los amantes de Lupita. En realidad no habían sido tantos, dos: Ruperto Espinoza y Cándido Ochoa. Con ellos la cosa había sido seria. Ruperto Espinoza se casó tardíamente por este asunto con Lupita, y su esposa había puesto como condición al matrimonio que se cambiara de despacho, y así lo había hecho. Y era tan celosa la mujer de Ruperto que éste, ni por asomo, se atrevía a visitarlos en la oficina. La relación con Cándido Ochoa había sido diversa, no tan apasionada, pero no podían vivir el uno sin el otro. Cándido hasta había renunciado a buenos puestos fuera de la metrópoli, con tal de no abandonar a Lupita. Siempre se estaban riendo. "Y la relación nos parecía tan normal que olvidábamos que Cándido era casado con cinco hijos y con una mujer muy católica. Y ésta descuidó un poco a sus hijos y venía a buscar a Cándido al despacho y mantuvo una vigilancia, que para algunos, era excesiva. Y también nos abandonó. A mi padre le puso otro pretexto, pero nosotros siempre supimos la causa verdadera. Un día, para escándalo de Bárbara, nos encontramos a Lupita con uno de los pasantes. La que se fijó en esto fue mi mujer."

Quizás Lupita pudo haber sido mía desde un comienzo. Era verdaderamente encantadora, y entonces todavía más, con un candor y una frescura sin igual. Entonces sí me daba un gusto tremendo llegar al despacho, y esperar hasta el momento en que se marchaba ella. Yo también estaba muy joven. Pero fue por aquel entonces cuando mi padre me envió con regular frecuencia a Nueva York. Allí me entretuve y me aburrí, aunque parezca paradójico, he pensado que mi padre descubrió mi interés en ella. Y en un regreso de esos viajes ya me la encontré muy amiga de Ruperto Espinoza.

Cuando mi mujer la vio con uno de los pasantes me inquieté mucho sexualmente, pero no me atreví a invitarle ni una sola copa. Cuando más platiqué con ella, pero como ya Bárbara le había contado a mi padre yo me sentí molesto de sólo pensarlo, que él creyera que yo andaba detrás de Lupita. No sé si este pudor se debiera a aquella vez, cuando muy joven empecé a salir con una manicurista de por el barrio. Creo que nunca estuve tan enamorado como entonces. Todo lo que tenía se lo daba, no en dinero porque hubiera parecido ridículo, sino que compraba lo que podía o flores o chocolates o cualquier joyita de bisutería, y por supuesto le dedicaba todo mi tiempo. Nunca supe cómo se enteró mi padre, un buen día, en uno de aquellos paseos me dijo:

- Alfredo, nunca me he metido en tus asuntos privados, pero ahora me veo en la obligación de hacerlo. Sé que andas con una de las muchachas del salón de belleza. ¿Es cierto?





— Sí.

— Bueno, pues yo quisiera que ya no anduvieras con esa muchacha.

— Papá, es que...

— Este asunto no admite ninguna discusión. No quiero verte más con ella.

No prometí nada. Pude dejarla de ver dos días. Me telefoneó a la casa. Precisamente cuando estábamos comiendo. Me debo de haber puesto rojo, anaranjado, color limón. Mi cara se me encendió y después me vino un frío violento. Ni levantarme pude. Por fin lo hice con los ojos bajos. Era ella. Y fue tan grande mi emoción que no sé si de miedo de ver a mi padre me entraron unos deseos violentos de volver el estómago.

Estaba recostado en mi cama cuando se presentó mi padre.

— ¿Por qué no volviste a comer?

— Me sentí mal.

Ese día no fui a verla como se lo había prometido. Al siguiente, y debo confesarlo, muerto de miedo y a la vez lleno de deseos de estar con ella, fui a buscarla. La desaprobación de mi padre me había causado una confusión jamás sentida. No me porté con naturalidad, ni con amabilidad, ni con ternura con ella. Sentí en todo momento la mirada reprobatoria de él. Su gran figura se interponía entre ella y yo, y lo peor del caso, ella pensó que se trataba de otra cosa.

— Alfredo, te noto raro.

— Estoy como siempre.

— No es cierto. Algo me ocultas.

— ¿Qué te puedo ocultar?

— Una mujer.

— Cómo crees. Ayer no vine porque me enfermé.

— Eres un mentiroso. Ayer en la tarde hablé a tu casa y no estabas.

— Es cierto, fui al cine, pero antes estuve enfermo.

— Tú fuiste con otra al cine.

Y yo, doblemente turbado, me quedé callado. Nos estuvimos un buen rato así los dos, y yo cometí otra torpeza, pues dije: "Me esperan, me voy." Ella estaba con la cabeza gacha, no la alzó para verme.

Y había dicho verdad cuando le dije: "Me esperan", pues ya era próxima la hora de la cena, y después de la advertencia de mi padre, fue para mí imposible excusarme de estar fuera de la casa. Y como normalmente era la hora en que yo podía verla, la dejé de ver, aunque pasaba por el salón a otras horas, pero Margarita, que así se llamaba, apenas me veía bajaba su cabeza.

Algunas de las cosas de mi padre las recuerdo, cuando menos las de esa época, con confusión. Nunca he sabido si para que mi pena fuera menos dura me atareó con recados, encargos y viajes o lo hacía para que el olvido viniera o simplemente se presentaron

entonces estos encargos, viajes y recados. Hace algunos años encontré a Margarita en la calle: ni sombra de lo que fue. Nos saludamos. Me contó que se había casado y tenía cuatro hijos. Pero de aquello ni lo tocamos.

Para asombro de Bárbara, Alfredo llegó a su casa con la irritante puntualidad de la época en que vivía don Octaviano. Tomó sus dos jaiboles, una cena ligera, y a las once, previa lectura ya estaba en su cama. Durante dos días se había despedido Lorenzo Alvarez, pero más que despido venía a recordarle que había lugares a donde se podía ir. Verdaderamente no sintió la menor tentación, sería acaso porque había tenido que hacer tantas decisiones durante el día y se sentía cansado del esfuerzo o simplemente no le interesaba más aquel lugar o solo se preparaba, para estar descansado, para el encuentro con Lupita.

El día de la cita se arregló con más cuidado. Ya había escogido el restaurante, y en su imaginación no lograba encontrar la manera de terminar la comida. En verdad no era la mejor hora, quizás otro día la invitaría a cenar. Se confesó que era tan torpe para esos asuntos como cuando era un simple muchacho.

Lupita llegó también muy bien arreglada. Alfredo calculó que se había levantado aún todavía más temprano que de costumbre para poder pasar por el salón de belleza.

Tomaron dos aperitivos, luego vino y después dos cognagues.

— Yo creo que lo mejor no será ir a la oficina —propuso Alfredo.

— A mí déme como enferma.

— Este lugar ya me cansó, y no se me ocurre a donde ir a tomar otra copa.

— Nada más fácil, vayamos a la casa.

Alfredo aceptó, pero temió, como adolescente, el contacto con los miembros de la familia de Lupita. A la entrada del edificio no se encontraron con nadie. La casa de Lupita parecía deshabitada.

— ¿Y tu madre?

— Licenciado, se murió hace ocho años. ¿No se acuerda? Anduve mucho tiempo de luto.

— ¿Y tu hermana?

— Hoy está muy desmemoriado. Se casó al año de morir mi madre.

— ¡Ah!

— Vivo sola. No tengo a nadie que me cuide —dijo Lupita maliciosamente. Lupita sirvió las copas y se sentó al lado de Alfredo en el sofá. Alfredo, todavía temeroso, se volvió, como si Lupita le estuviera haciendo una broma y hubiera otra persona en la habitación.

— Yo —trató de explicar su movimiento, y sin querer puso su mano sobre la de Lupita, y todavía tímido no supo si retirarla o no. Entonces Lupita con su mano izquierda le tomó la nuca y lo acercó hacia ella. La besó varias veces. Sus manos urgaron la

espalda de Lupita para desprenderle el portabustos. Lupita propuso.

— Mire licenciado, mejor vamos a la recámara. — Esta daba hacia el poniente, un delgado tul cubría la ventana, el que no impedía la entrada del sol. Lupita se desvistió con rapidez. El por su gordura fue más lento que ella. Ella se cubrió con las sábanas y Alfredo, con vergüenza, pudo ver su robustez y sus nalgas peludas, con muchos vellos ya canosos, en el incandescente espejo.

Lupita era una mujer experta, pero aún lo inesperado de tener una mujer ajena, después de tantos años de sólo aprovechar a la propia, le hizo constatar que las carnes de Lupita de ahora no eran aquellas deseadísimas de veinte años antes.

Despertó cuando ya era noche. No supo primero donde estaba, al tener conciencia, se alarmó, buscó a tientas sus lentes, su reloj: Oyó la voz de Lupita: “Licenciado. No se alarme, apenas son las ocho. ¿Tiene sed, verdad?”

— Mucha.

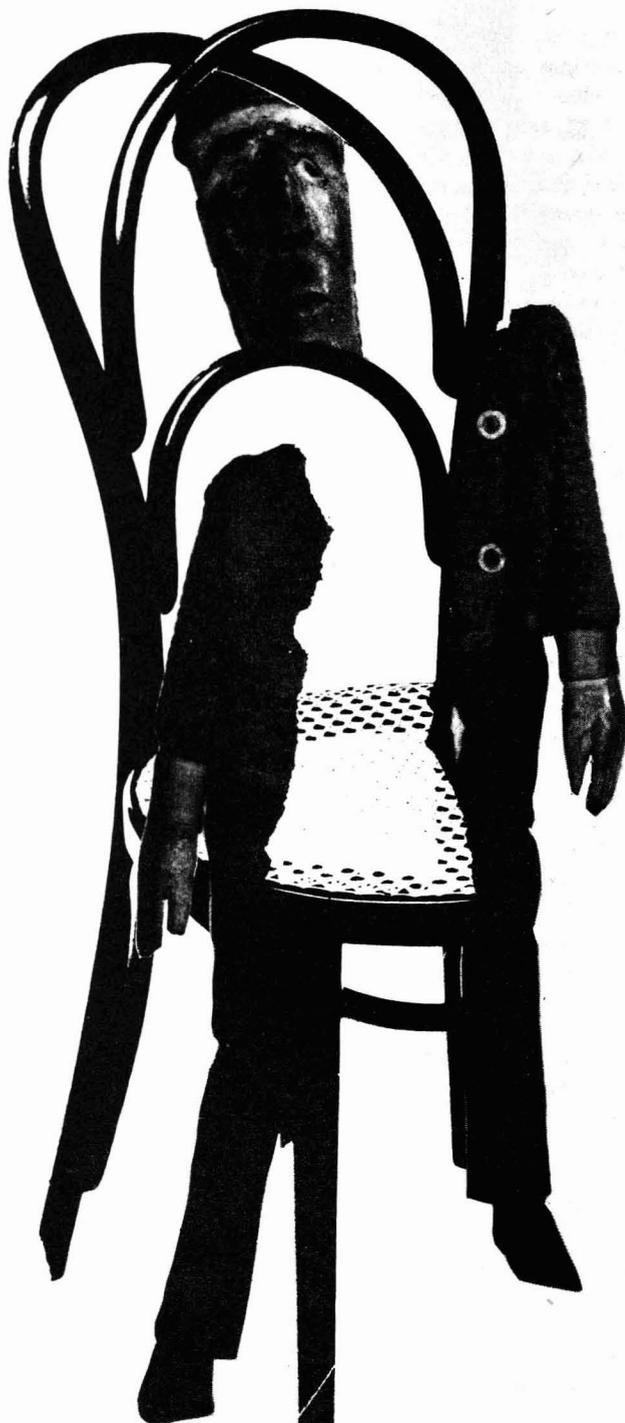
— Mientras se viste, le voy a destapar una cerveza.

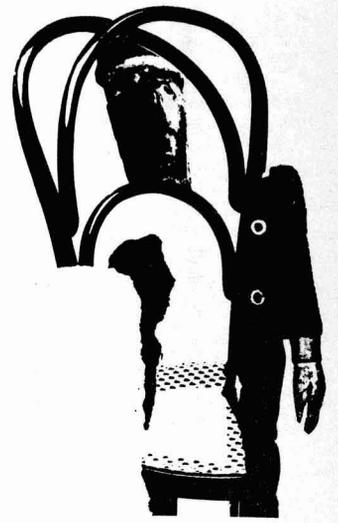
Comprendió que era una galantería de la muchacha, pues él con su gordura, era lento, lentísimo para vestirse. A ella le hubiera dado tiempo de destapar varias docenas.

La sala estaba iluminada con dos lamparitas que daban poca luz. La cerveza maravillosamente fría, y frente a él varios deliciosos bocadillos. Lupita, recién bañada, lucía fresca y saludable. Alfredo, sin saber qué decir, terminó su cerveza, y aceptó otra. Lupita, para otra ocasión, que quizás podía ser el día siguiente, ofreció preparar codiciosos platillos, y habló con nostalgia del paisaje de Tequesquitengo: “En esta época del año es maravilloso. Usted no ha estado allí ¿verdad, licenciado?”

El contestó que no. Mentirle no podía, ella sabía su historia, tal vez conocía hasta la de todos sus resfriados. Se despidió sin pretextos, sólo con un: “Me tengo que ir.” En la esquina, a la luz de un farol, se vio su vientre con repugnancia. Su casa estaba lejos, cuando menos una hora y media a buen paso. El caminó lentamente, y si en la casa de Lupita había tenido una incomodidad con su presencia, en la calle se sintió contento.

No preparaba ningún plan. De repente le daban ganas de ir a su casa a comer, y lo hacía solo. Bárbara se había ido o bien a la casa de alguno de sus hijos o con una amiga. Y en más de dos ocasiones se quedó dormido en su sillón orejero, hasta ya pasadas las cinco. Le dio flojera ir al despacho, llamó a Lupita y le ordenó que le pasara los recados telefónicos. Fue al jardín y se entretuvo viendo las plantas y los pajarillos. Se sentó en una banca y allí se estuvo, solo, sin hacer ruido, sin moverse. Una luz se encendió. Venía de la cocina. Se encaminó a su biblioteca, y con agrado inició una tarea, que sabía le iba a tomar meses, de arreglar, como a él le hubiera gustado, sus libros. Llegó Teodora la criada. Lo





saludó, y sin preguntarle le sirvió un jaibol. Se lo llevó al lugar donde estaba precisamente colocando los libros.

La biblioteca era más rica de lo que él había imaginado. Las noches en que se quedara solo haría lo mismo. Vio su reloj: las ocho y media. Bárbara no tardaría en llegar. Entonces se sintió inquieto, le iban a quitar ese gusto de estar solo. En tiempos de su padre alguna vez se había quedado como hoy, pero siempre había el tener que irle a dar las buenas noches o como los vigías a rendirle el: "Sin novedad en el frente."

En cambio en otros días le venía en el despacho, después de tantas decisiones, la inquietud. Y lo hacía sin programa: se metía en una cantina cualquiera o a un cine o invitaba a Lorenzo Alvarez a que fueran al burdel.

Bárbara lo observaba con alarma, cuando estaba dispuesta, como en otra ocasión, a convocar a sus hijos y a su suegra. Alfredo trastrocaba su conducta y se presentaba como en los buenos tiempos a comer, a cenar.

Habían pasado ya seis meses de la muerte de su padre, y las dudas, indecisiones seguían las mismas. No podía subirse a ningún elevador, tenía que volverse a ver si el volumen de su padre cabía, o bien al salir, esperaba, como en aquellos tiempos a que toda la gente saliera, y él al último, después de que pasaba la mole de don Octaviano.

Una noche, en que se había quedado con Lorenzo Alvarez a tomar unas copas en el Sanborn's de Reforma y Lafragua, llegó a su casa. Bárbara estaba en la sala, había música. Alfredo creyó que había visitas. Para fortuna suya estaba sola, y después de los saludos y sin que él se lo pidiera le sirvió un jaibol. Después le ofreció algún bocadillo, pero él rehusó. Después del segundo jaibol, sin cambiar frases se fueron a dormir.

— Tú Alfredo tienes algún problema ¿verdad?

— Sí te voy a ser sincero son muchos.

— ¿Pero cuál es el que te inquieta?

— Todos.

— Así no vamos a ninguna parte. En las noches te agitas, levantas los brazos, hablas.

— ¿Hablo?

— Siempre has hablado, pero ahora lo haces con más frecuencia, como si te estuvieras defendiendo. Por eso creo que algo te inquieta.

— Bueno.

— Por ejemplo hoy, qué te inquietó, y no creas que quiero forzarte a que me digas lo que hiciste, porque sé que te obstinarías en no hacerlo.

Alfredo se quedó en silencio. Bárbara apagó la luz. Ella solía dormirse casi de inmediato. La voz de Alfredo, remota, comenzó su narración: "Llegó Lupita con un alitero de papeles, y por supuesto, las decisiones.

— ¿Cuáles?

— Hasta para no hacerlas se hace una decisión. Ese es mi problema: las decisiones.

— Pero dime, por ejemplo ¿cuáles?

— Todas.

Se quedó en silencio. Bárbara, entre sueños, oyó: "Es que mi padre hacía todas."

Bárbara se levantó temprano. El periódico no estaba sobre la mesa.

— ¿Y el periódico? —preguntó Alfredo.

— Y la llamada —mintió Bárbara—. Y me podrías decir, sin que te enojés, ¿qué vas a hacer hoy?

Alfredo, en vez de contestar, abrió los ojos.

— Sí, dime.

Y obedientemente, como si se lo hubiera mandado su padre, comenzó a recordar las cosas que iría a hacer en el día. Y al llegar al despacho, como ya las había contado, se le hicieron la cosa más fácil. No sudó, no sintió ninguna angustia, y al anochecer ya estaba al lado de Bárbara, como en los tiempos de don Octaviano, contándole los asuntos tratados. Y esto se volvió rutina, y si a él se le olvidaba relatarle sus proyectos a Bárbara, ésta, preguntaba: "¿Y qué vas a hacer hoy?"

El día de su cumpleaños le prepararon los abogados, a iniciativa de Lupita, un agasajo en un restaurante. Los cognagues después de la comida fueron innumerables. A las cinco creyó oportuno llamar a su casa. Su hijo el mayor se ofreció a ir a buscarlo, y mientras tanto la reunión se terminó. Lorenzo Alvarez había bebido en demasía, trastabillaba. Alfredo lo invitó a que se viniera con él, y aceptó. Mientras llegaba su hijo con el automóvil se pasearon frente al restaurante. Al poco rato Alfredo notó muy inquieto a Lorenzo.

— Estás impaciente, Lorenzo. No se te va a ir el tren.

— Claro que no se me va a ir, pero a usted sí se le fue el camión.

— ¿Cómo?

— Sí, se le fue el camión.

— No te entiendo.

— Es que nunca lo tomé.

— Todo es en broma, licenciado —dijo riéndose nerviosamente, Alvarez.

Alfredo se sentó en el asiento delantero junto a su hijo. Lorenzo se fue al de atrás e inmediatamente se durmió. De repente le pareció que él era el que manejaba, y que su padre estaba en el asiento que ocupaba él en ese momento. Sacudió la cabeza. Vio a su hijo, se congratuló de que no se pareciera a él. Manuel su hijo sí había tomado el camión, y como si todavía viviera su padre, se durmió soñando que lo arrastraba la gran locomotora negra.

Eduardo
Mitre*



elebraciones

I

UNIMOS una puerta una ventana y cuatro pensativos
y ya tenemos un cuarto

Un cuarto es sin duda el sitio donde mejor se oye
llover

Las tres revelaciones del cuarto: un fantasma una
araña la mujer

La que a la mesa nada dijo se lo dice con lágrimas
al cuarto

Tu cuarto es más íntimo que tu pasado
En el bosque su nido y en la ciudad tu cuarto

II

ALTA decidora de presencias

Cría por los pasillos orejas que subitamente vuelan

La soledad transparente su verde corazón

Se estremece en el viento como nosotros en el temor

Como nosotros es una frontera (pues entre vida y
muerte odio y amor ¿qué somos nosotros sino una frontera?)

Sí y No como nosotros: la puerta

III

NO ECHA RAICES como el armario la silla que sólo
se posa como los pájaros

La silla era un ave de ala portátil y vuelo escaso
(sobre los hombros en fiesta pasaba la silla como una
cigüeña)

Con viento y papeles es ya palomar

En los velorios nadie alivia más que la silla

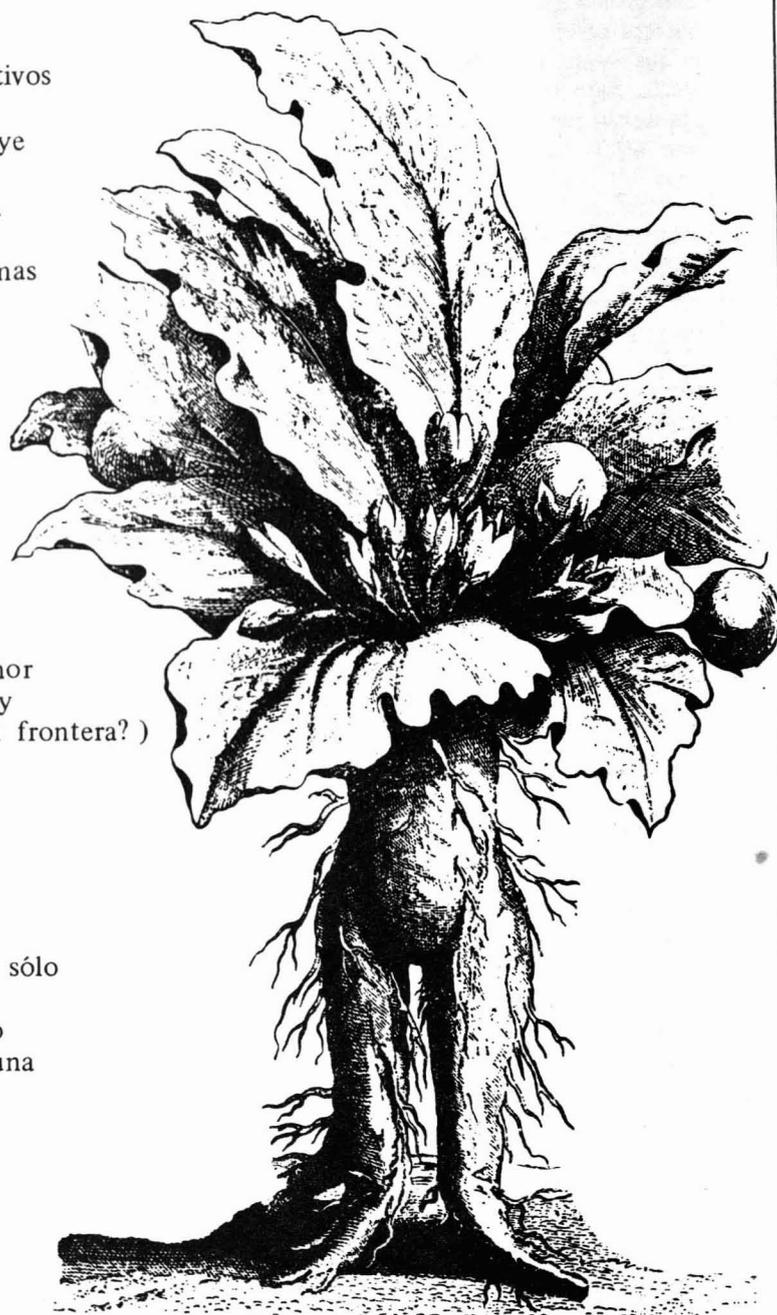
Encapuchada con una camisa amanece la silla

Tarántula erguida en la penumbra la silla

La silla espiritita junto a la mesa

Como el poema la silla es un atado de líneas

La silla sostiene al que escribe estas líneas



* Poeta boliviano, nacido en 1943, autor de *Ferviente Humo*, Cochabamba, 1968, y *Morada*, Monte Avila, 1975. Estos poemas son parte de un libro en preparación. El autor reside actualmente en Nueva York.

IV

A mis hermanos

LA MESA

(La mesa bajo el poema sobre la mesa)
No se encabrita como la silla que a veces cocea
Mansa como la oveja la mesa
En la mesa se encuentran el higo y el pez
Como al principio sus senos la madre después la mesa
Dos veces al día doblaban las voces llamando a la mesa
El pan el caldo el choclo se recibía en la mesa
Crecer fue faltar poco a poco a la mesa
Y se fue como un astro apagando la mesa

V

IGUALITA que la nuca del bebé que se bautiza
bajo el agua de la pila la lechuga
En el pecho más tranquila que el conejo se
acurruca
En la mesa se reparte como en besos al final
la bailarina
Si trituran a la papa a la lechuga descuartizan
Un bostezo indica exactamente por dónde se fue
la lechuga
Más que a Dios gracias a la G la lechuga no es
lechuza

VI

EL RABANO se quiebra como una pierna
En el fondo del rábano hay un atleta en potencia
El rábano es más necesario que la cresta del gallo
A veces guía como una estrella

VII

ELLA
SOBRE
LA MESA
RODEADA
DE BOCAS
COMO EL
PARROCO ES
UN HABITO EN
LA MESA COMO EL
ARBOL CUANDO SE
MUDAN LOS PAJAROS
CUANDO MUDAN LOS
VASOS SE QUEDA SO
LIDARIA HASTA EL
ALBA ELLA NO CABE
CEA. A TUMBOS COMO
UN MANIATADO POR
EL MONTE POR LA
CALLE VACIA RUEDA
CORTANTE Y SECA
SU MUERTE SUENA

Clara
Woodhouse

Visión y expresión en "Sobre los ángeles"

"¡Oh monstruos, razón de la pintura,
sueño de la poesía!"

"Picasso", *A la pintura*
Rafael Alberti

Una de las constantes en la obra poética de Rafael Alberti es su conciencia creadora, manifiesta en la incesante búsqueda de lo que él llama la "precisión de lo claro o de lo oscuro".¹ C. B. Morris ha comentado respecto a este rasgo:

Sea cual fuere el estilo que adopta o la fuente en que se inspira, Alberti está siempre consciente de su calidad de artista. De hecho él sostiene que el buen poeta popular es un escritor culto que... posee conciencia de su arte, saber musical de ritmo y lenguaje, y preocupación por la forma...²

Con minuciosidad de artesano Alberti moldea sus emociones, sentimientos, intuiciones —materia prima de la creación poética— para lograr la máxima perfección expresiva y conseguir la efectividad del verso en todas sus ramificaciones.

Andaluz como tantos otros poetas de la generación del '27, interesaban a Alberti los aspectos sensoriales, y de éstos lo visual y lo auditivo especialmente. Es decir, lo pictórico y lo rítmico. Esta sensibilidad de la vista se manifiesta muy pronto en su inclinación a la pintura, que más tarde desecha a favor de la poesía. Sea como fuere, estas dos tendencias conviven en Alberti desde un principio haciéndose sentir con distinta intensidad en diferentes periodos de su vida. Dice una vez, comentando esta comunión en sus mocedades de artista:

Nada sabía del poema que ya en mi lápiz apuntaba.³

Y si el poeta nace del pintor e infunde poesía a sus lienzos, el artista persiste después dibujando sus versos. De hecho, hay quien cree que "dibujar" encierra la clave de toda su obra literaria.⁴ Según Morris:

Para representar sus pensamientos y emociones Alberti incorpora ahora a sus poemas imágenes sorprendentes y pinta con palabras los lienzos hechos antes con el pincel.⁵

En cuanto al factor auditivo, aunque quizá de menor importancia que el visual, no deja de tener un lugar en el verso albertiano. No en balde se inicia, al igual que García Lorca, explorando las posibilidades de la cancioncilla andaluza. Este elemento aparece complementando al anterior en el enriquecimiento de la expresión, y en la creación de un denso complejo estético. Las siguientes palabras servirán para aclarar esta idea:

Se habla del color de la música porque, en muchos aspectos, existe una semejanza entre la tonalidad del color en el ámbito de la pintura y la

tonalidad del sonido en el ámbito musical. Ambos se comunican directamente con la sensibilidad de la persona: el color a través de los ojos, el sonido a través de los oídos.⁶

Y de esto se trata la obra de Alberti: de comunicar, no explicar. Es la suya poesía vital en el sentido orteguiano. De ahí que intente trascender lo meramente conceptual por medio del uso de tonalidades, movimientos, sonidos, apelando directamente a la sensibilidad del lector.

El propósito de este ensayo es destacar el empleo de estos procederes y realzar su significación estética en la obra cumbre de Rafael Alberti: *Sobre los ángeles*.

Rafael Alberti se consagra con su primer libro, *Marinero en tierra*, que en 1925 gana el Premio Nacional de Literatura. Su tono alegre, brillante colorido, cadencias melódicas gozan de amplia e inmediata aceptación. El poemario es producto de la nostalgia por los paisajes gaditanos que siente el joven mientras convalesce de una dolencia respiratoria en un sanatorio de la austera provincia castellana. Se propone Alberti aquí recrear en el recuerdo un escenario inundado de luz y de color, plétórico de la vida exuberante que ansía desde su lecho de enfermo. Porque "es precisamente donde el color es más potente que la vida se mantiene más viva... Así comenzamos a comprender la expresividad del color y su lenguaje lleno de significado".⁷

En este sentido puede calificarse a *Sobre los ángeles* como poesía hecha de significativos silencios. Como ocurriría con Federico García Lorca, (tan distinto es el *Romancero gitano* de *Poeta en Nueva York*,) es de pronto difícil reconocer en este libro al primer Alberti. No obstante, una mirada más cuidadosa no tardará en convencernos de que se trata en ambos casos de la misma sensibilidad poética sólo que aplicada a mundos distintos. En *Sobre los ángeles* Alberti se enfrenta con el envés del radiante universo de *Marinero en tierra*.

Aparecido en 1929, el poemario se recibe no sin asombro entre los que conocían y admiraban el decir albertiano. Hay hasta quienes, como Juan Ramón Jiménez por ejemplo, se sienten singularmente "traicionados". El poeta mismo estaba dolorosamente consciente del violento cambio, motivado no por capricho esteticista, sino por una tremenda sacudida vital. Años después en su autobiografía Alberti recuerda:

¿Qué sablazo de sombra me separó casi sin darme cuenta de la luz, de la forma marmórea de mis poemas anteriores... para precipitarme en aquel pozo de tinieblas, en aquel agujero oscuro donde tuve que agitar los brazos casi en estado de agonía pero con violencia para encontrar una salida a las superficies habitadas, al aire puro de la vida?⁸

Sobre los ángeles es, de hecho, transposición y elaboración de estas palabras con las cuales comparte el carácter visual. El conflicto, es



Picasso. *Los amantes*

obvio, tiene mayores proporciones que el planteado en *Marinero en tierra* donde el alejamiento era circunstancial y, como tal, fácilmente reversible. Ahora la pérdida es del todo irreparable. El paraíso es interior al poeta, y de él lo separan factores tanto espirituales como temporales. Lo dejado atrás para siempre es la juventud y la inocencia.

La distancia poética que existe entre *Sobre los ángeles* y *Marinero en tierra* nos revela elocuentemente la capacidad tanto emotiva como artística de Rafael Alberti. Lo primero es razón para que lo califiquen de romántico latente; lo segundo, una prueba más de la gran versatilidad del poeta, su dominio sobre una vasta gama de formas expresivas, y testimonio de la honestidad vital de su verso.

El poemario resume el arduo proceso de absorción y toma de responsabilidad ante la nueva situación. Puede considerarse por eso, independiente de connotaciones religiosas, una alegoría de la caída y el resurgir del hombre. Lo que se explora aquí es el ámbito espiritual de un "yo" de pronto desconocido para sí mismo del cual se hace circunstancia para poder mejor recorrerlo. Lo guía en su empresa un desesperado anhelo de claridad y ordenación visual y por ende afectiva ya que Alberti objetiviza sus confusos sentimientos para observarlos. A diferencia de nuevo de *Marinero* donde el luminoso paisaje existe en el recuerdo y todo es cuestión de recrearlo, en *Sobre los ángeles* todo ha de ser creado paso a paso de la nada, hecho al andar como el camino de Antonio Machado. No resulta, entonces, demasiado peregrino situar al poemario, parcialmente al menos, bajo el signo de la vista. De hecho, el conflicto resulta de la negación de este sentido.

Dentro de esta concepción visual *Sobre los ángeles* está estructurado en términos de luces y sombras que se cortan, entrecruzan y alternan; juegos de claroscuro que resultan en un dramático fresco. La preocupación de Alberti con el factor lumínico es evidente en más de una de sus obras. En *A la pintura*, por ejemplo, le dedica varios poemas. Sus palabras al "Claroscuro" podían perfectamente aplicarse a *Sobre los ángeles*: "A ti nocturno por la luz herido/ luz por la sombra herida de repente" (p. 89). Como haría más tarde Picasso en su *Guernica*, Alberti acude a tonos opacos —blancos, negros, grises metálicos— para caracterizar este paisaje interior transido de apariciones y vagos gemidos de gran onirismo surrealista.

En la dimensión auditiva también procede Alberti a base de notorias ausencias. Si antes habíamos señalado la falta de color, reparamos ahora en el vacío dejado por la música y el consiguiente impacto del silencio. Los sonidos que encontramos, cuidadosamente escogidos y modulados por el poeta, adquieren nueva y destacada relevancia. Se trata, tanto en este caso como con respecto a los factores visuales, no tanto de la mezcla o graduación de elementos específicos, como de su presencia o ausencia en



Velázquez.
La costurera

general. Ambos, además, están empleados en *Sobre los ángeles* no como fines en sí mismos sino como medios simbólicos de crear una atmósfera, de comunicar un estado espiritual.

Un análisis detallado de la ejecución, el montaje, y la integración artística de estos motivos que hemos venido discutiendo pondrá de relieve la forma en que Alberti logra equilibrar y fundir estos diversos factores.

El vínculo unificador crucial lo constituyen esas tan elusivas entidades albertianas: los ángeles. Es preciso, pues, hurgar en su naturaleza que guarda la clave de la estética de Alberti. Su fascinación, así como su riqueza, responde en gran parte a su ambigüedad. Esto es fácil de apreciar si los comparamos con la imagen que de estas figuras nos da la tradición: criaturas bellas, aladas, etéreas cuya misión es ser portadores de buenas nuevas o protectores de los mortales. Los de Alberti, qué duda cabe, son radicalmente distintos tanto en esencia como en presencia. Lo principal es su condición de fuerza interna al hombre que al actuar independientes dan prueba de la fragmentación vital; sus posibilidades son tan variadas como él mismo. C. M. Bowra los ha definido certeramente:

Los ángeles de Alberti son potencias del espíritu en todos sus ámbitos, no buenos o malos en sí mismos, gratos o desagradables... Su origen es oscuro. El hombre puede acogerlos o resistirlos, pero existen, y su fuerza no se puede negar... Están fuera del control del hombre, pero relacionados con los móviles secretos de su naturaleza.⁹

Sucede entonces, que la imagen visual concreta y cargada de connotaciones espirituales que conocemos va a deformarse ante nuestros desconcertados ojos. El lector comparte así el punto de vista del poeta y participa de su propia angustia ante el desmoronamiento de su mundo.

Conviene destacar dos aspectos de especial importancia en la utilización del símbolo. Primero la majestuosa, imponente apariencia física de los ángeles, tanto más enigmática cuanto surge entre tinieblas y esconde tras su fachada potencias diabólicas. Es por eso que Víctor Bodini los ha llamado "las raíces cuadradas del misterio que rodea nuestros sueños más humanos", añadiendo que

...uno de los méritos del libro es el contraste entre la naturaleza fantasmal de sus sujetos y la pulidísima precisión de las acciones que realizan en que dan a conocer su aguda diversidad.¹⁰

En segundo lugar, y como producto del anterior, está el hecho de que al hacerse entidades visuales se objetivizan. Esto ofrece un contraste con el resto del mundo material que está en proceso de desintegración y refuerza la importancia de la vista al hacer posible, con la distancia, la perspectiva. No es de extrañar, por lo

tanto, que en este mundo al revés Alberti recurra con frecuencia a la antítesis y a la sinestesia.

Pero hay, además, otro nivel. El Alberti que contempla sus procesos interiores no es sólo protagonista de su propio drama, sino también sujeto para un observador que a menudo interviene para narrar los hechos. Estos súbitos cambios de punto de vista ocurren sin aviso ni explicación y contribuyen a comunicar el estado caótico de que es presa. Hablando en términos estructurales, pues, hay una división entre los ángeles, el actor y el observador. Esto disminuye la posibilidad de sentimentalizar un tema tan delicado. Estamos muy lejos del romanticismo.

Aparte de estos factores fundamentales, encontramos muchas indicaciones menores de la importancia de la visión en *Sobre los ángeles*. Recordemos, por ejemplo, que el poeta es "huésped de las nieblas" en todas las secciones del poemario. Este fenómeno natural limita nuestro campo visual dándole un carácter más íntimo y a la vez más valioso a los contornos que logramos distinguir a través de la bruma, únicos indicios de una realidad que se nos escapa entre las sombras. También el oído resulta afectado ya que, instintivamente, al verse impedido un sentido los demás, éste en especial, se intensifica para buscar un equilibrio. Hay, por fin, a todo lo largo del poemario numerosas exortaciones a "ver" y "escuchar" que nos recuerdan periódicamente la importancia de estos factores.

Arthur Rimbaud, que fue una de las influencias admitidas por Alberti, expresó una concepción de la poesía que parece ajustarse perfectamente a la intención del poeta andaluz en este libro. Según Rimbaud, la finalidad del acto poético es ver lo invisible y oír lo inaudible. Así "el poeta llega a lo desconocido e incluso en el caso de que no acierte a comprender sus propias visiones, por lo menos las habrá contemplado".¹¹ Es, pues, en ambos casos y para mayor coincidencia, un planteamiento catártico.

Sobre los ángeles comienza con un poema de entrada —"Paraíso perdido"— que determina las circunstancias en torno a las cuales se entreteje el poemario. Ya desde aquí Alberti explota la ambigüedad utilizando el adjetivo en dos sentidos diferentes: perdido por no tener regreso y por no encontrar el camino. La estrofa inicial establece los límites de la búsqueda —o su falta— ya que abarca la totalidad del tiempo y del espacio. El primero se extiende "a través de los siglos"¹² y se desenvolverá después en pasado, presente y un futuro que constituirá la proyección horizontal de la acción. Como factor equilibrante tenemos al espacio cuya dinamicidad vertical crea la tensión pictórica. Este cubre desde el cielo hasta los infiernos a través de la tierra (y en ese orden equivalen a los tres momentos del tiempo). Estos compartimientos, que perduran a lo largo del poemario, aparecen aquí rápida y certeramente caracterizados. El paraíso, presentado más detalladamente después, es un sitio luminoso y, de hecho, contiene la única nota de color



del poema —el verde de la esperanza. Un confuso “boquete de sombras” (p. 317) es el abismo. La tierra se distingue por la multiplicidad de sus elementos en proceso de desrealización, y por su silencio: “Ciudades sin respuesta,/ ríos sin habla, cumbres/ sin ecos, mares mudos” (p. 317). Este incoherente conglomerado da la sensación de ser una naturaleza muerta, sin conciencia de sí ni de su destino. Tenemos, por fin, al poeta presentado en toda su dolorosa soledad y alienación —hasta su ángel vigía ha muerto. El empeño en dar una concepción visual es evidente una vez más en el hecho de que Alberti nos dice no sólo cómo está el ángel, sino también dónde: “tras de mí... sin rozarme los hombros”. (p. 317.) El poeta queda, en última instancia, “sin luz para siempre” (p. 318); la completa oscuridad parece resumir toda la pérdida.

No es difícil distinguir en las citas anteriores otros tres motivos constantes que aparecen delineados en “Paraíso perdido” y que, presentados en términos de polaridad, recurren y unifican el poemario: luz-sombra, palabras-silencio, integración-fragmentación.

La estructura tripartita a que hemos venido aludiendo se ve reiterada también por la forma del poema de entrada en sí, escrito en tercetos heptasílabos. Los versos breves, entrecortados, casi próximos al silencio, captan a la perfección el tono desolado; la preposición “sin” usada repetidamente recalca las ausencias estableciendo un ritmo apagado. A medida que avanza el poema la caída se hace más vertiginosa, como una creciente avalancha. Esto es cierto, asimismo, de la totalidad del poemario en que el movimiento tiene una gran significación

De acuerdo con el silencio que impera fuera del paraíso en esta poesía falta la música que encontrábamos en la obra temprana de Alberti, de la cual dice Morris:

El modo en que Alberti utiliza el verso breve, la asonancia, la dicción sencilla, la repetición en un espacio muy limitado de unas pocas palabras y versos básicos a su tema muestran su dominio del arte de crear melodías con casi nada.¹³

Lo que sorprende y confirma el dominio que de su medio posee el poeta es que, valiéndose aquí de muchos de los mismos recursos, los combine para lograr resultados del todo contrarios; es decir, para silenciar la melodía que se torna “canto petrificado” (p. 317).

Este poema de entrada establece la pauta que ha de seguir *Sobre los ángeles*. En primer lugar, determina la tónica emocional desesperada que prepondera dándonos, además, una idea de la magnitud de la empresa que el poeta va a emprender al afrontar con sus debilitadas fuerzas a todo un universo. Sienta, en segundo lugar, el precedente estético de la concepción visual del conflicto.

En la primera parte de “Huésped de las nieblas”, que nos muestra al poeta instalado en el abismo infernal en que lo vimos precipitarse en la entrada, pueden distinguirse tres momentos principales. El grupo inicial de poemas atienden a la desrealización personal, en secuencia con la del cielo y la del mundo que habíamos presenciado en “Paraíso perdido”; “Nieblas de a pie y a caballo,/ nieblas regidas/ por humos que yo conozco/ en mí enterrados,/ van a borrarne.” (p. 324.) Se trata de hacerlo desconocido, no sólo para los demás, sino para sí mismo: “Vestido como en el mundo,/ ya no se me ven las alas,/ nadie sabe cómo fui./ No me conocen./... Dime quién soy.” (p. 322.) Después ni siquiera los elementos, cuya fuerza contrasta con la creciente debilidad del poeta, lo distinguen; de tan irreal se ha vuelto invisible: “La luz no le ve, ni el viento,/ ni los cristales./ Ya ni los cristales.” (p. 325.) El “sin” vuelve a ser utilizado, ahora para referirse al poeta que queda “sin ojos, sin voz, sin sombra,” (p. 325), en reiteración de las constantes antes postuladas. La aniquilación procede implacable y pasa de lo físico a lo psíquico; todo se va apagando lentamente a su alrededor hasta dejarlo: “Sólo en el filo del mundo,/ clavado ya, de yeso./ No es un hombre, es un

Cézzane.
Naturaleza muerta



boquete/ de humedad, negro, por el que no se ve nada./ Grito./ Nada! / Un boquete sin eco.” (p. 326.) Finalmente, ya vencido y sin fuerzas, se entrega al sueño dejando de oponer resistencia y la desrealización se consuma: “Te dormiste/ y ángeles turbios, coléricos,/ . . . carbonizaron tu alma,/ tu cuerpo.” (p. 327.) En estos breves ejemplos, el punto de vista ha cambiado en varias ocasiones de primera a tercera a segunda persona lo cual dramatiza la desintegración espiritual. Por otro lado, sería redundante recalcar la fuerza del impacto visual de estas imágenes.

El segundo momento aparece dividido en dos —las luminosas apariciones de los ángeles buenos. En ambos casos surgen para ofrecerle un alivio en su calvario, rasgar las sombras que lo asedian y hablarle clara, directamente. El que llega ahora le increpa: “¡Levántate! / Y mis ojos vieron plumas y espadas./ Atrás montes y mares,/ nubes, picos y alas,/ los ocasos y las albas.” (p. 328) Su presencia coincide, pues, con la única semblanza de paisaje y colorido que tenemos en esta sección. La exaltación que se experimenta está expresada, además de visual, verbalmente por medio de imperativos y exclamaciones: — ¡Mírala ahí! Su sueño,/ pendiente de la nada./ — ¡Oh anhelo, fijo mármol,/ fija luz, fijas aguas/ movibles de mi alma!” (p. 328)

Pero el oasis vivificante dura poco, es no más que una tregua en su lucha por reincorporarse al mundo. Se trata, en efecto, de un rayo de esperanza en un horizonte atormentado y, como tal, lo pinta Alberti. Enseguida, empero, volvemos a la oscuridad: “Ni sol, ni luna, ni estrellas,/ ni el repentino verde/ del rayo y el relámpago,/ ni el aire. Sólo nieblas.” (p. 331) Las sombras parecen recrudecerse tras la momentánea claridad aumentando la desolación.

En la subsección final el poeta se enfrenta a los derrotados ángeles de su niñez, todos puestos en la perspectiva de la nada. Es dentro de este contexto, a manera de destrucción de los últimos mitos de la juventud, que encaja la parodia de la venida del salvador al mundo. El Cristo aparece deformado en un impotente e ineficaz “ángel ceniciento”, caricatura grotesca que, estableciendo de nuevo la línea vertical, baja en “la barca de las nieblas. . . / iracundo y ciego”. (p. 334) Lo único que consigue es sembrar aún mayor caos en el universo del desahuciado poeta. Con él se evaporan las últimas posibilidades de ayuda trascendental durante la crisis.

En este primer “Huésped” el poeta se caracteriza por su vaciedad e inercia, actitud ilustrada por la ausencia casi total de verbos:

Hubo luz que trajo
por hueso una almendra amarga.
Voz que por sonido
el fleco de la lluvia

cortado por un hacha. . .
Cuerpo que por alma
el vacío, la nada. (p. 333) -

Pero todo termina con una inesperada nota de frescura y resplandor que acompaña la segunda visita del ángel bueno. Si antes su presencia había servido para animar el paisaje, en esta ocasión es el propio poeta quien experimenta un gozoso revivir: “Dentro del pecho se abren/ corredores anchos, largos,/ que sorben todos los mares./ Vidrieras,/ que alumbran todas las calles/. . . ciudades deshabitadas/ se pueblan de pronto. . . / ¡Campanas!” (p. 336)

Mirando esta sección en su totalidad, y en contraste con el poema de entrada, nos percatamos del uso de la antítesis por parte de Alberti que organiza el poemario en pautas fluctuantes. Estos desordenados cambios son consecuentes en su misma sinrazón y además, crean una tensión que deviene dinamismo. Si en “Paraíso perdido”, por ejemplo, teníamos una caída, en esta parte encontramos dos momentos de progresión ascendente (con sus respectivas recaídas). En los intervalos, y equilibrando este movimiento, tiene lugar la exploración del espacio horizontal. También es notable la oposición entre el desahucio del primer poema de la sección, y la repoblación del último, así como la diferencia radical en el tono vital comunicado por ambos. Los momentos de claridad aislados constituyen lo que se ha llamado puntos de luz que ponen de relieve la densidad de las tinieblas. También, y a pesar de la amusicalidad de los poemas individuales, podría notarse una composición de carácter sinfónico en la recurrencia de algunos temas y sus variaciones (desahucio, muerte, etc.) separados por interludios más ligeros.

El segundo “Huésped de las nieblas” contiene el nudo de la crisis y es, por tanto, una sección más homogénea. Todo se reduce aquí a la encarnizada batalla por la supervivencia que tiene lugar en una atmósfera de claroscuro surcada de relámpagos. La gran originalidad de Alberti y su destreza en comunicar un conflicto tan íntimo a través de la fuerza visual de sus imágenes es harto evidente aquí.

Para reproducir la impresión de nueva caída pasamos, sin apenas transición, del placentero final anterior a un turbulento principio donde ruge cruenta la batalla. Los ángeles buenos, que antes se limitaban a aliviar con su presencia, tienen ahora fuerzas para enfrentarse a los malos. El poeta, ya sujeto, ya observador, se presenta como campo donde se desarrolla esta lucha e interviene con urgencia para animar a los poderes positivos:

Angel de luz, ardiendo,
¡Oh ven! y con tu espada
incendia los abismos donde yace
mi subterráneo ángel de las nieblas.

Vouet. *San Jerónimo y el ángel* (Detalle)



¡Oh espadazo en las sombras!
chispas múltiples
clavándose en mi cuerpo... (p. 339)

Como la presencia física les viene dada automáticamente a los ángeles, Alberti limita la descripción al mínimo, concentrándose en narrar sus acciones con abundancia de verbos y con palabras secas y cortantes que retumban como en una bóveda. Imprecisa vehementemente al bueno, por ejemplo: “¡Qué malo, ángel de luz, custodio mío, tú que andabas llorando por las nubes”; y al infernal: “Vuela ya de mí, oscuro/Luzbel de las canteras sin auroras” (p. 339). A pesar de que las derrotas se suceden sin cesar hay ahora signos alentadores: “Me estás quemando vivo” (p. 339) dice pidiendo aún más fuego purificador. Las llamas sirven, además, para disipar la niebla ampliando así el espacio y permitiendo atisbar la devastación incurrida. Surge ahora, empero, otro obstáculo a la vista. Se trata de los ángeles crueles quienes, más en plan de juego que con ensañamiento, lo empujan vertiginosamente sin permitirle enfocar.

O sea, si bien los contornos empiezan a hacerse visibles, la velocidad los desdibuja nuevamente.

Pero éste es sólo el principio del proceso de re-realización. Poco a poco se pone de manifiesto una voluntad de ser representada por medio de animales, colores, sonidos que se esbozan y desaparecen: “Turbios vientos, / que quieren ser hojas, flor, / que quieren. . . / ¡Jardines del Sur, / deshechos! / Del sur, muertos.” (p. 343) Truncado repetidamente el empeño, no obstante, logra surgir cada vez. La transición no es fácil; la metamorfosis no ha hecho más que comenzar.

En esta parte todo parece precipitarse. Las fluctuaciones de tono se vuelven más marcadas, las esperanzas aparecen y se esfuman como espejismos, los contrastes se recrudecen dando la impresión de ser manchones negros y blancos superpuestos en un lienzo: “Feo, de hollín y fango, / ¡No verte! / Antes de nieve, áureo, / en trineo por mi alma.” (p. 345) Los gemidos que antes se dejaban oír tornan ahora voces individuales aunque aun no identificables, que se usan para el engaño: “Alguien detrás, a tu espalda, / tapándote los ojos con palabras.” (p. 344) El poeta sigue siendo “una sombra sin palabras” (p. 348) pero logra ver cada vez más. Surgen de pronto colores —metálicos casi todos— y su cuerpo adquiere una dimensión, “plano sin alma” (p. 348) mientras ésta es descrita como “desvanes de sueños rotos, / Telarañas. Polillas. Polvo”. (p. 345). Por un breve instante y gracias a una sombra surrealista el “Can de llamas” —cuerpo y alma se unen para volver inmediata y temporalmente a separarse.

Al final de esta parte el poeta logra una victoria parcial: se hace visible para los demás, aunque aún no comprensible: “Quieren, quisieran, querían. . .” (p. 352) preguntar, tocar, decir, saber, ver claro en fin, en su alma y comprobar si es la misma de antaño. En lugar de darles una respuesta la pregunta queda borrada con la aparición, por primera vez en esta sección y por última en el libro, del ángel bueno. Significativamente en su caso las “ausencias” en la descripción son de carácter positivo: sin crueldad, sin traerle dolor (p. 354). También la falta de ruido, el silencio cambia ahora de valor volviéndose amable tras el fragor de la batalla. Lo que era inerte fluye nuevamente y el poeta es bañado por “una ribera de luz dulce” (p. 354) que lo reconforta. La tensión vertical es mantenida tanto por la visita del ángel como por la consciente proyección hacia la superficie:

Ecós del alma hundida en un sueño moribundo
de alma que ya no tiene que perder tierras ni mares,
cuatro ecos, arriba, escapándose.

A la luz
a los cielos
a los aires. (p. 351)

No obstante en esta parte se incrementa, y llegará a predominar en la última, el bosquejo horizontal de la circunstancia.



Renoir.
La lección de música

A diferencia de la anterior, y en contraste con la tregua pacífica, esta parte termina como empezó —en bárbara lucha, ahora de los sentidos de la vista y el oído por *ser* de nuevo.

La estrecha relación entre visión y expresión no se relaja un ápice a través de los cambios. El verso, antes breve debido al aturdimiento y a la relativa “claridad” del no ver, se hace progresivamente más extenso. Esto responde a la enumeración caótica del mayor número de objetos que es posible distinguir. La forma poética, pues, se ajusta al universo que presenta y crece en complejidad con él.

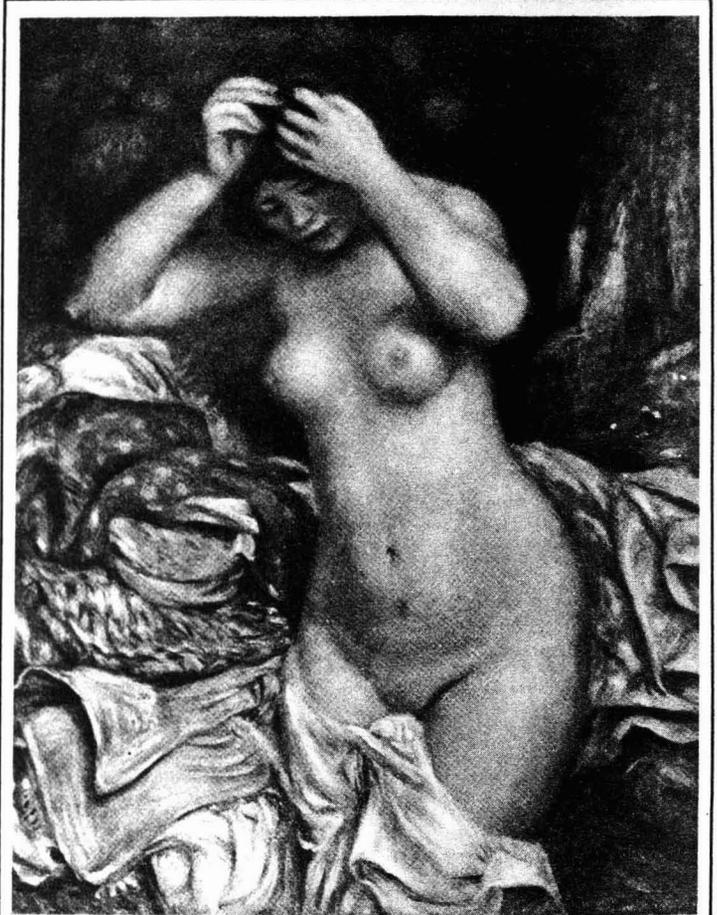
En el último “Huésped de las nieblas” se atan todos los cabos y se da por terminada la crisis. Encontramos aquí una recapitulación total de las experiencias y presupuestos que integran el mundo del poeta. Es una meditativa mirada hacia atrás —al pasado tanto remoto del paraíso como más inmediato de la crisis— desde un nuevo arraigo en el presente. Como tal, hay menos acción y más descripción interpretativa. De esta reflexión emergen una personalidad, una actitud y un enfoque síntesis de las anteriores y resultado de la trayectoria vital.

Esta parte consta a su vez de tres secciones. En la inicial volvemos los ojos a la niñez edénica. “Tres recuerdos del cielo” sigue la pauta establecida y representa un contraste con el fin de la sección anterior. Aquí se evoca, titubeantemente primero, con gran claridad después, un paraíso que irradia luz y armonía. Todo está envuelto en la tenue e idealizadora neblina de la memoria, de lo irrecuperable. Se ponen de relieve, en especial, la inocencia y el amor, cuya brusca desaparición lo precipitó en los profundos y desolados abismos infernales: “A un silencio asomada./ Era anterior al arpa, a la lluvia y a las palabras./ No sabía./ Blanca alumna del aire./ temblaba con las estrellas, con la flor y los árboles.” (p. 359) La diferencia entre esta expresión y el resto del libro es tan patente que no hace falta señalarla.

Cuando a continuación reaparecen las sombras es sólo para interferir momentáneamente con la claridad que impera en esta etapa y que da nombres a las cosas (“Alba denominadora”, p. 362). No hace mucho, recordamos, las funciones estaban trastocadas y eran las palabras las encargadas de cegar. Esta inversión y reversión de los valores ocurre repetidamente y a distintos niveles en el poemario (silencio, niebla, ángeles); sirve para recalcar el vaivén vital del poeta.

En cuanto a la crisis, que constituye el segundo momento, su impacto aparece intensamente condenado en un poema: “El mal minuto” (p. 362). La primera estrofa resume el conflicto con gran dramatismo:

Cuando para mí eran los trigos viviendas de astros
y de dioses
y la escarcha los lloros helados de una gacela,



Renoir. *Bañista arreglándose el pelo*



alguien me enyesó el pecho y la sombra,
traicionándome.

Todo: color, sonido, fluidez, forma, llega a un abrupto fin en esa concisa, terrible palabra: “traicionándome”. Ya nunca más se contará entre “los hombres que quisieron ser pájaros” sino que tendrá que conformarse con la angustiosa tarea de ser simplemente un hombre. Aquí se funden con suma efectividad las imágenes de carácter temporal y emotivo y la expresión rasga sin merodeos la sensibilidad, ya de por sí agudizada por todo lo precedente.

“Muerte y juicio” (pp. 364-366) representa la transición entre este momento crítico y el resurgir final. “Muerte” se refiere a la infancia encarnada en el cadáver de un niño que con los ojos abiertos como “dos fósforos fijos de pesadilla eléctrica” mira hacia su propio interior, juzgándose. Al reconsiderar el rumbo que su vida seguía, lo desvaloriza diciendo que “iba para piedra nocturna,/ para ángel indiferente de una escala sin cielo...”. El paraíso perdido ya no es tal; la monocorde placidez edénica parece tornarse en algo insulso, sin sentido. Esta nueva conciencia la elabora en “Juicio”, donde descarta el amor y la fantasía admitiendo plenamente la responsabilidad de la condición humana: “para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni de postura”. Es esta afirmación respuesta implícita a la pregunta del principio con respecto al origen de las fuerzas que lo destruían. Una vez más nos percatamos de la cualidad concreta de sus imágenes aunque ahora aparecen teñidas de un mayor onirismo que recuerda los cuadros del Bosco o Dalí. Dice, por ejemplo: “fiebre de paloma agonizando en el área de una bujía” o “flores sin piernas para huir de los aires crueles”.

La creciente aceptación de la realidad y su arraigo en ella que se insinúan en todo lo precedente están expresadas sin lugar a dudas en “Los ángeles de las ruinas” (pp. 373-375) que se desenvuelve en una atmósfera de claridad desde la cual la crisis parece un sueño —no por eso menos real— del que ha despertado. Tiene ahora el poeta una más rica y densa concepción del mundo, lograda por la inclusión del dolor y por el hallazgo de significado en lo roto y abandonado. Al englobar esta dimensión, y perder a la vez la inocencia esperanzada, su universo gana en humanidad. Este poema muestra un paisaje desolado que contrasta con el de “Tres recuerdos...”; aquí lo que cuenta no es lo etéreo, sino lo ínfimo y sufriente:

Hay arañas que agonizan sin nido
y yedras que al contacto de un hombro se incendian y
lleen sangre.
La luna transparente el esqueleto de los lagartos. (p. 374)

Según Morris, *Les Fleurs du mal* de Baudelaire introdujo en la poesía moderna lo desagradable, lo feo, lo hiriente, lo cruel, lo

fétido, lo atroz.¹⁴ En su vida, categóricamente, no irrumpen hasta ahora.

El recuerdo de los ángeles muertos sustituye al del paraíso. Sus huellas permanecen en la destrucción que dejan tras sí, toda descrita en imágenes exteriorizantes como las citadas arriba, que corresponden a la destrucción interior. El reconocimiento de su estado, el enfrentamiento existencial con este mundo imperfecto le hace exclamar casi con asombro que en medio de todo “su alma sin saberlo se perfecciona” (p. 377). Al final, dolorosamente consciente de sus limitaciones, dice, uniendo por última vez los tres elementos constantes:

Al fin ya vamos a hundimos.
Es hora de que me diérais la mano
y me arañarais la poca luz que coge un agujero
al cerrarse
y me matarais esta mala palabra que voy a pinchar
sobre las tierras que se derriten. (p. 377)

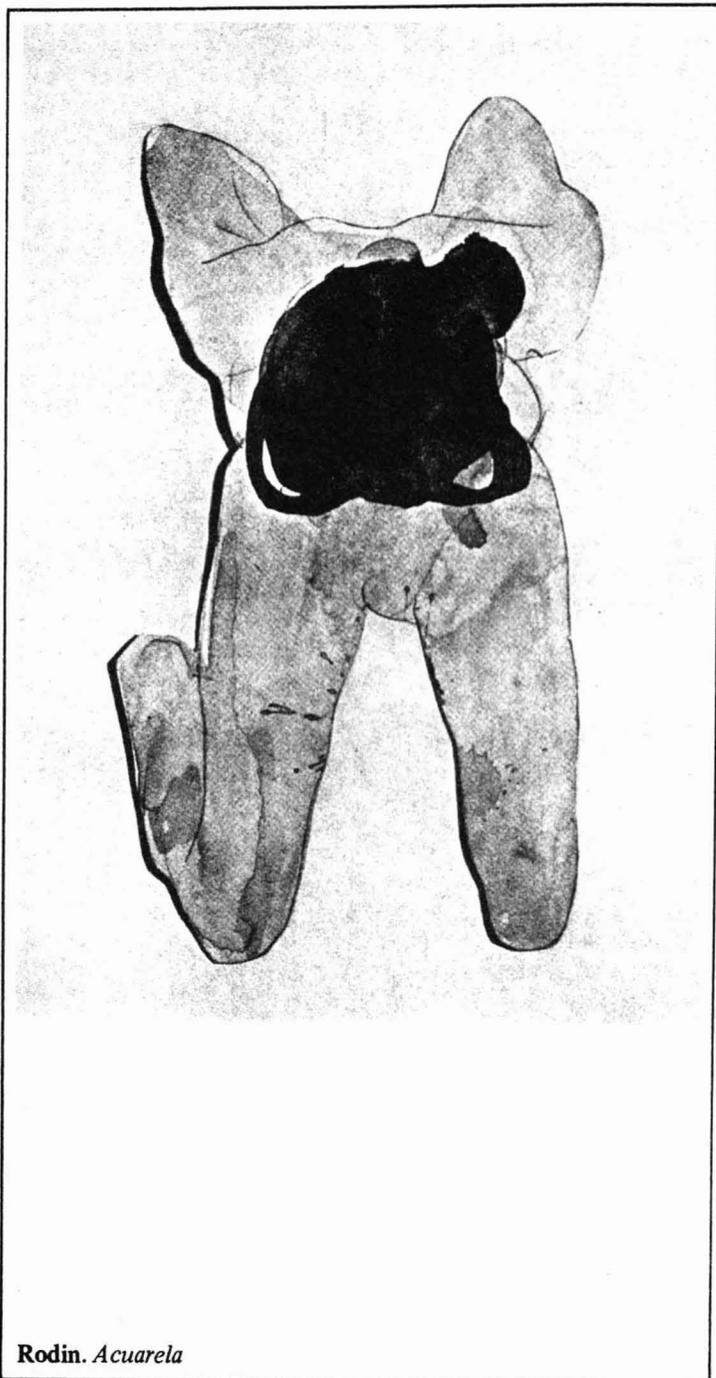
Aunque amargado, el poeta comienza a darse de nuevo —a aquellos que lo necesitan. Esta actitud prefigura ya su próximo compromiso con la causa comunista.

“El ángel superviviente” cierra el poemario. La dicotomía antagónica entre ángeles de luz y de tinieblas se resuelve aquí. Todos han muerto menos uno, el propio poeta, que emerge radicalmente mutilado. Si bien no logra recuperar el paraíso con sus bellas formas y radiante luz, tampoco permanece en los impenetrables, amorfos abismos infernales. Este mundo al que llega no le es ni entregado bondadosamente ni impuesto con maldad. No; la opaca claridad de que goza y las formas contrahechas que pueblan este universo fueron forjadas paso a paso por sí mismo, son el resultado de su desgarramiento. El poeta ha pagado con creces el precio de la madurez.

Rafael Alberti se consideraba producto de la época del cine y su herencia puede ser apreciada en el encuadramiento visual y el desarrollo en secuencia de este poemario. Estos factores, y la relativa homogeneidad de los elementos que lo componen, han permitido ya su adaptación a otro medio artístico: el ballet, forma en que fue presentado en La Scala de Milán en 1968.

Según A. Winkelmann, con quien concuro: “La introducción de lo pictórico en la poesía de Alberti fue el resultado no sólo de su conocimiento de la pintura, sino también de una consciente visión poética, pues vio en la pintura una posibilidad de enriquecer su expresión.”¹⁵ Alberti, entendámoslo, hace poesía, no arte ni mucho menos música, pero su mensaje se comunica en imágenes visuales complementadas con el factor auditivo. De ahí surge el divorcio entre sentimiento y metáfora que constituye para Paul Ilié la clave del surrealismo Albertiano.¹⁶

Recordemos de nuevo las palabras del poeta con referencia a



Rodin. Acuarela

una de las premisas básicas de su obra: "la precisión de lo claro o de lo oscuro", y la vista y el oído, que duda cabe, son dos de los principales principios ordenadores. Por eso resultan motivos imprescindibles para la comprensión y apreciación de la obra albertiana.

En *Sobre los ángeles* Alberti busca precisión a tres niveles: Primero, encuadra la crisis caótica en una estructura externa a la vez coherente y adecuada. En segundo lugar, objetiviza sus pasiones dándoles forma de ángeles, trascendiendo así lo anecdótico y sentimental. Finalmente, si bien emplea las imágenes del surrealismo en función irreal, fantasmagórica y poetizante, equilibra la expresión por medio del uso tradicional de luces y sombras, sonido y silencio para comunicar estados de ánimo. Consigue Alberti, en fin, combinar una serie de elementos (forma, color, movimiento, sonido, estrofa, metáfora) de tal manera que se refuerzan entre sí y que comunican el impacto emotivo a más de un nivel, permitiendo al lector compartir la experiencia total que esta crisis significó para el poeta.

Notas

- 1 Citado por Concha Zardoya. "La técnica metafórica albertiana", *Papeles de Son Armadans* 88 (julio, 1963), p. 15.
- 2 C. B. Morris. *A Generation of Spanish Poets: 1920-1936*. Cambridge University Press, 1972, p. 30.
- 3 Rafael Alberti. *A la pintura*. Madrid, Aguilar, 1968, p. xviii.
- 4 Ana M. Winkelmann. "Pintura y poesía en Rafael Alberti", *Papeles de Son Armadans* 88 (julio, 1963), p. 151. Esta observación, aunque tiene su base, es quizá un poco exagerada.
- 5 Morris, op. cit., p. 203. De esto no queda duda al leer *A la pintura*, poemario en que Alberti recurre a muchas de las imágenes que usa en *Sobre los ángeles*.
- 6 Eiel Säarinen. *Search for form*. New York, Reinhold Publishing Company, 1947, p. 266.
- 7 Säarinen, op. cit., p. 228. Alberti expresa una idea afín al referirse a la luz como "lavado, líquido lenguaje" en *A la pintura*, p. 123.
- 8 Rafael Alberti. *Arboleda perdida*. (Libros I y II de memorias). Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959, p. 268. Cuenta más tarde (p. 273) la anécdota de un verdadero descenso a una cueva con su amigo J. M. Cossío durante su estancia en Tudanca.
- 9 C. M. Bowra. *The creative experiment*. London, MacMillan and Company, 1949, p. 231.
- 10 Victor Bodini. *Los poetas surrealistas españoles*. Barcelona, 1971, p. 62.
- 11 Hugo Friedrich. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 95. Quizá no sea más que pura coincidencia, pero en su famoso poema "Voyelles" Rimbaud establece los colores de las vocales y asigna a la a el negro, el blanco a la e. Justamente las vocales de la palabra "ángel".
- 12 *Sobre los ángeles* (p. 317) en el volumen de Rafael Alberti, *Poesía (1924-1967)*. Madrid, Aguilar, 1967. Todos los números de páginas citados en este trabajo se refieren a esta edición.
- 13 Morris, op. cit., p. 31.
- 14 Morris, op. cit., p. 3.
- 15 Winkelmann, op. cit., p. 162.
- 16 Paul Ilie. *The Surrealist Mode in Spanish Literature*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968, pp. 122-123.



en y creatividad

1. El Zen y la consulta psicológica

En muchas ocasiones los maestros y estudiosos del Zen practican o predicán lo que suele llamarse "creatividad", aunque no usan directamente ese término. Recientemente los occidentales han empezado a interesarse en el Zen. Entre estos últimos, quienes practican la psicoterapia o la consulta psicológica tratan de aprender el Zen por medio de teorías o métodos para la formación personal. Por ejemplo: C. R. Rogers, E. Fromm, A. H. Maslow, J. B. Moustakas, J. B. Klee, H. Kelman, etc. Uno de los objetivos finales de la psicoterapia es el desarrollo de la creatividad, finalidad que concuerda con la del Zen.

En primer lugar, mencionaré la creatividad en relación con el Zen y la consulta psicológica (aquí se incluirá la psicoterapia). Aunque se diga que el Zen tiene la misma finalidad que la consulta psicológica, de ninguna manera podrá convertirse en su sustituto. Es decir, ambos son fundamentalmente dos cosas diferentes; su finalidad y su metodología se han venido desarrollando por diferentes vías. Sin embargo, en el fondo, existen muchos puntos en común. Uno de los puntos comunes entre los dos es que ambos buscan una modificación de la personalidad. Una de las características principales es el desarrollo de la creatividad. Fromm menciona lo siguiente respecto a la semejanza entre el psicoanálisis y el Zen: "Ambos casos plantean el problema de estudios de la esencia humana y el de guiarlo hacia el estado óptimo como ser humano." En este caso, el estado óptimo implica el tener conciencia de uno mismo con el fin de poder llegar a actuar libre y creativamente. A continuación mencionaré los puntos comunes entre el Zen y la consulta psicológica en relación con el problema del desarrollo de la creatividad.

2. Observación directa de la realidad

Aunque nosotros pensemos que estamos mirando con ojos realistas la naturaleza y al hombre, en muchas ocasiones, solemos verlos con irrealidad. Cuando estamos insatisfechos por algo, tendemos a atribuir la causa de esta insatisfacción a las cosas o a las demás personas. O bien, cuando sentimos odio hacia una persona creemos en que esa persona también nos odia. Otras veces ponemos demasiadas esperanzas en las cosas o en las personas y nos sentimos descontentos, si se nos defrauda. De esta manera, cuando vemos la naturaleza o la gente con cierto tipo de deseos o sentimientos, los estamos viendo en forma distorsionada. Por eso, observar directamente la realidad significa mirarla en forma correcta eliminando tal distorsión. Generalmente, vemos las cosas y los eventos objetivándolos y poniéndolos fuera de nuestro ego; en el Zen, el ego se identifica con los objetos y es aquí donde surge otro punto de vista, diferente al que se había tenido hasta ahora.

Muchas veces, la experiencia personal de ver directamente la realidad surge de repente; y se empiezan a ver las cosas de una manera más clara y realista que antes. Surgen otros puntos de vista diferentes y se empiezan a ver cosas nuevas. Aunque de hecho la esencia del objeto no haya cambiado, el modo de observar la realidad adquiere claridad.

La experiencia individual llamada *satori* (iluminación) o *Kenshe*¹ corresponde a esto. Esta experiencia no se adquiere de una manera intelectual, sino que se percibe como una vivencia personal.

3. Respuesta real

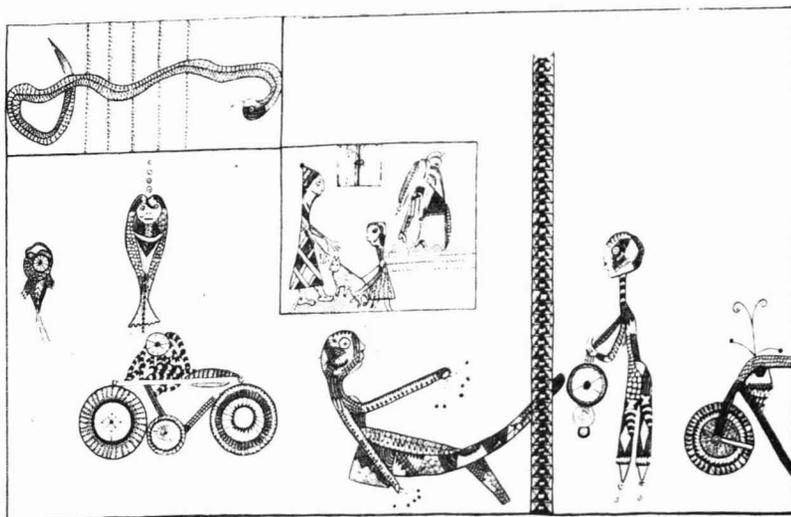
Esta respuesta se refiere al hecho de estar completamente absorto en un asunto y metido en él. Por ejemplo, al ver una catástrofe en la televisión o en los periódicos, o al oír de ella por radio, uno simplemente está viendo la situación con objetividad y compadeciéndose. Sin embargo, si uno mismo estuviera presente en esa situación, se lanzaría a rescatar a la gente gritando, "¡Cuidado!" Esta acción se ejecuta sin azonamientos y es posible que no le dé a uno tiempo para reflexionar en su propia seguridad. Esto recibe el nombre de respuesta realista. La respuesta realista significa el entregarse a un asunto con todo empeño. El bonzo Dógnen en el capítulo sobre la meditación Zen de su libro. *El método correcto para meditar*, dice: "Debéis dedicaros en la meditación Zen como si sacudierais el fuego de vuestra propia cabeza." Esto significa que uno debe practicar la meditación como si en ello nos fuera la vida. Ya que si nuestra cabeza estuviera envuelta en llamas, pondríamos todo de nuestra parte para librarnos del fuego. Esta actitud de meditar con profunda concentración va desarrollándose al dedicarnos con vehemencia a las cosas de nuestra vida cotidiana. Este estado de entrega plena se llama *zammai*² (entregarse por completo a la actividad que se esté realizando). Este estado es idéntico al que el filósofo Kiraro Nihida³ llama "Experiencia pura". Cuando uno se entrega totalmente a algo, el objeto que se encuentra delante de uno deja de ser objeto, y el ego se funde con él convirtiéndose en una sola cosa. El ego deja de ser observador y crítico. En este caso, el que ve y la cosa vista, a pesar de ser dos cosas simultáneamente, se unen por completo para ser uno.

Este tipo de relación se establece también entre el analista y el analizado; de acuerdo con esta relación, el analista puede comprender bien al entrevistado (paciente), quien se puede dar cuenta del proceso de su experiencia. Kelman llama a esto "communing" [comunicación]; Moustakas lo llama: "creative relationship" [relación creativa].

4. Punto de vista de valor múltiple

Un punto de vista multi-valorativo promueve las actividades creativas; en cambio una visión dualista (o antagónica) más bien

* Akira Onda: Nació en Tokio en 1925. Es graduado de la Facultad de Psicología de la Universidad de Tokio. Actualmente es profesor de Psicopedagogía de la Universidad Toyo, Tokio, Libros: *Explotación de la creatividad* (1964), *Estudios sobre la creatividad* (1971), *Psicología de la creatividad* (1974).



obstaculiza esas actividades. El Zen lo conduce a uno a obtener una visión multi-valorativa, suprimiendo la visión dualista. Eno dice: "En el principio, la nada". Así nos damos cuenta de que donde aparentemente no existe nada, encontramos fenómenos maravillosos, como si dijéramos: "En la nada existe la infinitud: la flor, la luna y la pagoda."

Practicando la meditación (*zazen*)⁴, desaparece el sentimiento de antagonismo; y el conflicto que se manifestaba antagónicamente dentro de la mente, se disuelve y es aceptado dentro del ego. También en la situación de consulta psicológica se observa un fenómeno similar.

5. Espontaneidad

Tanto el *satori* del Zen como la observación en la consulta psicológica ocurren espontáneamente. Acerca de las características de la espontaneidad en la actividad creativa, J. S. Bruner dice: "Lo creativo con relación a la espontaneidad es un estado en que uno puede expresar sus impulsos de tal manera que uno fomente la relación con los demás." El doctor Shinichi Jisamatsu también dice que la espontaneidad evoluciona de una espontaneidad natural a una espontaneidad razonada, y luego avanza hacia una espontaneidad final; el *satori* se basa en la espontaneidad final, o sea, la espontaneidad Zen.

Cuando se entrena adecuadamente, la conducta espontánea se convierte en una conducta creativa o productiva y se orienta hacia ella hasta cierto punto. Es decir, es una espontaneidad que posee adecuación. En tal sentido, se puede llamar creatividad a este tipo de espontaneidad. J. L. Moreno dice que la espontaneidad funciona "aquí y ahora". El término "ahora" en el budismo se llama *sokkon* y es un "ahora" que abarca los tres momentos: pasado presente y futuro. De la misma manera, "aquí" es un "aquí" que abarca todo el mundo. El vivir en el "ahora" significa vivir al máximo. Por medio del Zen, uno va entendiendo esta manera de vivir. Cuando la espontaneidad se manifiesta como una conducta más adecuada y real en el presente, se puede llamar creatividad. Por consiguiente, vivir a la manera Zen y *satori*, se basa en la espontaneidad creativa, o sea, en la creatividad.

6. Búsqueda del ego

En el Zen se da mucha importancia a la contemplación del carácter real y al carácter búdico del ego (*busshō*). En el Zen, especialmente en el Zen Rinzai, se plantea la cuestión catequista de la meditación (*Kōan*)⁵ para conducir al individuo al *satori*, mientras que en la consulta psicológica se indaga aquello que constituye los mayores problemas en la vida cotidiana de la persona. Gracias a esto se logra que el individuo se dé cuenta de su

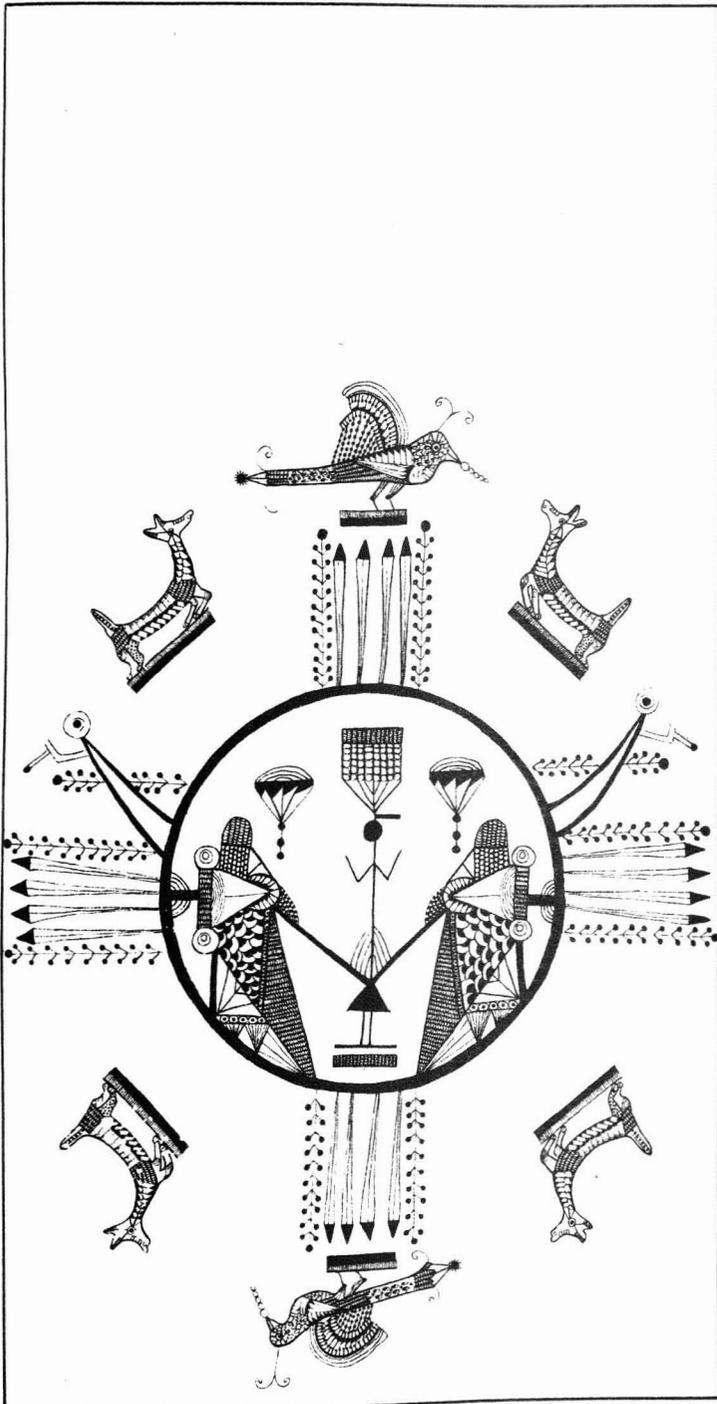
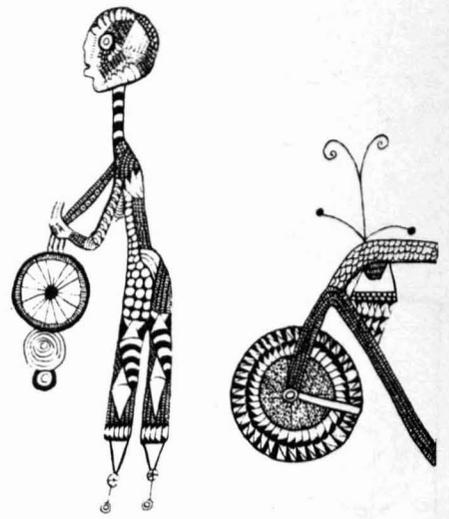
propia experiencia individual y que se transforme a sí mismo, lo cual en el Zen corresponde a aquello que se llama *guensei koan*.

En todo caso la búsqueda del ego es la misma. Sin embargo, en el Zen se busca el carácter búdico, o sea, el verdadero ego, el cual es diferente a lo que se llama ego en la conducta psicológica. En el mundo occidental existe un mundo antagónico (dualismo): que siempre es el ego y el otro; el yo y el usted, etc. En cambio en el Zen no existe tal antagonismo entre el uno mismo y los otros. En dondequiera existe el ego, o, en otros términos, no existe el ego, sino la inexistencia del ego (*muga*).⁶ El individuo se da cuenta de que todos los fenómenos del mundo están ligados por la causalidad.⁷ El ego no es algo aislado de los demás individuos, sino que está vinculado al mismo tiempo al pasado infinito y el futuro infinito; se dice que su extensión abarca aproximadamente un millón de almas al remontarse veinte generaciones para encontrarse con los antepasados. Así, reconocemos que al identificarnos con todos los fenómenos del universo, el ego se va extendiendo hacia un espacio interminable. Esto es el verdadero ego, el carácter búdico.

Ahora bien, lo que se llama "ego" en la consulta psicológica es el ego definido como "tal" en la ley de la causalidad. En el Zen también existen dos fases: la del descubrimiento del ego verdadero y el conducirlo a su materialización; la otra etapa es el reconocimiento del ego prejuiciado y distorsionado que está regulado por la ley de la causalidad y su regulación, llevando una vida creativa de acuerdo con la ley de la causalidad. Estas dos fases son inseparables. A pesar de la imposibilidad de separarlas, puede considerarse que el Zen sirve para indagar el ego verdadero y la consulta psicológica para investigar el ego regulado por la causalidad. El verdadero ego que menciona Rogers parece ser diferente del ego del Zen, aquél se basa en métodos científicos modernos. Sin embargo, en este caso el ego es considerado el objeto, por lo que surgen algunas restricciones en el punto de vista. Aparentemente existen algunos antagonismos y contradicciones entre el método científico y el Zen, pero en realidad no es así. El punto de vista del Zen abarca el método científico, y, por el contrario, parece ser que señala la dirección que debería tomar la ciencia en el futuro.

7. La experiencia del ego

En ambos casos se da mucho énfasis a la sensación real. Es decir, se considera que es importante ver, pensar y sentir las cosas tal como son, en base a las propias experiencias. En las actividades creativas, es necesario pensar y sentir a partir de las experiencias propias. La persona creativa posee una capacidad muy profunda para involucrarse a sí misma en actividades creativas. En relación a



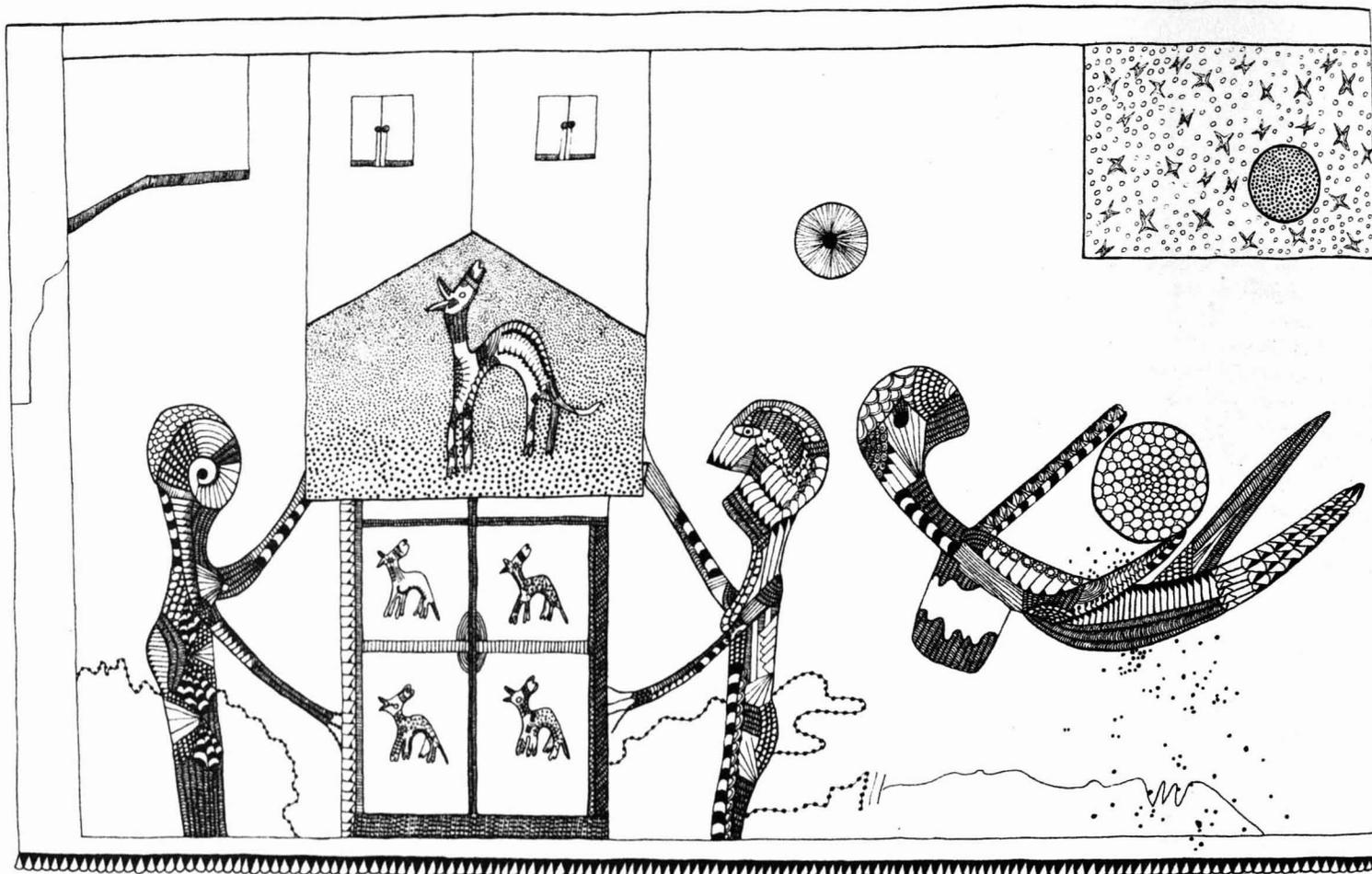
esto, encontramos un punto común entre la auto-involucración y el *muga*. Mientras más fuerte sea el grado de auto-involucración en un asunto, más se pierde la autoconciencia y se penetra en el estado de inexistencia del ego. Cuando el ego no logra involucrarse, o cuando la involucración es superficial, uno ve las cosas de lejos. Cuando uno se identifica con el objeto, internándose dentro de él, desaparece la conciencia de que se está mirando un objeto. Es decir, esta persona se convierte completamente en el objeto. Este fenómeno, en el mundo occidental, se llama "auto-involucración"; por el contrario, se llama en el Zen, "inexistencia del ego". En el caso de la auto-involucración el problema es de grado: cuando este grado es extremadamente alto, se puede descubrir una homogeneidad entre aquélla y la "inexistencia del ego".

Es sumamente difícil expresar las propias ideas y sentimientos. A un famoso profesor le pidieron sus estudiantes que hablara sobre sus propias ideas. Entonces el profesor contestó que si le pidieran hablar únicamente de sus propias ideas, el tema se agotaría completamente en unas dos horas, y que en cambio, si le pidieran hablar 'sobre un tema' podría hablar durante muchas horas. En muchas ocasiones hablamos sobre informaciones que escuchamos de los demás o sobre lo que leímos de libros y revistas, como si éstas fuesen nuestras propias ideas. Las ideas propias surgen a partir de nuestra investigación, observación, experiencias o pensamientos. Sin embargo, es natural que aun estas ideas frecuentemente se basan en las ideas y experiencias de los demás. En el Zen se da mucha importancia a la subjetividad. Se dice que "El ser sujeto en todas partes, inmediatamente lo convierte en la verdad"; "Al encontraros con el Buda, matadlo". En la consulta psicológica con frecuencia cuando un entrevistado le habla al consejero acerca de sus experiencias, éste suele decir: "Usted está hablando de sí mismo como si se tratara de otra persona, ¿verdad?" Esto se debe a que el entrevistado relata sus propias experiencias y en este caso se espera que hable acerca de la sensación real de sus experiencias.

En el Zen, cuando se presenta una opinión acerca del *kōan*, el maestro advierte: "Lo que se pide aquí no es una explicación, sino señalar la verdad" o "No te expreses con frases muertas sino con palabras vivas". En otras ocasiones, mientras uno más trata de explicar algo, se da cuenta de que cada vez está más lejos de lo que en verdad quiere decir. Tanto en el Zen como en la consulta psicológica, descubrimos cuán difícil e importante es captar la verdad y expresarla con precisión.

8. Libertad psíquica

En ambos casos se da mucha importancia a la libertad psíquica. Según Rogers, la libertad psíquica no es una libertad de la expresión de la conducta, sino que se trata de una libertad de la expresión simbólica. Es decir, la libertad de la expresión de la



mayo 75

conducta recibe restricciones desde el exterior; en cambio la expresión simbólica no sufre absolutamente ninguna limitación exterior.

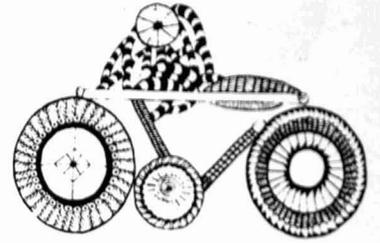
Según Fromm, la libertad psíquica significa el liberarse de sí mismo. Para lograr esto, uno tiene que separarse de su propia prisión. Cuando se llega a tal estado, se abre un nuevo mundo. El estado de *zammai* es un ejemplo. En este estado uno se identifica completamente con objetos, entonces ya no existen antagonismos, y se es verdaderamente libre. Así, a veces el problema queda resuelto, porque el individuo deja de verse de este lado y se puede ver desde el otro lado. Uno llegará a poder aceptar el conflicto tal como es, porque no trata de escapar de él ni oponerle resistencia. Desde el punto de vista de la conducta, uno puede actuar con toda naturalidad. En otras palabras, al no haber restricciones externas ni internas, uno puede actuar libremente. En este sentido, uno llega a alcanzar bastante libertad para expresar su conducta. Esto se llama *guedatsu*.⁹ En el Zen esto debería llamarse simplemente libertad, quitándole el término "psíquica".

En el Zen, el método para ordenar la mente es dejar que surjan y desaparezcan cualquier tipo de imágenes. Al dejar que la conciencia fluya como tal, paulatinamente se tranquilizará y

finalmente quedará en calma. Este estado se llama *mu* (la nada). En otras palabras, al actuar libremente, la acción obedece a la ley de la naturaleza, pero no es restringida por ella. Es una acción completamente natural. Así pues, cuando se obtiene la libertad psíquica, por vez primera es posible desarrollar la creatividad.

9. Descubrimiento de la potencialidad y materialización del ego

Las personas que se dedican a actividades creativas descubren la potencialidad o la creatividad dentro de sí mismos y las van materializando, al realizar estas actividades creativas. Por lo tanto, se puede decir que la vida de un hombre creativo equivale a un proceso de la materialización del ego. Maslow divide la creatividad en dos clases: "creatividad es un don especial" y "creatividad de la materialización del ego". La primera corresponde a la creatividad que poseen aquellas personas, tales como los genios, los científicos, los inventores y los artistas, cuyas actividades creativas son evaluadas socialmente por tener o no valores nuevos. Por el contrario, la segunda, la puede tener cualquier persona, y es una actividad que representa un valor nuevo para ella misma. Si uno, como especialista, profundizara en este último caso, sería posible trasladarlo al



primer caso. En este sentido, podemos decir que la vida de la persona es un proceso para desarrollar la creatividad de la materialización del ego.

La finalidad de la consulta psicológica es ayudar a los entrevistados a descubrir la potencialidad que existe dentro de ellos y a materializarla; por otra parte, la disciplina del Zen consiste en descubrir la esencia del ego por medio de la meditación en realizarla y aplicarla en su vida cotidiana para ser un verdadero humano. Se puede observar un punto común entre ambos: el desarrollo de la creatividad de la materialización del ego. Con respecto a este punto, hablaré sobre las características del *Zen Rinzai* y el *Zen Sôtô*, comparando ambos.

En el *Zen Rinzai* se enfatiza la importancia de la fase de reconocimiento del *satori* —para descubrir la esencia del ego; por otra parte, en el Sôtô se enfatiza la práctica intensiva de la meditación, una de las disciplinas del budismo⁹ y del *gyôdyi*.¹⁰ En este caso, al profundizar en el *satori*, éste se personifica y se manifiesta poco a poco en la conducta. También por medio de la meditación y otras disciplinas del budismo que se derivan de ella, a medida que el *satori* se vuelve parte de uno, el contenido del *satori* se va materializando en su conducta. En este caso, uno no siempre tiene conciencia del *satori*. En resumen, la dirección a la cual se dirigen las dos sectas son diferentes: en el *Rinzai* es del *satori* hacia su materialización, y en el Sôtô, es mediante la práctica hacia la materialización del *satori*.

Desde los tiempos antiguos, la definición del *satori* siempre ha sido tema de discusión; así debemos prestar atención tanto a los hechos de la experiencia de actividades creativas como al hecho de la existencia del *kenshō* y del *satori*.

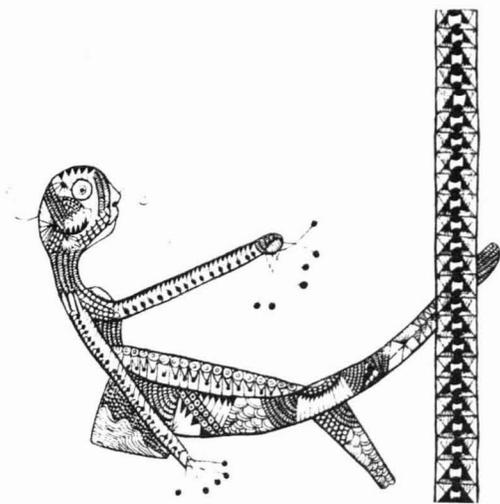
10. ¿Qué es el *satori*?

El *satori* es uno de los objetivos más importantes del Zen. Es imposible captar cabalmente el *satori* desde el punto de vista conceptual. Pero, si nos atrevemos a hacerlo, podríamos afirmar lo siguiente: al tocar realmente el agua y el fuego, uno capta claramente por experiencia la sensación del frío y del calor. El *satori* es llamado también la experiencia Zen. Esta experiencia es aquella donde se identifican el ego y el objeto, el ego y la naturaleza, donde el ego se vuelve uno con el universo. Es una experiencia pura en la que no se pueden separar sujeto y objeto. Si lo vemos desde el punto de vista de la relación entre el cuerpo y la mente, se puede decir que esto es “una desaparición de la barrera entre la mente y el cuerpo”. Si lo vemos desde el punto de vista de su relación con el ego, ésta es una experiencia de huir de sí mismo, o sea, que el ego se convierte en sí mismo por completo y luego escapa de sí mismo. Este estado se llama *zammai*. Por ejemplo, alguien que contempla intensamente las gotas de lluvia se

convierte en ellas; es decir, que el exterior y el interior constituyen una sola cosa.

Hablando del punto de vista del ego, el ego se identifica completamente consigo mismo. Hay un dicho búdico que dice: “Renacer después de una gran muerte.” A partir del momento en que el ego se extingue y hasta el último rastro de él se acaba empieza a funcionar “el ego sin prejuicios”. Tal estado se llama “el objeto y el sujeto son un sólo ser” o “el ego y los fenómenos se identifican”. Sin embargo, estas experiencias puras no son en sí la experiencia del Zen, sino que allí debe existir el llamado *kaku* (despertamiento), el cual es la esencia del *satori*. Se llama *Kaku* tanto a la “experiencia del despertamiento” como a la “iluminación del despertamiento”, que significan “descubrir a través de la experiencia” o “despertarse”. También es llamado el estado de “ver o contemplar por medio de los sentidos” o “contemplar la verdad del Universo”. Cuando se trata del ego, se llama *kanshō*. Y aun se le llama de otra manera: “intuición”. En este caso, puesto que la mente hasta ese momento dormida, se despierta, se dice que “se abren los ojos sagaces o vigorosos”. Y por esta razón, se dice “abrir el *satori*” (*satori* o *jiraku*). Este término se aplica a la situación en que uno se desprende de sus vacilaciones. Es decir, el mundo de *satori* es el descubrimiento de un mundo nuevo: uno adquiere una nueva visión de la vida y del mundo. Después de destruir toda la conciencia ordinaria se reconstruye una cosa nueva; el viejo mundo se deshace y surge un nuevo mundo. Este instante de transición es una explosión, una penetración o un grito de estallido que se emite espontáneamente. Es un instante de asombro y de entusiasmo al penetrar a un estado nuevo. Sería equivalente al caso de Arquímedes cuando gritó “eureka” al descubrir el método para medir la pureza del oro de una corona. Este “centellear” constituye un momento crítico de la mente. Corresponde a la percepción, en el momento de resolver un problema o a la elucidación o inspiración en el proceso creativo.

A partir de un estado en que el mundo se percibe como algo antagónico al ego, éste se transforma en otro estado en que el ego se identifica con el mundo; los puntos de vista rígidos vigentes hasta ese momento, se modifican totalmente y surgen nuevas perspectivas flexibles. Por consiguiente, en el Zen generalmente se atraviesa por los tres procesos siguientes: la primera etapa es un estado de concentración (o *dharana*) en que el ego se acerca al mundo exterior como objeto (ego → mundo); la segunda es un estado de meditación (o *dhyāna*) en que el ego se identifica con el mundo (el ego = mundo); la tercera es el estado de *zammai* (o *samādhi*) en que el mundo se acerca hacia el ego y al identificarse, empiezan a funcionar libremente (mundo → ego). En este momento, las cosas que se consideraban inmóviles entran en actividad. Y así, surge un estado en que el ego y el mundo se intercalan mutua y libremente para salir y entrar alternadamente. Es decir, el



verdadero ego es el resultado de la identificación (unificación) del ego y el mundo; es el comenzar a moverse con toda libertad. Por ejemplo, en el Zen esto se explica de la manera siguiente: "El alma se transforma flexiblemente de acuerdo con miles de estados para llegar a un mundo de sutileza"; "no sois prisionero de nada; es un extravío ver todas las existencias desde vuestro lado, el *satori* es observar todas las cosas desde el punto de vista de ellas".

Con relación a las actividades creativas, el *satori* se refiere a casos como los siguientes: el personaje creado por un autor empieza a actuar libre e independientemente de la voluntad de su creador; o, una máquina ofrece nuevas ideas a su inventor. Es decir, aquí surge la autonomía que W. J. J. Gordon, iniciador del *synectics* (la *sinéctica*) del método de creación, llama "autonomía del objeto".

En el estado de *satori* nos es posible ver, enfocando en el ego, desde el punto de vista de concepto de despertamiento, la conciencia de uno mismo. O sea que el *satori* se nombra de varias maneras: "autoconciencia inspirada", "comprobación del ego desprendido", "autoconocimiento del ego vacío", "autoconocimiento del verdadero hombre desinteresado" o "autoconciencia de la existencia de los tres elementos unificados (el presente, el aquí y el ego)". Es el contemplar el "espíritu búdico", "el verdadero ego o la esencia del ego". Esta esencia se llama "esencia del universo",¹¹ "vacío", "nada", "una mano (*sekishu*)",¹² "el verdadero rostro". También se llama el "descubrimiento del ego verdadero", o sea, el descubrir y captar la esencia del verdadero ego. En este caso, cuando no existe el ego (estado de *muga*) todo se convierte en ego. Allí surge un verdadero ego identificado con el objeto; en otros términos, es encontrar el verdadero rostro y tener contacto con el paisaje búdico. La esencia del Zen es "contemplar directamente el corazón de uno mismo y llegar al *satori*", "descubrir el principio del ego y adquirir el *butsuka*¹³" o sea que uno se convierte completamente en sí mismo y gracias a su resultado ve con claridad su verdadero rostro. Cuando esto se llama *kensho*, se refiere a la experiencia de *satori*. El contenido del *satori* es la sabiduría. Significa que se obtiene la sabiduría del *satori* mediante la disciplina (ordenar el cuerpo y el alma) y la unificación (unificar el alma y el cuerpo). La sabiduría se divide en dos: una separable y otra inseparable. La primera se refiere a aquel caso en que el ego está consciente del objeto, viéndolo antagónicamente; la segunda se refiere a aquel caso en que el ego se identifica con el objeto sin tener ese antagonismo. Esto se llama la *sabiduría del satori*. Se refiere al vacío (*kū*) del *shikisoku-zekū*,¹⁴ al *shojō-muga*,¹⁵ a la nada, al *dyinen-jōni*,¹⁶ a la "esencia antes del nacimiento de los padres", al *sekishu*, al *janñya-jaramitsu*¹⁷ o al *shinnyo*.

Si se define el *satori* del Zen desde el punto de vista de la disciplina Zen, el *satori* es aquella sabiduría adquirida por medio de la experiencia de estabilidad obtenida mediante la meditación,

el ejercicio del *kōan* y de la experiencia del estado de *zammai*. Sin embargo, en el *satori*, existen dos diferentes niveles: uno profundo y otro de poca profundidad. Este último se llama *taigotettei* (llegar al *satori* sin ningún rastro de dudas) y el primero es *gogyo* (conservar el estado de *satori* y conservar una realidad práctica en la vida diaria).

El Monje Kakuan trató de dividir en varias etapas este proceso de la disciplina de los practicantes del Zen en su *Dyūgyū-zu*. En la primera etapa, el practicante se resuelve encontrar el verdadero ego; en la segunda, comprende intelectualmente el budismo; en la tercera, llega a tener una clara conciencia de sí mismo. (Esto se llama generalmente el *kenshō*); en la cuarta, comienza la disciplina de *gogyo*; en la quinta, se identifica completamente con el objeto (o con el ambiente que lo rodea), llegando a un estado en el que puede controlarse a sí mismo libremente; en la sexta, deja funcionar el alma con toda libertad, aunque conformándose a la ley del Universo, es decir, adquiere una autonomía, o sea, el estado de *dyinen-jōni*; la séptima, es desprenderse de todo y no buscar nada; en la octava, deja la conciencia de haber obtenido el *satori* sin distinción entre lo secular y lo santo; la novena es el retornar de nuevo al mundo de los fenómenos distintos, donde "el sauz es verde y la flor es roja". Y de por sí es un mundo verdadero. La décima es aquel estado en que uno ha adquirido los beneficios búdicos y los traspasa a los demás.

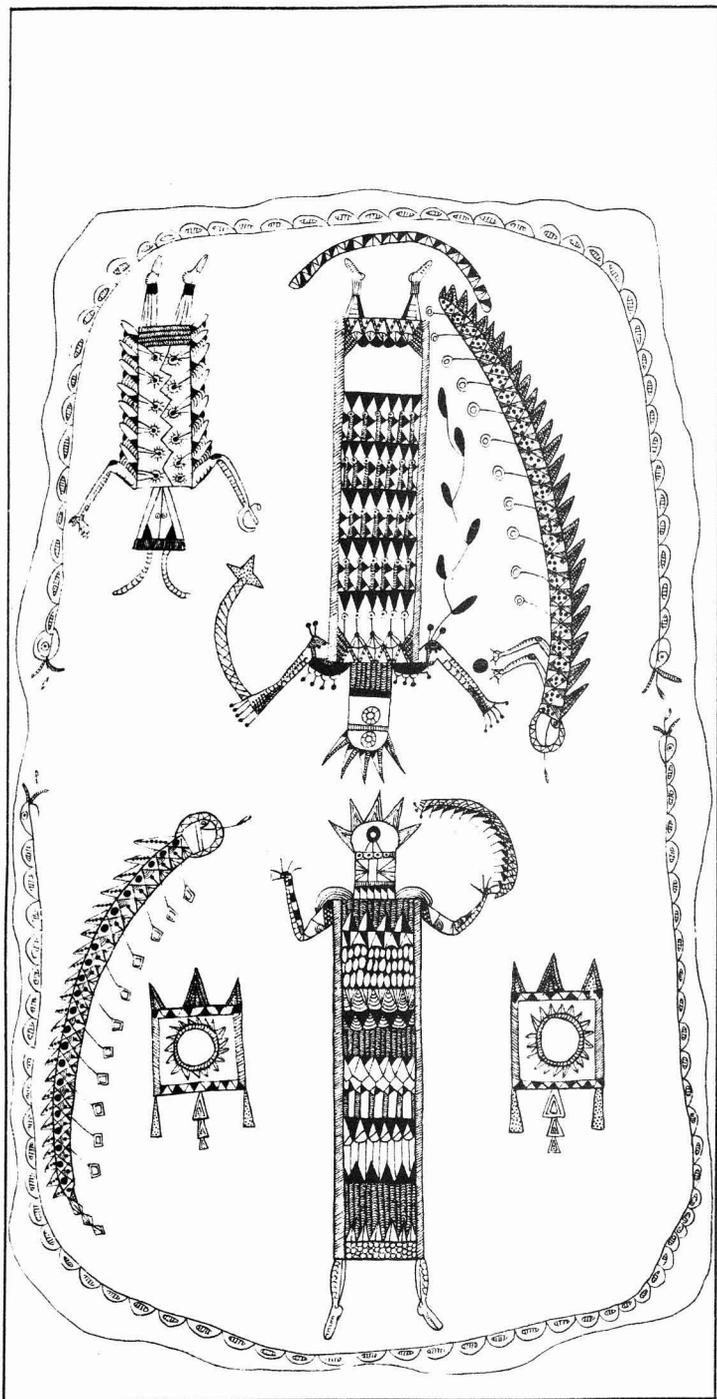
De esta manera, en el *satori* no existe un límite donde ya no se necesita más esfuerzo; sino que se debe profundizar más y más, aclarar, personificar e ir materializándolo en la vida diaria.

11. El proceso del *satori* y el proceso creativo.

Intentaremos una comparación entre el proceso del *satori* y el de la creación. Según Vallas, el proceso de creatividad se divide en cuatro etapas: a) Preparación. b) Incubación. c) Iluminación o inspiración. d) Verificación.

a) Preparación

Para efectuar actividades creativas primero surge un deseo de crear algo, para lo cual se necesita una preparación. En el Zen también, para llegar al *satori* se requieren los tres siguientes pasos: "tener creencia de que todos los seres humanos son originalmente búdicos"; "plantear grandes problemas" y "decidirse a aclarar esos problemas". Se dice que las actividades creativas consisten en un 99 por ciento de esfuerzo y un uno por ciento de inspiración. El *satori* se logra en más de un 99 por ciento gracias a la disciplina de meditación y a los estudios integrales del *kōan*. Naturalmente también hay gentes que llegan al *satori* no por medio del *kōan*, sino por la meditación intensiva (*shikan-taza*).



b) Incubación

Esta etapa corresponde a aquella en que se espera la maduración espontánea de una idea nueva, sin que uno trate de producir una idea por su propia voluntad. Aparentemente este estado se parece a un descanso. Las nuevas ideas tienden a surgir cuando uno está a punto de dormirse o a punto de despertarse. El doctor Oideki Yukawa, premio nobel de física, decía que obtuvo sus ideas acerca del mesotrón una noche cuando estaba en cama. Esto tiene relación con el hecho de que Shakyamuni llegó al *satori* al contemplar la estrella del amanecer. Se dice: "Aún cuando estés dormido, plantea el *kōan*"; es decir, hay que dejar que la subconsciencia funcione. Los métodos apropiados para esto son: el sueño, el descanso o las prácticas rutinarias. Sin embargo, el mejor de todos es la meditación. Al respecto, la concentración y la meditación son métodos eficaces para producir la iluminación en el proceso creativo. El doctor Kiyoshi Oka, matemático, afirma acerca del proceso ideal: "Al plantearme el problema, medito profundamente sobre el método de indagación hasta que ya no me queda nada que pensar. Pensar por diez minutos ya me da sueño. Así pasaron tres meses, dormitando todo el tiempo, y finalmente un día de repente tuve la solución de ese problema." Al analizar el proceso de pensamiento del doctor, sabemos que existe un proceso fijo: pensamiento-concentración-meditación-sueño. Este proceso lo puede aplicar cualquiera. Ya que una idea nueva ocurre en el proceso de concentración que conduce a la meditación. Sin embargo, generalmente cuando uno se concentra, se llega luego al sueño sin pensar por la meditación; para conservar este estado de meditación, durante largo tiempo se ha desarrollado la meditación Zen y otros tipos de concentración.

Isan Reiyu le plantea un *kōan* a Kyoguen Chikan: "Dígame en una palabra algo acerca de la esencia suya antes de nacer." Al interrogado no se le ocurrió ninguna respuesta. Al quedarse desesperado Chikan dejó de ser discípulo de Reiyu, convirtiéndose en un guardián del cementerio. Un día cuando Chikan tiraba desperdicios, una de las piedras golpeó contra una vara de bambú y produjo un ruido *cric*. En ese instante abrió los ojos al *satori*. Probablemente Chikan, mientras cultivaba una fuerza estable de su alma, había seguido una profunda concentración sobre ese *kōan*. El ruido *cric* fue como una clave para el *satori*.

c) Iluminación o inspiración

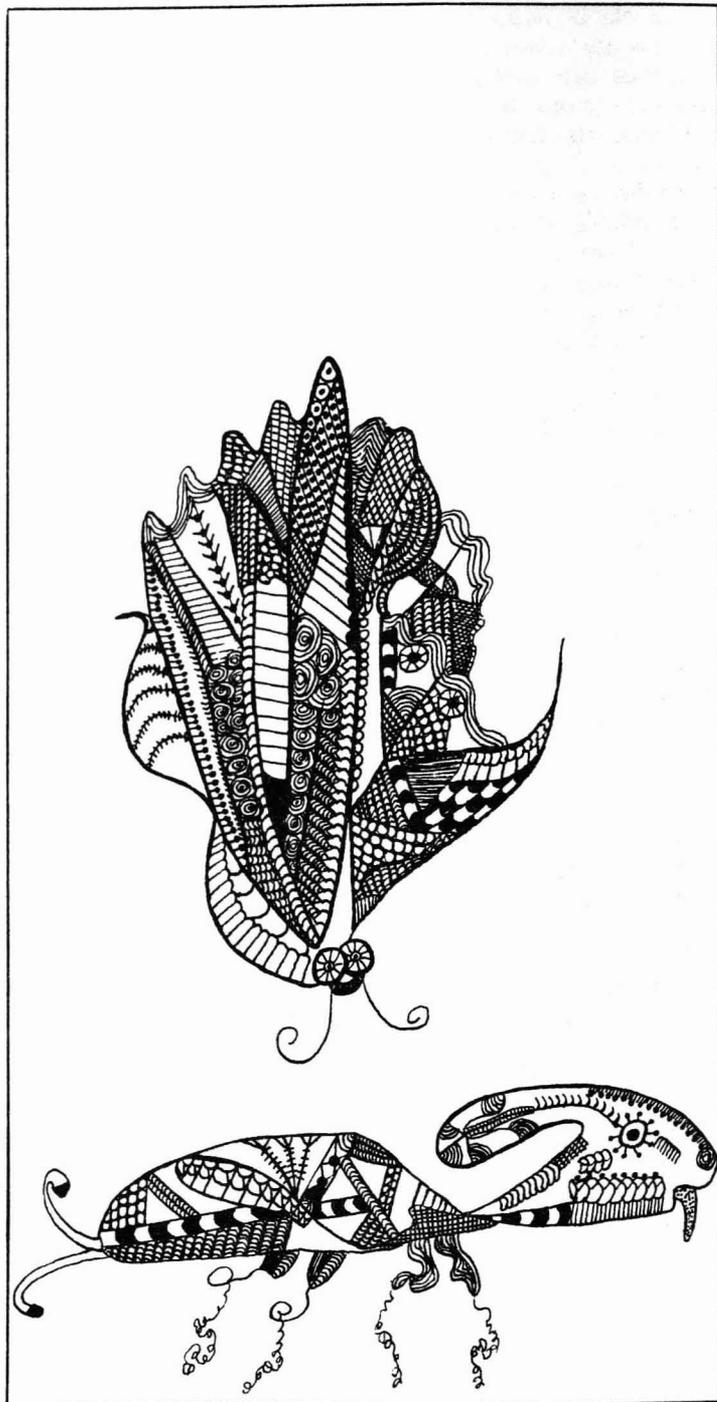
En esta etapa de repente surge una idea nueva por algún motivo. Esto se explica psicológicamente de la siguiente forma. Un día Poincaré estaba a punto de subir a un carruaje; en el momento en que su pie tocó el estribo, se le ocurrió una idea acerca de una

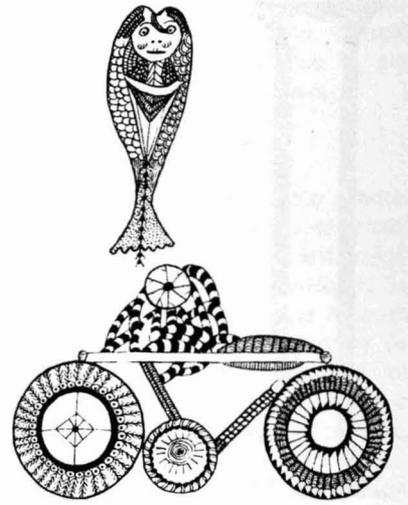
explicación matemática que hasta ese momento había olvidado por otras preocupaciones.

El *satori* del Zen también se capta de la misma manera momentánea. Y corresponde a esta etapa. A continuación daré diversos ejemplos de motivos del *satori*.

Shakyamuni al contemplar el lucero del alba brillar en el cielo oriental del día 8 de diciembre, descubrió la esencia original de sí mismo y adquirió la cualidad búdica. El Santo Monje Kasho, al ver una flor llamada *kombarake* que le mostraba Shakyamuni, llegó al *satori*. Otro monje adquirió el *satori* al verse envuelto por las tinieblas, cuando su maestro apagó de un soplo la vela que los alumbraba. Otro monje alcanzó el *satori* en el momento en que su maestro le mostró su dedo índice que lo señalaba. Doguen llegó al *satori*, cuando oyó que el monje Nyodyo golpeó y gritó a uno de sus compañeros quien eventualmente dormitaba mientras realizaba la meditación al amanecer. Musokokushi también llegó al *satori* cuando, a media noche, al vencerlo el sueño, trató de recargarse en una pared que realmente no existía. Choben al estar sentado frente a su escritorio en el momento que escuchó un trueno, llegó al *satori*. Otro monje Zen caminaba un día por una senda montañosa y se tropezó con una piedra afilada; cuando iba a gritar de dolor, llegó al *satori*. Una mujer enferma estaba acostada en su cama una noche y al escuchar las hojas de los árboles susurrar por el viento, alcanzó el *satori*. Otro monje, al ver florecer la flor del ciruelo, obtuvo la respuesta al problema que había pensado durante treinta años. Kozankoku se convirtió en discípulo de Maido Soshin. Este le dijo a aquél: "Entre los pensamientos de Confucio hay uno que dice: '¿Pensáis que os oculto algo? Yo no os oculto nada.' Esto expresa claramente la característica del Zen. ¿Cómo la interpretaríais vos?" Kozankoku contestó: "No sé." Ese día los dos dieron un paseo por la montaña. Era la temporada de la flor de magnolia, cuyo aroma se difundía por toda la montaña. Maido Soshin dijo: "¿comprendéis?" y el discípulo contestó: "Sí, comprendo". Entonces su maestro dijo: "Yo no os oculto nada." Y así el discípulo llegó al *satori*. En este caso el maestro primero planteó la pregunta y luego presentó una clave para que el discípulo se abriera al *satori*. Este ejemplo contiene un método excelente de enseñanza.

Este tipo de *satori* es algo así como un momento crítico de la vida, una especie de proceso creativo. Estos fenómenos suceden frecuentemente con muchos inventores, ideólogos, artistas o científicos, gentes que se dedican a actividades creativas. Un ingeniero, presidente de una compañía se dedicaba a estudios matemáticos para resolver un problema. Cuando se acercaba la fecha convenida, un día, al bajar la escalera de una obscura estación de tren, resbaló, se cayó unos escalones y se golpeó fuertemente la cadera. En ese momento sintió ver una luz amarillenta, y le pareció que había comprendido algo. Entró corriendo en un restaurante cercano, y empezó a escribir con lápiz sobre una servilleta lo que se le





ocurría. Nuevas ideas manaban una tras otra y el movimiento de su mano no le era suficiente. Después de llegar a casa, siguió escribiendo hasta que se le agotaron las ideas. A partir del día siguiente, comenzó a entender todos los libros con una facilidad asombrosa, resolviendo por sí mismo los problemas. De esta manera, cuando se encontraba en un estancamiento en un proceso de estudio, el golpe fuerte en la cadera, provocó el rompimiento de la palizada de su mente. Este ingeniero afirma que esto se parece al *kenshō* del Zen y llama a esta experiencia "satori de centella". Así la inspiración de la actividad creativa y el *satori* del Zen tienen algo en común en el proceso de la experiencia.

Por otra parte, en muchas ocasiones una coincidencia o el azar juegan papeles trascendentales en las actividades creativas. Por ejemplo, el ingeniero Ikuno investigaba un método para convertir el agua de mar en dulce. Un día que estaba cansado, se le cayó el frasco de un medicamento en el vaso de precipitado en el que estaba experimentando y los dos elementos se mezclaron. Después al revisar la sustancia descubrió que el agua se había convertido en el agua dulce. Esto fue la clave para llegar al éxito. Este ingeniero es un científico devoto, que probablemente tenga una gran capacidad de concentración espiritual. En este caso, un evento casual lo llevó al éxito en sus estudios. En muchos casos, un descubrimiento científico ocurre de una manera accidental. Este tipo de don se llama *serendipitu* (capacidad de descubrimiento casual). Lo importante de este caso es que esta persona descubrió el significado del fenómeno. Flemming, famoso descubridor de la penicilina, mientras cultivaba el estafilococo, exponiéndolo repetidas veces al aire para que se contaminara, se dio cuenta de que el estafilococo era aniquilado por otros tipos de bacterias. Ese fenómeno había sido observado por muchos otros bacteriólogos, sin que ninguno de ellos se diera cuenta de lo que significaba tal fenómeno.

Por ende, un investigador debe percibir como un problema, lo que a los demás se les escapa sin llamarles la atención y encontrar un significado en ello, o sea, sintetizar los fenómenos y evaluarlos. Para esto, se necesitan no solamente bases de conocimientos científicos y métodos de investigación, sino también una actitud flexible de aceptación de la realidad tal como es, sin ser prisionero de prejuicios. Para desarrollar esta capacidad la disciplina del Zen es muy eficaz.

4. Verificación

En el proceso creativo, frecuentemente la inspiración surge en la última etapa. Sin embargo, por lo general no termina con ella. Es necesario evaluar, experimentar y modificar la idea que ha surgido. Se debe comprobar esta idea por medio de pensamientos lógicos; establecerla como hipótesis y verificarla mediante la experimenta-

ción o la investigación. O bien, en base a esa idea, se debe concretar o materializar algo como una pintura, música, novela, poesía, invención o sus obras y productos.

Es decir, una idea creada tiene que ser cultivada. Y para convertirla en algo satisfactorio, se necesita darle una pulida; crear una idea y materializarla son dos cosas diferentes. La idea no es de ninguna manera el último paso, sino que debe ser modificada, refinada y materializada. En el Zen se presenta el contenido del *satori* ante el maestro; en este caso es necesario idear bien una manera para expresar el contenido. Al pasar la primera barrera para llegar al *kensho*, se debe continuar la disciplina posterior para llegar al máximo *satori*. Y más adelante, esto tiene que materializarse en la vida cotidiana. Cuando se profundiza el *satori*, éste es personificado y se manifiesta en sus acciones. Se debe profundizar y evidenciar el *satori*. En este sentido, en la disciplina del Zen no existe un límite final al que se deba llegar.

Notas

- 1 Descubrir la esencia del ego.
- 2 En sánscrito en *samadhi* (estado de plena entrega). Ejemplo: cuando uno no se dedica más que a la lectura, está en *dokushozammai* (*zammai* de lectura).
- 3 Kitarō Nishida (1870-1945): Filósofo japonés. Con la publicación de su libro de filosofía, *Estudios del bien*, fundó la Escuela de la Filosofía Nishida.
- 4 *Zazen*: Meditación.
- 5 *Kōan*: Fórmulas en términos abstractos y simbólicos que señalan la verdad y que se plantean en diálogos de la disciplina Zen.
- 6 *Muga*: Para este término existe otra traducción: "éxtasis".
- 7 En términos filosófico: *kausalgesetz*.
- 8 *Guedatsu*: Desprenderse de extravíos.
- 9 *Bussa-butogyō*.
- 10 *Gyōdōyi*: Mantener con regularidad la disciplina budista con plena dedicación.
- 11 *Shinnyō*: En sánscrito es *bhūtatahātā*.
- 12 Una mano: Viene de la famosa palabra dicha por el Monje Jakui: "Una mano tiene voz; escuchad su voz".
- 12 *Butsuka*: Consecuencia de haber adquirido la cualidad búdica.
- 13 *Shikisoku-sekū*: Todos los fenómenos del Universo son producto de la Ley de transigración, no son substancias definitivas y son más que un vacío.
- 14 *Shojō-muga*: En todas las existencias del Universo, no existe el ego.
- 15 *Dynen-joni*: Todas las existencias del Universo son de por sí la verdad.
- 16 *Jañya-jaramitsu*: Es el entrar en la Nirvanah ayudado por la luz de la sabiduría.
- 17 *Gogyō*: Materializar el estado del *satori* en la vida práctica.

L

ibros

Un tal José Salomé

por María Andueza

I. *El mensaje*

II. *La expresión Poética*

III. *El mundo novelístico*

I El Mensaje

"*montón de machucones*"

La novela refleja sin atenuaciones la realidad que entraña: encadenamiento de miserias, rosario de dolores: "La vida entera es un montón de machucones" (158).¹ El viejo José Salomé no recuerda otra cosa: "todo se le revuelve: asesinatos a sangre fría, sepulturas abiertas, el picahielos y el hacha, los gritos del mar" (*Ibid.*). Para los habitantes del Rosedal la vida es sucesión de golpes y golpes hasta su desaparición. Hachazo cruel del destino que arranca de cuajo el caserío y despaisaja el horizonte para siempre. La novela expone una amarga realidad nacional y señala con precisión heridas crueles de los marginados de la fortuna: el analfabetismo y hacinamiento familiar y social, la pobreza y el alcoholismo, la violencia y el robo, la prostitución y el atropello, el abandono y el aplastamiento del más débil por el más fuerte.

Sucesivamente se van alternando los aspectos citados: *analfabetismo*: "Yo no sabía que existía el silabario; si alguien lo mencionó ni cuenta me di, se me quedó escondido en el aire" (111) —afirma Leodegario—. "Apenas entiende algún número, las letras le parecen garabatos y descubre el significado de algún que otro anuncio" (142) —el mundo carece de expresión escrita para José Salomé. *Miseria*: Convencimiento por parte de la vieja Josefina de su miseria física y moral: "No tengo la menor duda: seguiremos siendo la escoria del mundo" (89). Y la afirmación del estado de la casa-habitación por parte de Leodegario:

"pocilgas donde sólo las bestias pueden vivir" (26). El nacimiento del pequeño José Salomé ocurre en "la choza chupada por aguaceros" (22); albergues más bien: "chiqueros al viento capaz de pescar todas las enfermedades" (23). *Hacinamiento familiar*: "Varias colchonetas esparcidas por todo el cuarto le servían a unos y a otros para poder dormir. Todas las respiraciones se confundían, los dolores se hacían uno solo" (139). Medio apto para el contagio de epidemias y enfermedades: "Y ahí sigue la tribu de los enfermos en el mismo lugar; ahí duermen unos encima de otros y cuando se despiertan se retuercen con los ojos llenos de agua turbia" (101). La vida infrahumana de los rosedaleños se agudiza para los enfermos carentes de los míseros centavos del trabajo de la tala, los cuales yacen como desperdicios inmundos: "La tribu de los enfermos conoce mejor que nadie las penas lóbregas, pegadas a los desperdicios y a una oscuridad muy bien amurallada, de la que nunca saldrán" (102). Viven en el retorcimiento y la oscuridad: "Mientras la tribu de los enfermos se resiste a recibir la luz, se amontonan, se retuercen entre papel periódico y pedazos de cartón llenos de ronchas y de orificios" (127). *Alcoholismo*: Cuando regresa de la cárcel, el Cojitranco impone el vicio en El Rosedal: "tenía todas las trazas de alcohólico" (100); "todos los días pedía su aguardiente y para evitarse desenfrenos lo dejaban solo, allá detrás del establo a que ahí matara su sed... después de mucho tiempo otros llegaron a hacerle compañía" (*Ibid.*). Transformación de su sangre: "venas hechas de aguardiente" (123). *Prostitución*: "Altagracia y don Andrés estaban entrecruzados, hechos unas fieras de tanto placer y con manojos de apetitos en la boca. Y era el mismo lugar donde yo también la había gozado" (71). *Crímenes pasionales*: "cuando desenvainaron las dagas y blanquearon los dientes... En un santiamén salieron las heridas, los golpes en los pómulos y los tajos en el vientre" (79). *Paternidad irresponsable*: "Ella traía su embarazo y nadie supo de quien" (17). Y así afirmaba Leodegario: "Creo que soy de los pocos que pueden decir que conoció a sus propios padres" (28). *Robos*. "los bandoleros recogían los labios en gestos despectivos y, ya con la noche desplomada, se hartaron de los robos, metieron espuelas y se los engulló la oscuridad" (38). *Atropellos*: por parte del ejército: "la destreza de matar hacia cualquier rumbo y sobre todo a los que se alborotan, a los sublevados como decía el capitán hay que darles la muerte de unos cuantos soplos" (67); "la leva" (53); "las elecciones" (154); la "propaganda política" (157). *Abandono*: Desprovistos hasta de la ayuda espiritual: "un solo domingo de cada mes el sotanudo malhumorado les iba a echar la bendición" (23); otras veces se constata la total "ausencia" (41) del mismo.

El Rosedal

El caserío presenta un cuadro idílico de la vida rural. Lejos quedaban la máquina y la técnica. Cerca sólo el silencio del paisaje y

la luz del campo. Poco a poco los primeros habitantes se hacen sedentarios "la población nómada se hizo sedentaria: así nacen estos caseríos con gente cansada de tantos chicoteos, andando a la deriva, sin raíces en tierra y nubes" (8). Es decir, desarraigados social y espiritualmente en la tierra y en el cielo. Porque ellos siguen siendo "trahumantes... alojados en el mismo sitio" (14) pero nostálgicos porque conservan la identidad de antaño. Antiguo Rosedal, bucólico paisaje de llanura, altiplanice, montaña, río y bosque; a lo lejos, el mar. No existía aún el pueblo propiamente hablando. Sólo "chozas diseminadas en puntos dispares" (14). Caseríos de gente moralmente sana donde no se conocía el crimen: "los asesinatos no tenían raíces naturales en el pueblo" (100); tampoco, en sus comienzos el alcoholismo. La vida —lejos de la urbanización— transcurría en el silencio armonioso de los bosques. Libertad del vecindario perdido en el paisaje, encanto del antiguo Rosedal.

Despaisajamiento

El drama del Rosedal es su paulatino y progresivo despaisajamiento. La vida rural del caserío se abría al horizonte, al campo abierto, al paisaje. (La ciudad era la cueva: "del campo abierto pasamos a la guarida", 9). El término *'despaisajar'* resume constante preocupación y sufrimiento para los habitantes del Rosedal. El viejo José Salomé recuerda con nostalgia las reflexiones de Leodegario:

— Bien lo decía Leodegario cuando terminaron de construir la carretera; no sólo nos van a reventar la luz sino que cualquier día vamos a estar completamente *despaisajados* (129).²

También lo presiente su intuición juvenil:

— Nos quieren llenar de cochambre hasta las ojeras. Y que remedio hay si todos los días nos van *despaisajando*. Quién iba a decir que los chiflones nos iban a cambiar el color (20).

Y no sólo cambia el espacio sino también el tiempo:

... muchos edificios empezaron a rodear el Rosedal, a cambiarle por completo la color de los atardeceres (115).

Despaisajamiento; angustioso cerco al paisaje y destrucción del mismo:

... cuando nos cercaron el pueblo y nos cerraron todas las entrañas del pinar (14).

angustia diaria, privación de la tierra y del agua:

... vino Rufino el Colorado con la novedad de que no podíamos atravesar el río ni mucho menos cargar las hachas (105).

Paso a paso, negación y carencia. Nostálgicos, añorantes del bien perdido, el único

¹ Los números entre parentesis citan las páginas de *Un tal José Salomé* Arturo Azuela. México, Mortiz, 1a. ed. 1975.

bien que poseían los marginados del Rosedal. La rudeza de sus caracteres no impide hondo dolor por la pérdida y desintegración de su paisaje; rechazo de la civilización que los oprimía y privaba de su única riqueza. Parece como si la codicia no encontró lugar en la sencillez de sus corazones. El anuelo de los bienes materiales que traen consigo la técnica y el progreso, no ejercía sugestión ni atractivo suficientes que compensara la pérdida de su paisaje rosedaleño.

El vecindario perdido

Los tentáculos de la periferia de la ciudad lejana se extienden en búsqueda de espacio vital. Intrusión de la ciudad en el campo; ciudad absorbente, insensible; voracidad insaciable de la tierra. La civilización arrasa el Rosedal; el paisaje rural se urbaniza. La enorme boca de las edificaciones se traga el horizonte y la ilusión: "ya no hay campo abierto, ni piedras de sueños" (166). Con su zarpa de cemento las constructoras cubren el Rosedal ("vino el alquitrán y el asfalto caliente" 114). Las aplanadoras irrumpen con sus macizos pasos de pies metálicos y socavan el paisaje:

José Salomé se queda estupefacto al mirar los enormes huecos que máquinas de otros rumbos han venido a escarbar por estas lindes (19).

... los fuereños llegaron a construir la carretera y manos extrañas se adueñaron del bosque. (23)

¿Qué significaba la ciudad? ¿Posible salvación de la miseria?

... familias enteras que después se iban a la ciudad con el engaño de quitarse una por una de sus miserias. (75)

¿la ciudad? Punto de encontradas controversias:

Siempre hablaban de la ciudad, algunos como si fuera la salvación y otros como un lodazal al que no se podía pertenecer. (111)

ciudad distante "como si nadie la pudiera tocar" (9); sin embargo, ahora qué próxi-



ma: "¿Cuándo iba yo a pensar que la ciudad la íbamos a tener tan cerca?; ya lo ves, casi en la palma de la mano" (43). Por ello ya los trabajadores no caminan bordeando el río sino que se trasladan mecánicamente: "Varios trabajadores suben a un autobús" (127); el campo todo ha perdido el silencio: "lástima de esos ruidos taladrantes" (15). Todo cambia; todo se transforma; así lo intuyen los sencillos rosedaleños:

No tenía la menor duda de que de ahí en adelante el Rosedal iba a ser otra cosa, de que la estafa directa no sólo la íbamos a tener encima sino nos iba a cambiar los modos y a recortarnos los caminos. A mí se me colaba una sensación de cuitas, un sentir de opresión jeidonda... (107)

no ignoran tampoco la corrupción de la ciudad: "Allá en la ciudad, te aseguro que en lo sinvergüenza todos nos sacaban el pie adelante" (86), "nos fueron llevando la delantera" (152).

Desaparecido el Rosedal, cambiado el medio, la desadaptación y el desarraigo. Surgen unos seres añorantes del campo de antaño, incómodos con la nueva ciudad. La brusca irrupción de la técnica provoca el desempleo del individuo no preparado. La gente de la ciudad con el bagaje de una formación superior impone su dominio:

Claro que a la fábrica la sacamos partido, pero nunca como el que se imaginaron muchos. Muy pocos tenían virtudes para esas máquinas y otros brazos con experiencia nos fueron llevando la delantera. (*Ibid.*)

seres traumatizados por un medio ambiente desconocido:

... vinieron las contrataciones y otros brazos fueron ocupando nuestros puestos. Creo que entonces envejecí de un tirón y se atravesaron estos malditos dolores. (107)

Ya no es el Rosedal de antaño; ya "le sacaron los ojos" (152):

Tipos bruscos y viejas fisgonas vinieron de otras partes, asentaron las uñas y nos hicieron competencia en las faenas... Le recalcó a usted que las añoranzas nos desbarataron los alimentos. Bien lo decía Rufino el Colorado: gente de toda raza y condición le vino a sacar los ojos al Rosedal. (152)

La ciudad se ha tragado el campo, el llano, la altiplanicie, la costa. Todo es ya cemento, smog, periferia y despaisaje. Rufino el Colorado abandona el Rosedal. Josefina vive de recuerdos. José Salomé ausente. (Sin embargo, Ramón, el hijo de José Salomé y de Leonor, ya no es un desadaptado.) Seres acongojados, prestos al suicidio, a la agnía, al pesar sin limitaciones. Han perdido el campo —paraíso perdido del antiguo Rosedal— y no encuentran la ciudad. El medio ambiguo los aplasta. Seres conflictivos, seres apabullados que están ahí, pasivamente, sin la ayuda hacia una adaptación dolorosa pero necesaria que desgraciada-

mente, tampoco nadie les brinda. Contenido social de alerta y prevención. Retrato ajustado a la realidad de México y, por ende, de Latinoamérica y el mundo.

II La expresión poética

La novela alcanza un tono poético resultado de la profusión de imágenes metafóricas, cauce de poesía. Prosa poética, varita mágica con la que el novelista transforma la realidad cotidiana y prosaica hacia regiones de imágenes ideales; visión del mundo de los personajes y del autor. Por ello, el lenguaje coloquial se eleva a lo artístico y a lo literario. José Salomé a su manera es un poeta con la poesía del humilde, del sencillo talador de bosques. José Salomé se inspira en el paisaje; le habla la noche (No así a Leonor, mujer práctica y realista):

Mientras yo me quedaba viendo los ojos distintos cada noche distinta, ella sólo veía en el cielo las cosas que le molestaban a cualquiera: el frío, el calor, la vecindad de la tormenta, las miradas de un sol raquíto. En fin yo al paisaje le tengo mucho respeto, siento que agota mis preguntas y me recompensa los ánimos. (172)

A José Salomé le habla el paisaje. Por ello, cuando está a oscuras, es el resultado de la incomunicación poética:

Todo lo que escuchaba le parecía polvo, sólo tendía los oídos a esos leños que crujen muy adentro, a esas lumbres cuyas puntas llegaba a sentir no solamente en las uñas sino en el sabor del paladar. Y nada surgía de la tierra o de las nubes o de las cuencas del barranco. Nadie sabía que los sentimientos de José Salomé se habían quedado a oscuras. (115)

La escena de placer se poetiza para Leodegario y lo expresa con una metáfora lexicalizada por la sabiduría popular pero siempre expresiva: "me hacía sentir que yo podía coger el cielo con las manos" (74). Cuando desaparece el Rosedal "se le hundieron los sueños" (111). Y —añade Josefina: "Se le hicieron de hojarasca... y todavía falta mucho para que se le hagan polvaredas" (119). El caserío tuvo como fundadores a gente "sin raíces en tierra y cielo", vivientes en el ámbito intemporal de lo poético sin espacio, sin tiempo.

La metáfora es frecuente y esto contribuye, repito, al tono poético de la novela. Por ejemplo, Altagracia, la ramera, era "un polen del que todos chupábamos" (77), mujer con la conciencia encallecida "a pedrada limpia, se le habían muerto uno por uno de sus arrepentimientos" (*Ibid.*). Por otra parte, Josefina displicente da a entender que ella es hija del agua, flor de la espuma del río:

Hace una mueca de indiferencia cuando Leodegario le pregunta por sus padres como si ella le hubiese traído el río una madrugada. (27)

Motivo de un estudio más detenido sería precisar el tipo de imágenes o expresiones poéticas que contiene la novela, en este sentido, rica. En el mundo *cósmico* pueden señalarse: "luna hecha de puros pedazos de aserrín" (103); "ajaron las lunas" (112); "cielos atropellados" (); "cielos deslustrados" (112). *Marítimas*: "las noches de mar eran zumbidos lejanos" (7). *Pluviales*: "roña de polvo de los chubascos" (74). *Vegetales*: "las sombras del bosque triturán" (58). *Temporales*: "la fatiga de los atardeceres" (7); *Afectivas*: "luz de sus disgustos" (123); "se te resbala el futuro" (99). Matilde "repleta de sonrisas" (44); "zumbidos repletos de infortunios" (74); "Sabían medir el pulso de los troncos, sus escalofríos y hasta sus gestos repelentes" (112); "contagiados por un montón de venganzas" (). *Mortuorias*: "alfombra de cadáveres" (109).

Por otra parte, la idiosincrasia del pueblo mexicano y de todos los pueblos del mundo precisa la necesidad de mitos. La novela apunta aunque levemente la urgencia de tal símbolo, el héroe —en este caso fallido— que apuntó don Andrés *el peluquero sacamuélas y vividor* y que no pudo realizarse para los rosaledanos. Un mito salido de la misma sangre del caserío. El mito José Salomé pasa a ser *el antimito* con lo que la novela entra en el reino de la antiliteratura propia de nuestros tiempos. Otro mito fracasado es el de la tierra: "calidad de ser dueño de algún rincón de terreno y, sobre todo, de algunos privados del bosque" (7). Pues bien, el Rosedal pasa a ser tierra anónima de la ciudad o de algún propietario. Sólo se levanta pujante, pues, otro *antimito*: el de la ciudad —cemento y smog— vencedor en la contienda dramática de la lucha del hombre, la tierra, la técnica y, quizá, la anticivilización. Aparentemente la técnica y la economía triunfan pero arrasan derechos naturales. La novela, repito, entra en el ámbito de la antiliteratura, revuelta contra la mentira aceptada socialmente y venerada en vez de la realidad. Antiliteratura en el sentido de obra literaria que lleva dentro de sí la expresión de la autonegación.

III El mundo novelístico

Un tal José Salomé, pertenece al mundo novelístico por la narrativa, los personajes, la acción. Si sólo consideráramos los contenidos sociológicos sería tan sólo un tratado de sociología, etc. No, lo que hace que la novela sea obra de ficción, y no mera información de otro tipo, lo que la eleva, lo que la coloca en el nivel literario de una buena novela es, a mi parecer, la integración del mundo novelístico.

La técnica narrativa usada por Arturo Azuela parece conformar la técnica novelística *usual* (*omnisciente*) —el narrador narra o describe, etc— y la técnica del *punto de vista* (*pluriscente*). Por ello con frecuencia el hilo de la narración se interrumpe por la descripción del monólogo, el diálogo, etc.



Arte de combinación de técnicas que selecciona los personajes y alterna enfoques. Otras veces —hay atisbos hacia la introspección ("¿Cómo era Matilde?", 85) y hacia el campo onírico —la visión persistente y única, mítica casi, de Geneveva, la musa marina de José Salomé—. Otras veces el narrador anónimo —voz nostálgica del Rosedal— deja fluir la corriente subterránea de la conciencia de los personajes. La acumulación yuxtapuesta de las técnicas narrativas sugiere también la técnica cinematográfica quizá a veces con límites difusos.

Con la suma de estos recursos desaparece en parte lo unilateral para dejar paso a un criterio más amplio, pluralista. Justamente, para estos enfoques, parece como si Azuela se hubiera inspirado en la propia voz de personajes reales. Esto se comprueba por la captación de giros y expresiones populares. "Chicoteos, tentalear, chamagosos", etc. (8). Neologismos como "fuereños". Recoge, también, la sabiduría popular del refranero: "Hay buitres que también saben llevar a los vivos" (54).

El novelista parece exceder más bien las estructuras novelísticas y maneja con libertad los elementos del mundo narrado. La íntima fusión de elementos configura el tono narrativo: personajes, ámbito, espacio, temporalidad, técnicas y recursos de estilo.

En cuanto a los personajes, dando la importancia que merece José Salomé poeta y obsesivo, tipo sacado de la realidad, la novela se despliega en una constelación de personajes equiparados en ocasiones al tipo principal: Leodegario con su necesidad de comunicación y repetidos monólogos; Josefina, remedio de males y consuelo de afligidos del Rosedal; Rufino el Colorado, el amigo; don Andrés, acomodaticio y vividor; el capitán inflexible e inhumano; la práctica Leonor; la dulce y sonriente Matilde repleta de misterios; la idealización de Geneveva hasta constituirse en el mito que se intensifica con los años y el recuerdo.

Conclusión

Un tal José Salomé de Arturo Azuela continúa la tradición de la novela rural latinoamericana, novela social que describe la vida campesina devorada por la ciudad. La civilización técnica y económica arrasa de-

rechos naturales. La novela presenta un problema nacional sociológico para México; continental para Latinoamérica; universal para el mundo. Problema de la vida rural y la vida urbana. El idílico paisaje de los comienzos de la novela presenta tipos humanos; en la vida urbana no encontramos nada más que el anonimato colectivo de la técnica y la novela; con ellos parece simbolizar la carencia de valores de tipo humanístico.

Por otra parte, las personas que, sacadas de la realidad del medio en que vivían han perdido la identidad. No pueden vivir y se evaden. En "Al fondo del patio alargado", "la vieja Josefina sigue con sus sueños" (206); José Salomé "Parece un pedrusco" (218) un ser no ya hombre sino piedra, un ser totalmente desarraigado:

Sale la gente de uno y otro lado, hacen un cerco alrededor del difunto y algunos preguntan cómo fue a parar ahí ese pobre infeliz. (219)

El sentido de la obra trasciende de lo literario hacia una realidad social. Sin embargo, lo que hace que la novela sea una buena novela es que en todo momento hay que situarla en la esfera literaria; la novela no se ha sometido al mensaje sino más bien este mensaje es uno de los múltiples contenidos de la misma.

El mensaje señala lacras provocadas por una sociedad injusta e insensible. Lacras atraídas por el hombre hacia él mismo y hacia sus semejantes. Hombres reales que se desidentifican y se desintegran en una explosión de antiliteratura. Trasunto de la realidad sociológica al hábito poético. Leodegario también es un poeta sencillo como lo es el pueblo. Dramatismo y dolor de esos hombres que pierden el paisaje y que lo sienten y no se dejan seducir por los falsos espejismos de la vida de la ciudad. Desarraigados, miserables pero, ¿acaso el paisaje y el amor no eran bienes de los que disfrutaban plenamente? Al perder esto pierden lo mejor de la vida; comienza el verdadero drama de su existencia.

El autor ha manejado un tiempo maleable. Lo detiene en el presente lo deja fluir mansamente; lo alarga cuando se remonta al pasado; superpone relatos de hechos ocurridos a distancia. Arturo Azuela incorpora a la novela elementos socioculturales de la realidad vital nacional y los integra en los valores estéticos. Un estudio más profundo de la obra dilucidaría los interrogantes siguientes: ¿Cómo se han combinado los retazos narrativos? ¿Cómo se organizan los elementos que integran la obra? ¿Cuál es el grado de fusión de estos elementos? ¿Cómo es la estructura dinámica novelística del mundo narrado? ¿Cómo se integra la pluralidad de perspectivas?

En cuanto a la novela *Un tal José Salomé* dentro de la trayectoria novelística del escritor Arturo Azuela prepara al novelista para la novela definitiva. Paso imprescindible en la obra creativa del novelista. ¿Qué representa para el escritor esta novela? A mi parecer, *Un tal José Salomé* es exactamente la novela de transición de Arturo Azuela.

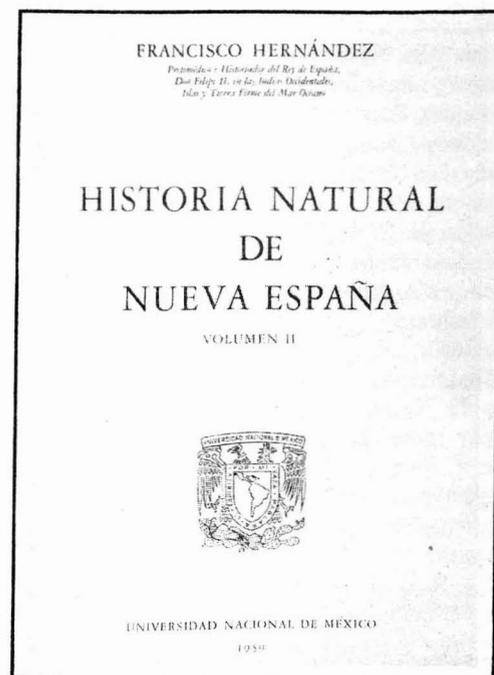
Corrientes de cultura entre Italia y la Nueva España

por Alfredo de Micheli

Durante el siglo XVI, se editaron en Italia pocas obras de autores que eran naturales o vecinos de ciudades de la Nueva España. De hecho, en ese siglo, las oportunidades de viajes eran escasas y, además, florecían excelentes casas tipográficas en esta parte del nuevo mundo. El erudito español José Gestoso y Pérez encontró y publicó el texto del contrato leonino estipulado en junio de 1539 entre Juan Cromberger y Juan Pablos en la ciudad de Sevilla.¹ Fue Juan Pablo (Giovanni Paoli), originario de Brescia ciudad de Lombardía, el “primer impresor que a esta tierra vino” realizando aquí unas magníficas ediciones. De su oficina tipográfica, instalada en la “casa de las campañas” cerca del palacio episcopal, salió en 1539 el primer libro impreso en América. Trátase de la traducción castellana de la “Escala espiritual” de San Juan Clímaco, por el fraile dominico Juan de Estrada. Así lo atestiguan los cronistas Agustín Dávila Padilla² y Alonso Fernández,³ ambos dominicos, y el maestro Gil González Dávila.⁴ Desgraciadamente no queda ningún ejemplar de dicha obra. A fines del mismo año 1539, se publicó también la “Breve y más compendiosa Doctrina Christiana en lengua mexicana y castellana”, opúsculo de 12 páginas inspirado por el obispo Zumárraga. Poco después (1541), apareció la “Relación del espantoso terremoto... en Guatimala”. Tal reportaje, de ocho páginas en 4o, se considera como el primer documento de carácter periodístico impreso en América. En 1554, Juan Pablos publicó —con caracteres romanos— la “Recognitio Summularum” y la “Dialectica Resolutio” del padre Alonso de la Veracruz (“Excudebat Ioannes Paulus Brissensis”). La “Recognitio” fue el primer libro de texto de filosofía para los estudiantes de la recién fundada Universidad de México y el otro volumen mencionado constituyó la primera edición americana de la “Dialéctica” de Aristóteles. Dos años después (1556), salió a la luz otra obra de Fr. Alonso de la Veracruz: el “Speculum coniugiorum” en caracteres itálicos o cursivos, que fue el primer tratado de teología y derecho canónico publicado en América. Este tratado fue reimpresso en Milán (1599) con un “Appendix juxta definita in Sacro Universali Concilio Tridentino, circa matrimonia clandestina”. Juan Pablos, que murió en México en 1561, terminó su brillante carrera editorial con la publicación del “Manuale Sacramentorum” en caracteres góticos y romanos (agosto de 1560).

Asimismo merecen mencionarse las elegantes y finas ediciones llevadas a cabo por el español Antonio Espinosa, inicialmente

discípulo y colaborador de Pablos, las del francés Pedro Ocharte (Charte), yerno del citado impresor lombardo, las del turinés Antonio Ricardo (Ricciardi), las de Pedro Balli (Vailly), de Cornelio Adrián César (Cornieles Adriano), de Enrico Martínez (Heinrich Martin), etc. Pedro Ocharte editó en 1570 las “Opera Medicinalia” del doctor Francisco Bravo. Fue éste el más antiguo libro de medicina impreso en América. Por otra parte, Antonio Ricardo, en su taller tipográfico instalado en el colegio de San Pedro y San Pablo, imprimió en 1577 la obra “Emblemata” —acerca del significado de los símbolos— del juriconsulto italiano Andrés Alciato. El año siguiente (1578), Ricardo editó el primer libro americano de cirugía: “Summa y recopilación de cirugía” del Maestro Alonso López de Hinojosos, cirujano del Hospital Real de San José de los Naturales; en el mismo taller, el “Tractado breve de Anathomía y Chirugía” del padre Agustín Farfán. Además, allí se editaron los libros de texto para los estudiantes del colegio, como la “Introductio in Dialecticam Aristotelis” del jesuita Francisco de Toledo, el tratado “De Sphaera” en la traducción latina del padre Francisco Maurolico (1578) y el opúsculo “De constructione octo partium orationis” del padre Emanuel Alvarez (1579). Los caracteres empleados por Ricardo son de corte elegante, en particular los tipos itálicos o cursivos que evocan los de Aldo Manuzio y de Francisco Grifi. Vale la pena recordar que, en marzo de 1580, Antonio Ricardo se trasladó a Lima con su equipo tipográfico y así introdujo la imprenta en Sudamérica. Pero solamente en 1584 salieron sus primeras ediciones en la Ciudad de los Reyes. Fueron, en el orden, la “Real Pragmática sobre los diez días del año”, concerniente al paso del calendario juliano al gregoriano, y la “Doctrina Christiana y Catecismo para instrucción de los indios”, cuyo texto castellano se debe al padre José de Acosta, S.J. Por otro lado, hacia fines del siglo (1598), se publicó en México el primer calendario, por la viuda de Pedro Ocharte y

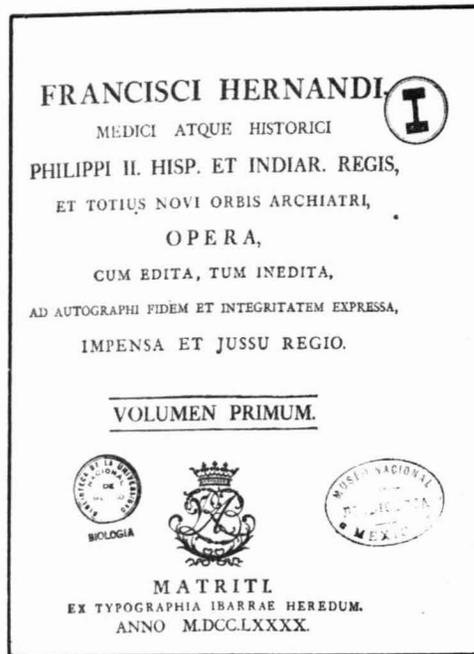


por Cornelio Adrián César. De este impreso, queda un fragmento en la Biblioteca Nacional, que lleva el título: “Secunda pars Calendarii ad asum fratrum minorum pro anno Domini 1598”.

El panorama de esta actividad editorial entusiasta y febril explica el porqué los autores novohispanos no tenían ninguna necesidad de mandar a imprimir sus obras en Europa. Por lo tanto, unos cuantos impresos editados en Italia consisten en traducciones italianas o en publicaciones de religiosos de viaje a Roma.⁵ Pueden mencionarse igualmente ciertas publicaciones debidas a unos autores que estuvieron de paso o demoraron temporalmente en la Nueva España. En primer término, está “La preclara narratione di Ferdinando Cortese al Imperatore, conversa dal idioma hispaniuolo al italiano da Pietro Savorgnano” (B. de Viana de Lexona, Venecia, 1523). Sigue la “Relación de los descubrimientos hechos en su viaje...” por el capitán Francisco de Ulloa, comandante del navío Santa Agueda en el que salió del puerto de Acapulco —de orden de Cortés— el 8 de julio de 1539. Dicha relación (descubrimiento del Cabo Libagas, del de San Andrés, del de Santa Marta y de la isla de Cedros) se tradujo al italiano y se publicó en el tercer tomo de los “Viajes” de J.B. Ramusio (Venecia, tip. Giunti, 1553 y 1565).⁶ En el tomo mencionado se encuentran igualmente, vertidas al italiano, las “Cartas relaciones a Hernán Cortés sobre los sucesos de las provincias de Chapotúlan, ChECIALTENANGO y Utlatan, año 1524” del conquistador Pedro de Alvarado muerto en Guadalajara en 1541. Siempre en la obra citada, se publicó la “Relación del descubrimiento de las siete ciudades del reino de Cibola al Norte de México y cuatrocientas leguas distantes de la Capi-

tal”, escrita por el franciscano Marcos de Niza. Allí figura también la “Relación del viaje y descubrimientos...” de Francisco Vázquez Coronado. A su vez, Fr. Martín de Valencia, fundador de la provincia franciscana del Santo Evangelio en 1524, escribió —entre otras— una “Carta al General de Orden de S. Francisco, fray Matías Weisen, dándole razón de los buenos sucesos de la conquista espiritual de México”, traducida al italiano y publicada en Italia por Pedro Venezia. Hay que recordar asimismo la “Historia de México et quando si discoperse la Nuova Hispania...” y la “Historia delle Indie Occidentali” de Francisco López de Gómara, en la traducción italiana de Agustín de Crovaliz (Roma, casa tipográfica Dorici, 1555 y 1556 respectivamente). El famoso “Tratado escrito de orden del Consejo Real de las Indias sobre la materia de la esclavitud de los Indios”, del dominico Bartolomé de las Casas, obispo de Chiapas, se publicó en Sevilla (1552). Se tradujo al italiano y se editó en Venecia (1557) con el título: “Il supplice schiavo indiano”. Don Antonio de Mendoza, primer virrey de la Nueva España de 1535 a 1550, redactó muchas “Cartas” interesantes. Entre ellas está una intitulada “Carta al Emperador Carlos V, sobre el descubrimiento de nuevas regiones a la parte setentrional de la N. E.”, vertida al italiano por Alfonso Latorre de Varea e impresa en Venecia en el año 1565. La “Istoria di Ferdinando Cortese” de Francisco López de Gómara, traducida al italiano por Crovaliz, se imprimió en 1566 en Venecia. Hernando Colón, hijo natural del célebre navegante, escribió una “Historia del almirante don Cristóbal Colón”, que se tradujo al italiano por Alonso de Ulloa y se publicó en Venecia (tip. de Francisco de Franceschi, 1571).

El franciscano tlaxcalteca Diego Valadés, apóstol de los chichimecas, demoró en Roma de 1575 a 1577 como procurador general de la Orden Seráfica ante la Curia Pontificia.⁷ En junio de 1577 pasó a Perugia, donde se acabó de imprimir su “Rhetorica christiana...” que constituye verosímilmente el primer libro publicado en Europa por un autor americano. De hecho, la traducción del italiano al castellano de los tres diálogos de amor de León Hebreo, por el Inca Garcilaso, salió a luz sólo en 1590 (Madrid, impr. de Pedro Madrugal) es decir once años después de la obra del mexicano (Perusa, 1579). Esta obra, ilustrada con magníficas láminas y exornada con bellísimas letras capitales grabadas por el mismo autor, se reimprimió en Perugia (1583) y en Roma (1587) y se tradujo al alemán en 1588. En el año 1581 el padre Valadés redactó, en el convento de San Francisco de Montenero cerca de Liorna, las: “Assertiones catholicae...”, obra inédita que se conserva en la biblioteca ottononiense del Vaticano. Algunos escritos del jesuita español José de Acosta, que estuvo una temporada en México a su regreso en patria del Perú (1586-1587),⁸ se publicaron en Italia. Son los tratados: “De Christo revelato, libri novem” y “De temporibus novissimis, libri quattuor” (Roma, tip. de Jacobo Russinello, 1590), que contienen los resúmenes en latín de sus sermones predicados en las



Indias. Más aún, su “Historia naturale e morale dalle Indie” —cuyo libro VII trata de los hechos de los antiguos mexicanos siendo un extracto del llamado códice Ramírez— salió a luz en Venecia, traducida por el cosmógrafo Juan Pablo Gallucci (tip. de Bernardo Basa, 1596). El dominico Fr. Tomás Mercado, originario de Sevilla y radicado en México, compuso la “Suma de tratos y contratos, 6 libros”, traducida al italiano y publicada en Brescia (tip. de Pedro María Marchetti, 1591). El fraile agustino Juan González de Mendoza, originario de Torrecilla, estuvo también en la Nueva España antes de ser nombrado obispo de Popayán en la jurisdicción de la Presidencia de Quito. Redactó una “Historia del gran reino de la China” (Madrid, 1586), traducida al italiano y publicada en Venecia por Juan Avanzi en 1587, y el ensayo “De Romani Pontifices auctoritate” (Roma, 1592).

Por otra parte, varios estudios y viajeros italianos escribieron acerca de las cosas de América. Así el médico Pedro Mártir de Anghiera (Arona, 1457-Ganada, 1526), primer cronista de Indias y miembro del Real Consejo de las mismas, redactó sus “De Orbe Novo Decades Octo”. Las tres primeras, dedicadas al papa León X y prologadas por el forlivense Juan Rufo arzobispo de Cosenza, fueron impresas en Alcalá de Henares por Antonio de Nebrija en 1516. El conjunto de las ocho décadas se editó en la imprenta complutense de Miguel de Eguía en 1530. La quinta, dedicada al papa Adriano VI, y la octava, en honor de Clemente VII, conciernen a la Nueva España. Una traducción italiana de la primera parte de dicha obra se publicó en Venecia con el título: “Libro primo della Historia delle Indie Occidentali” (tip. de Albertino Verellese, 1534). Siguen el milanés Jerónimo Benzoni, que estuvo en Nicaragua y Guatemala, con “La historia del Mondo Nuovo” (Venecia, tip. Rampazzetto, 1565), el jesuita Spitelli con “Ragguaglio D’alcuni avisi notabili dell’Indie orientali e occidentali” (Roma y Bolonia, V. Benacci, 1593) y Juan Giorgini con “Il Mondo Nuovo”, poema heroico publicado en Jesi (1596).

En el siglo XVII, los intercambios cultu-

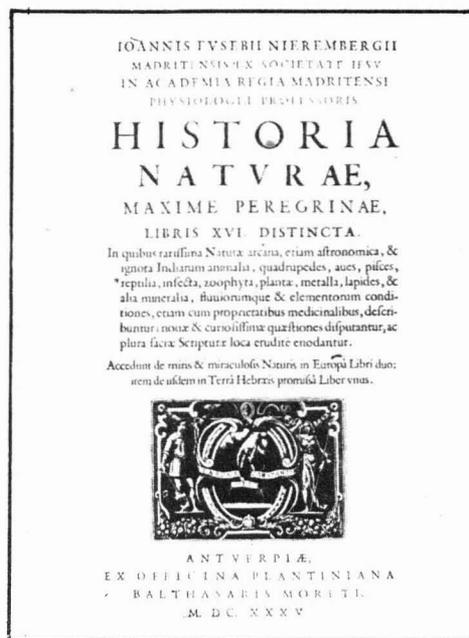
rales entre el viejo y el nuevo mundo se volvieron más intensos y más frecuentes, debido a la mayor facilidad de los viajes, al incremento de las relaciones comerciales y —en buena parte— a la incansable actividad misionera y pedagógica de los hijos de San Ignacio de Loyola. A principios del siglo (1605), se publicaron en Roma —en lengua italiana— las “Cartas anuas de Filipinas”. Estas fueron redactadas por el poblano Juan Ribera, que en 1595 se había trasladado a la provincia jesuita de dichas islas.⁹ Una nueva edición de la “Istoria de D. Cristoforo Colombo”, por Hernando Colón, se llevó a cabo en Milán (1614). La traducción italiana de una novela picaresca del sevillano Mateo Alemán, que llegó a la Nueva España en 1608 con el arzobispo de México, Fr. García Guerra, apareció en Venecia por obra del cremonés Barezzi Barezzi (tip. Barezzi, 1606 y 1615). Trátandose de la “Vita del Picaro Guzman d’Alfarece”, cuyo texto original había sido publicado en su primera parte en Madrid (ed. Várez de Castro, 1599) y en su segunda parte en Lisboa (ed. Pedro Crasbeeck, 1604). La “Erudita ac elegans explicatio questionis...”, de Fr. Bartolomé de las Casas, fue editada en Roma por el impresor Barber en 1625. Del mismo autor, la “Istoria o brevisima relatione della distruzione dell’Indie Occidentali, con la traduttione in italiano di Francesco Bersabita”, se publicó en Venecia (tip. Ginammi, 1626). Otra traducción italiana de esta obra, por Jacobo Castellani, apareció más tarde siempre en Venecia (tip. de Marcos Ginammi, 1630 y 1643). En la misma tipografía, se editaron también “La conquista dell’Indie Occidentali” (1644), “La libertá pretesa dal supplice schiavo indiano” (1645) e “Il supplice schiavo indiano” (1657). Don Juan Magano, doctor en cánones y capellán de don Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla, escribió y publicó en Roma el “Memorial a los eminentísimos y reverendísimos cardenales y preladados de la congregación indiana...” (1650). Poco después, vio la luz en la Ciudad Eterna la obra monumental: “Nova Plantarum, animalium et mineralium mexicanorum historia Francisco Hernández, medico in Indiis prestantissimo, compilata...” (Roma, tip. de Vital Mascardi, 1651).¹⁰ Este tratado se había impreso casi completamente en 1628 bajo el patrocinio de la romana “Accademia dei Lincei”. Fr. Antonio Monroy, natural de Querétaro y residente en Roma como Maestro General de la Orden de Predicadores, redactó en 1677 una “Enciclyca ad Universum Ordinem Praedicatorum”. El sevillano Francisco Antonio de Montalvo, radicado en la ciudad de Guatemala, escribió la “Vida admirable y muerte preciosa del ven. hermano Pedro de S. Joseph Betancur, fundador en la América Española del Orden hospitalario de Betlemitas” (Roma, tip. de Nicolás Angel Tinassi, 1683). Según la “Biblioteca” de León Pinelo, Fr. Francisco Romero Aguiar fue el autor del “Llanto sagrado de la América Septentrional...”, editado en Milán por Bartolomé Vázquez Romero (1693). Por su parte, el franciscano José de Castro, natural de Zacatecas, expresó sus propias impresiones en el rela-

to: "Viage de América a Roma", impreso probablemente en Italia a fines del siglo XVII. El también franciscano Juan Fernández Cejudo, natural de la Nueva España, compuso "Epigrammata Latina in lau dem Ven. Dei Servi Sebastiani de Aparicio" (Roma, 1696). Don Cristóbal Guadalajara elaboró la "Carta o mapa del lago mexicano", incluida en el "Giro del mundo" del viajero calabrés J.F. Gemelli Careri.¹¹

En cambio, el jesuita florentino Horacio Carochi (Carocci), que fue rector del colegio de San Pedro y San Pablo y prepósito de la Casa de Tepotzotlán donde falleció en 1662, publicó en la capital novohispana su "Arte de la lengua Mexicana con la declaración de los adverbios della" (impr. de Juan Ruiz, 1645). También se imprimió en México el opúsculo "Testamento o última voluntad del alma...", por San Carlos Borromeo (tip. de la viuda de Bernardo Calderón, 1661).¹² Otro Jesuita italiano, el P. Juan María Salvatierra de Milán, estudió teología en el colegio de San Pedro y San Pablo de México, enseñó Retórica en el colegio de Puebla, se trasladó a California en 1697 y murió en Guadalajara en 1717. Escribió: "Cartas sobre la conquista espiritual de Californias", impresas en México por Juan Carrascoso Guillena en 1698, y "Nuevas cartas sobre lo mismo" (editorial mencionada, 1699). El P. Eusebio Kino (Chini), nacido en Trento (1644) y muerto en La Magdalena de Sonora (1711), elaboró la "Exposición astronómica del cometa que el año de 1680..." (México, tip. de Francisco Rodríguez Lupercio, 1681). Dejó también unos relatos de sus viajes como la "Tercera entrada en 21 de diciembre de 1683..." y "Cartas al P. Horacio Polici, e informes sobre el estado de las misiones", escritos impresos en México en el año 1856. El padre Kino demostró de manera incontrovertible que la Baja California es una península.

Sobre el tema del nuevo mundo, aparecieron diferentes publicaciones italianas en el transcurso del siglo: una descripción de la Nueva España en las "Relationi universali" de Juan Botero (Turín, impr. de Juan Domingo Tarino, 1601), "L'America" de Rafael Gualterotti (Florencia, tip. Giunti, 1611), "Il Mondo Nuovo" de Tomás Stigliani (Roma, casa Mascardi, 1628), "L'America", poema heroico de Jerónimo Bartolomei (Roma, 1650), etc. Asimismo apareció en 1686 una nueva edición de la obra de Tomás Porcacchi "Le isole piú famose del mondo" (Las islas más famosas del mundo), que incluye la descripción, acompañada de mapas, de la "città e isole del Temistitán" (laguna de México). El ya mencionado trotamundos Gemelli Careri, que procedente de Acapulco llegó a la metrópoli novohispana a fines del siglo XVII, dedicó sus páginas más hermosas y más auténticas a la Nueva España y a su bella capital. Se refiere con viva admiración a esta "ciudad de cien mil habitantes, igual a las ciudades de Italia por la magnificencia de sus edificios y superior por la belleza de sus mujeres, con soberbias bibliotecas como la de los Padres Carmelitas del Colegio de Coyoacán...".

El número y la calidad de las obras de

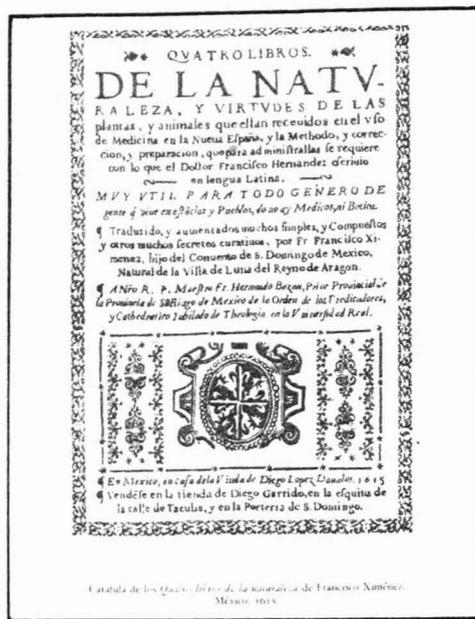


origen criollo, publicadas en Italia, aumentaron considerablemente en el siglo XVIII a causa de la expatriación de los jesuitas novohispanos en 1767. De todos modos, aun antes de la migración forzada en estos últimos, se había publicado en Italia un buen número de escritos de naturales y vecinos de la Nueva España. Fray Isidro Castaneira, franciscano de Puebla, publicó el "Tractatus de sensibus Sacrae Scripturae, cum tractatu de decem clavibus ad aperendum librum intus et foris scriptum" (Roma, 1707). El P. Juan Martínez de la Vega, jesuita poblano (1655-1701), compuso el tratado: "Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina cristiana", editado en la imprenta angelopolitana de Fernández de León. Este ensayo, vertido al italiano por el jesuita napolitano Antonio Ardia, salió a luz en Nápoles con el título estruendoso de Tromba catechistica cioè spiegazione della Dottrina Cristiana" (impr. de Miguel Muzio, 1713). Hay que añadir la "Epistola ad S.S. Papam Clementem XII...", del franciscano tapatío Antonio Guadalupe López Galindo, que se imprimió en Roma (1731). Y también el "Opus de studioso bibliorum..." así como el "Compendium operis de studioso bibliorum ad opportunitatem causae servi Dei Gregori López, Benedicto XIV P.M. dicatum" (Roma, tip. de Antonio de Rubéis, 1750 y 1751 respectivamente). Dichas obras de Juan Díaz de Arce, vecino de México, fueron editadas en la Ciudad Eterna por cuidado del dominico Fr. Bernardino Membrive.¹³ Don José Antonio Villaseñor y Sánchez, matemático e historiador mexicano, elaboró un "Mapa geográfico de la provincia de la compañía de Jesús de la N. E., en que se expresan las casas, colegios y misiones pertenecientes a los jesuitas, desde Honduras hasta Californias". Tal mapa, delineado en México en 1751, fue grabado en Roma por Juan Petreschi en 1754 con dedicatoria al Revmo. General de la Orden, P. Ignacio Visconti. El jesuita poblano Francisco Javier Lazcano (1702-1762) fue autor de los ensayos: "De Principatu Marianae Gratiae: Opusculum philosophicum" (México, 1750; Venecia, 1755) y "Brevis notitia apparitionis mirabilis B. Mariae Virginis de Guadalupe" (Ro-

ma, 1757). Otro jesuita, el P. Juan Francisco López, publicó varios escritos en Roma como el "Supplex libellus S.S. Papae Benedicto XIV, oblatuſ de miraculosa Dei Parentis Imagine Mexicæ Guadalupensis" (1754), el "Officium B. Mariae Virginis de Guadalupe per universas Novae Hispaniae Ecclesiae recitandum" (1754), el tratado "Theologia dogmatica, tribus tomis comprehensa" (1757) y la "Tabla topográfica de todas las casas y colegios regulares y seculares y misiones de la provincia jesuítica de Nueva España". El fraile agustino Lucas Centeno fue el autor de la "Vida del Ven. Fr. Diego Basalenque, provincial de los Agustinos de Michoacán", impresa en Roma por Barbielini (1761). En fin, las "Constituciones de la religión betlemítica fundada en las Indias orientales", redactadas por Fr. Rodrigo de la Cruz, se imprimieron en Roma en el año 1763.

Dos fueron las sugerencias trascendentales del conde de Aranda a don Carlos III de Borbón: la expulsión de los jesuitas de todos los territorios de la corona de España y la creación de una especie de mancomunidad de los reinos iberoamericanos. Infortunadamente el monarca adoptó la primera, que fue un franco desacierto, y no puso en práctica la segunda, que hubiera sido un gran acierto. Son éstos los *imponderables* de la historia... Después de la despiadada y larga reclusión en las mazmorras del castillo de San Juan de Ulúa, los jesuitas supervivientes fueron a asentarse en el estado pontificio, sobre todo en las provincias llamadas "Legaciones": Bolonia, Ferrara y Romagna. Y allí los padres continuaron su obra tan meritoria en el campo de las investigaciones y de la enseñanza. Entre ellos, hubo muchas figuras prominentes. El P. Francisco Javier Alegre (Veracruz, 1729-Bolonia, 1788) publicó numerosos escritos, p. ej. "Alexandrias, sive de expugnatione Tyri ab Alexandro Macedone. Lib. IV" (Forlì, 1773; Bolonia, tip. de Fernando Pizarro, 1776), "Homeri Ilias e graeco fonte latinitati donata ac numeris expressa" (Bolonia, 1776; Roma, 1788), "Homeri Batrachomiomachia latinis carminibus" (Roma, 1788), "Institutionum Theologicarum, Lib. XVIII" (Venecia, impr. de Antonio Zatta, 1789), "Ars Rhetorices ex Tullii praeceptis concinnata" (Palermo), "Elementorum Geometriae, lib. XIV. Sectionum conicarum, lib. IV una cum tractatu de gnomonica" (Bolonia), etc. El P. José Ignacio Vallejo (Cañadas de Jalisco, 1718-Bolonia, 1785) publicó: "Vida de San José, Esposo de la Virgen María" y "Vida de San Joaquín y Santa Ana" (ambas impresas en Cesena, 1774), así como una "Vida de la Madre de Dios y siempre Virgen María" (Cesena, 1779). El P. José Mariano Vallarta y Palma (Puebla, 1719-Bolonia, 1790) dio a la imprenta un buen número de ensayos,

como "Ecclesia Romana infallibilis in facto- rum definitione" (Roma, tip. de Generoso Salomoni, 1777), "Defensio Cleri Gallicani ab imposturis adscriptae Bossueto defensionis" (Ferrara, tip. de Francisco Pomatelli, 1785), "De jurisdictione ecclesiastica", "Regulae observandae ut cum Catholica Ecclesia vere sentiamus", etc., impresas en Roma con el nombre de Ennodio Faentino publicó también: "De Romani Pontificis primatu adversus Justinum Febronium. Theologico-Historica Critica Dissertatio" (Faenza, 1771). El P. Diego José Abad (Jiquilpan, 1727-Bolonia, 1779) compuso la "Dissertatio ludricio-seria de exterorum latinitate, adversus J. Baptistam Roberti" (Forlì, 1778), "De Deo, Deoque Homine Heroica" (Cesena, tip. de Gregorio Biasini, 1780), "Los himnos del oficio del B. Felipe de Jesús, patrono de México" (Roma), etc. El P. José Julián Parreño (La Habana, 1728-Arca, 1785) escribió: "Eloquentiae praecepta" (Roma, 1778), etc. El P. Nicolás Peza (México, 1712-Bolonia, 1777) redactó varios opúsculos ascéticos y entre ellos una "Homagia o fórmula de afectos piosos", que se imprimió en Italia y en México. El P. Rafael Landívar (Ciudad de Guatemala, 1731-Bolonia, 1793) fue el autor del poema bucólico "Rusticatio mexicana..." (Módona, 1781; Bolonia, tip. de Santo Tomás de Aquino, 1782). El P. José Castañiza de México, durante su estancia en tierra itálica, tradujo del italiano al español el "Tratado de la Beneficiencia de Dios", del también jesuita Alejandro Dotallevi. El P. Agustín Pablo Castro (Córdoba, 1728-Bolonia, 1790) escribió: "Vida de P. José Campoi, jesuita mexicano" (Ferrara, 1782), "Elogio del P. Francisco Clavijero, jesuita americano" (Ferrara, 1787), "Vida del P. Francisco Alegre, jesuita americano". Tradujo al castellano el "Telémaco" de Fenelon, las "Fábulas" de Fedro, "Las Troyanas" de Séneca y el libro de Bacon: "De dignitate et aumento scientiarum", obras publicadas en Italia. El P. Manuel Fabri, de México, fue el autor de la "Vida del ex jesuita D. Diego Abad y notas a sus obras" (Bolonia, 1780) y de la "Vida del P. jesuita Francisco Javier Alegre" (Bolonia). El P. Lorenzo Hervas y Panduro compiló el "Vocabolario poligloto con prolegomeni sopra piú di CL lingue..." (Cesena, tip. de Gregorio Biasini, 1787). El P. José Gondra, capitalino, publicó "De Imagine Guadalupensi Mexicea" (Roma, 1780) y varias poesías. El P. Miguel Gade de Valladolid de Michoacán escribió y publicó, en lengua italiana, una "Apología de la devoción al Corazón de Jesús". El ilustre P. Francisco Javier Clavijero (Veracruz, 1731-Bolonia, 1787) redactó en italiano su monumental "Storia antica del Messico" (Cesena, tip. de Gregorio Biasini, 1780-1781), el "Breve aeguaglio della prodigiosa e rinomata immagine della Modonna di Guadalupe del Messico" (Cesena, tip. Biasini, 1782) y la "Storia della California", impresa póstuma en Venecia por Modesto Fenzo en 1789. El P. Manuel Mariano de Iturriaga (Puebla, 1728-Fano, 1819) elaboró las obras siguientes: "Esame criticoteologico..." (Bolonia, tip. de Lelio Dalla Volpe, 1777), "Raccolta di vari esercizi di pietá ed istruzioni..."



Catálogo de los Quatro Libros de la naturaleza de Francisco Ximénez. México, 1763.

(Venecia, 1779), "Jurisdictionis ecclesiasticae, seu fundamentorum juris cononici brevis expositio" (Asís, tip. de Octavio Sgariglia, 1782), "Saggio di risposta all'Autore degli Annali detti Ecclesiastici in difesa della dissertatione intorno al dolore necessario per il valore e per il frutto del sacramento della penitenza" (Asís, tip. de Octavio Sgariglia, 1782), "Sul sistema della tolleranza" (Roma, 1785). Compuso además: "L'avvocato pistojese citato al tribunale dell'autorità, della buona critica, e della ragione sulla podestá della Chiesa intorno a'matrimoni..." contra Tomás Nesti (Ferrera, tip. de Bernardino Pomatelli, 1787), las "Operette..." (Génova, 1790) y las "Dissertationes in morales quaestiones, Fanensi Clero..." (Asís, 1794-1796). El P. Lucas Ventura, originario de Aragón e incorporado a la provincia de México, publicó en Italia una "Historia natural de Californias". El P. Juan Luis Maneiro (Veracruz, 1744 México, 1802) escribió: "De vitis aliquot mexicanorum, aliorumque qui sive virtute sive litteris Mexici inprimis flourerunt" (Bolonia, tip. de Lelio Dalla Volpe, 1791-1792), "De vista Antonii Lopezii Portilli Mexici primum, deinde Valentiae canonici" y "De vita Petri Mali, sacerdotis mexicani" (misma tipografía, 1791 y 1795 respectivamente). El P. Andrés Cavo, de Guadalajara, redactó el opúsculo: "De vita Josephi Juliani Parrenni, havanensis..." (Roma, tip. Salomoni, 1792). El P. Pedro José Márquez (1741-1820), natural de San Francisco del Rincón, Guanajuato, publicó: "Delle case di città degli antichi romani secondo la dottrina de Vitruvio" (Roma, tip. Salomoni, 1795), "Delle ville di Plinio il giovane" (misma tipografía, 1796), "De l'ordine dorico" (Roma, 1803), "Due antichi monumenti di architettura messicana illustrati: Xochicalco y el Tajín" (Roma, 1804), las "Esercitazioni architettoniche sopra gli spettacoli degli antichi" (Roma, 1808) y las "Illustrazioni sulla villa di Mecenate..." (Roma, 1812). El P. Bartolomé Cañas, nacido en San Vicente de Guatemala y adscrito a la provincia de México, publicó en Bolonia -a fines de la centuria- una "Disertación apologética por el título de la Luz tributado a la Virgen Madre de Dios".

Entre las publicaciones de la segunda mitad del siglo, de autores no jesuitas, merecen ser recordadas las siguientes. "Nuove lettere del venerabile monsignor Giovanni di Palafox vescovo d'Angelopoli scritte a' superiori della Compagnia del Messico..." (Venecia, tip. de José Bettinelli, 1760). El sacerdote oratoriano Juan Benito Gamarra, natural de Zamora (Michoacán), dio a una imprenta italiana "Las antigüedades de Xochicalco" (1774). Fr. Mateo Ximénez, de la provincia franciscana, dio a la prensa un "Compendio della vita del B. Sebastiano D'Aparizio, laico professo dell'Ordine dei Minori Osservanti del P. S. Francisco della provincia del Santo Evangelo del Messico" (Roma, tip. Salomoni, 1789). El obispo dominico de Guadalajara, Fr. Antonio Alcalde, dirigió al Papa una "Epistola supplex ad S.S. Dom. Pium VI Pont. Max. pro causa beatificationis ven. servi Dei Antonii Margil, missionari apostolici Ordinis Minorum in America Septentrionali". Dat. postrid. Non. Januar. 1790. Edita Romae, 1792. D. José Antonio de Alzate y Ramírez, natural de Ozumba cerca de Chalco (1737-1799), efectuó la "Descripción de las antigüedades de Xochicalco en la provincia de Cuernavaca de la N. E.". La obra, impresa en México, fue traducida al italiano y reimpressa en Roma en el año 1804. D. Antonio León Gama, capitalino (1735-1802), fue el autor de la "Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que se hallaron en la plaza principal de México el año 1790", impresa en la metrópoli novohispana en 1792. El texto fue traducido al italiano y publicado en Roma (impr. de Generoso Salomoni, 1804) con el título: "Saggio dell'Astronomia, Cronologia e Mitologia degli antichi Messicani..." De Benito María Maxó son unas "Cartas mexicanas", escritas en 1805, impresas en México y reimpresas en Génova sin designación de año.

La presencia italiana en la Nueva España dieciochesca queda afeistiguada por algunas publicaciones significativas. El P. Lombardo, jesuita italiano afectado a la provincia mexicana, redactó el "Arte de la lengua Tequima, vulgarmente llamada Opata" (México, tip. de Miguel de Ribera, 1702). El P. Francisco María Piccolo, jesuita nacido en Palermo (1654) y muerto en California (1729), elaboró un "Informe del estado de la nueva cristiandad de California y de los progresos y aumentos de aquella nueva colonia", impreso en México por Carrasco Guillena en 1702 y después traducido al italiano y publicado en Roma (1706). El P. Joseph María Genovese, jesuita palermitano, compuso varias obras de carácter religioso. Así, el "Antídoto contra todo mal..." impreso en Palermo (1733) y reimpresso en México por Joseph Bernardo de Hogal (1737), el "Méthodo para vivir a Dios solo..." (México, tip. de la Vda. de Joseph Bernardo de Hogal, 1745), la "Semana sagrada para el culto, veneración y amor de la Santísima Trinidad" (misma tipografía, 1749), "El devoto de San Juan Bautista" (impr. del Real Colegio de San Ildefonso, 1751), "La soledad christiana..." (misma editorial, 1752), "El verdadero amante del Corazón deífico de Je-

sús...” (México, impr. nueva de la Bibl. Mexicana, 1753) y “El año santificado...” (México, impr. del Real Colegio de San Ildefonso, 1755-1757). El P. José María Monaco, jesuita napolitano, redactó la “Vida inocente y muerte preciosa del angelical joven Francisco María Bonali, sacerdote de la compañía de Jesús de la N. E.”, impresa en México en el año 1739. El ingeniero Félix Prosperi, teniente coronel de los ejércitos de España, escribió el “Nuevo método tripartito de defensa y atrincheramiento, reducido a tres órdenes...” (México, tip. de Hogal, 1744). El P. Juan José Giunca, jesuita siciliano, fue autor de dos biografías: “Carmen in laudem Rmi. Patris Mag. F. Josephi Montes...” impreso en Puebla y “Carmen gratulatorium, in laudem D.D. Andreae de Arce et Miranda...” (Puebla, 1756). El P. Ángel María Queza, nacido en la isla de Cerdeña en 1734 y muerto en la capital novohispana en 1780, publicó: “El admirable en su conversión y en su conducta: Elogio de San Ignacio de Loyola” (México, 1773).

Contrariamente a la opinión corriente, durante los tres siglos de la Nueva España hubo relaciones estrechas y bidireccionales entre Roma, madre común de la civilización occidental, y esta hija predilecta, alejada en el espacio pero muy metida en el corazón maternal. Tales intercambios fueron sumamente útiles y beneficiosos para ambas partes, por ser tierras de extraordinarios potenciales espirituales que trataban afanosamente de actualizarse en situaciones político-sociales desfavorables. Más aún, toda esta actividad se desarrolló en *crescendo* y fue una contribución decisiva al progreso de la civilización según reza el lema “Vivitur ingenio, coetera mortis erunt...” como homenaje al ingenio sobre las cosas percederas.

Notas

1 Millares Carlo, S. A. y Calvo, J. *Juan Pablos, primer impresor que a esta tierra vino*. Ed. Manuel Porrúa, México, D.F., 1953.

2 Dávila Padilla, A. *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores, por las vidas de sus varones insignes y cosas notables de Nueva España*. Ed. Pedro Madrigal, Madrid, 1596, pág. 670.

3 Fernández, A. *Historia eclesiástica de nuestros tiempos*. Impr. de la Vda. de Pedro Rodríguez, Toledo, 1611; nuevamente impresa por Bibliófilos Mexicanos, México, 1964, pág. 165.

4 González Dávila, G. *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales*. Impr. de Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1649, pág. 23.

5 Ternaux Compans, H. *Bibliothèque américaine*. Ed. B.R. Gruner, Amsterdam, 1968.

6 Ramusio, G. B., *Terzo volume delle navigationi et viaggi*. Ed. Giunti, Venecia, 1565.

7 Beristain de Souza, J. M. *Biblioteca hispano-americana septentrional*. Ed. Alejandro Valdés, México, 1816-1821 (3 tomos).

8 O’Gorman, E. *Cuatro historiadores de Indias*. Sep-Setentas, México, D.F., 1972, pág. 239.

9 Beristain de Souza, J. M. *Biblioteca hispano-americana septentrional*. Impr. del Colegio Católico de Amecameca, 1883 (4 tomos).

10 Ramírez, J. M. *Aadiciones a la biblioteca de Beristain*. Ed. Agüeros, México, D.F., 1892.

11 Gemelli Careri, G.F. *Giro del Mondo*. Impr. de Giuseppe Roselli, Nápoles, 1699-1700.

12 Andrade, V. de P. *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*. Impr. del Museo Nacional, México, 1899.

13 Eguiara y Eguren, J. J. *Prólogos a la Biblioteca Mexicana*. Ed. F.C.E., México, D.F., 1944.

Las obras “completas” de Francisco Hernández

Efrén C. del Pozo
Presidente de la Comisión Editora

El nombre de Francisco Hernández, designado por Felipe II como Protomédico de las Indias es de todos conocido, así como el encargo real que puso en sus manos: el estudio de los recursos naturales que tenían uso en la medicina. La Nueva España era sólo el primer paso de su encargo, pero el hallazgo de tantas y tan prestigiosas plantas lo llevó a permanecer 7 años en este país, cancelando así mayores tareas. Su estudio exhaustivo lo llevó a publicar una “*Historia Natural de la Nueva España*” en 30 grandes capítulos o “libros”. En 400 años no había sido publicada completa esta prodigiosa obra, de la cual se tenía noticia por el extracto que la misma preparó un médico napolitano, Reccho, que en vida de Hernández el propio Felipe II encargó a tal indocito. De esta injusticia se queja Hernández en una composición en versos hexámetros que dirigió al famoso humanista contemporáneo Arias Montano.*

Sería muy largo de relatar aquí las vicisitudes que han corrido los originales de la *Historia Natural* de Hernández, pero importa hacer notar de inmediato que el honor de haber publicado su primera edición completa se debe a la Universidad Nacional Autónoma de México¹ (Fig. 1).

El extracto de Raccho recibió los honores de una edición magnífica por la Academia dei Lincei en Roma en 1649, que se publicó bajo el nombre latín de “*Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus*” o “Tesoro Mexicano” como se le llama generalmente² (Fig. 2) aunque en México se llegó a conocer por una copia que dicen el P. Ximénez de Oaxtepec le llegó e 1615 “por extraordinarios caminos”³ (Fig. 3).

La Biblioteca del Escorial, en donde se guardaban los originales de Hernández sufrió un incendio en 1671 y se creyó que todo se había perdido salvo algunas transcripciones del P. Nieremberg que había hecho antes del incendio⁴ (Fig. 4).

Todo mundo lamentaba la pérdida de los originales de Hernández y sólo se habían referido al “*Thesaurus*”, hasta que fue descubierta en el Siglo XVIII en la Biblioteca del Colegio Imperial de Madrid, una copia de sus originales. Inmediatamente se procedió a dar estampa a tales materiales que fueron publicados en latín bajo el sólo nombre de *Opera*⁵ pero la obra se interrumpió en el tercer volumen (Fig. 5).

El Instituto de Biología de la Universi-

dad Nacional Autónoma de México inició una edición en español que dejaba mucho que desear y que también fue interrumpida.

Finalmente en el año de 1957 se constituyó ante Notario Público una Asociación Civil, no lucrativa, constituida por Efrén C. del Pozo que fue designado Presidente de la Asociación, Francisco Miranda, José Miranda, Enrique Rioja, Enrique Beltrán, Agustín Millares Carlo, Ángel Ma. Garibay, Samuel Fastlicht, Alejandro M. Stols, Enrique González Casanova, José Rojo, Roberto Weitlaner, Juan Comas, Miguel León Portilla y Germán Somolinos d’Ardois. La racha de desaparecidos ha sido devastadora pero hemos logrado algunas substituciones como la de Rubén Bonifaz Nuño que ha contribuido importantemente a la continuación de la obra.

En 1959 apareció el II volumen y en el mismo año el III que constituyen la primera edición completa de la *Historia Natural* de Nueva España en nítida publicación española. En 1960 se publicó el volumen I que comprende un estudio sobre Hernández por Germán Somolinos d’Ardois y un estudio sobre España y Nueva España en el siglo XVI por José Miranda, el volumen IV en 1966 que comprende la primera parte de la traducción de la *Historia Natural* de Plinio con comentario de Hernández y en este año de 1976 terminamos al fin con la segunda parte del Plinio. Como solamente se han encontrado los originales de Hernández de la *Historia Natural* de Plinio hasta el libro 25, nos hemos visto obligados para publicar un Plinio completo en español, a utilizar los libros 26 al 37 de la traducción de Jerónimo de Huerta.

Véase en esta misma sección la Introducción que hemos preparado para la parte de Huerta.

Nuestra intención al insertar estas líneas en nuestra Revista “Universidades” es llamar la atención sobre este magno trabajo iniciado hace 10 años y que representa sin duda una de las más grandes obras que ha editado nuestra Editorial Universitaria.

El volumen VI dará término a nuestro trabajo que comprenderá 4 Secciones.

I Publicación de los escritos de Hernández sobre otras materias como *Antigüedades de la Nueva España*. *Historia de la Conquista*, los artículos filosóficos sobre Aristóteles, la descripción del Cocolixtle, etc.

II Comentarios sobre la traducción de Hernández del Plinio.

III. Los Comentarios sobre Hernández por miembros de la Comisión Editora.

IV. Apéndices.

Baste saber por ahora que persistiremos en la obra que dará luz y prestigio al gran naturalista, investigador, humanista, que consumió su vida sin llegar a ver publicado ninguno de sus trabajos.

Referencias

1 Hernández, Francisco, *Historia Natural de la Nueva España. Obras Completas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Vols. 2 y 3, 1959.

2 Hernández, Francisco. *Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus*. Roma 1949.

3 Ximénez, Francisco. *Cuatro libros de la Naturaleza*. México. 1651.

4 Nieremberg, Juan Eusebio. *Historia Natural Maximae Peregrinae*. Amberes. 1635.

5 Hernández, Francisco. *Opera*. Madrid. 1790.

* Gracias al Prof. Tarcicio Herrera contamos con una traducción también en verso que será publicada en el volumen VI de las *Obras Completas* de Hernández. Hemos pedido al Lic. Diego Valadés, Director General de Difusión Cultural de la UNAM, que se publique en páginas pares el original latino y la versión de Herrera.

1 Los números entre paréntesis citan las páginas de *Un tal José Salomé* Arturo Azuela. México, Mortiz, la. ed. 1975.

LIBROS DE RECIENTE APARICIÓN



FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS

Ernest Cassirer tomo III

Filosofía

\$ 125.00

1a. edición

PSICOANÁLISIS DE LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

Erich Fromm

Psicología y Psicoanálisis

\$ 80.00

1a. reimpresión

EL TRIMESTRE ECONÓMICO 173

Varios

Revista de Economía

\$ 80.00

1a. edición

TRIMESTRE POLÍTICO No. 4

Varios

Revista de Política

\$ 80.00

EL ESTADO Y LA TELEVISIÓN

Varios

Revista Nueva Política

\$ 80.00

1a. edición

EL ALCOHOLISMO EN MÉXICO

Armando Javier Guerra Guerra

Archivo del Fondo

\$ 15.00

1a. edición

LAS ANTIGUAS HISTORIAS DEL QUICHÉ

A. Recinos

Colección Popular

\$ 25.00

11a. reimpresión

MAXIMILIANO Y CARLOTA

Egon Caesar Conte Corti

Historia

\$ 180.00

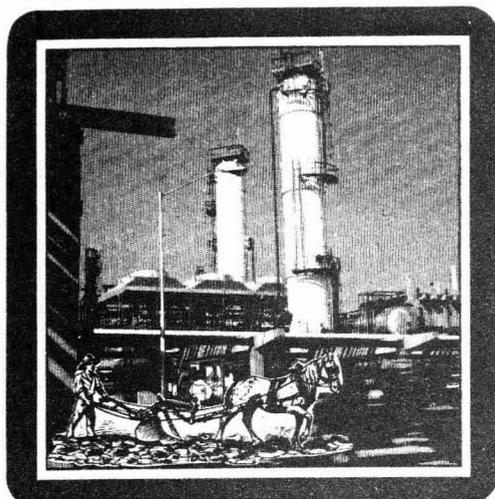
1a. reimpresión

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

DICIEMBRE 1976 **84** PRECIO \$ 2.00

**LA EVALUACION
DE TECNOLOGIAS
ALTERNATIVAS Y SU PERSPECTIVA
EN EL CONTEXTO
LATINOAMERICANO**

MARCELO ROBERT
TSUTOMU SAKAMOTO



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL UNAM

VIVIENDA

Arquitectura, Urbanismo, Sociología,
Asentamientos Humanos, Usos del
Suelo, Legislación,
Financiamientos...vinculados al
problema de la Vivienda Popular.

VIVIENDA

Publicación bimestral editada por el
Instituto del Fondo Nacional
de la Vivienda para los Trabajadores.

VIVIENDA

Permite una profunda
revisión de datos, opiniones y criterios
sobre las soluciones que se enfrentan al
problema de la vivienda
popular tanto en México como
en el extranjero.

Revista altamente especializada.
Una auténtica tribuna pública
sobre cuestiones de vivienda.
Dirigida al público interesado en
los problemas de la vivienda
de alcance social.
Contenido de interés permanente,
escrito por destacados especialistas.

Precio del ejemplar: \$ 20.00
Suscripción anual (6 ejemplares) \$ 100.00
Ejemplares atrasados: \$ 40.00

INFONAVIT

REVISTA VIVIENDA

Departamento de Orientación,
Difusión y Servicios Jurídicos
Barranca del Muerto 280, México 20, D.F.

LOS UNIVERSITARIOS

PERIÓDICO QUINCENAL
PUBLICADO POR LA DIRECCION GENERAL
DE DIFUSION CULTURAL • UNAM



Director: Margarita García Flores

Suscripción anual \$ 20.00
Dirección General de Difusión Cultural.
10o. piso torre de la Rectoría. Méx. 20. D. F.



HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEXICANO

EMILIO GARCIA RIERA



TOMO 1 / 1926-1940	TOMO 2 / 1941-1944
TOMO 3 / 1945-1948	TOMO 4 / 1949-1951
TOMO 5 / 1952-1954	TOMO 6 / 1955-1957
TOMO 7 / 1958-1960	TOMO 8 / 1961-1963

EDICIONES ERA

AVENA 102 / MEXICO 13, D. F. /  581 77 44



siglo
veintiuno
editores

Jorge Basurto
EL CONFLICTO INTERNACIONAL EN TORNO AL PETROLEO DE MEXICO
138 pp.

Pierre Bourdieu y otros
EL OFICIO DE SOCIOLOGO
372 pp.

Maud Manoni
EL PSIQUIATRA, SU "LOCO" Y EL PSICOANALISIS.
251 pp.

César Fernández Moreno
BUENOS AIRES ME VAS A MATAR
169 pp.

Mario Benedetti
LA CASA Y EL LADRILLO
138 pp.

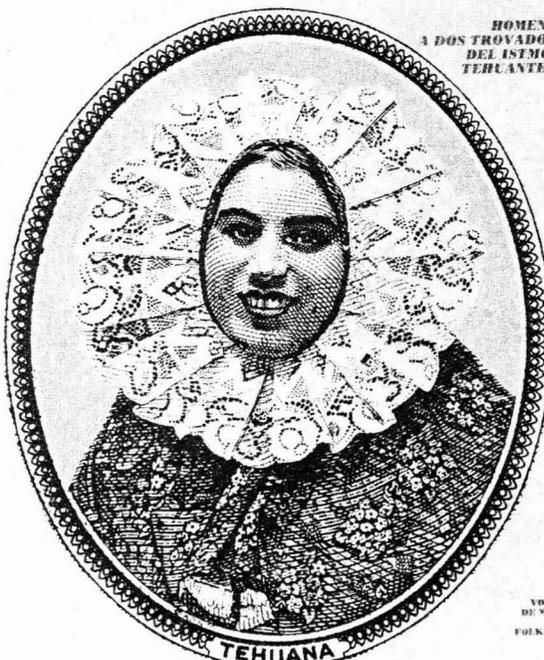
Si desea recibir información periódica sobre nuestra producción editorial, envíe su nombre y su dirección a: Siglo XXI Editores, Apdo. Postal 20-626, México 20, D. F. Tel.: 550-25-71

ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL □ MUSEO DE ARTE MODERNO
CHAPULTEPEC □ MEXICO



UNAM/DIFUSION CULTURAL VOZ VIVA DE MEXICO



VOZ VIVA
DE MEXICO
SERIE
FOLKLORE I

La universidad y su futuro inmediato*

Hace cuatro años la Universidad estaba cerrada; cundían el desaliento y el escepticismo. Diversos problemas, durante largo tiempo acumulados, habían llevado a la Institución a una situación difícil. La plétora causada por el crecimiento desmedido, las tendencias anárquicas, la violencia expresada en distintas formas, las exigencias laborales traducidas en apremios ilegales, entre otros factores, interfirieron seriamente en las tareas académicas. Ante ese desafío la Universidad dilató su ámbito de acción al descentralizar la enseñanza profesional, estimuló el desarrollo de la investigación, modificó planes y programas de estudio e introdujo nuevas opciones profesionales, vigorizó las actividades culturales, construyó nuevos edificios para aulas, laboratorios, bibliotecas y cubículos de profesores e investigadores, adquirió equipo adecuado para el mejor desarrollo de la docencia y la investigación, elaboró nuevos instrumentos jurídicos que regulan el trabajo universitario, celebró acuerdos de intercambio con otras instituciones, incrementó los programas de formación de personal académico y acentuó la proyección social del trabajo de todos los universitarios.

Todo eso ha sido posible. Existen las bases para un trabajo continuado en ese sentido; las pusieron y consolidaron quienes creyeron en la Universidad cuando algunos dudaban de ella, y los que trabajaron para su engrandecimiento cuando hubo quienes la quisieron sometida, instrumento de facción.

La cuestión fundamental en el futuro inmediato de nuestra Alma Mater es definir el tipo de Universidad que los universitarios y la sociedad desean: una institución académica que enseñe, investigue y difunda la cultura eficientemente y con libertad plena y que por esto mismo pueda ser crítica y con proyección social, o bien una institución militante y de facción utilizada como ariete político.

Para nosotros el dilema tiene una respuesta clara, que ha sido guía permanente en nuestra gestión. Las metas alcanzadas, dentro de los objetivos de superación académica y proyección social, nos permiten, de una parte, demostrar que la vida universitaria autónoma es posible y, de otra, decir al país que utilizamos de manera racional y fructífera los recursos de que nos ha provisto.

* Palabras del Rector tomadas de su informe sobre las actividades de la Institución en el periodo 1973-1976.



ELIRA
GASCÓN
May. 76.