



Volumen XV, Número 5
México, enero de 1961
Ejemplar: \$ 2.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
Doctor Nabor Carrillo

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés

Coordinador:
Henrique González Casanova

Jefe de Redacción:
Carlos Valdés

Secretarios de Redacción:
*José Emilio Pacheco
y Juan Vicente Melo*

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00
Suscripción anual: „ 20.00
Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.—

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

POESÍA

Un poema

Emilio Prados

ENSAYOS

¿Realismo mágico o realismo crítico?

Julieta Campos

La novela nueva: su presente y porvenir

Francisco Olmos

ENTREVISTA

Buñuel

Elena Poniatowska

FICCIÓN

El Parque Hondo

José Emilio Pacheco

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Juan García Ponce

LIBROS

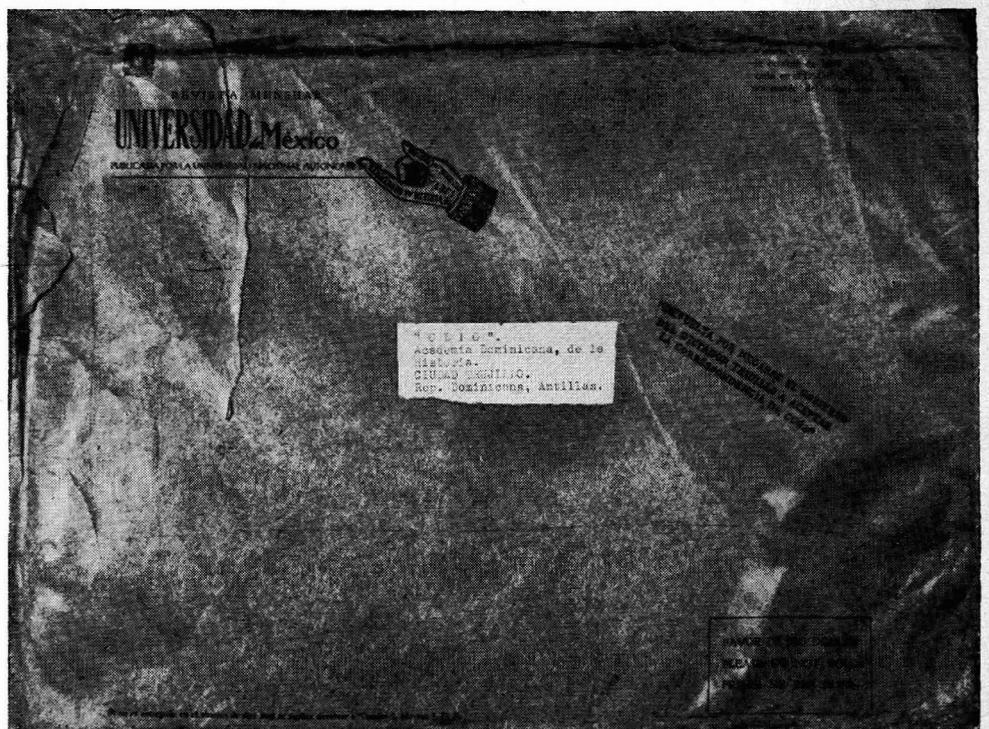
Ramón Xirau, Juan Vicente Melo

ANAQUEL

Francisco Monterde

DIBUJOS

Héctor Xavier, López Loza



la feria de los días

SIN CESAR se festeja entre nosotros el mantenimiento de una "libre expresión" que, se nos dice, contrasta de modo brillante con las cadenas que en otras partes del mundo someten a la prensa, acallan la voz de los escritores y deforman de mil suertes la realidad. Por supuesto, la libertad de expresión es una garantía incluida en la Constitución, y todos los mexicanos estamos muy orgullosos de ella; nadie se atrevería a sostener que debe ser violada. Sin embargo, proceden ciertas aclaraciones, aun a riesgo de que dañen la imagen idílica que nos place formarnos de todas nuestras cosas.

I

¿ES LIBRE —o solamente es impune— la vociferación irresponsable de algunos grandes periódicos que viven de la venta de sus

editoriales y de sus noticias, adaptándolos al gusto o al interés del mejor postor?

II

¿ES LA libertad el motivo que inspira, en los mismos ámbitos de "esa" prensa, el constante regateo de la exactitud, la difusión sistemática de la calumnia, y el empleo necesario y dócil de unas "agencias informativas" expertas en la diseminación tendenciosa de verdades a medias e interpretaciones ad hoc?

III

¿DE QUÉ conductos dispone el pueblo para expresar, siquiera con relativa eficacia, sus inconformidades, sus demandas fundamentales, sus agravios?

IV

¿ES o no cierto que algunos funcionarios oficiales, más o menos privados, intervienen en los asuntos y rumbos de la prensa, mediante presiones que van desde el consejo amistoso hasta la censura franca? ¿Es o no cierto que dictan variables tabús y consignas? ¿Es o no cierto que alquilan plumas y compran silencios?

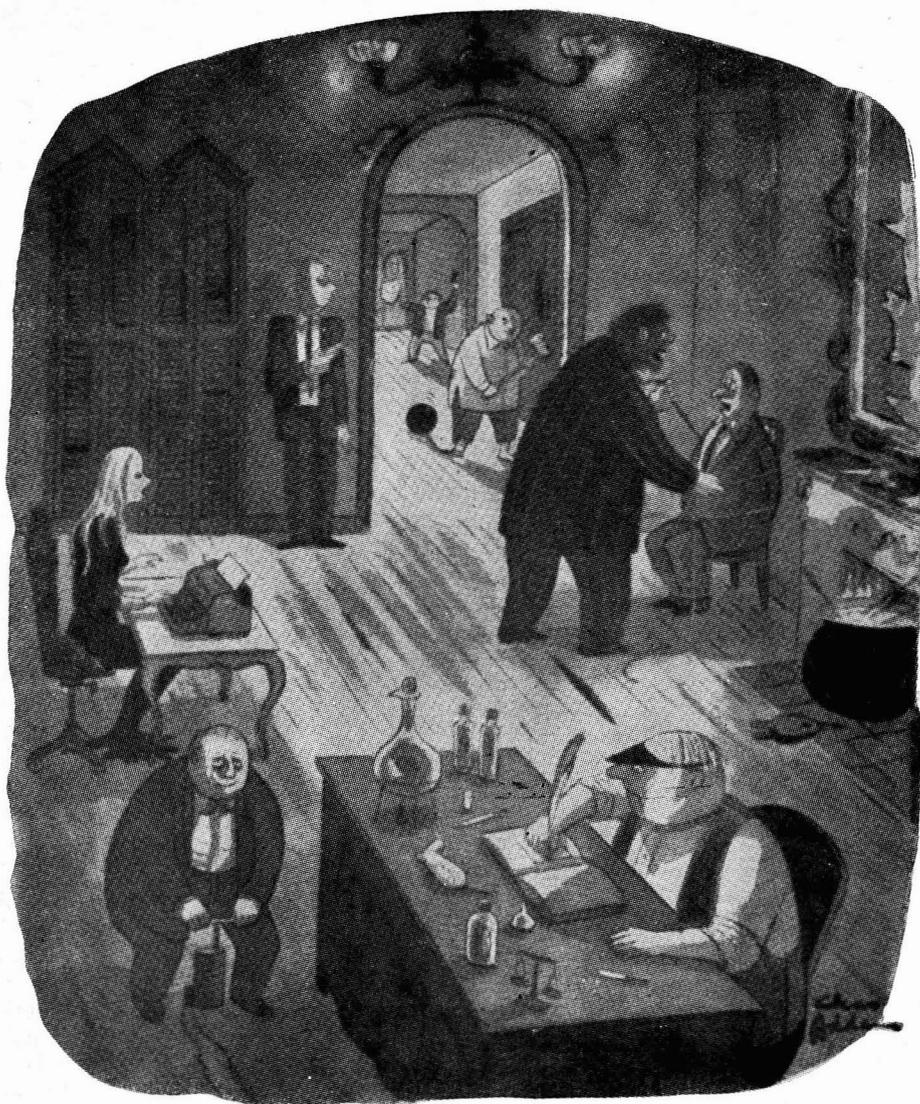
V

¿HA AUMENTADO o disminuido, en el curso de los últimos años, la vigencia *efectiva* del derecho a la crítica?

•

Y CONSTE: nada afirmo; me limito a preguntar.

—J. G. T.



—Dibujo de Charles Addams

¿REALISMO MÁGICO O REALISMO CRÍTICO?

Por Julieta CAMPOS

Fotos de Ricardo SALAZAR

DESDE EL romanticismo, los temas de la soledad y la angustia han penetrado en la literatura hasta llegar a la desintegración más definitiva del sujeto en la novela contemporánea. En los ejemplos extremos, el rompimiento es tajante entre el hombre y el mundo, es decir, lo contrario de la concepción "clásica" de la vida, que equilibra la influencia de ambos entre sí. Cuando en la literatura hispanoamericana ha prevalecido aquella actitud, ha sido un poco por imitación y también por rechazo de una realidad negativa a la cual no se ve salida. Aunque la poesía ha reflejado más que la novela esta tendencia, en México se ha dado una corriente novelesca bastante nutrida que, con diversos matices, se inscribe dentro de la misma dirección.

Al filo del agua, en 1947, deslinda dos etapas de novela mexicana contemporánea: el ciclo de la Revolución y la nueva corriente, más interiorizada e interpretativa, característica de los últimos años. Los notables valores expresivos de Yáñez señalan esa obra como punto de partida evidente del nuevo tono narrativo, aunque haya indicios anteriores, como las dos primeras novelas de Revueltas. Desde entonces, la producción muestra ciertos rasgos semejantes, por la visión del mundo mexicano que refleja: la mirada de los narradores pretende descubrir manifestaciones vitales, emotivas sobre todo, esenciales a *este* hombre y *esta* situación de México, como si se tratara de una conciencia singular y desligada. Últimamente aparece un nuevo elemento, la *perspectiva crítica* sobre la realidad, que la ve quizás menos de cerca pero en relación con algo más amplio, con el destino del hombre contemporáneo. Aquellos que no adoptan una actitud crítica no reflejan tanto una realidad falsa como una realidad incompleta. Cerrada e inmodificable, es un pasado presente desprovisto de dimensión futura y de esa concepción de la realidad y del tiempo se desprende una visión parálitica del hombre, sin ninguna posibilidad de acción sobre el mundo. Hay pues, hasta ahora, una tendencia predominante y otra que apenas comienza a manifestarse. Dentro de la primera se cuentan Yáñez, Revueltas, Rulfo y, con otros matices, López Páez y Sergio Galindo; con una temática muy distinta entre ambos, Rosario Castellanos, y Carlos Fuentes representan la segunda actitud.

Hay algo, sin embargo, que identifica a las obras escritas después de 1940. Ese carácter común es, esencialmente, la pretensión de interpretar una realidad, de no limitarse a su reproducción, recuento o reportaje. De *Al filo del agua* a *El bordo* priva en la conciencia de los novelistas algo más que el deseo de interesar la curiosidad del lector con la secuencia de un argumento con apariencia verídica. El hecho mismo de que quienes quisieron reconstruir la historia revolucionaria se apegaran casi siempre a los personajes históricos reales imponía un primer obstáculo técnico. La novela histórica es, por naturaleza, un género ambiguo que al pre-

tender hacer de la historia una novela la convierte en memoria o crónica y la priva de uno de sus caracteres esenciales: constituir, más que un espejo, un reflejo virtual de la realidad. Ahora los escritores tratan de crear una *estructura* artística, donde los sucesos y personajes recogidos de una realidad múltiple se articulen de acuerdo con una lógica propia a la forma novelesca. *El rey viejo* es un interesante experimento de asimilación del género histórico y la obra de ficción *strictu sensu*. Fernando Benítez ha intentado, con notables aciertos psicológicos, esa alianza difícil de personajes tomados directamente de la historia y otros sintéticos, que contienen las facetas de muchos individuos reunidos en la proyección de un destino "posible". Aunque el enfoque crítico de Benítez sobre la vida política del país lo acerca a la nueva corriente *El rey viejo* no corresponde estrictamente ni a una ni a la otra de las dos tendencias que, con cierta arbitrariedad implícita a toda clasificación literaria, nos han revelado coincidencias y diferencias fundamentales entre las más recientes novelas mexicanas.

Con el rescate de la forma trajeron los nuevos autores una revaloración del lenguaje que, especialmente en Yáñez y Rulfo, es utilizado con una conciencia máxima de sus posibilidades. El lenguaje se convierte en estilo, en caja de resonancia de una sensibilidad determinada, del ritmo y el tiempo vitales de la narración. Lleno de claroscuros y recovecos, reiterativo como la vida lenta, cerrada, de *Al filo del agua*; recreación poética de la sintaxis popular, para expresar una realidad aureolada de magia en Rulfo se llena en Rosario Castellanos del lirismo de la imaginación mítica de una raza que venera la palabra como "arca de la memoria". La escasa flexibilidad de la prosa de Revueltas se equilibra con cierta fuerza espontánea y un aliento de sinceridad e indudable carga emotiva. Fuentes busca una forma precisa, eficiente y económica, en lucha constante con el obstáculo de la facilidad y la fluidez directas de su lenguaje y López Páez y Galindo tratan de afilar una expresión adecuada a las sutilezas de sus sensibilidades, de sus propias experiencias vitales y literarias.

Si nos preguntamos cómo representan la realidad estos narradores advertiremos a primera vista que no podríamos conformarnos con llamarlos escritores *realistas*. En todo caso, habría que especificar cómo en Yáñez se trata de un realismo "de las esencias", de un realismo "mágico" en Rulfo, de un realismo "crítico" en Fuentes. La filiación hispánica de ese realismo de Yáñez se manifiesta en su busca de las realidades espirituales "orgánicamente" entretrejidas a las apariencias. Una realidad que se percibe, sin embargo, sensorialmente, muy ligada a los sentidos, apelando más a éstos que a la intelligen-

cia. Yáñez mira a su mundo a través de la experiencia del sujeto, de sus personajes. Revueltas agiganta los conflictos de las conciencias individuales frente a lo social y Rulfo interpreta la realidad, no psicológica ni socialmente, sino preocupado por descubrir la naturaleza profunda de la vida mexicana con una visión poética o "mágica". La evocación autobiográfica sirve a Rosario Castellanos para acentuar el juego de las relaciones sociales en la medida en que afectan la vida de los individuos y a López Páez para desligar la vida personal de las relaciones sociales. En los dos extremos de este péndulo sujeto-sociedad se encuentran Galindo y Fuentes. La atmósfera emocional, que se desprende de los personajes mismos, priva en Galindo sobre cualquier alusión ocasional a un ambiente determinado: su talento indiscutible está en revelar la trama de las relaciones humanas y, si se quiere descubrir alguna motivación social, queda al buen entender del lector. Fuentes, por el contrario, busca integrar en lo singular de los destinos de sus personajes las direcciones de la historia y tiene una aguda capacidad para escoger asunto, situaciones y personajes adecuados para representar con perspectiva el sentido de una época. Para todos, con excepción de Yáñez que nació en 1904, la Revolución Mexicana sólo es experiencia generacional en sus etapas finales. Es decir, durante la juventud o la niñez vivieron la culminación del movimiento revolucionario y luego su frustración. Las novelas que ahora nos interesan han sido escritas después de 1940 y el pesimismo prevaleciente en la mayoría de estos autores se debe a un sentimiento de frustración, a una falta de confianza en los resultados de la acción histórica, muy específicamente condicionados por sus experiencias del pasado inmediato. La Revolución Mexicana sigue siendo para todos —aun para quienes no plantean explícitamente conflictos distintos a los personales— el trasfondo obvio y, para muchos, inclusive la obsesión angustiada.

La realidad aparece a Rulfo destrazada, llena de dolor. El mundo se cierra sobre la experiencia pasada y pierde todo movimiento. Si el mundo rulfiano es angustioso es por esa inmovilidad, esa inmutabilidad. *Pedro Páramo* se desarrolla en un momento vagamente determinado de la Revolución —la lucha de facciones y luego la guerra crítera—. Cuando Juan Preciado llega a Comala todo eso ha pasado —Comala es un pueblo muerto, donde sólo quedan murmullos, rumores, recuerdos. El recuerdo sobre todo del cacique, "rencor vivo", es lo único en ese pueblo calcinado, derretido, cruzado por bandadas de cuervos, donde la atmósfera no es más que calor puro, sin aire, sin agua. Es el mismo paisaje de Yáñez, más trágico quizás. El "pueblo de mujeres enlutadas" es ahora pueblo de sombras, de muertos. "Hay pueblos que saben a desdicha... Este es uno de esos pueblos, Susana." "¿Y por qué se ve esto tan triste? —Son los tiempos, señor." "Y, sin embargo, padre, dicen



"el juego de las relaciones sociales que afectan la vida de los individuos"

que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre. ¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no? —Así es la voluntad de Dios." Como Faulkner, a quien se acerca no sólo por la técnica sino por la visión del mundo, Rulfo no ve ninguna posibilidad de rescate para un hombre desprovisto de salvación. La vida es sólo objeto de reflexiones en un mundo irreversible: Me, de la muerte. Son los muertos quienes se relatan sus destinos desde la impotencia más absoluta, la más esencial incapacidad de actuar. Destinos que no van a ninguna parte; vida detenida, que se confunde con la muerte. Diálogo de muertos que sólo puede tener un fin; el silencio, el desvanecimiento de la conciencia en la nada. Rulfo no cree que la realidad brutal pueda ser modificada por la intervención del hombre. En su mundo se detienen el tiempo y las cosas y los hombres no transcurren, sino que duran, al margen del dinamismo de la historia. La protesta contra la realidad de Susana San Juan —uno de los más hermosos personajes rulfianos— es la locura, que le devuelve las imágenes puras de la infancia. Lo demás es la muerte. La misma de Yáñez o de Revueltas.

Pocas cosas suceden en aquel pueblo cerrado, solemne, de *Al filo del agua*. Los grandes acontecimientos son las muertes; nada más importante en esa vida lenta, monótona. Las fiestas religiosas de duelo rigen el calendario vital de todos. Los sombríos ritos que

anuncian la inminencia de la muerte —Cuaresma, Semana Santa— en vez de las celebraciones jubilosas — Navidad, Epifanía. El pueblo es como una olla cerrada donde hierven vapores tan fuertes que en un momento lo reprimido tendrá que abrirse paso y escapar violentamente — muerte de Micaela por Damián, locura de Luis Gonzaga; huida de María con los revolucionarios. La acción es pasiva y hasta lo trágico sucede a la gente sin gran intervención de su voluntad, empujados todos a sus dramáticos destinos por un modo de vida, unas normas de conducta, que les son ajenos realmente. La única que se salva es María, la que decide evadir el destino funesto del pueblo, que seguirá consumiéndose al margen de la historia, y se marcha a la Revolución. En este personaje encarna un anhelo de liberación personal y colectiva que representa una época nueva. Pero el pueblo, la pequeña comunidad en conjunto, es la negación de ese anhelo; es lo estático, la rémora del acontecer histórico que, tras el paso de los revolucionarios, vuelve a quedar como antes, como "siempre". El tiempo en Yáñez es un transcurrir monótono, conmovido súbitamente por lo catastrófico. A pesar de que la acción sucede dentro de un marco histórico concreto, a pesar de la violenta irrupción revolucionaria, la impresión definitiva es de estancamiento no de dinamismo.¹ También Revueltas siente como angustia, con "infinito desconsuelo", la frustración revo-

lucionaria. Sus campesinos (*El luto humano*) no tienen más posesión que un Dios siniestro y una religión oscura, de odio y no de amor, de miseria y de soledad. La tierra que han recibido es seca y estéril; sin embargo no esbozan siquiera en su interior una protesta. Sólo les queda caminar "sin destino, sin objeto, sin esperanza. Por no dejar". También aquí la gran solemnidad no es el nacimiento sino la muerte que congrega a todos los vecinos —como en Yáñez— "para reverenciar, para recordar, entregándose a su recóndita nostalgia".

La visión del mundo del novelista se refleja concretamente en el tipo de conflictos que plantea entre el hombre y la sociedad, en el entrelazado de las vidas personales y el mundo. La novela supone sujetos concretos y un mundo exterior, que puede ser visto objetivamente y, al mismo tiempo, proyectado en la conciencia de los personajes o bien representado sólo en su exterioridad o sólo en su reflejo subjetivo. ¿Cómo han resuelto nuestros autores este dilema de las relaciones hombre-mundo y del punto de vista?

A través de una reconstrucción poética del clima emocional de la infancia, Rosario Castellanos escribe en *Balún Canán* el testimonio de la crisis de una familia feudal, cuando parecen conmoverse sus cimientos, la propiedad de la tierra y la servidumbre de los indios. El punto de vista está situado en la experiencia del mundo de los amos, de las relaciones personales que allí entraban en jue-

go. Los sentimientos —la ternura, el amor— son preferidos por el deseo de posesión: la madre, por ejemplo, prefiere al hijo varón porque encarna esa posesión y ese dominio. Las únicas relaciones auténticas son las de la niña con la nana y, a través de ese contacto, la niña aprende a “ver” a los indios y a no hacerse solidaria de la culpa familiar. En su conciencia se produce el duelo cruel entre el mundo ordenado y suave de la casa, la nana y los juegos y el mundo violento de la explotación y la rebeldía. Dentro del marco de la vida burguesa, Carlos Fuentes refleja también la deformación de unas relaciones condicionadas por el lucro y el poder. Mientras que *La región más transparente* deja abierta la posibilidad de una “renovación interior” de la burguesía —la reintegración de Robles a la conciencia de sus orígenes— *Las buenas conciencias* pone precisamente en cuestión los valores que pretende representar esa burguesía ante la práctica efectiva que caracteriza su conducta. La protesta de Ceballos frente al juego sucio de los “justos” en el mundo fariseo de la provincia es individual y solitaria. Se limita a una crítica moralizante, como si todo fuera cuestión de buena o mala voluntad individuales y quiere salvar su conciencia cristiana sin negar global y prácticamente a ese mundo enajenado. La novela “de la educación”, que desarrolla la crisis de conciencia del adolescente dentro del mundo burgués, tiene una bien cimentada tradición en las literaturas occidentales. Generalmente, esa crisis tiene uno de dos desenlaces: la abdicación o la soledad — o bien el protagonista acepta ese mundo o bien sostiene una rebeldía solitaria, que no trasciende de él mismo. El adolescente de López Páez (*El solitario Atlántico*) no encuentra refugio para abrigarse de las mentiras del mundo de los adultos y se repliega sobre sí mismo en busca de otra plenitud más verdadera, se entrega ciegamente a su destino. El Jaime Ceballos de Fuentes llega a entender cuál es la fuente originaria de las más graves mentiras sociales, que engendran todas las demás mentiras, pero es incapaz de salvar la contradicción entre lo que siente y lo que su medio le impone como verdadero: abdica. Se siente impotente para modificar el egoísmo, la inmoralidad, la hipocresía y la explotación; sólo desea cubrirlo de palabras para aceptarlo definitivamente. Renuncia a su rebeldía después de debatirse estérilmente entre un no poder aceptar y un no poder negar. Deja de ser la mala conciencia de los demás para ser “uno de ellos”, para integrarse a la “buena conciencia” de todos. Aunque la novela hubiera estado completa con el solo planteamiento de las contradicciones vitales dentro del universo de la manera de vivir burguesa, Fuentes prefirió contraponer explícitamente —con Juan Manuel Lorenzo— la existencia del otro mundo, el de los obreros, en oposición y acusación a la buena conciencia burguesa: “Voy a hacer todo lo contrario de lo que quería —añadió Jaime—. Voy a entrar al orden.” “—No vas a encontrar a nadie allí — le dijo, al fin, Juan Manuel—. No es grave... tu dolor. Otros... son los que sufren de verdad. Ceballos: un día... ya no tendrás derecho a colocarte aparte... con el pre-

texto de tu propia salvación. Algo... como una gran ola... te cubrirá. Te encontraras... analizándote... desesperado... y la ola no te respetará.”

Volvemos a Revueltas. Su hondo fatalismo en la concepción del destino humano, su ambigua esperanza, se revela claramente en la situación y la actitud del revolucionario, ese personaje sobre el cual vuelve una y otra vez como sobre su propio dilema vital. Si de algo puede liberar al hombre la revolución es de la opresión material, pero nunca del sufrimiento inherente a su condición humana misma. Esos comunistas de Revueltas, que sienten cierta solidaridad en el sufrimiento y la humillación de la cárcel (*Los muros de agua*), no se identifican en la acción común, sino en la pasividad común, en el sentirse solidariamente objetos de un destino ajeno que si llega a liberarlos será a pesar de ellos, fatalmente. Son “como figuras muertas de un juego fatal, en que no tenían intervención alguna.” Entre hombre y hombre, entre el hombre y la mujer sólo hay incomunicación. El líder se encuentra con “la más infinita soledad del alma como régimen único de convivencia”; su mujer, “encogida sobre sí misma, como envolviéndose en el cuerpo de su propia soledad” no logra salvar la infinita distancia que la separa de ese hombre totalmente ajeno; Gregorio, el militante, en medio de la actividad política se debate, “otra vez rodeado de tinieblas, solitario en medio de una tempestad de dudas”. Todos están frente a la soledad. Unos pretenden disfrazarla con ideas absolutas y otros se le entregan sin reservas ni aspavientos, con resignación. Ni la solidaridad —aun la revolucionaria— los salva de la soledad y la angustia. Actúan sí, pero sabiendo de antemano que la condición humana será eternamente la misma. La soledad, la incomunicación, son también constantes del mundo rulfiano. Entre el mundo hermético de Pedro Páramo —el poder y la violencia— y el de Susana San Juan —la belleza, el amor, la ternura— no podía haber comunicación: de ahí el refugio de ella en la locura y la muerte lenta, consumida, de Pedro Páramo. Susana murió y “desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas” y el cado “echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino”. Susana San Juan amaba la vida como los niños, “mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo. ¿Te acuerdas?” Era hermoso el mundo de la infancia: “Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer y reían; dejaban sus plumas entre las espigas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época. En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo.” Cuando su padre le anunció que Pedro Páramo la quería como mujer, ella se resignó y pensó: “Tendré que ir allá a morir.” No podía haber entendimiento, eran dos mundos que se negaban como el pecado y la inocencia, la crueldad y el amor. “¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber.”

Con las motivaciones íntimas de unas cuantas vidas que tratan, inútilmente,

de encontrarse a sí mismas, Sergio Galindo reincide en la misma línea temática, acentuando los imponderables de los destinos individuales, la subjetividad de las normas de convivencia que deben ser más objetivas, la incertidumbre de la vida en general. El sentido del tiempo se subjetiviza en Camerina Rabasa (*Polvos de arroz*) hasta el punto de perder todo contacto con el tiempo objetivo. Como las puertas de la casa, cerradas al mundo exterior, la vida interior de Camerina rompe con la realidad. En el desmoronamiento de esa existencia estéril y trágicamente ridícula podríamos descubrir, quizás, el decaer interno, orgánico, de una época y unos tipos humanos en vías de desaparición — la vieja aristocracia provinciana. Para el autor, sin embargo, la incapacidad de los seres humanos para abrirse a los demás, para salirse de sus propios subjetividades, no se refiere a determinada situación social, a determinados tipos, sino al hombre y a la vida humana en general. En *El bordo* prevalece el vacío de unas vidas sin contenido, personajes a quienes la posesión material de riqueza y seguridad no alcanza a darles una razón para vivir y que, dentro de sus pequeños mundos individuales no logran trascenderse ni realizar el amor, la fraternidad ni la comprensión humanas. El leitmotiv de esta corriente temática aparece también en la novela de Sergio Fernández, *Los signos perdidos*, donde los personajes acaban por no reconocer otra realidad que la subjetiva y hermética de cada cual. Una de las expresiones más desesperadas de esta tendencia es *El lugar donde crece la hierba*: la vida, espera sin futuro, no es aquí ya nada más que un paréntesis vacío de la nada a la nada.

Es indudable que la novela es el género más representativo en este momento de la literatura mexicana. La poesía, que antes tuvo una etapa de auge, va siendo menos pródiga mientras que los nuevos autores prefieren significativamente la forma narrativa. Si tenemos en cuenta que se trata de una de las manifestaciones literarias más afectadas por el desarrollo de la sociedad, no es difícil explicar los orígenes del fenómeno. La novela se ha desarrollado paralelamente al surgimiento y florecimiento de las ciudades modernas. Es decir, como reflejo de grandes transformaciones, cuando entran en contacto y chocan o se asimilan formas de vida antiguas con otras nuevas y el movimiento dentro del mecanismo social se hace más evidente que en las épocas de estabilidad. Las fábricas que han empezado a apretarse en los suburbios de la gran ciudad mexicana no han surgido solas. Ahí está una burguesía ya con caracteres muy acusados y unos obreros que no son los mismos de los primeros tiempos revolucionarios. Un sociólogo diría que las contradicciones sociales se han agudizado. Y, en efecto, no sólo prevalecen actitudes, maneras de sentir y de actuar, tipos humanos de etapas inmediatamente anteriores, sino que los personajes característicos del presente conllevan antagonismos que son el germen de etapas futuras. La forma novelesca, singularmente apta para el planteamiento de los conflictos entre el

hombre y la sociedad se convierte, pues, en la manera de expresión preferida por muchos autores, aun por aquellos que tratan de sustituir al conflicto del hombre con la sociedad el conflicto privado del hombre consigo mismo que, en última instancia, tiene su origen, aunque no sea obvio sino aparentemente remoto, en las relaciones de todos los hombres entre sí *dentro* de un medio determinado. Una sociedad donde coexisten diversos niveles tiene que ser infinitamente contradictoria. Al mundo moderno y ciudadano de burgueses, clase media, obreros, se opone otro extremo muy ajeno, muy al margen de las nuevas formas de vida y con una estructura espiritual muy distinta, el mundo del campesino, de los pequeños pueblos de la provincia mexicana. Y, como aplastado entre ambos estratos, esa masa que nutre los barrios más sórdidos de la ciudad y que sin ser ya campesina no ha llegado a proletarizarse. En dos escritores se reflejan, en su manifestación más conciente y acabada, estos mundos: el de Rulfo es el campesino, que él ve sin redención. De ahí todo su fatalismo, su pesimismo, su dolor, su angustia que no se limita a la idiosincrasia y la mentalidad mágica de un tipo concreto de hombre mexicano, sino que constituye una visión total de la vida y del mundo. Fuentes, por su parte, se interesa por fijar los rasgos del otro extremo: el creado por la burguesía y la industria. Su visión de la realidad tiene que ser, pues, como el mundo que pinta, más racionalizada y las

aristas de sus personajes más definidas. No todo es, sin embargo, claro y racional en las formas de vida de este nivel de la sociedad mexicana; sobre todo, en los ambiguos escalones de la muy pequeña burguesía y la amorfa población flotante de la ciudad de México. También esos estratos quiso representar Fuentes en su fisiología de la capital, *La región más transparente*; de ahí que no estén ausentes algunas constantes de irracionalismo como motivación vital, pero no como ingrediente de la visión del mundo del autor, sino de los personajes, muy concretos, que retrata. Rosario Castellanos, que penetra como Rulfo en las capas que no se han incorporado al mundo moderno —en su caso, la vida de los indígenas de Chiapas— lo hace sin el pesimismo de aquél; para ella no hay sólo resignación y estatismo sino rebeldía y solidaridad y, en consecuencia, la posibilidad de cambio. La postura de *Revueltas* es singularmente paradójica: se trata de ese mismo mundo mágico, cuya máxima expresión es Rulfo, pero con el ingrediente de un revolucionarismo *sui generis* que se nutre de aquel fatalismo en vez de intentar transformarlo. El rechazo íntimo de los demás hacia la vida que se impone históricamente se traduce en ensimismamiento y desconfianza. Los mismos que acompañaron a Yáñez en su penitente examen de la conciencia intranquila de un pueblo perdido, en vísperas de la Revolución Mexicana.

Los novelistas mexicanos se enfrentan ahora con problemas muy concretos, relacionados tanto con la técnica como con la visión del mundo. El problema técnico esencial es evidente; ¿puede ser utilizada la técnica narrativa contemporánea, desde la asociación de ideas y el monólogo interior hasta la discontinuidad de la secuencia temporal? Esos hallazgos formales han servido para reflejar un mundo al que se veía ya sin un sentido coherente: un mundo en el cual muchos elementos, especialmente los valores, empezaban a desintegrarse. Pero la desintegración temporal y de los caracteres significaba, de hecho, que el artista no encontraba ya ningún sentido a la realidad objetiva y que inclusive el sujeto, desgarrado frente al mundo, tenía dificultades para concebirse como algo unitario, como un ser con destino propio y no como una multitud de vivencias aisladas. Un carácter típico de la novela europea y norteamericana de los últimos tiempos es la falta de *caracteres*, de personajes que dejen una huella durable en la experiencia del lector. Pero el hecho de que determinadas técnicas hayan servido para expresar una actitud semejante no significa que esos recursos, válidos en tanto que permiten penetrar más en el interior de la conducta humana, no puedan expresar también otra actitud hacia el mundo: una actitud que descubra un sentido a la vida y una coherencia y una dirección a la acción de los hombres. La técnica no presupone la actitud hacia la realidad y, en tanto



"un anhelo de liberación personal y colectiva que representa una nueva época"



"La novela se ha desarrollado paralelamente al surgimiento y florecimiento de las ciudades modernas"

que se expresen profundamente los sentidos de esa realidad, todos los hallazgos del arte narrativo son utilizables. El problema se desplaza, pues, a su verdadero terreno, el de la visión del mundo. Y el dilema estrictamente técnico se convierte en una exigencia estructural, en una relación orgánica de la forma y el contenido — cómo lograr el equilibrio entre lo individual, las vidas concretas y el sentido coherente de la vida en esta época, en México, en el mundo. Por supuesto, cada artista tiene su propia experiencia de la realidad y su tono singular de sensibilidad. Pero, cualesquiera que sean sus opiniones generales, inclusive las políticas, un buen novelista acaba por descubrir y reflejar la realidad de su época siempre que no haga a un lado algunos de sus aspectos para representar sólo uno de ellos, siempre que saque a la superficie las corrientes a veces ocultas, los diversos personajes y factores que entran en juego en una sociedad, en un momento dado. Dos deformaciones pueden producirse frente a esta tarea que el narrador debe exigirse a sí mismo. Una es el peligro de condicionar los personajes a una concepción teórica previa del mundo en vez de partir, a la inversa, de los destinos personales dejados en libertad que, si son auténticamente posibles, tendrán que reflejar la compleja dialéctica de una época. Otra está en hacer de una visión parcial y subjetiva de la realidad, toda la realidad: la angustia, la soledad y la

muerte son una parte de la realidad pero no la agotan. Hay desesperación y angustia pero, más que en la conciencia del hombre corriente, que jamás renuncia absolutamente a la esperanza, en la de muchos intelectuales y artistas que así revisten un derrotado conformismo. Y esto les resta visibilidad, les impide contemplar la continuidad de la vida, el renacimiento de la esperanza y la capacidad que tiene el hombre, en todos los tiempos, de actuar y hacerse su propio destino.

Desde hace más de una década se viene hablando de una crisis de la novela. Los caminos de Proust y de Faulkner, se dice, han agotado todas las posibilidades de ahondamiento subjetivo en la conciencia y últimamente muchos novelistas se han dedicado a describir un mundo donde parece que sólo existen objetos, cosas morosamente detalladas, como si el hombre no tuviera ya nada que decir de sí mismo. Mauriac y Sartre, desde observatorios bien distantes, han coincidido en su desconfianza por el futuro de este género, tan rico hasta ahora. Pero ¿no sería justo preguntarnos si la crisis de la novela no se debe precisamente a que ha venido reflejando una conciencia en crisis? ¿A que la conciencia reflejada y agotada es una conciencia en trance de perecer y el mundo victo a su través un mundo en desintegración? Y algo más. Que quizás sea en nuestro mundo, este mundo que apa-

rece cada día más firmemente en la historia y que más que pasado occidental tiene un porvenir universal, donde el arte novelesco encuentre la salida al callejón de la conciencia que da vueltas en torno a sí misma o se detiene ensimismada en un universo blanco y estéril, de cosas sin vida. Si *nuestra realidad*, lejos de ser una "tierra baldía", ofrece un porvenir, al novelista hispanoamericano de hoy toca una labor llena de sentido, de posibilidades y de riqueza: integrar, con la cohesión de la forma tradicional y los hallazgos de la novela contemporánea en la exploración más profunda del hombre, ese mundo en transformación, con todas sus contradicciones y todo su dinamismo.

¹ *La tierra pródiga*, última novela de Agustín Yáñez, introduce un elemento dinámico: el ocaso del predominio de los caciques ante la embestida del progreso moderno. Sin embargo, la realidad mexicana sigue caracterizándose por esa *nivelación* peculiar de poesía y muerte violenta, intrigas políticas y progreso como fuerzas todas de igual valor, desencadenadas y un poco regidas todavía por la fatalidad —la mujer, la tierra— que asiste a la derrota del cacique y lo nutre nuevamente de energías. En definitiva, su destino queda en suspenso, como en espera de que el país sepa encauzar su fuerza primitiva y "lanzarla al futuro". La verdad, el porvenir, está en ese mundo violento pero aprovechable. El único progreso posible es el que impulsan quienes no vacilan en "ensuciarse las manos" y utilizar a las fuerzas reales, entendiendo como tales las que hasta el momento han sido más negativas y olvidando cualquier otra posibilidad de auténtica transformación.

LA NOVELA NUEVA: SU PRESENTE Y PORVENIR

Por Francisco OLMOS

Dibujos de López LOZZ

EN 1955, en su libro *Notas sobre la literatura española contemporánea*, prohibido por la censura, José María Castellet decía pertinentemente: "Si se considera que para España escribir es revelar la totalidad de la vida del hombre español actual, a fin de presentarlo al lector español, bastaría tomar al azar algunas novelas y obras de teatro contemporáneas, tenidas por más representativas, para comprobar que ninguna de ellas reúne las condiciones requeridas." Tras analizar algunas de las causas que venían impidiendo al escritor el cumplimiento de su cometido histórico, en su doble preocupación social y artística, agregaba: "Si se añade que a consecuencia de la guerra civil, la mayor parte de quienes tenían valor suficiente para erigirse en maestros tuvieron que ausentarse o callar, y que intelectualmente su puesto sigue vacante, se comprenderá que el escritor joven esté desorientado." Y terminaba con este sombrío y un tanto precipitado augurio: "Por poco consciente que sea —el escritor joven— no abriga muchas esperanzas en su porvenir literario..."

¡Qué camino se ha recorrido desde que Castellet publicó su libro! En el cortísimo lapso de cinco años ha surgido y se está imponiendo una rica promoción de novelistas jóvenes que va colmando aquel vacío con obras que con ser ya de elevado valor humano y artístico no son, para bien de la literatura española, sino un anticipo venturoso de lo que está llamada a ser en breve nuestra novelística.

El impulso dado a la narrativa española contemporánea por la novela nueva es de tal envergadura que si durante los tres lustros que sucedieron inmediatamente a la guerra civil la literatura española no existía prácticamente para el extranjero, en cambio, en estos últimos cinco años, nuestra novela ha logrado en el mundo una difusión sin precedentes en lo que va del siglo. Y ello por su radicación histórica, porque revela la vida del hombre español actual con amor y arte.

Pero la trascendencia del movimiento novelístico actual no se ha de calibrar únicamente por el lugar que está conquistando en el extranjero, si bien este hecho es en sí un dato valorativo.

Actualmente no existe un solo crítico español digno de ese nombre que no preste atención a la novela nueva, pese a las restricciones impuestas por la censura y los directores de periódicos o revistas, o las que se imponen los mismos críticos por miedo o por interés. La revista *Acento*, sugestiva en su primera etapa, —actualmente es una publicación oficial, esterilizada, anodina— consagró una sección especial a la novela nueva, contribuyendo con críticas idóneas a su impulsión.

J. R. Doménech, haciendo hincapié en su carácter renovador, afirmaba recientemente: "Puede decirse que esta-

mos presenciando un claro e inequívoco resurgir de nuestra novela." La razón de ese renacimiento reside —asegura— en el "saber que su papel está en ser un órgano vivo y fecundo en el mundo colectivo, y no en atrincherarse en los claustros sagrados de su propio mundo minoritario" (*Insula*, N° 162, p. 11), en dejar para otros el substituir la realidad por apreciaciones míticas de la vida y esforzándose en interpretar y presentar en la obra los fenómenos que se dan en la sociedad española en el momento en que vivimos, con ánimo de ayudar a superarla.

Por su parte M. Coindreau, a quien tanto debe la difusión de la novela nueva en Francia y los Estados Unidos, al subrayar la importancia y significación de nuestro movimiento novelístico, dice: "Me ha admirado la responsabilidad que anima a esos escritores jóvenes, y aún más la fe con que realizan su obra, sin que les arredren las dificultades, sean las que fueren." Comparando estos novelistas con la "Beat generation" estadounidense, Coindreau añade: "Si hubiera que compararlos sería, en todo caso, para oponerlos." Los americanos "se dedican frenéticamente al exhibicionismo, al escándalo y a la violencia, todo ello mezclado con una confusa metafísica perfectamente pueril". Los jóvenes escritores españoles y americanos, afirma "representan dos formas opuestas de entender la vida, el arte, la literatura. La "Beat generation" es una impostura" (*Insula*, N° 154, p. 5).

Los creadores de la nueva narrativa son jóvenes. El mayor, José Corrales Egea nació en 1919 y Luis Goytisolo-Gay cuenta apenas veinticinco años. Alguno de ellos, como Juan Goytisolo, lleva publicados una media docena de libros, uno de los cuales ha sido vertido a doce lenguas. Los otros, salvo rara excepción, aunque hayan escrito varias novelas, están en las primeras publicaciones. Y a pesar de ser jóvenes, de haber publicado individualmente poco y tener que hacer frente a la coacción oficial que se ejerce sobre ellos, en detrimento de la expansión de sus cualidades artísticas, ocupan el primer plano de la actual novelística por derecho propio. Sin que concedamos a los premios interpretación apreciativa, salvo en estos y otros casos aislados, basta fijarse en la siguiente relación de obras, y de los galardones que en general las acompañan, para formarse una idea aproximada, aunque sólo sea por referencia, de la importancia del conjunto:

R. Sánchez Ferlosio: *El Jarama*, premio Nadal de novela 1955;

Juan Goytisolo: *Duelo en el paraíso*, premio Índice 1955;

J. López Pacheco: *Central eléctrica*, finalista del premio Nadal 1956;

C. Martín Gaité: *Entre visillos*, premio Nadal 1957;

Jesús Fernández Santos: *En la hoguera*, premio Gabriel Miró 1957;

Luis Goytisolo-Gay: *Las afueras*, premio biblioteca Breve 1958;

J. García Hortelano: *Nuevas amistades*, premio Biblioteca Breve 1959;

Antonio Ferres: Varias veces finalista del premio Nadal: *La piqueta* 1959;

A. López Salinas: *La mina*, finalista del premio Nadal 1959.

En 1960, han salido, entre otras, *El haz y el envés*, de J. Corrales Egea y *Campos de Níjar*, de Juan Goytisolo, que avaloran —cada una con sus peculiaridades— el conjunto.

Los primeros atisbos de la novela nueva aparecen en *Juegos de manos* (1954) de J. Goytisolo. Lo característico de *Juegos de manos*, independientemente de las influencias extranjeras que revela, es que el autor expresa en la obra sus inquietudes dentro de la problemática española, en un momento dado de la historia y con la conciencia que tenía entonces de ella. La vinculación de la literatura a la realidad múltiple y moviente de España y un afán por traducir esa realidad haciendo arte, que es lo propio de la novela nueva, están ya patentes en esta novela primeriza de J. Goytisolo. *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos, que ve la luz ese mismo año, representa un paso más en la fase inicial de la novela nueva, que cierra con broche de oro *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio.

La novela nueva no tiene guías en el sentido estricto del vocablo, no se rige por ningún modelo. Cada uno de nuestros novelistas busca forjar su propia personalidad literaria a través de la actividad creadora; de ahí la diversidad temática y la profusión de procedimientos narrativos entre ellos. Su único denominador común es el deseo de traducir y apoyar los cambios que se están gestando en la realidad y de participar al tiempo en la renovación del arte. No obstante, por sus cualidades intrínsecas, y sin desdoro para las otras, existen varias novelas que pueden ser consideradas como un hito dentro de la nueva narrativa: *El Jarama*, *Las afueras*, *La mina* y *Campos de Níjar*. Las cuatro poseen un marcado carácter innovador, ya sea por la audacia del contenido, por la técnica novelística o por ambas a la vez, sin que con esta distinción caigamos en el error de separar el contenido de la manera de expresarlo.

II

Por su naturaleza y objetivos, la novela nueva es substancialmente humana y al reivindicar lo humano revaloriza el arte. Para cumplir la misión que se asigna, cada escritor adopta una técnica que le permite a la vez abstraerse a la presión estatal y hacer impacto. De ahí la diversidad de medios expresivos.

La obra no es para él un ejercicio estilístico o un espejo en el que se contempla, impudicamente sublimado, el autor. Nada más lejos de él que el exhibicionismo o la diversión. Crear, expresar es traducir los nuevos procesos que aparecen en la vida, dar fe de esos procesos, ayudando a los demás a que tomen conciencia de ello con vistas a favorecer la aceleración del ritmo del

desarrollo de los mismos. Al esforzarse en penetrar cada vez más en la vida, por ir al unísono con ella y buscar los medios de expresión pertinentes participa a un tiempo en la edificación de una sociedad y de una cultura nuevas. Por eso no disocian mecánicamente el conocimiento y la sensibilidad. Todo lo contrario: la sensibilidad y la imaginación, perfectamente hermanadas con el conocimiento le sirven para hacer más tangible lo real.

De la misma manera que rechazan la novela tipo en tanto que modelo, ninguno de nuestros novelistas se pretende teórico del arte de narrar. A lo sumo cuentan lo que hacen o tratan de hacer. Juan Goytisolo, que es entre ellos el que más ha escrito sobre la materia —y el que habremos de citar, por lo tanto, con mayor frecuencia— en la presentación de la serie de cortos ensayos aparecidos recientemente en un volumen, se precave contra quienes pudiesen creer lo contrario en estos términos: “Su único denominador común (el de los ensayos) radica en el propósito de abordar los diferentes aspectos y problemas de la creación literaria desde el punto de vista —tan importante como olvidado— de su motivación social.” Y recalca: “El lector no hallará, por lo tanto, en ellos, ninguna teoría de la Novela, ni nada que se le parezca.” (J. Goytisolo: *Problemas de la novela*, Editorial Seix Barral. Barcelona 1959.)

Esto significa, según quedó apuntado, que dentro de la nueva corriente novelística —cuyas características tratamos de esbozar— cada escritor busca su propia manera de novelar, como lo

confirma García Hortelano en este texto: “Esto de escribir —dice— no es sino un oficio artesano, uno de los pocos oficios donde no es posible trabajo en equipo y donde ciertos atavismos (con una clarísima raíz histórica), tales como la vanidad, la inspiración y otros carismas, enturbian —cada vez menos, es verdad— su modesto aire de taller” (*Índice*, N° 128, septiembre 1959). Lo que imprime vida y da cohesión al conjunto son los fines que se proponen alcanzar. Lo que les distingue entre sí es el camino que cada cual toma para obtener mayor eficacia con la obra; la técnica no es sino el vehículo que conduce al autor y al lector al término que el primero se propone. “Lo que para mí ofrecía mayor interés —García Hortelano se refiere a su novela *Nuevas amistades*—: la busca de un lenguaje ascético, un ritmo y una construcción, subordinados a una más eficaz expresividad.” Y especifica: “Me preocupa la adquisición de una técnica (o varias) y un lenguaje, aunque vislumbro que esta forja de herramientas pueden llevar a un estéril tecnicismo y un estilismo retórico.” (*Índice* citado.)

De los peligros señalados por García Hortelano no escapa la novela nueva, a pesar de que los objetivos que persigue parece descartarlos a priori. Algunos escritores han creído, en efecto, que esos objetivos pueden alcanzarse igualmente subordinando la materia del relato a determinados procedimientos narrativos preconcebidos. J. Goytisolo subraya dichos peligros al referir su experiencia de escritor en este sugestivo texto que, pese a su extensión, transcribimos íntegramente:

“A menudo —escribe—, en lo pasado, intentaba amoldar la materia del relato a una determinada forma o estilo de narrar (monólogo interior, enfoque cinematográfico, etc.). De ello resulta la deformación intelectual que se percibe en todas mis novelas anteriores a *La resaca*: buscando una originalidad formal, sacrificaba la autenticidad de las situaciones y personajes. Ahora creo que el tema determina necesariamente la técnica. Puesto que la realidad muda y se transforma de día en día, la novela realista no debe seguir ningún modelo por perfecto que sea: Ha de ser, por el contrario, tan maleable y dúctil como lo es la materia que pretende representar. El problema consiste en adaptarse a la realidad como Proteo, persiguiéndola a través de sus diversos disfraces y procurando desentrañar su sentido. La técnica se convierte, entonces, en una manera personal e intransferible de ver el mundo. Ello exige, de un lado, la revisión minuciosa del lenguaje; de otro, la liquidación de viejos esquemas formales que el autor tiende, por rutina, a imitar. Limpieza de estilo y acuidad de mirada deben ser los objetivos fundamentales del novelista.” (J. Goytisolo, *Realismo, Naturalismo, Imaginación*...)

La propia naturaleza y fines de la novela nueva le imponen una ubicación y vigencia nacionales y por consiguiente el rechazo de técnicas preconcebidas. Lo primordial es, por lo tanto, que el novelista conozca a fondo los problemas planteados por la realidad, en el momento de la creación. “La novela —advirtió Jesús Fernández Santos— deberá ser una interpretación del país en que vivimos, interpretación personal que nazca de un conocimiento íntimo de nuestras cosas” (*Ínsula*, N° 148, p. 4). Y pasando del criterio general sobre la novela a su manera de realizarla, en otra ocasión, precisa: “... a mí me atraen los temas que atañen, naturalmente, a España y que, por lo menos, tengan una cierta repercusión en la vida nacional.” En esto estriba esencialmente la diferencia entre la novela nueva y el resto. “En la narración —agrega J. Fernández Santos— lo que importa es lo que se cuenta”, sin que deje indiferente al escritor, ni mucho menos, la manera de contar. Sin embargo, “todo libro que basa su fama o eficacia en su técnica pasa pronto” (*Acento*, febrero 1959.)

Todos los novelistas de la promoción que nos ocupa concuerdan en lo fundamental: la necesidad ineludible de supeditar el arte a la vida y por ende la técnica al contenido. El carácter innovador de la nueva novela radica en la observancia de esta exigencia.

La necesidad de que la novela aborde problemas reales de repercusión nacional proviene de que, “la transformación de la sociedad no es una cosa abstracta, sino que se plantea en términos de urgencia” (J. López Pacheco, en el “Primer Coloquio Internacional de Novela”, Formentor, julio de 1959). Y Juan Goytisolo en la misma ocasión precisa: “Durante largo tiempo, la mayor parte de nuestros escritores no han descrito la sociedad tal como es verdaderamente, sino tal como se imaginaban que era.” Y añade “es en los períodos difíciles cuando el escritor debe re-

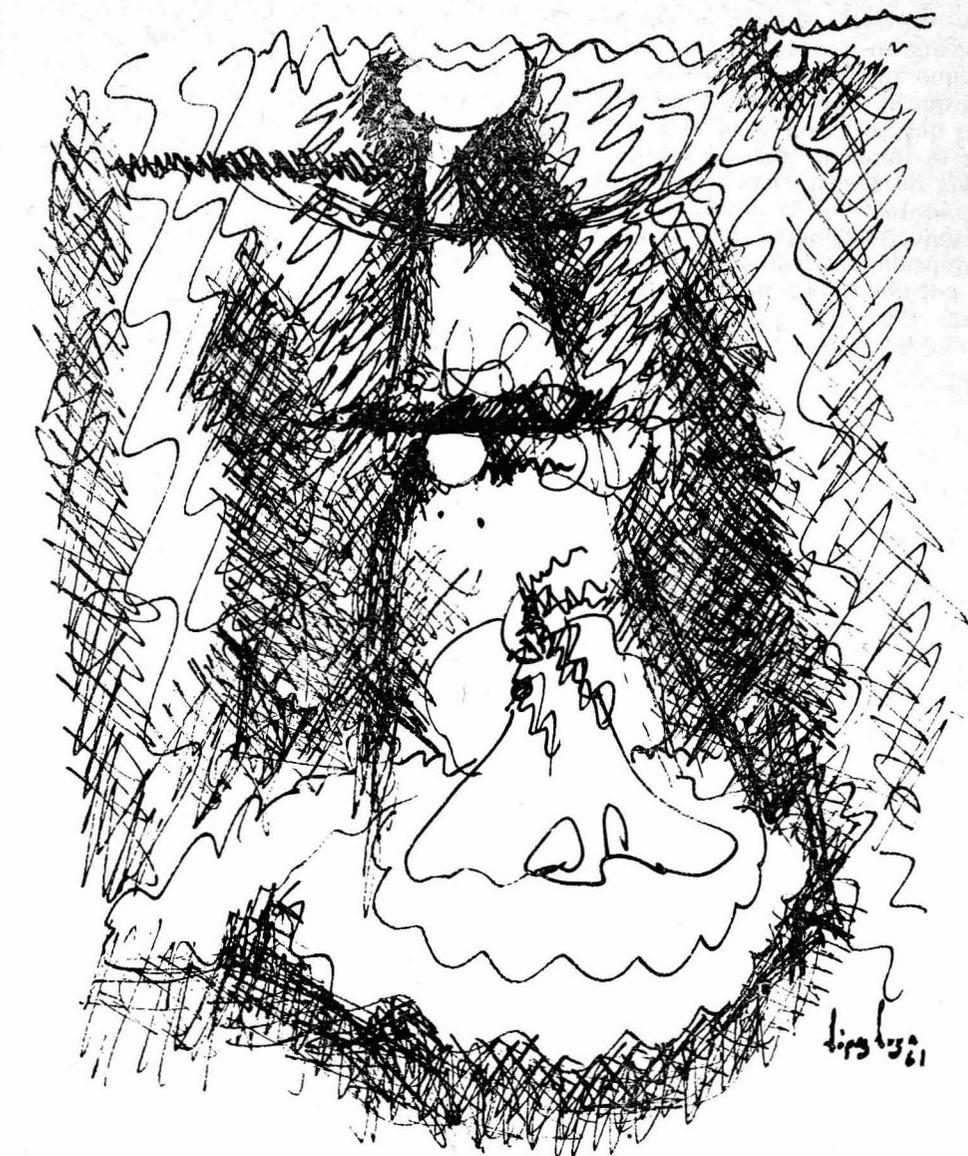


velar la verdadera faz de la sociedad y reflejar sus contradicciones", para apoyar el proceso de transformación de la sociedad, lo cual implica situarse en la dirección en que se está operando ese proceso, del que dichas contradicciones son un exponente.

Esto significa que para la novela nueva, como advierte A. López Salinas, "la literatura no es un fin en sí misma", sino que "sirve para estructurar a la sociedad". En consecuencia, el novelista ha de llegar con su obra a las gentes interesadas en la transformación de la sociedad y "plantearles los problemas", "problemas que nacen de la vida difícil" y que afecta sobre todo a "la gente hundida", aplastada por la actual estructura social. A nuestro novelista no se le oculta que la emancipación de los oprimidos es quehacer, en primer término, de los mismos oprimidos, cuya actitud es decisiva en los procesos históricos, pero la literatura puede ser un precioso instrumento en este sentido. Por eso no se limita a plantearles los problemas, a mostrar las causas de sus actuales condiciones de existencia, sino que, a la vez les infunde confianza en que pueden resolverlos y tanto más presto cuanto más actúen juntos sobre esas causas: "Mi creencia es esta: la gente tendrá más esperanza a medida que actúe más a favor de la esperanza" (*Destino*, 16. 1. 60). En otros términos: la gente tendrá más perspectivas de porvenir cuanto más actúe en un sentido de porvenir. Y en este orden de cosas la novela nueva desempeñará cada vez un papel más importante a medida que vaya descubriendo con mayor eficacia lo que se oculta tras las apariencias y cree, muestre la necesidad de otra realidad más acorde con las aspiraciones legítimas de todos los hombres a una vida plena y fecunda.

La nueva narrativa, sin caer en el sociologismo vulgar, se orienta en este sentido, pero entre lo que se propone hacer y lo que realiza, a veces, media todavía un trecho. De ahí que siendo por su contenido una literatura esperanzadora no siempre consiga irradiar esperanza. Esto se debe a que el escritor no ha asimilado totalmente la complejidad del movimiento de la historia o no ha logrado traducirla aún en la obra, entre otros motivos por la presión estatal de que es objeto, si bien no parece ser ésta una razón suficiente. Sean cuales fueran las motivaciones, lo cierto es que a pesar de que la posición de nuestros novelistas ante la realidad difiere sensiblemente de la que suelen adoptar los escritores realistas burgueses, en determinados casos, las respectivas creaciones no llegan a expresar esa diferencia de actitud como lo vamos a ver.

Tomemos unos ejemplos. *La colmena*, de Cela, es una denuncia virulenta, sin paliativos de la realidad española. ¿Pero es una novela realista en el sentido que la novela nueva entiende el realismo? Evidentemente no. Lo sería si en ella apareciesen personajes que en realidad combaten con esperanza por una vida mejor, si Cela se esforzase por captar el movimiento de la realidad en el sentido en que ésta se proyecta. La realidad en Cela es un mundo cerrado y monstruoso, sin principio ni



fin, dominado por la fatalidad. Y los personajes aparecen sumidos en el dolor, resignados, impotentes o desesperados. Es que *La colmena*, en realidad, encierra una tesis, en el sentido estrecho y parcial del término: "Nada tiene arreglo —escribe en la Nota a la segunda edición de esta novela—: evidencia que hay que llevar con asco y resignación." Y no otra es la impresión que el lector saca al leer a Cela. No obstante *La colmena* es una sátira severa de la sociedad, pero una crítica a imagen de la visión pesimista de la existencia humana de su autor.

Esto demuestra que una novela puede recoger aspectos crudos de la vida sin ser realista, en el sentido que nos ocupa. Para ser verdaderamente realista, la obra debe mostrar las conexiones existentes entre las monstruosidades denunciadas y sus causas: la conexión entre la estructura de la sociedad, las relaciones de propiedad y la injusticia, de la cual las condiciones de existencia de los que padecen miseria material y espiritual es el resultado. De no ser así, la fabulación sustituye a la verdad y lo caricatural a lo auténtico, como ocurre en Cela. Su última novela, *Los viejos amigos* (1960) lo confirma plenamente.

Y sin embargo, sostiene que "La literatura o es una protesta o no es nada". ¿Pero de qué y a quién sirve este género de protesta? De nada ni a nadie.

Nuestros novelistas propenden por el contrario a desenmascarar lo que se oculta tras las apariencias. Ellos sostienen que todo tiene arreglo a condición

de que se ataje el mal por lo sano. Si los hombres han creado la estructura actual de la sociedad, en sus manos está el poder de crear otra. Sin embargo, si su postura ante los problemas de la vida es radicalmente distinta de la de Cela, a veces, por no llegar hasta el fondo del problema esa diferencia no se traduce en la obra.

Otro ejemplo de realismo, diferente en la forma, pero coincidente en el fondo, nos lo brinda Ana María Matute. Pero si Cela no se pretende realista, Ana María Matute, por el contrario, sí: "La novela, tal y como yo la entiendo —afirma— creo que debe ser, en principio, realista." "La función de la historia —agrega— debe ser entrañable, textualmente, casi" (*Insula*, marzo 1960). ¿En qué consisten el realismo y la historia para ella, en la práctica? A. M. Matute nos lo dice lisa y llanamente al tomar como ejemplo la guerra civil: "Mi padre se quedó sin dinero. Mi padre tenía miedo. Las criadas —excepto Anastasia— se fueron... La comida había que ir a buscarla..." (*Destino*, 23-1-60.) Desde este ángulo parcial enjuicia A. M. Matute nuestra dolorosa tragedia nacional que sirve de materia a su novela *Primera memoria*, Premio Nadal 1959.

A. M. Matute dice que le preocupa "el porqué los hombres no se entienden", preocupación que compartimos tantos españoles, y que eligió "la literatura como medio más idóneo y eficaz de comunicar a los hombres mi idea de ellos y de decirles mi solidaridad en su

dolor de vivir" (*Insula*, N° citado). Pero como no se acerca a los esfuerzos de los que sufren por vencer las resistencias que se oponen a que vivan mejor, sino que se atiene a la idea pesimista que se forma de todos los hombres, a través de la experiencia que posee de algunos de ellos, la novelista nos revela un universo sombrío, a semejanza de su concepción del hombre, sin un resquicio por donde penetre la luz de la esperanza, por débil que sea, sin llegar a explicarse ni explicar las razones que impiden a los hombres entenderse.

Por no ir a la vida con ánimo de comprender, por no ver que el dolor de vivir tiene sus raíces en las estructuras que condicionan la existencia de los que sufren, A. M. Matute recurre al consabido tópico de que el mal que le preocupa reside en los hombres y que hay que cambiar a los hombres para que cesen sus sufrimientos: "Despertar las conciencias contra el egoísmo y la justicia 'con' el amor y la caridad" (*Destino*, N° citado) es su objetivo ¿Y cómo puede A. M. Matute contribuir con su obra a desterrar el mal predicando la caridad, si ésta no es sino la cobertura de la injusticia y por lo tanto uno de los instrumentos de disimulo que utilizan los que viven de la injusticia?

Lo quimérico de su objetivo se trasluce con todo su rigor al anunciar su próxima obra, *Libro de juegos para los niños de los otros*, en estos términos: "Es para los niños que no tienen juguetes y sí hambre, soledad, pillería..." (*Ibidem*) ¿Y qué les ofrece la autora a esos niños famélicos, harapientos, rechazados, delincuentes víctimas de la necesidad? Unos cuentos, —que muchísimos de ellos no leerán siquiera porque son analfabetos— en forma de caridad que les permita alimentarse con el engaño de la evasión. Pero esos niños, esa legión de niños necesitados, a pesar del libro que se les destina, continuarán sin juguetes, con hambre, solos y abocados a la delincuencia. A. M. Matute, pese a sus buenas intenciones, con su obra no puede alcanzar el fin que se propone porque los medios que sugiere para lograrlo están en contradicción con él. El mal que denuncia es inherente a las estructuras que lo engendran y sólo ayudando a superar éstas se conseguirá vencer aquél.

Nuestros novelistas discrepan de ese género de realismo, propio de los escritores de la burguesía, por su ineficacia y por lo que disimula, aunque no siempre consigán superarlo. Por eso conciben unánimemente la literatura como un instrumento que propicie la introducción de cambios substanciales en la sociedad, y no se conforman con que el autor sea mero testimonio de su tiempo. De novela-testimonio puede catalogarse *Nada* de Carmen Laforet, *La colmena* de Cela, algunas creaciones de A. M. Matute, Delibes, Dolores Medio, Elena Quiroga, etc., pero con ser utilizable esa novelística es insuficiente, como hemos visto con unos ejemplos, porque en verdad no remueve nada.

Para la nueva novelística, la obra debe reflejar el espíritu de nuestra época en el marco de las condiciones concretas de nuestro país, en general, y de los aspectos de la vida que le sirve de materia, en particular, pero sin caer

en esquematismos que salen de los cauces de la buena literatura ni confundir lo accidental con lo esencial, lo superficial con lo significativo. La novela nueva tiende a mostrar la esencia de su época, su espíritu, su carácter múltiple y cambiante a la luz de un arte que ayude al hombre a vencer —y no soportar— la adversidad, lo cual implica recoger aunque sólo sea un rasgo de la nueva conciencia, un conflicto entre lo viejo y lo nuevo, que es la única manera de dar una imagen verídica de sus contemporáneos y hacer obra perdurable.

Una literatura con estas características exige del escritor un desvelo constante por ver y comprender para poder contar y convencer, y lleva consigo la necesidad de tomar partido por lo nuevo, es decir comprometerse con lo que pugna por romper los viejos moldes que comprimen a la sociedad española, impidiéndole avanzar. Para nuestros novelistas el realismo implica el compromiso. Por eso, algunos de ellos se re-



sisten a calificar la novela nueva de comprometida. Si es nueva, ha de ser comprometida; ha de alimentarse de la realidad actual y alimentar a su vez a la realidad para superarla. Es, según ellos, su razón de ser y en ello se distingue de la literatura que tiende a perpetuar el presente con llamadas a un pasado mítico o con saltos en el vacío. En ello se diferencia, asimismo, de la novela testimonio, tal como suele interpretarse este término.

La voz comprometido suele producir sobresalto en las almas "bien pensantes", en cambio, si la expresión es nueva, lo que encierra es tan viejo como la tradición realista de la literatura española y consubstancial a ella. Comprometidos, en su tiempo, fueron los autores que abrieron la perspectiva en la cual se ha desarrollado nuestra tradición y la figura cimera de la misma: Cervantes. Autor comprometido es Lope de Vega en *Fuenteovejuna*, por ejemplo, y Calderón de la Barca en *El Alcalde de Zalamea*. Por eso no se representan esas obras hoy en España. Comprometidos han sido en el primer tercio de nuestro siglo Antonio Machado, el dramaturgo García Lorca y el humanísimo Miguel Hernández. Por eso yace en el silencio una parte importante de su respectiva creación literaria y tuvieron, en parte, el fin que ya sabemos. Todos ellos buscaron con su obra contribuir al desarrollo de la sociedad en su tiempo y figuran como los más destacados innovadores de nuestra literatura. Nuestros escritores comprometidos, obedeciendo a la misma ambición, pero en nuestra época, laboran —cada cual en la medida de sus posibilida-

des— como sus predecesores en la dirección de la historia y aparecen ya como los innovadores de la literatura de nuestros días. Por eso, su obra, como la de quienes los han precedido, no consigue manifestarse en toda su amplitud y alcance.

III

La novela nueva se inserta en la tradición realista de la literatura española. En sus comienzos padece el influjo de las corrientes extranjeras y en primer término de la novela americana. No es difícil observar trazas de Faulkner, Truman Capote, Carson MacCallers o de Vittorini, Kafka, Gide o Sartre. Es el período en que la censura prohíbe la publicación de las obras de más valía, españolas o extranjeras, mientras autoriza la aparición de los libros más inofensivos de los escritores citados, los cuales —repudiada la literatura oficial por el público español— se convierten en "proveedores intelectuales y literarios del lector español". En este sentido puede hablarse, en términos rigurosos, de una colonización cultural francesa, inglesa, americana y alemana sobre el público medio español en lo que al campo de la novela se refiere: (J. Goytisolo: *Para una literatura nacional y popular*.) La novela nueva, representada por escritores noveles, no escapa a los efectos perniciosos de esa colonización extranjera. Pero nuestros novelistas comprenden pronto la incompatibilidad existente entre el sometimiento estricto a técnicas forasteras y la realización de una obra que responda a las exigencias nacionales y poco a poco —con el retorno a nuestra tradición literaria— se van desprendiendo de influencias extrañas.

Esta evolución la señala Jesús Fernández Santos, al hablar de su propia creación, como sigue: "Sobre las influencias en mi obra, no es ésta tan extensa como para poder juzgar ya, con seguridad, cuales sean. Sin embargo, lo lógico es que uno se deje llevar por los procedimientos narrativos de los autores que admiraba o más le impresionaron en el tiempo anterior a aquel en que escribió su libro." Y añade: "Cuando yo empecé a escribir admiraba a los americanos. Ahora me aburren con igual intensidad." (*Insula*, N° 148.) El rechazo de la literatura americana es general entre los novelistas adscritos al realismo. Y a medida que se desarrolla su conciencia social y vislumbran con mayor claridad lo que se proponen y pueden hacer buscan en las mismas fuentes de nuestra literatura a los autores que en su tiempo concebían la obra como un medio de expresar la realidad en que vivían y su disconformidad con la sociedad correspondiente. Por eso propone Juan Goytisolo la vuelta a los clásicos con un espíritu nuevo para forjar una literatura nacional y popular, a la altura de nuestra época, entendiéndolo por "clásicos" "no el conjunto de libros que en la escuela nos han enseñado a respetar y a admirar, sino los que, respondiendo a nuestros interrogantes y preguntas, nos ayudan a vivir y nos sirven de estímulo y ejemplo". Imitar a los clásicos, no porque sean clásicos sino porque se mantienen vivos". (J. Goytisolo: *Problemas de la novela*.) No es que nuestros novelis-

tas pretendan sacar de los monumentos vivos del pasado las técnicas que requiere nuestro tiempo; pero tampoco pueden en modo alguno prescindir de las experiencias aleccionadoras del pasado, de las tradiciones nacionales. La novela nueva se enlaza con lo más representativo del pasado y así asegura la continuidad de la creación nacional de más pura estirpe.

Clásica es también —para la novela nueva— una parte de la obra de Pérez Galdós y Pío Baroja. De allí que reivindiquen sus nombres. Y no es que la técnica novelística de Galdós o de Baroja supongan una revelación para la nueva promoción de escritores, ni que ésta coincida con ellos en la manera de situarse ante la vida. Pero en la obra de Galdós y de Baroja se recogen aspectos verídicos de la sociedad de su tiempo que constituyen una denuncia de la misma, cosa inhabitual en la novelística de entonces. De Baroja —que es el más apreciado de los dos— se retiene su disconformidad con la convención en su vida y en su muerte, pero se rechaza su pesimismo, su falta de confianza en la acción de los hombres en sus combates por otras condiciones de existencia, que es lo que le ha llevado a centrar su obra en lo inesencial: “Este carácter efímero de mi obra —escribe Baroja— no me disgusta. Somos los hombres del día gentes enamoradas del momento que pasa, de lo fugaz, de lo transitorio, y la perdurabilidad o no de nuestra obra nos preocupa poco, tan poco que casi no nos preocupa nada.” (Pío Baroja: *La dama errante*, prólogo.) A nuestros novelistas, por el contrario, sabemos que lo que les preocupa ante todo es lo esencial, es decir los acontecimientos y sus causas, porque confían en la capacidad transformadora del hombre.

En la expansión de la novela realista han contribuido diversos factores. El primordial —condición de los demás— es la exteriorización del descontento que suscita en nuestro país la amarga realidad nacional. El análisis de la evolución de la novela resultaría parcial si no se tuviese en cuenta la sucesión de movimientos sociales que, iniciados en 1951, culminan, por el momento, en la huelga nacional pacífica de 1958. Esos movimientos han puesto de relieve el abismo que separa al pueblo de los gobernantes y al debilitar sensiblemente la autoridad del Estado han propiciado las condiciones que han permitido la aparición de la nueva literatura.

Expresión de esa realidad y anuncio de la subsiguiente efervescencia social son *Nada*, de Carmen Laforet y *La colmena*, de Cela. Con esta novela, Cela introduce el problema social en la narrativa de la posguerra con un criterio crítico-burgués. No obstante “su audacia debía sentar escuela y, a partir de *La colmena*, son muchos los novelistas que, con mayor o menor fortuna, se enfrentan a la problemática de lo real, de lo cotidiano.” (J. Goytisolo, *La nueva literatura española*.)

La creación de algunos premios literarios favorece asimismo el desarrollo de la literatura nueva. Es verdad que algunos de ellos: como el Juan March, fundado por los herederos del “último pirata del Mediterráneo” y otros de parecido jaez, oficiales o no, así como

ciertos jurados de premios que se pretenden independientes, son más bien un estorbo para el impulso de la novela realista, pero no faltan jurados íntegros que logran fallar con ecuanimidad, desprendiéndose de las presiones legales que se ejercen sobre ellos desde dentro y fuera, ni premios como el Biblioteca Breve en cuyas bases se lee: “El tema será libre, pero el jurado tomará primordialmente en consideración aquellas obras que por su contenido, técnica y estilo respondan mejor a las exigencias de la literatura de nuestro tiempo.” Tales jurados y tales premios son un incentivo para la literatura innovadora.

También los coloquios de novela iniciados en Formentor en 1959 son, y lo serán mucho más, un factor positivo para el porvenir de la novela. En el primero, que reunió a escritores españoles, franceses, italianos, etc. se puso a discusión el siguiente tema: “¿Cree usted que el papel del novelista es de ser testigo de su tiempo; de ayudar a la transformación de la sociedad o de crear un mundo novelístico independiente?” Del segundo coloquio (mayo 1960: ha nacido el “premio Nacional de los Editores” y el “premio Formentor”). Los coloquios de Formentor y los premios allí creados no cabe la menor duda que han de influir muy favorablemente en el futuro de la novela de nuestro tiempo.

Con los factores que estimulan el desenvolvimiento de la novela nueva coexisten otros que lo entorpecen. Entre ellos figura en primer término la censura. Hasta 1955 todo libro que tiende a recoger aspectos de la vida española actual con espíritu crítico pasa indefectiblemente a alargar la acusadora lista de libros prohibidos. Mientras tanto se fomenta con premios una “importante corriente nihilista creada por falsos escritores diseminados por toda España, los cuales unen a su irresponsabilidad intelectual —son gente que atacan sistemáticamente lo que ignoran— su impotencia para vivir en nuestro tiempo”. Todo lo que no sigue esa tendencia para-oficial está irremisiblemente condenado al silencio. “Poco importa el grado de inteligencia o la aportación

real de cada uno de esos autores al patrimonio de la patria o de la humanidad, lo que cuenta es que pertenezcan al sector de los buenos o de los malos.” (J. M. Castellet, obra citada.)

Las perniciosas consecuencias del furor cerril de la censura en el ámbito de la cultura acaban de ser denunciadas en la enérgica protesta dirigida a los Ministros de Educación Nacional y de Información y Turismo, encabezada por 250 personalidades procedentes de los más diversos campos de la cultura y de la política: académicos, catedráticos de Universidad, novelistas, poetas, dramaturgos, científicos, filósofos, ensayistas, cineastas, editores, directores de revistas literarias, periodistas, etcétera. Los firmantes ponen de relieve “la zozobra, próxima a la exasperación, a que se ve sometida nuestra labor por un sistema de intolerancia, confusión e indeterminación”. “Esta situación —añade— pone al escritor y al hombre de ciencia español en el trance, parecido al exilio, de trabajar con destino a editoriales, compañías y centros de estudios extranjeros — fuga cultural que el país no está en condiciones de padecer o asumir.” En consecuencia, piden a los Ministros de quienes depende se ponga término a la censura.

Resultado de esta situación, en el dominio de la narrativa, es que novelas como *La colmena*, *La resaca*, *El haz y el envés* y otras hayan sido constreñidas a ver la luz en el extranjero y que manuscritos de excelente factura esperen, a buen recaudo, el momento de su impresión.

Vinculada a la historia, el futuro de la novela nueva depende de la evolución histórica. Mas nuestros escritores no se limitan a esperar, con su obra buscan acelerar el ritmo de los acontecimientos penetrando cada vez con una conciencia más clara y mayor sentido de responsabilidad en los problemas de la hora, esforzándose por hallar y mostrar la verdad. El que la novela realista amplíe de día en día su público y consiga que la crítica le preste creciente interés es prueba de que va realizando progresivamente sus fines. Contribuyendo al porvenir de nuestro pueblo, crea su propio porvenir.



B U Ñ U E L

Por Elena PONIATOWSKA

LAS PREGUNTAS van y vienen, las palabras se cruzan en el aire y Luis Buñuel no pierde esa expresión tan suya que parece esperar siempre que se le diga algo interesante. Casi calvo, excepto por unos cabellos de los lados y unos cuantos en la parte alta de la cabeza, con un bigote delgado y la nariz que se achata curiosamente en la punta. Buñuel tiene un rostro de labriego. Es de esos hombres que alzan la vista al cielo y saben cuando va a llover. Una mano apoyada sobre su pala, en medio de la llanura inmensa, sus facciones talladas a lo hondo, curtidas, son reservas milenarias de vigor. Sólo un punto vulnerable: para oír se pone la mano en la oreja formando un caracol. Con el ala de su oreja construye un pequeño biombo; un dique que evita la dispersión de los sonidos y hace que se canalicen dentro del oído. Al toparse contra la pared de su mano y de su oreja erguida, las palabras se concentran, y él, entonces, puede oír las. (Si doy esta explicación tan científica es porque Buñuel es un técnico con guantes de box; un renegado del sentimentalismo que capta mil sonidos insólitos y reveladores, mil signos de fuego, de tierra y de aire, y escapa milagrosamente a los ruidos de la "jungla humana".)

Una mañana muy temprano fuimos Alberto Beltrán y yo con Luis Buñuel a Lecumberri. Creo que supe más de Buñuel en esa visita a la prisión que a través de nuestra larga entrevista. Ibamos a ver a Alvaro Mutis, pero como se trataba de Buñuel-el-director-de-cine, nos enseñaron toda la cárcel. Después de nuestra gira, sentí por él un gran respeto, reverencia casi. Examinamos cada una de las crujías, inclusive la "J" (la de los jotos).

En la celda de castigo dentro de la misma crujía habían encerrado a uno que no quiso hacer fagina. * El castigado se asomó por una pequeñísima rendija por la que sólo podía vérselo la cabeza y los ojos. Un largo fleco cubría su frente. Buñuel se acercó a la ventanilla:

—¡Hay que hacer fagina, hombre! ¿Qué es un poco de fagina al lado del encierro? ¡Hay que hacerlo!

Los ojos jalados se plegaron como los de un chino. El castigado había sonreído.

Cuando salimos, Mutis le hizo de lejos un gesto con la mano al mayor; Buñuel extendió la suya hacia "Ramona". Hasta dio unos cuantos pasos pero para ir a su encuentro y tenderle su mano fuerte. Durante nuestra "vuelta" (así lo dijeron los militares: "Pueden ustedes dar una vuelta") Buñuel saludó a cuanto recluso veía, tratándolo como si fuera el hombre más importante del mundo. Puso especial empeño en tenderles la mano, en decir unas cuantas palabras cordiales. Recuerdo que cuando estábamos frente al cocinero, lo sentí "pendiente", preocupado por despedirse en la mejor forma posible, en el momento justo. No quería herir a es-

tos hombres ya de por sí tan vejados y se le advertía, así, tenso por dentro, humanamente tenso y atento. Le hacía preguntas comunes y corrientes: acerca de la comida, si era buena. Y al comprobar que la sopa es espesa, que los frijoles, las lentejas están bien cocidas y la carne es tolerable, le dio gusto como si fueran sus hijos o sus hermanos los allí encerrados. Se sorprendió de que hubiera café y tabaco en las crujías: "¡Pero esto es maravilloso! Esta ya no es cárcel!" Como si fuera un pariente suyo, interrogaba ansiosamente a los presos: "¿Tienen frío?" "¿Se sienten bien?" "¿Puedo hacer algo?" "¿Qué les hace falta?" en un tono bajo, familiar. En las celdas, las conversaciones son, por lo general, dulcemente torpes:

—¡Aquí en la olla está el guisado que tanto te gusta!

—¿Y mi suéter ya me lo trajiste?

—El abogado dice que va a apelar en el amparo, y ahora si...

—¿Cómo ves a mi mamá?

—Te traigo una cobija...

Mientras caminábamos, Buñuel siguió saludando a todos, y cuando inquirían con deferencia: "Señor Buñuel ¿no lo molestaron en la entrada?" contestaba: "No, nada. Dejé allá la mariguana y la pistola", los reos sonreían de oreja a oreja, mejor dicho, de reja a reja, contentos de platicar con "el señor del cine". Repartió sus *Pall Mall*, y al doctor español que le preguntaba:

—¿Y qué tal los éxitos?

—¡Pues no sé, porque no los oigo...

¡No puedo darme cuenta!— respondió.

Como nunca faltan los detalles buñuelcos, fuimos al campo deportivo y en lo primero en que se fijó Luis fue en las huellas de unas ratas enormes en el piso de tierra suelta. Nos pusimos en cuclillas para examinarlas y las patas me saltaban a los ojos. Pensé: "¡Qué raro es que estemos aquí viendo huellas de ratas! ¡Que raro! ¿Por qué estamos así agachados?" Buñuel explicó: "No hay que matar al macho; puede traer detrás a trescientas hembras!" Disertó largamente acerca de cómo se llevaban a cabo las campañas de desratización mientras que el policía que nos acompañaba sin participar en la conversación, con una varita, dibujaba círculos en el polvo. De nuevo revisamos las huellas, las patitas asquerosas.

—¡Son del tamaño de un conejo!

Bajo la luz gris, un poco dorada de la mañana, no pude menos que recordar *La peste* de Camus.

—Por favor...

Después de nuestra "inspección" de Lecumberri, vi a Buñuel en dos ocasiones más: en cocktail en casa de Jean Sirol, cuando la Segunda Reseña Cinematográfica (entre las charolas de vasos de whisky y las presentaciones de Sirol, dibujó barrotos en el aire) y en la mesa redonda sobre "La Nueva Ola" que se efectuó en el I.F.A.L. Buñuel presidía la mesa (que de redonda nada tenía) encuadrado por José Luis González de

León, Salvador Elizondo Junior, José de la Colina, Manuel Michel, Emilio García Riera y Heriberto Lafranchi. Todavía con las palabras de Mutis en la mente: ("...pocas personas tienen una integridad tan absoluta como este viejo. ¡Este viejo se conserva en estado puro, caray!"), le dije al finalizar la conferencia: "Por favor, señor Buñuel, charlemos un poco..." No se negó pero siento que esta entrevista, continuada en su casa, es muy pobre al lado de todo lo que el hombre dejó vislumbrar de sí mismo, en la cárcel.

—Eso de las confesiones públicas es algo que me ruboriza...

—Pero, ¿usted sintió desde muy pequeño ganas de hacer cine?

—¡No, qué va! Yo comencé estudiando Filosofía y Letras, pero me ahogaba en España, y busqué un pretexto para ir a París. Allá se iba a fundar un Instituto Nacional de Cooperación Intelectual, en 1924; algo así como la UNESCO, o como esa antigua sociedad de Ginebra, y ése fue mi pretexto...

—¡Ah! ¿A usted le interesaba la política?

—No. Yo, de política internacional, cero. Era un pretexto para huir, y por lo demás, un argumento muy consistente para que mi madre me diese dinero a fin de poder irme.

—¿Cuántos años tenía usted entonces?

—Veinticuatro. Voy con el siglo, así que es fácil recordar mi edad. Llegué a París, y durante cuatro o cinco meses, me dediqué a leer *Le Temps*, que era el precursor del actual diario *Le Monde*; y, además, el *Times*, de Londres. Los hojeaba, porque como le dije antes, yo, de política, cero. Iba a una academia de francés, y a otra de inglés, pero también lánguidamente. Esperaba a que se fundara este Instituto Nacional de Cooperación Intelectual, y mientras tanto asistía al teatro del Vieux Colombier, y a Les Ursulines que era un cine de arte...

—¿Igual que los cine clubes?

—La taquilla estaba abierta a todo el mundo; pero allí se exhibían películas alemanas sin letreos (se ríe) y el público pateaba porque saltan en la pantalla cosas como esta: *Una mujer mediatunda, con la cabeza apoyada en la mano, piensa en su amante que se va en un tren. Luego aparece el tren caminando. Y la tercera imagen es la de la mujer en sobreimpresión con el tren.*

"A propósito de público, me acuerdo que en Madrid, en el Teatro Prisse, hubo conciertos (de Pérez Casas) a los que asistieron dos mil personas. Se tocaba *Prélude a L'Après-midi d'un Faune* y los únicos en aplaudir fuimos Abreu y yo, porque 1998 personas de las presentes, consideraron que *La siesta del fauno* era una tomadura de pelo. Fue aquello un escándalo: a nosotros nos querían pegar porque aplaudíamos. Uno agredió a Abreu, pero como yo era boxeador aficionado, le sumé al ofensor su bombín sobre los ojos y las orejas, de un gran puñetazo. Eso pasaba en 1918, (hace, sólo cuarenta años). ¡Parece mentira que hace cuarenta años silbaran a Debussy.

—Ahora Debussy es un clásico...

—Pero entonces repudiaban a Debussy, a Stravinsky, a Ravel...

—¿Y quién era el público?

—Un público de conciertos: las gentes que generalmente van a los conciertos...

* Fagina: labores de casa (barrer, trapear y lavar) que todos los presos hacen en la cárcel.

—¿La vanguardia siempre ha sido apedreada?

—Casi siempre.

—¿Entonces usted cree que el abstraccionismo, por ejemplo, fue en sus principios una empresa heroica?

—Naturalmente, Elena.

—¿No cree que ahora sucede lo contrario? ¿Qué los héroes son los no abstractos? El abstraccionismo cuenta ya con un mercado mundial seguro en el que se hallan invertidos demasiados millones de dólares. Si un pintor quiere vender, tiene que ser abstracto; la crítica y aun las galerías se han convertido en templos de la abstracción pictórica. ¿Qué pasaría si un día, en el mundo, se dijera que el arte abstracto no existe, que no vale nada?

—Yo no asisto nunca a ninguna exposición de pintura, y por lo tanto, no puedo hablarle de lo que sucede en las galerías de arte.

—Luis nunca sale de su casa— aquí interviene Jeanne Buñuel: y cuando lo hace es porque no lo puede evitar.

—¡Pero si ya lo he encontrado en dos cocteles, señora!

—Han de haber sido compromisos. No, Luis nunca sale, ni siquiera va al cine. Ve dos películas al año, y muchas veces se va al primer rollo. Sólo vio *Hiroshima, mi amor* y *El puente*, pero por lo general empieza a moverse en la butaca, murmura, y finalmente me dice: “¡Te espero en la esquina!” Yo también acabo por salirme... (Sobre el sofá, Jeanne representa la escena; se sienta y se levanta repetidas veces).

—¿Y desde jóvenes han ido al cine juntos, señora?

—Sí. Yo adoraba el cine, y Luis y yo, —cuando él todavía no se imaginaba que sería director—, asistíamos a tres funciones diarias de cine mudo (se ríe), a las diez de la mañana, a las tres de la tarde, y a las cuatro.

—¿Veían la misma película?

—No, tres distintas.

(Jeanne, la esposa de Luis Buñuel, es una mujer “bien plantada”, alta, erguida, que crece hacia arriba. Sencilla, ríe fácilmente y dice las cosas sin vacilaciones, tal y como son. Afuera, la había encontrado en la acera; estaba paseando a un perro que la jaloneaba y la hacía correr a pesar de ella misma. El perro con la cabeza mechuda y el resto del cuerpo pelón, era difícil de ubicarse en la genealogía canina, pero saltaba al lado de su ama mordiéndole, lamiéndole las manos. Adentro, otro perro —un “perro bien burrote” como decía una cocinera de mi casa—, color café con leche, y más adentro otro chiquito de todos los matices del gris, y negro, y chocolate, lanudo y consentido porque se sienta en los sillones y nadie le ordena que se baje de allí. (Si hablo tanto de esos perros es porque en cierto modo, Buñuel se parece a ellos.)

—Señor Buñuel, volvamos al tema de la vanguardia. Entonces ¿cree usted que los pintores abstractos pasen, tarde o temprano, a ser clásicos?

(Luis Buñuel habla en catarata, como si todo su ser se le viniera a la boca y se le saliera por los labios, y sus palabras son acompañadas de continuos ademanes. Las palabras, como si acabaran de ser creadas, recobran en su boca un peso y un calor perdidos. Todo en él además tiene peso; las manos, los hombros, la recia mandíbula casi cuadrada. Quisiera transcribir cada uno de sus sonidos, pero habla tan atropelladamente que lo miro desesperada. Parece un toro que embiste sin cesar. Me dan ganas —como él hace con los personajes de sus películas— de voltearlo de adentro para afuera, de poner al descubierto su corazón, sus venas y sus riñones. ¡Un Buñuel rosa, subterráneo y lleno de latidos que, obediente, aflora lentamente a la superficie! ¡Un Buñuel hecho de huesitos tiernos!... Antes de entrar a su casa me puse el suéter al revés —dicen que trae buena suerte—, pero él ni

lo notó. Sólo por un momento, al levantarse del sillón para observar una lagartija que se asoleaba sobre la barda —Buñuel creía que era un gato—, iniciamos una conversación más cercana a la charla de dos amigos que a la formal de un entrevistado y una periodista. Pero yo seguí pensando con nostalgia en esas pieles volteadas al revés, con el pelo para adentro, que se ven en los mercados, y en las que brilla ante los compradores un color subjetivo, marfil o coral, íntimo y vulnerable).

—Yo me la pasaba en los cines de vanguardia, y allí vi *Entr'acte* de René Clair, que en realidad es de Picabia más que de René Clair. *Entr'acte* era muy escandalosa, para su tiempo. Hace poco, en Alcoriza, vi una película de Ingmar Bergman, y Alcoriza se asombraba de que yo le fuera diciendo todo lo que iba a pasar; “Ahora van a sacar un féretro.” “Ahora se van a ir caminando con el féretro”, “Ahora se va a caer de la caja el muerto...” Y Alcoriza me decía: “¿Pero cómo lo sabes? ¿Cómo lo sabes?...” ¡Nada! Es que ya conocía yo *Entr'acte* y eran muchas las coincidencias.

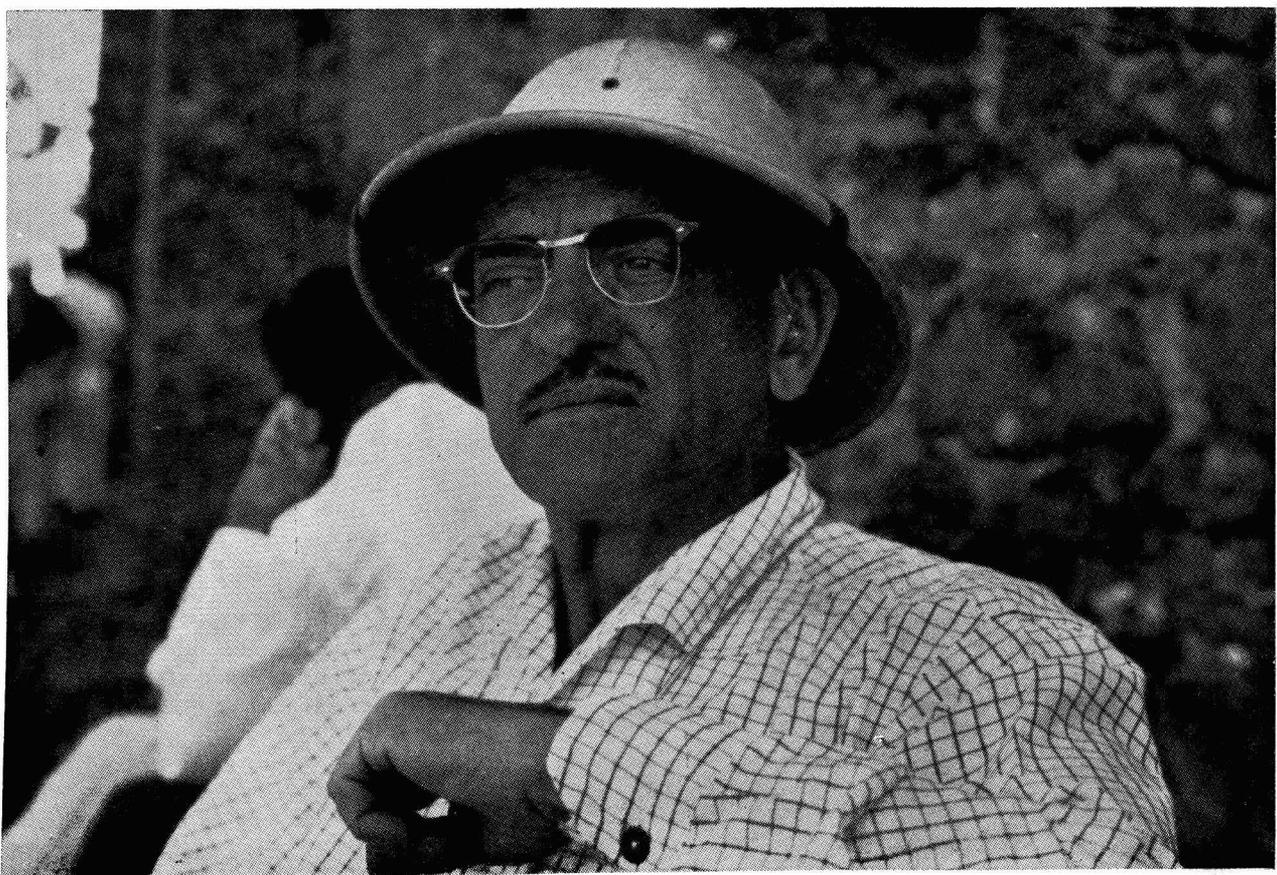
—¡Como quien dice, un verdadero plagio!

EL CINE, LUGAR OSCURO Y ERÓTICO

—Nosotros frecuentábamos todas las salas de vanguardia...

—¿Quiénes nosotros?

—Federico García Lorca, Dalí, Pepín Bello. Veíamos películas de Abel Gance, que ahora es considerado un monstruo de academismo pero que fue el primero en lograr dar la impresión de la velocidad. Veíamos, por ejemplo, una rueda; luego un corte rápido de la rueda; un enfoque a la máquina; otro corte; la cámara iba hacia el horno, o al motor que impulsa la máquina; corte y de nuevo a las ruedas; corte, al riel;



Luis Buñuel: “Mi primera película: *El perro andaluz*.”

corte, corte, cortes rápidos. ¡Ahora nadie se atreve a emplear esta técnica, pero entonces...

—Y usted ziba al cine porque ya sentía su vocación?

—¡No! (Se ríe.) Era un pretexto para ir con una novia y aprovecharme de la oscuridad. El cine ha sido siempre un lugar recogido, oscuro y erótico, muy apropiado a los abrazos, a las caricias...

—Entonces ¿usted no se indigna de que en vez de ver sus películas en los cines de México, los enamorados se den de besos?

—¡No, qué va! ¡Que hagan lo que quieran! A mí me encantaba ver películas de Buster Keaton y de Harry Langdon, que a todos nos gustaban; hasta que allá en París descubrí el verdadero cine. Vi *Las tres luces* de Fritz Lang y me deslumbró. Me di cuenta de que el cine era una expresión humana y no una cajita negra... Usted no se puede imaginar lo que era el cine en esa época, Elena; los dos mil metros de película incluían quinientos de lectura, porque todo se explicaba a base de letreros. Estaban sentados dos novios, por ejemplo, el uno al lado del otro, o dos amantes, y el uno le decía al otro: "Te amo, querida Cunegunda, más que a ninguna otra..." Corte. Esto es, los labios del galán formulaban las palabras y se quedaban abiertos, inmóviles, mientras el letrero daba a conocer lo que había dicho. Luego se veía a la mujer, también con la boca abierta y sin que ningún sonido se oyera. Y otra vez el letrero. Y así hasta que terminara la película. Por eso la primera película sin títulos: *Le Rail* (*El riel*) causó verdadero estupor. (La hizo Lupo Pick.) Entonces decidí dedicarme de lleno al cine y así se lo comuniqué a mi madre...

—¿Y fue fácil entrar al mundo del cine?

—Sí. Fui asistente de Jean Epstein y él a su vez, fue mi maestro. Le ayudé en la película *Mauprat*, en 1927; pero ya cuando Epstein hizo su tercera y última película: *La Chûte de la Maison Usher*, yo ya era medio surrealista; aunque en un principio me reía de los surrealistas... —se anima, habla más

rápidamente si cabe, y mueve más las manos, ahora con todo y brazos...—. Una vez asistí a un banquete de homenaje a Madame de Rothschild en *La Closerie des Lilas*, en Montparnasse. Ella cumplía setenta años, si no es que ya los tenía y cumplía otros más.

—¿Era una viejita, entonces?

—Sí. El banquete era algo así como un homenaje a la literatura contemporánea y a él asistía la plana mayor del surrealismo: Benjamin Péret, Max Ernst, Aragon, Eluard, Sadoul, Dalí. Al final del banquete hubo discursos a cargo de los grandes escritores de la época y ella se levantó para dar las gracias. Se les preguntó a los surrealistas que si no iban a decir nada. Y entonces uno de ellos, que estaba hasta el final de la mesa, se levantó, fue hacia la distinguida señora y la tumbó de una tremenda, de una gran bofetada...

—¿A la viejita de setenta años?

—Sí.

(Me da tanta risa malévolamente que a una viejecita así le hayan dado una bofetada que Buñuel también empieza a reírse. Somos dos brujas: ¡Chuckle, chuckle, cackle, cackle, cackle, como hacen los monitos de las películas! Nos agarramos el vientre de risa. ¡Qué malvados! ¡Qué malvados! Más tarde le conté la escena a mi mamá, y ella se quedó estupefacta de tamaña crueldad. "¿Cómo puede hacerse una cosa igual?" Me miró aprehensiva: "¡Qué extraña hija tengo!" por más que yo le explicaba "¡Ay mamá, es que es tan inesperado, tan perverso, que me entra risa nerviosa!", no quedó convencida.)

—Era un acto simbólico, en contra del talento oficial, en contra de esa porquería de banquete, en contra de lo ya establecido, de todo lo que representaba esta señora de Rothschild... Pero a pesar de eso, aún me reía yo de los surrealistas y no los tomaba en serio... Sin embargo, para la tercera película en que "asistí" a Epstein, ya coqueteaba yo con el surrealismo... Un día me dijo Epstein que le había prestado el estudio de Epinay en el que trabajábamos, en la "banlieue", a Abel Gance, y que iba a venir a hacer "un bout d'essai". Me dijo: "¡Póngase usted a su disposición." Era normal que

yo, como asistente de Epstein, ayudara a Gance en cuanto se ofreciera, pero le contesté a mi jefe: "¡Que le asista su madre!" (bueno, algo equivalente) y Epstein se me quedó mirando y me dijo: "Amigo Buñuel, hemos terminado." Siempre me acordaré de lo que me dijo cuando le observé: "Con usted, encantado de asistirlo, pero con Gance, nada, nada. Gance no me interesa nada." El me contestó: "*Qu'un petit con comme vous ose parler comme celle d'une grande personnalité que celle de Gance...*" Después añadió: "Aparte de que no trabajaremos más juntos, le voy a llevar a París en mi auto." (Yo no tenía medio de locomoción y Epinay estaba lejos). En el camino me aconsejó que no frecuentara yo a esa turba iconoclasta; su advertencia última fue que me alejara del surrealismo, y la seguí tan al pie de la letra que al cabo de un año entré al surrealismo...

—¿Y usted no se ofendió por todas esas cosas?

—No, al contrario; lo tomé muy bien y me enorgullecí que el se preocupara por mí. En el fondo ya no me interesaba nada terminar la película y la concluyó Epstein solo. Yo entré de lleno al surrealismo, junto con Salvador Dalí e hice mi primera película: *El perro andaluz*.

—¿Por qué ese título?

—Es el de un poema mío.

—¿No me lo dice usted?

—Ya no me acuerdo.

—¿No se acuerda de su propio poema?

—No... Esa película me la pagué yo, mejor dicho me la pagó mi madre —se ríe—. Yo era un *nuevo olo* de la época e hice la película, porque mi madre me mandó cinco mil duros; ciento cuarenta mil francos de la época. Se iba a filmar con Gómez de la Serna, pero no me agradaba mucho.

—Antes de filmar la película ¿se había usted preparado para ello? Supongo que habrá estudiado, leído...

—¡No, que va! ¡Nada! ¡Nada de todo eso! Antes había estado bebiendo en cabarets, haciendo tonterías...

—¿Porquérias?

—Dije, tonterías.

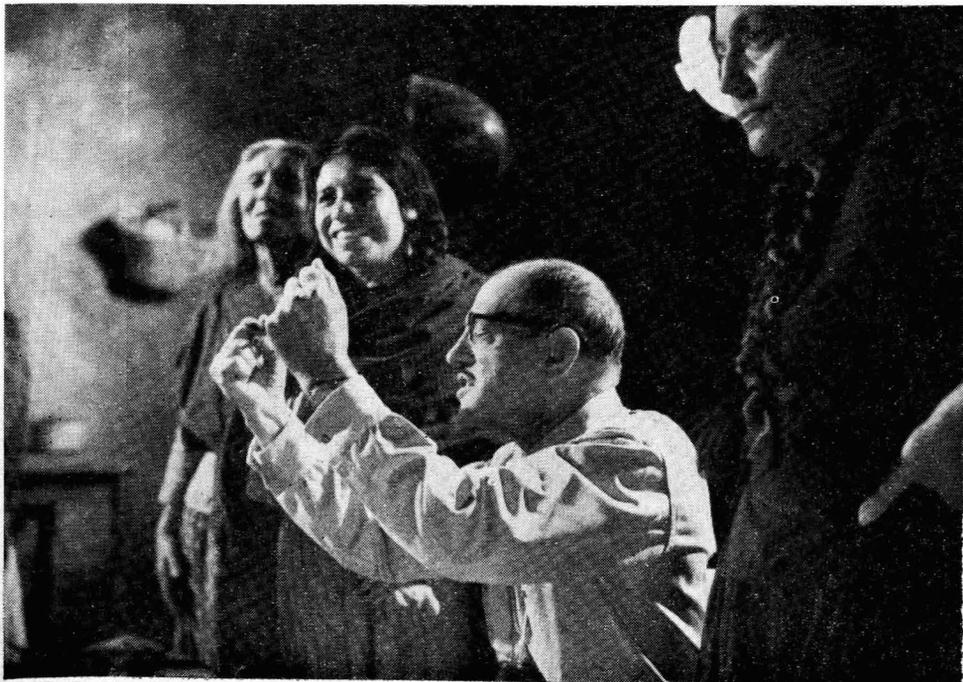
—¿Es la época de este retrato de Salvador Dalí?

(En una de las paredes de la nada surrealista casa de los Buñuel cuelga una pintura de Dalí que representa al mismo Buñuel, serio, plano casi, con un babero sacerdotal sobre un fondo de objetos lánguidos y desmayados).

—Sí, en Figueres, en 1921. Yo imitaba un poco a Unamuno y usaba un chaleco negro, nada más que no me llegaba hasta el mentón como el de Unamuno —se ríe—. ¡Pero espero que no esté usted escribiéndolo todo! En cinco días, Dalí y yo hicimos el argumento del *Perro andaluz*, cuando Man Ray y Louis Aragon se fueron a Rusia...

—¿Es cierto que Aragón se paseaba por las calles con un chapulín dentro de una jaulita que le colgaba de la nariz?

—¡No, no es cierto! —Buñuel abre la boca—. Eso no es cierto. Está usted confundida con el dadaísmo. El surrealismo era un movimiento muy serio que iba mucho más allá de ofender o de epatar al burgués. Fue una verdadera



Buñuel: "Yo sólo fui profesional hasta que vine a México."

revolución desde el punto de vista moral-poético...

—¿Y Aragon?

—Espérese un momento... ¿por qué es tan desesperada? Entonces conocí en París a los vizcondes de Noailles, Charles y Marie Laure, que son los mejores mecenas del mundo, los únicos, porque después he visto a otros, como el conde de Beaumont, los Polignac; pero ninguno como los de Noailles. Ellos se dedicaban a ayudar a artistas jóvenes, y en su *château*, en Hyère, una abadía, cuyo nombre no recuerdo, impulsaron la filmación de un corto de veinte minutos: *Le mystère du Château du Dé*.

—¿El dado de Mallarmé?

—Este fue un corto surrealista en el que yo participé. Así es que con ese corto ingresé al sofisticado grupo de los de Noailles. ¡Entré por la puerta grande al cine, gracias a ellos! A propósito de la generosidad de los de Noailles, un día, entre su numerosa correspondencia (que más que nada consistía en peticiones), Charles abrió la carta de un joven poeta que prometía suicidarse, si no recibía lo necesario para poder subsistir. En el acto, Charles le mandó una suma de dinero. ¡Así lo hacía con todos!

—¿Sobre todo con los artistas?

—Sí, sobre todo con ellos.

—¿Quiénes eran los surrealistas de aquel tiempo?

—Maxime Alexandre, Aragon, André Breton, René Char, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Eluard, Georges Malkine, Benjamin Péret, Man Ray, Georges Sadoul, Ives Tanguy, André Thirion, Tristan Tzara, Pierre Unik, Albert Valentin y otros más. Cuando se dio por primera vez *El perro andaluz*, yo iba preparado para reprimir el furor del público, y me llené los bolsillos de piedras, por si acaso... bueno, para lo que fuese... Estaba yo atrás de la pantalla atendiendo el gramófono...

—¿El gramófono?

—Sí. Ponía yo un pasaje de *Tristán e Isolda* y tango argentino, *Tristán e Isolda* y tango... *Tristán* y tango, tango y *Tristán*, hasta que se acabó... Yo vigilaba al público, espiaba su reacción, pero no vinieron más que aristócratas y artistas que llenaron las trescientas o cuatrocientas butacas del *Ursulines*... Estaba Le Corbusier, y personas que leen *Les Cahiers d'Art* o que los escriben. El entusiasmo enorme que suscitó el *Perro andaluz*, me dejó estupefacto. Al final se levantaron y aplaudieron mucho; las piedras me pesaban en el pantalón. Estaba perplejo, pero en el fondo contento...

—¿Era el público de partidarios del surrealismo?

—Así lo creo.

—¿Y a partir de ese momento se consagró usted como director de cine?

—Yo sólo fui profesional hasta que vine a México. No quería hacer cine comercial, me repugnaba todo aquello...

—¿Pero cómo se hizo usted tan famoso? Yo nunca he oído que se discuta tanto una película como *El perro andaluz*...

—Ninguna de esas películas se han exhibido jamás en cines comerciales. Son películas de cine club, de cinematotecas... Teníamos una regla moral muy estricta los surrealistas —cada vez que Buñuel habla del surrealismo, su sem-



Gabriel Figueroa y Luis Buñuel

blante se vuelve más grave y lo hace con una seriedad que no admite comentarios u opiniones dadas a la ligera. ¡Nada de frivolidad ni de ironía!— El surrealismo era una necesidad de la época; en contra de la claudicación de los grandes burgueses, del orden establecido, de la moral anquilosada, de la retórica en todos los sentidos, de los viejos valores académicos. Los surrealistas opusieron el descaro a la convención, el escándalo a la moral burguesa, la burla sangrienta a la mentalidad achaparrada y mezquina. Nosotros, los surrealistas, decíamos que el talento no excusa nada, y que el hambre tampoco excusa nada.

—Esto equivale a no hacer “churros” ni traicionarse a sí mismo, por hambre...

—Exactamente. Esa fue la época en que conocí a Alejo Carpentier (desde entonces somos amigos) y él firmó un manifiesto contra Breton, junto con Georges Bataille, Queneau, Jacques Prévert y Rivemont de Seigne. Robert Desnos, que también era antisurrealista después de haber sido partidario de Breton, fue otro de los firmantes.

—¿Por qué se separó del grupo?

—Porque Desnos le puso a un cabaret el nombre de Lautréamont que era un personaje sagrado para los surrealistas, lo que provocó la ira de Breton... André se asombraba de que un joven desconocido, como en aquel tiempo lo era Carpentier, se hubiera atrevido a firmar un manifiesto en contra de él. En 1930 Aragon se fue a una reunión mundial de intelectuales revolucionarios en Kharkov, Rusia. Yo iba a ir también junto con Sadoul, pero en ese tiempo me contrató Metro Goldwin Mayer y les dije: *Me voy a Hollywood como representante surrealista, a ver qué pasa*. Aragon se fue a Rusia y regresó entusiasmado; como intelectual revolucionario emitió conceptos que desagradaron al grupo (no hay que olvidar que Aragon, Breton y Pierre Naville eran fundadores del grupo surrealista) y lo obligaron a rectificar. Él no quiso hacerlo y desde ese momento se volvió comunista.

—Pero ¿qué tiene que ver el surrealismo con ser comunista?

—¡Un momento! La revolución surrealista luchaba por una revolución mundial, *La revolución totale*, mientras que Hegel y Marx querían la transformación de la sociedad. Nosotros poníamos el surrealismo al servicio de la revolución proletaria mundial (*Le surrealisme au service de la révolution*, es el título de uno de tantos manifiestos). “Transformar el mundo”, decía Marx, “cambiar la vida” escribió Rimbaud, y Bretón declaró que para él los dos principios no eran más que uno solo.

—Pero los surrealistas se inclinaban más hacia la poesía que hacia las teorías socializantes...

—¡No es eso! Los movimientos revolucionarios en el mundo se han enfrentado únicamente a las realidades materiales, económicas y políticas; la repartición de las riquezas entre grupos opuestos. Nosotros, los surrealistas, quisimos una revolución del pensamiento que condiciona la vida humana. ¡Atacar el espíritu y no la materia! ¡Cambiar las bases sociales!

—Pero si se niegan todos los valores ¿qué es lo que le queda al pobrecito mundo?

—En el surrealismo sólo caben dos palabras: *Libertad* y *Amor*. Estos dos valores humanos, siempre saldrán a flote.

—¿Los surrealistas no fueron comunistas porque les aburría?

—Comprendieron los surrealistas que no encajaban con el comunismo. Nosotros nos dirigíamos al espíritu y una de nuestras armas principales era la poesía. Hegel veía en la poesía “el verdadero arte del espíritu, el único arte universal...”

—¿El arte que va más allá?

—Sí. Los surrealistas no podían llevarse bien con el comunismo y éste separó a todos los surrealistas del movimiento proletario, excepto a cuatro o cinco, entre ellos a Aragon, Sadoul y Eluard...

—A pesar de ser comunista, Aragon es uno de los grandes poetas de Francia...

—¡Aragon es uno de los que más le deben al surrealismo! El proceso de los surrealistas fue un poco desordenado, intervino un tribunal...

—¿Fue cuando Breton se peleó con Ehrenburg?

—Me parece que sí. Los surrealistas ya no estuvieron de acuerdo con los medios utilizados en la transformación económica del mundo, y seguían preconizando una transformación de la vida...

—Bueno ¿y a usted qué le pasó después del perro?

—¿Cuál perro? —se pone la mano en cucurucho.

—El andaluz...

—Después del *Perro andaluz*, que fue un éxito de snobismo, seguí siendo amigo de los de Noailles, que un día me pidieron que hiciera una película con música de Stravinsky. Esta vez sería de dos rollos. Comí con los de Noailles...

—En París los mejores negocios se resuelven sobre una buena comida...

—Con Georges Henri Riviera, director del Museo Trocadero y Stravinsky; y después les dije a los vizcondes que yo no podía hacer películas con genios o con místicos...

(No deja de ser una paradoja; Buñuel tiene todo el aspecto de un místico y de un genio.)

—¿Así era Stravinsky, místico?

—Sí, se daba golpes de pecho... Entonces me dijeron que yo tenía libertad para lo que se me antojara y me dieron medio millón de pesos en un cheque. ¡Ya vé usted, éramos los "nuevos olos" de la época. ¡Y todavía les devolví dinero que me quedó después de terminada la película. Fue entonces cuando hice *La edad de oro*, que se exhibió en el cine *Panthéon*. En la puerta los de Noailles recibían al *Tout Paris*, y se saludaban con besamanos y abrazos. Al final todos salieron sin tenderles la mano siquiera. A Charles de Noailles lo hicieron presentar su renuncia al Jockey Club, la Princesa Despoix tuvo que intervenir ante el Papa para que no los excomulgaran, hubo una intervención en la Cámara. Los *Camelots du Roi*, una acción francesa (*Action Francaise*) destruyeron el cine; el prefecto de policía, M. Chiappe, prohibió *La edad de oro*. En suma, de todos los ataques surrealistas en contra de la patria, la religión y la familia, mi película provocó la mayor indignación...

—Pero ¿de qué trata la película?

—Un amor loco y en contra de todas las instituciones sociales. Espéreme un momento, Elena, voy a traerle los recortes de la prensa de entonces...

Mientras Luis sube por los papeles, Jeanne me pregunta:

—¿Usted nunca lo ha visto dirigir?

—No.

—Eso es algo que hay que ver —tercia de pronto Juan Luis. (Juan Luis es el hijo de Buñuel, tan "osote" tan "perrote" como el papá, alto también, y que ha sido asistente de Orson Welles, de Bardem, de su propio padre y de Jacques Doniol-Val-Croze). — "¡Es interesante porque él hace todos los papeles, ¡todos los interpreta!"

—¿Es buen actor?

—¡No, que va! —dice Jeanne resueltamente.

—¡Es buenísimo, exclama Juan Luis. No porque actúe bien, sino por la fuerza, la intensidad con que lo hace!

—Señora, si su marido casi nunca sale de casa, a menos de estar filmando ¿qué hace entonces aquí?

—Trabaja; ordena papeles, prepara "scripts", lee y limpia sus armas.

—¿Qué?

—¿No sabía usted de esa colección de armas?

Juan Luis confirma:

—Sí, Maussers, Winchesters, Astra, Smith y Wesson, Lugers y algunas otras de su invención...

—¿Por qué? —preguntó asombrada.

—Porque le gusta.

—¿Para matar?

—¡Yo creo que en el fondo, sí le gustaría matar! Jeanne ríe.

EL ESCÁNDALO DE LA EDAD DE ORO

Buñuel baja con una hojita amarillenta: *L'Affaire de L'Or*. Allí se nos dice que: "Del 28 de noviembre al 3 de diciembre de 1930, *La edad de oro*, habiendo recibido el visto bueno de la censura, se exhibió sin incidentes en el Studio 28; pero el miércoles 3, comisarios de la Liga de Compatriotas y de la liga antijudía, interrumpieron las representaciones y aventaron cascarones llenos de tinta violeta en contra de la pantalla, mientras que gritaban: "Vamos a ver si todavía quedan cristianos en Francia!" y "Muerte a los judíos", en el momento en que en la pantalla, un personaje deposita un incensario en el arroyo. Además los manifestantes encendieron bombas de humo y lanzaron bolas apestosas para obligar a los espectadores a abandonar la sala. Se aventaron con matracas (¿serían granaderos?) sobre los que parecían ofrecer alguna resistencia. Después, al pasar por la sala de exposición, destruyeron todo lo que encontraron; muebles, vidrios, haciendo trizas los cuadros de Dalí, Max Ernst, Man Ray, Miró y Tanguy, así como los libros y revistas, y robaron una parte de esos libros y cortaron la línea del teléfono. Los desperfectos se calcularon en 80,000 francos. El 4 y el 5 de noviembre, los periódicos de derecha exigieron violentamente el retiro de la película, protestando en contra la "inmoralidad de este espectáculo bolchevique", que ataca la religión, la patria y la familia y reivindicaron la intervención de los comisarios y de los policías, pretendiendo de esa manera que tal pillaje fue cometido por la multitud.

Jeanne ríe: "¡Fue un cosa terrible! No se imagina usted cómo dejaron el cine! Los antijudíos se transformaron en locos furiosos, y el Comisario, señor Chiappe, tuvo que explicarse en el Consejo Municipal para hablar de la limpieza moral de París. Hizo una serie de ataques y de prohibiciones y proclamó en términos excelentes (que fueron aprobados por todos) su resolución de mantener la atmósfera no puritana, sin duda, pero fina y sana que hace el encanto de París." (Jeanne se carcajea de buena gana, poniendo en tela de juicio aquello de la atmósfera "fina" y "sana" que hace el encanto de París.)

Hubo naturalmente algunos visionarios que supieron reconocer el talento de Buñuel. Henri Tracol en *Vu*, el 3 de diciembre de 1930 declara: "El papel del sonido y de la palabra en esta película denota en Buñuel un sentido asombroso de las nuevas posibilidades del cine", y Roger Lestas, en *Le Populaire*, el 5 de diciembre de 1930, escribe: "El Studio 28, ofrece actualmente *La edad de oro*, obra muy curiosa y notable de Buñuel, el director surrealista, autor de *El perro andaluz*, sin duda la película más original de la última temporada. Hay que creer que el surrea-

lismo no es del gusto del público. Sin embargo, puede ser permitido preferir una película de Buñuel a una de Baroncelli y un libro de André Breton a una novela de Henri Bordeaux." El señor Léon Moussinac, en *L'Humanité*, el 7 de diciembre de 1930: "... Porque jamás hasta ahora en el cine, con tanto vigor y desprecio a las conveniencias, la sociedad burguesa y sus accesorios —la policía, la religión, el ejército, la moral, la familia, y el Estado—, habían recibido tal cantidad de patadas en el trasero... Aunque, colocado en el plano intelectual y saturado de literatura, se resiente fácilmente la violencia directa de la mayoría de éstas imágenes, por lo demás, inefables, porque si decimos por ejemplo, que muestran a un ciego tirado sobre el suelo, a una vieja señora cacheada, a un obispo arrojado por la ventana, a un hijo asesinado por su padre, a Jesucristo regresando casi casi de una parranda no damos a conocer la significación cabal ni la expresión real de tales imágenes."

—Pero ¿no me dijo usted señor Buñuel que se trataba de una historia de amor?

—Sí, y la prueba de ello es lo que dice Paul Rejac en *Cinémonde*, revista que existe desde hace años: "Hay en *La edad de oro* una visión obsesiva del amor sensual que se pega a la carne del espectador y que ya no lo deja. ¡Nadie se había atrevido nunca a hacer nada semejante en cine, en estos días!... No me toca aquí hablar del tema patético del amor en la película sino decir que no se parece nada a un romance cinematográfico franco-germano-americano."

—¿Y esta película también les gustó a los snobs y a los intelectuales que alcanzaron a verla?

—¡No! Mire usted lo que dice aquí. —(Desdobra otro periódico)—: "Es evidente que al realizar *La edad de oro*, los autores hayan querido que los snobs y la gente del mundo que habían admirado gratuitamente *El perro andaluz* y les habían hecho una injuria, no se equivocaran esta vez sobre el concepto y el asco en el que los tienen..."

"Y desde el momento en que el resto de los espectadores, venidos al cine para digerir y burlarse, truenan los dientes frente al espectáculo de *La edad de oro*, puede decirse que Buñuel y Dalí lograron su fin."

—¿Y cómo es posible, señor Buñuel, que a un pintor como Dalí se le prohibiera exponer sus obras en público?

—¡Si sólo fuera eso! Toda la exposición surrealista que ornaba las paredes del Studio 28 fue saqueada y las telas de Max Ernst y de Salvador particularmente laceradas y puestas rabiosamente en pedazos.

—¿Usted cree que los *Camelots* consideraron la película y las pinturas como una farsa?

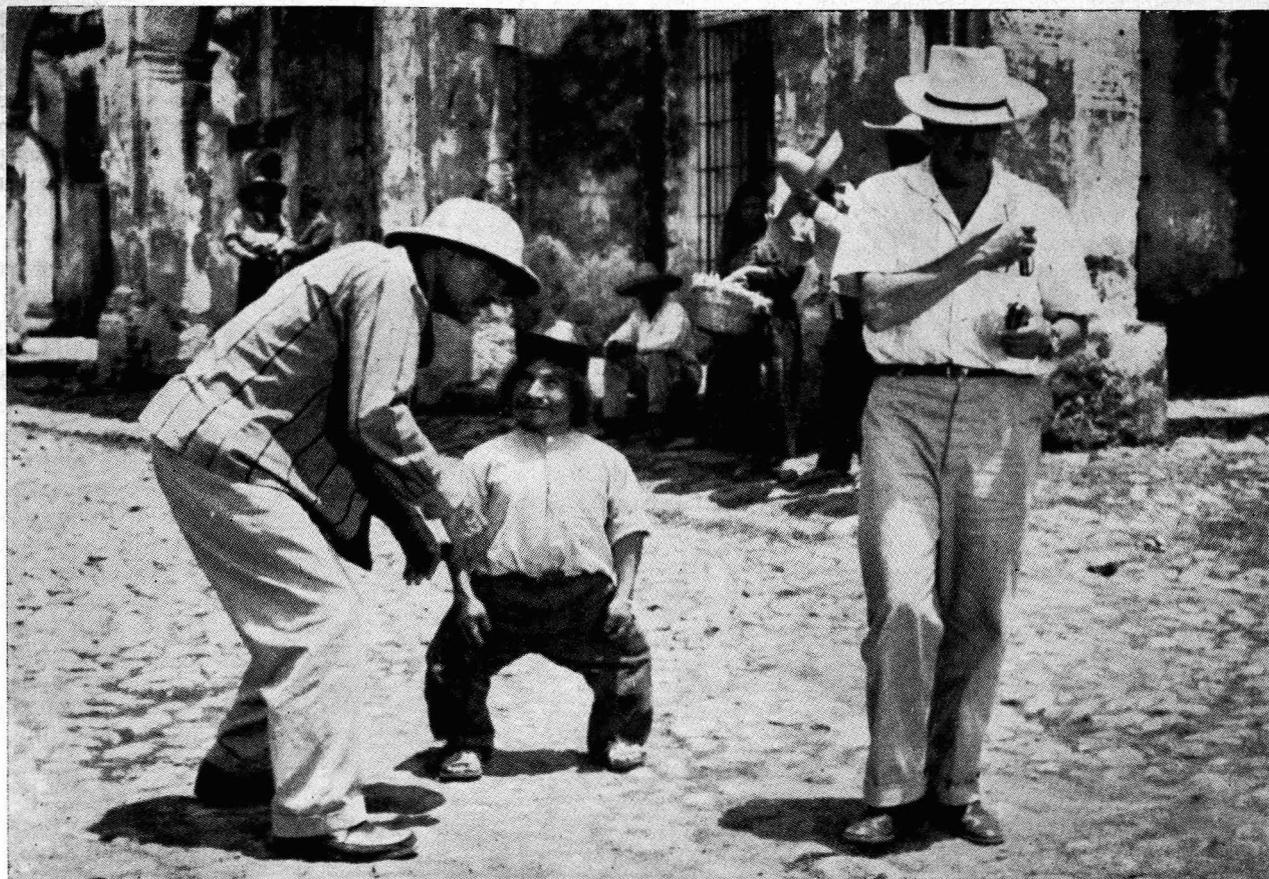
—¡No! Se indignaron justamente porque sintieron que pasaba por la película otra cosa que un soplo de farsa. Juzgaron tanto la obra como las pinturas demasiado revolucionarias y perniciosas.

—¿Por eso intervino la censura y la policía!

—¡Naturalmente!

—Sin embargo, señor Buñuel, ustedes contaban con los elogios y el apoyo de personas inteligentes!

Jeanne interviene: "Pero las demás críticas son acerbas: película malsana, obscena, repugnante, envenenamiento



Luis Buñuel, el Enanito, y Gabriel Figueroa

de los bajos espectáculos, escenas de la más baja y la más asquerosa pornografía, elucubraciones de falsos pensadores, de falsos místicos disolutos, desechados de su país de origen, tendencias sacrílegas, propaganda de Lenin", "¡qué los judíos se estén quietos y nosotros no les haremos nada!", "gran pobreza de espíritu, imbéciles, comunistas, podridos, etc".

—¿Y a pesar de estos ataques usted y Dalí permanecieron serenos?

—Sí. Lo tomamos con tranquilidad. Tratamos de llevar esta película adelante, a través del plan moral, hasta un punto de vista revolucionario integral.

—¿Qué es eso?

—Nos proponíamos una revolución moral; sacudir la moral aburguesada... A partir de esos ataques de los espectadores que querían protegerse a ellos mismos, y seguir con la fuerza de las tradiciones de honradez y de decencia que están en la base de la cultura francesa, André Breton redactó un cuestionario. (N. B. Rogamos a las personas que, por ocurrencia extraordinaria, estuvieran tentadas a contestar este cuestionario, escriban a André Breton, 42 Rue Fontaine, Paris 9ème). En esta encuesta, entre otras muchas cosas, pregunta Breton:

1. ¿Desde cuándo no se tiene el derecho en Francia de enjuiciar a la religión, sus fundamentos, las costumbres de sus representantes, etc.?
2. ¿Desde cuándo está la policía al servicio del antisemitismo?
3. ¿El empleo de la provocación para legitimar una intervención ulterior de la policía no es el signo del fascismo?
4. La intervención de la policía al sancionar el programa de la Liga de los Patriotas ¿es un estímulo oficial al establecimiento de los métodos fascistas en Francia?
5. ¿Debe comprenderse esta intervención cómo una autorización dada igual-

mente a los que estiman ultrajante la propaganda religiosa para interrumpir por todos los medios sus manifestaciones, películas, propaganda romana, peregrinaciones de Lourdes y de Lisieux, oficinas de oscurantismo tales como *La buena prensa*, *Congregación del Índice*, iglesias... etc., pervisión de la juventud en los patronatos y los entrenamientos militares, prédicas en la radio, tiendas de crucifijos, vírgenes y coronas de espinas?

Este cuestionario, que en realidad es un manifiesto está firmado por Maxime Alexandre, Aragon, André Breton, René Char, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Eluard, Georges Malkine, Benjamin Péret (esposo de Remedios Varo), Man Ray, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion, Tristan Tzara, Pierre Unik y Albert Valentin.

EL PROFESIONALISMO

—¿Y después de esa película, señor Buñuel, ¿se volvió usted profesional?

—No quería hacer cine profesional. Lo empleaba como un medio de expresión pero me repugnaba la industria. Yo vivía bien (mi madre me daba dinero). En cuanto a las películas, pude realizar *Tierra sin pan* gracias a que le cayó la lotería a un amigo anarquista, un obrero, y con sus veinte mil pesetas ganadas, con eso, hicimos la película. Se llamaba Ramón Azim y fue fusilado con su mujer el primer día de la revuelta franquista, en Nuesca. Él era aragonés (Buñuel se queda callado).

—¿Y *Tierra sin pan*?

—Es una película de Las Hurdes, en España, vista a través del surrealismo. Las Hurdes me parecía entonces la región más extraña del mundo. Fui con tres amigos, Elie Lotare, fotógrafo (Marc Allegret prestó la cámara), Pierre Vogel y Pierre Unik. Vogel iba a hacer un reportaje para una revista muy importan-

te, la más leída de aquella época, algo como un *Match*... Al hacer *Tierra sin pan* decidí dedicarme totalmente al cine, y así se lo dije a mi madre. En aquel tiempo el cine era cosa de payasos, de circo, ultrajante a la dignidad del hombre, y ser director era como ser actor: saltimbanqui. "¡Un actor: la deshonra de la familia: el bufón!"

—¿Cómo en la Edad Media en que ni siquiera tenían derecho a los camposantos?

—Sí. Para mi madre era un poco eso, ¿verdad? Pero yo le dije: "¡Hombre, no creas, hay gente importante que hace cine en el mundo", y ya la convencí, y cómo me quería mucho (sonríe) pues me dejó ir. Me dediqué a director de cine en una época en que serlo era igual a deambular con una *troupe* en una carreta de feria...

—¿Zampanó!

—El director era un hombre que mueve actores sobre unas tablas como fichas en un tablero: "¡Ahora póngase aquí! ¡Ahora párense! ¡Ahora mírense! ¡A abrazarse! ¡A llorar!" ¡Y las actrices son queridas de uno!...

—¿Y si no lo son, nunca son actrices!

(Son las doce y media del día y Buñuel me pregunta: "¿Usted no toma nada, Elena? ¿De veras? ... Bueno, yo como soy muy fumador y muy bebedor, y si usted no quiere, yo sí." Luis se prepara un "americano", mitad campari, mitad cinzano, y hielo y vuelve a sentarse.)

Vestido de pana verde clara (los ojos son también verdes, claros y saltones bajo los párpados pequeños), y con una camisa roja, Buñuel tiene tanta vitalidad que nuestra conversación es más bien un monólogo. La solidez de leñador con que dice las cosas prohíbe cualquier consideración trivial. Sin embargo, Buñuel que ha hecho que tantos espectadores se retuerzan en sus butacas pidiendo gracia, es un hombre inofensivo. Frente a él, es difícil recordar que ha vaciado un ojo, que ha puesto tijeras

en mano de una niña para matar a un anciano ciego y asqueroso, que ha despenado a una cabra por un precipio y despedazado en las rocas su cuerpo peludo. ¿Cómo es posible que éste sea el hombre a quien le gusta patear enanos, evidenciar retrasados mentales, retratar bisteces que danzan crudos en el aire y abejas que devoran los ojos de un burro muerto? A pesar de todo, Buñuel es un hombre sencillo, no exento de ternura. Su violencia la tiene dentro, muy dentro; llamaradas de sol ocultas que se levantan apenas las atiza el tema noble, esperado. *Nazarín*, por ejemplo, o *Los olvidados*, o *Robinson Crusoe*, las tres mejores películas de su época "comercial".

—Entonces en España no había posibilidad de hacer cosas que me interesasen. Actué como supervisor y dirigí sin dar mi nombre. En Madrid estalló la guerra, estuve al servicio de la República Española, y luego me quedé en París como agregado a los servicios de la Embajada.

—¿Fue cuando conoció usted a Octavio Paz en París y se hicieron amigos?

—¡No, qué va!, a Paz lo conocí mucho después. Por cierto, es el único mexicano que estaba en Cannes, cuando llevé *Los olvidados* al Festival. Era Secretario de la Embajada y entonces estaba Torres Bodet en la ONU.

Octavio Paz escribió un artículo sobre *Los olvidados*, y como México no hizo publicidad alguna (a Torres Bodet no le gustó la película) y no había una sola autoridad del gobierno mexicano en Cannes, el propio Paz pagó de su bolsillo los viajes a Cannes y llegó hasta la puerta del cine a repartir su artículo como programa.

—¿Cómo?

—Sí, lo reprodujo en estenciles... Empezaba a ser muy conocido en la intelectualidad francesa.

—¡Es impulsivo cómo los jóvenes aïrados que están de moda en Inglaterra!

—Durante la guerra estuve al servicio y a disposición del Embajador de España. Me fui a Estados Unidos, en una misión oficial con pasaporte diplomático y allí me agarró el final de la contienda y me quedé. Siete años permanecí en los Estados Unidos, siete años trabajando en el Museo de Arte Moderno como director y productor de cortos culturales para toda América. Mi jefe supremo era Nelson Rockefeller, pero lo vi una vez en mi vida; debajo estaba Jack Withny, y a éste lo veía cada cinco meses. Creo que en total hablé con ellos tres veces...

—¡Es peor que conseguir una audiencia con la reina!

—Después fui productor asociado de Kenneth Mc Gowan durante cuatro o cinco años. Estaba yo en Hollywood de productor en Warner cuando en casa de René Clair vi a Denise Taul, la primera productora de Bresson: *Les Anges du Peché*. Me propuso llevar al cine *La casa de Bernarda Alba* y venimos a

México, Denise y yo, a firmar el contrato en el Hotel Montejo...

—Siempre he oído decir que los hermanos de García Lorca ponían grandes dificultades para ceder los derechos de las obras de Federico...

—En aquella época querían veinticinco mil dólares. Paquito y yo eramos amigos desde el año 20, pero a pesar de eso el trato se deshizo.

—Es que siempre han vendido la película al mejor comprador ¿no? Hace poco también pasó lo mismo.

—Sí. Le mandé un telegrama y otra vez se deshizo el trato porque jamás me contestó Paquito... No es que tenga un afán por hacer especialmente esta película, pero *La casa de Bernarda Alba*, es, de las obras teatrales de Federico, la que más me gusta. En vista de que la película no se llevó a cabo, Denise se fue. Yo me quedé a trabajar en México, y ya como profesional.

MÉXICO

—¿Se quedó aquí porque le gustó?

—Ya lo vé, aquí sigo.

—¿No hubiera usted podido trabajar en otro país?

—En Francia, naturalmente. Soy más francés que español. En España, ni hablar...

—Pero prefirió México...

—Sí.

—Dicen que antes de *Los olvidados* hizo usted aquí algunas películas mediocres...

—Sí. Hice *Gran Casino*, con Jorge Negrete y Libertad Lamarque, pero siempre seguí mi principio surrealista: "Nunca excusa la necesidad de comer, la prostitución del arte." De diecinueve o veinte películas, tengo tres o cuatro corrientes, francamente malas, pero en ningún caso he infringido mi código moral. Tener un código es infantil para muchas gentes, pero para mí no. Estoy en contra de la moral consuetudinaria, los fantasmas tradicionales, el sentimentalismo; ¡toda esa porquería moral de la sociedad, metida dentro del sentimentalismo! Y claro, he hecho malas películas pero siempre moralmente dignas.

—Como Salvador Elizondo junior que dice que atenta más contra la moral *Con quién andan nuestras hijas*, que cualquier escena del más cochón, del más pornográfico cine francés...

—¡Sí! —ríe.

—¿Qué es para usted la moral?

—*La moral burguesa es lo inmoral para mí*, contra lo que se debe luchar. La moral fundada en nuestras injustísimas instituciones sociales, como la religión, la patria, la familia, la cultura; en fin los llamados "pilares" de la sociedad.

(Cuando a Buñuel le interesa un tema lo machaca tanto como Fidel Castro.)

—Pero usted pertenece a esa sociedad ¿no? Está educado a esa justicia. Usted es católico. (Buñuel me mira con ese rostro siempre a la expectativa de los que no oyen bien.)

—Por eso puedo hablarle de esto que ha sido mío. Por fortuna, y desde muy joven, vislumbré algo que espiritual y poéticamente ha superado a esta moral cristiana. No tengo las pretensiones de querer cambiar el mundo; sé que lo mío es estéril, pero me ayuda a iluminar un poco más mis películas.

—Usted me hace pensar en un sacerdote francés, Paul Montuclard (ahora fuera de la iglesia) que vino a México y lo invitaron a comer unos prominentes comerciantes de la colonia francesa. Estaba todo el clan reunido; abuelos, padres, hijos satisfechos y asentados, buenas gentes con sus conciencias tranquilas. El padre no lo pudo soportar y empezó a echarles un ácido corrosivo para que se distorsionaran sus almas. ¡No era posible tanta satisfacción, tanta seguridad en sí mismo! Los dejó a todos tambaleantes, titubeando, a las seis de la mañana, después de haberlos revisado profundamente... Esto es lo que usted quiere lograr en sus películas ¿no, señor Buñuel? ¿Destruir la tranquilidad? ¿Destruir la conciencia apacible de tantas buenas personas?

—Se que lo mío es estéril. —Sonríe y menea la cabeza, —pero no puedo traicionarme a mí mismo. Mi moral es...

—¿La moral de *Nazarín*?

—*Nazarín* está perfectamente dentro de mi línea moral.

—¿El *Nazarín* que fracasa? ¿El *Nazarín* que no puede con la iglesia? ¿El *Nazarín* sin sotana que va por los campos seguido de dos mujeres histéricas?

—Sí, ese *Nazarín*, Elena.

—Pero ¿por qué? ... Cristo...

—A Cristo lo crucificaron después de condenarlo. ¿No considera usted eso un fracaso?

—Su reino no era de este mundo, señor Buñuel. Sólo unos cuantos, los apóstoles, lo entendieron...

—Ya ve, lo ha dicho usted. ¿Cree usted que es posible ser cristiano en el sentido *absoluto* de la palabra?

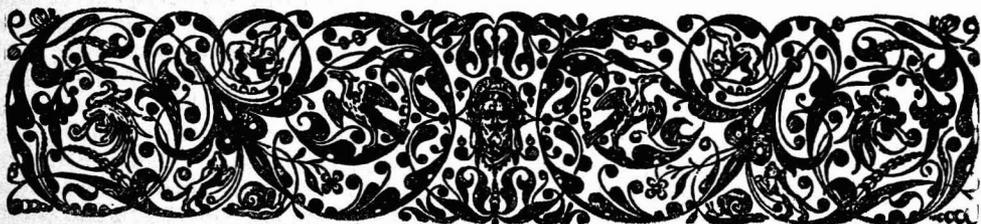
—Sí, despojándose de todo, alejándose del mundo...

—No, no, yo hablo del *mundo*, de esta tierra en la que estamos ahora. Si Cristo regresara lo volverían a crucificar... Se puede ser *relativamente* cristiano, pero el ser *absolutamente* puro, el inocente, está condenado al fracaso. Está derrotado de antemano. Estoy seguro de que si Cristo volviera lo condenarían los grandes sacerdotes, la iglesia...

—No lo creo, señor Buñuel; *Nazarín*, como película, me parece ambigua, extraña, hasta inasible. ¿Por qué, si quería usted tratar un problema de conciencia, no escogió el tema, por ejemplo, de Bernanos?: un sacerdote que un día se despierta en la mañana y bruscamente se da cuenta que ya no cree en nada, que ya no tiene fe. Es mucho más aterrador, más directo...

—Hace un momento dijo usted la palabra "ambigua", Elena. Estoy de acuerdo; el estilo es ambiguo y por eso me interesa. Si una obra es obvia, está terminada para mí. En cuanto al problema religioso, yo estoy convencido de que el "cristiano", en su sentido puro, *ABSOLUTO*, no tiene que hacer sobre la tierra...

—¿Y por qué?



—Porque no tiene otro camino más que el de la REBELIÓN en este mundo tan mal hecho.

—¿A usted le interesan los insurrectos? ¿Los que dudan? ¿Los que buscan?

—A mí me interesa el misterio, Elena. El misterio es el elemento esencial de toda obra de arte. No me cansaré de repetirlo.

LA REALIDAD Y LA FANTASÍA

—Para usted ¿qué es lo que se necesita para hacer una buena película?

—Una buena película debe tener la ambivalencia de dos cosas opuestas y afines. Por eso me interesaría mucho filmar el *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, porque lo que me atrae de la obra de Rulfo es el paso de los misterios a la realidad, casi sin transición; esa mezcla de realidad y de fantasía me gusta mucho, pero no sé cómo llevarla al cine...

—Ese Cristo (en su película *Nazarín*) que se sale del cuadro para carcajearse de la moribunda me parece bastante atroz, señor Buñuel.

—¿Usted nunca ha soñado cosas por el estilo?

—¿Que Cristo se ríe en mis narices? ¡No nunca! Pero hablando de la realidad, ¿usted nunca caería en el neorrealismo?

—Creo que las dos únicas películas buenas que ha producido el neorrealismo son *Umberto D.* y *Ladrón de bicicletas*.

—¿Zavattini?

—Ya lo he dicho en otras ocasiones: Zavattini ha elevado al rango de categoría dramática actos totalmente anodinos. Por lo demás, el neorrealismo no me interesa.

—¿Porque retrata la realidad con demasiada fidelidad?

—Porque la realidad es múltiple, y que para diferentes hombres puede decir mil cosas distintas. Yo quiero tener una visión integral de la realidad; quiero entrar en el mundo maravilloso de lo desconocido. Lo demás lo tengo al alcance de mi mano, diariamente. No tengo más que abrir los periódicos, escuchar y ver a la gente a mi alrededor, para tener al "neorrealismo".

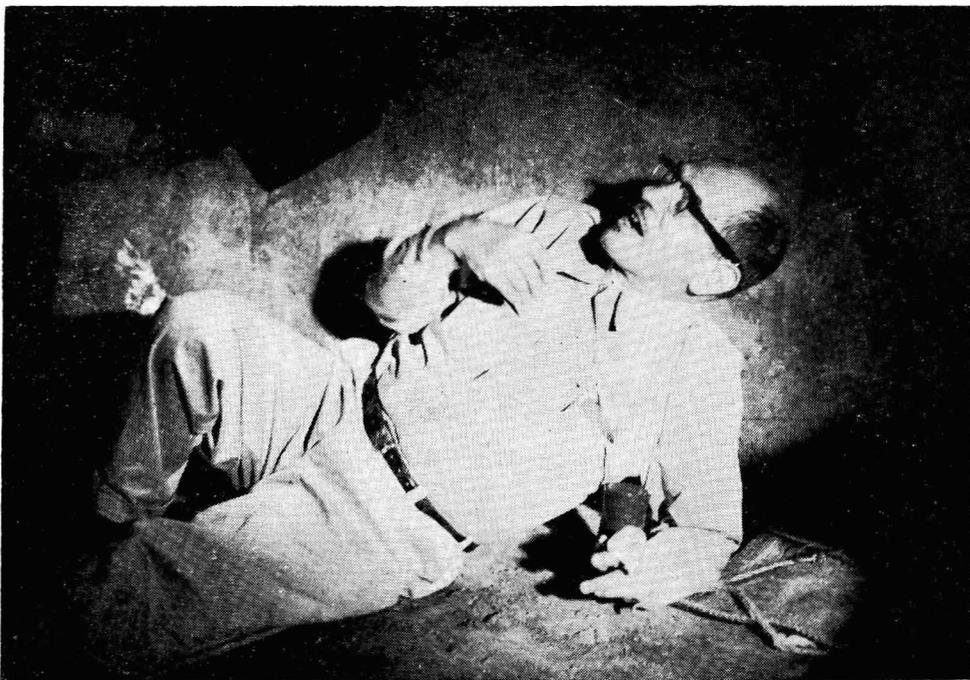
—Señor Buñuel, ¿usted no ama a la burguesía porque sostiene un orden creado?

—Yo pertenezco a una sociedad burguesa contra la cual me rebelo. En España, cuando era muy joven, me rebelé y fui a París, donde descubrí el mundo surrealista maravilloso que me iluminó. Encontré que había otras gentes que pensaban igual que yo; la moral sin traba a los fines de una sociedad dominante, o sea el amor como institución social. ¡Yo no tengo la ingenuidad de defender el amor libre! Son cosas muy sabidas, pero prefiero el amor de dos pobres gentes en Toluca al matrimonio como institución social en que se unen "los contrayentes" frente al arzobispo de Guadalajara. ¡Prefiero a los de Toluca!

Jeanne exclama: "¡Pero Luis, si tú eres el más grande burgués que hay sobre la tierra!... ¡Fíjese! Él sabe todo lo que pasa en la casa. El otro día, en la cocina, preguntaba: "¿Dónde está el cuchillito de mango rojo que puse en el cajón?"... Sabe sobre la punta de los dedos lo que tenemos en casa. Su ropero



Luis Buñuel en *Él*



Buñuel: "La moral burguesa es lo inmoral para mí"

ro está cerrado con llave y todo guardado en él con un orden meticuloso, maniático. El otro día lo abrí para buscar algo y moví imperceptiblemente una caja. Al llegar a su cuarto, después de un momento, me preguntó:

—"¿Quién ha entrado en mi ropero?"

(En efecto, la casa de los Buñuel podría exhibirse en las "Ferias del Hogar", tan ordenada así es. Los muebles no son nada extraordinarios; me refiero a que no son extraños. Apenas hay dos cuadros; el retrato de Buñuel por Dalí y otro de Leonora Carrington. El sofá y sus dos consabidos sillones, la mesita enfrente, son totalmente anodinos. Sobre la mesa del comedor con mantel a cuadros humea la sopera, donde flotan patitas de lobo, párpados azules y diminutas hipocresías sociales.

(Surrealismo ¿eh? El reloj marca la una y media. Dentro de tres minutos, puntualmente, comerá la familia. Una sirvientita viene a pedir lo del pan y Jeanne le dice que no tiene cambio; que se lo pida a la cocinera...)

La casa y su rutina se parecen a las que salen en la televisión, en que la

mamá con delantal vigila la olla-presto en la cocina el papá se enfría mientras lee el periódico, el hijito juega con su trenecito y la quinceañera habla interminablemente por teléfono. De la televisión se desprende un sofocante olor a estabilidad.

Es hora de comer y los Buñuel van a sentarse a la mesa. La encuesta ha terminado, pero siento (a pesar de haber escrito ochenta y cinco exhaustivas cuartillas) que no he desentrañado el misterio de Buñuel, hombre complejo, apostólico, dueño de una pasión que es muy raro encontrar en esta época de tedios y pasividad intelectual. ¿Quién es Buñuel? ¿Qué es Buñuel? ¿En qué medida ha logrado cumplir sus exigentes ideales estéticos y humanos? Todas esas preguntas me las sigo haciendo y es probable que nunca pueda contestarse del todo. Entre tanto pienso que sea lo que fuera, una conversación con Luis Buñuel es siempre algo estimulante, algo lleno de vida, de luz, de ácidos, de extraños símbolos cuyo significado ni siquiera sospechamos. Y así ha sido la nuestra.

UN POEMA

FOCO REAL. Se abrió la primavera . . .
y todos escuchábamos: “¡Tú!” “¡Tú!” . . .

Entrábamos a ser y, naufragados
nuevos, esperábamos nuestro nombre
o el signo de una letra conocida
suya, para salvarnos. ¡Nada! “¡Tú!”,
“¡Tú!” —dos hemisferios, como un estanque
reflejando, ardían “¡Tú!” frente a frente.

Transparencias. Vacío. Comenzaba
la angustia a disolver al hombre solo
en su jardín sin nido . . . Y oyó el hombre,
al perder cuerpo: “¡Tú!” “¡Tú!” , como a un péndulo
—¡todo era sol!—, a un nombre que llamaba,
lo perseguía hacia dentro, hacia fuera,
sin voz —¡todo era vida!— . . .

El hombre alzó
—foco real— del centro de sí mismo.
Salió de sí hacia fuera. (Un estanque
reflejándose ardía, externo el mundo
en flor, sobre el jardín.)

El hemisferio
del futuro —no del tiempo— buscó
—foco real— el cuerpo en que vivía
de sí mismo, el que el hombre reflejaba.
“¡Tú!” “¡Tú!” , como dos ecos, se acercaron
—completo el mundo, incorporal el hombre
hacia dentro, hacia fuera— en luz unida . . .
Sólo el agua dio señas del suceso.
La esfera se cumplió. Cuerpo maduro
en fruta celestial de un hombre —“¡Tú!” ,
frente a frente en su centro— es primavera.

EL PARQUE HONDO

Por José Emilio PACHECO

Dibujos de Héctor XAVIER

TODAS LAS tardes, al salir del colegio, miraba el parque hundido entre los árboles, la gran extensión verde que crecía al lado de la calle. Y aquella vez bajó las escaleras, atravesó los claros solitarios hasta el estanque de agua verde e inmóvil.

De pie en la orilla del depósito (que los días cubrieron de limo y de pequeños peces y de ranas) alzó los ojos para ver el cielo: denso, oscuro atrás de la última arboleda.

De pronto, se sintió solo; puso sus libros bajo el brazo y ascendió por la suave ladera. Y nuevamente corrió, silbó, atravesó el asfalto, sin advertir la noche que iba cubriendo todo el parque.

—Si no te gusta, no lo comas. Pero después, en la noche, te prohibo que saques algo del refrigerador.

La tía Florencia retiró el plato, y Arturo dio algunos sorbos a la leche helada. Luego, con la mano, dispersó las migajas que cubrían el mantel. Era costumbre aceptar siempre los regaños.

En junio, cumplió Arturo nueve años. De algún tiempo a esa parte, sólo recordaba a Tía Florencia, a la casa de un piso en que vivían ellos dos y la gata (la gata gris y suave que no se deja acariciar y que devora a sus gatitos en los rincones o en el patio), a la escuela *Juan A. Mateos* y a Rafael Molina, su compañero de banca en el colegio, su acompañante en las funciones de cine y en la pesca de ranas en el estanque del parque hondo. (Dos días antes, Arturo llegó a casa con un sapito que palpitaba en una manta húmeda. Florencia le pegó en las manos y arrojó al sapo por el desagüe. Atrás, no recordaba cuando, la gata se comió a la ratita blanca que Arturo había comprado a la salida de la escuela.)

Volvió a la sala. Tomó el cuaderno de aritmética y se puso a resolver los quebrados. Al terminar, dejó su lápiz junto al retrato de aquel hombre que cada sábado venía a visitarlo; lo besaba, le daba un poco de dinero. El hombre a quien Arturo no quiso llamar "papá", como él se lo exigía suavemente.

Una noche, al través de la puerta, oyó algunas palabras de su día. Estaba a punto de dormirse, y Florencia, en la mesa, extendía las barajas frente a una de las mujeres que pagaban para que adivinase su futuro.

—Hace siete años que ella no lo ve. ¡Claro! Nosotros no lo permitiríamos. Ricardo tiene una nueva familia y lo otro ya está borrado. El niño no es ningún problema. Está conmigo desde entonces y, ya ve usted, lo estoy educando como formé a mi hermano. Lo terrible, Luisita, es que el dinero que me pasa Ricardo no alcanza para nada. No puedo exigirle; él tiene muchos gastos con sus niñas. Pero yo tengo que buscar por todas partes para ayudarme un poco... Baraje siete veces; pártame en dos las cartas. Luego, tóquelas...

—¿Dijiste ya tus oraciones? — Florencia se acercaba con la gata en los brazos, frotándola contra el seno, contra el rostro.

—No, todavía no.

—Híncate y reza. Anda, vamos los dos.

Se arrodillaron al lado de la cama. La gata saltó al lecho, se acomodó entre los cojines. Un solo foco bañaba el cuarto de luz áspera, apenas mitigada por la pantalla de cartón.

Florencia dijo "Amén", besó a Arturo, y, antes de salir, recobró dulcemente a la gata. El niño sintió asco, miedo de que los pelos —grises, brillantes en la blancura de la sábana— se introdujeran en su boca y caminaran hacia los pulmones. (*Es horrible la gata. No sé cómo la quiere Tía Florencia.*)

—¿Le diste alguna cosa? — preguntó Rafael.

—No, ¿cómo crees? Sola se puso mala. Tiene tres días sin comer y está chillando todo el tiempo. Mi tía cree que la atropelló algún coche o que le dio veneno la señora de al lado.

Sentados en el parque, miraban crecer la oscuridad. Con una rama, Arturo trazaba signos en la tierra. Rafael exclamó, abriendo la mano:

—¡Mira, un trébol de cuatro hojas!

—No es verdad: tiene cinco.

—Lástima; parecía buena suerte.

—Oye, acompáñame a la casa. Quiero enseñarte el álbum de banderas.

—¿No se enoja tu tía?

—Ni se da cuenta. Está muy triste por lo de la gata.

Desde la esquina, los niños vieron a Florencia que esperaba en la puerta; los ojos arrasados de lágrimas (de lágrimas que surcaban el rostro lleno de cosméticos). Sacó el pañuelo y se limpió los orificios de la nariz. Se acercó a Arturo; puso la mano en su cabeza y revolvió el cabello negro.

—Vas a hacerme un favor —dijo (lloraba)—. La gatita ya no tiene remedio. Le hablé a un doctor que va a inyectarla,



para que ya no siga sufriendo. Aquí tienes la dirección de la clínica. Dí que vas de mi parte y entrega al animalito junto con estos veinte pesos. Procura no tardarte. No veas cómo la inyectan.

La gata estaba inmóvil. Después de besarla y de cubrirla de caricias y lágrimas, Florencia la colocó, entre algodones, en una bolsa de henequén. Sin contener su llanto, miró a los niños que se alejaban.

—¿Cuánto te dio?

—Veinte pesos, ¿no oíste?

—¡Ya! ¿Tanto por matar a un gato?

—Creo que es lo que cuesta la inyección.

—¿Sabes qué se me ocurre?

—No, dime qué es.

—Que dejemos en algún lado a la gata y nos quedemos con dinero.

—Pero, Rafael, ¿te imaginas si revive y si vuelve, lo que me va a decir mi tía? Ya estuvo perdida mucho tiempo y después regresó. A lo mejor lo hace de nuevo.

—Entonces mácala.

—No, me da miedo.

—¿Miedo? ¿Por qué? ¿A poco es muy difícil?

—Si mi tía se da cuenta...

—No va a saber nada. No seas tonto. Son veinte pesos, ¡veinte pesos!

Caminaban por la avenida donde debían esperar el camión. Arturo palpó el cuerpo frágil que respiraba bajo el tejido de henequén. (La gata... los gatitos muertos recién nacidos... la piel, la sangre de aquella rata blanca... Mi tía la quiere más que a mí...)

—¿Y qué hacemos con todo ese dinero?



—Miles de cosas ¿No te gusta armar aviones?
 —Nunca he armado ninguno.
 —Bueno, también puede servir para el cine o para alquilar bicicletas, comer dulces o comprar anzuelos o ir a remar al lago.
 —Sí, pero ¿cómo la matamos?
 —Aquí pasan muchos coches. Cierra la bolsa, déjala en medio de la calle, y nadie se da cuenta.
 —Pero va a sufrir mucho. Un día vi un perro...
 —Tienes razón. Busca otra cosa.
 —¿Dársela a alguien?
 —¿Para qué va a quererla? Pero, oye, ¿tirarla al agua?
 —Creo que los gatos saben nadar.
 —Mira, vamos al parque. A esta hora no hay nadie y allá vemos qué se hace.

(No, no puede ser —pensó Arturo, dominando los golpes de su sangre, el frío que iba creciendo entre sus vértebras—. Rafael no siente nada; no puede tener miedo.)

La hondonada del parque estaba vacía. Descendieron hasta la gran vereda. La humedad brotaba del estanque. Propagada a la hierba, cubría el pequeño bosque de una marea de vaho.

Rafael saltó para alcanzar las ramas bajas; imitó una furiosa cabalgata.

—Vamos a ahorcarla — dijo.

—Nunca. Va a sufrir mucho — repitió Arturo. Quiso estrechar al animal entre los hilos de la bolsa. Salió el maullido de la gata.

—Se va a escapar — previno Rafael.

—No, ¿te imaginas si se escapa?

—Bueno, ya es hora de hacer algo.

Arturo chasqueó los dedos, se estremeció de frío. En medio de los árboles, la luna daba a la espesura un contorno de piedra.

Rafael descubrió un trozo de concreto, casi cubierto por la maleza. Se aproximó y consiguió levantarlo.

—Sostén a la gata y yo le doy con esta piedra.

—¿No hay otra forma?

—No queda más remedio.

Arturo sacó a la gata de la bolsa. Aferró el cuerpo laxo y lo ciñó con las dos manos. Lento, terriblemente lento se fue acercando a Rafael.

—Date prisa. Esto pesa muchísimo.

—Ya. No me vayas a dar.

Rafael alzó el fragmento, lo sostuvo por encima de su cabeza.

—Cuento hasta tres y se la tiro. Ahí va. Uno... dos...

... La gata sintió el peligro, de algún modo. Su cuerpo se hizo nuevamente flexible, y, de pronto, saltó, se arrancó de las manos de Arturo, cayó dos metros adelante y se perdió en un matorral.

—¡Qué bruto eres! No la agarraste.

—No pude. Se soltó.

Rafael dejó caer el trozo y sentó en la tierra. Arturo ya no supo qué hacer. Un minuto después, reflexionó:

—Hay que buscarla. Está viva, va a regresar a casa.

—Ahora sí la amolamos. Llámala a ver si viene.

—¿Tú crees que va a venir?

No supo cuánto tiempo buscaron, llamaron, abrieron cada mata; rastrearon cada rincón del parque. Buscaron, llamaron, abrieron, rastrearon sólo escuchados por los grillos, las ramas, los pájaros... todos los ruidos de la noche que reverberaba, que ocultaba a la gata.

Deshecho, fatigado, se despidió de Rafael; volvió a su casa con el temor de encontrar a la gata en el sillón de siempre (la gata, suave, elástica, inmortal, de siete vidas grises).

Florencia jugaba con las cartas cuando vio entrar a Arturo. El niño le explicó que había mucha gente con el veterinario, que esperó el último turno. Florencia atribuyó la consternación de Arturo a la dureza de la misión — misión que, acaso, ella misma debió haber cumplido.

Contadas en el reloj de la pared, las horas lo hallan despierto, insomne, asfixiado en la transpiración, entre las sábanas revueltas. A cada instante de esas horas cree escuchar el regreso, los pasos de la gata. Todo-pequeño ruido le recuerda su andar o su silencio.

Se levanta, toma los veinte pesos y los rompe, los devuelve a la noche que respira fuera de la ventana; al viento de la noche que dispersa cuatro fragmentos de papel y no deshace el miedo.

Sentado en el borde de la cama quisiera hallar el sueño o despertar de un sueño... Florencia, en otro cuarto, abre los ojos y busca al lado de su cuerpo la huella de otro peso, del cuerpo blando y recio que pulían sus caricias; lentas, inútiles caricias con que Florencia se gastaba, se iba olvidando de los días.

M U S I C A

EL COMPOSITOR ANTE EL CONCEPTO DE ÉPOCA

Por Jesús BAL Y GAY

“**E**L ARTISTA crea, da forma perceptible a su intuición poética. Después viene el teórico a analizar, sistematizar y codificar lo que hizo el artista”. Así se veían en otro tiempo, bien definidas y separadas, las funciones de uno y otro. En música, por ejemplo, los tratados de armonía y de formas musicales eran como cristalizaciones de lo hecho intuitivamente, instintivamente, por los compositores. La situación no podía ser más lógica ni más natural.

Pero en nuestro tiempo la situación es muy diferente. Por anómalo que nos parezca en una época caracterizada por la superespecialización, el artista creador ha asumido las funciones del teórico, y, al asumirlas, se produjo el hecho sorprendente y antinatural de que la teoría preceda a la práctica, de que se establezca un código antes de que se tenga la materia codificable. Muchos compositores de hoy teorizan tanto como componen, y aún los hay que componen menos que teorizan, por lo que no deja de convenirles el dictado de “compositores teóricos”, en el sentido un tanto peyorativo del término.

La música había venido progresando según aquella vieja ley que enuncié al comienzo. El compositor de pura raza se lanzaba por el mundo sonoro al descubrimiento de una nueva verdad, o realidad, por él presentida. Lo hacía por necesidad vital, irreflexivamente, sin más trabas que las que la propia materia sonora —a veces sumamente arisca— le ponía. A su regreso, los tesoros que traía eran examinados, catalogados y justificados por el teórico, para uso de los compositores que, por temperamento o falta de arresto, no estuviesen dispuestos a aventurarse por tierras incógnitas.

Hubo algunos de estos últimos que, a pesar de su actitud conservadora, no dejaron de hacer progresar la música. Lo que constituye el progreso no es sólo la novedad, lo insólito, sino también la perfección. Es más, no hay progreso sin perfeccionamiento. Aquellos compositores que nada nuevo trataron de descubrir, sino que prefirieron perfeccionar y depurar como cosa propia lo que sus antecesores habían descubierto, y lo lograron de una manera que la posteridad calificó justamente de genial —por ejemplo, un Palestrina, un Bach, un Mozart—, hicieron avanzar la música tanto como los más audaces y geniales innovadores. Unos y otros, los exploradores y los depuradores, caminaron mirando hacia adelante, aunque algunos crean que sólo los primeros lo hicieron así. Por ellos siguió su curso la historia de la música.

En nuestro tiempo, por el contrario, los innovadores —¡quién lo diría!— no miran adelante. Están siempre pendientes del pasado más o menos inmediato. Es éste su sombra, su impedimenta, o su grillete. Querrían liberarse de él, pero cómo, si no dejan ni un momento de evocarlo. Por eso hablan tan frecuentemente de callejones sin salida, aunque más justo sería que hablasen de círculos

viciosos, y mejor que no hablasen de nada y escribiesen música, simplemente.

Crean tener conciencia de nuestra época, pero no me parece que la tengan cabalmente, porque la tienen en función del pasado. Cuando hablan de la música que *hay que hacer hoy*, en realidad están hablando de la que *ya no se puede hacer*, es decir, de la que ya se hizo. Y ahí comienza su teorizar, su dogmatizar, una actividad que, lejos de estimular la creación, la imposibilita.

En otros tiempos el compositor vivía en su época, plenamente, porque la vivía y al vivirla la hacía, sin pararse a pensar en cuáles eran sus rasgos característicos ni en cuál sería la música que mejor le cuadrara. En nuestra época, en cambio, el compositor olvida que esta época no está hecha, que se está haciendo y que uno de los que la están haciendo es él mismo, es decir, que será, en parte, como la haga él, al hacer su propia música. Lo otro, el fijar un concepto de la época para después buscar el tipo de música que esté de acuerdo con sus rasgos más característicos, constituye una aventura por demás arriesgada. Porque nada garantiza que esas meditaciones logren descubrir la verdad y lo más probable es que el compositor carezca de aptitud para la meditación filosófica y, sin darse quizá cuenta, adopte como propias opiniones ajenas más o menos superficiales. Error y tiempo perdido pueden muy bien ser el resultado de todo ese teorizar.

Es triste ver hoy a los compositores teorizantes cómo se afanan por encontrar la música que hoy debe escribirse. Su actitud es tan triste —y tan absurda— como la de aquel matrimonio de una novela de Fernández Florez que no logra engendrar el hijo soñado porque se lo impiden ciertas precauciones previas de orden eugenésico. La función creadora se inhibe ante el exceso de meditación. Y, como dijo Blake, el pensamiento sin la acción engendra pestilencia.

El verano pasado, con motivo del estreno de su *Segunda sinfonía*, William Walton hizo unas interesantes declaraciones

al *Times* de Londres. Son toda una profesión de fe del compositor en lo que yo llamaría la actitud natural ante la evolución de la música. El hombre que a los veintitún años escandalizó a sus compatriotas con *Façade* sigue siendo hoy tan *enfant terrible* como entonces, con la diferencia que si primero lo fué para el público, la crítica y los compositores conservadores, hoy lo es para el público, la crítica y los compositores más de vanguardia. Ello quiere decir que el centro de gravedad de su personalidad no ha sufrido ningún desplazamiento apreciable. Confiesa que en 1923, cuando se estrenó en Salzburgo su *Primer Cuarteto*, era discípulo de Schoenberg y Bartók. “En aquel festival me encontré con Berg, que me llevó a ver a Schoenberg, como si dijéramos a que me bendijese el Papa”, comenta con buen humor. Pero pronto, por instinto, por necesidad vital, se desligó de la escuela vienesa. El lenguaje con que él sentía que tenía que expresar la música que llevaba dentro rechazaba las reglas gramaticales de los dodecafonistas. Y, en contra de lo que éstos sostienen, él cree que cualquier forma es todavía válida si alguien puede poner vida en ella.

Consecuencia de tanto teorizar previo, muchos compositores de hoy caen en un dogmatismo esterilizador. La actitud de Sir William debiera ser una lección para ellos, porque es un saludable, natural antidogmatismo. Es una actitud de hombre libre, radicalmente libre, que ni acepta dogmas elaborados por los demás ni elabora él mismo ninguno para uso propio. Con toda libertad escribe la música que siente que debe escribir y, al hacerlo así, asume toda la responsabilidad que de ello se deriva. Que no es bastante personal, que está pasada de moda, eso ¿qué le importa? O mejor diríamos que sí le importa y que acepta que así sea, porque no puede ser de otro modo.

El que se afilia a una escuela, el que acepta “el curso fatal de la historia”, el que adopta la moda más reciente, no es un compositor libre. Lo era, pero al hacer eso deja de serlo, porque se sacude de encima el peso —el peso específico— de la libertad: la responsabilidad. En lugar de contribuir a hacer su época, a darle apariencia y consistencia con su propia obra, prefiere escribir al dictado de un pretendido espíritu de época, renunciar a todo lo que le legó la historia, acallar quizá su más hondo sentir, cerrar los ojos y los oídos a esta verdad: que nadie es hijo, sino padre de su siglo.



Dibujo de E. T. A. Hoffmann

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

SOBRE LA III RESEÑA DE FESTIVALES

EN CONJUNTO, la Reseña de Festivales Cinematográficos nos ha decepcionado a todos: los churros declarados han superado claramente en número a los films mínimamente aceptables. En realidad, ello no se ha debido tanto a fallas de los organizadores de la misma Reseña (que las ha habido, sin duda, e indignantes) como al criterio absurdo con que son premiadas las películas en los festivales del mundo entero.

Cannes, el "glorioso" Cannes que hace 2 años premiara (¡por encima de *Un condenado a muerte se escapa!*) una de las peores películas de William Wyler, *La gran tentación* (*Friendly persuasion*) y el año pasado el triste *Orfeo negro*, de Marcel Camus, no se ha portado tan mal en esta ocasión. Gracias a ello hemos podido ver, por ser el ganador de *La Palma de oro*, uno de los pocos grandes films exhibidos en la Reseña: *La dulce vida*. Es una lástima que los organizadores del evento mexicano (y eso sí que es una falla enorme) no se hayan decidido a programar *La aventura*, de Antonioni, que recibió, junto con el film japonés *Kagi*, de Kon Ichikawa, el premio especial del jurado. En cambio han sido exhibidos un simpático film griego de Jules Dassin, *Nunca en domingo* (*Ponte tyn kyriaky*) y una ambiciosa, interesante, pero totalmente frustrada realización francesa del inglés Peter Brook, *Moderato Cantabile*, por haber sido premiadas sus dos intérpretes femeninas, que son, respectivamente, Melina Mercouri y Jeanne Moreau. *La balada del soldado* de Chujrai (exhibida sólo en Acapulco) y *La dama del perrito*, de Jeifitz (no exhibida) dieron a la URSS un premio por "la mejor selección de un país". (Lo contradictorio de ese premio queda de manifiesto si tenemos en cuenta que, en el mismo festival, recibieron dos de los máximos galardones *La dulce vida* y *La aventura*, ambas italianas). Quedaron, de hecho, sin poder ser exhibidas en la Reseña films tan interesantes como *La joven*, de Buñuel, *La fuente*, de Ingmar Bergman, que apenas recibieron una mención del jurado y otros que ni a eso llegaron y que deben ser francamente buenos, según supongo: *Private Property*, de Leslie Stevens, realizador perteneciente a la "nueva ola" neoyorquina y *The savage innocents*, película italiana del excelente Nicholas Ray.

Lo de Venecia es un escándalo. Que el inmundo film francés *Paso del Rhin*, de Cayatte, innoble tanto por la forma como por el contenido, haya sido premiado por bajas razones políticas por encima del maravilloso *Rocco*, de Visconti, es algo que no tiene nombre. (Como tampoco lo tiene el que este último no haya sido exhibido en el D. F.). Por la misma razón no he podido ver otro de los films premiados en Venecia, *La larga noche del 43*, de Vancini, de la que personas de confianza que la vieron en Acapulco me han hablado muy bien. Los inefables premios de interpretación nos dieron la oportunidad de ver en la Reseña un film menor pero, cuando menos, aceptable de Billy Wilder, *Departamento de soltero*

(premio a Shirley McLaine) y un churro del inglés Roland Neame, *Ecós de gloria* (*Tunes of glory*), por la actuación de John Mills. ¡Cuánto mejor hubiera sido ver otros films que participaron también en Venecia sin sacar ninguna recompensa, como el italiano *I delfini* de Masselli, el español *El cochecito*, de Ferreri y el norteamericano (neoyorquino) *Shadows*, de Cassavetes!

San Sebastián, festival indigno de la menor confianza, nos envió una bien intencionada pero gélida película checa, *Romeo, Julieta y las tinieblas*, de Jiri Weis, que recibió *La Concha de oro*; la norteamericana *El hombre de la piel de víbora* (*The fugitive kind*), lamentable versión de Tennessee Williams por Sidney Lumet, que recibiera la Concha de Plata y el premio a la mejor actuación femenina (la de Joanne Woodward); la inglesa *Honorables delincuentes* (*The league of gentlemen*), de Basil Dearden,



La dulce vida de Fellini

película laboriosamente ingeniosa, y esa especie de *Adiós Mr. Chips* de huarache que es nuestro glorioso churro nacional *Simitris*, de Gómez Muriel, premiado con la Perla del Cantábrico, increíble galardón que se otorga al mejor film en lengua castellana. En cambio nos quedamos sin ver, por no haber recibido ningún premio, una película tan interesante como *Sargeant Rutledge*, de John Ford, que compitiera también en San Sebastián.

Karlovy Vary, contra lo que pudiera creerse, ha hecho gala de eclecticismo. El gran premio se lo llevó un film soviético, *Serioja*, de Danielij y Talankin, que no pude ver, y el premio especial del jurado una excelente realización de Rossellini, *Era notte a Roma*. Fue considerada la mejor interpretación masculina la de Laurence Olivier en *El cómico* (*The entertainer*), film inglés bastante flojo que realizara Tony Richardson basándose en una pieza de Osborne. Por otra parte, la

absurda costumbre de dar un premio a la "mejor dirección" (es como si en una exposición de pintura se premiara el cuadro de Rodríguez y, a la vez, se considerara a Pérez como el mejor pintor) nos obligó a soportar el film checo *El hombre de las dos caras* (*Smyk*), de Zbynek Brynych, increíble muestra del formalismo más gratuito, verdadero *film pesadilla*. ¡Ah! Y también tuvimos que ver, por haber sido premiada su actriz principal, la insignificante película húngara *Polvorilla* (*Kolyok*), de Mihali Szeines.

El de Berlín es un festival de risa loca. El "Oso de Oro" se lo llevó el indignante *Lazarillo de Tormes*, de César Ardavin, que, de hecho resulta un verdadero insulto a la picaresca española, cuyo espíritu falsea a conciencia. El premio especial del jurado fue concedido a un film francés de Philippe de Broca, *Los juegos del amor*, que sólo se exhibiera en Acapulco. El mejor actor, según Berlín, fue Fredric March, y por ello tuvimos que tragarnos una nueva muestra de la pequeñez moral y cinematográfica del norteamericano Stanley Kramer: la cobarde y conciliadora película *Herederás el viento*. El noble, generoso, bien intencionado y mortalmente aburrido film alemán *Kirmes*, de Wolfgang Standte, fue premiado por la interpretación de Juliette Maynel. Menos mal que los berlineses también premian la mejor dirección: gracias a ello hemos visto otro de los pocos films realmente interesantes de la Reseña: *A bout de souffle*. Pero, para que se comprenda por qué toda persona honrada debe odiar el festival de Berlín, baste decir que en él concursó *Pickpocket*, de Bresson, sin recibir ningún premio. Prefirieron a César Ardavin.

Finalmente, gracias al muy sui-géneris e inteligentemente manejado festival de Locarno, pudimos ver una interesante película del joven realizador italiano Mauro Bolognini, *El bello Antonio*, que, en honor a la verdad, me tiene todavía algo desconcertado. Cuando menos, está claro que Bolognini es dueño de un estilo propio y de una visión del mundo muy original.

Y como que hacer la crítica detallada de todos los films resultaría prácticamente imposible voy a referirme a cuatro de ellos, para mí los mejores: tres italianos, los de Fellini, Visconti y Rossellini (Italia fue, sin duda, la gran vencedora de la Reseña; ¡y eso que no se exhibió *La Aventura!*) y uno francés, el de Jean-Luc Goddard.

LA DULCE VIDA (*La dolce vita*), de Federico Fellini. Argumento: Fellini, Pinelli, Flajano. Foto: Otello Martelli. Intérpretes: Marcelo Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Lex Barker, Yvonne Fourneaux, Nadia Gray, Magali Noël, Jacques Sernas. Producida en 1959.

El film empieza con la imagen de un helicóptero que, transportando una enorme estatua de Cristo, vuela sobre Roma. El aparato, con su extraña carga, pasa por encima de las ruinas eternas y de los edificios lujosos y modernos en cuyas azoteas las muchachas de la buena sociedad toman el sol en bikini. Podría decirse que en esa sola escena se concentra toda la sustancia del film de Fellini (un Fellini muy superior al de *La Strada* y no digamos al de las *Noches de Cabiria*). Entramos en el reino de la inarmonía, un reino en el que el suicidio de Steiner

(Alain Cuny), que es en cierto modo el personaje central del film, habrá de producirse *por necesidad*. La idea de profanación presidirá esa imagen de un universo sustancialmente contradictorio: se bailará el Rockn roll en un escenario que diríase propicio al desarrollo de una gran tragedia; la estrella de cine se convertirá en la loba amamantadora de Rómulo y Remo y se bañará, como una diosa pagana, en el agua purificadora; los fotógrafos de prensa, pequeños gnomos inquietos o si se quiere, viejos integrantes de un coro griego, serán los símbolos permanentes de esa profanación continua; la casa de una prostituta será *profanada* por el amor perverso de una millonaria; el típico milagro cristiano recibirá los beneficios de una "mise en scene" cinematográfica; la vieja residencia de unos aristócratas será *profanada* por los integrantes de esa sociedad cabalmente podrida; al final, un monstruo marino recién pescado pondrá su mirada dolorosa en esa humanidad demasiado sabia.

Desde luego, estamos ante un film implacable, de verdadera utilidad social, y la santa indignación que provocara al *Osservatore Romano* se justifica plenamente. Pero lo más terrible del film es que de todo ese caos creado por Fellini surgirá una nueva poesía, una nueva armonía hecha de inadecuaciones. *La dulce vida* resulta un film lúcido y verosímil por la misma razón de que hay mucho de insólito, de imprevisible, en su desarrollo. En ese sentido, Fellini ha hecho algo más que un simple documento acusador. Y si, en última instancia cabe encontrar en su film una afirmación de los valores humanos, ello será por la fascinación que ejerce sobre nosotros esa misma humanidad alejada de todo esquema ideal. Quizá Fellini crea en una pureza esencial (recordemos a la niña que llama a Marcelo en la última escena del film), pero yo considero que su gran hallazgo, hallazgo propio de todos los verdaderos creadores, es el de una contradicción básica en la naturaleza humana. Por eso, la típica estrella de cine, producto casi industrial que encarna Anita Ekberg, y Anouk Aimée, en su papel de mujer disipada, serán, *a pesar de todo*, personajes profundamente poéticos. Y una cosa queda clara: el personaje más patético del film, aquel cuya suerte más profundamente deploramos, es el padre de Marcelo, sometido a la moral consuetudinaria, reducido a la impotencia por el aburrimiento pequeño-burgués.

Podría hablarse mucho más sobre el contenido del gran film de Fellini. ¿Y sobre la forma? Lo curioso del caso es que tengo la sensación de haberme referido a ella en todo lo que llevo escrito. Es decir: cuando hablo de lo insólito y de lo imprevisible me refiero a la materia misma del film, a esa capacidad que Fellini tiene de descubrir en los actores y en los decorados, en los movimientos de cámara y en el corte de las escenas, los elementos sin los cuales el contenido mismo de su película sería inconcebible. (Y es que en las auténticas grandes películas, toda separación entre forma y contenido es totalmente absurda y artificial.) Es la forma misma de ese film nervioso, alucinante, espectacular en el mejor sentido de la palabra, lo que determina su enorme riqueza espiritual. O si no, imaginemos una *Dolce vita* realizada, sobre la base del mismo guión, por Stanley Kramer... y tendremos otro *Inherit the wind*.

ROCCO Y SUS HERMANOS (*Rocco e i suoi fratelli*), de Luchino Visconti. Argumento: Visconti, Cecchi D'Amico, Festa, Campanile, Franciosa, Mendoli. Foto: Giuseppe Rotunno. Intérpretes: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Roger Hanin, Claudia Cardinale, Paolo Stoppa, Suzy Delair. Producida en 1960.

Los organizadores de la Reseña insultaron, de hecho, al público de la capital impidiéndole ver ese film. Afortunadamente para mí, pude asistir a una proyección privada que de él se hizo y pienso que nada puede justificar que esa gran obra de Visconti quede desconocida en México.

Rocco es un film que crece en el recuerdo. Evidentemente, es, en cierto modo, un melodrama, como lo eran *Senso* y *Las noches blancas*. Y ya es tiempo de comprender que todo el talento de Visconti se manifiesta en esa suerte de apuesta, de albur, que juega en cada una de sus películas. Si *todo* argumento cinematográfico implica, en mayor o menor medida, la aceptación de determinadas convenciones dramáticas; si en última instancia el argumento no es sino un pretexto, un medio para alcanzar una verdad más profunda que la anecdótica, es evidente que no puede atacarse a Visconti por la acumulación de situaciones paroxísticas en cada uno de sus films, si a través de ellas puede llevar a cabo su labor de profundización.

Curiosamente, si *Senso* era una "gran ópera", *Rocco*, a simple vista, por su estructura, por su misma división en capítulos, recuerda a una novela naturalista a una especie de *Los Rougon-Macquart*. Y Visconti acepta las convenciones de ese tipo de literatura en la misma forma que aceptó las de la gran ópera. Pero, partiendo de ellas, alcanza una visión, diríase que total, absoluta de sus personajes. Visión auténtica, a la vez, por lo que tiene de apasionada. Visconti no pretende ser ni discreto ni mesurado. De hecho, el film comienza y termina con dos escenas muy similares: estamos en una fiesta en la que reina la alegría latina, "tutti contenti e tutti felici", y, de pronto, una chispa basta para que irrumpa la tragedia. Los gritos se suceden casi sin interrupción; nosotros, los espectadores, quedamos aturridos, con la respiración cortada, sin dar crédito a lo que estamos viendo. ¡Qué pocas veces se atreve el cine a retratar en esa forma, que ya creíamos "demodé", las "tempestades del alma humana"! Al final de esas escenas, parece que nuestro sentido de lo que es el buen gusto, la buena educación, se rebela. Pero no nos engañemos: Visconti ha llegado a la verdad; a su verdad. Que se me perdone la herejía, pero, más que a Zolá, yo no puedo dejar de evocar a Dostoiévski.

Y no olvidemos una característica importante de Visconti: cineasta social en el mejor sentido de la palabra, no necesita empobrecer a sus personajes, ni hacerlos dignos de conmiseración para dar la medida de su situación trágica en el marco de un sistema que les impide llegar a encontrarse a sí mismos.

ERA NOCHE EN ROMA (*Era notte a Roma*), de Roberto Rossellini. Argumento: Amidei, Rossellini, B. Rondi. Foto: Carlo Carlini. Intérpretes: Giovanna Ralli, Leo Genn, Serguei Bon-

darchuk, Renato Salvatori, Peter Baldwin, Paolo Stoppa. Producida en 1960.

Por lo visto, las discusiones a propósito de Rossellini no acabarán nunca. Y es que el "tormentoso" Roberto es uno de los grandes intuitivos con que cuenta el cine (el otro es Buñuel, y espero que la comparación entre ambos realizadores no me cueste la amistad del segundo). Sobre los intuitivos parece imposible ponerse de acuerdo. En realidad, ocurre con Rossellini que cada uno de nosotros nos hacemos de él la imagen que conviene, no tanto a su auténtica forma de ser, como a la nuestra. Ya se sabe que lo mismo pasa con Buñuel.

Era notte a Roma me parece una de las mejores y más interesantes películas de su realizador, y creo que puede darnos la clave de un contradictorio y multifacético estilo. Hay un primer Rossellini caótico, disperso, que parece utilizar la elipse cuando menos conviene, un Rossellini capaz de las peores aberraciones formales. Así, no es extraño que, superficialmente, su film pase por pesado e incoherente. Después hay el Rossellini que suscita las más violentas oposiciones: el católico, el creyente en la gracia divina, el conciliador a ultranza. No creo, por razones que trataré de explicar, que pueda acusarse de fascista. Ello me parece arbitrario y gratuito. Porque hay un tercer Rossellini, para mí el que importa, dueño de una visión del mundo en la que el ser humano ocupa un lugar privilegiado. En definitiva, todas sus obras no son sino una exploración machacona, insistente, casi dolorosa, en el alma de sus personajes. Es ahí donde Rossellini se entrega y hace alardes de sinceridad que en ningún modo son concebibles en un fascista. Y esa exploración, justifica, en última instancia, las heterodoxias formales, por cuanto éstas sirven a una densidad psicológica que es el máximo valor de su último film.

En las *situaciones límites*, el hombre se revela a sí mismo. Bien: *Era notte a Roma*, transcurre, de principio a fin, bajo el signo de lo precario. Rossellini, con su enorme sentido del detalle, no cesará de proponernos motivos de reflexión. Triste cosa que solamos ver las películas una sola vez y que nos domine, durante su proyección, una suerte de impaciencia por *lo que va a pasar*. La primera visión de *Era notte a Roma* me ha dado, cuando menos, una sensación de inagotabilidad.

Fellini, Visconti, Rossellini... Hasta ahora no salimos de la esfera de un cine fundamentalmente humanista. El gran cine italiano actual.

EL ÚLTIMO ALIENTO (*A bout de souffle*), de Jean-Luc Godard. Argumento: François Truffaut. Foto: Raoul Coutard. Intérpretes: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo. Producida en 1959.

El genérico de este film parece un índice de los *Cahiers du cinema*: Godard, Truffaut, Chabrol... Es decir, tres de los más célebres integrantes de esa "nueva ola" que es a la vez una corriente crítica. Y, efectivamente, *A bout de souffle* tiene las características de un buen artículo polémico al estilo de los *Cahiers*. Un artículo destinado a probar la importancia del autor de cine.

Nunca la cámara cinematográfica se había convertido en la estilográfica de que hablara Alexandre Astruc como lo

ha sido al utilizarla Jean-Luc Godard. En lo formal su film representa un rechazo de los mil tabús de orden técnico que pretenden hacer del cine un medio de expresión privativo de los "experimentados", de los dóciles. Godard ha hecho un film que diríase escrito a mano, apresuradamente, pero, ¡qué bien escrito! La cámara se mueve con una absoluta despreocupación por lograr efectos plásticos. El corte, como dijo alguien, nos sugiere un constante parpadeo. Así, se emplea la elipse, no ya de escena a escena, sino en el curso de la escena misma, en el curso del diálogo.

Tal concepción del film representa un homenaje a la eficacia del cine norteamericano, eficacia que Godard lleva al extremo. Porque, a la vez, se trata de hacer un homenaje a Humphrey Bogart y al cine negro, díscolo, sarcástico, del que Boggie fuera principal figura. El personaje de Godard, que encarna el espléndido Jean-Paul Belmondo, vive la existencia "corta pero intensa" propia de los héroes destinados a perder las guerras. Y su compañera interpretada por Jean Seberg, la mujer-mito, absolutamente inaccesible dentro de su inmediata acce-

sibilidad, heredará las características de una Lauren Bacall.

No trato de jugar a la paradoja, pero la identificación de Godard con su personaje me da la clave de una posición moral. Es decir, ese film absoluta y por tanto casi inútilmente inconformista, parte de una aceptación básica de nuestro mundo moderno. Godard no pretende colocarse más allá del jazz, o del amor libre, o del gusto por los automóviles veloces y, por ello, rechaza la actitud falsamente moral de los moralistas. El drama del hombre sólo podrá ser expuesto sinceramente si se parte de una identificación con los gustos de la época, con la época misma tal como la conoce el realizador. En ese sentido, y yo desearía que se me entendiera, creo que el film de Godard puede ser admitido como verdaderamente crítico y profundamente moral. Y no son ni una cosa ni la otra las películas sobre la *juventud extraviada* que los señores burgueses hacen partiendo de la negación edificante de muchas cosas que, en definitiva, pueden hacer la vida digna de interés para esa misma juventud. *A bout de souffle* es, por encima de todo, un testimonio.

arte teatral por el camino más aparentemente sencillo: siendo fiel al texto, a la realidad creada por el autor.

Anne Meacham, a la cabeza de un reparto cuya flexibilidad ha hecho posible los propósitos del director, recrea con formidable intensidad a Hedda Gabler.

Las dos producciones de Strindberg, realizadas en un plano semiprofesional, distan mucho de alcanzar el nivel artístico que las obras hacen esperar y se quedan en un plano muy inferior en relación con *Hedda Gabler*; pero la calidad de los textos se impone siempre y al final, salva las representaciones.

En cualquier forma, el interés despertado por las tres producciones nos regresa al punto original: el valor de las repeticiones. Evidentemente, ni una sola de las producciones realizadas en Broadway (con excepción tal vez de *The Hottentot*, la obra de Brendan Behan importada en masa —obra, dirección, escenografía e intérpretes— de Inglaterra) se basa en textos que puedan compararse con los de Ibsen o Strindberg. Es claro que encontrar autores de esta altura no es fácil ni frecuente en ningún lado; pero lo importante es que tanto *Hedda Gabler* como *La danza macabra* y *Sueño* no sólo son mucho mejores sino también más modernas que cualquiera de las obras elegidas para representarse en Broadway, tanto por su forma como por su contenido, y entonces ¿qué es lo que impide utilizarlas? Simplemente; la naturaleza de los problemas que abordan, el impacto de las verdades que sus temas revelan. Ibsen y Strindberg no son "novedosos" porque son eternos; sus verdades están más allá de los problemas circunstanciales, efímeros y por lo general falsos del teatro que produce un interés sobre el capital invertido en su producción. Nadie arriesga dinero para "inquietar" y esta circunstancia es la que explica mejor su ausencia en los escenarios de Broadway, ya que su *novedad* es fácilmente comprobable.

"Hedda Gabler carece de ideales éticos", dice Bernard Shaw de la protagonista del drama de Ibsen, "... [Hedda] tiene imaginación y se siente atraída por la belleza; [pero] no tiene conciencia ni convicciones de ninguna clase; con su inteligencia, su energía y su extraño atractivo, permanece indiferente, envidiosa, insolente, cruel en su protesta contra la felicidad de los demás, diabólica en su desprecio por la gente inartística y las cosas, falsamente violenta como reacción contra su propia cobardía." ¹ Esta precisa descripción de Shaw, coloca a Hedda Gabler junto a varias de las más altas personalidades literarias del siglo XIX; aquéllas cuya figura y significado anticipan las preocupaciones de los más importantes creadores en el siglo XX: las que luchan con el problema de la libertad. Como Stavroguin e Iván Karamazov, Hedda busca la libertad absoluta. En varios sentidos está relacionada con la actitud definida por Kierkegaard como puramente *estética* y anticipa al protagonista de *El extranjero*. Ibsen la utiliza como el eje central sobre el que expone toda una escala de valores. Alrededor de ella, como alrededor de Stavroguin, Iván Karamazov o Raskolnikov, atraídos por el resplandor del vacío, de la nada, de la libertad que es negación, giran todos los demás tipos humanos: Lövborg, el creador, el hombre dionisiaco que conoce el secreto de la vida y la ama, pero no puede resistir la atracción de la nada de Hedda y es destruido por la intensidad de su amor; Jørgen Tesman, el mediocre,

TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

PERMANENCIA DE IBSEN Y STRINDBERG

LAS EXIGENCIAS comerciales del teatro en Broadway, en donde cada producción es exclusivamente una inversión que se espera recuperar con el adecuado tanto por ciento de interés, anulan casi por completo la posibilidad de "repeticiones" de los autores que forman el gran repertorio tradicional del teatro. De acuerdo con el criterio de los productores, el público (en este caso mero "consumidor") quiere antes que nada *novedades*, y dentro de esta clasificación es muy difícil colocar a Esquilo, Shakespeare, Ford, Chéjov o Strindberg. La obra de teatro tiene que ser nueva por el mismo motivo que los automóviles cambian de línea cada año, aunque la belleza contenida en su novedad sea tan falsa como la de los mismos automóviles.

Esta característica, aparte de anular las posibilidades de crear una auténtica tradición teatral que contribuya a aclarar y cimentar el sentido de las obras contemporáneas, le da al teatro realizado en Broadway un carácter fugaz que limita notablemente su capacidad de trascendencia artística. Inclusive las pocas obras extranjeras que llegan a representarse se eligen teniendo en cuenta exclusivamente el éxito comercial alcanzado en su país de origen. Así, mientras las obras de Brecht, Ionesco, Beckett o Genet se llevan a la escena en salas pequeñas "fuera de Broadway", Anouilh y ocasionalmente Giraudoux (con treinta años de retraso) representan al teatro europeo en las grandes producciones; Fry o Camus, Crommelyck o Ghelderode, no son autores comerciales; Shakespeare o Racine, Büchner o Pirandello, sólo pueden verse cuando compañías europeas visitan la ciudad o cuando algún director se decide a abordarlas fuera del gran circuito comercial.

Gracias a este tipo de directores, durante la actual temporada, Ibsen y Strindberg han recibido especial atención. Del primero, David Ross, que en temporadas anteriores presentó con absoluta fidelidad y gran éxito las cinco obras capitales de Chéjov, prepara ahora un nuevo ciclo a base de obras de Ibsen y ha elegido para iniciarlo *Hedda Gabler*; del segundo, John Bowman está presentando simultáneamente, en dos salas, *La danza macabra* y *Sueño*.

La producción de *Hedda Gabler*, por la fuerza y propiedad de las actuaciones, por la fidelidad y riqueza de la dirección, por la exactitud con que los valores del texto se revelan en el escenario, es la más interesante y valiosa en lo que va de la temporada, dentro o fuera de Broadway. Utilizando con espléndida exactitud y sentido teatral el pequeño escenario en círculo del 4th Street Theatre, Ross ha logrado que el texto se desarrolle con un ritmo contenido y profundo que no sólo permite que las peculiaridades de cada uno de los caracteres se revelen con absoluta claridad, sino que además dota a la acción de la intensidad interior indispensable para que la naturaleza de los conflictos dramáticos se haga clara en todas las direcciones sugeridas por el contenido del diálogo. Los estallidos exteriores son siempre producto de los conflictos interiores de los personajes y se producen de un modo natural, perfectamente motivados por éstos; el movimiento escénico tiene un ritmo preciso que lo hace parecer siempre indispensable e independiente de las exigencias técnicas del escenario. De este modo, con una gran economía de medios, sin los lujos innecesarios ni las escenografías artificiosas características de Broadway, David Ross ha logrado crear una verdadera obra de

que vive de los residuos de los demás, acepta su mediocridad y se salva; Brack, frío y calculador, que se niega a tomar parte en el juego; la señora Elvsted, que sin la inteligencia de Hedda es más valiente que ésta, conoce el valor del amor y se sacrifica por él; y los pequeños personajes cuyos pequeños conflictos crean el marco social de la época. Pero el verdadero gran tema es el sentido de la libertad. Significativamente, el final de Hedda es semejante en todo al de Stavroguin. El despegue, la falta de cualquier interés productivo, verdadero, lleva al aburrimiento, un aburrimiento casi metafísico, que se traduce en un absoluto sentimiento de inutilidad de los actos. Cuando no se quiere lo que se tiene el más mínimo motivo lleva a desprenderse de ello, Hedda se suicida para no tener que responder, ante una sociedad que desprecia, por sus actos, cuyas consecuencias son opuestas a las que esperaba y la obligan a comprometerse en una relación despreciable y carente de belleza por completo. Pero, contra su voluntad, su muerte no es el elegante y gratuito acto final que niega a los demás el derecho de juzgarla, sino un producto de su cobardía; es una huida. Sin embargo, su fracaso nos ilumina. El final de Hedda Gabler no simboliza el triunfo del absurdo, sino la fuerza del orden, pero no un orden "social", sino otro mucho más completo y trascendente: un orden universal, cósmico, para el que la libertad es aceptación.

No es necesario insistir en la *modernidad* de Ibsen. En realidad ésta no existe. Su modernidad es la de todos los grandes poetas, la que se sale del tiempo y se sitúa en el espacio.

Si estéticamente el realismo de Ibsen puede parecer ahora una fórmula demasiado seca para los autores contemporáneos, en Strindberg, en cambio, encontramos plenamente desarrollados, o al menos en estado embrionario, la mayor parte de los estilos hacia los que se inclina el teatro en la actualidad.

Acerca de Strindberg, en 1924, escribía Eugene O'Neill: "Strindberg se encuentra todavía entre los más modernos de los modernos; él es el gran intérprete en el teatro de los más significativos conflictos espirituales, los que son el drama, la sangre, de nuestras vidas ahora, Strindberg llevó el naturalismo a un desarrollo lógico de tan punzante intensidad que si la obra de cualquier otro dramaturgo es calificada de naturalista tendríamos que calificar a un drama como *La danza macabra* de 'supernaturalista' y colocarla en un lugar aparte. Como nadie antes o después, él ha tenido el genio indispensable para servir de modelo a la hora de calificar".² Hoy, sus palabras tienen la misma validez. Obras como *La sonata de los espectros* y *Hacia Damasco* sentaron las bases para el futuro expresionismo alemán; *Sueños* utiliza los elementos oníricos en la misma dirección que lo harían veinticinco años después los surrealistas; la desarticulación del lenguaje y el empleo del absurdo para ilustrar la falta de comunicación y la carencia de valores vitales auténticos en la sociedad contemporánea utilizada por Ionesco aparece ya en *El gran camino*, escrita por Strindberg en 1909; el humor negro, la mezcla de drama y farsa, la grotesca deformación de los caracteres y el sentido ritual de la acción de que se vale Genet están usados en el mismo sentido y con la misma intención en *La danza macabra* y *Deudores*; la voluntaria grandilocuencia de la

acción en las obras de Grommelick o Gheldorode es la misma que la de *Hay crímenes y crímenes*; la narración poética de leyendas populares que caracteriza al teatro de Yeats se basa en la misma interpretación de los mitos nacionales realizada por Strindberg en *Cisne blanco*; en *Ligados* un tribunal aparece como pretexto para el debate dramático antes que en ninguna pieza contemporánea y el sistema narrativo, dividido en estaciones, de obras como *Hacia Damasco* y *El gran camino* se adelanta a Brecht y a *Camino real* de Tennessee Williams. La lista es impresionante; pero los ejemplos podrían multiplicarse. En realidad, casi ningún autor contemporáneo, consciente o inconsciente, está libre del influjo de Strindberg y su sombra se extiende por completo sobre la imagen del teatro actual. Él es el primero en imponerse libremente a la estructura clásica con la misma efectividad que los dramaturgos isabelinos y del Siglo de Oro. Strindberg crea nuevos recursos conforme los necesita y construye sus obras de una manera *vertical* obteniendo una libertad formal que le permite



Strindberg

enriquecer o sintetizar la acción para obtener un mayor impacto dramático con absoluta efectividad. Puede decirse que al orden clásico que representa Ibsen, con su forma rígida y cerrada, impone un orden gótico en el que la expresividad es el único patrón y las distintas fuerzas utilizadas se equilibran mutuamente.

Pero, a pesar de su fuerza, el aspecto formal no es el más importante en la obra de Strindberg. Como en el caso de Ibsen, no es difícil encontrar puntos de contacto entre Strindberg y Dostoyevski. Las novelas de éste guardan dentro de sí la más importante interpretación de la realidad en el siglo XIX y todos los espíritus modernos tienen uno o varios puntos de contacto con él, especialmente en lo que se refiere al sentido profundo de las obras y en la forma de acercarse al arte. Los personajes de Dostoyevski interpretan al autor, hablan por él y lo representan. En el extenso y revelador ensayo dedicado a estudiar la dialéctica de las obras de Dostoyevski dice Nicolás Berdiaev: "Todos los héroes de Dostoyevski son realmente él... Las novelas de Dostoyevski no son, propiamente hablando, novelas; son partes de una tragedia, la tragedia interior del destino humano, el único espíritu humano revelándose a sí mismo en sus distintos aspectos y en las diferentes etapas de su jornada."³ Estas palabras pueden aplicarse literalmente a Strindberg. Aunque la idea de que el arte es siempre auto-

biografía no es nueva (en su correspondencia con Lawrence Durrell, Alfred Perles comenta que, con la excepción de las catedrales, él considera que toda obra de arte es autobiográfica, y Picasso ha declarado que su biografía se encuentra en sus cuadros), en el caso de Strindberg este concepto puede tomarse como algo más que una imagen. Entre 1876 y 1909, o sea a lo largo de toda su carrera literaria, Strindberg publicó once novelas declaradamente autobiográficas y con la excepción de sus dramas históricos (aunque en su correspondencia con Harriet Bosse, su tercera esposa, menciona que ha utilizado el carácter de ésta y el suyo propio en la elaboración de *Cristina*) en toda sus demás obras teatrales, en mayor o menor grado, el protagonista es él y los sucesos son parte de su biografía. Así, éstas tienen una continuidad que en sí misma es una revelación y permiten que en cierta forma la suma de ellas formen la historia de su trayectoria espiritual, no sólo como autor sino también como hombre.

Por esto, hablar nada más de dos de las obras de Strindberg resulta insuficiente. Él es una totalidad, y como tal hay que tomarlo. Al situarlo como dramaturgo, John Gassner dice que Strindberg "sustituyó la lucha de clases por la lucha de sexos."⁴ Si tomamos la frase en todo su significado, podemos decir que Strindberg hizo a un lado las circunstancias temporales de la sociedad de su tiempo para ocuparse de los problemas inherentes al hombre en todas las épocas y en todos los lugares, dejó a un lado la lucha del hombre con la sociedad para ocuparse de la lucha del hombre con el hombre y del hombre con Dios. El autor lucha por encontrar el sentido de la vida, su lugar en el Universo, y la mujer aparece como un espejo ideal para reflejarse y encontrarle explicación, buscando en el reflejo, a la suma de acciones que forman la vida. "La naturaleza demoníaca de la mujer pone en movimiento una pasión que divide al hombre"⁵ y Strindberg utiliza este fenómeno para realizar su examen. En sus obras, el sexo, el amor, aparecen nada más como elementos que destruyen la personalidad. Los personajes permanecen uno frente al otro, presos en el engranaje de la pasión, pero sin abandonarse a sí mismos; el amor se convierte en una lucha interminable en la que cada uno de los amantes trata de conservarse a sí mismo prisionero en su propio ego. Pero el problema fundamental no es el del sexo en sí sino el de la personalidad. Los personajes de Strindberg quieren devorar la realidad para enriquecerse y para comprenderla, pero en la lucha por apresarla la realidad resulta demasiado vasta, inagotable y sobre todo irracional, imprevisible, y termina derrotándolos. La mujer es el enemigo porque simboliza el misterio que hay que penetrar, pero se opone a que la devoren y quiere devorar también. A través de la lucha, a la única solución: el espíritu religioso. El único camino para apresar toda la realidad y comprenderla es el de la unión con ella por medio de la autotranscendencia del ego, un camino místico. Para Strindberg, la misma intensidad de su pesimismo contiene su antídoto. En la gran trilogía que forma *Hacia Damasco* intenta resumir la suma de sus experiencias vitales recorriendo un simbólico camino espiritual que relata la historia de sus pasiones y sufrimientos. Al final, el protagonista (el mismo Strindberg que simbólicamente se bautiza El Extraño o El Extranjero) de-

LIBROS

Por Ramón XIRAU

SOBRE LA POESÍA DE ALÍ CHUMACERO¹

cide renunciar al mundo para encontrar la paz recluso en un convento; allí es sometido a una especie de examen a través del cual comprende la vanidad del mundo y acepta renunciar a él. Aparentemente, la larga jornada ha concluido. Sin embargo, las obras posteriores nos revelan la verdad: aunque Strindberg visualiza la solución, no logra hacerla suya. En 1906 le escribe a Harriet Bosse: "Éstoy luchando con mi educación, pero mis progresos son lentos. Al final, la religión significa esto para mí: la esperanza de un mundo mejor, la convicción de que seremos liberados poniendo nuestra fe en Dios. Aquí tenemos poco que esperar — 'porque lo que quiero hacer no lo hago y sólo hago lo que odio'."⁶ Frente a la Verdad la fuerza de sus pasiones es todavía demasiado fuerte.

Pero si para Strindberg el hombre el fracaso es doloroso, para el artista es la fuente de la riqueza. Las obras crecen y se multiplican, y sus últimos años son excepcionalmente fecundos. Después de terminar *Hacia Damasco*, produce todavía un último drama naturalista, *La danza macabra*, en el que pone en boca del protagonista una de las frases que ha utilizado en su correspondencia para justificarse a sí mismo: "La vida es tan extraña, tan en mi contra, tan vindicativa, que yo me volví vindicativo también",⁷ y luego una nueva serie de dramas históricos, las dos últimas novelas autobiográficas, un libro de narraciones, varios ensayos históricos y todas las obras del período posexpressionista, escritas especialmente para el Teatro de Cámara de Estocolmo que él mismo fundó. En la última de ellas, *El gran camino*, escrita a los sesenta años, tres años antes de morir, recorre otra vez, con mayor intensidad poética aún, el camino "hacia Damasco". El protagonista se llama ahora El Cazador y en la escena final, que Strindberg sitúa en "El Bosque Oscuro", sus últimas palabras, las últimas también que Strindberg escribió son:

*Permaneceré aquí, con el Heremita,
y esperaré el perdón.
Seguramente él me concederá una tumba
entre la fría sábana blanca
y escribirá en la nieve un huidizo*

epitafio:

*"Aquí descansa Ismael, el hijo de Hagar,
que en un tiempo fue llamado Israel,
porque luchó largamente con Dios
y no cesó de pelear hasta yacer tranquilo,
derrotado por Su suprema bondad."
¡Oh Eterno, no dejaré ir Tu mano,
Tu dura mano, hasta que me bendiga.
Bendíceme a mí, tu criatura,
que sufre, sufre por el don de la vida
que Tú le has dado!
Bendíceme, porque mi mayor sufrimiento,
el más profundo de los sufrimientos
humanos, fue este:
no pude ser el que largamente quise ser."⁸*

¹ George Bernard Shaw, *The quintessence of Ibsenism*. Hill and Wang, New York.

² Eugene O'Neill, *Strindberg*. Provincetown Playbill.

³ Nicolás Berdiaev, *Dostoyevski*. Living Age Books. Meridian Books. New York.

⁴ Prefacio a *Seven plays of Strindberg*. Bantam Books. New York.

⁵ Berdiaev, *Opus cit.*

⁶ *Letters of Strindberg to Harriet Bosse*. Thomas Nelson & Sons. New York.

⁷ The dance of death in *Five plays of Strindberg*. Anchor Books. Doubleday & Company Inc. New York.

⁸ *The Great Highway* en *Five plays of Strindberg*. Anchor Books. Doubleday & Company Inc. New York.

HACE NOTAR José Luis Martínez que "a pesar del cúmulo de condiciones adversas nuestra literatura ha encontrado medios para subsistir". Uno de ellos, y no de poca monta, es el que han proporcionado las revistas literarias.² Entre estas revistas hay que contar precisamente *Tierra Nueva*, de la cual aparecieron como responsables desde el primer número (1940) cuatro escritores cuya edad fluctuaba, en aquellos días, entre los veintidós y los veintiséis años: Jorge González Durán, José Luis Martínez, Alí Chumacero y Leopoldo Zea. El subtítulo de la revista ("revista de estudios universitarios") indicaba a las claras la intención seria de quienes la dirigían.³ Rigor y disciplina constituían la motivación básica de aquella publicación; rigor y disciplina caracterizan la poesía de Alí Chumacero.

Alí Chumacero afirma, ya muy pronto, su idea de la literatura y, especialmente, de la literatura hispanoamericana: "Nunca hemos creído que la literatura ameri-

macero se abstiene de mencionar colores y si éstos aparecen es tan sólo por las asociaciones que cada lector pueda realizar a base de palabras que designan cualidades sensibles. Por otra parte, los poemas de Chumacero están hechos de largas frases que prosiguen verso tras verso. Como observaba José Luis Martínez estas frases suelen terminar "en soluciones ásperas para librarse de una monotonía rítmica".⁵ Frenado momentáneamente el río por las rocas que lo detienen y lo desvían, sigue después su curso hasta el punto de que el poema adquiere una cualidad fluvial. Nunca puede saber el crítico, de manera total y definitiva, las intenciones de un autor. Creo, sin embargo, no alejarme de la verdad al pensar que esta cualidad fluvial proviene de que los poemas de Alí Chumacero son, muy específicamente, poemas temporales. Lo cual no quiere decir tan sólo que en ellos se mencione repetidamente el tiempo sino que, además, los poemas mismos están tejidos con el hilo del tiempo que es como su médula interior y esencial.

Podría acaso objetarse que este motivo temporal queda sometido al carácter arquitectónico y, más aún, escultórico, de los poemas. En efecto, no sólo se presentan estatuas definidas ("La forma del vacío" o "Narciso herido"), sino que en todas las ocasiones salvo una, Alí Chumacero se refiere a la mujer desnuda diciendo "el desnudo", con un artículo (a veces un pronombre) que parece objetivar y estatuizar la figura. Más parece solidificarse aun este mundo poético cuando el poeta se refiere a la muerte empleando las imágenes muy directas de la tumba, la lápida o la roca. Estas formas definidas, rigurosas, sólidas, suelen definir el momento de la muerte. Dice el poeta cuando habla de los "vencidos":

igual que rosa o roca:

En este verso se comprimen, en una imagen rápida y eficaz, la vida de la rosa (efímera, pasajera, temporal) y la roca de la muerte, sólida como es sólido lo que ya ha quedado exento de cambio y tránsito. Lo vivo acaba en lo sólido, la existencia en la muerte, en la dureza de lo inerte. Mientras hay vida hay tiempo, un tiempo destinado a ser vencido, "un desplome de tiempo, un gemido" que nos conduce, irremediamente a la idea de que la vida es una "inútil permanencia", que todos los hombres vivimos "para siempre" (como Narciso) "en las pupilas de un cadáver". El tiempo nos conduce a un destino mortal. Sabemos que "el misterio de la desaparición es prestigio inicial del tiempo". Por esto el tiempo — "Nombre hombre" — nos nombra, es decir, nos sitúa en la vida, y nos remolca hacia "la agonía" de "todo ser".⁶

Claro está que la imagen del tiempo no se da siempre en palabras tan precisas como éstas. El poeta puede referirnos al mundo de los "inmóviles viajeros", a la



cana deba hacerse a base de coloridos más o menos bien captados, con escenas más o menos típicas para diversión de extranjeros que sueñan con la embriaguez del misterio..."⁴ Esta afirmación, hecha al paso en el texto de una nota crítica, no carece de importancia. Sitúa, en efecto, una intención poética que Alí Chumacero no ha abandonado nunca. Revelaciones claras de esta intención son *Páramo de sueños* (1942) e *Imágenes desterradas* (1944). No hay poema de Alí Chumacero que viva de lo pintoresco, de la facilidad metafórica, o de los juegos de palabras. Alí Chumacero es, a primera vista, un poeta seco, escueto, a veces —¿por qué negarlo?— difícil. Su poesía debe ser leída y releída. Después de varias lecturas surge luminosamente su intención de hondura y el cálido fervor que subraya cada uno de los versos.

Dos observaciones previas me parecen indispensables. De una manera general los poemas de Alí Chumacero están constituidos a base de metáforas que no sólo excluyen el color local, sino los colores mismos. A excepción de una pincelada verde o de una nota malva, Alí Chu-

caída de "los muertos en la ceniza", a la "virgen consunción", al ser que es "el polvo adormecido",⁷ a la "mujer como la brisa / tímida alondra de las alas rotas", a la amada "análoga a la movable imagen de un sollozo". Y sin embargo en todas estas imágenes hay referencias temporales: "viajeros", "ceniza" ya de muerte, "consunción", "polvo adormecido" (es decir, potencialidad de muerte dentro de la vida misma), brisa en vuelo o imagen que transcurre hacia el final inevitable del sollozo. El hombre está, vivo, tejido de ausencia y "crea la forma de la nada".

Pero si la vida es transcurso, es también, y no menos esencialmente interioridad y contacto. El camino hacia la comunión lo encuentra el poeta en el amor. El amor carnal, el amor ternura ("ternura, como limpia canción de madrugada"), detiene por un momento el tiempo. Para precisarnos el amor y el acto amoroso Alí Chumacero prefiere imágenes claramente sensuales que acaban por interiorizarnos en lo más hondo del alma: de la piel al espíritu.

En el momento del amor todo se hace presencia: "y soy un balbuceo — un aroma caído entre tus piernas rocas: Soy un eco". Remitido a sí mismo por la presencia de la mujer, el poeta se encuentra en su piel interna cuando "empiezo a caminar por dentro de mi cuerpo", cuando, cuerpo en contacto, sueña "con el azogue más ciervo del espejo", y "el tiempo se detiene en su carrera". Pocas veces llega Alí Chumacero a precisar imaginativamente la identidad personal que entraña la unidad de dos personas como cuando nos dice con nostalgia:

*Porque ya que pensarte en mí no puedo,
dejo olvidado en tí mi pensamiento.*

Ausente de la presencia de la mujer el hombre se hace presente en ella olvidándose en ella de sí mismo. La mujer ilumina al hombre:

*Pensar en tí no es pensar
con alguien o con algo
sino hundirme en mí mismo
y mi principio.*

Un momento tan solo. La vida sigue su curso —alondra de Heráclito— hacia la muerte y la interioridad, "misterio" que "es uno" con el sueño, se disuelve en la desolación, "abrsa en desolado abrazo".

Poeta sensual, poeta del goce del instante, de la instantánea contemplación de sí, sigue el curso del movimiento que ha de llevarlo a la nada de un amor ausente, a la nada de una contemplación pasada, a la nada final y definitiva de la muerte.

Por la forma estricta de su verso es Alí Chumacero un clásico; por la referencia constante a la muerte (cadáver, tumba, lona, nada) es un poeta romántico si por romanticismo entendemos, también como lo piensa Auden, una forma del movimiento.⁸ Es en todo caso, éste el más sólidamente establecido de los poetas mexicanos posteriores a la generación de *Tierra Nueva*, el hombre que vive, encerrado en los límites de su piel, el sueño de una eternidad instantánea que encuentra en el amor. Creo que un verso, un solo verso, puede definir los dos primeros libros de Alí Chumacero:



*Vivo de oírme el cuerpo y de entregarme
al tiempo.*

¹Escrito a raíz de la reedición de *Páramo de sueños e Imágenes desterradas* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1960), este artículo se refiere únicamente a estos dos libros.

²*Literatura mexicana: siglo XX*, vol. I, pp. 344-346.

³Esta misma intención subraya por el hecho de que la revista presenta —primeras colaboraciones del primer número— obras de Alfonso Reyes y Juan Ramón Jiménez.

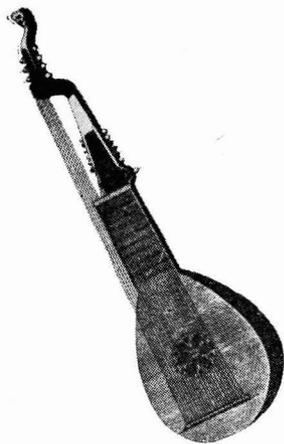
⁴Nota a *Paseo de Mentiras* de Juan de la Cabada, en *Tierra Nueva*, 1940.

⁵José Luis Martínez, *Literatura mexicana: siglo XX*, vol. I, p. 80.

⁶¿Sería posible notar en esta idea poética la influencia de Hölderlin y la esencia de la poesía? Parece sugerirlo el hecho de que en aquellos años de 40 este libro llegó a ser muy leído y estudiado por los jóvenes escritores de México.

⁷Las imágenes de origen Bíblico —polvo, ceniza— abundan en *Páramo de sueños*.

⁸Cf. Auden, *The enshaped flood*.



CARLOS VALDÉS, *Dos y los muertos*. Imprenta Universitaria. México, 1960. 121 pp.

En las seis narraciones que integran *Dos y los muertos*, se hallan presentes los motivos que macroscópicamente caracterizan la posición ético-estética de Carlos Valdés. Por una parte, la sinceridad con que realiza sus trabajos, la honradez que los sostiene; por otra, la recreación de un mundo optimista (por más que sea el suyo un optimismo escondido en la fatal consumación de ciertos actos, en amargas desilusiones, en la nostalgia por otras edades y otros tiempos) en el que la amistad y el amor se alimentan de una pureza romántica, casi inocente. Valdés huye del truco y del virtuosismo teratológico; al

jugar con cartas descubiertas no tiene miedo de entregarse, de mostrarse íntegramente, de construir historias en las que pueden advertirse con toda facilidad el acento autobiográfico y la proyección de sentimientos y sucedidos de orden personal.

Dos y los muertos proviene de fuentes diversas y hasta contradictorias. Ese múltiple origen se patentiza en la elección de personajes, asuntos y escenarios que nada tienen que ver entre sí, que sólo se encuentran ligados por el íntimo anhelo de encontrar el camino adecuado a la expresión del autor, a la plena realización de una vocación sostenida con paciencia y en silencio. Cada texto puede tomarse como "tiento" o "buceo", como un secreto y a veces tímido intento de explorar tendencias, atmósferas y lenguajes antagónicos, confiada esperanza en el hallazgo de la ruta definitiva. Así, pasamos del relato elaborado, cuidadoso, que rechaza toda explosión subjetiva a la realidad poética que permite el libre cauce de imágenes de noble estirpe romántica; de la cadencia larga y ondulante de *El último unicornio*, a la frase disparada como flecha y que no admite consecuencias de *El héroe de la ciudad*; del tratamiento periodístico a la utilización de cartas; del luminoso ambiente conradiano de *La sirena* a la rigidez geográfica de *Entre vista con un desconocido*. Los relatos luchan y se complementan; uno se vuelve rival del otro, pero también su agonista, el resultante de un mecanismo que actúa por *simpatía*. A veces, el contrapunto se hace ostensible en el mismo texto: la gran ciudad y la provincia, el pueblo miserable y el río de oro, el sueño y la presencia se hermanan en determinada unidad de tiempo, en un estado de ánimo (*Dos y los muertos*, *Arenas de oro*).

Puede argüirse que la diversidad de formas induce a la falta de unidad, a la disociación corporal de la obra. Puede pensarse también que el autor no se busca sino que se regocija en voces múltiples, que no se encuentra sino que se pierde, se disuelve. En el caso de Carlos Valdés esos argumentos no son válidos: *Dos y los muertos* es su tercer libro y evidencia considerable adelanto respecto a los volúmenes anteriores. Si bien no ha alcanzado todavía la madurez, este nuevo título confirma su talento de narrador, un oficio que se antoja menos contaminado de impurezas, el anuncio de un novelista en rápido proceso de gestación.

De *Dos y los muertos* señalo, como los más logrados, *Arenas de oro* y el que da nombre al libro. En el primero, Valdés enfrenta a un hombre (Marcos Jáuregui) a la aventura, a la consumación de un crimen señalado por manos ajenas, a la aceptación de un destino trágico que no le correspondía. En el segundo, relata las tribulaciones de un joven provinciano en lucha con la ciudad, envuelto en el recuerdo de la infancia y del sueño, viéndose germinar en él la imagen del amigo "adaptado" al medio hostil. En este último relato se encuentra, subordinado, el que podría, tal vez, resultar un hermoso cuento: en sueños, Manuel, el joven puro, se identifica con la solitaria, fantasmal figura del general Morlet que a través de innumerables derrotas es el único, tangible enemigo de Márquez, el Tigre de Tacubaya.

J. V. M.

Por Francisco MONTERDE

EL RASTRO DE UNA OBRA TEATRAL EN LA QUE COLABORÓ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

¿EXISTIÓ —y existe quizás, olvidada en alguna biblioteca, en algún archivo de México o de España— una obra de teatro en la que colaboró, al perfeccionarla y concluirla, sor Juana Inés de la Cruz?

Así lo supone, entre otros sorjuanistas, quien prologó el tomo iv de las *Obras completas* de la ilustre poetisa mexicana, con que se dio cima, en la Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica, a la tarea que había iniciado el doctor Alfonso Méndez Plancarte.

Interesa seguir en las sucesivas etapas del proceso a través del cual ha podido llegarse a creer que hay otras páginas, desconocidas aún, trazadas por la misma pluma que colaboró con el licenciado Juan de Guevara en la comedia *Amor es más laberinto*.

I

La menciona en el prólogo que puso el doctor Juan Ignacio de Castorena y Ursúa a las *Obras póstumas*, el cual aparece, tras la aprobación del P. Diego Calleja y esa guirnalda poética a la que se refiere la primera palabra del título: *Fama*, del tomo III, publicado en Madrid en 1700 y reimpresso en Barcelona en 1701.

Al hablar de varios “escritos no impresos de la poetisa”, como la apostilla dice —“una glosa en décimas”; “las Súmulas”, que guardaba manuscritas el P. José de Porras, “el Equilibrio moral”, cuyos borradores tenía don Carlos de Sigüenza y Góngora—, da el inicial dato.

Se trata de “un poema, que dejó sin acabar don Agustín de Salazar, y perfeccionó con graciosa propiedad la poetisa, cuyo original guarda la estimación discreta de don Francisco de las Heras, caballero de la Orden de Santiago, Regidor de esta Villa; y por ser proprio del primer tomo, no le doy a la estampa en este libro y se está imprimiendo, para representarse a Sus Majestades.”

Aunque tal mención no pasó inadvertida para biógrafos y críticos de la obra de Sor Juana, transcurrieron dos siglos antes de que se recordara ese fruto de una colaboración en que ella había participado, el cual, si se representó, no llegó probablemente a imprimirse.

En la página LX del prólogo al volumen segundo de *Poetas novohispanos* (1621-1721), parte primera—, impreso en México en 1943, como número 43 de la Biblioteca del Estudiante Universitario, el doctor Alfonso Méndez Plancarte reprodujo las primeras y las últimas palabras de ese parágrafo.

Al transcribir el dato de Castorena y Ursúa, omitió solamente, como accesorio referente al original que conservaba, según éste, “la estimación discreta de don Francisco de las Heras” y la observación de que no lo incluía en la *Fama y obras póstumas*, “por ser proprio del primer tomo.”

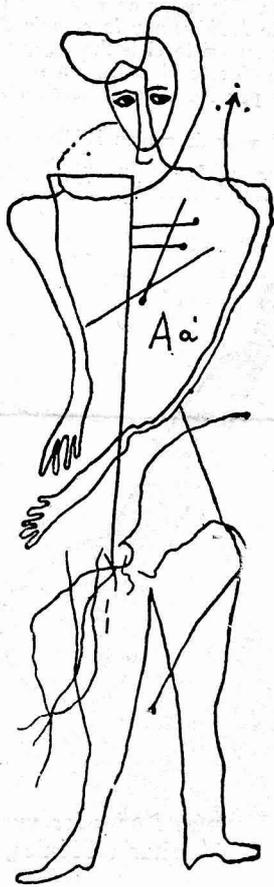
II

La mención de Agustín de Salazar —sin duda, Salazar y Torres— hizo concebir la sospecha de que tal “poema” es, en realidad, una comedia que aquel poeta lírico y dramático, formado en la Nueva España, dejó trunca al fallecer en Madrid, en 1675.

Se trataba, presumiblemente, de la comedia *El encanto es la hermosura*, y el *hechizo sin hechizo*, que la muerte del comediógrafo interrumpió al mediar la última de las tres jornadas en que fue, en parte, realizada por Salazar y Torres.

Tal conjetura se afirmó por el hecho de que esa comedia, considerada como “famosa” y llamada después *La segunda Celestina*, fue completada, no sólo en la península ibérica, por otros escritores.

Confirmé tal sospecha, al estudiar, en 1945, el *Sainete segundo* de Sor Juana —representado entre la penúltima y la última de las jornadas de su comedia



Los empeños de una casa—, en el cual dialogan sobre ésta dos actores.

Al referirme a ese pasaje del sainete en que hablan Arias y Muñiz, escribí: “Arias elogia la actuación de éste, al interpretar el personaje gracioso de una obra que posiblemente se representó, por entonces, en México.

“El título, decía, con que se habla de esa obra cómica en el *Sainete segundo*, es el mismo de la obra maestra: *La Celestina*, y quizás corresponda al subtítulo —*La segunda Celestina*— de *El encanto es la hermosura*, y el *hechizo sin hechizo*, de Agustín de Salazar y Torres.”

El prologuista del tomo iv de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz —Comedias, sainetes y prosa—, al escribir en 1957 la introducción y las notas para ese tomo último, ató esos cabos sueltos, acertadamente.

“Puede suponerse, afirmaba entonces Alberto G. Salceda, en la página xxxi de la introducción mencionada, que Sor Juana concluyó la comedia de Salazar, inconclusa a la muerte de éste, ocurrida en 1675.”

Para llegar a ese convencimiento, había afirmado en la página precedente: “Conociendo el tacto y la cortesanía de Sor Juana, debe uno suponer que, cuando menosprecia a uno de los autores de esa *Celestina*, es porque ese autor no es otro sino ella misma.”

Y agrega: “Es decir, esto nos da el indicio de que hubo una obra teatral llamada *La Celestina*, uno de cuyos personajes es una hechicera, y que fue escrita en parte, por un autor trasatlántico y en parte por la misma Sor Juana”, ya que ésta calificó de “mestiza” aquella comedia que “con diverso genio / se formó de un trapiche y de un ingenio”.

Ramón de Mesonero Romanos, en el tomo 49 de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneira —el segundo de los *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*—, al comentar la comedia de Salazar y Torres, completada y publicada por Juan de Vera Tassis y Villaroel, hizo afirmaciones contundentes.

Dijo, entre otras cosas, que “es más conocida por el título de la *Segunda Celestina*, y no fue publicada con éste, ni concluida por su autor don Agustín de Salazar y Torres. No obstante, Salceda halló, en el *Manual del librero hispanoamericano* de Antonio Palau y Dulcet, este título: “La gran comedia de la *Segunda Celestina*”, y el dato de que poseían ejemplares de ella los señores Muñillo y Cánovas del Castillo.

Mesonero Romanos añadía que la concluyó Vera Tassis, quien la publicó, y decía: “Posteriormente se reimprimió con el título de *La Segunda Celestina*, y con otra conclusión hecha por autor anónimo en que imitó y descargó de incidentes la conclusión de Vera Tassis...”

IV

El mismo Salceda opina que la “conclusión de Sor Juana puede ser la que Mesonero cita como de autor anónimo, o puede ser otra de cuya publicación hasta ahora no hemos tenido noticias, o quizá y desventuradamente, quedó sin ser publicada nunca”.

Tal opinión contradice, en parte, la afirmación contundente —y discutible— de Ramón de Mesonero Romanos. Habría que rectificar aquello de que la comedia se reimprimió “con otra conclusión”, etcétera, después de la publicación en Madrid, de la comedia, con la conclusión de Vera Tassis, hecha sólo un año antes de la muerte de Sor Juana.

Como otras de las afirmaciones de Mesonero Romanos son también discutibles —y rectificables—, eso sería lo de menos: la “conclusión” de Sor Juana pudo ser anterior a la de Vera Tassis, publicada con las demás comedias.

El rastro de la obra perfeccionada y concluida y por Sor Juana, que mencionó Castorena y Ursúa, según parece se ha perdido; “pero, añade Salceda, estos datos nos dan una pista para buscarla, y puede esperarse que alguien más afortunado dé con ella algún día”.