

EL ARTE ESCENICO EN EL JAPON

EL TEATRO CLASICO "NO"*

Por Alfredo GOMEZ DE LA VEGA

AL TRATAR de llevar a cabo mi propósito de dar una idea lo más aproximada posible de esas dos grandes formas de expresión del Teatro Clásico Japonés, que son el *No* y el *Kabuki*, y poner manos a la obra, me doy cuenta de que es una tarea ardua en extremo, porque creo que las palabras —al menos, mis palabras— jamás podrán dar la visión clara de un teatro que cautiva al espectador, ante todo, por un goce visual, por la armoniosa combinación de los elementos peculiares a un teatro esencialmente simbólico, plástico y estético, tan diverso de nuestro teatro dramático occidental.

El Teatro Clásico *No* es el de más antigua tradición.

Sus orígenes más remotos pueden encontrarse en el siglo VIII, en la forma de danzas mimadas, conocidas con los nombres de *Dengaku* y *Sarugaku*, siendo éstas, a su vez, el resultado de un proceso evolutivo del *Sangaku*, especie de danza o arte de juglares, introducido en el Japón, a través de China y proveniente de la India, Persia y el Asia Central.

Pero, en realidad, no fue sino hasta mediados del siglo XIV cuando el *No* asumió, poco más o menos, la forma definitiva, que, con ligeras modificaciones, ha conservado hasta nuestros días.

El *No* es la primera forma dramática que aparece en el Japón. Con el *No* puede decirse que nace el teatro en ese país, y con él una nueva rama de la literatura.

La palabra *No* significa, en japonés, talento. Y por una derivación o asociación de ideas, quiere decir exhibición del talento o representación.

Todas las representaciones del Teatro Clásico *No* tienen lugar en un solo escenario, fijo, invariable, que es verdaderamente único y peculiarísimo.

Empecemos, pues, por dar una idea de éste.

* Conferencia correspondiente al ciclo dictado por A. G. V., sobre los teatros de Asia.

El Escenario

Está construido, en su totalidad, con madera *jinoki*, el ciprés del Japón, que tiene un color ambarino y produce una impresión singular de sencillez y de pureza, verdaderamente propicia para crear el

ambiente, la atmósfera que requiere este teatro esencialmente lírico.

Consiste en una plataforma rectangular, de un metro de altura, aproximadamente, y de seis a seis y medio metros por lado, cuyo techo, de una gran semejanza con el de los templos sintoístas, está sostenido por cuatro pilares cuadrados, de unos dos metros de altura. La construcción en conjunto, con su pintoresco techo, graciosamente rematado en curvas de cuarto creciente de luna, presenta el más curioso aspecto, bajo el techo natural de la sala de espectáculos.

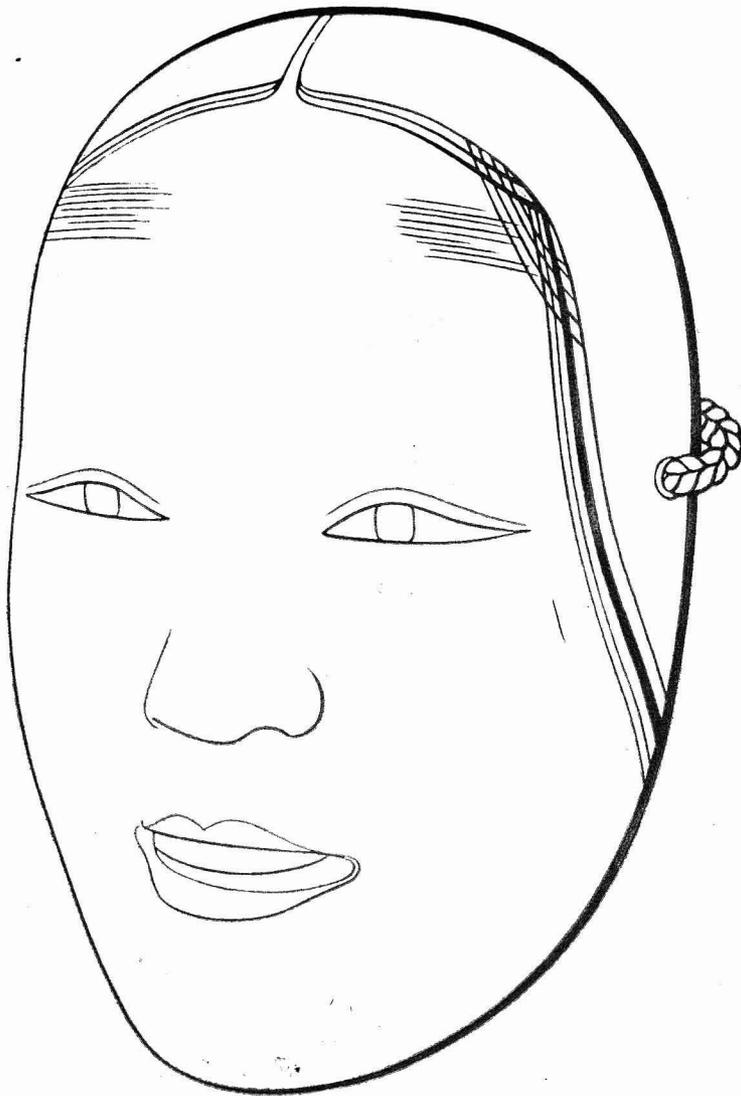
El piso de la escena, de la misma madera *jinoki* está maravillosamente pulido, para que los actores, siempre descalzos, puedan deslizarse suavemente y ejecutar, en un silencio casi religioso, las danzas y movimientos de una acción de extraordinaria lentitud, que requiere una gran sobriedad y exquisita delicadeza de matices en los intérpretes.

El escenario, pues, está abierto en todos sus costados, a excepción del que corresponde al fondo, cerrado por una pared.

De espaldas a esa pared se colocan los músicos, que generalmente son tres, y los instrumentos: una flauta y dos diversos tambores, uno pequeño, llamado de "hombro" y otro mayor, llamado de rodilla, que se tocan con la mano, protegidos los dedos con una envoltura de metal, cuando la "partitura" lo exige, hay un tercer tambor, que se toca con palillos, llamado *Taiko*.

A la derecha del espectador, en un espacio de la escena cubierto por el techo, pero fuera de los pilares que lo sostienen, se alinean las figuras del "coro", compuesto, por regla general, de seis u ocho cantores, aunque en determinadas ocasiones el número es mayor, todos en traje de ceremonia, lo mismo que los músicos, y como éstos, sentados a la manera oriental, en cojines, formando dos hileras.

Comunicando los "camerinos" invisibles de los actores



SUMARIO: *El arte escénico en el Japón*, por Alfredo Gómez de la Vega • *La FERIA de los Días* • *Otras voces, otros rumbos* • *Sendas de Oku*, por Matsou Basho • *La desterrada*, por Emilio Carballido • *El tercer camino de Enrique Gil Gilbert*, por Sergio Fernández • *Las especialidades y los juegos*, por Pablo González Casanova • *Sociología del Jardín*, por Carlos Valdés • *La Princesa Bibesco*, por Elena Poniatowska • *En torno a Miss Autherine Lucy*, por Santiago Genovés • *Notas de Viaje*, por Tomás Segovia • *Artes Plásticas*, por Justino Fernández • *El Cine*, por Fósforo II • *El Teatro*, por Francisco Monterde • *Libros*, por R. Heliodoro Valle, E. González Rojo, A. Bonifaz Nuño • Dibujos de André Burg, Juan Soriano y Alberto Beltrán •

con el extremo izquierdo del fondo del escenario, está construida, diagonalmente, una larga plataforma también cubierta por un techo, y que es una especie de corredor o pasillo de once a diecisiete metros de largo por unos dos metros de ancho, por el que entran y salen, respectivamente, los actores, pero que en determinadas piezas se usa también para la actuación de algunos de los personajes, ampliando así considerablemente el espacio concedido a la escena.

A ese pasillo o corredor se le llama: *Hashi-Gakari* (El puente), y ostenta a lo largo de su pequeña balaustrada, en la parte exterior, tres pequeños árboles de pino armoniosamente espaciados.

En la única pared, que sirve de fondo al escenario propiamente dicho, está pintado un grande y viejo pino, caprichosamente estilizado a la manera de la Escuela *Kano*.

A la derecha del espectador, en el ángulo que forma la pared del fondo, hay una insignificante y minúscula puerta, llamada *Kirido* (salida de urgencia) por la que entran y salen los miembros del "coro", así como los músicos, y por la que también desaparece, en ocasiones, el actor que se supone ha muerto en la escena, víctima de algún incidente dramático de la pieza representada.

Casi me parece inútil decir que en este escenario, de una absoluta desnudez, no existe el telón, ni se utiliza jamás decorado alguno; tan sólo al fondo del corredor o pasillo, del *Hashi-Gakari*, en la parte que comunica con los "camerinos" de los actores, hay una cortina con grandes fajas verticales, de cinco colores: negro, amarillo, ocre, blanco y verde, que se levanta hacia atrás sostenida en sus extremos por dos bambúes, cuando los personajes entran o salen de la escena.

Lo más característico de este singular escenario, es que está como proyectado hacia adelante, dentro de la misma sala de espectáculos, y en consecuencia las butacas de los espectadores se encuentran distribuidas por grupos, en los diferentes ángulos que deja libres la construcción, permitiendo así que los movimientos y gestos de los actores sean observados y apreciados, no únicamente en un plano o dirección, como ocurre en los teatros normales, sino que puede decirse que el escenario entra en el terreno mismo de los espectadores, y éstos están en más estrecho contacto con los actores.

Sin embargo, el pequeño espacio que existe entre las butacas y la plataforma escénica está cubierto por unas curiosas piedrecillas blancas, que son como el símbolo de una línea divisoria, de una frontera ideal que separa el mundo de la escena del mundo de la sala.

Teatros con escenarios del tipo que he tratado de describir, construidos expresamente para las representaciones del *No*, existen en Tokio por lo menos ocho. En Osaka hay cinco, y tres en Kioto, aparte de algunos más en otras grandes ciudades, como *Nagoya*, *Kobe* y *Kanazawa*.

El más antiguo teatro *No* que existe hoy en día es el *Nishi-Honganji* de Kioto, que fue construido por Taiko Hideyoshi a fines del siglo XVI, y ha quedado bajo la protección del Estado, como un monumento nacional.

*

El Teatro Clásico *No*, tal como hoy lo conocemos, es el resultado del esfuerzo de dos hombres geniales: *Kan-Ami Kiyotsugu* (1333-1384) y su hijo *Se-Ami* (o *Ze-Ami*) *Motokiyo* (1363-1443).

Kan-Ami fue el primero que añadió a la antigua danza llamada *Sarugaku* nuevos elementos artísticos, introduciendo, por ejemplo, un personaje especial que era el encargado de relatar, en forma épica, la historia de un templo o la vida de algún célebre monje. Sus innovaciones tuvieron una entusiasta acogida y despertaron el interés del *Shogun* o gobernador militar de aquel tiempo, con lo que *Kan-Ami* ganó considerablemente en influencia.

Más tarde, su hijo *Ze-Ami*, que aparte de ser un hombre de vasta cultura y extraordinario talento era un brillante actor, escritor y compositor musical, fue poco a poco perfeccionando las ideas de su padre —también famoso actor— hasta lograr que el *No*, en el transcurso del tiempo, adquiriera un relieve e importancia tales que ha podido compararse en el Occidente a las formas más antiguas del teatro griego y a los misterios de la Edad Media.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:
"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

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

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A. (ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

Padre e hijo fueron los fundadores de la escuela *Kanse*, la primera de las cinco grandes escuelas de *No* que existen hasta la fecha.

Las representaciones del *No* en sus comienzos se hacían al aire libre, generalmente en un gran estrado, frente a los templos. El carácter religioso del *No* es una de las cosas que lo hacen confinar con los "Misterios".

Yo he tenido la rara fortuna de asistir, en Kioto, a una representación de piezas *No*, frente al célebre templo de *Heian*, alumbrada a la antigua manera, con hogueras colocadas de trecho en trecho, a lo largo de la plataforma escénica. Esa representación al aire libre, teniendo como fondo el magnífico pórtico del gran templo sintoísta, a la luz extraña y vacilante de las hogueras, frente a un auditorio de más de seis mil personas sentadas sencillamente en el suelo, a la manera oriental, escuchando en un religioso silencio, y a la que la tenue claridad de la luna daba el prestigio singular de algo soñado, ha sido uno de los espectáculos teatrales más impresionantes que me ha sido dado presenciar.

A mediados del siglo XIV fue cuando el *No* asumió, casi totalmente, la forma definitiva que ha conservado hasta nuestros días; contiene temas, asuntos o argumentos que unifican los elementos líricos antes aislados y dispersos: el canto, la música y la danza; fue el primero que al lado de la danza, que con el canto constituía la parte fundamental de las obras, puso en movimiento una acción sobre el antiguo estrado, que se convirtió en un escenario dando lugar al nacimiento en el Japón del teatro propiamente dicho.

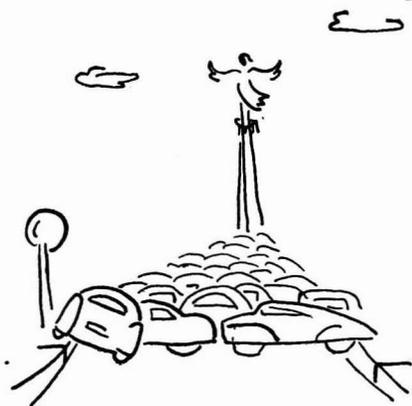
Esta evolución definitiva de la danza mimada *Sarugaku-No-No*, conocida más tarde con el nombre de *Nogaku*, o más sencillamente *No*, es la obra de *Ze-Ami*, quien además de escribir más de cien piezas, compuso la música para las mismas y para muchas otras escritas por su padre y otros autores, siendo él quien logró combinar y unificar técnicamente, con arte exquisito, los diversos estilos, matices y coreografías del antiguo *Sarugaku*, hasta elevar al *No* al grado de perfección con que ha llegado hasta nosotros, después de seiscientos años.

Es indudable que el budhismo ha ejercido una extraordinaria influencia, tanto en lo que se refiere a los temas y asuntos de las piezas como al arte de interpretarlas —la sobriedad, la brevedad sintética de los textos y la austeridad, la absoluta desnudez de la escena—; es decir, con relación a la esencia misma del *No*, que según *Ze-Ami* "es poner en perfecta armonía la imitación de la naturaleza y el 'gusto' o apreciación de 'lo bello', o en otras palabras, en combinar armoniosamente lo real y lo ideal."

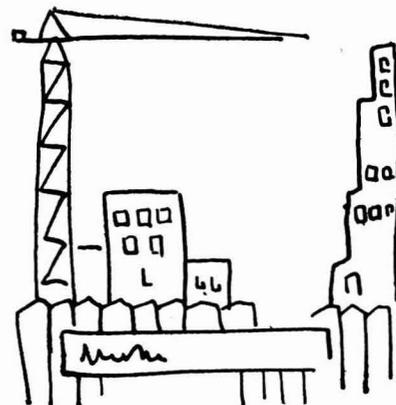
Las doctrinas budhistas, y en particular las relativas al Karma, impregnan gran parte de las obras de un repertorio inspirado en la historia del Japón, en sus mitos, en su "folklore", en cuentos y leyendas.

El tono de las obras es siempre serio, dramático, con frecuencia trágico, y su texto sumamente breve. En general, no llega ni a la extensión de las piezas occidentales en un acto, pero el canto y la danza, por una parte, y por la otra las actitudes estáticas de los personajes, las lar-

(Pasa a la pág. 11)

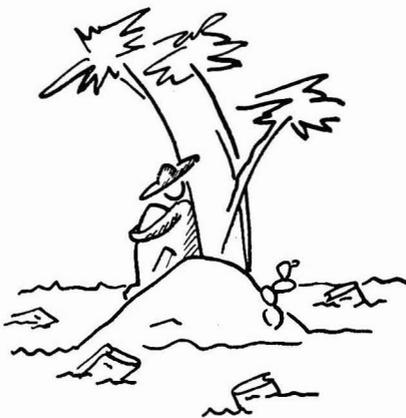


LA FERIA DE LOS DIAS



ESCARMIENTO SIMBOLICO

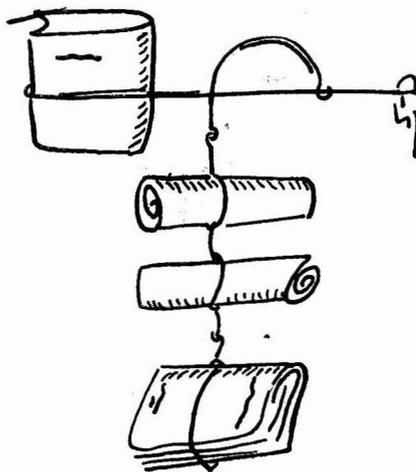
ES PLAUSIBLE que las autoridades de la ciudad de México promuevan concursos y otorguen recompensas para estimular la producción literaria entre nosotros. Pero tampoco estaría mal —e importaría, quizá, mayormente a la cultura doméstica— que vigilaran con mejor celo su propio lenguaje; sobre todo el que lleva al público los mandatos oficiales. Por ejemplo: esos letreros que abundan en las calles urbanas y que prohíben “estacionarse en ambas aceras”, o “en ambos lados”, constituyen grotescos bofetones a la lengua castellana, y deberían ser incinerados en un lugar notorio, para simbólico escarmiento de los funcionarios que así coadyuvan de una manera activa, con su sanción expresa, al envilecimiento del habla nacional.



cia y demás seculares y arraigados achaques? No faltará alguien que nos reproche jugar con las palabras. A veces, sin embargo, tales entretenimientos resultan sugestivos.

JUEGO DE PALABRAS

HAY OTRO letrero que nos ha dado qué pensar, aunque no por las mismas razones. Lo advertimos frente a los andamios de un edificio en construcción, y rezaba: “Una ciudad limpia es una ciudad sana”. Cierto. Nadie puede negar la obvia verdad de esa afirmación. Pero ¿no sería más honrado decir, invirtiendo los términos de la leyenda, que “una ciudad sana es una ciudad limpia”? Porque, en última instancia, ¿cómo vamos a exigir limpieza a un pueblo enfermo; enfermo, sí, de miseria, de ignoran-

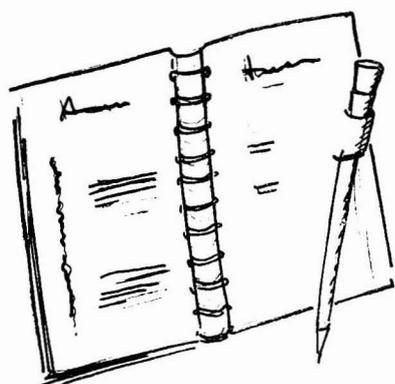


es que nos hemos ido convirtiendo en una isla dentro del mundo iberoamericano; y que no pocos lectores —ávidos en vano de una comunión eficaz— están pagando una culpa que no es de ellos. ¿Veremos prevalecer, en este aspecto, en un futuro no lejano, el interés del espíritu sobre los intereses (que en sí no discutimos) del estricto comercio?

DESCONOCIMIENTO

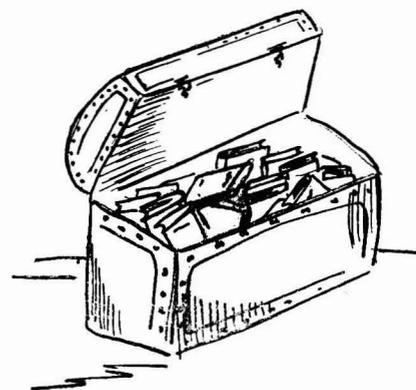
CLARO que el problema no termina allí. El intercambio de libros es sólo un renglón en el hasta hoy desatendido capítulo de nuestras relaciones culturales con la América española. Capítulo en el que hay mucho —casi todo— por hacer. Parece increíble, en efecto, que este puñado de naciones —fincadas en un mismo continente, con una historia casi común y estilos de vida tan afines— vivan indiferentes las unas a las otras; en recíproca lejanía, por regla general, en cuanto al pensamiento y al esfuerzo cotidianos. Pero justamente por eso, porque la situación exige que se abran nuevas ventanas, y no que se clausuren los escasos conductos habituales, precisa denunciar la gravedad de una medida que ha venido a privarnos del mínimo contacto. Al fin y al cabo, el libro es entre los vehículos superiores de la comunicación humana, el instrumento por excelencia, la cifra que resume y aproxima las ideas y las obras ajenas.

—J. G. T.



UNA ISLA

HAN PASADO los días, los meses y aun los años, sin que el problema del intercambio de libros entre México y otros países hermanos haya podido resolverse. Periódicamente se nos explican las dificultades, la naturaleza de los diversos obstáculos; no es nuestro ánimo poner en entredicho semejantes explicaciones. Estas, con todo, no reducen la magnitud del perjuicio. El hecho escueto



THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW (16 sep) ha publicado una "Carta Literaria desde México", polémica reseña del momento actual en la literatura mexicana, firmada por José Vázquez Amaral. Nadie, sin embargo, hasta la hora en que se escriben las presentes líneas, la ha comentado, para bien o para mal, en la prensa. ¿Mala información? ¿Indiferente lectura de cuanto se dice de nuestro país en el extranjero? Como quiera, se trata de una perspectiva interesante. Comienza por aludir, en unos términos con los que no estamos enteramente de acuerdo, a la contemporánea lucha en torno al nacionalismo literario (que ante todo nos parece un conflicto de orden teórico, y no, como allí se afirma, una pugna entre militantes comunistas y anti-comunistas). Pero el panorama general es justo; el espíritu es optimista; la conclusión es pertinente. Sobresalen los elogios a Juan Rulfo y a Héctor Mendoza.

NEUVOS escritores mexicanos en la REVISTA MEXICANA DE LITERATURA (Jul-ago). Inclusive Carlos Fuentes, que presenta otro fragmento más de una novela cuya aparición total esperamos ya con gran curiosidad. El índice del tomo I y una noticia bio-bibliográfica cierran la entrega.

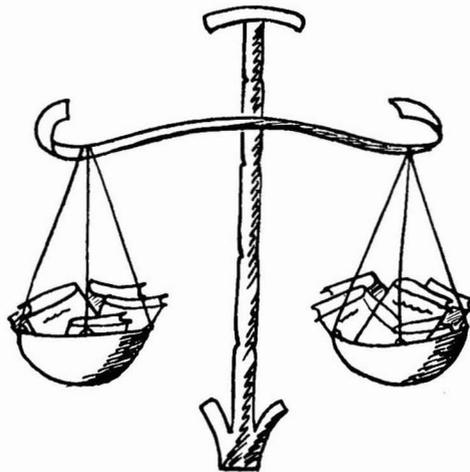
HENRI MARROU proclama con serena valentía en L'EXPRESS (14 sep): "De nada sirve nutrirse de ilusiones complacientes, de bellos discursos sobre la Francia eterna, el prestigio del genio o del gusto francés. Valdría más aprender a advertir, a comprobar que la Francia de hoy no puede ya ser, ante los cambios mundiales, lo que fue Francia en tiempos, digamos, de Luis XIV o de Napoleón, cuando demográficamente, militarmente, económicamente, y culturalmente, era en verdad la primera entre las grandes potencias. No hay actitud más morbosa que la nostalgia de lo que ya no es; ni hay nada más ridículo." Pero Marrou no se detiene allí, y aconseja "repensar nuestra historia nacional a la luz de la situación presente... "Me inquieta la medida en que nuestra tradición escolar mantiene un nacionalismo estrecho y un maquiavelismo ingenuo. Es preciso repensar el pasado, reconocer la profunda ambivalencia de esas complejas nociones llamadas grandeza nacional, poder, expansión. No nos contentemos con simbolizar a Luis XIV en Versalles, ni a Napoleón en el Código Civil; recordemos que el primero asoló el Palatinado y que se comportaba como un granuja en sus relaciones diplomáticas; y que la Europa napoleónica padecía una explotación y una tiranía que, guardando las proporciones, prefiguraban las de Hitler".

LEGA A SER admirable el ingenio que despliegan los intelectuales y periodistas dominicanos para, venga o no al caso, mencionar el nombre de Trujillo en todo texto impreso. EL BOLETIN DE SALUD PUBLICA (Ciudad Trujillo, ene-mar), además de fecharse en el "año del Benefactor de la Patria", in-

OTRAS VOCES, OTROS RUMBOS

cluye a manera de portadilla un retrato del "Generalísimo Doctor, etc.", y alude al susodicho "Padre de la Patria Nueva", o a su era, o a su gobierno, hasta tres y cuatro veces en la misma página. La cita más sobria viene dentro de las "Resoluciones adoptadas en la Reunión de Médicos Directores de Dispensarios Antivenéreos". En este caso, vistas las difíciles circunstancias, los editores tuvieron que conformarse con anteponer a los acuerdos y recomendaciones el siguiente, misterioso epígrafe: "Ninguna acción social ha contribuido a borrar limitaciones nacionalistas como la que se refiere a la general conveniencia de preservar al ser humano como tal.—Rafael L. Trujillo Molina."

ANO POCOS sorprenderán los datos que aporta Ralph G. Ross en COMMENTARY (N. Y., ago), en torno a la libertad académica en los Estados Unidos. "Las grandes universidades privadas conservan las huellas de los cismas y disputas religiosos que presidieron sus



orígenes. Muchas de ellas tienen un *numerus clausus*, una cláusula que restringe la admisión de estudiantes de diversos tipos (generalmente: negros, católicos y judíos). Y aun en las universidades oficiales, plenamente laicas, es todavía raro que los católicos (no digamos ya los negros o los judíos) alcancen puestos administrativos de alguna importancia..."

ESTAMOS dispuestos a reconocer que Pablo Neruda es, a pesar de todo, un gran poeta. Lo que no aceptamos es que se quiera convertir sus flaquezas en méritos. Y ésta, y no otra, es la pretensión de Julieta Gómez Paz, en NEGRO SOBRE BLANCO (Buenos Aires, jun), al comunicarnos entusiasmada, que "Neruda ha adoptado la visión burguesa de la realidad" y que "Neruda renuncia en esta su nueva fase, a su antigua rebeldía de artesano, a su lucha denodada con las palabras", para terminar diciendo que "bien merece una agradecida multitud de lectores la conducta humilde, fraternal solidaria del gran poeta chileno, que integra así su obra con una hermosísima etapa realista". Lo más desconcertante es que la señora Gómez Paz parece escribir en serio, sin asomos de ironía.

EN EL NACIONAL (Caracas, 9 ago) aparece un ensayo de Enrique Labrador Ruiz, sobre Jorge Luis Borges. Lo único que se salva del artículo son los renglones entrecomillados del propio Borges. Estos, por ejemplo, que encierran una audaz crítica de Ortega y Gasset: "Algo me apartó siempre de su lectura, algo me impidió superar los índices y los párrafos iniciales. Sospecho que el obstáculo era su estilo. Ortega, hombre de lecturas abstractas y de disciplina dialéctica, se dejaba embelesar por los artificios más triviales de la literatura que evidentemente conocía poco, y los prodigaba en su obra. Hay mentes que proceden por imágenes (Chesteron, Hugo) y otras por vía silogística y lógica (Spinoza, Bradley). Ortega no se resignó a salir de esa segunda categoría, y algo —modestia o vanidad o afán de aventura— lo movió a exornar sus razones con inconvenientes y superficiales metáforas..."

EL DÉCIMO Festival Internacional de Edimburgo se llevó a cabo a partir del 19 de agosto hasta el 8 de septiembre. En él destacaron las representaciones de 2 óperas de Strawinsky, *Edipo Rey* y *Mavra*, y las de numerosas obras de teatro (entre ellas, *Under Milk Wood*, de Dylan Thomas, pieza originalmente planteada "para voces", y que en esta ocasión alcanzó su primera producción en un escenario profesional). Una exposición de cuadros de Braque constituyó el capítulo de arte, y el de música sinfónica contó con la intervención de solistas de la talla de Isaac Stern, Robert Casadesus, Dohnanyi. El ballet estuvo encomendado al Sadler's Wells y al grupo hindú de Ram Gopal; la música de cámara, a los cuartetos Amadeus, Dohnanyi, de Edimburgo y Vegh. Nos informa de todo lo anterior el correspondiente lujoso programa oficial, en cuyo prólogo se declara que el Festival de Edimburgo nació "de un acto de fe... Fue un llamado al mundo para encarar el futuro con valor; se trataba de suministrar un recinto en el que nadie fuera considerado extranjero, nadie exilado, nadie enemigo..."

POEMAS DE MATSOU BASHO*

Traducción de Octavio PAZ
y Eikichi HAYASHIYA

ADVERTENCIA

A PESAR de que los poemas de Basho han sido traducidos a casi todos los idiomas europeos y han influido en varios movimientos poéticos modernos y en algunos poetas ingleses, norteamericanos y franceses (para no hablar del mexicano José Juan Tablada, introductor del haiku en América y España), la traducción que ahora publicamos es la primera que da a conocer en una lengua occidental el texto completo del célebre diario de viaje: Oku no Hoso-Michi. Los traductores se han acercado con respeto y amor al original, aunque sin hacerse excesivas ilusiones sobre la posibilidad de trasplantar el español un texto que es elusivo aun en japonés. Esperan, de todos modos, que su versión dé una idea de la sencillez y movilidad de Basho, que procede por alusiones y cuyo lenguaje, poseído por un infinito respeto al objeto, no se detiene nunca sobre las cosas, sino que se contenta con rozarlas. La traducción de los poemas —sacrificando la música a la comprensión— no se ajusta a la métrica tradicional del haiku; en algunos casos se ha procurado, sin embargo, encontrar equivalentes en español de la concentración poética del verso japonés.

Prólogo

LOS MESES y los días son viajeros de la eternidad. El año que se va y el que viene también son viajeros. Para aquellos que dejan flotar su vida a bordo de los barcos o envejecen conduciendo caballos, todos los días son viaje y su casa es el espacio abierto. Entre los hombres del pasado, muchos murieron en plena ruta. A mí mismo, desde hace años, me turban pensamientos de vagabundeo apenas veo una nube solitaria arrastrada por el viento.

Pasé el año último recorriendo la costa. En otoño volví a mi choza a orillas del río y barrí sus telarañas. Allí me sorprendió el término del año. Decidí atravesar el paso de Shirakawa, y llegar a Oku en la primavera, cuando la niebla cubre cielo y campos. Todo lo que veía me invitaba al viaje; tan poseído estaba por los dioses, que no podía dominar mis pensamientos; los espíritus del camino me hacían señas y me di cuenta de que no podía continuar trabajando.

* Del libro *Sendas de Oku*, traducido directamente del japonés por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, que aparecerá próximamente en la Imprenta Universitaria.



Sara se despide de Basho. Pintura del poeta y pintor Buson.

Remendé mis pantalones rotos, cambié las cintas a mi sombrero de paja y unté moka quemada en mis piernas, para fortalecerlas. La idea de la luna en la isla de Matsushima llenaba todas mis horas. Cedió mi cabaña y me fui a la casa de Sampu, para esperar ahí el día de salida. En uno de los pilares de mi choza colgué este poema:

También esta cabaña de paja
en este mundo tornadizo
ha de transformarse en casa de
[muñecas].¹

Partida

SALIMOS el 27 de marzo. El cielo del alba estaba lleno de vapores y aunque la pálida luna había perdido su brillo se veía vagamente el monte Fuji. Los ramos de los cerezos en flor de Ueno y Yanaka me entristecieron y me pregunté si alguna vez volvería a verlos. Desde la noche anterior mis amigos se habían reunido en casa de Sampu, para acompañarme el corto trecho del viaje que haría por agua. Cuando desembarcamos en el lugar llamado Senju, la idea de emprender un viaje tan largo me llenó de aprehensión. Mientras veía el camino que acaso iba a separarnos para siempre en esta existencia irreal, lloré lágrimas de adiós:

Pronto se va la primavera,
lloran los pájaros y hay lágrimas
en los ojos de los peces.

Este poema fue el primero de mi viaje. Me pareció que no avanzaba al caminar; tampoco la gente que había ido a despedirme se marchaba, como si no hubieran querido moverse hasta verme desaparecer.

Sauce

EN EL pueblo de Ashino también hay "sauces llorones a cuya sombra corren arroyuelos".² Se les ve entre los senderillos que dividen un arrozal de otro. Tobe, alcalde de este lugar, nos había prometido que un día nos los mostraría. Salimos a contemplarlos y aquel día pasé un largo rato frente a un sauce:

Quedó plantado
el arrozal
cuando me despedí del sauce.

Posada del Río Suga

CON ÁNIMO indiferente pasamos el río Abukuma. A la izquierda, las altas montañas de Aizu; a la derecha, los caseríos de Iwaki, Soma y Miharu; a lo lejos, las montañas de la frontera entre Hitachi y Shimo-zuke. Bordeamos la laguna de Sombra: como el día estaba nublado, no vimos sombras en ella. En la posada del río Suga visitamos a un tal Tokyu, que nos detuvo cuatro o cinco días. Lo primero que hizo al verme fue preguntarme: "¿Cómo atravesó el paso de Shirakawa?" En verdad, desasosegado por viaje tan largo y el cuerpo tan cansado como el espíritu; además, la riqueza del paisaje y tantos recuerdos del pasado me turbaron e impidieron la paz necesaria a la concentración. Y sin embargo:

La cuna de la poesía:
los cantos de los plantadores de arroz,
en Oku.

Al decirle estos versos, agregué a guisa de comentario: "Imposible pasar por ahí sin que fuese tocada mi alma." Mi poema le gustó a Tokyu, quien escribió a continuación un segundo y luego otro más.

Al lado de la posada había un gran castaño, a cuya sombra reposaba un bonzo. Recordé a aquel que vivía de las bellotas que encontraba y anoté la siguiente reflexión: "El signo de castaño está compuesto por el de Oeste y el de árbol, de modo que alude al Paraíso Occidental. Por eso, tanto el cayado como la columna de la ermita del bonzo Gyoki eran de madera de castaño."

Sobre el tejado,
flores de castaño.
El vulgo las ignora.

Pino de Takeguma

AL VER el pino de Takeguma, sentí como si despertara. Desde la raíz el árbol se divide en dos troncos; según nos dijeron, su forma actual es la misma de hace siglos. Recordé al bonzo Noin. Hace mucho pasó por este lugar un señor que iba a tomar posesión de la gubernatura de Mutsu y cortó el árbol, para usarlo como pilar del puente del río Natori; y a esto alude la poesía de Noin: "no hay ya ni restos del famoso pino". Cuentan que de generación en generación

lo cortan y lo vuelven a plantar; ahora, crecido de nuevo, parece como si tuviese mil años de edad. Realmente es hermoso.

Cerezos: si no podéis mostrarle ni siquiera vuestras flores tardías, enseñadle el pino de Takeguma.

Un discípulo llamado Kyohaku me dedicó, al despedirse, este poema. He aquí mi respuesta:

De los cerezos en flor
al pino de dos troncos:
tres meses.

*Sosiego en un templo de
la montaña*

EN EL señorío de Yamagata hay un templo en la montaña llamado Ryus-yakuji. Lo fundó el gran bonzo Jikaku y es un lugar lleno de quietud. Me recomendaron que fuésemos a verlo; para hacerlo, tuvimos que regresar a Obanazawa y caminar cerca de siete ri. El sol no se ocultaba aún y pudimos escoger una posada en uno de los templos que se encuentran en la falda de la montaña. Después, subimos al santuario, que está en la cumbre. La montaña es un hacinamiento de rocas y peñas, entre las que crecen pinos y robles envejecidos; las piedras estaban cubiertas de musgo suave. El templo está construido sobre la roca. Sus puertas estaban cerradas y no se oía ningún ruido. Di la vuelta por un risco, trepé por los peñascos y llegué al santuario. Frente a la hermosura tranquila del paisaje, mi corazón se serenó.

Quietud:
los cantos de la cigarra
se hunden en las rocas.

Tsurugaoka y Sakata

SALIMOS de Haguro y llegamos a Tsurugaoka. Paramos en casa de Juko Nagayama. Allí compusimos una cadena de poemas haiku. Hasta aquí nos acompañó aquel Sakichi Zushi. En barco fuimos al puerto de Sakata y nos alojamos en casa de un médico llamado Fugyoku Enan.

El fresco crepúsculo:
desde el monte Atsumi
hasta la bahía Fukuura.

El cálido día.
El río Mogami
lo echa al mar.

Una noche en Tchifuri

DESPUÉS de atravesar los lugares más abruptos del país del norte —Oyashirazu, Koshirazu, Inumodori y Komagaeshi—, me sentí fatigado y esa noche me acosté en seguida. En la habitación contigua, hacia el lado oeste, se oían voces que parecían ser de dos mujeres. Después, se les unió la de un anciano. Al escucharlas, adiviné que se trataba de cortesanas de Niigata; se dirigían al Santuario de Ise, y el viejo las había acompañado hasta Tchifuri. Al día siguiente regresaría aquel hombre a su tierra. Me di cuenta de que lo utilizarían como emisario y que escribían cartas y le daban mensajes insignificantes. Me quedé dormido escuchándolas. Una le contaba a la otra: “¡Qué desgraciada soy! Nací en

la playa de las olas blancas, soy hija de un honorable pescador. Me da pena el estado en que me veo y tener que aguantar tantas intemperancias, confiando siempre en inseguras promesas.” A la mañana del otro día, al salir de nuestro albergue, nos dijeron llorando: “No conocemos el camino y nos da miedo el largo viaje; quisiéramos seguirlos, aunque sea muy a distancia; ustedes son budistas; sean benévolutos y accedan a nuestra súplica.” Sentí piedad, pero las dejamos diciéndoles: “Vamos a parar en varios lugares, de modo que será mejor que sigan a la gente. Estamos seguros de que el cielo las hará llegar sanas y salvas a su destino.” Después de estas palabras, no pude contener la compasión que me inspiraban.

Dije a Sora este poema, y él lo escribió en su libro:

Bajo un mismo techo
durmieron las cortesanas,
la luna y la flor de Hagi.³

Kanazawa

DEJAMOS Uno-Hanayama y el valle de Kurikara y llegamos a Kanazawa el día 15 de julio. Un comerciante que venía de Osaka, llamado Kasho, se alojó en la misma posada. Vivía en esta ciudad un señor llamado Issho; su afición a la poesía le había dado cierto renombre entre los entendidos, pero había muerto el invierno pasado. Su hermano organizó una reunión para recordarlo. He aquí uno de sus poemas:

Muévete, oh tumba.
Mi llanto
es el viento de otoño.

Visitando una ermita, escribió lo siguiente:

Frescura de otoño.
Melón y berenjena
para cada huésped.

En el camino:

El sol brilla, brilla
sin compasión.
Pero el viento es de otoño.



Pintura y poema de Basho

En un lugar llamado Komatsu, que quiere decir pino pequeño:

Delicado nombre de Komatsu:
el viento lo mece
entre flores de hagi y juncos.

La fuente termal de Yamanaka

ME BAÑÉ en la fuente termal. Dicen que su eficacia sólo le cede a la de Arima.

Aroma de aguas.
Inútil ya
cortar un crisantemo.⁴

El dueño de la casa se llamaba Kumenosuke y aún era joven. Su padre era aficionado al poema haiku. A propósito de estos temas tuvo una querrela, que lo ofendió para toda la vida, con Teishitsu de Kioto, cuando éste, aún joven, visitó Yamanaka. Después de su regreso a Kioto, Teishitsu se afilió a la escuela de Teitoku y se hizo un nombre como poeta. Ya célebre, se negó a aceptar los honorarios de la gente de este lugar, a quienes corregía los poemas. Todo esto ya se volvió anécdota.

Templos Tenryu-ji y Eihei-ji

VISITÉ al gran bonzo del templo Tenryu-ji de Maruoka, viejo amigo mío. Un tal Hokushi de Kanazawa quiso acompañarme un trecho y al fin se quedó conmigo. Durante el camino me enseñó lugares pintorescos, añadiendo de vez en cuando comentarios de gran interés. Al decirme adiós, hizo un poema:

Al despedirme,
escribí algo en el abanico,
pero lo borré.

Después de caminar 50 cho, entré en el Templo Eihei-ji. Es el templo del bonzo Dohgen. Huyó de la capital y se fue a vivir a mil ri lejos, pero dejó fundado el templo junto a la montaña. Dicen que para obrar así tenía razones respetables.⁵

NOTAS

1 Las familias con niñas celebran la Fiesta de las Muñecas el día 3 de marzo de cada año. En esa fecha se colocan las muñecas tradicionales, que se conservan de generación en generación, en el salón principal de la casa, adornado con flores. Basho piensa en la metamorfosis de su choza, hasta entonces habitada por un poeta que hacía vida de ermitaño.

2 En la colección Shinkokin (antología de poemas Waka, recopilada por orden imperial en el año de 1205) hay un poema del Bonzo Saigyō (†-1190) que dice:

Junto al camino
sauces llorones.
A su sombra,
un momento,
me detengo y reposo.

3 La luna es también Basho.

4 Antiguamente había la creencia de que se alargaba la vida bebiendo el rocío de la flor de crisantemo. En Oriente el crisantemo ha sido siempre símbolo de larga vida y en China se bebía un licor de crisantemos el día nueve de septiembre.

5 El Bonzo Dohgen (1200-1253), hijo de un gran noble, entró al sacerdocio a los 14 años; a los 24 salió para China y a su regreso fundó este templo. Dicen que escogió un lugar parecido a aquel en donde hizo sus estudios y por eso el Santuario se encuentra tan alejado de la capital.

desde 1916



EL UNIVERSAL

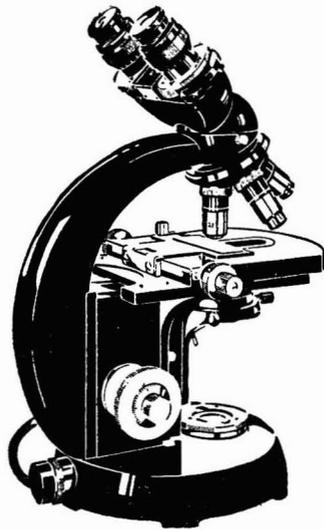
EL GRAN DIARIO DE MEXICO

1956

cuarenta años informando a México

**CARL
ZEISS**

MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07
México, D. F.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. Universidad 975.
Tel. 24-89-33.

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



A. REYES, *Obras completas*. (Tomo III.) Contiene: *El plano oblicuo.—El cazador.—El suicida.—Aquellos días.—Retratos reales e imaginarios*. (Empastado, 500 pp.) Ediciones A., B. y C., esta última \$ 40.00.

INCA GARCILASO, *La Florida*. (Empastado de 450 pp. \$ 38.00, 1ª edición.)

A. MAGAÑA ESQUIVEL, *Teatro mexicano del siglo XX*, tomo II. (Empastado, 1ª edición de 700 pp. \$ 32.00.)

F. PICHARDO MOYA, *Los aborígenes de las Antillas*. (1ª edición, 140 pp. \$ 12.00.)

J. LÓPEZ MORILLAS, *El krausismo español*. (1ª edición, 715 pp. \$ 15.00.)

Fuentes para la historia de la Revolución. La huelga de Cananea. (1ª edición, ilustrada, 150 pp. \$ 20.00.)

W. WOLFF, *Introducción a la Psicopatología*. (1ª edición. Breviario N° 118, ilustrado, 382 pp. \$ 15.00.)

G. ABETTI, *Historia de la Astronomía*. (1ª edición. Breviario N° 119, empastado, 410 pp. \$ 15.00.)

G. R. CRONE, *La historia de los mapas*. (1ª edición. Breviario N° 120, empastado, 201 pp. \$ 10.00.)

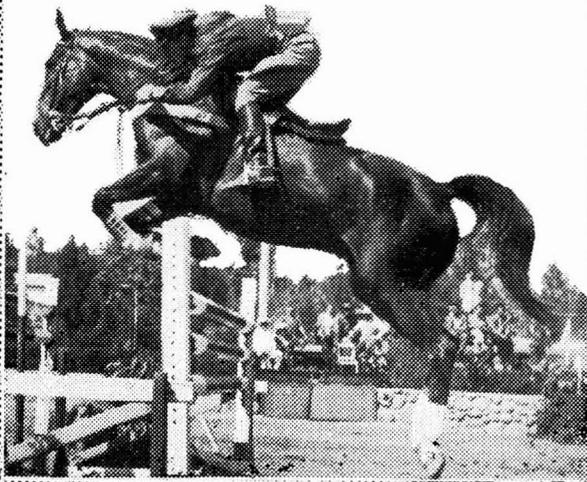
Letras Mexicanas. La visión actual de la literatura mexicana. (27 vols., empastados. Cuota Inicial \$ 43.00.)

AZUCAR

El azúcar es un gran alimento de fuerza, porque obra eficaz y simultáneamente sobre los sistemas digestivo, muscular y respiratorio. Por sí sólo no es suficiente como alimento, pero conviene a todos los caballos sometidos a trabajos de velocidad o resistencia. Se ha comprobado científicamente que el azúcar es el alimento exclusivo de los músculos durante el trabajo; que estimula la circulación de la sangre por la acción que ejerce sobre el corazón y, como consecuencia, la fatiga es menor y la respiración más regular.

El mejor modo de suministrarlo es en soluciones acuosas al 10 por 100, con dosis de 500 gramos diarios, pudiendo aumentarse progresivamente hasta 3 kilogramos, si bien esta cantidad sólo se dará los dos o tres últimos días antes de hacer una marcha rápida, y el día de la prueba aprovechando los descansos.

(Tomado de: "LOS SPORTS". EQUITACION, de Enrique Sostres Maignon)



Steele

LA NUEVA LINEA DE MUEBLES
DE ACERO PARA OFICINA "3000"

LA
MEJOR
DEL
MUNDO...



Porque:

- Es la más moderna y completa línea de Muebles Aerodinámicos de acero.
- Son eminentemente funcionales, de bellísima presentación y duración casi eterna.
- Son diseñados y fabricados por técnicos y obreros mexicanos especializados, en nuestra fábrica Productos Metálicos Steele, S. A.
- Todos los escritorios son desarmables y tienen cubierta integral de linóleo sin esquineros ni bocelos laterales metálicos.
- Tienen patas cónicas que les dan un aspecto esbelto y elegante. Tiraderas embutidas.
- Tienen charolas de descanso reversibles, con compartimientos para utensilios en una de sus caras y cubierta de linóleo en la otra.
- Todas las gavetas son totalmente embaladas.
- Son acabados en cuatro bellísimos colores claros a escoger: verde primavera, azul cielo, café arena y gris perla.

Cada una de las unidades es un modelo tanto en presentación como en funcionamiento, habiéndose incorporado en su construcción todos los adelantos técnicos en la manufactura de muebles y muchas características exclusivas, siendo además "Supremizados" proceso exclusivo que los preserva del óxido y multiplica su duración. Venga y admírelos en nuestra sala de Exhibición. Av. Juárez y Balderas.



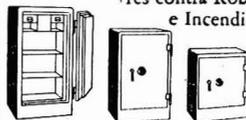
CAJAS
FUERTES

Contra
ROBO
Contra
INCENDIO
Steele

Más modernas y seguras porque reúnen más adelantos técnicos que ninguna otra, los que aumentan su seguridad en muy alto grado.

- Caja de una sola pieza.
- Ajuste hermético de la puerta a prueba de manipulaciones.
- Cerradura de combinación de doble seguro y muchas otras cualidades exclusivas.

Las Cajas Fuertes Steele en sus 3 tamaños protegen sus valores contra Robo e Incendio.



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

H. Steele y Ca., S.A.
DIV. EQUIPOS DE OFICINA Tel. 18-04-40
AV. JUAREZ Y BALDERAS MEXICO 1, D. F.

Chicas,
qué divino ...!

éste sí sabe a
verdadero cigarro



FILTRON

Con el moderno filtro de celulosa blanca, técnicamente el más puro y eficaz por su función filtrante completa, *que no quita SABOR ni volumen de fumada* a su excelente mezcla de tabacos.



\$ 2.00
Cajetilla

CON FILTRO ... Y CON SABOR!

PROVEEDOR CIENTIFICO, S. A.

Rosales 20. Tels.: 10-08-45 — 18-32-15 — 35-37-44.
México 1, D. F.

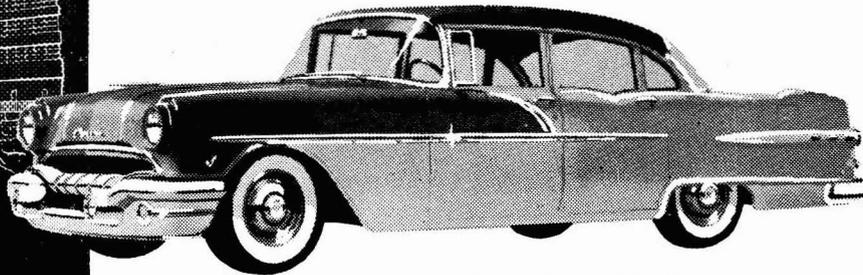


APARATOS CIENTIFICOS
MATERIAL DE ENSEÑANZA
INSTRUMENTAL MEDICO

*Representantes exclusivos
de los famosos microscopios*



PONTIAC 1956 Progreso a la vista



Cuando se está ante la pureza de línea, el diseño funcional, la sólida construcción y la belleza de conjunto, se dice que a la vista está el progreso.

Cuando se admira el PONTIAC 1956 en su precioso diseño de línea aerodinámica en el lujo de sus interiores, en la potencia de su revolucionario Motor Strato-Streak V8 de 227 Caballos, y la sorprendente suavidad de marcha de su transmisión Hydra-Matic(*), y en sus nuevos y poderosos frenos de obediencia instantánea, en su estabilidad que hace el rodar seguro y cómodo en cualquier condición; la evidencia del progreso salta a la vista.

Para quien sabe pedir lo mejor a la vida, el PONTIAC 1956 es un privilegio sobre ruedas.

(*) Equipo Opcional.

PONTIAC '56 LUJO Y POTENCIA EN SUS MANOS

AUTOMOTRIZ CORNEJO, S. A.
Ave. Morelos Esq. con Abraham González

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

Llene este cupón. Por un año (doce números),
\$ 10.00 (diez pesos). Para el extranjero: Dlls. 2.00

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.
Administración.
Justo Sierra 16.
México, D. F.

Agradeceré a ustedes inscribirme como sus-
criptor a esa Revista por ... año(s) para lo cual
acompañó giro postal cheque por \$

Nombre

Domicilio

Colonia

Ciudad

País

Todo envío de fondos debe hacerse a nombre
de: REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

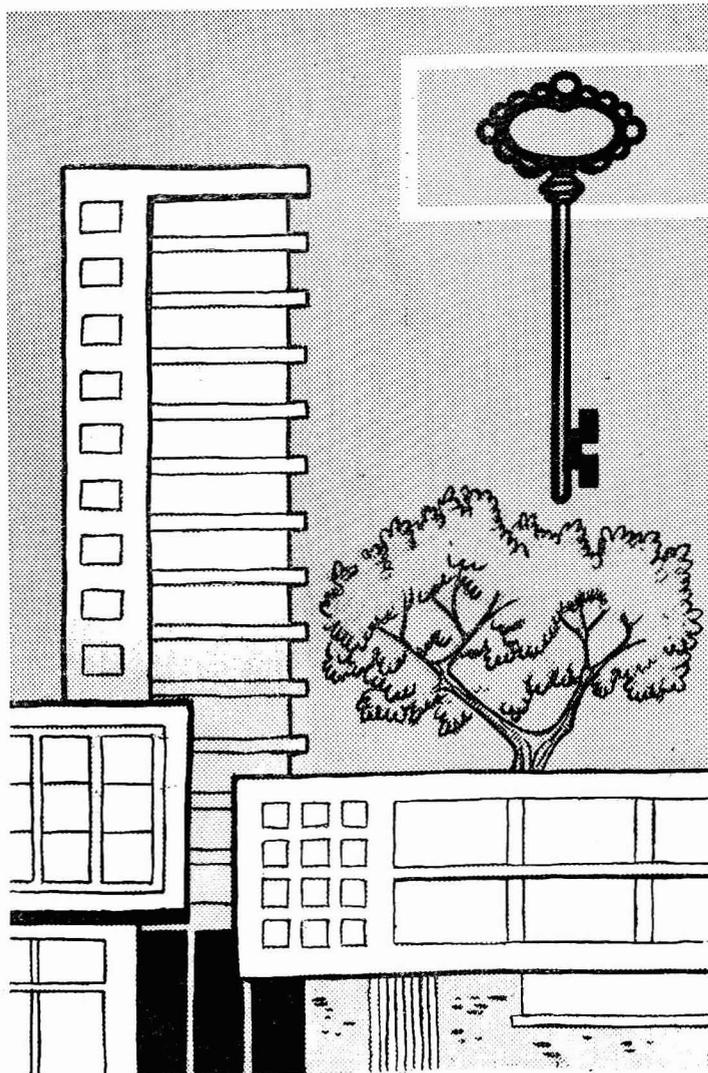
CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

ADMINISTRACION
Y
PUBLICIDAD



12-35-72



CR-11

SÍMBOLOS DE SEGURIDAD

Por pequeña que sea, una llave es símbolo de seguridad, y es que las cosas grandes dependen de pequeñas cosas.

Pocas habrá, por ejemplo, más insignificantes que una partícula de cemento. Es tan diminuta que pasa por tamices de una finura tal que pueden retener el agua.

Sin embargo, no obstante que el cemento es un polvo impalpable y representa escasamente el 3% del costo de una obra moderna—sin contar el precio del terreno—no olvide usted que el cemento es la “pequeñez” que imparte resistencia, ligereza y durabilidad a las construcciones. Es, como la llave, un símbolo de seguridad.

Por tanto, emplee usted siempre el mejor cemento, cueste lo que cueste. Emplee CEMENTO TOLTECA de rápida resistencia alta (Tipo III). El más costoso pero el más eficiente.

CEMENTO TOLTECA

Pida usted folleto descriptivo al Apartado 30,470 México 18, D. F.



LA DESTERRADA

ERA COMO el rugido del mar, y duraba hasta las once de la noche, a veces hasta más tarde. Abajo se oían los gritos de los hijos del capitán, viendo la televisión, y por encima, cubriendo todo, ese constante ruido, como si una carretada de piedras rodara continuamente cuesta abajo, llena de ecos. De vez en cuando eran silbidos, un cielo entero de globos que se desinflara de una vez.

Habían construido esa arena de box y lucha libre en las espaldas mismas del edificio, y desde hacía dos años eso ocurría regularmente, dos o tres veces a la semana. Se oía todo: los campanazos, las malas palabras y aun, en algún instante en que toda esa multitud se quedaba con la respiración suspendida, el flojo costalazo de los cuerpos. Luego volvía la ola, más fuerte que nunca.

De la familia, a uno de los muchachos le gustaban las luchas, al chico no. La hija se había acostumbrado tanto al ruido que ya lo consideraba apenas como otra clase de silencio. Y Leonor, más sensible, tal vez por vieja, no podía dejar de imaginarse que dos hombres se pegaban allá, hasta sangrarse, hasta medio matarse. Pensaba en las clases de catecismo, en el circo romano, en Fabiola, porque ahora su memoria recordaba todo aquello con más claridad que las circunstancias recientes.

Aprovechaba la noche para regar silenciosamente sus plantas. Arriba, todo el cielo se reducía a ese rectángulo sonoro, con un marco desconchavado de cal y ladrillos desnudos; por un lado se

Por Emilio CARBALLIDO

Dibujos de Juan SORIANO

erguían líneas negras de chimeneas y tuberías; por el otro, los trazos angulares de las antenas. La luna se dejaba ver hasta más tarde; mientras, un puñito de estrellas que se podían contar, casi, con Orión en el centro. El estruendo de arriba coincidía con los gritos de abajo: "¡mátalo, mátalo!", aullaban los hijitos del capitán. Y Leonor echaba el agua lentamente a los geranios, y esperaba con el cubo debajo de la maceta, hasta que caía la última gota. Seguía después con la primer lata de helechos; dos, tres jicarazos, y a esperar la salida lenta del agua.

—¿Te ayudo, abuelita?

—Sí, pero con cuidado.

El nieto menor era el más bueno, el que más la quería. El mayor se creía independiente, no hacía caso nunca y era respondón, sarcástico.

—A mí no me gustan las luchas, abuelita.

El menor se sentía orgulloso siendo como la madre y la abuela; el mayor, siendo distinto. El menor la ayudaba a regar las macetas; el mayor se burlaba porque a veces la había sorprendido hablando con un geranio: "sabes que estás un poco marchito", o con un helecho: "qué lindas hojitas nuevas tienes".

La vivienda era chica y el barrio no era bueno. Los vecinos: obreros, empleados pobres, solteronas retorcidas; abajo,

la familia del capitán. Leonor hubiera querido ver la calle, tener un balcón, siquiera una ventanita, pero las piezas daban a ese pasillo angosto, descubierto, pozo de luz para ellos y para los de abajo, a los cuales podían ver siempre, sin inclinarse siquiera sobre el barandal, y a los cuales oían siempre quisieran o no.

El pasillo y el barandal eran un bosque, un intrincado invernadero, con plantas que parecía imposible ver aclimatadas en esta altura seca de la ciudad. Tenía, por ejemplo, dos huacales de orquídeas, a los que conseguía ver florear una vez al año; los helechos crecían tan frondosos como en una gruta; había macetas con yerbas de olor, para usar en la cocina: yerbabuena, epazote, culantro, acuyo (que aquí en México le decían yerba santa). Leonor había cosido un toldo multicolor con retazos de ropas, de manteles y de sábanas viejas; espiaba al sol, que se descolgaba exactamente por las paredes, para interponer la tela entre los rayos directos y las plantas; así también las protegía en invierno del gran frío; se le ponían tristes, eso sí, pero aguantaban hasta el año siguiente, y entonces era un gusto verlas tirar sus hojas carcomidas por los negros dientes de la helada y sacar otras nuevas, lustrosas. Otras necesitaban sol, y había que moverlas cronométricamente, todo el día, según anduvieran los rayos; con el tiempo, había llegado a saber la hora por la posición de las hortensias o de los lirios rojos. Los mastuerzos eran los menos exigentes: crecían en latas, sol o sombra les daba lo mismo, se llenaban de flores y hacían cortina para la deprimente ruina de los muros.

—¡Abuelita, se está regando aquí el agua!

Ella corrió con la jerga, secó a tiempo. No podían permitir que escurriera ni una gota, porque la mujer del capitán habría empezado con sus insultos.

La palma fue la última. Le limpió las hojas con un trapito húmedo. El ruido de la arena vecina se hizo menos compacto. Ya salía la gente. El tumulto se volvía ralo, como un tejido desbaratándose. Un campanazo llegó desprovisto de sentido y unas últimas voces vinieron huecas, alejándose. El silencio adquiría después una calidad preciosa, en que el agua de los tinacos se volvía más agua que nunca. Así fue entonces.

—¿Ya hiciste tu tarea?

—Ya, abuelita.

El nieto miraba al cielo.

—Ahí viene la luna.

Ella la esperaba, porque entonces las plantas brillaban y daban sombras, como en el patio aquél de su casa. ¡Otatitlán! Y con el nombre del pueblo venían las amistades, la casa propia, y el esposo vivo, el río, la juventud.

—¿Ese es Orión?

—Ese.

—¿Y las Siete Cabrillas?

—Todavía no salen. Sí, allá, junto a la antena.

En 1889 había muerto la madre. La recordaba claramente, con el pelo suelto hasta las corvas y una voz aguda y afinada, entre los arcos del patio:

—“La palma

que en el bosque se mece, gentil,
tus sueños arrulló...”

La cantó a media voz y se oyó, como con oídos ajenos: destemplada y quebradiza, casi arrugada como la piel ¡esa era su voz! Pero el nieto siguió cantando, porque ella le había enseñado la canción de la palma.

Al nieto se le hacía raro oírle decir “mi mamá”. Le provocaba una incredulidad que no llegaba a formularse en palabras; era una sensación de que la abuela, tan antigua, no habría podido ser nunca una niña como él; entonces, la mamá de la abuela se transformaba en un ente casi mítico.

—¿De qué murió?

—De tétanos. Pisó un clavo en el patio...

—¿Ya era viejita?

—Tenía 35 años.

—¿Y tú cuántos tienes?

—Setenta y seis.

Ya era hora de acostarse. Alma, la hija, se cosía un vestido en el comedor. La pobre tendría que levantarse muy temprano para ir a la biblioteca. No estaba acostumbrada a trabajar y sufría luchando con los estudiantes; no sabía encontrar los libros ni se llevaba con las dos compañeras. Era el orgullo, el sentimiento de una clase social que no dependía de lo económico, sino de algo más sutil: en el pueblo eran alguien, una de las mejores familias, no por tener dinero, ni por la casa (todo mundo tenía casa propia), sino por la decencia, la educación. Y la gentuza las respetaba: “adiós, doña Leonor”, y “adiós, Almita”, con la conciencia de que ellas pertenecían a otra clase más alta.

El nieto empezaba siempre a desvestirse en el comedor. Habían subdividido los cuartos con cancelos de madera, dando así a las dos piezas únicas una estruc-

tura más humana: dos recámaras, sala y comedor.

La hija, aterrada, alzó los ojos de la tela: allá abajo tronaba la voz de la capitana.

—Mamá, ya escurrió agua.

Eran insultos directos y obscenos a las dos mujeres, y cada frase abría surco en la carne viva de todos sus pudores acumulados. Leonor oyó con atención entreabriendo la puerta.

—Sí, ha de haber goteado alguna maceta. Nos grita a nosotros.

—Es que ya no es posible, mamá. Hay que vender esas plantas. No se puede tenerlas aquí.

Leonor no dijo nada. ¡Vender las plantas! Como si una planta no fuera un ser vivo. ¿Y quién las cuidaría tanto? Recordó la carcelaria visión de ese único pedazo de aire libre, tal como estaba cuando se mudaron. Entonces nadie vivía abajo y pudo hacer en seis meses el milagro de la vegetación. Después vivieron dos hombres, vendedores o algo así; no se metían con ellas, llegaban muy tarde y el agua que goteaba no pareció preocuparles nunca. Después, llegaron el capitán y su familia.



Tal vez habría que vender o regalar las macetas. El militar había amenazado una vez, borracho, con acabarlas a balazos, pero ese miedo era menor, siendo la boca de la mujer mucho más efectiva para ellas que ninguna amenaza del hombre.

Ayudó al nieto a desvertirse.

—No lo ayudes, mamá. Debe acostumbrarse a hacerlo solo—. Alma se había vuelto áspera con el trabajo.

—No siempre va a tener abuela—. Era su respuesta de siempre, y siguió desvestiendo al niño. Luego, se sentó en el borde de la cama, lo hizo rezar.

—Cuéntame de tu casa.

“Tu casa” era aquella grande, en Otatitlán. “Tu casa” en realidad eran la juventud, la familia dispersa, la tierra caliente, y el pozo y el gran árbol de mango. La invitaba a hablar el nieto y Leonor se lanzaba a aquellos años; su memoria giraba lentamente, viendo todo, deteniéndose al azar en algún punto.

Había tenido dos novios: el primero se había ahogado en el río, con el segundo se había casado. Cada noche sostenía un largo monólogo que terminaba mucho después de que el nieto se había dormido. Él la oía mientras le era posible; veía las imágenes como despaciosos

fogonazos que se encendían en medio de ambos: eran evocadas, se formaban y se desvanecían, para dar lugar a otras. Aparecía de pronto una sala iluminada con quinqués; en el sofá, ella con el futuro esposo, platicando bajo la vigilancia de los padres. Esto vivía un instante, se borraba, y el tiempo seguía retrocediendo. Se encendían las antorchas sobre el agua, tocaba la campana de la iglesia y los cocos flotaban río abajo, llenos de aceite, con las mechas encendidas; pequeñas lámparas fúnebres, debían revelar el sitio donde estuvieran hundidos los cadáveres. La corriente se llenaba de lucecitas flotantes, que la gente seguía. Algo las detenía, daban vueltas en algún imperceptible remolino; todos gritaban desde las lanchas: “¡aquí está uno, aquí está uno!”. Un chapoteo: el mulato había saltado al agua, para bucear. Inútil, todo inútil. En la orilla la joven Leonor estaba rígida, llorando a gritos y sin darse cuenta de que lloraba, abrazada a un fantasma temblón que era la hermana del ahogado. Tres días después apareció él, dos pueblos más abajo, amoratado y espantoso, semidesnudo.

Ella contaba, y la imagen del cadáver fosforecía por un momento, ante el horror del nieto.

—¿Y lloraste mucho, abuelita?

—¿Qué si lloré? Ay, hijo.

Y las lágrimas corrían de nuevo sobre las arrugas, sorprendiendo y lacerando al niño.

Así era: cada recuerdo correspondía a una Leonor distinta, desaparecida ya. Todos los recuerdos eran una cadena incoherente, y era imposible precisar lo que unía a cada una de estas Leonores con las otras. Para esta última, que apenas era una cáscara, también resultaba un misterio contemplar hacia dentro y tener conciencia, de pronto, de que todo eso era ella, y de que el conjunto formaba su vida. Esa noción, “mi vida”, la llenaba de un terror pasajero, muy parecido a la comprensión de algo que nunca llegaba a precisarse.

Ahora el nieto se adormilaba. Preguntaba ya entre sueños, mezclaba las realidades caprichosamente. Ella seguía hablando, sin importarle la vigilia o la duermevela de su oyente, que de pronto abrió los ojos y preguntó:

—¿Y cuándo te mandan tus rentas?

—Muy pronto. La semana entrante, yo creo.

—Qué bueno—. Volvió a dormir, sonriendo.

Es que la casa aquella seguía en pie. Allá seguía estando el corredor, ileno de helechos; los inquilinos sin duda sacarían sus mecedores por las tardes, para recibir la brisa del río, y platicar, y tejer. La calle, empedrada, seguía teniendo un zacate afelpado; todavía brillaba tras las cortinas la luz de los quinqués. ¿O serían focos, ahora? Claro, serían focos. Y no podían volver allá porque Alma no terminaba con su juicio de divorcio, y porque había encontrado trabajo aquí; porque en el pueblo era más difícil ser pobres frente a los ojos de todos; por la escuela de los muchachos, y sobre todo, porque la inercia y el desgano las ataban a la ciudad, a la vivienda pobre del edificio miserable. Entonces, los inquilinos de Leonor mandaban las rentas, sesenta pesos, que a ella se servían para comprar muchas cosas: golosinas para el nieto más chico,

medias para la hija, un poco de comida extra para todos, cigarros (en secreto) para el nieto más grande, y de vez en cuando, algunos metros de tela negra para ella misma, cuando creía necesitar un nuevo vestido.

Dejó al nieto dormido, dio un beso a la hija, fue a acostarse. Ahora venía, como todas las noches, el largo insomnio.

La semana siguiente fue de molesta expectación. El dinero de la renta se retrasó, y aunque sólo Leonor y el nieto más chico se atrevían a expresar sus inquietudes, la familia entera acechaba cada llegada del cartero. El sobre llegó al fin, sin la mensualidad. Los inquilinos se quejaban, exigían reparaciones que parecían necesarias: el techo goteaba, había una puerta cayéndose, necesitaban pintar y repellar la fachada; proponían hacerlo ellos mismos con el dinero de las rentas.

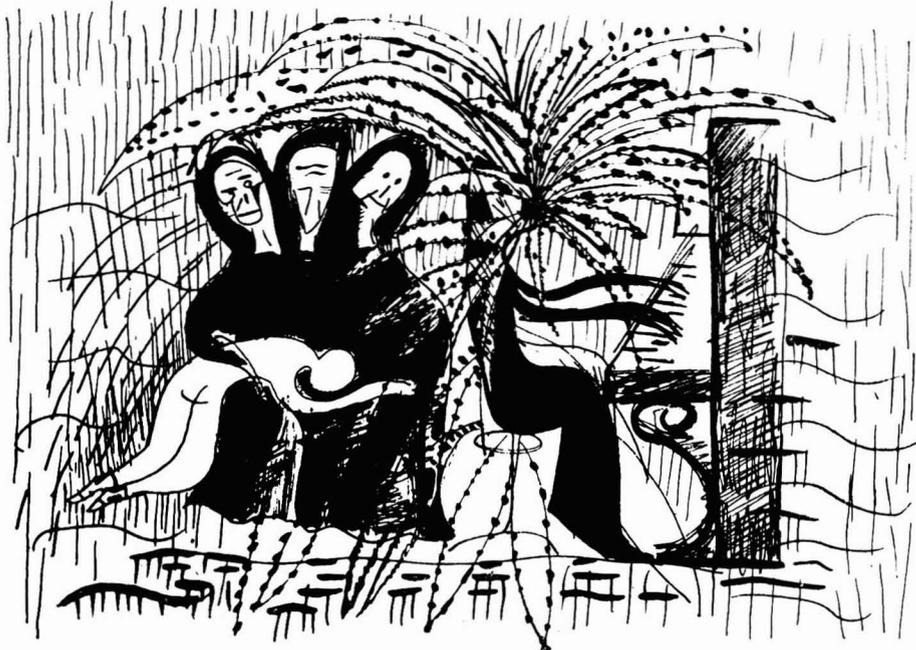
Hubo un consejo de familia en que, consternados, pesaron la perspectiva de varios meses sin el auxilio de aquellas mensualidades. Fue el nieto mayor el que lanzó la idea de elevarlas. Se harían las reparaciones, sí, pero después podrían cobrar más. Se vio que una carta no sería tan efectiva como una conversación, y se pensó que alguien debía vigilar el costo de todos los trabajos, para que así los inquilinos no echaran el gato a retozar. Por todo esto, Leonor decidió ir al pueblo. La hija y el nieto mayor protestaron: ¿a su edad? Pero ellos no podían hacer el viaje, una por el trabajo, el otro por su escuela. Y el impulso, una vez nacido, creció en Leonor: volver, antes de morirse, ver todo aquello, ver el río, ver la tumba de los padres. Hubo que aceptarlo: Leonor iría. Y como debía tener aunque fuera un mínimo de compañía, se acordó que también el niño fuera.

Minuciosamente, sin aparente excitación, prapalaron la salida. Alma pidió el dinero a Pensiones. La vieja y el niño sentían un miedo creciente: él, porque nunca había viajado; ella, porque iba a regresar. ¡Otatitlán! Ahora sus relatos al nieto se volvían más vivos, parecían proyectarse al futuro inmediato y no al pasado indefinido. El niño casi creía que iba a conocer a todas aquellas gentes pretéritas y difuntas.

—Papaloapam quiere decir "río de las mariposas"—, dijo la abuela alguna vez. Y él esperaba ver una corriente azul, llena con los vuelos multicolores de grandes animales.

—¡Y vas a ver el parque por las noches!—. Lleno de palmas y de árboles, oloroso a azahares, bajo una luna caliente y llena de insectos que crujían al paso de las dos corrientes opuestas: las muchachas en un círculo, el interior, los muchachos en otro, el exterior, caminando en sentido contrario y diciéndose "adióos, adióos" al encontrarse en cada vuelta. Las farolas de múltiples globos yerguen su escaso tamaño como encendidos racimos de uvas, y en cada luz se agolpan nubes de moscos, mayates, mariposas, catarinas negras. "Adiúos", y ahí empezaron los noviazgos de la comadre Chona, y de Rosita, y de Lala...

Volvía a describir las fiestas del Santuario: las gentes llegaban en cadenas tan densas y febriles como los cordones de hormigas cuando la lluvia se acerca. Más y más gente. Se les permitía dormir en la semi intemperie de los portales,



se improvisaban mesones. Seguían llegando lanchas, se hundían algunas, había muertos por riña, se veían caras extranjeras, centroamericanas, hasta peruanas. En la plaza había juegos: caballitos, volantines, ruedas de la fortuna desvenecijadas y peligrosas. Había ruletas, barajas, loterías. Había huapangos y bailes populares. Todo en honor del Cristo negro y milagrosísimo. Seguía llegando gente. Vendían telas y collares y objetos que no se veían en ninguna otra época. La iglesia parecía incendiada con tanta vela, y una negra costra de cera la recubría. Por la noche las calles hedían a humanidad, había borrachos, hasta mujeres malas. No cesaban los ruidos un momento.

—¿No es muy feo todo eso, abuelita?

—No, hijo. Es divino.

Y hacía estallar los cohetes y los fuegos artificiales en la imaginación del nieto, describía los danzantes que venían de tantas partes, con sus plumas y sus faldas, resumía todas las fiestas que había visto en su vida en una sola, desproporcionada, rugiente, pero hermosa, hermosa, y viva.

En la estación, mientras Alma y Leonor hablaban nimiedades, el nieto mayor creyó necesario asumir su papel de hermano grande, y dijo un discurso al niño:

—Sabes que ahora ya vas a ser un hombrecito. En el viaje tendrás que cuidar a abuelita, porque ella es viejita y tú eres hombre. Tienes que estar siem-

pre muy pendiente de ella y de todo lo que venga.

El niño asintió, feliz con la solemnidad, interiormente dispuesto a esperar cualquier peligro.

Desde el asiento de segunda dijeron adiós con la mano e instintivamente se abrazaron cuando el tren empezó a andar. Era de noche, porque así lo prefirió Leonor. Temía el bochorno, y su insomnio sería el mismo en la angulosa banca. Frente a ellos venían un estudiante parlanchín y un hombre del pueblo; pronto los dos empezaron a tomar pulque. El niño se durmió. Leonor permaneció rígida toda la noche, para no despertarlo.

Al abrir los ojos, el niño casi gritó:

—¡Todo está verde, abuelita!

—Claro, tonto, esto ya es tierra caliente.

En cada estación vendían cosas, y ellos compraban, y comían. El niño se lamentó casi cuando, más allá del medio día, llegaron al punto de trasbordo: el río. Leonor, agotada hasta ese instante, recuperó fuerzas de pronto:

—¡Mira, hijito, el Papaloapam!

Cruzaban el puente muy despacio, oyendo el ruido seco y batiente de las ruedas. Con los ojos muy abiertos, el niño apenas podía ocultar su decepción:

—¿Y las mariposas?—, preguntó.

Pero ella no lo oía, perdida en la corriente parduzca de sensaciones y recuerdos. El agua lenta era la misma, tal vez más angosta, o menos clara, pero era la misma. El aire tenía de pronto un aroma turbio de barro levemente podrido, que Leonor había olvidado y que ahora le llenaba los ojos de lágrimas sensibles.

Bajaron aturridos, entumecidos, con los ojos muy abiertos. El suelo era arenoso, los pies se hundían un poco, y eso era nuevo y grato. Mucha gente corría a las lanchas, que el nieto contempló con codicia; pero también corrían otros hacia un camión destartado. Así aprendieron que ya había carretera, y que las lanchas eran mucho más caras. Aceptaron lo fatal, el camión trepidante en el camino polvoso. Veían el río a trechos, paralelo, asomando entre una vegetación enmarañada, cabrilleando a veces.



Entraron al pueblo dando tumbos, se detuvieron en un espacio baldío. El camionero los ayudó a bajar.

La luz de media tarde se desplomaba dolorosamente sobre los ojos. Entrece rrándolos, Leonor vio la iglesia, el palacio municipal... ¿Y los árboles? Fue como una puñalada: en vez del kiosko viejo había otro, muy feo, una estructura de cemento chata y sin gracia. Surgía en medio de un espacio vacío y descuidado, no había árboles, no había flores, y en vez de los racimos de globos luminosos unos postes largos y funcionales sostenían un fruto único y sin encanto.

Desorientada, tuvo Leonor que preguntar el camino. La comadre Chona casi no la reconoció, pero admiró la estatura del niño y sus finas facciones, cosa que él correspondió con una afecto secreto e instantáneo.

Descansaron toda la tarde. Al anoche cer, la comadre los llevó a caminar. Vieron el río, más angosto, domado ya por una presa y por varios canales de riego. Vieron las calles, asfaltadas unas, sin zacate ni pasto las otras. Era como otro pueblo: las pocas cosas reconocibles estaban estragadas o renovadas y no había rostros amigos; muertos y ruinas: el pueblo había sufrido una carcoma, por donde quiera había rastros de una lenta y minuciosa catástrofe. Algunas ancianas, sobrevivientes también, eran como espejos o ecos: las mismas arrugas, los mismos recuerdos, la misma nostalgia.

Se reunieron por la noche, bajo unos focos parpadeantes, más amarillentos y más trémulos que los remotos, resplandecientes quinqués. Desde un rincón, el niño las oía con fastidio, cinco ancianas enlutadas diciendo las mismas cosas que siempre decía la abuela. Hablaron del ahogado y una de las ancianas lloró: la hermana. Leonor lloró también y se consolaron mutuamente. Otra señora se levantó después y tocó algo en el piano vertical, los dedos torpes, el instrumento destemplado. Cantó después con voz chillona la misma canción de la abuela: "la palma que en el bosque se mece gentil...". Después siguieron contándose cosas, escenas, y todas eran tristes, aun las más alegres, porque todas tenían un sitio y una hora que ya no estaban al alcance de nadie. La comadre Chona trajo rompopé, que al niño le gustó mucho. Después dejó de oír las para ver los helechos, la palma en la mesa de mármol, el espejo manchado, los mosaicos blancos y negros. Lo despertó suavemente la abuela:

—Anda, ven a acostarte.

Todos los focos, menos uno, estaban apagados: al piano, la tapa le escondía otra vez los dientes; las ancianas se habían desvanecido ya.

Al otro día fueron a la casa. Un fastidio mortal se había apoderado del niño y lo volvía grosero, respondón. Leonor discutió con él todo el camino y así evitó pensar lo que ya adivinaba. La realidad no fue un choque; sólo un dolor previsto, aunque más agudo por la riqueza de sus detalles. No había cortinas en las ventanas; donde había sido la sala estaba un tendajón y la gente salía y entraba con los pies sucios. Las piezas vacías y desvencijadas, los muros descascarados, los suelos carcomidos; donde fue la recámara de Alma, aquel cuartito azul y rosa, había una bodega de granos, olía a hu-



medad y una rata se dejó ver por un momento. El patio era una extensión salvaje y abandonada.

Los inquilinos hablaban y hablaban, explicando problemas e incomodidades, y Leonor buscaba con los ojos sitios vacíos. Qué pocos árboles quedaban. Y de pronto, un tocón grueso le sacudió glacialmente el corazón: ahí había estado el gran mango. Jamás entendió el inquilino porque cuando él hablaba de las goteras la anciana empezó a sollozar. Le dieron té de azahar y accedieron a que les subieran la renta. El nieto, arrepentido, apretaba la mano de Leonor y sabía con remordimiento que había sido grosero y malo. El mismo se castigó, no aceptando el dulce de piña y coco que le ofrecieron.

Vagamente, Leonor se excusaba:

—Es que todo ha cambiado tanto. Esta era mi recámara, aquélla la de mi hija... Todo ha cambiado...

Todavía fueron al cementerio. Leonor llevó flores a la tumba de sus padres. Era una lápida borrosa, casi ilegible, que lavó cuidadosamente y limpió de yerbas. Conservó en la mano un gran ramo de hortensias; el nieto preguntó por qué y ella tuvo pudor de contestar: eran para el primer novio, para el ahogado. Con el niño de la mano caminó lentamente, esquivando montículos. La vegetación, implacable, enmarañaba el suelo, ocultaba sepulcros. Había un calor vaporoso, en que las distancias se volvían trémulas; el aire olía fuertemente a yerbas y el zumbido de las chicharras era tan constante que daba la ilusión del silencio. Con regularidad caían, como gotas calientes, las dos notas intermitentes de una tórtola.

Bordearon fosas recién abiertas, enderezaron dos o tres cruces caídas. Nada era reconocible: había otros árboles, otras calles. La tumba del novio no apareció. Caminando a la salida, Leonor dejó el ramo en un monumento antiguo y agrietado, que quien sabe de quien fue. Gozó por un instante imaginando la grata sorpresa de los deudos, después compendió que aquel sepulcro viejo no le importaba a nadie, ni a ella misma.

Al día siguiente volvieron a México.

Cuando el capitán y su familia se mudaron, tres meses más tarde, hubo un júbilo general que Leonor compartió distraídamente. Esa noche Alma y los muchachos la ayudaron a regar las macetas. Llovían cubetazos arrojados sin precau-

ción, entre carcajadas. Hasta Leonor se alegró, viendo caer los torrentes sobre la vivienda de abajo, oscura ya, y vacía.

Al día siguiente yendo al mercado, un borracho la agredió sin ningún motivo. Tal vez la confundió con otra persona, tal vez lo ofendió la pulcritud de la anciana. Leonor gritó, recibió dos o tres golpes leves y regresó llorando a la casa. No lo pensó, pero supo vagamente que aquélla era la agresión de un lugar al que no pertenecía, que aquello formaba parte de los edificios altos y pobres, del distinto hablar de la gente, de los siempre amenazantes vehículos.

Por la noche, regando las macetas, pensó que la vivienda de abajo volvería a ocuparse muy pronto, que probablemente los vecinos serían otra vez groseros.

El agua caía en los tinacos y el patio era un simulacro de aquel otro que ya no existía en ninguna parte. Viendo al cielo, oyó al nieto cantar la canción de la palma. Algo había perdido sentido, tal vez la voluntad. Por un instante, pensó en tantos recuerdos que había depositado en la pequeña cabeza. ¿Qué pasaría con ellos? ¿Qué valía un recuerdo, qué significaba? La realidad era ésta: una vieja indiferente viendo al cielo, ruido de agua en tinacos, un dolor curioso, "como el de una planta arrancada, con las raíces al aire", pensó. Vagamente pensó también en la muerte, y en quién iría después a cuidar las plantas. Ahora la cansaba mucho regar. La cansaba todo, profundamente. Por un momento pensó que la cansaba vivir.

Al otro día empezó a regalar las macetas, y a venderlas por uno y dos pesos. No parecía importarle verlas salir, una a una, mientras el patio volvía a su aspecto carcelario. Pero al irse las últimas el nieto menor se fue a llorar detrás de una puerta.

Esa noche había luchas. Del cielo llegaba aquel tumulto, tan evidente que ya no era fácil notarlo. Alma cosía. Después, cuando los ruidos escasearon y la gente pareció evaporarse, salieron nieto y abuela, por costumbre, y se quedaron parados en el patio, lleno de aire limpio. El movimiento, inútil ahora, parecía adquirir otro significado que aún no supieran. El barandal vacío, las paredes desnudas, le trajeron una frase al niño: "me gustaban mucho las plantas", y un reproche que tampoco dijo, porque sabía que lloraría al pronunciarlo. Dijo mejor:

—Cuántas estrellas—, porque Leonor miraba al cielo.

En realidad, el rectángulo del cielo había cambiado de humor ahora que los muros estaban desnudos: como si antes tuviera alguna intimidad y ésta se hubiera roto; parecía como la casa de abajo: deshabitada. Leonor dejaba correr la mente, sin que nada se precisara. La imagen de sus plantas volvía mezclada con otras plantas y otros sitios. El niño preguntó:

—¿Cuánto dura una estrella?

—Quién sabe, hijo.

¿Y una planta? ¿Y uno? Una relación pavorosa quería brotar de todo, algo oscuro y amargo que se disolvió entre el ruido de los tinacos y el run-run de la máquina de coser.

Leonor dijo:

—Vamos a dormir, hijito. Ya es muy tarde.

EL ARTE ESCENICO

(Viene de la pág. 2)

gas pausas, la extrema lentitud de la acción, con los innumerables detalles y matices que le dan vida y colorido, prolongan la representación aproximadamente a una hora.

La síntesis de las piezas puede hacerse en unas cuantas palabras.

Tomemos como un ejemplo: *Hagoromo* ("Vestido de plumas" o "Hábito Celeste"), cuyo tema legendario es conocido en todo el Japón.

La escena se desarrolla en uno de los lugares más pintorescos del país, en la playa de Miho, en el litoral del Océano Pacífico... Del cielo descende una lluvia de pétalos, saturándolo todo de un misterioso perfume... armonías inefables resuenan en el aire... Un pescador encuentra prendida en la rama de un pino una túnica resplandeciente y la recoge... Aparece de pronto una doncella, cuyo peinado es el de una criatura celestial, y le reclama la devolución de la túnica, sin la cual no puede remontarse al paraíso. El pescador rehusa, pero al ver el rostro de la doncella cubierto de lágrimas, promete devolvérsela, si la divina criatura danza para él... ella accede, y ejecutando la danza de un ángel, se remonta hacia el cielo, rindiendo un homenaje de admiración a la belleza del paisaje, que domina al fondo el monte Fuji...

Una gran parte de las piezas del repertorio *No* fueron escritas —casi en su totalidad, en verso, con algunos pasajes en prosa— en el período *Muromachi* (1338-1565), época que representa la Edad Media en el Japón, y su lenguaje arcaico constituye un serio obstáculo para la debida apreciación de su belleza literaria, desbordante en metáforas y giros tomados de los poemas clásicos, tanto chinos como japoneses, con innumerables alusiones históricas y referencias a las escrituras budhistas, razones todas que explican que a las representaciones de este teatro acuda un público un tanto reducido, aunque singularmente adicto y fervoroso.

A pesar de que *Zc-Ami* afirmó que era "un arte concebido, por excelencia, para cautivar a todas las clases sociales, a los humildes y sencillos, como a los grandes y poderosos", en realidad el *No* siempre constituyó el monopolio exclusivo de las clases privilegiadas, y sus representaciones en épocas pretéritas fueron constantemente favorecidas tanto por el *Shogun*, que era entonces, de hecho, el jefe del Estado, como por otros miembros de la nobleza, y hubo momentos en que adquirieron en la casta militar el rango de una especie de función ritual.

El *No* es la forma del Teatro Clásico japonés que ha despertado mayor curiosidad e interés en Occidente, tanto por sus pretendidas afinidades con el antiguo teatro griego, de las que hablaré más adelante, como por su alto valor poético, sobre todo después de las excelentes traducciones de Ezra Pound y Arthur Walley en lengua inglesa y de Noël Peri y Gaston Renondeau, en lengua francesa.

A mí lo que más vivamente me cautiva en ese gran arte tradicional del Japón, es su profunda originalidad y su sorprendente valor escénico y emocional.

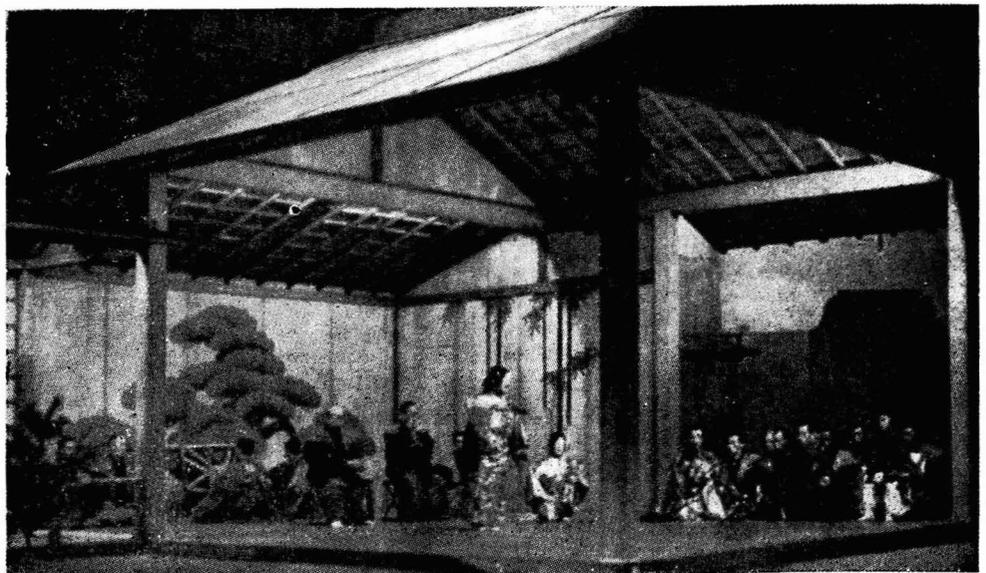
EN EL JAPON



—Japanese No Plays
Página de un libro moderno del teatro *No*



"espectáculo concebido fundamentalmente en torno al protagonista"



—Japanese No Plays
Representación *No* en la que se advierten los diversos elementos que intervienen en ella

Las representaciones

Antes de comenzar las representaciones del *No*, se escucha vagamente el sonido de una flauta y algunos toques de tambor... el escenario está completamente vacío, lo mismo que el corredor o pasillo y levantando ligeramente la cortina que separa este último de los "camerinos" de los actores, entran en silencio los músicos, con sus respectivos instrumentos, colocándose en su sitio habitual, de espaldas a la pared que cierra el escenario.

Por el *Kirido* o salida de urgencia penetran los miembros del "coro" y se alinean en dos filas, a la derecha del espectador.

Las representaciones empiezan a media mañana y terminan generalmente a la caída de la tarde.

Jamás hay juego alguno de luces en la escena, iluminada siempre, en realidad, por la luz del día.

La flauta inicia el tema de apertura, que repite suavemente el coro, y comienza la representación.

Es indispensable advertir que el *No* es un espectáculo concebido fundamentalmente en torno al protagonista, que es la figura dominante en toda la obra. Las representaciones del *No* tienen por objeto ofrecer las máximas posibilidades de expresión artística al *Shite* o primer actor, que encarna o simboliza el personaje o la figura divina, humana o sobrenatural que inspira el tema de la pieza.

Esto no quiere decir, por supuesto, que los demás personajes carezcan de importancia; al contrario, una representación de *No* sólo se considera plenamente realizada cuando todos los actores se mantienen proporcionalmente, en sus respectivos papeles a la altura del *Shite*.

Pero el protagonista es el eje, el centro, el alma de la escena. Desde luego, es el único que lleva puesta una máscara y la máscara es el elemento más característico de este arte singular.

En determinadas ocasiones también usa máscara el *Shite-Zure* o adjunto al primer actor. Los demás actores, como el *Waki* o deuteragonista, lo mismo que sus acompañantes, jamás usan máscaras ni maquillaje de ninguna especie; pero es principio básico e ineludible para los intérpretes del *No* la absoluta inmovilidad del rostro, una total ausencia de expresión facial, exactamente como si llevaran puesta una máscara.

La entrada de los personajes siempre va acompañada de un fondo musical llamado *Shidai*. Generalmente es el *Waki* o segundo actor el que aparece primero, acompañado de uno o más personajes *Waki-Zure* o adjuntos. Con gran lentitud atraviesan el corredor o pasillo, uno detrás del otro, pero siempre a cierta distancia, hasta llegar al centro de la escena, y el *Waki*, entonces, el impenetrable rostro descubierto, ya sea que represente un sacerdote, un ministro, un monje, un guerrero o un simple ciudadano, declara su nombre y la razón de su presencia, entonando una especie de salmodia: el *Manori*. El y sus acompañantes se colocan a la izquierda del "coro", toda vez que representan, en cierto modo, al público, y permanecen inmóviles, en actitud hierática.

La música que acompaña la salida del *Shite* o primer actor, se llama *Isei* y es la que sugiere el argumento de la pieza.

Cuando el tema musical está en pleno desarrollo, aparece en el *Hashi-Gakari* el protagonista, espléndidamente ataviado y el rostro cubierto con la máscara, que, según la índole de la obra que se representa, caracteriza un dios o una doncella, un adolescente o una anciana, un *Samurai* o un mendigo...

La simple presencia del protagonista produce una verdadera fascinación en el auditorio... su enigmática figura avanzando, o mejor dicho, deslizándose suavemente, con increíble lentitud, a lo largo del corredor o pasillo, como si flotara en la melodía de la flauta, que acentúan de tiempo en tiempo los golpes rítmicos de los tambores precedidos de un extraño grito inarticulado que emiten los tamborileros, tiene siempre algo de una visión ultraterrena, que parece saturar el ambiente de misterio y poesía...

Ya en el centro del escenario, el protagonista a su vez entona su salmodia, con la que hace su presentación y habla de las circunstancias en que se encuentra colocado. Cuando se supone, por ejemplo, que está efectuando un largo viaje, cuenta los incidentes que durante él le han ocurrido, y al terminar el canto, se infiere que ha llevado a su destino, entablado entonces un diálogo con el deuteragonista.

Los diálogos y sobre todo los monólogos, tienen siempre la forma de poemas líricos.

Algunas veces, terminada su declaración, el protagonista ejecuta una danza y es el "coro" el que habla por él, ya exponiendo los hechos que constituyen el argumento de la pieza, describiendo el lugar imaginario en que ésta ocurre o narrando las incidencias de un viaje.

En estas narraciones del "coro", llamadas *Michiyuki* (canciones de viaje) así como en el monólogo del protagonista, es en donde parecen abundar las más bellas imágenes y algunos de los más felices y valiosos elementos poéticos.

Generalmente las piezas del repertorio *No* se desarrollan en dos partes o escenas, y en muchas obras, tanto la acción como los incidentes tienen un marcado acento dramático y con frecuencia trágico, pero jamás se expresa de manera violenta.

Nada hay en este teatro que pueda acercarlo al realismo. Como en todo el teatro clásico japonés, lo convencional es la nota dominante.

Los ayudantes del servicio escénico vistiendo su túnica negra y cubiertos la ca-

beza y el rostro con el capuchón del que pende el velo, ambos del mismo color negro para dar la ilusión de invisibilidad, circulan discreta, pero constantemente por la escena, ya para atender un cambio de indumentaria de los personajes, que muchas veces se lleva a cabo por los actores, colocados de espaldas al público, pero a la vista de éste, ya para proporcionarles algún objeto indispensable en determinado momento: un rosario, una carta, un abanico...

Además de la ausencia total de decorado, la utilería escénica es sumarisima y se limita a sugerir. La sugestión es una de las normas esenciales de este arte exquisito y refinado, que deja el más amplio margen a la imaginación del público.

Un simple arbusto colocado ostensiblemente por los ayudantes del servicio escénico en determinado lugar de la escena, simboliza una selva... cuatro varas de bambú, sosteniendo un techo de paja, bastan para evocar un templo o un palacio... dos o tres pasos de los actores pueden significar un viaje de centenares de millas.



—Japanese Theatre
La máscara revela la calidad social del personaje

Como la tragedia griega, este teatro no usa más que un número reducido de actores; dos personajes le bastan, en realidad; sin embargo se agregan comparsas, que algunas veces se convierten en papeles de importancia. Pero desde sus comienzos requiere también el concurso de un coro, dialogando con los actores o hablando por ellos.

Las mujeres nunca toman parte y son los hombres los que desempeñan los papeles de mujer.

Como la tragedia antigua, también este teatro amplió lentamente su radio de acción, y además de los dioses, canta a los héroes, y pone en acción la leyenda y la historia hasta llegar poco a poco a presentar sencillamente a la humanidad, sus vicisitudes; sus penas y dolores más que sus alegrías.

"Sin embargo —dice Noël Peri en su estudio sobre el Teatro Clásico *No*— las semejanzas no deben hacernos olvidar las diferencias que separan a los dos géneros, una sobre todo, que es capital. El aliento trágico atraviesa en ocasiones el *No*, pero no lo anima. Con frecuencia, cuando el tema contiene o implica el acontecimiento trágico, éste, más que puesto en acción, es descrito, contado. Más que representarlo, la intención es cantarlo. El *No* es ante todo una obra lírica."

Los Actores

Donald Keene, en su libro "Literatura Japonesa", estima que la mejor introducción para comprender y apreciar la técnica de las piezas *No*, es el brillante *pastiche* de una, escrita por Arthur Walley, con el tema de "La Duquesa de Malfi".

Walley, indudablemente, es uno de los más distinguidos traductores del *No* y el texto inglés de la pieza a que se refiere Keene, muestra, en efecto, de manera tan feliz la forma en que generalmente se desarrollan las obras del repertorio de este teatro, que no resisto al deseo de traducirlo íntegramente:

"No se necesitan más que dos personajes.—El Peregrino, interpretado por el *Waki* (o deuteragonista) y la Duquesa, a cargo del *Shite* o protagonista. El coro no toma parte en la acción, pero habla por el *Shite*, mientras éste mima las partes más importantes de su papel.

"El Peregrino llega al centro de la escena... y hace su presentación al público (en prosa) como sigue:

"Soy un peregrino que viene de Roma.



—Japanese Theatre
El actor se estudia ante un espejo antes de salir a escena.

He visitado todos los otros templos de Italia, pero nunca he estado en Loretto. Esta vez voy a emprender el viaje al Templo de Loretto.

"Luego entona (en verso) la "Canción de Viaje" en la que describe los incidentes ocurridos en el camino a Loretto. Cuando está de rodillas frente al templo, aparece en la escena el Protagonista. Es una mujer joven, vestida de manera opuesta a la moda italiana, con una amplia túnica, y lleva en la mano un albaricoque sin madurar. Se dirige al Peregrino y entabla con él una conversación. El Peregrino le pregunta si el templo en que se encuentran es en el que se refugió la Duquesa de Malfi. La joven contesta con una extraña y angustiosa exaltación y sus palabras, gradualmente, pasan de la prosa a la poesía. Cuenta la historia de la desaparición de la Duquesa, añadiendo detalles tan íntimos, que obligan al Peregrino a preguntarle bruscamente: "¿Quién es la persona que está hablando conmigo?" Y la joven, sobresaltada (porque es odioso para un espectro el nombrarse a sí mismo) contesta: ¡*Hazukashi ya!* Soy el alma de la hermana del Duque Ferdinando, la que una vez fue llamada Duquesa de Malfi. El amor tiene aún mi alma ligada a la tierra. Rezad por mí... ¡oh, rezad por mi liberación!

“Aquí termina la primera parte de la pieza. En la segunda, la memoria del joven espectro, agudizada por las oraciones del Peregrino, revive amargamente sus horas finales. La joven mima la acción de besar la mano, encontrándola extremadamente fría. Y todas las sucesivas escenas del tormento son tan intensamente representadas, que aunque no existen más que en el cerebro del protagonista, aparecen tan reales para el público como si la muerta figura de Antonio yaciera en el escenario o como si frente al auditorio, saltando y gritando, desfilaran los hombres enajenados. Por último la joven mima la escena de su propia ejecución:

“Las puertas del cielo no tienen arcos tan altos
Como los palacios de los príncipes. Los que
[entran allí
Tienen que hacerlo de rodillas. (Se arrodilla)
¡Ven, muerte violenta,
Sirve de mandrágora para hacerme dormir!
Y cuando haya desaparecido, id y decidlo
[a mis hermanos
Para que puedan encontrar la quietud.

(Inclina la cabeza y cruza los brazos)

“El coro, tomando como punto de partida la palabra “quietud”, entona una frase tomada del *Lotus Sutra*: ‘En los Tres Mundos no hay quietud, ni reposo.’ ... Pero las oraciones del Peregrino han sido escuchadas. El alma de la Duquesa, rotas sus ligaduras, está libre ya para partir ... Y el espectro retrocede, se opaca, desvaneciéndose cada vez más, hasta desaparecer.”

Hasta aquí el texto de Walley.

Para los japoneses, en las piezas del repertorio *No*, el argumento, no tiene la importancia o significación fundamental que al mismo conceden, por ejemplo, en las obras del teatro moderno. Lo consideran tan sólo como un elemento indispensable para unificar y armonizar los atributos esenciales del *No*, que para ellos son: el *Utai* (canto rítmico), el *Mai* (la danza) y el *Hayashi* (la música).

Las representaciones del *No* son cantadas, en su totalidad, un poco a la manera de un oratorio, con una especie de recitativos, en los que los actores prolongan de una manera extraña e impresio-



—Japanese No Plays
Diversos tipos de tocados.

nante la última vocal de una palabra hasta convertirla en un sonido inarticulado, gutural.

Pero lo esencial es la danza, aunque en realidad, ésta no corresponde exactamente al concepto que de la misma se tiene en Occidente, consistiendo más bien en una serie de expresiones plásticas, en las que domina, a la fuerza expresiva del movimiento, la belleza estática de la actitud.

Para el japonés, el *No* es un arte concebido para producir una profunda sensación de belleza a través del canto y la danza. Y “lo bello” parece concentrarse o simbolizarse en los conceptos de santidad, nobleza, dignidad, probidad, elegancia, virilidad...

En lo que concierne a los intérpretes, es un arte en el que el máximo efecto de expresión debe lograrse con el mínimo de movimiento en el actor. Y su quintaesencia radica en una suprema sobriedad, en una exquisita ponderación y equilibrio. Los más leves movimientos tienen un especial significado, a tal punto, que un personaje para expresar, por ejemplo, el más profundo dolor, levanta tan sólo lentamente la mano hasta llevarla a la altura de los ojos.

Una de las representaciones de este teatro que más honda impresión me produjeron, es la de una pieza titulada *Dojo-ji*, en la que una bella mujer, poseída por el espíritu de una serpiente, trata de introducirse en la gran campana de un templo, en el que se ha refugiado un monje, huyendo de la persecución amorosa de la vengativa mujer. Es una obra alucinante en la que, durante la danza del *Shite* o protagonista, las voces del coro adquieren una resonancia dramática verdaderamente grandiosa. Y a pesar de que en la danza que ejecuta la mujer no hay el menor signo de agresividad o violencia, el actor, sin embargo, hace sentir de un modo singular e indefinible, por sus actitudes y movimientos, la tremenda vida interior del personaje, el potente e irresistible impulso de su voluntad, que lleva la obra a un desenlace trágico y sobrenatural.

El *No* es un arte genuinamente oriental en el que, de manera sorprendente, parecen hermanarse y convivir elementos contrarios, opuestos: la fuerza, la energía, con la suavidad; lo complejo con



“la máscara es el elemento más característico de este arte singular”

lo sencillo; la nota pintoresca y alegre, con una extrema sensación de soledad y de misterio.

Para los japoneses la esencia misma del *No* encuentra su mejor expresión en la palabra *Yuguen*, que parece resumir la idea de la belleza, tal como la concebía el Japón medioeval. *Ze-Ami Motokiyo*, el creador del *No*, la menciona frecuentemente en sus escritos. Según él "un pájaro blanco con una flor en el pico, es el símbolo del *Yuguen* y representa lo bello, lo elegante y lo sutil..."

Para la crítica occidental, el *No*, en cierto modo, es como una prolongada equivalencia del *Hai-Kai* (o *Hai-Ku*) en la poesía japonesa, señalando tan sólo los momentos de mayor intensidad, para sugerir con ellos el resto del drama. E inspirando y nutriendo los temas de la mayoría de las obras que forman su repertorio, se encuentran también, como en el *Hai-Kai*, las enseñanzas de la Secta *Zen* del Budhismo, que tan extraordinaria influencia tuvieron durante los siglos XIV y XV, en la literatura y en el arte en general del Japón.

Los Kyoguen o intermedios cómicos en los programas del No

Las representaciones de un programa completo del Teatro Clásico *No* duran aproximadamente seis horas, y siguiendo la costumbre establecida en el siglo XVI, en cada programa se presentan cinco piezas.

El número de cinco no es caprichoso, sino que responde a una regla fundamental para la formación del programa.

Las piezas del repertorio *No* se dividen en cinco grupos y esta división está sujeta a ese principio o regla fundamental, conocida en japonés con los nombres de *Jo*, *Ha* y *Kiu*.

La palabra *Jo*, quiere decir introducción o preludeo. *Ha*, implica la idea de desarrollo y *Kiu* significa desenlace o conclusión.

Las piezas que corresponden a la primera categoría son por regla general las más sencillas y fáciles de entender, y tienen como tema la divinidad, por lo que se les llama *Piezas de Dioses*.

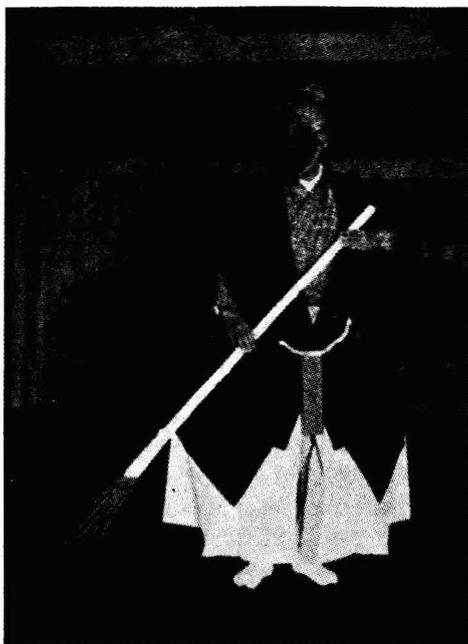
Las que están comprendidas en la segunda categoría son las más importantes y representativas del género, y están subdivididas en tres tipos, que se representan sucesivamente. Es decir que en un programa formal que contiene cinco piezas, de éstas, tres corresponden al *Ha*.

En el primer tipo se agrupan las llamadas *Piezas de Batalla* o de *Guerreros*. En el segundo tipo, que ocupa siempre el centro del programa y es el más popular, se reúnen las *Piezas de Mujer*. Y en el tercer tipo, las llamadas *Piezas de Lunáticos*.

Por último, a las obras que responden al concepto del *Kiu* se las clasifica como *Piezas Finales* y generalmente sus temas están inspirados en cosas ultraterrenas y seres sobrenaturales.

En la actualidad es frecuente que los programas del *No* se formen tan sólo con tres piezas, cuya selección, por supuesto, se hace siempre de acuerdo con el principio del *Jo*, *Ha* y *Kiu*.

Para atenuar o suavizar la tensión producida con las obras del *No*, que por sus temas graves y su expresión dramática o trágica exigen siempre una gran concen-



—Japanese No Plays
Dios encarnado en un viejo

tración del auditorio, se interpolan en el programa dos piezas de tipo ligero, llamadas *Kyoguen*.

Los *Kyoguen* o intermedios cómicos en un acto tienen en la historia del teatro en el Japón un origen tan remoto como el *No*, toda vez que nacieron y se desarrollaron al mismo tiempo que éste, también como una derivación del *Sarugaku*, aunque cultivando otros aspectos inferiores de esa danza primitiva.

Kyoguen significa en japonés, literalmente: "palabras locas" y el nombre parece indicar su carácter frívolo, superficial y humorístico.

Los *Kyoguen* son las únicas piezas del antiguo Japón que no llevan ningún acompañamiento musical, y en su forma tienen más semejanza con las obras del mismo tipo en Occidente.

Para nosotros, su estilo llano y desenfadado, y su carácter popular, los acercan bastante a los *Entremeses* del Teatro Clásico Español.

A diferencia del *No* que desde sus comienzos obtuvo la protección decidida del *Shogun* o gobernador del Estado y del *Daimio* o señor feudal, convirtiéndolo en un espectáculo aristocrático al que sólo tenían acceso las clases privilegiadas, el *Kyoguen* creció y se desarrolló en estrecho, en íntimo contacto con el pueblo.

La división de clases, fuertemente acentuada en el Japón desde el siglo XIII, adquiere ya en el siglo XIV proporciones extraordinarias y la importancia histórica del *Kyoguen* radica en el hecho de que es la primera voz, que a través de una forma dramática, se atreve en ese país a elevar una protesta social contra la injusticia, la desigualdad y la opresión.

En la mayoría de las piezas del repertorio *Kyoguen*, se trata siempre de poner en ridículo al *Daimio* o señor feudal, haciendo alusiones picantes y graciosas a su ignorancia, a su estupidez y a su cobardía.

Igualmente los *Kyoguen* son una sátira contra el Budhismo o, más bien, contra los sacerdotes de esa religión, exhibiéndolos como hombres que, lejos de atender a los deberes espirituales de su ministerio, sólo trataban de sacar el mayor provecho de las ofrendas de los fieles. Y es de advertir que en esa época la influen-

cia de los monjes budhistas era muy grande, y los actores del *No* se escogían exclusivamente entre esos religiosos.

Muchos de los intermedios cómicos, sin embargo, son simples sátiras de debilidades humanas o males sociales, y, en general, son farsas un tanto candorosas y primitivas.

Otra fuente de inspiración para los temas humorísticos del *Kyoguen* fue un gran número de cuentos de hadas, que tenían relación con divinidades, con el Rey del Infierno o con los "*Tengu*" o demonios de larga nariz.

A diferencia del *No*, que floreció también en el Período *Muromatchi*, el lenguaje en las piezas de este teatro es el de la conversación corriente y vulgar de la época, desprovisto por completo de imágenes o elemento alguno poético o lírico, circunstancia que lo hace perfectamente inteligible para cualquier público exento de toda preparación literaria.

Las piezas del *Kyoguen*, en sus comienzos, no se escribían, sino que se transmitían oralmente, de generación en generación. No fue sino hasta el siglo XVII cuando empezaron a aparecer en manuscritos, razón por la que, en su mayoría, pertenecen a autores anónimos.

En el transcurso del tiempo, la necesidad de suavizar la extrema tensión nerviosa que producían en el auditorio las obras del *No*, hizo que géneros tan opuestos como éste y el *Kyoguen* se hermanasen, hasta convertirse hoy en día en elementos casi inseparables en la formación de un programa formal.

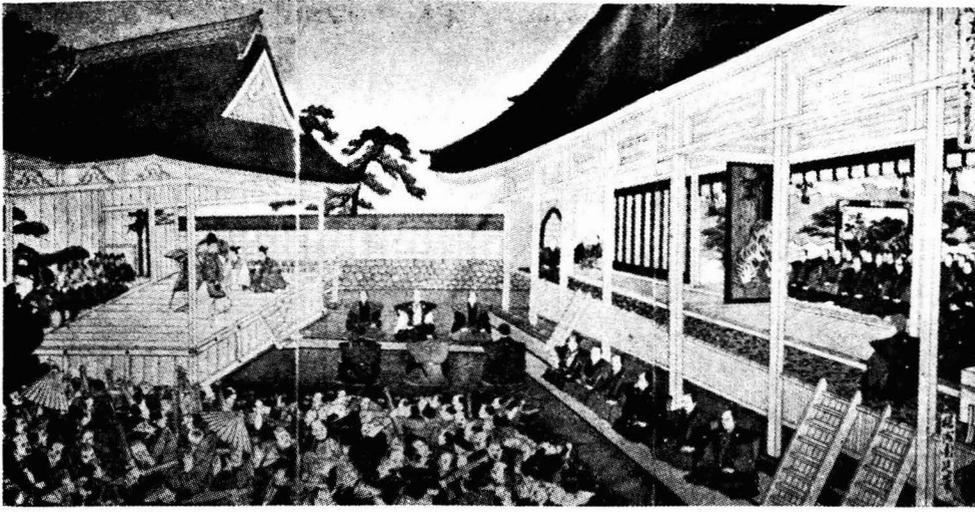
El *Kyoguen*, sin embargo, fiel a sus orígenes, en los tiempos actuales también suele satirizar y ridiculizar las piezas del *No*, haciendo como una especie de parodia, en ocasiones, de las obras que lo preceden en el programa.

El contraste es un tanto desconcertante para el espectador extranjero, pero el público japonés parece apreciarlo vivamente.

Por mi parte, ignorando por completo el idioma, esos intermedios cómicos del *Kyoguen*, ridiculizando hechos, costumbres y personajes de épocas remotas, me parecen demasiado ingenuos y no lograron atraer mi atención, cautivada totalmente por las inquietantes piezas del *No*,



—Japanese No Plays
"la belleza estática de la actitud"



—Japanese No Plays

Un señor feudal del período Edo (1615-1867) contempla una representación No

en las que la austeridad, la luminosa desnudez de la escena, la penetrante e irresistible fuerza expresiva de las máscaras —verdaderas obras de arte ejecutadas en su mayoría en los siglos XIV y XV—, la gracia arcaica de los tipos, la magnificencia, colorido y esplendor del vestuario, el arte refinado y sutil de los intérpretes, la belleza plástica de sus movimientos y actitudes, son elementos todos que dan a este teatro una personalidad inconfundible y única.

Nada hay tan alucinante como una representación del Teatro Clásico *No*, en la que la acción se desarrolla con una extraña, casi angustiada lentitud, y en la que los personajes, al ritmo exótico y desconcertante del fondo musical producido por una flauta, dos diversos tambores y las impre-

sionantes voces del “coro”, parecen moverse y actuar como sonámbulos, como hipnotizados, en una atmósfera, en un ambiente singular de quimera, de ensueño. Como si su voz y movimientos fueran una realidad vaga y remota, preñada de misterio. Como si sus actitudes estáticas y la enigmática sonrisa —inmóvil y perenne— de las máscaras, situaran la acción fuera del tiempo y del espacio, en un indefinible contacto con la eternidad.

Y es, en verdad, no sólo un raro y exquisito placer, sino algo que alcanza las proporciones de lo prodigioso, el poder admirar en nuestros días un gran arte tradicional del Japón, que llega hasta nosotros, después de seiscientos años, en toda su radiante pureza e integridad.

EL TERCER CAMINO

SI SE tuviera que definir la literatura de Enrique Gil Gilbert en términos pictóricos tendría que recurrirse (aunque la comparación es válida sólo en un aspecto) a la pintura de Rousseau. Nada habría que en un cierto sentido se acercara tanto al lenguaje cortado, preciso, manifiesto y al mismo tiempo rico en alegorías naturales del novelista y cuentista ecuatoriano. Vigorosos en el color, en el sol que domina sus respectivas producciones, dan el tono justo de un mundo luminoso y exótico en el cual la vida aparece dotada de un singular vigor, de una desmesurada audacia. La diferencia está en el patetismo que, por otro lado, es obvio en Gil Gilbert; en su angustia, en su sordidez, en sus tintes macabros y espeluznantes; en ese tomar la vida demasiado en serio, cosa que no tiene, en forma alguna, la alucinante pintura de Rousseau.

La meta del novelista es, desde luego, la resolución del problema social ecuatoriano con todas sus implicaciones. El montuvio, el indio, el cholo, el negro, el blanco, se pasean por su obra como símbolos que representan conflictos de estructura nacional; son el material humano en el cual Gil Gilbert se inspira según cree para lanzarse a la creación de la novela. Pero la literatura le hace, sin que él lo sepa, una terrible burla. Artista auténtico, queda apresado en el mundo de las sensaciones poéticas de modo que el hombre —como problema social e indi-

DE ENRIQUE GIL GILBERT

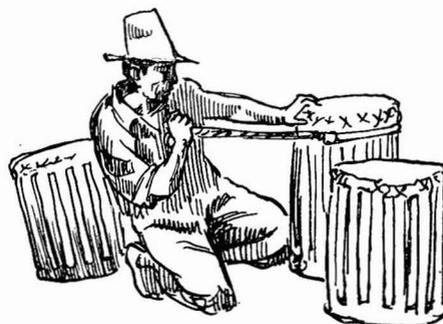
A Amelia Abascal.

Por Sergio FERNANDEZ

Dibujos de Alberto BELTRAN

vidual— se le esfuma de ese primer plano en que conscientemente quiso colocarlo.

Pero ¿por dónde empezar para lograr abrir caminos en las selvas roussonianas de Enrique Gil Gilbert? De fuerte sentido immanentista —el medio no permite la contemplación divina— esta literatura



tiene, desde luego, dos personajes principales: la naturaleza y el hombre. Elementales en un primer plano, es decir, en cuanto tales, estos dos caracteres formarán, en el curso de su dialéctica, dos más, el hombre-naturaleza y la naturaleza-hombre que nada tendrán de primitivos después de su unión.

El ser humano está visto por fuera. No hay introspecciones porque no hay individuos. El hombre queda simbolizado en el Capitán Sandoval, en el negro Santander, en Chiluisa, el indio, pero éstos jamás adquieren relieve por sí mismos: son puntos ocasionalmente luminosos de una masa opaca en la que vuelven a sumergirse apenas indicada su personalidad. Son símbolos de un hombre que es semente y sembrador a un tiempo: completamente parabólico; de un hombre que preña tierra y mujeres. Estas, en cambio, reciben y florecen, para después fructificar. Aquí encontramos ya la primera conexión entre naturaleza y hombre, entre tierra y mujer. Una y la otra “se abren como cauces de río” a fin de dar cabida, en sus entrañas, a la fuerza de la fecundidad. Ambas son hurañas, pero finalmente su destino es la entrega.

De este matrimonio que consuman por primario instinto, por necesidad precaria la naturaleza y el hombre, nacen extraños y equívocos seres, que aunque mucho tienen que ver con su inmediata procedencia, se revisten de una personalidad nueva, vigorosa y auténtica. Veamos, a través de las propias palabras de Gil Gilbert, al hombre-naturaleza: los pies —“con firmeza de toro. Con destreza de venados”—, vienen pisando una tierra “batida”, tierra virgen. “Por ellos subía el calor de la tierra. Por ellos bajaba el ritmo de la sangre. Bajo ellos salían las raíces de las yerbas. Bajo ellos quedaban inertes temblándoles las antenas, los insectos”. Los pies —la raíz del árbol que es este hombre— se nutren de savia, de calor de tierra, de humedad de suelo. Su sangre riega los campos y su peso mata los insectos. La fusión con la naturaleza es total, en eterno proceso de vida y muerte. Es este hombre quien tiene oídos y manos de selva; es él quien no confunde “el rabo de una iguana con una culebra”; el que percibe la diferencia entre el ruido que causa el viento ligero al través de las ramas, del que hace la hormiga sobre las hojas secas; es el que camina “como un caballo fino: ni atropellándose ni medroso”.

El ser humano tiene calidades de fauna y de flora. ¿Qué hay de raro que un hijo acaricie “la frente enverdecida” de su padre? Por eso las pupilas de alguien, de no sé quién, “brillan como agua asoleada”; y tampoco cabe el asombro cuando Emmanuel, al morir su padre, siente, al tocar sus piernas, los cuerpos de dos culebras frías, ni que su carne agonizante esté “encogida como fruta seca”.

El hombre —con excepción del indio, del cholo— es grande, fuerte, osado, valeroso. Tiene el pecho “ancho como el río Guayas”. Su textura es de cacto: seca y espinosa por fuera, tierna y acuosa por dentro. Sólo alguna vez, dice un hombre, “ante la pampa abierta nos acabardamos”.

Cuando no hay fusión existe, al menos, la comparación: “Sus lentes agrandaban los ojos hasta hacerlos como los del sapo”; o si no, al hablar de la mujer, al sentirla, se lee: “tus brazos duros, co-

mo pulpa de coco, trinantes, como cristal de azufre". También: "la espalda curva como bejuco forzado se agrieta musculosa". Eudoro Marengo es un muchacho "fuerte, alto, rollizo como un Guayacán. Tenía color de mate". Don Tomalá, el cacique, presentaba "la cara más arrugada que el árbol más viejo; color de tierra y árbol la piel. Así como los lagartos tienen, donde no hay concha, la piel escamosa, llena de arrugas, floja, gruesa, fuerte, así era la piel de Don Tomalá".

La mujer, ya lo hemos visto, simboliza la tierra del trópico. Es húmeda, cálida, acogedora, fructífera, maciza, sufrida. Pero a veces también —como Mara— significa amargura o angustia. El hombre la conoce tan bien como a la tierra. Llenos de lágrimas, los párpados de Mara son uvas tiernas y jugosas. La gringa en cambio, la extranjera, tiene los ojos "como de lagartos, arrugaditos".

El hombre y la mujer se unen en la tierra, con la tierra, sobre la tierra. De esta manera —los pies en el suelo— naturaleza y hombre se nutren y confunden recíprocamente. Este penetra en aquella y forma parte de su ciclo vital. Convertido en árbol, en rama, en hoja, en polvo, ¿no es ésta, en cierto sentido, una representación alegórica de la vieja tradición panteísta en teatros de vida tropical?

Pero así como el hombre llega a fundirse en la naturaleza, ésta se trasmuta en aquél. La vida natural tiene el sentimiento y la imaginación del ser humano. Se expresa con el mismo lenguaje; son iguales sus internas agonías, sus luchas, su desesperación. Los corroe exacta temerosa angustia. Tiene la naturaleza igual tendencia de seguir siendo, como el hombre, aun en mutaciones, parte de la vida. No desea la muerte.

La montaña, jamás silenciosa, en perpetuo coloquio con árboles y estrellas, calla sin embargo cuando la leyenda y la magia la envuelven. Los cerros, con sus senos hondos, como la mujer parturienta, tienen heridas, sangran. Con la dinamita —satánica fórmula del progreso— esta naturaleza-hombre se conmueve: "La roca tuvo conmoción de carne". El agua posee voces distintas y diferenciadas. Su mayor eco lo alcanza con el río, el Rauta, plagado de lagartos, de iguanas, de garzas, de ardillas, de serpientes, de micos. Enlaza con ellos un discreto constante; su agua murmura a veces cosas placenteras, trágicas otras. "El río tiene color de hombre y de mate". Allí, cerca, "pasa con un aliento borracho de raíces y pescados". El viento, como los niños, "anda a gatas bajo las ramazones, removiendo quedamente las ramas frágiles"; lo hace con cautela, como un muchacho enamorado de un amor prohibido. En ocasiones, como los viejos en la siesta, el viento ronca "entre los cañones de la cordillera". De cuando en cuando, en la profundidad de la noche, se oyen mugir las vacas, "tal cuando se oye a los mangles reírse". Pero junto a su risa está el llanto de los cocodrilos, a los cuales "se oye llorar como a una viuda hipócrita". Los árboles, como los hombres, cabecean de sueño, poblados de hojas y de gallinazos.

También los elementos naturales —la flora, la fauna, los metales— tienen entre sí extrañas mutaciones. Los amancayes son verdes "como espadas flexibles" y el viento pasa entre ellos "cantando" una canción. Las garzas —flores blancas del agua de los ríos— son mágicas porque andan, sin macularse, entre

el lodazal. Hermanas de la flor blanca del amancay. El viento frío, como el becerro "pasa mugiendo", y "muerde", como el perro, "los aleros de las casas"; algunas veces se arrastra "como culebra por las rendijas de las puertas".

No siempre hay fusión de vida; a veces la hay de muerte. La lucha se presenta sórdida, macabra. Es una de las formas en que la angustia aparece en la obra de Gil Gilbert. "El limo —nos cuenta con ladino sadismo— es a veces traicionero en compañía del amancay. Si los terneros bajan a beber agua o a comer la yerba que comienza a nacer, los enredan por las patas. Se quedan atascados. Berrean por salir. La marea comienza a subir. Callada. El ternero sabe lo que viene. Se desespera. Intenta zafarse. Pero se hunde más. Se acalambra. Se agota. Quiere recostarse. El limo lo tiene parado. Quiere beber. El limo lo tiene quieto. Quiere llamar. El limo lo tiene débil. Y el agua sigue subiendo. Lenta. Lenta. Seis horas tardan en llenar el cauce. Y sube. Cuando llega el agua al pecho, el ternero se sacude. Cae de bruces. Hay veces que en ese instante se salva. Pero otras, no. El agua lo va cubriendo entre el murmullo de los amancayes, el vuelo de las garzas y el viento que huele a guayaba madura, jameiro fresco, paja amarilla. Alza el ternero la cabeza. Ya no saca más que la nariz. Sus ojos están dilatados. Sus narices resoplan. Se desorbitan sus ojos cafés. El agua entra por las fosas. Brinca para desasirse. Pero la hoja del amancay es un excelente sapan. Aprieta como una beta ensebada. El agua ya tapa los ojos. Sólo queda la nariz temblando y recogiendo agua en vez de aire. Después, nada. El río sigue creciendo en paz. Comienza a tender su color de plata, su espejo para el verde. Han asistido algunas vacas a la muerte. Sus ojos tristes miran. No saben sino balar. Es su llanto. Balan sordamente. Los padres al oírlo mugen ronco. Toda la vacada alza la trompa al cielo y muge. Cuando uno oye eso, siente no se qué de terror y tristeza. Tal que cuando oye a los mangles reírse. Hay veces en que el ternero no se ahoga; llega el lagarto que no perdona nada. Tiene una cola fuerte como la piedra, dentada como el serrucho, chicoteadora. De un coletazo rompe la espina dorsal de un toro. Y hace saco de huesos a un cristiano. Y su boca es larga. Es una trompa aplastada, chata, toda llena de dientes filudos y fuertes. Como los del tigre. Un tarascón se lleva un brazo o una pierna. Así acaban con los terneros. Los viejos cuentan que los verdes —los cocodrilos— en la marea baja suben a llorar en los lugares que han devorado sus víctimas." Es aquí donde se ve a la naturaleza en plena ebullición de vida; en mortal abrazo de desesperada subsistencia. La selva, así mirada, es el infierno inmanente de Enrique Gil Gilbert, como lo es, también, de José E. Rivera, de Rómulo Gallegos. Y así Gil Gilbert ter-



mina por convertirlo todo en esa extraña combinación: metamorfosis en que nunca se sabe dónde empiezan las raíces de un árbol y dónde acaban las manos de los hombres.

Ya conocemos el escenario donde el cuento y la novela de Gilbert se desarrollan. Conocemos, asimismo, estos extraños seres, el hombre-naturaleza y la naturaleza-hombre, que han nacido de primordiales y desaparecidos elementos: hombre y naturaleza. Ahora bien, examinemos la atmósfera en que respiran, se desarrollan y perecen. El ambiente está saturado de sensaciones finísimas; el mundo de Gilbert lo es de percepciones olfativas, táctiles, visuales, auditivas, que denotan un verdadero afinamiento sensual. No estamos frente a una producción intelectual-imaginativa (como la de Borges), o imaginativa-intelectual (como la de Lino Novás Calvo). Esta es escuetamente sensorial. El único terreno que permanece virgen es el del gusto. No se tiene paladar; no puede haberlo en un ambiente de primitiva rudeza.

Los ojos se sorprenden ante esa luz "que no es roja ni viva, sino tenuemente azul, como las orejas de las mujeres embarazadas", pero también se dilatan cuando ven que "camina una oscuridad densa y transparente a un tiempo. Porque es más negra que la noche, más oscura, pero a su través se puede ver". La vista nota claramente "la masa de árboles ennegrecida", la luz de acero que contamina a las cosas de su "color lechoso"; queda fija ante la luna que "anda sobre aristas espejeantes y escurridizas"; se deslumbra ante los gavilanes que "volaban rojos como piedras encendidas" a la caída de la tarde. Hasta las tinieblas, insondables, buscan y atrapan la mirada del hombre, al ser "como un murciélago guindado no sé de dónde". Por eso el negro Santander contempla con los ojos medio cerrados el inefable espectáculo de la naturaleza; la ve de lejos, (al mismo tiempo que a su vida dejada anteriormente), "en un arrozal lleno de agua, blanca la extensión, dorada del sol por encima, gruesa de blancura como carne de coco". Porque él es el arroz.

El mundo visual se entrecruza, algunas veces, con el del oído. Dice Gil Gilbert al referirse al río que éste "camina con fantasmas de voces, entre sus aguas." Los fantasmas de las voces provocan la mirada, aunque no se perciban; las voces, fantasmagóricas, casi se escuchan. El oído, atento al mundo circundante, se afina con cualquier estímulo, bien fuerte, como el de la tormenta, bien tenue, como el que hacen las ramas al acariciar la superficie de los ríos. Se ensordece ante ese "zumbido de millonadas de moscas", verdes, de las que buscan los cadáveres, de las que suenan "igual que avispa". Y al mismo tiempo "se escucha un canaleteo suave, pausado". Luego se deja oír el llanto, en cualquier manifestación. Desde el "llanto gemido" de la mujer castigada por Dios al ahogar a su hijo, que va "anunciando el silencio", hasta el del becerro, hasta el del lagarto ante la luz de la luna. Pero



también está el llanto de la noche: "la canción de los sapos".

El tacto gusta de acariciar la tierra, húmeda, palpitante de vida. Gusta de coger la fruta madura de los árboles; de palpar los senos de los montes y de las mujeres; los ojos aterciopelados, negros, de los hombres; de desgranar, con lenta voluptuosidad, el grano mate del arroz. Es tan fino el tacto, que el hombre siente el horror "como materia resbalando por todo mi cuerpo".

Tan importante como la vista, el oído o el tacto es el olfato. Se huele a río, a manglar, a estiércol, a cadáveres en putrefacción, a sexo. Varía del más sutil al más pútrido de los olores. El río "En la madrugada estará de regreso desde los cacahuales trayendo olor de chocolate y también de naranjos y ciruelos. Desde aquí lleva olor de raíz desnuda, de tierra brava, de lagarto. Hasta de tiburón y tintorera". Pero a veces esa misma tierra brava apesta; huele a lodo corrompido, a animales muertos, a plantas en descomposición. Es entonces cuando el viento no huele a flor. En los días calurosos, terribles, adormecidos, tiene la noche, cuando llega, un aliento a sudor, al mismo tiempo humano y animal.

Este mundo sensorial, mágico por lo sugerente, se revuelve en ocasiones, se mezcla, y las percepciones, unas tras otras, se asoman a un tiempo. El hombre, ante la tierra, siente que ésta se le mete "por las narices, en el aletazo ácido de los manglares distantes; por los ojos luminosos en el amarillear de la paja seca; por los oídos en el grito de los carraos y de las santacruces"; por los pies que, como ya hemos visto, se anudan con savia a las raíces y salen a la superficie.

En esta danza de colorido chillón y tierno al mismo tiempo, de contrastados olores, de sutiles y fuertes sonidos, de sensaciones táctiles variadas, aparecen los tipos humanos donde Gil Gilbert pretende dar a su obra un marcado contenido social. Lo logra, sí, pero peculiarmente: no con la intención deseada. Lo que sucede es que su mundo inventado, poetizado, opaca al otro, a ése que ha sido meta del grupo de Guayaquil entero. Se ve, es cierto, la oposición entre el rico y el pobre, el problema agrario, el racial. Están, en el tablero de los mal repartidos intereses, por un lado el montuvio, el indio, el cholo y el negro, y por el otro, la fuerza opresora: el blanco, extranjero por lo general. Patético, el relato va siempre incrustado de elementos tristes, macabros, escatológicos, angustiosos. Ya ha visto la crítica que no hay alegría en las páginas de ese tipo de novelistas; cuando hay humor —como en José de la Cuadra—, éste es sangriento y tétrico. Tan desleídos son los hombres en Gil Gilbert que sólo contadas excepciones tienen un relieve mayor. Cholo o montuvio son palabras que raramente se usan en su vocabulario. La explicación es clara una vez visto el engranaje mental del escritor. El montuvio (como el indio o el negro) está en la tierra, en los árboles, fundido en los ríos, en el crecimiento del arroz. No hay, pues, que recalcarlo en sí y por sí. Se esconde y escapa a una mirada poco escrupulosa, pero su mensaje de agonía y libertad al propio tiempo está implicado en cada una de las mutaciones de la naturaleza, de la vida toda. Cuando aparece el hombre su figura es generalmente sombría, pintada

con colores tristes y amargos. El indio es siempre repugnante para el blanco. Por eso se le hace trabajar y se le mata con impunidad. "Un indio no es nada", dicen los policías al encontrar el cuerpo flagelado de uno de ellos. ¿Cómo puede que- rérseles, si "daban asco las indias, con los pechos guindando al aire, espulgándose y mascando los piojos y carárganos"? Los oprimidos dan base para insertar elementos tétricos. Allí está José Aucapiña, mirándose, asombrado, la pierna enferma: "tenía tres huecos hondos". Pudiera haber en su interior gusanos blancos, de los mismos que caen a los animales. Se le granulaba la carne, y sentía como si algo le atravesara de pies a cabeza, estremeciéndolo igual que una corriente eléctrica. Gusanos blancos, que devoran a los muertos. Ya no le cabía duda: los había visto moverse. Gusanos en él, que estaba vivo y que era hombre. Las arrugas que van de la nariz a la boca se hicieron hondas. Gritó tan desesperadamente, que algunos arrieros detuvieron las mulas, y de cerca volaron los gallaretos.

Esto es y no una metáfora. En la noche el jaguar mata al venado; la serpiente da caza a las aves; el buho a las ratas; el hombre al hombre.

Gil Gilbert excluye de sus circunstancias al amor. No lo hay, por lo menos en la forma en que el hombre civilizado lo siente y lo interpreta. No hay espacio para la ternura, para la caricia intencionadamente sentimental. Existe sólo en una de sus formas: el sexo. La agudización es extrema. Aflora en todas partes; es él el centro, el eje de la vida. No hay más que evocar, en *Yunga*, el campamento recordado por Santander, el negro: "Aquella noche el viento era un soplo cálido y enervante como un aliento, y suave como una mejilla de niño." Los ánimos se despiertan, se enardece el hombre y se pierde en la más desenfundada lascivia. El gringo borracho, descarado, procaz, toma por la fuerza el cuerpo de una longa. "Ella lo miró, tembló como las telas de las carpas al viento. Mató un grito en su boca abierta. La besó rabiosamente, hundiendo su boca en la de ella. La longa



—¡Don Pío! ¡Gusanos! ¡Tengo gusanos, don Pío!

El hambre cobra contundente importancia. Da lugar a escenas fuertes de agonía angustiosa. La naturaleza, en ocasiones, misteriosamente la lleva consigo, la hace precipitarse sobre pueblos enteros, agotándolos. No es otro el caso de la plaga de la langosta, ese "gusano negro, chiquito, baboso. Aparece de pronto. Subido en las hojas. Comiéndose las matas. El rato menos pensado uno va a su desmonte y ve negrear las hojas verdes. Las matas tronchadas. Dobladas contra el suelo. Y al acercarse las manchas son gusanos negros que se hinchan y se adelgazan, se estiran y se encogen. Nadie sabe de dónde vinieron. Nadie sabe cómo vinieron. Dicen que en el aire. Dicen. Pero llegan. A pesar de los ríos. A pesar de la distancia. Sin un solo ruido que las anuncie. En millones. Incansables. Hambreadas. Insaciables."

Heredera directa del hambre es la muerte. Viene tan callada como el silencio y se apodera de todo, irremediamente. Casi nunca es dulce; las más veces es agreste, sañuda, altiva. Y el hombre tiene miedo a morir. "La noche —dice Gil Gilbert— es casi el ala de la muerte".

nada hizo; se le amarró el susto y la inmovilizó". El hombre y la mujer se juntan "entre pellizcos, risas, hasta unirse encima de los surcos, encima de esa tierra abierta y gris, sin vergüenza, bajo la contemplación taciturna y vaga de los bueyes". Todo en medio de la más espantosa grosería, de la más abyecta vulgaridad. Tal parece que al hombre no le queda otro recurso que ahogar la conciencia —cuando la tiene— en el sexo y en el alcohol, como forma de huida lastimosa. El otro medio de escape —éste inconsciente— es su fusión con la naturaleza.

La religión, como en casi toda la novela hispanoamericana, se confunde con la magia. No hay deslinde. La leyenda ayuda a esta imposibilidad de separación. A Dios se le invoca en casos extremos, pero se le confunde con el poder de las plantas medicinales; con el grito del pájaro agorero; con el misterio de la selva.

Ahora bien, ¿cuál es, en suma, la visión que del mundo —de su mundo— nos entrega el novelista ecuatoriano? Puesto el hombre frente a sus horizontes culturales, ¿qué nos dice de ellos?; ¿acaban por ser el hombre mismo? Gil Gilbert presenta lo bueno y lo negativo de su medio ambiente. Ya hemos comprendido en

él la lucha desesperada, eterna, del hombre por encontrar una ruta conveniente de vida. El enfoque social no es capital, ni directo, ni agudo; sin embargo, el intento del mejoramiento humano está indicado en la mejor forma que al novelista le ha sido dable. La explicación está en esos tres caminos de los que habla Hui-zinga, por medio de los cuales el hombre trata de alcanzar una vida más bella. El primero responde a una idea religiosa de la existencia; su proyección es en un más allá; se mueve en esferas trascendentes. Lo extremo de esta postura lo daría la mística. El segundo es el del hombre que intenta la reforma de su mundo y trata de mejorarlo imponiéndole el vigor de su personalidad. Sería el caso, entre muchos, del humanismo renacentista; del pueblo norteamericano actual. El tercero es el de los sueños o, mejor aún, de los ensueños, que se manifiesta en las formas de la vida diaria o en el arte o en la literatura. Perterece, más que nada, a aquellos privilegiados que poseen para sí el lujo del ocio.

Gil Gilbert, al tener la nostalgia de una vida más bella, cabalmente lograda, decide escoger la segunda de las vías propuestas. Esto como acto de estricta conciencia. Sin embargo —ya lo apuntamos en principio—, la vida le juega una treta y acaba por perderlo en el tercer camino, el de la realidad artística, en el que se encuentra a sí mismo independientemente del logro total o parcial de su mira inicial. Queda, pues, embelesado ante la última ruta.

Esto no quiere decir que el segundo y el tercer camino se excluyan; por lo contrario, de hecho quedan vinculados estrechamente, ya que la literatura —tanto como la política o la sociología, por ejemplo— es fuente de conocimiento histórico o, mejor dicho, historia misma. Pero en Gil Gilbert es claro que trató de poner todos sus recursos de escritor al servicio de un ideal social y no al revés, es decir, que ese ideal le hubiera servido de pretexto para redactar cuentos y novelas, dando rienda suelta a su necesidad ontológica de escribir. Lo cierto es que el resultado que se percibe es la proposición anteriormente expuesta, pero controvertida. Adivinó Gil Gilbert con tal garra al tercer camino, que el otro, aunque implicado en él, quedó relegado a un plano secundario. La paradoja es que es ésta precisamente su mayor arma de reforma social, y no al contrario. Por eso el caso varía de perspectiva. Importa, por supuesto, el problema racial, el agrario, el del hambre, pero ya cuando se está de vuelta del proceso; cuando se sabe que lo medular en este caso es lo otro. Es, pues, el reverso de la medalla lo que ahora resalta: el relieve que toma ese hombre-naturaleza, existente, sí, pero nada más visible a través de la interpretación artística. Una vez que lo muestra Gil Gilbert comprendemos bien que sólo es su desarticulación; sólo cuando el ser humano haya acabado de *ser* naturaleza; cuando, libre de su imán, la domine; cuando haya sujeto y objeto (es decir, cultura entre las clases bajas), sólo entonces emprenderá, *con conciencia*, su lucha social, la abolición de tal tipo de problemas. No antes. Y el Ecuador, a través de Gil Gilbert, no sería sino un símbolo de la mayor parte de Hispanoamérica, cuya lucha, con variantes, es la misma.

Mientras tanto el primer paso ya está dado. Gil Gilbert, con magnífica intui-



ción de novelista, nos da la visión del hombre ecuatoriano: lo que es, lo que no es; lo que puede ser en su redención o en su condena. Su obra literaria, valiosísima, es la representación de un mundo

en violenta transformación. El precio es la sangre del hombre-naturaleza, del hombre-arroz de *Nuestro pan*.

Sin embargo, el resultado apetecido no es la desvinculación del hombre y la naturaleza, ya que los dos, vitalmente, se requieren; se pretende exclusivamente la conciencia: que el hombre deje de ser maíz, caña, maguey, para ser hombre. Entonces, una vez en posesión de él mismo, si quiere —por revelación artística, por conciencia—, que regrese a fundirse nuevamente con la naturaleza.

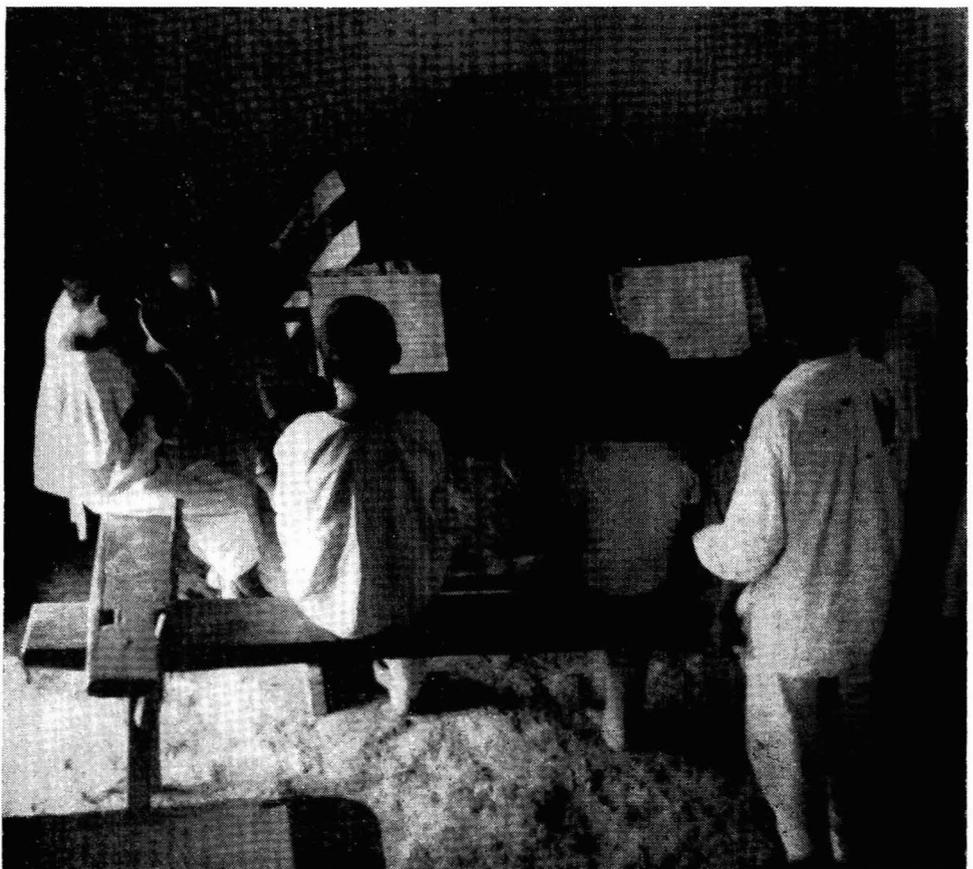
LAS ESPECIALIDADES Y LOS JUEGOS

Por Pablo GONZALEZ
CASANOVA

JUGAR a las "especialidades" es un modo de iniciarse en la cultura general. Tiene este camino dos limitaciones: una es la pobreza del jugador potencial y otra la especialización del jugador efectivo. En ambos casos se rompe el puente entre la cultura y el juego; en uno por la dificultad de jugar, por falta de juego, y en otro por la inclinación al solo jugar, por monopolio del juego.

Decía con razón Ortega que "el juego es un lujo vital y supone previo dominio sobre las zonas inferiores de la existencia, que éstas no aprieten, que el ánimo, sintiéndose sobrado de medios, se mueva en tan amplio margen de serenidad, de calma, sin el azoramiento y feo atropellarse a que lleva una vida escasa, en que todo es terrible problema". Esto es ver-

dad. La pobreza de recursos económicos en grandes sectores de la población, se halla generalmente acompañada de una cultura técnica y lúdica también muy exigua. La imaginación de los niños de las clases bajas es, en este sentido, por lo menos tan pobre como sus recursos. Me refiero concretamente a la imaginación de las especialidades, porque en otros terrenos los niños de las clases bajas son mucho más imaginativos. Pero para ellos el trabajo no se presta a ningún género de fantasía. De un lado el padre sabe que no puede sostener una larga enseñanza por los costos que ésta implica. De otro necesita que sus hijos lo ayuden a trabajar. Esta necesidad crea valores o, como dirían los psicólogos, da lugar a racionalizaciones, a justificaciones emocionales en que se va infundiendo al niño el orgullo de ayudar a su padre: "Ya trabaja", "Ya gana", "Ya trae dinero a su casa", son frases que se escuchan en las familias proletarias, condimentadas con un cierto orgullo que se comunica a los infantes. Y si acaso los padres han avizorado un porvenir mejor para sus hijos, lo acallan, se lo ocultan lentamente.



—Instituto Nacional Indigenista

"el niño obrero y campesino escoge pronto sus especialidades"

El niño obrero y campesino escoge pronto su especialidad: desde muy chico ya es obrero o ya es campesino como su padre. Entre sus juegos hay pocos que se refieran al trabajo. Imita el trabajo que ve a su alrededor y juega con él; pero el trabajo de su alrededor no presenta muchas variantes y algunas de ellas no conducen a nada. Jugar al "patrón" no conduce a ser patrón. La imitación del trabajo por el niño proletario es así muy reducida en cuanto a su variedad, sus posibilidades y su tiempo. Ni lo enriquece con una cultura general de las especialidades, ni supone el tránsito de la especialidad imaginaria a la efectiva, como resultado de una elección. Poco después de jugar a que siembra, el niño siembra de veras; poco después de que juega a hacer casitas, se va con su padre a las obras. La escuela, el cine, la radio, la televisión —si acaso están a su alcance— sólo le transmiten noticias pasajeras sobre trabajos muy diversos, pero siempre metafísicos. ¿Qué impresión puede causar en un niño de pueblo ver a un ingeniero construyendo una Diesel? ¿Qué impresión puede causar en un hijo de peón ver a un biólogo que hace estudios al microscopio? Si llega a maravillarse —como ocurre—, difícilmente llega a pensar ni por juego: "Yo quiero ser un ingeniero"; "Yo voy a ser un biólogo de grande". Las especialidades —como tantos otros hechos y circunstancias de la cultura— son una especie de caos en el que difícilmente encuentra algún orden el niño obrero o campesino. Su panorama de observación y elección —su cultura general— se ve así reducido por todas partes. Para abrirlo, padres y niños necesitan hacer esfuerzos inmensos: económicos e imaginativos.

En los grupos de ingresos medios y altos la situación cambia totalmente. Basta ver cómo juegan los niños. En las jugueterías se venden *mecanos*, equipos de carpintería, electricidad, jardinería, orfebrería; se venden juegos para hacer casas y juegos de cocina. Mientras el niño obrero y campesino no juega nunca a ser "filósofo" o "ingeniero" o "biólogo", el niño de las clases medias y altas juega a todos los trabajos manuales. Estos trabajos se prestan más —como juegos— a la mentalidad infantil, sea de la clase que fuere, mientras que aquéllos son inaccesibles en los primeros años. Así, la propia edad biológica permite que los niños de las clases altas y medias puedan jugar fácilmente a un trabajo que no va a constituir su especialidad de hombres, pero que sí va a preparar su imaginación, su cultura, su capacidad de abstracción.

Jugar a las especialidades es un sobrentendido con que se divierten niños y grandes, éstos preguntando a aquéllos qué van a ser de grandes, y aquéllos contestando y jugando a los jardineros, los choferes, los presidentes, doctores, payasos, buzos. En los primeros años el juego de las especialidades sirve así a la cultura general. Sólo después se detiene el proceso, y surge un obstáculo distinto, característico de estos grupos.

Al crecer, las experiencias de los niños se van enriqueciendo con la escuela, la prensa, la radio, el cine. Las posibilidades de especialización aumentan con el número de especialidades conocidas. Pero los niños son educados para que piensen que van a ser especialistas y nada más espe-

cialistas. La variedad de elección se va reduciendo conforme se acerca el momento de escoger. La riqueza de la imaginación va cediendo el paso a una mentalidad más efectiva. Entre los niños y los muchachos se fortalece la idea de que el trabajo manual es inferior al intelectual, y el mundo de la artesanía es excluido tajantemente.

En la adolescencia se acentúa la oposición entre el juego y las especialidades. Esta oposición es propia de nuestra cul-

tura. Para los clásicos, los juegos físicos eran una parte de la cultura general. El cuerpo sano y vigoroso se entendía como complemento de una mente sana. Hoy cuesta mucho mantener el equilibrio. Es cierto que muchos jóvenes lo mantienen. Pero la tendencia a especializarse en el juego y a vivir del juego se hace sentir cada vez con más energía. Y aunque no hemos llegado a los extremos, esta tendencia es un hecho como estado de ánimo, como idea imprecisa. Si se es partidario de los deportes, se piensa en los deportes como en una especialidad, como en una actividad a la que es necesario consagrar la vida, o algunos de sus años por lo menos. De ahí viene la alarma de ciertos maestros y padres de familia, que temen ver en el ejercicio de un deporte el principio de una especialización, llegando a pensar que se trata de una especialización en el ocio. Como una verdadera paradoja surge la lucha entre la especialización para el juego o para el trabajo.

En el romanticismo los juegos de la adolescencia eran mucho menos incompatibles de lo que parecen ser hoy las especialidades. Saber tirar a la esgrima era una parte de la cultura cívica, y saber montar a caballo una parte de la cultura social. Por otra parte se jugaba a la linterna mágica, a la fotografía, a los "experimentos" químicos, a la electricidad, y estos juegos no conducían a un pensamiento de especialista. Los muchachos también eran pintores de domingo, o electricistas de domingo, o químicos de domingo. Hoy todos estos juegos, o los que han venido a substituirlos, se viven como especialidades. Los estudiantes tienen así un problema que los distingue de sus antepasados: el problema del ocio como especialidad, la incompreensión del ocio como camino de la cultura general. No quiere decir que nuestros contemporáneos estudiantes sean más ociosos de lo que lo fuimos nosotros o nuestros abuelos; quizás hasta sean más trabajadores. Lo que quiere decir es que frecuentemente el ocio aparece a la conciencia del estudiante, del profesor y de los padres de familia como una especialidad más entre las muchas que brindan la Universidad o las escuelas técnicas. Y en un mundo de especialistas y con una conciencia social que postula la especialización como forma concreta de la actividad y exclusiva del individuo, surge una aberración formidable: o me especializo en el ocio o me especializo en el trabajo.

De esta aberración nace una de las luchas más feroces que pueda imaginar cualquier maestro o padre de familia. Unos y otros invitan al estudiante a que no se especialice en ser ocioso. Y los estudiantes que gustan de los juegos defienden su derecho a ser especialistas en el juego, o en el ocio, o como lo quieran llamar. Esta situación absurda se acentúa en virtud de las dicotomías que hay entre la escuela y los ocios. Una y otro parecen ser dos frentes de batalla. Nada quieren tener que ver entre sí. De un modo absurdo se piensa que el fútbol es enemigo del álgebra, que la conversación de patios y corredores está reñida con las clases, los libros, y la "cultura". Hay profesor que frunce el ceño cuando ve un *bat*, y estudiante que en el café se burla de una cita de Goethe, y se precipita a invitar a sus compañeros a que hablen de otra cosa. Para unos el ocio no debe con-



—Ruth Orkin
"preparan su imaginación"

taminar a la escuela; para otros la cultura no debe contaminar al ocio. Es un problema de higiene. Entre los dos campos hay que poner un cinturón de seguridad. Naturalmente que todos los días y a todas horas surgen los intentos de romper la valla. Basta recorrer los patios, los cafés o los campos deportivos para darse cuenta de la frecuencia con que ocurren estos intentos de contaminación. Pero se trata de intentos anárquicos, desorientados, que a menudo extinguen los terribles microbicidas del regaño magisterial o de la burla estudiantil.

Por otra parte, el espíritu de especialización hace estragos en el propio trabajo escolar de la adolescencia y de la juventud. Un día, después de haber leído una prueba universitaria, cierto profesor le dijo a una alumna: "—Señorita, es necesario que aprenda usted español. —¿Para qué?— Pues para que se exprese usted correctamente. No digo con elegancia, sino con un mínimo de exactitud, de claridad. ¿Qué va usted a hacer cuando sea profesionalista y le pidan que rinda un dictamen, que haga un informe, o que redacte una exposición de motivos? Y ella contestó con la mayor seriedad: —¡Pues conseguir una secretaria que sepa español!" Yo no conozco una historia que exprese mejor esa tendencia que hay a especializarse prematuramente y a desdeñar el estudio, no se diga ya de temas de cultura general, sino de instrumentos que son fundamentales para la propia especialidad, como pueden serlo el idioma, las matemáticas y la lógica. Desatender las clases de cultura general o de técnicas de trabajo que sirven a cualquier especialidad, ver esas clases como de importancia muy secundaria, y hasta como verdaderos estorbos, como cargas enojosas que deberían ser eliminadas de los planes de estudios, es un hecho hartamente frecuente en el estudiantado. El resultado es que la verdadera especialización resulta mucho más difícil, se retrasa y a veces se malogra ante la imposibilidad de vencer los obstáculos que presenta la falta de conocimiento del idioma, de la matemática, de la lógica, de las lenguas extranjeras.

Para evitar estos disparates es necesario ante todo precisar algunos conceptos, y después, llevarlos a la práctica escolar. El ocio —como tantas veces se ha dicho— es una parte de la cultura, y el hombre muestra también su cultura a la hora de divertirse. La cultura general se divide, pues, en la cultura del ocio o el juego, y en la cultura general de carácter técnico. La especialización es un afinamiento de técnicas determinadas, un estudio mucho más profundo de una región del universo, cuyos fines son esencialmente técnicos. Que de ese estudio refinado y profundo derivan los placeres del juego es algo que nadie especializado en el trabajo intelectual, científico o humanístico puede negar. Pero lo que no se ve por ninguna parte cuando se analizan las especialidades y la cultura general es que éstas sean incompatibles. Por el contrario, la especialización creadora exige una cultura general técnica y lúdica. De ellas se nutre y sirve para dar ciertos saltos imprevistos en la sola especialidad, ya fijada y precisada de antemano. La integración de la personalidad del especialista requiere una cultura general del ocio, el rompimiento de las dicotomías que se presentan entre una técnica avanzada y especia-

lizada y un ocio primitivo o bárbaro. De otro lado exige una cultura general de las técnicas básicas —español, lógica, matemáticas— y una cultura general de las técnicas cívicas o políticas — historia, economía, política. El aprendizaje de estas técnicas generales está comúnmente reservado a la escuela y a las horas de clase; pero todo intento que se haga por combinar permanentemente las horas de estudio de las técnicas generales y las horas de ocio en que se divierte el estudiante hablando, oyendo, leyendo, viendo algo que se refiera a estas técnicas generales, será de inmensa utilidad para integrar la personalidad del intelectual o especializado. La organización del ocio requiere, pues, la organización del ocio físico —de los deportes—, del ocio de las técnicas básicas y políticas y del ocio de las manifestaciones espirituales del juego estético, de la imaginación y la fantasía. Deportes, charlas, comentarios, películas, lecturas de

cultura técnica general y de cultura estética, constituyen la actividad que debe y puede salir de la clase, de la escuela y de la familia.

Para la organización del ocio y su utilización como agente de cultura general hay varios caminos. Entre ellos vamos a mencionar dos: el calendario y el horario. Sería de gran importancia hacer una encuesta entre los estudiantes de la Universidad para saber cómo distribuyen su tiempo en el año, en la semana y en el día. En dado caso cada estudiante puede hacer un estudio de sí mismo y su tiempo. La experiencia, en términos muy generales, es que hay épocas del año en que se carga el trabajo estudiantil en forma abrumadora y otras en que el ocio está a la orden del día. Estas épocas no coinciden totalmente con el calendario escolar, pues durante los meses de trabajo predomina el ocio o esa actitud contemplativa y somnolienta que irrita al profesor y divierte al alumno. Por otra parte en las vacaciones intermedias o en las de fin de año los estudiantes hacen tareas y preparan exámenes sin divertirse como deberían. Sólo en el período de exámenes coincide el trabajo institucional con los hábitos de trabajo. El desequilibrio en la distribución del trabajo es enorme. Y más que proponer al estudiante como consigna el que trabaje en la época de trabajo, habría que decirle a gritos: ¡Diviértete en las vacaciones! ¡En las vacaciones tienes como obligación divertirse y vagar! Divertirse y vagar física e intelectualmente, con excursiones, zambullidas, lecturas de novelas, poesías, y hasta cálculos y experi-



—Helen Levitt

"el ocio es una parte de la cultura"



—Bill Brand

"La actitud cínica o burlona frente a las reprimendas"



—Instituto Nacional Indigenista
“el juego es una labor primordial”

mentos si con eso se divierte. Las vacaciones —como los domingos— deberían ser para la cultura general —conocer el país, la gente, la literatura— en sus aspectos lúdicos, de juego.

El horario de los días de trabajo oficial tiene un contenido muy irregular. Para un profesor es mucho más difícil, por su simple experiencia, decir cómo “llenar” el día sus alumnos que decir cómo distribuyen su tiempo en el año. En este terreno se hace mucho más necesaria la encuesta o la autognosis. Sin embargo, en términos generales, se puede decir que el estudiante padece esa misma necesidad “compensatoria” de que hablaba Mannheim al referirse a los burócratas. El burócrata, que no entiende el sentido de su trabajo o lo entiende de un modo muy superficial, compensa sus esfuerzos ininteligibles para él con actos también ininteligibles pero que lo satisfacen, “como sentarse sin sentido por ahí o irse a las cantinas a embriagar”. El contenido del problema varía en el estudiante, pero el fenómeno es igual. Cuando un estudiante asiste a clases por obligación y sin comprender claramente el sentido de sus esfuerzos a la hora de trabajar, saliendo de clases busca huir de ese sinsentido y se divierte como fugado de la prisión. Si tiene coraje ni siquiera va a clases o hace que se prolonguen las vacaciones. Como el trabajo escolar no tiene sentido para él, lo niega mediante el ocio que sólo ve como una ausencia de trabajo; pero sin llenarlo de sentido o sin cobrar conciencia del sentido que tiene. El día para este tipo de estudiante es una forma de tensión entre un trabajo que no entiende y un ocio que no dirige él: el ocio que le ofrecen los cines de las once de la mañana, las sinfonías del café, los “futbolitos”, y tantos otros aparatos e instituciones de ocio que comercian con este sinsentido que tiene el día para el estudiante. La compensación se hace todavía más necesaria en cuanto el estudiante siente que está librando una batalla contra sus deberes escolares y morales. La cantidad de esfuerzo que gastan los estudiantes para no ir a clases o no estudiar, los agota todavía más y los lleva a buscar ese ocio vacío que llena la película o el tablero eléctrico de fútbol. La actitud cínica o burlona frente a las reprimendas de los padres o los profesores que los riñen porque no trabajan, es otra forma de compensación del estudiante. No se puede en vano desplegar una ener-

gía constante. La forma enérgica y disparatada en que se libra la lucha contra la escuela exige un verdadero descanso de la mente, y este descanso se obtiene mediante la adaptación de la percepción y el comportamiento, que conduce al “gracioso” cinismo, a esa inteligencia llena de malicia que caracteriza al vago. En estas condiciones el día no tiene el sentido que el estudiante quiere darle. El estudiante padece el día aunque él no lo sepa. Cree que él quiere ser vago y que él dirige su vagancia. ¡Ojalá! La verdad es que padece la vagancia por no haber encontrado el sentido del trabajo ni el sentido del ocio, el de la especialización y el de la cultura general, desde los deportes hasta las lecturas. Por eso, como medida propedéutica, el estudiante debería empezar por hacer un horario, recogiendo —por ejemplo— la historia de la semana pasada. Ya con el horario podría planear su próxima semana de vagancia, o las que sigan. Este primer intento de hacer racional el tiempo seguramente lo conduciría a llenarlo de un contenido cada vez más rico, distribuyendo su año, su semana, sus días, en horas de estudio y horas de juego, en días de trabajo y días de asueto.

Para el profesor y el alumno dar sentido al trabajo y al juego es una labor primordial. Ninguna otra puede ser más útil en el desarrollo de la enseñanza. Sin embargo, este problema se aborda en la escuela, generalmente, a partir del trabajo; pero es necesario reconocer la importancia que en el terreno psicológico



—David Seymour
“la organización del ocio”

se ha dado ya al juego. Estudiar el problema del juego como un problema de cultura general, es tan importante por las razones pedagógicas señaladas como por las que presenta un mundo que ni puede ni deber acabar con la especialización y el especialista, y que por otra parte no puede ignorar que la enseñanza no sólo debe conducir a formar especialistas sino ciudadanos, hombres que sepan luchar en los terrenos que les interesan como ciudadanos, y que les divierten física y estéticamente. El juego sigue siendo en el siglo xx un camino hacia la cultura general.

SOCIOLOGIA DEL JARDIN

Por Carlos VALDES

UN LETRERO advierte: gracias a un ingenioso sistema de bombeo el agua de la fuente no se desperdicia. Anuncio inútil. La belleza nunca es un despilfarro. La fuente, permanencia y fluidez eternas, define sin palabras el arte.



—Ricardo Salazar
“un prado que ofrece inmunidad diplomática”

El pensador de Rodin contempla el domingo. Las estatuas del jardín son una lección objetiva de tranquilidad, equilibrio y armonía: convidados de piedra que ahuyentan a los profanadores del silencio. El silencio es tan elocuente como el canto del ruiseñor.

La banda de música ejecuta aires antiguos, consagrados por el uso como remedio contra el mal gusto de la moda. La gente se congrega al rededor del quiosco. En los intermedios se dispersa por los senderillos, busca las pequeñas américas del aburrimiento.

Hay gente de todas edades: niños, viejos, y representantes de los años indefinidos que no acaban por consolidar su otoño.

Hay gente de todos los oficios. El jardín es tierra de nadie. La policía no pide documentación en regla ni a los que minan los sótanos del Ministerio del Trabajo, y están seguros hasta los disolutos que sueñan con la inmortalidad del cangrejo. Aquí cualquiera puede olvidar por un rato los estigmas del nacimiento, hasta el indeseable desterrado de un continente perdido.

El asiduo a los toros concurre al espectáculo con ánimo feroz, descarga sus instintos reprimidos; el aficionado al cine sueña despierto, enfermedad de los civilizados; el *sportman* busca en Africa las posibilidades extremas de la vida y la muerte; el que se detiene ante una máquina que remueve toneladas de material, es un adicto al ocio no especializado.

Pero el que asiste al jardín, especie de filósofo ambulante que va de una escuela a otra, es un espectador que nunca participa en el espectáculo de la vida. Entra y sale del escenario sin ganar pena ni gloria, se confunde con el decorado y acepta las leyes bidimensionales. En sus ojos hay no sé qué de melancólico y perruno: visión de paisajes remotos y filetes inalcanzables. Su dogma único es no quebrar el silencio de las cosas.

El jardín no se entrega, como la mujer incauta, al primero que pasa. Se requiere un largo ejercicio del espíritu para llegar a catador de sus encantos. Las reglas de esta masonería son arduas. En una palabra: el hombre del jardín nace, no se hace. Pero no hay que olvidar: el genio es el trabajo. Y, en este caso, fruto de ocios abrumadores.

¿Qué fuerza misteriosa reúne en torno de una banda de antiguas maderas y antiquísimos metales a esos retrógrados que se atreven a proclamar el descanso como un derecho y un arte?

Han llegado por diversos caminos.

El camino del jardín es el mismo que conduce a la sala de espera del psiquiatra, al prostíbulo de barrio, a las noches de plenilunio. Pero la pobreza es el camino más amplio y seguro.

En primer término está el burócrata. Aunque es el ejemplar más numeroso es el menos interesante. Sólo posee dos trajes: el cotidiano y el dominguero, y dos caras para conjugar con el color de los días. Ha traído una apariencia despreocupada, apta para meditaciones trascendentales. Baila al compás de la música que tocan. En el fondo se aburre: hay algo falso y caduco en las arrugas de su sonrisa fácil. La música de la banda es triste: parece evocar infinitas mercancías fuera del alcance del bolsillo.

Es cierto que la poesía no sólo se nutre de alimentos románticos, sino también de automóviles lujosos, platillos de restaurante caro, caricias robadas en el camión. *Menú* variadísimo que llenaría de caos al criterio más amplio.

El burgués no resulta despreciable por su concepto hedonista de la poesía, sino por su mimetismo incurable que lo vuelve un mal sujeto de observación.

El jardín es interesante gracias a esos onanistas del placer incontestable: la soledad. Orgullosos de su vicio secreto no se deciden a dejarlo totalmente en la sombra, toman el jardín como escaparate para exhibirse en un coqueteo de medio tono con la masa.

El jardín es el paño de lágrimas de la virginidad y la viudez.

Aquella mujer no es viuda por el color de su vestido. Hoy el luto es un talismán ineficaz contra las asperezas del mundo. Se protege con dibujos atrevidos y colores claros: floraciones mundanas que pasan inadvertidas en el otoño de la mujer. Se reconoce su viudez en la mirada de asombro que arroja sobre las parejas. Cuando la acompaña un hijo, el niño tiene la misma expresión próxima al llanto.

El paseo de la viuda es triste y presuroso. No halla sosiego dentro ni fuera de casa. A veces su habitación adquiere proporciones infinitas, contiene desiertos y ciudades, otras se reduce hasta caber dentro de una cáscara de nuez. No importa que mude los muebles de sitio, que malbarate la ropa del difunto, que ponga flores encarnadas en los jarrones. De

todas maneras sentirá una soledad abrumadora: falta la presencia tierna y brutal del hombre.

Las viudas alegres se marchitan en el jardín: incapaces de incorporarse al paisaje sucumben, como un periódico con fecha atrasada.

La ciudad obtiene el rango de metrópoli cuando en sus calles y jardines comienzan a desfilar criaturas extrañas: personajes de un drama de locura y soledad.

Se les reconoce por su paso desarticulado, como si les faltara aceite en las coyunturas, habitantes de un país de ventarrones. Por su aspecto estrambótico y miserable constituyen la poesía naturalista de la gran ciudad. Nadie les niega una mirada de lástima y extrañeza; pero en el fondo se les teme. Algo les confiere un derecho divino. Parecen dispuestos a compartir nuestro lecho, nuestro pan y nuestras mujeres. Los desposeídos pueden desposeernos. Si no lo hacen es porque tal vez presienten la nauseabunda carga que pesa sobre el propietario.

Toda ciudad ama sus arrabales y sus parias. Pasan casi inadvertidos. Se apiñan con poderosa voluntad de anonimato y gran conciencia del valor del espacio.

Si un incendio gigantesco los obligara a dejar simultáneamente sus madrigueras se desbordarían por las llanuras y cubrirían los montes. Tal vez, como una naranja invadida de hormigas, el mundo entero no sería capaz de contenerlos, y las autoridades deberían promover emigraciones a otros planetas.

Hay jardincillos públicos tan olvidados que no los encuentran ni los perros callejeros.

A veces de la soledad surge un profeta. Indiferente al escarnio emite palabras terribles y admonitorias. Luego desaparece ante los ojos incrédulos. Nadie lo ve a ver jamás.

El desprecio del público por este advenedizo no se debe a su inelegancia, algunos bohemios astrosos han conquistado los salones, sino a su modo craso



—Ricardo Salazar
"la poesía naturalista de la gran ciudad"



—Alfred Eisenstaedt
"los funerales de la ilusión"

de proferir verdades. La verdad desnuda es perogrullada: a nadie impresiona el hecho de mirarse en un espejo. Si el profeta afirma que la muerte labora en los



—Ricardo Salazar
"fruto de ocios abrumadores"



"en el jardín se cometen crímenes atroces"

—Herbert List

espejos causará risas en lugar de inquietudes.

Por fortuna estos casos extremos de charlatanería son muy raros. La mayor parte prefiere una banca de piedra para contemplar a las hermosas mujeres que nunca se acostarán en su lecho. Filosofía de la resignación y el desencanto: los frutos mejores de la tierra no cuestan nada. Las mujeres son despreciables por difíciles. El gran secreto de la impasibilidad: todo puede ser poseído con la imaginación.

A veces los árboles del jardín parecen cruces en espera de ladrones: es que el solitario sueña con la justicia. La justicia humana sólo conoce un castigo y un premio: la soledad.

Los enamorados son grandes solitarios. Dominan el difícil arte de tomar baños de soledad en la multitud. Se apoderan de una banca o de un prado que ofrece inmunidad diplomática: no podrían estar más solos en el paraíso.

La muerte del amor es la compañía.

El confesor, un amigo muy íntimo y afectuoso, un hijo inoportuno, les abren los ojos a los enamorados. El amor es ciego. El antídoto de la perogrullada es la paradoja: no hay soledad más profunda que la de una pareja.

El jardín es el salvavidas de los que naufragan en la soledad.

El niño y el viejo tienen por común denominador la soledad. La diferencia estriba en que el niño la acepta, como alimento desagradable que debe comer; y el viejo se resigna a ella, como a un mal ineludible. El niño camina al lado de la soledad con pasos de primer día de clase, el viejo se deja arrastrar por ella, como cántaro que ya ha ido muchas veces a la fuente. El jardín ofrece a ambos ilusión de compañía.

Defender la tradición rejuvenece. Despreocuparse es oponer una barrera al tiempo. La ilusión se conquista entre los niños. El abuelo mide la felicidad por el número de nietos.

El niño realiza sus primeros descubrimientos en el jardín. Cada hombre a su vez descubre el mundo, y a su tiempo aprende que debe perderlo. La escala del conocimiento es muy amplia pero mezquina. El niño observa con desilusión la fabulosa y frágil vida de las hormigas. Transportan cargas mucho más pesadas que ellas; pero no resisten la presión un sólo dedito del niño. Un huevo de Pascua vacío no lo entristecería más que la muerte inesperada del insecto. No hay nada tan inesperado y novedoso como la muerte.

El provinciano inadaptado recobra su pueblo en el jardín de la metrópoli.

(Pasa a la pág. 32)

LA PRINCESA MARTA BIBESCO

MARÍA DE CASTRES DE ITURBE me llevó a ver a su amiga la Princesa Marta Bibesco, en el saloncito que la gran escritora tiene sobre el Sena. Había otras personas, dos o tres señoras vestidas de admirantes y el editor de la princesa. Pero el personaje a quien más se le prestaba atención, era sin duda alguna, un lorito verde que tomaba té en la taza misma de la anfitriona. Una vieja sirvienta trajo galletas caseras. El perico revoloteó a su alrededor, picoteó las galletas y finalmente se acurrucó en el cuello de Marta Bibesco. Todas las señoras exclamaron: "¡Pero que bonito perico! Es igual al de su libro, Princesa", *Le Perroquet vert*".

Para llegar a obtener los favores de la Princesa había que obtener primero los favores del lorito, que sin condescendencia alguna no se fijaba más que en la chalina de encaje antiguo que cubría la cabeza de su ama. Todas las señoras llamaban al perico, que no les hacía caso hasta que de repente, y con sorpresa de todos, después de un vuelo de inspección por los aires, el perico se posó sobre mi cabeza encajándose sus garritas puntiagudas...

—¡Ay señorita, mi perico ya la quiso a usted! Hágame todas las preguntas que desee.

Y es así como empecé la entrevista. Como lo podrán ver los lectores Marta

Por Elena PONIATOWSKA

Bibesco es esencialmente eslava ya que sólo los rusos, los polacos, los yugoslavos pueden basarse en la intuición de un animal para determinar su propia confianza. Mi abuelita quiere a las gentes según las quieran sus perros. Si el perro, después de olfatear a una persona, la acepta, mi abuelita, la quiere también. Pero hablemos un poco de esta princesa del Danubio que era prima de la poetisa Anna de Noailles. En su libro "De una idea a la otra", mi abuelo, Andre Poniatowski dice: "Los libros antiguos o científicos que descifro, casi siempre con un lápiz en la mano, me procuran grandes alegrías, pero también profundas lasitudes: entonces, dejando todo el trabajo a un lado, cojo al azar uno de los libros de Marta Bibesco, porque no conozco texto más flúido y cautivador que el de esta Princesa danubiana. Anna de Noailles y Marta Bibesco eran primas. ¿Cómo explicar, en esta misma familia la eclosión simultánea de tales escritoras? Con los Maurocordato, que antiguamente reinaban en Mondavia, sus familias tenían ascendientes comunes. Cuando las dos primas se casaron, estos lazos se hallaron reforzados y peligrosamente unidos, ya que la estrechez del círculo familiar sólo podía

prestarse difícilmente a una tal superabundancia de bienes.

Las dos primas no se quisieron; Anna era agresiva y Marta se contentaba con fingir.

Las dos primas tenían ojos muy bellos. Los de Anna eran legendarios. Pero Marta oponía los suyos efectivamente soberbios; y como era menor que su prima las cosas se complicaban. Anna con su pañuelo extendido tomaba la medida de lo largo de los ojos de su joven prima. "No te muevas, Marta, tengo que darme cuenta." Luego corría hacia el espejo y llevaba la misma medida de los ojos de Marta hacia sus propios ojos. La resonancia de un taconazo sobre el tapete hacia comprender a Marta que había ganado la prueba por varios milímetros..."

Pero dejemos a un lado los pleitos entre Anna de Noailles y Marta Bibesco que mi abuelo describe en su libro. Quizá uno de los personajes más importantes que haya creado la escritora Bibesco, es Catherine Paris... "Catherine Paris", la niña que frecuentaba los museos del brazo de sus dos maestros, uno francés, el otro ruso, uno meticuloso, el otro aventurero... La niña que sabía de memoria todos los versos de Racine, que conocía todos los clásicos, el griego y el latín, los versos de François Villon, de Lamartine, de Ronsard... Nadie conoce París, como

la niña y más tarde la joven, "Catherine Paris" o sea Marta Bibesco...

Los franceses quieren a la Princesa Marta Bibesco, porque escribió esta frase "... París es el único lugar del mundo en donde se puede vivir, siendo infeliz..." Las flores, las anémonas, aman a su dueña Marta Bibesco, porque las coloca, una por una, en diferentes frascos de agua. Cada anémona tiene su florero particular, y puede erguirse sola, diferente a las demás, insolente de plenitud. Los pájaros buscan a Marta Bibesco, y se posan en sus ventanas pidiéndole migajitas de pan. Y el Sena abraza su casa, la rodea con dos brazos a veces lánguidos, a veces vigorosos... Por las noches, todo París, los doce puentes, el agua del Sena, los faroles con su luz amarillenta se precipitan en su departamento, y lo saturan del espíritu de Apollinaire. Y claro, además de los faroles concurren los numerosos admiradores de Marta Bibesco, los lectores, el editor, las personas que vienen a pedirle consejo, los que solicitan que la insigne escritora participe en un festival, o tome la palabra en un homenaje, dicte una conferencia sobre su tema favorito: (¿Chateaubriand, o el Abate Meugnier?); colabore en una emisión de radio y en un programa de televisión. El día en que vimos a Marta Bibesco los venerables señores académicos de la lengua de Bélgica habían venido a decirle que la querían en su honorabilísima compañía. Marta Bibesco tendría que pronunciar en Bélgica, dentro de pocos días su discurso de ingreso: "Queridos consocios..." Ella misma nos dijo sonriendo que se estaba dejando bigotes...

A través de Marta Bibesco ya grande, se ve todavía la niña "Catherine Paris", esta niña maravillada ante todas las calles, todos los monumentos, todas las casas, los viejos libros, los viejos "quais"...

Quizá nadie haya escrito con tanto amor, tanto encanto y fluidez, tanta elegancia y casta, acerca de esta ciudad. Definitivamente, el París valioso es el que describe Marta Bibesco. El París que tiene casta, en donde las casas, las gentes y los objetos saben lo que es la clase y la dignidad humana.

La princesa Marta Bibesco es sin duda una de las mujeres más auténticas de la época, una de esas personas que han sabido conservar la gallardía y el grave encanto de las cosas que fueron. En vísperas de su recepción a la Real Academia de Bélgica, pudo concederme media hora, y hasta me leyó algunos de sus poemas sobre los gatos "Chatteries". Hubiera yo querido preguntarle acerca de Françoise Sagan, acerca del existencialismo, pero en ese salón amueblado con tanto gusto, abrazado por el Sena, mis preguntas me parecieron casi pornográficas. Era preferible escuchar la voz de la escritora al recitar sus poemas. Tiene una de las voces más llenas de sentido que haya yo oído, cálida y rica de inflexiones. Además, Marta Bibesco no tiene nada que ver con nuestro mundo actual. No es moderna y no nos pertenece. Su presencia nos devuelve al mundo de los grandes bailes, de las joyas que se ofrecían como prendas de amor en pequeños estuches de terciopelo, de abanicos y sonrojos; de pestaneos, de amoríos e intrigas que se desarrollaban tras las pesadas cortinas de damasco, todavía stendhalianas... Marta

Bibesco asistía a las grandes recepciones. Su carnet de baile estaba siempre lleno, y sus admiradores no la abandonaban ni cuando ella quisiera tomar una naranjada o ir sobre la terraza a descansar un poco... Marta Bibesco conoció a Proust en un baile y nada me pareció mejor que citar aquí pasajes de su libro: "Un baile con Marcel Proust."

UN BAILE CON MARCEL PROUST.

Encontré a Marcel Proust en un baile. El trató de hablarme, yo hice todo lo posible por no oírlo, y finalmente huí... Sí, huí de Marcel Proust. Mis razones son incomprensibles. Me daba yo como pretexto que a mí me gustaba bailar y que el pobre hombre no bailaba. Pero tengo que confesarlo. Era su presencia la que



La Princesa Marta Bibesco miembro de la Real Academia de la Lengua de Bélgica

me hacía pasar de los brazos de un compañero a otro, y decirle en tono de voz suplicante que no me llevara al sitio, en donde estaba Marcel Proust, lívido y barbudo, el cuello de su abrigo levantado hasta cubrir su corbata blanca. Proust se había colocado de tal modo, entre la sala y yo, que bien puede decirse que quería acapararme para alejarme del resto del mundo ¿Penetraría él los motivos de mi increíble conducta de aquella noche?... Una carta que me escribió un año más tarde, alude a este baile en el que le parecí tan "hostil". ¿Podría él comprender por qué quería yo romper la conversación con él, bailar, alejarme a toda costa? Era porque el escritor despertaba en mí el miedo a lo increíble, lo que no se puede creer. (En efecto, qué extraño encuentro de Proust, ya asmático, con la joven más invitada en París, que bailaba para escapar de sí misma, y escapar de Proust sentado en una pequeña silla dorada, como si surgiera de una pesadilla, envuelto en un abrigo de piel, con el rostro de enfermo, y los ojos que veían en la noche y que ahora la veían a ella, Marta Bibesco maravillosamente bella, flotando en los salones cubiertos de espejos, al ritmo de los vals vieneses.)

"He llamado a todas las puertas que no llevan a nada, y la única por la que se

puede entrar, la que he buscado en vano durante cien años, se abrió, al tropezarme con ella sin saberlo..."

El hombre que escribió esta frase misteriosa tenía las llaves del mundo, al que yo no quise acceder hasta más tarde... (La Princesa Marta Bibesco tenía entonces diecisiete años, y el mundo de Proust fue para ella un universo mágico, constelado de pedrerías.)

"Una larga, una grande, una extrema amistad existía entre mis dos primos, Antoine y Emmanuel Bibesco, Bertran de Salignac Felon, y Marcel Proust, mucho antes de que yo existiera para ellos, y hasta para mí... Yo percibí los últimos rayos de esta amistad, fui la beneficiaria. Llegué la última y recibí mucho más de lo que podía dar. Llegué tarde en un mundo clausurado. Antes de ser admitida en el círculo ya cerrado; me pusieron un bello nombre: "El obrero de la onceava hora..." Este universo en el que Emmanuel y Antoine me habían introducido casi a pesar de mí misma, tenía a París como planeta, y al arte como sol... En él se gravitaba bien acompañada, y se hablaba un idioma inventado, lo que regocijaba mi juventud. El "complot" era uno de los elementos esenciales de esos juegos recreativos que jugábamos en la escuela de la que acababa yo apenas de salir. Tenía diecisiete años. "Los Ocsebib" eran los Bibesco. Lecram el anagrama de Marcel... Para subrayar una verdad decíamos: "sic", y si había que insistir "sicissime". La curiosidad y sus corolarios, la confidencia y la indiscreción eran a la vez la pasión y el verdugo de los cuatro amigos; el objeto de sus pleitos y el elemento de su fusión espiritual, siempre fecunda y siempre renovada... Todas las noches, al regresar del baile, del teatro, de una gran cena, estábamos seguros de encontrar a Marcel en su casa. Marcel, en aquellos tiempos vivía con su padre, en el número 45 de la calle de Courcelles, y nosotros los Bibesco, en el 69. Unas cuantas puertas nos separaban, y solíamos decir: "... Si pasa usted ante nuestro zagán..." De noche, tocábamos dos veces subíamos por la escalera y empezaba el ensueño fabuloso. Era el fuego de artificio dentro de una mina de esmeraldas." Marcel sabía todo decía Antoine, "y su espíritu iluminaba los tesoros..."

En esos tiempos, para Marcel Proust, ya prisionero de su mal, mis primos eran los agentes proveedores de sueños del exterior; volvían y arrojaban hacia Proust, imágenes e ideas; salían mientras él se quedaba; vivían mientras él pensaba en la vida... Esto no sucedía sin unos cuantos reproches de parte de aquél que permanecía en casa. Muchas veces se lamentaba, se quejaba de que lo abandonaran sobre "su ribera" para ir en el mundo en la sociedad, esa sociedad que amaba y que odiaba a la vez, pero de la que necesitaba para nutrir su creación..."

Cuando se casó la Princesa Bibesco, no conocía a casi nadie en París. Sus estancias en la ciudad eran breves, y siempre amenazadas por una partida rápida, ya que a su suegra (La Condesa Valentine Marie Henriette de Caraman Chimay, Princesa de Baufremont, y Princesa Georges Bibesco), no le gustaba París, desde la caída del primer imperio, y prefería vivir en el campo, con su nuera, en el Valle de Comarnici. Los dos primos de Marta,

Emmanuel y Antoine, trataban que las breves estancias de Marta en París fueran como un viático para hacer llevaderos sus once meses de aburrimiento en el campo.

"Emmanuel —dice Marta Bibesco— poblaba la soledad de mi juventud con libros nuevos. Y también dentro de lo que le era posible me presentaba a los autores de las obras leídas. Es así como conocí al André Gide del *Inmoralista* y de *La puerta estrecha*, al Tristán Bernard del *Romand d'un jeune homme rangé*, a Jacques Emile Blanche, a Jacques Copeau, a Leon Blum, a Henri Bernstein. Yo no era más que la prima de mis primos, y había otras mucho más conocidas que yo. Anna de Noailles y Hélène de Crimay."

La Princesa Bibesco que tan modestamente declara que tenía dos primas mucho más importantes que ella, es la autora de un libro tan bonito como el de

Selma Langerloff. Su "Isvor ou le pays des saulnes" sus conversaciones con el famoso Abate Meugnier; su vida disfrazada dentro de la novela "Catherine Paris", hacen de ella sin duda alguna, una de las más distinguidas escritoras actuales.

Rumanía ese país lejano y misterioso, unido a nosotros por la latinidad ha dado a letras francesas algunos de sus nombres ilustres: Hélène Vacaresco, Anna de Noailles (nacida Princesa Brancovan) y muy recientemente, Cioran y Eugene Ionesco, pero entre todos ellos nosotros tenemos especial predilección por la Princesa Bibesco cuyos libros maravillosos nos han llevado a los encantadores paisajes de Isvor y a los mejores escenarios urbanos de París. Marta Bibesco es una lectura que recomendamos a todos aquellos que aman la interpretación poética del mundo.

no ha sido jamás posible separar los miembros de dos grupos basándose en la capacidad mental, como sí puede hacerse en la religión, el color de la piel, forma del cabello o lenguaje". (Mi traducción).

Que prevalezcan nociones populares de diverso género en el asunto que tocamos es tema para la conversación, el periódico, o el departamento de antropología social de una Universidad. Que rijan la conducta de ésta, o de los estudiantes, es bien triste. No hay necesidad de extenderse más sobre ello.

En Inglaterra, como en todas partes, existen, en mayor o menor grado, según circunstancias que no estoy capacitado a valorizar, momentos en los que las "nociones populares" a las que hace referencia la Declaración de 1952, se encuentran más o menos generalizados. Ello sucede fuera del ámbito de la Universidad. Un caso ocurrido a fines del año pasado, y al que, como es natural dentro de una Universidad no se le dió ninguna publicidad, fue el siguiente.

Un ciudadano británico de apellido Myer que en su tiempo estudió en la Universidad de Cambridge, dejó al morir una fuerte suma que pasó a manos de su viuda. Esta al fallecer recientemente quiso honrar y eternizar la memoria de su difunto esposo, para lo que testó a favor de dicha Universidad y bajo la administración del Colegio de San Juan, al que en vida asistiese su marido, un fondo de sesenta mil libras (aproximadamente \$ 2,100.000 pesos) para becar, en el campo de la medicina, estudiantes de "ascendencia anglosajona", especificando que no deberían ser negros ni judíos.

La Universidad ha rehusado recibir dicho fondo.

Es agradable poder señalar, no obstante, que la American Association of Physical Anthropologists condenó formalmente en 1951 las medidas adoptadas por el Consejo Directivo de la Universidad de California como "Violación de los Derechos de Libertad y Mantenimiento Académicos". Recientemente (junio, 1955) se negó a participar en la reunión de la American Association for the Advancement of Science, en Atlanta, Georgia, porque en este Estado existe discriminación racial.

ENTORNO A

Misión de la Universidad

(Dos conceptos)

"... Representantes de las cinco razas de la tierra. El europeo, con su barba; el indio, el negro, el amarillo y el norteamericano ..."

De 'Amor de Don Perlimplin con Belisa en su jardín'.
F. G. Lorca.

MUCHO SE HA escrito, y bastante divagado sobre problemas raciales. Las dificultades legislativas con que tropieza el poder federal en los EE. UU., han servido en unas ocasiones para explicar, en otras para disculpar, y en muchas para escudar hechos que ocurren en territorio norteamericano y que entran, en primera instancia, bajo la jurisdicción estatal. Como "aventura del pensamiento" me pierdo al querer imaginar a qué límites publicitarios y quizá medidas internacionales no hubiese llegado el gobierno norteamericano, y muchas de sus instituciones, si, dentro de los confines de otra nación, existiesen preceptos legales que permitiesen situaciones como las que con tanta frecuencia se producen en los EE. UU. El caso de Alabama hace unos meses, y el actual de Tennessee constituyen sólo un ejemplo más.

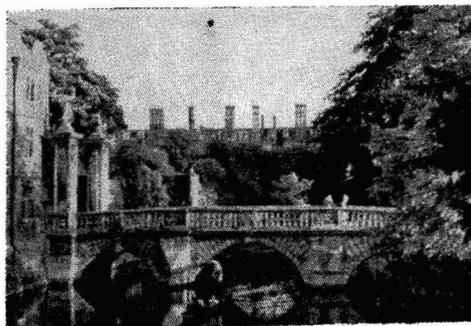
Sin embargo, el tema es muy amplio y únicamente quiero tocar un punto.

Muchas discusiones suscitó la Declaración del Concepto de Raza (1950), hecha bajo los auspicios de la UNESCO, por contener afirmaciones y generalizaciones que no eran sostenibles, *sensu stricto*. De la nueva Declaración que apareció en 1952 extraigo los siguientes párrafos: 4... "Es más, hasta donde ha sido posible analizarlas, las diferencias físicas estructurales que distinguen un grupo de otro no apoyan la noción popular de una 'superioridad' o 'inferioridad' general, a veces implícita al hacer referencia a dichos grupos". (Mi traducción y subrayado) 5... "Estudios dentro de los límites de una sola raza muestran que tanto la capacidad innata como las oportunidades que el medio ofrece, de-

MISS AUTHERINE LUCY

Por Santiago GENOVES

terminan los resultados obtenidos en pruebas de inteligencia y temperamento, aunque su relativa importancia no está bien dilucidada."... "De cualquier manera



El puente y el Colegio de San Juan



Colegios y Facultades de la Universidad de Cambridge.

NOTAS DE VIAJE

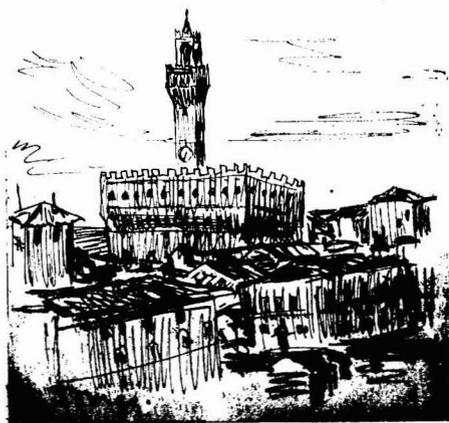
Por Tomás SEGOVIA

IV

Florenxia

ESTAR EN Florenxia da un poco de vergüenza. Es demasiado hermoso. La hermosura tiene esta característica: que es radicalmente injusta. Fueron los griegos, me parece, quienes mejor vieron esto, ellos que no sólo aceptaron el destino ferocemente injusto que Elena les deparaba, sino que incluso veían y exaltaban la otra cara de la medalla: lo que a su vez la injusticia tiene de hermoso. Es decir la tragedia.

Florenxia, claro está, no es trágica. Pero es hermosa y esto es injusto. Toda verdadera hermosura es desgarradora, porque es en sí misma una exigencia que nunca podremos satisfacer plenamente. Florenxia, bien mirada, no escapa a esta regla. En el fondo, aunque tan a menudo finjamos ignorarlo, las dos grandes exigencias del hombre son la hermosura y la justicia. Todo el deseo de orden, de conocimiento, de explicación global y consecuente — todo el deseo racional es deseo de justicia, de justicia objetiva y cósmica, de "némesis". Y todo el deseo de felicidad, de amor, de alegría y hasta de placer es deseo de hermosura.



Son dos exigencias totales, y por eso, aunque son sólo diferentes, parecen contrarias. El hombre se inclina alternativamente hacia una u otra de estas exigencias. Nuestra época tiende sobre todo a la justicia. La época en cambio en que Florenxia está en su esplendor parece estimar más que nada la hermosura.

Miguel Angel es por excelencia la expresión de esta pasión, de la pasión desenfrenada de la hermosura, con su gesto admirable y feroz. Para mí hay una dimensión de Florenxia que sólo se entiende bien después de haber visto la escultura de Miguel Angel y de los otros florentinos. Lo primero que ve uno de Florenxia (lo que sale en las postales) es la elegancia, la gracia, la preciosidad. Esto es lo que le da su aspecto melancólico, absorto y como amenazado, pues la gracia en este mundo lleva siempre un velo de tristeza que no es sino la fragilidad de su dulzura. Pero también, poco a poco —y aquí es donde Miguel Angel sirve de metáfora reveladora— va uno sintiendo de qué está hecha esta dulzura; cuánta fuerza, cuánta violencia incluso

hay por debajo de todo eso, sosteniéndolo y haciéndolo vibrar, dándole aliento y haciéndolo dulzura viva que irradia luz y no triste belleza muerta.

Hermosura y belleza no son lo mismo. Nuestra lengua tiene de pronto estas riquezas nada sutiles, sino de una estupenda esencialidad. Los verbos *ser* y *estar* ahorran un trecho inmenso al pensamiento. Los nombres *hermosura* y *belleza* son un poco paralelos a estos verbos.¹ La belleza es como hermosura cristalizada, endurecida, detenida; es como un resultado de la hermosura, la cual en cambio es algo cargado de energía y apenas estético. Una mujer hermosa es toda una hembra fuerte, sana, palpitante, rica de vida y amor, capaz de tener muchos hijos. De otro modo sólo sería bella.

Florenxia es bella *después*, pero en primer lugar es hermosa aunque veamos antes su belleza. Como Miguel Angel, ofrece una cara preciosa y estética, lineal y estilista, de museo y casi de mueble fino. Pero la hermosura de Miguel Angel no es todo esto, sino el hambre con que lo devora. Su hermosura, su grandeza consiste en que eso no le basta, en que la belleza para él no es más que pasto, combustible que alimenta el horno profundo y rugiente de su vida. Hay un "fenómeno Miguel Angel" del que las estatuas conservan huellas y heridas, del que son, como decía Valéry, "vestigios". Lo hermoso es ese "fenómeno", ese viento que sopla entre el bosque de sus estatuas y no termina en ellas. Lo hermoso es el hambre. La belleza no es el fin del arte, sino sólo su cuerpo. En los museos quieren tener el arte de cuerpo presente, embalsamado y tieso en medio de ese aire estéril de autoclave que rodea a las momias. Pero no pueden; todos los museos están recorridos por secretos vendavales, y es significativo que precisamente en Florenxia las esculturas más egregias estén en plena calle, en medio del viento verdadero, libre y turbulento. Hay quienes creen así que la ciudad entera es un museo, cuyo tamaño récord les llena de académico entusiasmo. Para mí, al contrario, es precisamente esto lo que la salva de ser un conjunto de museos. La ciudad tiene estas dos caras, y sólo de nosotros depende cuál nos enseña. Hay la Florenxia bella y la hermosa, la de la pintura y la de la escultura. Dicen que Florenxia es la pintura; yo me quedo con la otra Florenxia, la de los escultores vigorosos y arrebatados, a veces hasta un poco tremebúndicos, que parece que esculpen con la vehemencia con que los toros embisten, la de Verrocchio, la de San Jorge de Donatello, la de Miguel Angel. Preferir un precioso cuadro de Botticelli a una imponente escultura de Verrocchio, o una exquisita Virgen de Rafael a un apabullante grupo de Miguel Angel es tal vez cues-

¹ Nótese que "es hermoso" suena muchísimo mejor que "es bello"; y creo que Darío dijo "ésta linda la mar, pero hubiera dicho "es hermosa".



tion de gusto — sobre el cual hay tanto escrito. Pero entre el hambre de uno u otro, entre lo radical que cada uno aporta al mundo como "él", como vida única y unitaria, irreductible e irrepitible, como llamada que ilumina el mundo con su luz distinta; entre las vivencias (o, como dice Américo Castro, "vididuras"), entre eso no se prefiere sino que se decide — se *incide*— y eso ya no es cuestión de "gustos".

Por eso Miguel Angel me parece ayudarnos a descubrir una dimensión más de Florenxia — una dimensión más de todo. Cuando uno ha entendido, "vivido" la diferencia que hay entre su belleza preciosa (y hasta amanerada) y al de Botticelli; cuando uno ha visto que Miguel Angel se *permite* lo precioso, mientras que Botticelli se lo *propone*, entonces Florenxia nos presenta otro rostro y otro gesto. Esta diferencia no está en el arte, sino en el hombre. Es lo que le hace ser *éste* y no cualquier otro, *alguien* y no algo. Las obras son tal vez igualmente bellas. Por eso, en última instancia, la estética no puede decidir nada en cuanto a calidad. No conozco lectura más desilusionante que la de los libros de estética. Al final la *Ilíada* y *El murciélago alvoso* resultan indiferentes. Es cuestión de gustos y un gusto bien vale otro. La estética considera las obras de arte como objetos, enfoca la belleza como objeto del gusto. Pero el arte compromete mucho más que nuestro gusto, nos compromete enteros; lo cual quiere decir que estamos dentro, y no se puede estar dentro de un objeto.

Pero volvamos a la hermosura. Por debajo de la bella Florenxia estética palpita la otra Florenxia, la del llamado profundo y desgarrador, deslumbrante de esa hermosura de la que suele decirse que "arranca lágrimas" y que "corta la respiración", noble y elegante como un animal, inundada de colinas dulces y cipreses amargos, atravesada por el Arno que le corre por la espalda como sin peso, como un escalofrío dulce y ancho: la Flo-





rencia de los jardines sombríos como pasiones, del Ponte Vecchio abrumado de vida humana, la Florencia hoyada, recorrida, pisada, mancillada y cuya pureza permanece imperturbable.

Florencia es el ideal de aquel ranchero que quería que las ciudades las hicieran en el campo. Las villas que la rodean son la más pura expresión de esa aristocracia de lo rústico que para mí es la única inteligible. Toda ella es como esas villas: no ha desplazado a la campiña, sino que se ha instalado en ella. La ciudad misma como tal es rústica, es arquitectura de campo o de ribera, con un par de terroso de hierba seca, grandes aleros cuya línea tiene una elegancia de golondrina que sólo se entiende en el aire fresco del campo. Las casas y hasta algunos palacios tienen algo de grandes carretas de bueyes, parece que dentro va a haber heno y espliego. Los atardeceres, las nubes, las lluvias tampoco son del todo urbanos.

Para mí este carácter campestre es importantísimo; es lo que hace que la hermosura de Florencia no sea la de una ciudad, sino la hermosura del mundo. No es sólo algo que nos guste, es algo también que deja el corazón herido, un exceso doloroso de dulzura, un enamoramiento. Como expresión de esta hermosura y de este amor, la gracia melancólica de Florencia tiene otro sentido. No es casual que los grandes enamorados de la vida y de la hermosura del mundo, del Arcipreste a Lope, de Villon a Apollinaire, de Shakespeare a Hölderlin o de Carducci a Ungaretti tengan siempre como un fulgor de melancolía. Es este exceso mismo de la hermosura y de la dulzura que ante ella nos invade, que no nos cabe en el pecho y lo dilata en suspiros. Porque la hermosura no es sólo una promesa de felicidad, sino ante todo una imperiosa exigencia de felicidad. La hermosura de Florencia es de esta estirpe; despierta una alegría insobornable, irrenunciable, que brilla lo mismo en la risa que en la tristeza. La exigencia de la alegría es la exigencia de decir sí, y es desgarradora porque nunca podremos decir sí del todo, sin sombra y sin resquicio. Nos es imposible amar la vida en todas sus formas, aunque esto tal vez no sea por moral, sino precisamente el origen de la moral.

Pero esta vergüenza de que hablaba al principio es en realidad metafórica; es más bien una tentación de vergüenza, un momento de vacilación, una duda. En Florencia, como en todos los sitios donde la hermosura se despliega en su espléndida desnudez, todos los arrepentimientos palidecen. En esos momentos, aunque luego se desvanezca, una evidencia nos deslumbra: que no debemos nunca avergonzarnos de la alegría y de la dicha, que son injustas, pero sin las cuales nada, ni la justicia misma, tiene sentido.

ARTES PLASTICAS

LA LIBERTAD DE LOS CEVALLOS

Por Justino FERNANDEZ

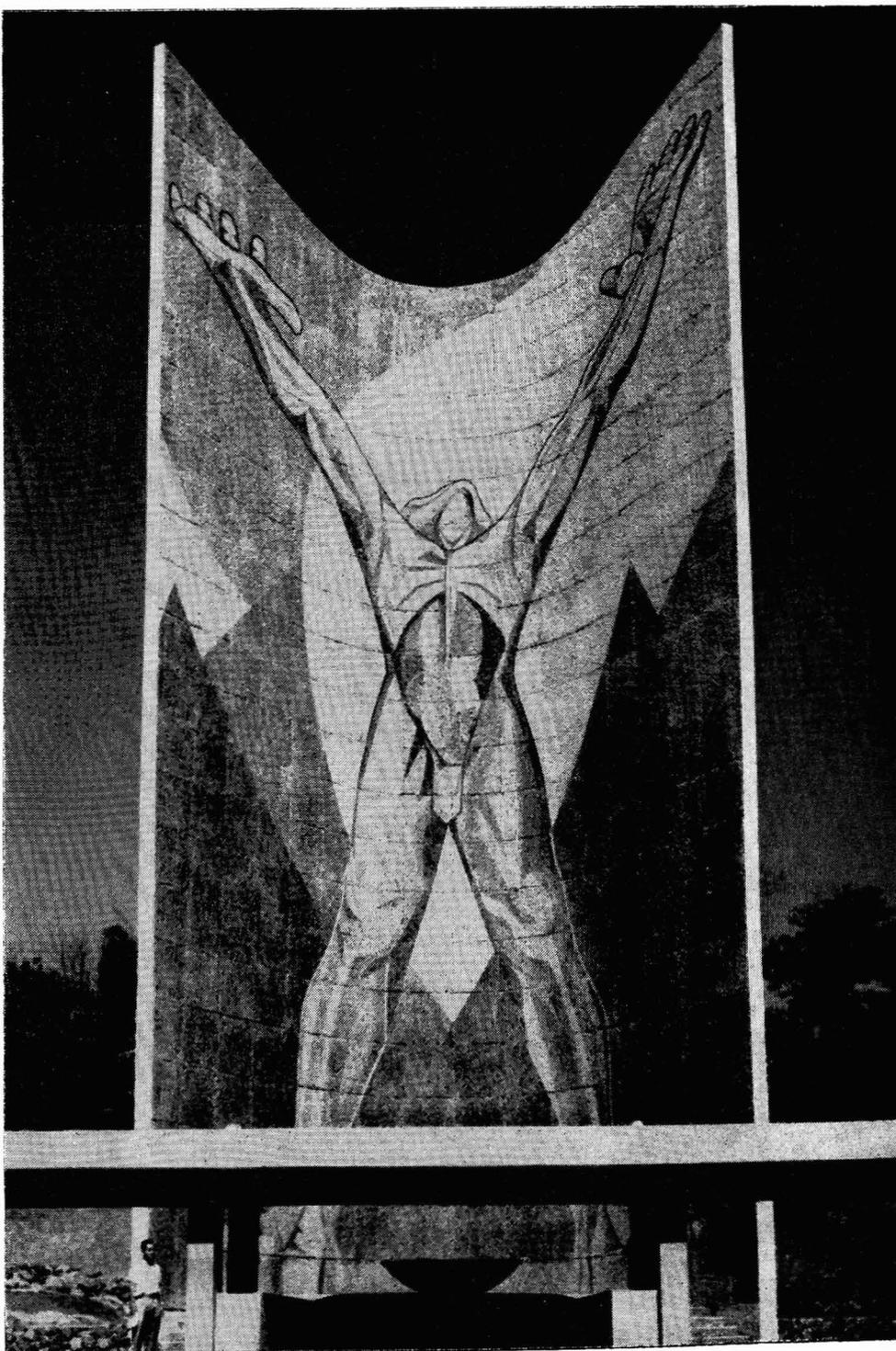
Lo conocí cuando era más verde de lo que aún es; pero ha ido madurando. Solía venir a mis clases, en "Mascarones", y me atrajo su aire romántico. Después me enteré quién era y un día me mostró algo que había escrito, algo atroz por lo descarnado, pero fuerte y que daba idea de sus inquietudes. Pensé que había heredado el genio de su padre. No lo volví a ver.

Más tarde supe que se había casado y que estaba en El Salvador, su mujer era de aquellas tierras. Todavía transcurrió el tiempo antes de tener noticias tuyas, a través de su padre, quien me mostró algunas fotografías a color de un mural que había realizado la joven pareja: Violeta y Claudio Cevallos. El intento y el esfuerzo eran buenos, pero no alcanzaba aquello la calidad que era de desearse,

sin embargo, mostraba las capacidades de esos artistas. Y pasó el tiempo.

Nuevamente aparece Claudio Cevallos en México y me muestra las pruebas de otra obra suya y de su mujer, un gran mosaico realizado en piedras de colores en el Monumento a la Revolución construido en San Benito, futuro centro gubernamental de la República del Salvador. El monumento, obra de los arquitectos Schulze y Reyes, es bien interesante por su sencillez y buen efecto, que ha sido realizado con la obra de los Cevallos, trabajando en equipo.

Más ¿dónde han estudiado, o de dónde ha salido esta pareja? Ella trabajó en obras murales en México, como ayudante de Diego Rivera; él había estudiado en San Carlos, se trata pues de artistas con antecedentes y con raigambre en nuestra



"se logró una estructura anímica, un muro curvo abierto al cielo"

tierra y nuestro arte. Pero, veamos la obra, terminada apenas el último diciembre.

Se eleva el muro de concreto sobre una planta de forma parabólica que tiene 16 metros entre sus extremos, si bien en la parte más alta alcanza 18; la altura del muro al fondo es de 21 metros y en las puntas altas llega a 24. Así se logró una estructura dinámica, un muro curvo abierto al cielo, al infinito. Es necesario darse cuenta de la concepción arquitectónica para comprender hasta qué punto los artistas dieron una solución pictórica que ajustándose a la estructura subraya su sentido dinámico. Y éste es el acierto fundamental, aunque no el único, del mosaico en piedra realizado por los Cevallos.

La idea básica fue: la libertad. Y qué mejor símbolo que un hombre bien firme en sus propios pies y extendiendo los brazos abiertos a lo alto, la cara vuelta al infinito, libre de toda atadura, respirando a pleno pulmón, desnudo. Es una figura colosal, resuelta en sintéticas formas, que expresa lo necesario de la mejor manera. Es al mismo tiempo gozosa y dramática. El fondo, de líneas dinámicas, completa el mural, de extraordinario efecto, porque el color de las grandes áreas es contrastado, pero está en relación con el paisaje circundante. La simplicidad de la concepción toda tiene grandeza y positiva monumentalidad. Los artistas han dicho lo que deseaban expresar con una economía de elementos que no restringe, antes potencia, la idea y su sentido dinámico. Mas aún, la figura queda estructurada por diagonales que forman una x y así viene a sugerir esa dimensión de misterio, de incógnita última de la existencia humana, libre o atada.

Ya se ve que cuando hay talento no se necesita recurrir ni a detalles ni a trucos, obras como esta hacen recordar lo que una vez dijo Orozco: que se pueden hacer maravillas con sólo un lápiz y un papel... cuando se puede.

La obra de los Cevallos en el Monumento a la Revolución en El Salvador da prestigio a sus autores —tanto como a los arquitectos— y viene a revelarnos unos nuevos artistas que, casi de improviso, se colocan por sus propios méritos en las primeras filas de esa modalidad de la pintura mural, tan antigua y tan moderna, que es el mosaico en piedras de colores. Las piedras pertenecen al lugar mismo y fue necesario buscarlas en el territorio salvadoreño, para cubrir los 425 metros cuadrados de la superficie del muro. Casi dos años tardaron los artistas en realizar su obra, pero, a todas luces, puede decirse que alcanzaron un buen éxito. Así, la pintura mural de mosaico en piedra viene a enriquecerse y el arte que México ha renovado en nuestro tiempo se extiende a regiones diversas para bien de la cultura del siglo xx.

Por ser obra de un artista mexicano y de su mujer salvadoreña podemos considerarla como nuestra, en el sentido de que no pueden sernos ajenos goces, dolores y realizaciones de los pueblos de parentesco tan cercano.

Es de desearse que los Cevallos prueben sus capacidades en México; no ha de faltar ocasión para que desarrollen más y más su experiencia. Por ahora no escatimemos aplausos a estos jóvenes artistas que con tan buen signo inician su carrera con los brazos abiertos hacia el porvenir.

E L C I N E

EL ÚLTIMO ACTO TORERO EL CAMINO DE LA VIDA

Por FOSFORO II

EL ÚLTIMO ACTO, película alemana de G. W. Pabst —que ojalá llegue a exhibirse alguna vez en México— relata los últimos días de Hitler y de la alta jerarquía nazi en los sótanos de la Cancillería en Berlín. Pocas veces se ha ejercido mayor violencia, física y moral, sobre el espectador. Pues de ese grupo de paranoicos que forman el núcleo de la cinta, Pabst va desplazándose (sin olvidar nunca su centro de partida, en un admirable alarde de contrapunto cinematográfico) primero a los hombres y mujeres anónimos —soldados heridos, telegrafistas, doctores, enfermeras, telefonistas— encerrados en el vasto laberinto de insignias y alambre, después al pueblo que espera pacientemente la derrota entre las ruinas de Berlín.

Microcosmos de víctimas y verdugos, *El último acto* posee un extraordinario, permanente valor como documento artístico del mundo contemporáneo. Pocos di-



"lucha, afirmación, miedo, vanidad"



"el camino de la vida también cumple una función de higiene"

rectores tan inteligentes ha dado el cine como G. W. Pabst: *La calle sin alegría*, *Un amor de Jeanne Ney*, *La ópera de cuatro centavos*, *Kamaradschaft* y, recientemente, *El proceso de Kafka*, son títulos que resumen una experiencia cinematográfica caracterizada por la emoción unida a la inteligencia, la expresión humana aliada a la preocupación histórica. La imagen dolorosa de las largas colas de pan, en *Die Freudschiessengasse*, era aún más patética por el contraste establecido mediante los toques de humor y sátira. Dotar de gravedad mayor un hecho, o una idea, gracias a la insinuación de su contrario, parece ser la fórmula, efectiva y, sobre todo, verdadera, del cine de Pabst. En esta ocasión, el tema central: el derrumbe del Valhala nazi, es de tal manera atroz que Pabst no se permite un contrapunto de humor. El contrario lo configura otra locura, la locura de la vida cuando se sabe que ésta se va para siempre, frente a la locura de la muerte de la camarilla hitleriana. El Führer, desorbitado, monologando frente a un retrato de Federico el Grande, tomando decisiones que tácitamente apresuran el desastre, buscando nuevas fórmulas de muerte; desatando al fin, ya impotente, el ansia criminal sobre su propio pueblo cuando manda inundar las estaciones del tren subterráneo donde se han refugiado los berlineses, experimenta una locura de muerte que, para él, significa el éxito. Al verlo pasear, enajenado, sediento de una gloria diabólica, nos damos cuenta de que, desde el primer instante, Hitler deseaba, se preparaba para este *Götterdämmerung*. Mientras tanto, en el bar del subterráneo, y a medida que el estruendo de las bombas se acerca, los soldados inválidos y las enfermeras asumen su derrota con una locura de vida: besos, caricias, bailes desencajados, la mecánica ex-



NOVEDADES, el Diario que prefieren las familias de México.

MANTENERSE A LA CABEZA REQUIERE CONSTANTES ADELANTOS

Super G



Constellation

Gracias al **Super G. Constellation**, la nave más moderna, cómoda y rápida con que cuenta la aviación comercial, usted puede transportarse desde México hasta París haciendo solamente 19 horas de vuelo, con una sola escala en Nueva York.

Este magnífico avión que pone a su servicio AIR FRANCE, realiza la travesía México Nueva York, en sólo 8 horas de vuelo directo, sin escalas.

A bordo se cuenta con todas las comodidades que constituyen el confort moderno, camas, sillones camas en Primera Clase y sillones reclinables de nuevo tipo en Clase Turista.

La magnífica cocina de que está dotado el **Super G. Constellation**, permite a los sobrecargos servirles deliciosas comidas calientes que se comparan con las de los mejores restaurantes de Europa. También se sirven vinos, licores y champaña a todos los pasajeros de Primera Clase sin cargo adicional.

Sí, mantenerse a la cabeza requiere constantes adelantos y AIR FRANCE se mantiene a la cabeza incorporando a su flota aérea lo más moderno que existe, el nuevo y fantástico **Super G. Constellation**.

Consulte
a su Agente
de Viajes o



AIR FRANCE

LA RED AEREA MAS EXTENSA DEL MUNDO

Chocolate

MORELIA PRESIDENCIAL

Antiguo
del Asilo
de Morelia

ELABORADO Y GARANTIZADO POR

LA AZTECA S.A.

LA FÁBRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de

Pida

Pepsi



REG. S.S.A. 14516/A P. 1972/55

Calle Doce N° 2840. Clavería Sur. • Tel.: 27-61-80
MEXICO 16, D. F.

ESTA REVISTA

se encuentra a la venta en las principales
librerías, galerías de arte y Facultades de

LA

Ciudad Universitaria

Blancura, Perfume y Suavidad con un solo Jabón Colgate



DICE *Sylvia Derbez*

Usted también, como la soñadora artista de cine Sylvia Derbez, cuide su cutis dándose diariamente un baño de perfume con el Nuevo Jabón Colgate único hecho a base de cold-cream para blanquear su cutis y con lanolina para suavizarlo y embellecerlo. Compre hoy mismo su perfumado Jabón Colgate.

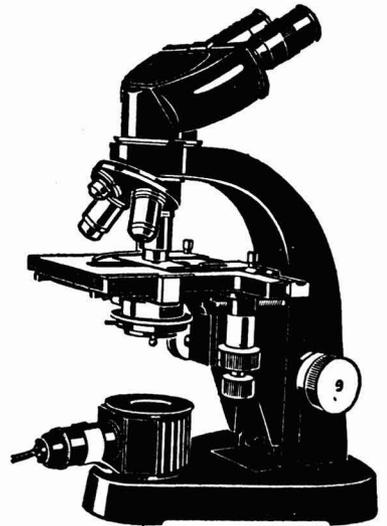
**LAS ARTISTAS DEL CINE MEXICANO
LAS MAS BELLAS DEL MUNDO
USAN SOLO JABON COLGATE**

**HECHO CON LANOLINA
Y COLD-CREAM**

15-56

PERFUMADO INTENSAMENTE

Leitz



**MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III**

MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTORES
POLARIMETROS
etc., etc.

y una línea completa de aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS

ANALITICAS ORIGINAL SARTORIUS, BOMBAS DE VACIO Y PRESION PFEIFFER, FOTOCOLORIMETROS LEITZ N. Y., VIDRIO PARA LABORATORIO, REACTIVOS MERCK, (ALEMANIA)

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

Hamburgo 138

Apartado 21346

Tels. 35-81-16 35-81-17 14-55-81

México, D. F.

EDITORIAL PORRUA, S. A.

ACABAN DE APARECER

**HISTORIA VERDADERA
DE LA CONQUISTA DE
LA NUEVA ESPAÑA**

Por Bernal Díaz del Castillo
4ª edición.

Introducción y notas de
Joaquín Ramírez Cabañas
México. 1955

2 Volúmenes. Un mapa.

Rústica \$ 60.00

Empastado en Keratol \$ 75.00

**HISTORIA GENERAL DE
LAS COSAS DE NUEVA
ESPAÑA**

Fray Bernardino de Sahagún.

Texto castellano revisado y dividido, con Apéndices de Ángel María Garibay K.

4 Volúmenes con 1,471 pp.

28 láminas en negro y a color.

Rústica \$ 200.00

Empastado en Keratol \$ 230.00

LIBRERIA DE PORRUA HNOS. Y CIA., S. A.

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra
Apartado Postal 79-90.

México I. D. F.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE
EL PUERTO DE **LIVERPOOL** TIENE
QUE SER BUENO!

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



Abra su Cuenta de Ahorros,
para mejor administrar su dinero que le permitirá terminar su Carrera y le ayudará al principiar su profesión.

RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

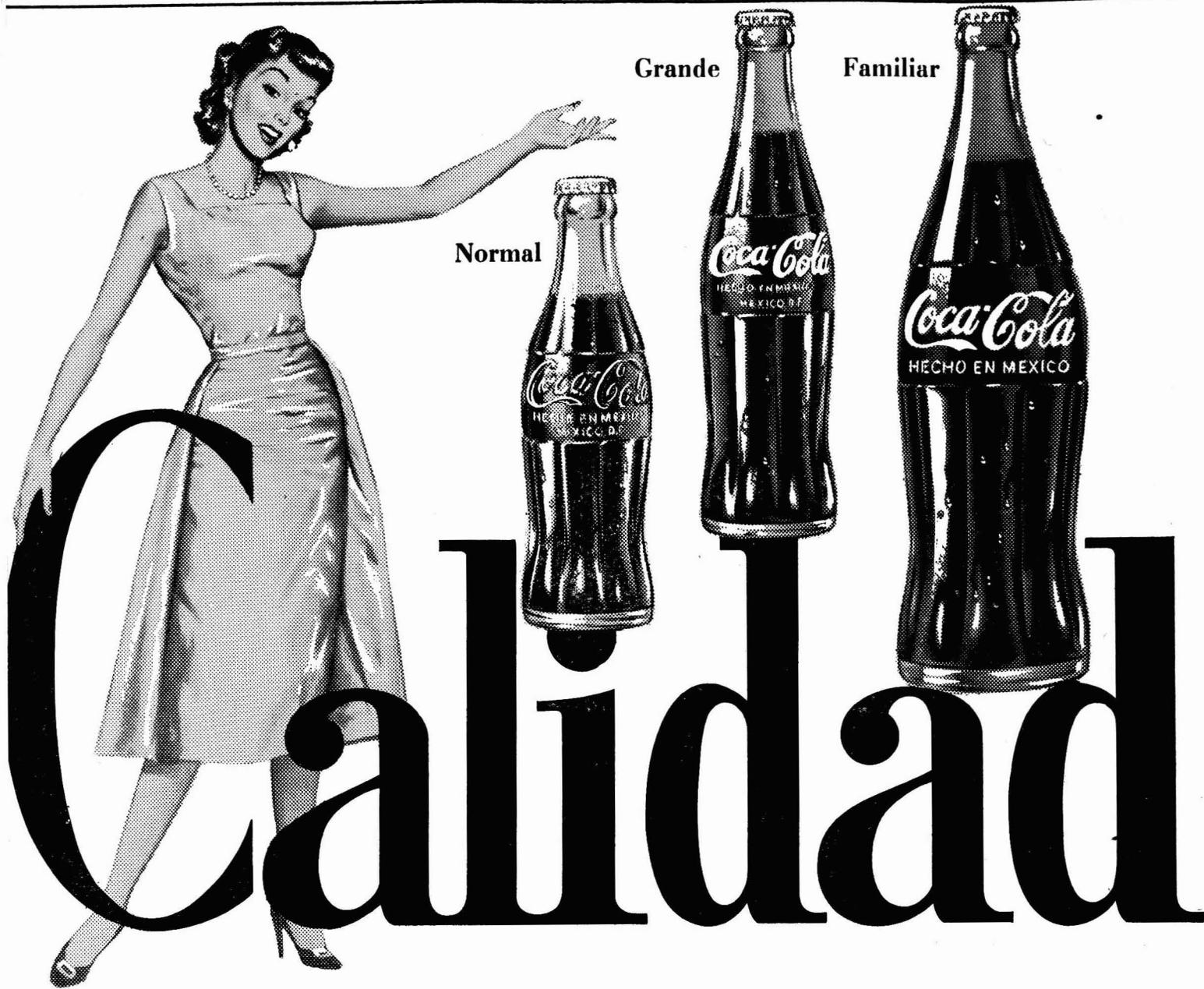
ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.
INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 72 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS \$ 162.557,468.36

Aut. C. N. B. Of. N° 601 - 11 - 8068 - 9 - 3 - 54.



Grande

Familiar

Normal

en 3 tamaños



EL NUEVO TAMAÑO FAMILIAR



EL NUEVO TAMAÑO GRANDE



EL TAMAÑO NORMAL

INDUSTRIA EMBOTELLADORA DE MEXICO, S. A.

Embotelladora Autorizada de Coca-Cola



terna de la vida, son la forma de su llanto. Todas las expresiones de la alegría y el amor son intentadas, sin esperar su consumación, sin deseirla. Se trata de acelerar el ritmo de la vida, de apurar todas sus posibilidades en una última explosión. Ellos saben que han sido derrotados. Hitler cree que ha triunfado.

Esta gran tragedia es desarrollada por Pabst con auténtica sapiencia de director. Los momentos de tensión mayor se destacan por sí solos porque Pabst los rodea de llanuras de sencillez expresiva. Una mujer toma el teléfono; le responde una voz en ruso. Hitler condecora a varios niños, soldados de la última hora; apenas se aleja el Führer, todos caen sobre una fuente con pasteles. Construidas así las imágenes de insinuación dramática, las de plenitud no requieren comentario: la inundación del refugio de los civiles, la danza macabra de la enfermera y el soldado mutilado.

“Para lanzarse a la acción —dice el hombre del subterráneo de Dostoievsky— es necesario, ante todo, sentirse perfectamente seguro de sí a fin de no dar cabida a duda alguna sobre la sabiduría de esa acción.” Por encima —o en la base— de todo este bullir dramático, traza Pabst una severa crítica, no sólo de la aberración hitleriana, sino de toda la pendiente negativa de la historia moderna. No hay abstracción anterior o superior al hombre, afirma Pabst: nada justifica el sacrificio de una vida o de sus posibilidades. No existe misión histórica superior al respeto debido al amor de una mujer, al cariño filial, al cumplimiento, así sea equivocado, del destino personal. Todos los seres dolorosos que pueblan el *film* de Pabst han renunciado, a fin de que la acción del Reich se cumpla, a ese derecho a equivocarse, es decir, a la posibilidad de libertad. Han querido ampararse bajo una sombrilla ideológica que les explique y justifique todo. Pabst ilustra, con imágenes vivas, la dimisión del hombre frente a fuerzas irracionales que le salven de tomar decisiones, la advertencia, cumplida ya, de Dostoievsky por boca del Gran Inquisidor: “Tendremos una respuesta para todo. Y las masas se sentirán felices de creer en nuestra respuesta, que les ahorrará gran angustia, la terrible desesperación que padecen cuando es necesario tomar una libre decisión por su cuenta.”

Torero y *El camino de la vida* son dos películas que sacan al aire libre al cine mexicano, fuera de su tumba acartonada de gladiolos y cantinas arrinconadas. Después de tanta película Freudolenta y Mariachichena, resulta un acto de salubridad ver que se trata a las personas como tales. *Torero* abre a nuestro cine una vía de grandes posibilidades: el tratamiento de vidas mexicanas —en este caso la de un matador— en las que el espectador puede reconocerse, no por los datos particulares o excéntricos, sino por la tónica general de ambiente, de curso vital, de acción y reacción personal. La vida de Procuna no es observada desde el otro lado de la reja, como si el protagonista fuera un chimpancé, sino a su lado, en sus expresiones diarias de hambre, lucha, afirmación, miedo, vanidad. Para el director, Carlos Velo, Procuna es interesante no como vedette sino como persona. Esto, así sea como actitud, significa tanto en nuestro anquilosado cine, que por sí salvaría

la película. Afortunadamente, no se trata de un puro propósito, y *Torero* dibuja la fisonomía de Luis Procuna con acentos de verdad y drama, a la vez que rodea ese trazo personal de elementos de evocación, de *situación* mexicana rara vez experimentados en un cine que parece hecho por marcianos para un público de venusinos. Comunicación: tal es la palabra clave para entender el gran logro de *Torero*.

Pese a sus excesos melodramáticos, *El camino de la vida* también cumple una función de higiene: vemos en ella, en última instancia, a niños de carne y hueso,

reaccionando como tales ante situaciones dramáticas, y situados en un lugar que se llama México, D. F. No sé si por primera vez, con Corona Blake, nuestro cine abre los ojos a la noche del Zócalo, al aterido amanecer de la ciudad y de los voceadores en Bucareli. Hay en estas imágenes de la ciudad gran fuerza y mayores posibilidades. No debe desaprovecharse esta señal —tan evidente, por otra parte— y menos debe desaprovecharse el talento de Corona Blake.

Mientras no se adviertan estas lecciones, seguiremos con la “primavera en el corazón”, ¡cómo en Hollywood!

T E A T R O

UN ESCENARIO NUEVO Y UN NUEVO DRAMATURGO

Por Francisco MONTERDE

LA Unidad Artística y Cultural del Bosque, dependiente del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, se integró —al iniciarse el mes de septiembre último— con un nuevo escenario que difiere de los demás construidos hasta ahora en la República: el teatro del Granero.

Es éste el primero de los teatros llamados circulares, no precisamente porque su planta lo sea —como en los existentes en Houston, Texas; Miami, Florida, y otras ciudades del país vecino, próximos a aquellos locales destinados a espectáculos circenses— sino porque lo es el campo de visión de los espectadores.

En México, donde el teatro Arena serviría para recordar —aunque sólo angularmente— el origen de esa innovación escénica, la cual partió de los cuadriláteros de pugilato y lucha, se había ensayado en salas rectangulares, como el salón de actos de la Casa del Arquitecto, el teatro en redondo.

Fue el joven director de escena Xavier Rojas, quien después de guiar grupos

estudiantiles, preferentemente el T. E. A. —Teatro Estudiantil Autónomo— y de realizar un viaje por los Estados Unidos, que le puso en contacto con directores y actores norteamericanos, inició entre nosotros el Teatro Círculo, en el mencionado local de la Sociedad de Arquitectos.

Ha sido también, como era lógico, el llamado para dirigir la obra inaugural del teatro del Granero, especialmente proyectado para responder a esa necesidad de renovación escénica en el momento presente, con espectáculos en los cuales —según observa, certero, Celestino Gorostiza— no cabe el menor artificio en el intérprete, por la vecindad del público que puede verlo desde ángulos diversos.

La nueva sala, capaz para dos centenares de personas, en cuatro filas de butacas —que se escalonan en otras tantas graderías paralelas a los muros revestidos de maderas veteadas— conserva el nombre que tenía el local, pues efectivamente fue un granero, cuando en el auditorio contiguo se desarrollaban sólo actividades hípicas.



“el público puede verlo desde ángulos diversos”

“LOS DESARRAIGADOS”

La obra elegida para iniciar las actividades artísticas en el teatro del Granero —que ahora podrá serlo para autores e intérpretes— fue la que obtuvo el premio “El Nacional”, en el año en curso: “Los desarraigados”, escrita por un nuevo dramaturgo veracruzano: J. Humberto Robles, quien ha sido antes actor y director de escena.

Humberto Robles, que tuvo duras experiencias en los Estados Unidos, en cuyo ejército ingresó de acuerdo con la ley, para prestar servicios durante dos años, palpó la situación de los mexicanos que allá echaron raíces desde los días de la Revolución maderista, antes de escenificar algunos aspectos de aquélla, análogos a los que había novelado Teodoro Torres en “La patria perdida”.

“Los desarraigados” es por ello una obra amarga, veraz, en la que se dramatiza tal situación y se muestran varios conflictos, entre los que sobresale el que se plantea entre los padres que se esfuerzan por transmitir a sus hijos la tradición heredada, y los jóvenes desdeñosos de aquélla, por ignorancia de su significado, que procuran adaptarse al medio en que viven.

Los personajes, vistos con interés y simpatía por el autor, aparecen humanos y vigorosos aun en sus debilidades, a través de la intriga, hasta el desgarramiento final. El medio, para el que no tiene resentimiento al exponer los resultados de su influjo, los modela y deforma su lenguaje, que es el de la sana gente del norte de la República Mexicana, con las inevitables incrustaciones de voces extrañas.

Dentro del cauce de la tradición se mantienen firmes Elena —Martha Patricia—, la visitante que es como una prolongación de la patria ausente; Aurelia —Dolores Tinoco— y su marido —Luis Aceves Castañeda. Alice —Judy Ponte— y Jimmy —Luis Bayardo— son los desarraigados, y entre unos y otros fluctúa el Joe de José Alonso. Todos ellos, conducidos con certidumbre por Xavier Rojas.

Como es usual en el teatro en redondo, el ambiente en que se desarrolla la acción: una ciudad del Sur de los Estados Unidos, se sugiere con el mobiliario híbrido y algunos detalles: marcos de puerta y ventana, cercado, etc., que proyectó el arquitecto Jorge Contreras y realizó el arquitecto Carlos Pardo.

PRESENCIA DE TAMARA TOUMANOVA

El paso —tan leve— de Tamara Toumanova por el piso embreado de la escena de Bellas Artes, dejó en él una impronta de gacela que no ha de borrarse con la rapidez de las huellas de otros pasos. Su tercera estancia en dúo coreográfico, la devolvió más segura de sí misma; no por acrecentamiento de una técnica ya bien dominada desde antes, sino por la ligereza con que se espiritualiza.

La bailarina ha hecho de sus extremidades instrumentos dóciles a sus impulsos: resortes visibles de su voluntad, la obedecen con suave eficacia, ya sin esfuerzo aparente. Ella ha encontrado, en un cabal proceso, el eje perfecto sobre el cual parece que podría girar interminablemente. Al refinarse la acrobacia que subsiste, herencia irrechazable, en cual-



“hasta el desgarramiento final”

quier danzarán, la ha convertido de modo literal en la más *equilibrada* bailarina.

Ha hecho de sus brazos vibrantes antenas, con las que domina el ritmo. En sus brazos —tallos que florecen en las manos— está la expresión de vida y muerte: la lucha agónica de Julieta y, al desfallecer, el aniquilamiento que la inmovilidad del cuerpo confirma.

Entre los números no vistos antes, se contaron en los dos primeros programas los que estrenó en Milán recientemente: “La época romántica” y “La danza de los siete velos”, de “Salomé”. Aquélla, con música chopiniana, sintentiza el romanticismo, y por ello ocupó en el programa inicial el sitio reservado a “Sífides”, en las temporadas de conjunto.

“La danza de los siete velos”, sin la truculencia temática de la Salomé —que en México popularizaron Norka Rouskaya y Tórtola Valencia—, no evita los inconvenientes que en ésta provienen de la difícil música de Strauss. La coreografía es confusa, y a ella se añade el barroco vestido, superposición de los velos, que concibió Ita Maximovna.

Insistentemente aplaudidos, como otras veces, los números que acompaña la música de Tchaikowsky, representativa de una etapa del ballet —de “Romeo y Julieta” al “pas de deux” de “Cascanueces”—; “La esmeralda” —alarde de virtuosismo— y la “suite” italiana de Pagni; el “Don Quijote”, de Minkov y, sobre todo, la personal, delicada interpretación de “La muerte del cisne”, de Saint-Saëns.

Fue esta vez compañero de actuación coreográfica de Tamara Toumanova, el bailarín Vladimir Oukhtomsky, que formó parte del Ballet de Montecarlo y coincidió con ella en Milán, de donde partieron juntos para Mónaco. Sin borrar el recuerdo de su antecesor, no sólo sirvió de complemento y apoyo a la bailarina, en los números compartidos: probó su firme técnica y su agilidad, no reñida con la solidez, en la mazurka de Lalo y en “Humoresque” de Dvorak. El maestro Salvador Ochoa dirigió acertadamente la Orquesta de Bellas Artes.

LIBROS

Una Bibliografía Antropológica por Juan Comas

Por Rafael HELIODORO VALLE

TIENE Juan Comas una curiosidad intrépida, una sabiduría bien organizada y una misión de magisterio que sólo encomios merece. Acaba de publicar la “Historia y Bibliografía de los Congresos Internacionales de Ciencias Antropológicas (1865-1954)”, libro que es el fruto de sus investigaciones como técnico del Instituto de Historia en la Universidad Nacional Autónoma de México. El libro de Comas ha sido una contribución notable de dicha Universidad al Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas que se ha celebrado recientemente en Filadelfia, el cual por primera vez se ha reunido en América y con ocasión del 90 aniversario de la iniciación de dichos congresos en Neuchâtel en 1866.

Eugène Pittard, en el prólogo de este libro de 3,300 fichas bibliográficas, dice que ellas demuestran el valor humano de nuestros congresos, la preocupación internacional que los anima: “Prueban la existencia de una gran colectividad animada por los mismos pensamientos, sometida a las mismas consideraciones de trabajo, es decir, que aportan la realidad de una estrecha colaboración: imagen particular, imagen reducida, pero siempre imagen de una paz universal. Estas tres mil trescientas fichas señalan todavía un hecho capital: todas las investigaciones que ellas entrañan, todos los esfuerzos,

todas las reflexiones de que son testigos están bajo el símbolo del desinterés. Tal observación, en nuestra época, no es una banalidad. ¿No es eso lo que hace la grandeza de nuestra obra? ¿Es a causa de esta falta de valor utilitario que las Escuelas de Altos Estudios no se preocupan de ellas sino en un orden más que insignificante? No importa. A pesar de la tristeza de los días en que vivimos, no hay que perder confianza. Sigamos trabajando.”

Para quienes han hecho investigaciones de esta índole el libro del Dr. Comas es prodigiosa hazaña y servirá a los hombres de estudio y a quienes se preocupan por tener ideas generales, como veta inagotable que ofrece materiales de primer orden.

Con riguroso método científico, Comas ordena toda clase de datos y de noticias relacionados con los congresos internacionales de Antropología, y en la introducción del libro ha tenido a bien señalar, como antecedentes, algunos hechos mostrando cuál era el problema que en relación con la Ciencia del Hombre más preocupaba en la primera mitad del siglo XIX, “ya que ello permitirá comprender el ambiente científico de Europa en el momento en que se funda el Primer Congreso Internacional, así como el por qué de su denominación y de los intereses específicos

que le sirvieron de fundamento". A renglón seguido señala a los precursores, desde Leonardo da Vinci, Bernardo de Palissy y Miguel Mercati. Geólogos, paleontólogos, estratígrafos y cronologistas desfilan por la narración que Comas hace con la erudición que le es muy peculiar.

México, país que tiene rica antropología y que al mismo tiempo cuenta en su haber con una bibliografía muy amplia, no podía faltar en este libro, ya que estuvo presente en varios de los congresos internacionales que el Dr. Comas reseña; por ejemplo en el de Londres (1932), y también menciona a grandes antropólogos que se han ocupado de temas mexicanos, por ejemplo el Dr. Franz Boas y A. P. Maudslay. C. Peón del Valle representó a México en el Congreso de Copenhague (1938) y como tal figuró en el Consejo Permanente de aquel Congreso.

Las densas y minuciosas informaciones que este libro ofrece avaloran sus 494 páginas. No hay desperdicio en ellas. Permiten tener a la mano los datos dispersos que figuran en memorias, revistas y toda suerte de publicaciones antropológicas y etnológicas. Consta (p. 137) que México estuvo representado en la reunión previa de Viena (1952) para crear la U.I.S.A.E., por el sayio prehistoriador Pedro Bosch Gimpera, quien fue nombrado secretario general de la Unión Nacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, que preside el gran americanista francés Paul Rivet. En aquella ocasión estuvieron representados, por parte de México, la Escuela Nacional de Antropología, el Instituto Indigenista Interamericano, el Instituto Nacional Indigenista, el Museo Nacional de Antropología, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Sociedad Mexicana de Estudios Antropológicos. Hubo también delegados de México en los Congresos de París (1889 y 1900), Mónaco (1906), Ginebra (1912), París (1931), Bucarest (1939), Viena (1952), etc.

La información bibliográfica empieza en la página 181 y en ella encontramos las siguientes divisiones: Generales; Eurasia y Africa: geología, paleontología animal y vegetal; prehistoria y protohistoria en relación con el período terciario; la Edad de Piedra (Península Ibérica, Europa Noroccidental, Países escandinavos, Europa Centro Oriental, Italia y Suiza, Asia, Africa); arte prehistórico; Edad del Bronce; Edad del Hierro y colonizaciones; Roma; período de las migraciones e invasiones; Antropología física: métodos y técnicas de trabajo; Paleontología y evolución humana; Genética; Eugenesia; Antropología física en general; Craneometría y Osteometría; Somatometría y Raciología; Lingüística; Criminología y Antropología criminal; Psicología y Psicopatología; Antropología social y aplicada.

Al final del libro aparecen los retratos de Bosch Gimpera y Alfonso Caso entre los de 80 antropólogos ilustres; y un índice de autores que permite muy bien manejar el libro; un libro que está llamado a enriquecer la bibliografía de las disciplinas históricas y antropológicas, hecho con amor y conocimiento por un sabio cuya producción escrita es ya primerísima y cuyo entusiasmo juvenil le permite ahondar en problemas que tienen la dureza de la piedra y la eternidad del platino.

PABLO NATORP, *Kant y la escuela de Marburgo*. Imprenta Universitaria. México, 1956. 89 pp.

Como es bien sabido, la "vuelta a Kant" fue llevada a cabo principalmente por dos escuelas alemanas: la de Marburgo (Cohen, Natorp, Cassirer, etc.) y la de Baden (Windelband, Rickert, Lask, etc.). La diferencia entre ambas, que no viene al caso en esta nota, estriba en que mientras la escuela marburguesa hace hincapié sobre todo en la lógica, y se halla influida por la Crítica de la Razón Pura, la badense se basa de manera primordial en la axiología, y se halla bajo la Crítica de la Razón Práctica.

Fundamentalmente dos aspectos nuevos e interesantes podemos hallar en el neokantismo de Marburgo, que es el que nos ocupa en este sitio: a) su posición radical ante el problema de la "cosa en sí" y b) su relación con el idealismo hegeliano.

a) Si el neokantismo supera, en cierto sentido, al fundador del criticismo, se queda, en otro aspecto, a la zaga de Kant. Prurito de los marburgueses es reducir el pensar filosófico al "método trascendental", entendiendo por éste un examen de las condiciones de posibilidad, lógicas, del conocimiento. El método trascendental debe ser distinguido (como hace notar Natorp en esta Conferencia de 1912) del método psicológico, del metafísico y del lógico-abstractivo (como el de Aristóteles y Wolff). El método trascendental tiene dos notas principales: primera, debe basarse en un *factum*, siendo que no puede respirar, apunta Natorp, en el "espacio vacío del pensamiento abstracto"; segunda, debe remontarse a las condiciones de posibilidad, irreductibles, de todo conocer (lo no dado, lo postulado por el entendimiento sintético). Por lo que, resumiendo, puede afirmarse que el método trascendental es el que busca nuestro modo de conocer los objetos; el modo general que se requiere para apresarlos. Llevando a sus últimas consecuencias el método mencionado, la escuela de Marburgo se ha visto obligada a negar de manera definitiva *la cosa en sí*. De ahí que Natorp afirme que la reproducción no es en realidad más que una producción. El *factum*, entonces, no es algo dado, sino meramente propuesto. Y el conceptualismo idealista marburgués, lleva a Natorp a escribir que el concepto "no debe significar un segundo reconocimiento de una identidad dada de antemano, sino simplemente la postulación originaria de la identidad". Y también: "nada determinado existe para el pensar, que el pensar mismo no haya determinado". Y —con una sencillez espeluznante— llega, incluso, a decir (p. 28) que el entendimiento es, no el intérprete o el colaborador de la naturaleza, sino su *generador*. En este idealismo extremo se nos ha escamoteado la realidad, en un hábil acto de prestidigitación, bajo el sombrero de copa de unas *relaciones lógicas* vacías de contenido, de carne real. Kant, a pesar de su tesis de la incognoscibilidad del nómeno, aceptaba su existencia; pero sus discípulos neokantianos, queriendo ser fieles al método trascendental —y no a la realidad—, niegan también la raíz de lo dado, la masividad resistencial del correlato: la cosa en sí desaparece y toda realidad queda reducida a conexiones categoriales, a anudamientos lógicos: más allá de la relación sujeto-objeto hay sólo "mera falta de razón".

b) Pero hay otro aspecto en que decididamente supera a Kant. Nos referimos a la asimilación que los neokantianos Cohen, Natorp, Bauch han hecho del hegelianismo: "nos hemos acercado, afirma Natorp, en gran medida a las figuras del idealismo y principalmente a Hegel". ¿En qué se nota esta influencia? En que, ya que conciben el método trascendental como "progresivo, capaz de originar una evolución infinita" y como "no es rígido ni está encerrado en la inmovilidad cósmica eleática", poseen una filosofía dinámica. Claro que como la dialéctica es asumida de una manera inmanente, cabría la pregunta de si es posible una dinamicidad constreñida sólo al pensar.

Con respecto a Hegel dan un tímido paso hacia adelante y otro, decidido, hacia atrás: el paso hacia adelante consiste en criticar someramente, y con razón, el absolutismo idealista del autor de la "Ciencia de la Lógica", quien, por su prurito de racionalizar lo concreto, malinterpreta el proceso y lo idealiza; por eso, el método de Hegel, dice Natorp, "como absoluto que es, no puede conducir a un progreso infinito". El firme paso hacia atrás, consiste en la insólita "convicción" de que el ser es tan sólo una resistencia objetiva que se pone a sí mismo el pensamiento para entrar en función.

E. G. R.

ADOLFO SALAZAR, *La música orquestal en el siglo XX*. Brevario 117, Fondo de Cultura Económica. México, 1956. 172 pp.

Tomando la música moderna como resultado de una actitud frente a las formas empleadas por los compositores del siglo pasado, el autor de este libro logra una síntesis completa de las influencias y relaciones existentes entre las tendencias, las técnicas y las personalidades que entran en el lapso que abarca de 1890 a 1950; esto es, desde las primeras manifestaciones del "impresionismo", hasta las últimas consecuencias del "expresionismo".

Como guía segura para el desarrollo de su hábil exposición, establece tres maneras de reacción adoptadas por los compositores modernos. El proceso de estos modos de reacción, son titulados como sigue: a) como postnacionalista, la primera forma de reacción; b) impresionista-expresionista, la que tiene por base la ampliación o disolución del principio tonal; c) realista-objetivista, la que partiendo de la intensificación del carácter del motivo conduce a la escritura como fin último.

La más evidente de dichas reacciones, para quien no esté iniciado en los secretos de la música, es la que tiene por base el nacionalismo. El nacionalismo, ya se le considere como un aspecto de la resistencia al poderío extranjero o como una consecuencia del sentimentalismo romántico que inspira el anhelo de hacerse admirar por los extraños, aparece como un signo constante de que se hace mención en el libro lo mismo al tratar de las viejas naciones de Europa, que de las nuevas de América.

Manifestaciones notables del nacionalismo son, por ejemplo, el empobrecimiento de Prokofief y la pobreza de Shostacovich bajo el "realismo socialista" imperante en la Rusia Soviética, y la superación de lo folklórico alcanzada en México por la obra de Carlos Chávez.

A. B. N.

SOCIOLOGIA DEL JARDIN

(Viene de la pág. 23)

Hasta puede hallar a la novia que perdió en un día de nublado y neurastenia.

Al jardín van a parar todos los números sin premio de la lotería, los crucigramas irresolutos, las interminables horas de espera de las novias olvidadizas. El que pierde algo de seguro lo buscará en el jardín: los árboles florecen guantes impares, cada nudo de las ramas recuerda una cita a la que nunca se acude.

La amante ideal es el maniquí que se desnuda sin ofrecer resistencia ni compañía. Sólo el maniquí comprende al que se viste con sus mejores galas para el paseo solitario del jardín.

El jardín es la antesala de los suicidas que esperan la mayoría de edad de la muerte.

En el jardín público nace toda novela romántica, entre una y otra estación, mientras se aguarda que el jardinero enrolle al alfombra de las hojas muertas.

El jardín parece un andén en el que prospera el tibio clima de los adioses. Y sólo se aguarda la señal secreta de las aves migratorias para marchar con rumbo desconocido.

En el jardín se cometen crímenes atroces. No aparecen en el periódico gracias al desinterés del público hacia las hojas marchitas. Un crimen apasionante debe oler a tinta y sangre fresca.

Las hormigas celebran con un eterno peregrinar los funerales de la ilusión: el poeta escribe la página más marchita de la historia natural. La poesía es caediza como las hojas del otoño, pasa de moda con las estaciones.

El jardín es la cantera más sólida del recuerdo. Se olvidan rostros y palabras y la geometría del jardín perdura. La ciudad sin jardines tiende a desaparecer por asfixia lenta, por anemia del panorama.

Una ciudad no se rinde sin lucha. La última batalla la da en el jardín. El jardín es la morada de los héroes que mueren para que vivan sus estatuas, y de los que tienen el valor de enfrentarse a sí mismos en la soledad.



"toman el jardín como escaparate para exhibirse"

—Louis Faurer



"cántaro que ya ha ido muchas veces a la fuente"

—Kosti Ruohomaa



"la ilusión se conquista entre los niños"

—Fred Plaut