

UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN XIII • NUMERO 6
MEXICO, FEBRERO DE 1959
EJEMPLAR: \$2.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

GRANDEZA Y SOLEDAD

DE

PABLO CASALS

Por José María CORREDOR

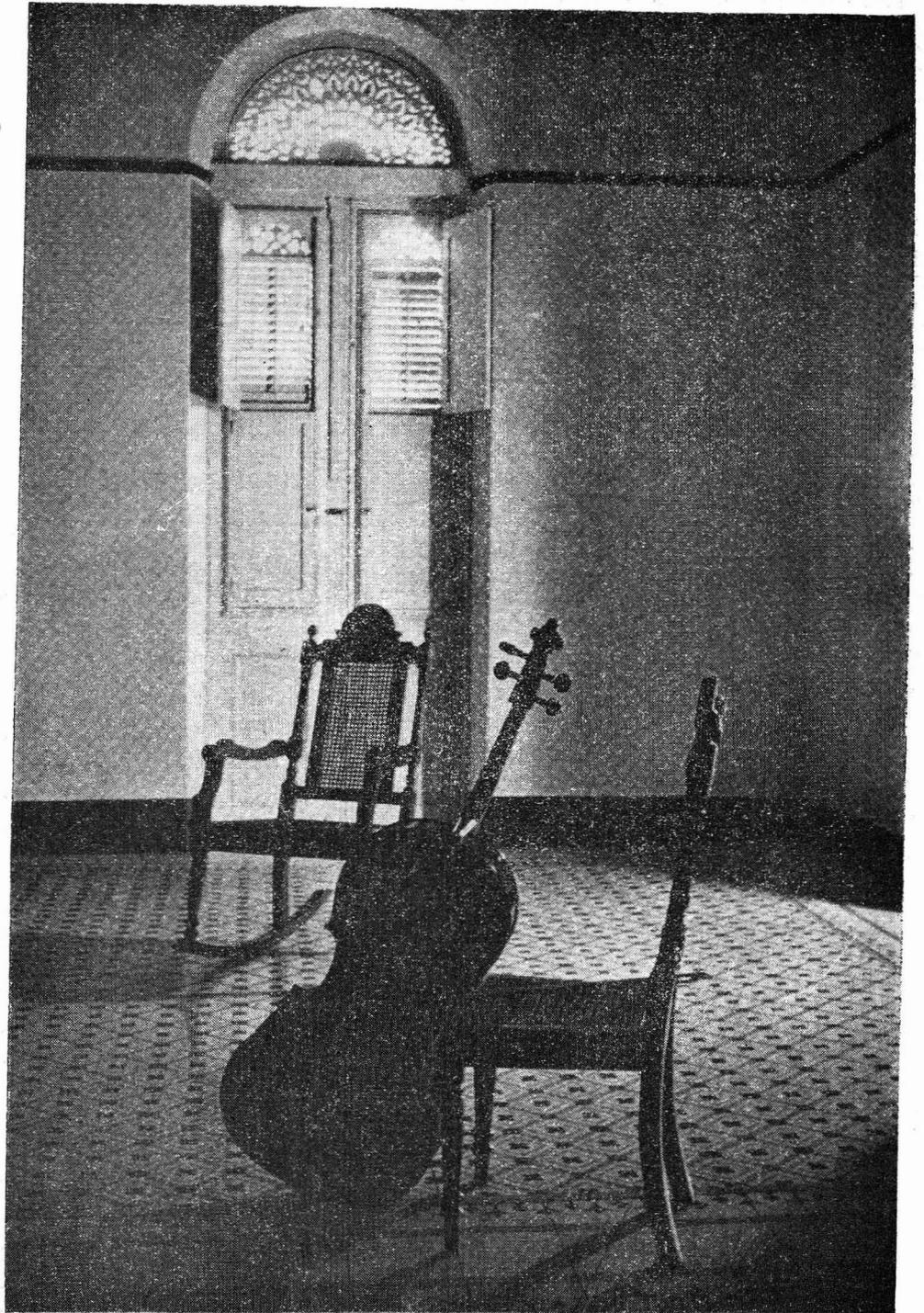
DENTRO DE LAS cuatro paredes de su pequeño cuartó, hay una gloria callada que espera cada día a nuestro gran músico, la del hombre que, sin pensar en la "inmortalidad trascendente del artista" de que habla Renán, gasta su tiempo en ayudar, consolar y alentar a los desventurados que vienen a él.

Es mucho el tiempo que le toma ocuparse de su correspondencia (en 1951 cuando regresó de Suiza, donde había estado mes y medio, el cartero de Prades le entregó un paquete que contenía 665 cartas). Por supuesto, un buen número de estas cartas vienen de gente muy conocida, pero cientos de ellas vienen de desventurados que piden ayuda, un consejo o algún favor. ¡Si pudiera verse como yo la he visto, la paciencia y la perseverancia de Casals cuando se trata de ayudar incluso a una persona desconocida, y su alegría cuando puede darle una respuesta favorable!

Durante el festival de 1953 un músico inminente le aconsejó posponer la lectura de sus cartas (que se apiñaban sobre la mesa) "Está usted muy cansado". "Es verdad", dijo Casals, "pero puede haber alguien en desgracia que pide socorro y ha puesto sus débiles esperanzas en mí. Eso es más importante que todos los festivales, creo." Un día se confió a mí y me dijo, "Recibo tales pruebas de afecto, no sabe cuántas veces he derramado lágrimas en este cuarto con una carta en la mano."

Otro día Casals diría: "La gente importante y los políticos frecuentemente vienen a pedirme que me una a alguna de sus organizaciones o grupos políticos. Me he negado siempre y no tengo intenciones de separarme de la línea que he adoptado. Sólo poseo una independencia moral que no tendría si actuara de otra manera. No soy un político; como lo he dicho ya, y repetiré siempre, soy un artista que desea ser fiel a los principios humanos."

Henos aquí en el pequeño cuarto. Alguien llama a la puerta. Es una joven estadounidense. "Vine a Europa a verle a usted", dijo a Casals. "Luego, iré a África a ver al doctor Schweitzer. Después regresaré a los Estados Unidos."



Un aspecto de la casa de Pablo Casals, en Puerto Rico

SUMARIO: *Grandeza y soledad de Pablo Casals*, por José María Corredor • *La feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Tres poemas*, por Rosario Castellanos • *¡Amor mío! ¡Amor mío...!*, por William Saroyan • *William Saroyan. Una entrevista imaginaria*, por Huberto Batis • *El sentido del espacio y la poesía de Rilke*, por Elizabeth Neilson • *Sirenas en el jardín*, por David Evanier • *Presentación de un político: Antonio Gramsci*, por Víctor Flores Olea • *Maquiavelo y el nuevo Príncipe*, por Antonio Gramsci • *Micrós en el alma del barrio*, por Carlos Valdés • *El Parque de La Venta*, por Raúl Flores Guerrero • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por Ernesto García Riera • *Teatro*, por Juan García Ponce • *Libros*, por Carlos Valdés, Víctor Flores Olea, José Emilio Pacheco y Huberto Batis • *Dibujos*, de Juan Soriano y Andréé Burg.

Dos hermanos benedictinos de Montserrat pasaron algunos días en Prades y discutieron asuntos musicales con Casals por largo tiempo. Posteriormente recibió una carta de ellos diciendo que cuando regresaron "todo Monserrat se reunió y todos, del Padre Superior a los chiquillos del coro, preguntaron por usted". "En Montserrat", dijo Casals, "nunca dejaron de cantar mis composiciones aun en los días más sombríos."

En 1952 Casals recibió de Bélgica un álbum lleno de firmas de gente deseosa de atestiguar su admiración en ocasión de su septuagésimoquinto aniversario (que tuvo lugar el 29 de diciembre de 1951). En la primera página había un mensaje muy afectuoso de la reina Isabel. Su hija, la antigua reina María-José de Italia, vino a Prades luego de haber finalizado el festival de 1951, y en aquella ocasión Casals y Serkin tocaron una Sonata de Beethoven para ella. Poco tiempo después, escribió a Casals diciendo "Tenga valor, querido amigo, yo también sé lo que el exilio significa".

También en 1952, Casals recibió un álbum con cientos de firmas de japoneses amantes de la música. Había sólo una fotografía de un concierto dado en Tokio (los hombres de un lado, las mujeres del otro), con los discos del Festival de Prades, de Bach. Las páginas del álbum estaban clasificadas por aldeas japonesas. En la parte superior de una página estaba el nombre "Hiroshima". Debajo habían firmas desaliñadas, evidentemente de niños pequeños. Al pie había una inscripción en japonés e inglés que decía, "Nacimos después de la bomba atómica de Hiroshima y ya somos admiradores de su gran arte".

Ya hemos mencionado que en septiembre de 1951, Casals fue a Zürich a dirigir un concierto en ocasión de su septuagésimoquinto aniversario. Unos ciento veinte cellistas de todos los países tomaron parte en el concierto. ¡Nunca antes se habían visto tantos cellistas en una orquesta! Los boletos se agotaron dos días después del aviso, y algunas gentes pagaron hasta diez veces su valor a los revendedores que los habían comprado para especular.

Schweitzer, que en aquel entonces estaba en Gunsbach, vino al concierto de Zürich. Uno de los números del programa, interpretado por todos los cellistas, era *Los Reyes Magos*, un fragmento de la composición inédita de Casals *Oratorio del Pesebre*. El doctor Schweitzer dijo a Casals que lo que acababa de oír pertenecía a la gran música de todos los tiempos.

Hay una fotografía en la pared, en la que vemos al ermitaño de Lambarene y al ermitaño de Prades muy pensativos. "¿Esta fotografía fue tomada en Zürich en ocasión de este concierto?" "Sí: después del concierto fuimos a una recepción donde Schweitzer me llevó aparte y dijo que quería hablarme, y fue durante esta conversación cuando mi gran amigo declaró '¡Es mejor crear que protestar!' '¿Y por qué no hacer las dos?', respondí. 'Los Festivales de Prades tienen el doble carácter de creación y protesta, y lo que es más, la protesta puede ser la creación más ardua y la más exigente'. 'En todo caso', dijo Schweitzer, 'Acepto todo lo que usted hace ya que conozco los motivos morales que lo inspiran'. Le expliqué las verdaderas razones de mi protesta, y después permanecimos en silencio, sumi-

dos en la meditación, y sin que nos percatáramos alguien debe haber tomado esta fotografía que atesoro muy particularmente."

En el verano de 1952 Casals fue a Zermatt a dar conferencias sobre la interpretación de Bach. El producto de estas conferencias fue empleado en la construcción de un Pabellón español en el Instituto Pestalozzi en Suiza. Casals anticipaba con placer el hablar con los guías alpinos. "¡Qué hombres tan estupendos y con qué devoción practican!" Le dieron una bienvenida imponente y le confirieron el título de *Primer guía honorario de Zermatt*. He aquí el texto del diploma oficial que le obsequiaron: "Homenaje a Pablo Casals (Casals les agradeció dándoles un recital privado). En el año de 1952 la Corporación de Guías de Zermatt, a través de su Presidente, ha conferido a Pablo Casals el título de *Guía Honorario de Zermatt*. A través de esta distinción desea hacer constar su gratitud a un Maestro de reputación universal, que ha prestado a este pequeño lugar un

Esta Revista
no tiene agentes
de suscripciones

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.

Secretarios de redacción:

Juan García Ponce y Carlos Valdés.

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

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

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES, DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—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. FÁBRICA DE CHOCOLATE "LA AZTECA, S. A."—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.

lustre especial dando este curso musical. Pablo Casals ha mostrado así a todos los artistas la inspiración que puede encontrarse en nuestras montañas. Ha sido el guía por excelencia que conduce a las más altas cumbres. Estamos orgullosos de añadirlo al número de nuestros miembros". Los artistas que asistieron a este curso provenían de Suiza, Estados Unidos, Alemania, Inglaterra, Italia, Grecia, Japón, México, Argentina, etc. He aquí una carta escrita por un cellista italiano, a Casals, la cual muestra que la atmósfera del curso era superior a cualquier descripción posible: "Los días pasan, la chispa que usted encendió parece apoderarse gradualmente de nuestras ideas, sentimientos y trabajo. Todo parece convertirse en placer, todo está vivo. Lo que casi creíamos que había cobrado forma definitiva ha adquirido un nuevo sentido; los más elementales problemas del cello desde los principios generales, hasta los mínimos detalles de ejecución. Con un instrumento como el cello, o con una oración, o por cualquier otro medio, la belleza puede ser suscitada. Esta convicción, esta fe debe estar continuamente con nosotros, aun si, como a veces sucede, una sensación de soledad y de imperfección se apodera de nosotros; sí, cuando tocamos casi llegamos a odiar el sonido de nuestro instrumento. Usted nos ha dado la fuerza de luchar contra esta soledad — usted nos ha dado la alegría de una Victoria, una alegría que habíamos perdido y ha renacido."

En diciembre de 1953 el señor Roger Nordman, Secretario General de la *Chaine du Bonheur Internationale*, escribió a Casals para pedirle participara en su obra de caridad. "En nombre de las organizaciones radiodifusoras de Suiza, Francia, Italia, Alemania, Austria, Bélgica, Holanda, Trieste y Saarbrücken, le pedimos hacernos el gran honor de tocar durante cuatro o cinco minutos y de hacer un llamado en catalán en favor de los niños, a los millones de europeos que lo estarán escuchando".

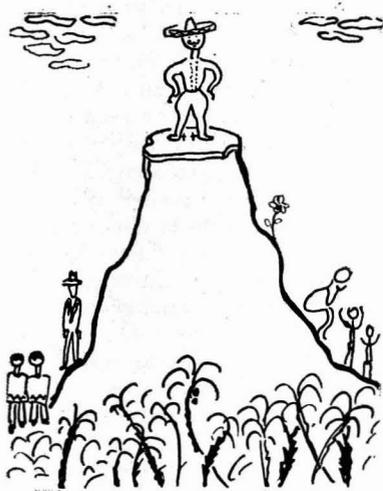
La radiodifusión de esta Cadena, que es transmitida en Lausana cada año antes de la Navidad, es la única retransmitida simultáneamente por un grupo de estaciones europeas. Casals aceptó la invitación una vez que se cercioró de que los niños españoles recibirían su parte de regalos.

El servicio técnico de la radio francesa llegó a Prades el domingo 20 de diciembre a grabar el llamado de Casals y su ejecución de la Pastoral de Bach para órgano y el Villancico de la tonada catalana popular *El Cant dels Ocells*.

Desde su pequeño cuarto, la noche del 22 de diciembre Casals escuchó la transmisión. Al desvanecerse las últimas notas del villancico catalán escuchó a los anunciadores uno tras otro: "Aquí Lausana. Las campanas de nuestra ciudad tocarán para agradecerle Pablo Casals... Aquí Roma, las campanas de nuestra ciudad repicarán para darle las gracias Pablo Casals... Aquí París... Aquí Viena... Aquí Bruselas... Aquí Hamburgo."

El escritor americano, Max Eastman, ha dicho de Pablo Casals: "Ningún otro hombre ha sido capaz de combinar de esta manera el genio musical con la estatura moral. Esta estatura recibió aquella tarde un tributo conmovedor".

(Pasa a la pág. 11)



¿LOCURA?

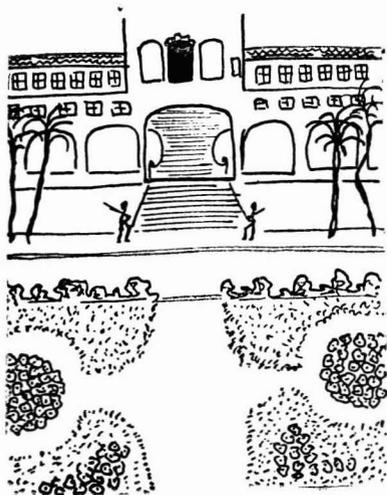
No. Contra lo que ciertos ingeniosos han afirmado, el general Ydígoras no es ningún paranoico. Su actitud hacia México, con toda su increíble agresividad, con su insolencia, con todos sus deliberados impedimentos para alcanzar una solución equilibrada y justa, es fruto de una bien premeditada táctica, que no de una crisis mental. Evidentemente, Ydígoras sabe lo que quiere, y ha puesto al servicio de sus afanes una ingeniosa maquinaria que, lejos de suscitar nuestra sonrisa, nuestro desprecio, o nuestras inútiles furias, debería ponernos en guardia frente a las verdaderas intenciones que aquélla encubre.

DESPRESTIGIO

AHORA BIEN, ¿cuáles son esas intenciones? No es necesario ser un experto en cuestiones internacionales para adivinarlas. Lo que el actual mandatario de Guatemala ha pretendido al desencadenar el presente conflicto, no es otra cosa que el desprestigio continental de México.

LA OPORTUNIDAD

NUESTRA REPÚBLICA ha vivido, durante los últimos años, en un injustificable aislamiento respecto



LA FERIA

DE

LOS DIAS

de las naciones hermanas. No sólo no hemos correspondido a la genuina esperanza que ellas han puesto siempre en este hermano mayor que es México. Ni siquiera nos hemos preocupado por establecer, al sur de nuestras fronteras, nexos inteligentes, vínculos capaces de propiciar el diálogo constante, la comprensión mutua, el intercambio cultural y el conocimiento recíproco —y bilateralmente feraz— de nuestros problemas. Tal situación ha creado entre nuestros vecinos hispanoamericanos un clima de alejamiento espiritual y de ignorancia; clima aprovechable por determinados intereses hostiles al influjo de México —y a cuanto este influjo significa de afirmación de los privilegios nacionales—, para sembrar, en perjuicio de nuestro país, en un momento dado, la desconfianza y el recelo. Y esos intereses, hoy representados por el señor Ydígoras, no han vacilado en servirse de tamaña oportunidad.

HABIL MANIOBRA

LA MANIOBRA ha sido hábil. Pues, de cualquier modo que se vea el conflicto, el Gobierno de Guatemala lleva todas las de ganar. Si México decidiera adoptar, eventualmente, una actitud enérgica, los órganos informativos y publicitarios de Ydígoras y de sus ocultos patrocinadores, los magnates que lo auspician, no tardarían en proclamar que una nación grande está atropellando a una pequeña; y es seguro que la simpatía universal por el débil operaría aquí como un argumento político de primer orden para desacreditarnos. Y si, por el contrario, México optara, en definitiva, por soslayar el incidente, tampoco dejarían de tener, Ydígoras y los suyos, armas para volver en contra nuestra la opinión americana; pues nada les impediría, por ejemplo, interpretar públicamente el hecho como ineptitud y flaqueza de nuestra parte; o bien insistirían en seguir produciendo nuevas causas de fricción que habrían de obligar, a la larga, a



nuestras autoridades, a medidas más drásticas (y, según hemos advertido, más susceptibles de ser esgrimidas y desvirtuadas tendenciosamente).

LECCION

HA de convencerse nuestro Gobierno —y recordamos la promesa que, al efecto, nos hizo nuestro actual presidente en su discurso de toma de posesión— de la necesidad de fomentar desde luego mejores relaciones con los pueblos hermanos, evitando así el peligro de futuras maniobras de ocasionales, inescrupulosos mandatarios de a qu e l l o s mismos pueblos, en perjuicio de nuestra nación y de nuestra necesaria amistad recíproca.

DISCRIMEN

POR LO DEMÁS, todos los mexicanos nos hemos dado cuenta, por fortuna, en el caso de Guatemala, de que no se trata de un conflicto entre dos pueblos, sino de un malévolamente incidente provocado por el mercenario gobernante de uno de ellos. Nunca subrayaremos demasiado este discrimen, cuyo olvido redundaría en la mayor de las injusticias.

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

LA BIBLIOGRAFÍA de Domingo Faustino Sarmiento es de las más extensas, si no la más, de la literatura hispanoamericana. A los 52 grandes volúmenes de las *Obras completas* (Belin Sarmiento, París, 1889-1909) han sucedido ediciones y reimpresiones, traducciones y estudios de las obras más celebradas o más representativas del gran argentino. Entre ellas, *Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*, es la más difundida y estudiada. Esta vez, la calidad de la obra y la cantidad de ediciones se dan la mano. Hoy Sarmiento es un clásico y *Facundo* se incluye entre las obras maestras universales.

De 1888 a la fecha las ediciones de *Facundo* se vuelven imprescindibles en los proyectos editoriales de difusión cultural americana y en las colecciones de textos fundamentales; la "Biblioteca Latinoamericana — Colección de los Mejores Autores", de José Batlle y Ordóñez, lo imprimió en tres pequeños volúmenes (Montevideo, 1888-1889); la "Biblioteca de *La Nación*" (Buenos Aires, 1903) lo editó sucesivamente en 1906, 1909 y 1917; otras colecciones bonaerenses lo publican, acompañado de estudios: "La Cultura Argentina", de José Ingenieros, con prólogo de Joaquín V. González (1915) y la "Biblioteca Argentina", de Ricardo Rojas (1916). En 1935 la Sociedad de Bibliófilos Argentinos hizo una edición de lujo, al cuidado de Alberto Palcos, autor de numerosos estudios e investigaciones sobre Sarmiento.

A Palcos se debe la primera edición crítica del *Facundo*, impresa bajo los auspicios de la Universidad de La Plata, en 1938. Este mismo año, Pedro Henríquez Ureña redactó una breve introducción al *Facundo*, que aparece al frente del vol. II de "Las Cien Obras Maestras", que lo incluyen (Buenos Aires, Editorial Losada; hay reimpresiones de 1942, 1945 y 1947). De 1938 en adelante, se multiplican las ediciones populares argentinas: Biblioteca Mundial Sopena, Clásicos Universales (Editorial Tor), Colección Austral (Espasa-Calpe), Biblioteca de Clásicos Argentinos (Estrada), Clásicos Inolvidables (El Ateneo), etc. En 1955 apareció la edición preparada por Raúl Moglia, para la editorial Peuser, de Buenos Aires, y en 1957, la que lleva introducción y notas de Emma Susana Speratti Piñero, vol. 2 de la colección "Nuestros Clásicos" que edita la Universidad de México. Otra edición mexicana se publicó en 1958, hecha por la Editorial Novaro en su serie "Escritores de América", N° 124.

El *Facundo* de "Nuestros Clásicos" (México, UNAM, 1957, 283 pp., de las cuales las 23 primeras ocupan la introducción, la bibliografía y un cuadro cronológico de "Sarmiento y su época", elaborados especialmente por su autora para esta colección) inaugura un nuevo tipo de edición, intermedio entre las populares y las eruditas. Por su tiraje y presentación resulta económica, manuable, pero siempre digna del pie de imprenta; la calidad del estudio introductorio, la bibliografía específica, la sincronización de la vida y obra de Sarmiento con los acontecimientos históricos y culturales, la limpieza del texto, etc., hacen de este volumen el modelo de la colección en marcha, una

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

edición eminentemente universitaria: para el profesor y para el alumno. La doctora Speratti no se detuvo en preparar un texto crítico, con las variantes y supresiones que se han señalado en las ediciones primitivas; eligió el de la sexta, de 1889, tomo VII de las *Obras completas*, conservó las notas de Sarmiento que aparecen en aquéllas y agregó las de Pedro Henríquez Ureña que figuran en el *Facundo* de "Las Cien Obras Maestras".

Quien desee puntualizar las vicisitudes textuales del *Facundo* debe consultar las ediciones de Alberto Palcos (La Plata, 1938) y Raúl Moglia (Buenos Aires, 1955), y, sobre todo, el estudio de Guillermo Ara, de la Universidad de Buenos Aires, sobre *Las ediciones del "Facundo"* ("Revista Iberoamericana", julio-diciembre de 1958, vol. XXIII, N° 46, pp. 375-394), donde se analizan detenidamente las primeras seis: Santiago de Chile (1845 y 1851), Nueva York (1868), París



"Sarmiento es un clásico"

(1874), Montevideo (1888-1889), y la sexta, de las *Obras completas* (1889). Ara ha cotejado, aunque no en su totalidad, el primitivo texto del folletín de "El Progreso" (mayo y junio de 1845) con el de la primera edición en volumen, hecha en la misma imprenta del periódico (julio del mismo año), y encuentra variante que nunca se habían advertido. Ara también rectifica algunas observaciones inexactas de Palcos y Moglia, examina las notas de Alsina de una a otra edición, hace el recuento de las traducciones.

En la introducción de la doctora Speratti vemos surgir el libro de Sarmiento desde el destierro en Chile, pasando por la autocrítica del autor, su "visión e ideales", hasta adentrarnos en los "procedimientos y expresión" literarios del *Facundo*. Finalmente se reclama la actualidad de la obra: "Aunque algunas de sus opiniones hoy no se sostengan totalmente, sí se sostiene en cambio con una perduración de fatalidad el proceso del caudillismo, la aparición de tiranías, los métodos y regímenes opresivos y denigrantes de que se valen y que el libro nos muestra tan verazmente." Así, prescindiendo incluso de su valor artístico, que

lo tiene y mucho, se justifica con plenitud toda reimpresión del *Facundo*: "ante una España ensombrecida y amordazada, ante una América hispánica en la que son contados y sintomáticamente escasos los gobiernos de corte democrático y liberal".

El centenario de la aparición del *Facundo* (1845-1945), contribuyó sin duda a la revalorización de la obra; numerosos libros y estudios se publicaron entonces como "Homenaje a Sarmiento", entre ellos el de la revista *Cuadernos Americanos* (septiembre-octubre de 1945, año IV, N° 5, pp. 143-220), que agrupó las firmas más distinguidas. Aparte de los trabajos interpretativos y expositivos de las doctrinas de Sarmiento, allí se incluyeron páginas estrictas sobre la obra centenaria: Antonio Castro Leal, *El "Facundo" de Domingo Faustino Sarmiento*, pp. 147-149; Carlos García Prada, *La americanidad del "Facundo"*, pp. 152-154; Ezequiel Martínez Estrada, *La inmortalidad de "Facundo"*, pp. 207-220, etc. Posteriormente, la misma revista ha publicado otros trabajos sobre el mismo tema: Mariano Morinigo, *Universalidad del "Facundo"* (julio-agosto de 1950, año IX, N° 4, pp. 183-199) y Alfredo E. Ves Losada, "*Facundo*" y el miedo como estructura del poder (septiembre-octubre de 1953, año XII, N° 5, pp. 190-205).

Después de los ensayos especializados, como los de Alberto Palcos (*Facundo, rasgos de Sarmiento*, 1934, y *El Facundo*, 1938) hay que agregar el de Medardo Vitier, *El "Facundo" de Sarmiento*, cap. III de su libro *Del ensayo americano* (México, Fondo de Cultura Económica, 1945, vol. 9 de la colección "Tierra Firme", pp. 63-73) y el de Américo Castro, *En torno al "Facundo" de Sarmiento*, publicado en la revista "Sur", de Buenos Aires, agosto de 1938, N° 47, pp. 26-28. Obras de consulta indispensable son las de Ricardo Rojas: *Bibliografía de Sarmiento* (Universidad de La Plata, 1911), *El pensamiento vivo de Sarmiento* (Buenos Aires, Losada, 1941 y 1944), *El profeta de la pampa: Vida de Sarmiento (idem & ibidem)*, 1945, 1946 y 1948) y la monumental *Historia de la literatura argentina* (especialmente los caps. IX-XII del tomo I de "Los Proscriptos"; hay ediciones de 1925 y 1948).

En fin, los trabajos biográficos de Lugones, Manuel Gálvez, Julia Ottolonghi, Ezequiel Martínez Estrada, A. W. Bunkley; los estudios de Alberto Palcos, David Peña, Dardo Cúneo, José E. Iturriaga, Leopoldo Zea, Raimundo Lida, Ana María Barrenechea, Enrique Anderson Imbert, Alberto Zum Felde, Ricardo Sáenz Hayes, Gregorio Bermann, José P. Barreiro, Andrés Iduarte, Emeterio S. Santovenia, Tulio Halperin Donghi, Fernando Alegría, Jorge Luis Borges, Pedro Henríquez Ureña, Santiago Montserrat, Carlos Alberto Erro, Germán Arciniegas, Anibal Ponce, Waldo Frank, etc., etc.

Al cabo de los años y bajo el peso de tanto papel, la imagen de Sarmiento se nos borraría si no la salvaran íntegra los *Recuerdos literarios* de José Victorino Lastarria (Leipzig, 1885, pp. 81-83), quien conoció a Sarmiento por los días que escribía el *Facundo*. En cambio la imagen de Facundo, cuya sombra todavía persiste en la política hispanoamericana, ha pasado triunfante a la literatura: *El general Quiroga*, de Manuel Gálvez; *El general Quiroga va en coche al muere*, de Jorge Luis Borges, y *Facundo en la Ciudadela*, de Vicente Barbieri.

TRES POEMAS

DOS MEDITACIONES

I

CONSIDERA, alma mía, esta textura
áspera al tacto, a la que llaman vida.
Repara en tantos hilos tan sabiamente unidos
y en el color, sombrío pero noble,
firme y donde ha esparcido su resplandor el rojo.

Piensa en la tejedora; en su paciencia
para recomenzar
una tarea siempre inacabada.

Y odia después, si puedes.

II

HOMBRECITO ¿qué quieres hacer con tu cabeza?
¿Atar al mundo, al loco, loco y furioso mundo?
¿Castrar al potro Dios?

Pero Dios rompe el freno y continúa engendrando
magníficas criaturas,
seres salvajes cuyos alaridos
rompen esta campana de cristal.

LA VELADA DEL SAPO

SENTADITO en la sombra
—solemne con tu bocio exoftálmico; cruel
(en apariencia, al menos, debido a la hinchazón
de los párpados); frío,
frío de repulsiva sangre fría.

Sentadito en la sombra miras arder la lámpara.

En torno de la luz hablamos y quizá
uno dice tu nombre.

(Es septiembre. Ha llovido).

Como por el resorte de la sorpresa saltas
y aquí estás ya, en medio de la conversación,
en el centro del grito.

¡Con qué miedo sentimos palpitar
el corazón desnudo
de la noche en el campo!

FALSA ELEGIA

COMPARTIMOS sólo un desastre lento.
Me veo morir en tí, en otro, en todo
y todavía bostezo o me distraigo
como ante el espectáculo aburrido.

Se destejen los días,
las noches se consumen antes de darnos cuenta;
así nos acabamos.

Nada es; nada está
entre el alzarse y el caer del párpado.

Pero si alguno va a nacer (su anuncio,
la posibilidad de su inminencia
y su peso de sílaba en el aire),
trastorna lo existente,
puede más que lo real
y desaloja el cuerpo de los vivos.

ROSARIO
CASTELLANOS

¡AMOR MIO! ¡AMOR MIO!...

Por William SAROYAN

Dibujos de Juan SORIANO

Lo ÚNICO que sabía hacer bien era tocar el piano y cantar. No sabía una palabra de cocina, ni de materia semejante, y, aunque un pastel fuera lo que más le gustaba en la vida, de ningún modo habría querido meterse a fabricarlos. Ella misma se parecía un tanto a los pastelillos que continuamente devoraba: rellena y rolliza, color de rosa —como un bebé, aunque ya se acercara a los cuarenta—. Presumía de haber sido actriz. “Yo he actuado durante tres largas temporadas”, había dicho a la madre del muchacho, la cual quería bien a su vecina, aunque tuviera cosas que no alcanzara a comprender como: “¿por qué, siendo casada, no tiene hijos?, ¿por qué se pasa todo el santo día cortando vestidos, probándose los, componiéndose?”

“Me pregunto” —decía la madre del muchacho a la hermana mayor, mientras preparaba algún platillo o vigilaban el horno— “por qué”; y añadía en el inglés mal tajado que le gustaba usar cuando se refería a ella: “Me pregunto por qué tiene que aparentar que es tan feliz...” Pero en seguida se respondía a sí misma en italiano: “¡Qué bien toca el piano! ¡Vale la pena tenerla de vecina!”

Ellos acababan de dejar el barrio italiano para venirse al americano. La vecina era americana, y la madre del muchacho pensaba que todas las mujeres del país debían ser como ella: delicadas, dulces y cremosas, carnuditas, color de rosa...

Aquella vecina venía a verlos muy a menudo, “porque —decía— influye mucho en mi modo de ser la cercanía de las buenas gentes”.

—Usted sabe, señora Amendola —le decía— es un gran placer tener una vecina como usted. Es maravilloso ver cómo educa a sus muchachos, usted sola, sin marido; a todos esos hermosos chiquillos y chiquillas que crecen.

—Mis chiquillos son buenos chiquillos —contestaba la madre del muchacho—, yo los crío, yo los cuidé: que dolores de cabeza, que de muelas, que no quieren ir a la escuela... Me ocupo de todo —y la señora Amendola se ponía a reír como si rugiese. Luego, mirando a la vecina, añadía—. Son mis niños, la fastidian a una, se trajina, se grita, pero, al menos, se ama. ¿Usted no ha tenido niños?

—No —contestaba la vecina—. En esas ocasiones el muchacho se sentía molesto; su madre era ruda y entrometida. Era, cuando menos, la tercera vez que preguntaba a la vecina si no había tenido hijos. Sabía que, en el fondo, le habría gustado preguntar: —¿Cómo le hizo para no tenerlos? Una mujer tan hermosa como usted, que no le hace falta nada para hacerlos...

La vecina se había acostumbrado a venir de visita con frecuencia, sobre todo cuando su marido andaba de viaje. Recorría todo el territorio, desde Bakersfield hasta Sacramento; vendía pequeños artículos de metal y chucherías. Alguna vez su mujer había ido con él en el recorrido; desde entonces prefirió quedarse en casa

porque el viaje era muy molesto. Y, como no iba, se quedaba sola y se ponía triste: entonces pensaba en ver a la familia italiana.

Una tarde se presentó llorando. La madre del muchacho la recibió en los brazos, como si hubiera sido una de sus chiquillas, y la consoló.

Pero el muchacho notó cierta cosa artificial que lo dejó perplejo; ella no estaba llorando *de o de veras*. Sus lágrimas no tenían sinceridad, como esas que derrama uno diciendo “Dios sabe cuánto sufro”, producto de una pena real, o cuando se siente angustia...: se hubiera podido decir que a ella se le había antojado, de repente, soltarse a llorar, y no se había privado de hacerlo; un antojo como el de comprar una docena de hojaldres de crema y comérselos. Al menos esa fue su impresión.

—¡Señora Amendola! —decía—. Estaba sentada yo sola en mi casa, y de pronto me he puesto a pensar en todos esos años pasados... y me ha dado miedo. Me puse a llorar. Tengo el corazón hecho una sopa... Dijo, y después sonrió de un modo que al muchacho le pareció *formidablemente bello y formidablemente extraño*. Derramó ella su mirada, la detuvo sobre la hermana del muchacho, sin dejar de sonreír, y, luego, la fijó en él y lo desconcertó. Fue una mirada larga. No una mirada común y corriente. Ella era extraordinariamente hermosa, de cuerpo espléndido, dueña de un montón de cosas... Por eso se turbó. Sus brazos eran tan redonditos...

Los hermanos más chicos se habían acostado ya; sólo estaban allí, con la vecina, la madre, la hermana y él. La madre dijo:

—No se atormente así, ya le pasará. Siéntese con nosotros a platicar; después se sentirá mejor. ¿Qué es lo que le pasa?

—Me siento tan triste —explicó— cuando veo los años pasados; cuando me veo niña, luego muchacha, en el colegio; después cuando logré llegar al escenario... Me siento tan sola...

—Pero eso no es nada —le dijo la señora Amendola—. ¿Quiere un vaso de vino?

No esperó respuesta. Sacó la botella y llenó dos vasos, uno para ella misma y otro para la vecina.

—Beba un poco de vino, eso le hará bien.

La vecina lo probó.

—¡Ah! Es tan bueno —dijo al cabo—. Tiene una familia maravillosa, señora Amendola.

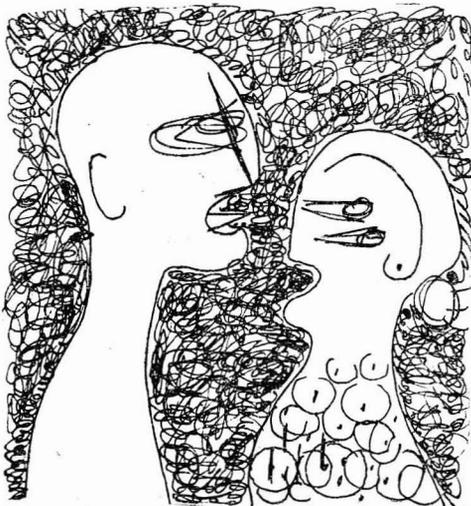
Aquel día la vecina añadió:

—¿No quieren venir a conocer mi casa? Me gustaría que la vieran.

—Claro —contestó la madre del muchacho. Tenía curiosidad de ver cómo la tenía arreglada. Pasaron, pues, a la casa contigua. La vecina les enseñó los cuartos, todos, uno por uno. La casa era igual exactamente a su dueña: blandita, delicada, rosa... Todos los cuartos idénticos, excepto el del marido, que tenía uno para él solo, con cama y todo lo demás. Algo había de sospechoso en eso, pensaba el muchacho. Los americanos eran diferentes a los italianos, ya lo sabía; pero que el marido durmiera en un lecho y ella en otro, no era normal. La recámara de ella no se parecía a los lugares que uno conoce en este mundo; se asemejaba tanto a la mujer que una especie de pudor impidió al muchacho entrar en ella. Se quedó en el umbral, mientras su hermana y su madre lo admiraban todo; pero la vecina se dio cuenta de eso y lo cogió de la mano. Se turbó; hubiera querido estar con ella así siempre, los dos solos, en otro mundo. Ella reía levemente y decía: —Quiero que *tú también* conozcas mi cuarto, Tommy. ¡Eres un muchacho tan inteligente y tan fino...!

No estuvo muy seguro, quizá fuera efecto de su imaginación, pero le pareció que, al decir aquello, la mujer le había apretado la mano con más fuerza. Tuvo miedo y experimentó la sensación de náusea. No conocía muy bien todavía a los americanos, y temió confundir las cosas. Quizá fuera cierto que ella le había apretado la mano, pero quizá lo había hecho como cualquier persona mayor lo hace, o como un pariente. Eso, o porque era su vecina, y no por otra cosa. Retiró la mano en cuanto pudo. No dijo nada de la recámara porque sabía que todo lo que dijera parecería ridículo. Era un lugar adonde le hubiera gustado entrar para quedarse allí siempre, con ella. Pero decirlo era insensato. Estaba casada. Era tan grande como para ser su mamá, aunque fuera más joven que la señora Amendola: eso era lo que hubiera querido decir, que fuera su madre.

En aquella visita a la casa, ella preparó chocolate y les dio una taza. Las tazas eran muy finas y muy bonitas. Trajo también un plato lleno de pastelillos de todos sabores. Los hizo comer mucho, pues por cada pastel que ella comía los hacía comerse otro; así, a cada uno le tocaron cuatro. Por último no quedaron sino dos. Entonces se rio; dijo que nunca tenía pasteles suficientes y que, como Tommy era el único hombre del grupo, y —en vista de las circunstancias— ella iba a comerse uno de los dos, él debía comerse el otro. Dijo todo esto de un modo que lo turbó aún más que antes. Se sintió confundido y terriblemente triste. Aquella sensación nueva parecía pertenecer a un mundo irreal. Era como si hubiese experimentado el deseo de abandonar el mundo para nunca volver, entrar a un extraño reino de calor, belleza, como-



didad, y... de algo más cuya existencia se le revelaba en la voz de ella, en su manera de reír, en su intención, en la apariencia de la casa, y, sobre todo, en sus miradas. Se preguntó si la madre y la hermana lo habrían notado. Esperó que no.

Después del chocolate, su madre pidió a la vecina que tocara el piano y les cantara alguna cosa; no se hizo del rogar. Cantó tres canciones: una dedicada a su madre, otra a la hermana, y después dijo: —Esta es para Tommy —entonces cantó “Tiempos de mayo”, una canción en que, con voz alegre y estentórea, se repite una y otra vez: “Amor mío, amor mío...” Se sintió halagado, envanecido. Esperó de nuevo que su madre y la hermana no hubieran comprendido la alusión. Supuso mal, porque lo primero que dijo la señora Amendola al volver a la casa fue:

—Tommy, creo que has hecho una conquista — y rompió a reír con sus rugidos.

—Ella está loca por ti, Tommy — le dijo la hermana.

Esta tenía tres años más que él, es decir, 17 años, y tenía ya un novio, aunque no supiera si se casarían algún día.

—¡Oh! Es muy amable; nada más —respondió—. Es su manera de ser con todos nosotros.

—No, no —replicó la hermana— ha sido *más amable* contigo que con nosotros. Se está enamorando de ti, Tommy. Y tú... a lo mejor también te estás enamorando, ¿verdad?

—¡Déjame en paz! — gritó el muchacho.

—Te lo dije, mamá —dijo la hermana— ¿ves cómo también está enamorado él?

—Mamá, dile que se calle — dijo.

—Deja a mi niño tranquilo, ¿entendés? — dijo la señora Amendola, y rompió a reír de nuevo. Como broma podía pasar. La madre y la hermana reían más y más; luego él también terminó riéndose. De pronto, le pareció que la risa era muy fuerte.

—Más quedo —dijo— si nos oyera creería que nos burlamos de ella.

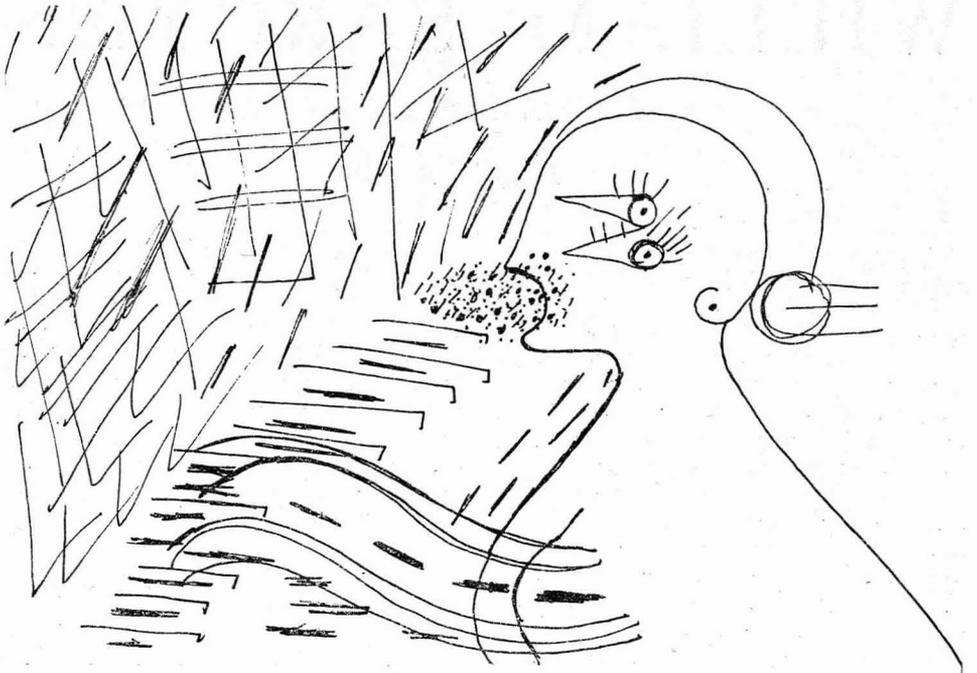
—Mamá, está enamorado — repitió la hermana.

La madre alzó los hombros. Temió él que fuera a lanzar alguna de sus observaciones sarcásticas, y sólo deseó que no fuera demasiado cruel.

—Es una mujer *muy amable* — dijo solamente, y la hermana volvió a reír.

Se decidió a no pensar más en ella. Sabía que si lo seguía haciendo, su madre y la hermana lo adivinarían y se burlarían de él. Y no era cosa de burla. Era algo tan hermoso, probablemente lo mejor que le aconteciera. No quería que se mofaran de eso. No habría sabido explicar por qué, pero era necesario que no se divirtieran a su costa.

En la mañana, el piano lo despertó. Experimentó la misma sensación que la víspera cuando ella le tomó la mano, solamente que ahora más aguda. No tenía la menor gana de levantarse a trabajar. Quería estar con ella, en una recámara como la que vio el día anterior, alejados los dos del mundo, de todos, para siempre. Ella cantaba la misma canción, los cuatro *couplets* enteros de: “Amor mío, amor mío, amor mío...”



Pero la madre lo obligó a levantarse.

—¿Qué tienes? —preguntó—. Vas a llegar tarde a tu trabajo. ¿Estás enfermo?

—No. ¿Qué hora es?

Saltó fuera del lecho, se vistió, desayunó, montó en la bicicleta y se fue a toda velocidad a la tienda de ultramarinos donde trabajaba. Llegó con dos minutos de retraso.

El idilio duró un mes, todo el de agosto. El marido apareció el día 15, salió dos veces al patio y se volvió a ir.

No sabía el muchacho en qué pensar. Ella seguía viniendo dos o tres veces por semana. Salía con frecuencia al patio. Invitó a la familia algunas veces más, les ofreció siempre chocolate y pastelillos. Y casi todas las mañanas él despertaba al oír: “Amor mío, amor mío...”

Cuando se acordaban del asunto, la hermana y la madre se reían de él.

Una tarde, en septiembre, al volver a casa, las encontró hablando de la vecina.

—Es una desgracia —decía su madre. Y a él—. Toma, aquí está tu sopa. Realmente no tienes suerte.

—Compartimos tu pena — añadió la hermana.

—¿De qué hablan? — dijo.

—De nada. Ahora ya es demasiado tarde — siguió la hermana.

—¿Demasiado tarde para qué? — preguntó.

—Perdiste demasiado tiempo, ahora ya no puedes esperar nada...

—¡Ah! ¡Ya es bastante! ¿Qué demonios está pasando?

—Que ya tiene otro enamorado — dijo la hermana.

Se quedó aturdido, sintió de nuevo que el asco y la náusea le subían; pero hizo un esfuerzo por seguir comiendo y no delatarse.

—¿Quién? — dijo.

—Hermanito, ya sabes bien *quién*.

No sufría. Estaba encolerizado. No contra su hermana o su madre, sino contra *ella*. Era una estúpida. Trató de bromear.

—Hace buen tiempo — dijo.

—Viene a buscarla en coche —informó la hermana— en un Cadillac.

—Y... ¿el marido? — preguntó, y se sintió perdido.

—No sabe nada, *por supuesto* —dijo la madre—. Quizá para él sea lo mismo. A lo mejor hasta se murió... Y estalló en carcajadas; y la hermana también; y luego él las acompañó. Gracias a Dios los italianos se ríen. Esto lo alivió un poco. En seguida, después de la sopa, el extraño mal volvió y ya no lo dejó en paz. Era una estúpida, idiota mujer.

Durante toda la semana, por las tardes, la madre y la hermana le contaron que el hombre venía en su Cadillac por ella, después del medio día.

—No tiene familia —decía su madre—. Está sola.

¿Tenía razón? ¿De qué sirve la belleza y la felicidad si a nadie aprovechan?

—Es un hombre muy bueno — dijo su hermana.

—En cuanto al marido —añadió la madre— debe haberse muerto.

Se habló de la vecina y del Cadillac mucho tiempo. Luego, un día, ella vino de visita.

Parecía más contenta que nunca; aquella tristeza pasajera y postiza había desaparecido sin dejar rastro.

El temió que su madre le hiciera preguntas a ella acerca del hombre; por eso hizo todo lo que pudo por impedirlo. Mantuvo la mirada fija en la madre para hacerla comprender que no fuera a entrometerse. Había cosas que se podían permitir en el otro barrio, más allá del paso a nivel, pero no aquí, en el americano. Si la vecina le quería hablar de eso, allá ella... Pero no dijo esta boca es mía. El muchacho esperó cinco minutos más y comprendió que no iba a decir ya nada.

Entonces tomó su gorra:

—Voy a la biblioteca, mamá.

—Muy bien — le respondió la madre.

A ella no le dijo nada, ni buenas tardes, ni siquiera le dirigió una mirada. Y *ella supo por qué*.

Después de ese encuentro, nunca volvió a oírse el piano en las mañanas, y cuando se la oyó cantar a otra hora nunca nadie pudo reconocer aquella canción: “Amor mío, amor mío...” que a él le había dedicado.

(Traducción de Huberto Batis)

WILLIAM SAROYAN

UNA ENTREVISTA IMAGINARIA

Por Huberto BATIS

—¿QUÉ ES USTED, Saroyan?
—Yo? Lo que se llama un escritor; el más simple del momento y, probablemente, el que más colabora: lo he hecho prácticamente en todas las publicaciones del país. Alguna vez me entrevisté yo mismo: “¿Saroyan? ¿No escribió un ballet?” “Eso es.” “¿No escribió un poema?” “Sí, señor.” “¿No escribió una comedia?” “Por supuesto.” “¿Escribió también una carta en una revista?” “Sí.” “¿Escribió Hamlet?” “No, ese fue Shakespeare.” “¿Ah! ¿No es autor de una canción?” “Sí, y muy buena.” “Es usted algo versátil, ¿verdad?” “Así es.” “Dígame, ¿qué es una novela?” “Una novela es un novelista, y un escritor de cuentos es un escritor de cuentos.” “Usted nació en California o ¿estuvo allí de paso?” “Ambas cosas.” “¿Qué es un prefacio?” “Un prefacio es un escritor de cuentos escribiendo un prefacio para una serie de sus cuentos, en estos términos: ‘Escribo este prefacio para la primera edición con objeto de poder escribir otro para la segunda, explicando lo que dije en el prefacio de la primera con algunas otras observaciones que he podido hacer en el intervalo, etcétera.’” “¿Cree usted que ser escritor tiene algún sentido?” “Ya lo creo.” “¿Cómo ha llegado a creerlo?” “He estudiado el asunto.” “¿Qué asunto?” “La cuestión de lo que es razonable ser.” “Y ¿qué es?” “Ser escritor.” “¿Qué otra cosa es sensato ser?” “Cualquier cosa que uno sea.” “¿Ladrón?” “Nadie lo es. Todos tenemos algo de bueno.” “¿Filosofía?” “¡No! Aritmética.”

—Tengo entendido que usted nació en Fresno. Háblenos de eso.

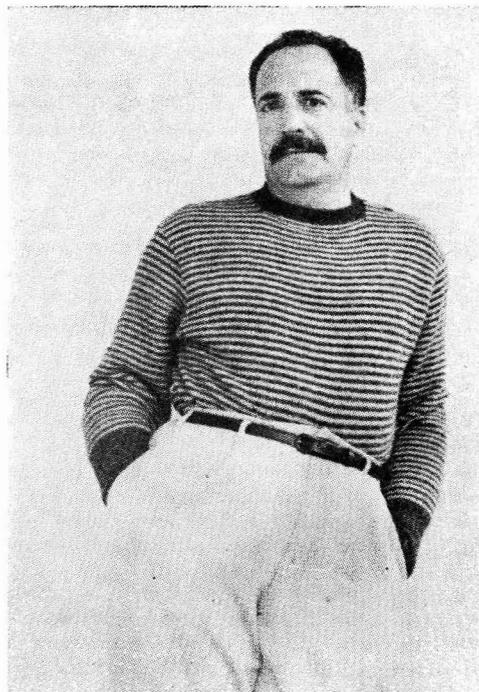
—Simplemente nací ahí el 31 de agosto de 1903; Fresno tiene una deuda conmigo porque es la ciudad cuya estadística demográfica incluye mi nombre. Mis padres, Armenak y Takoohi —armenios—, vinieron a Estados Unidos cada uno por su cuenta, y aquí se casaron. Casarse, tener un hijo y enviarlo me llevó a mi madre tres años: uno para cada verbo. Cuando mi madre la hizo de criada en San Francisco yo fui al orfanatorio. Cuando volvió a Fresno, a trabajar en una fábrica de conservas, yo asistí a la escuela pública hasta la enseñanza superior. El día que me enteré de la existencia de las bibliotecas del Estado, me metí en ellas a leer sin orden; más bien con desorden y total desconcierto. Trabajé de mandadero y repartidor de telegramas; fui *office-boy*, Labrador, vendedor de periódicos, periodista, jefe de una oficina de correos, conductor de tranvías. (Cuentan que a Saroyan lo despidieron porque paraba el tranvía donde le resultaba más cómodo a la gente, y porque dejaba que los niños viajaran gratis, colgados de la parte trasera.) Después dejé de trabajar para dedicarme a cosas más útiles: no hacer nada y escribir cuando no había más remedio.

—¿Ganó dinero con sus primeros cuentos?

—Los comencé a escribir a los 16 años; los mandaba a todas las revistas del país y, naturalmente, no me los publicaban. Cuando cumplí 20 años una revista valiente se decidió a incluirme en sus páginas; tuve éxito y pronto la Random House publicó mi primer libro: *El atrevido muchacho del trapecio* y otros cuentos más. Gané dinero, pagué deudas, viajé a Rusia y a Armenia.

—¿Armenia?

—Sí, un país en el Asia Menor. Me duele profundamente que no sea Armenia algo determinado en el mapa. Pero hay armenios en todas partes, como existe la tierra y sobre ella los hombres. Usted no sabe qué tan bello es encontrar un armenio a otro armenio en algún lugar



Saroyan: “escribir y buscar la verdad”

remoto del mundo — sobre todo si es en una cervecería.

(Saroyan ganó en 1940, por primera vez, el Premio Pulitzer, con su obra de teatro *El momento de tu vida*; renunció al dinero alegando que el comercio y la riqueza no deben patrocinar las artes. En 1942 recibió 60,000 dólares por los derechos cinematográficos de su primer novela larga *La comedia humana*; repartió el dinero entre los amigos y parientes pobres. En 1943 se casó con Carol Marcus, actriz; los chismes dicen que se ha casado varias veces más... con ella.)

—Se dice que es usted un innovador en la literatura norteamericana, ¿en qué sentido lo es?

—En todos sentidos. Verá usted: cuando comencé a escribir me di cuenta de que los relatos se rigen por determinadas reglas; entonces me puse a estudiar todas las reglas clásicas: descubrí que estaban equivocadas. Por consiguiente hice mis propias reglas: escribí la primera a la edad de 11 años, justamente cuando acababan de expulsarme de la escuela:

“No se debe prestar atención a las reglas que instituyen los demás —escribí—; las hacen en defensa propia; hay que mandarlas al diablo.” (Ese día estaba bastante enojado.) La regla número dos produjo sensación: “Si quieres escribir olvida a todos los escritores que han existido.” Mi tercera regla es de orden práctico: “Hay que aprender a escribir a máquina, de modo que se puedan escribir obras con tanta rapidez como lo hace Zane Grey.”

—Muchos escritores se beneficiarán con sus reglas, Saroyan, ¿qué otras cosas puede usted aconsejarles?

—El más sólido consejo para los escritores es que aprendan a respirar hondo, a saborear de veras los alimentos cuando coman, a dormir profundamente cuando estén en el lecho —con los ojos abiertos para no perderse de nada si ocurre algo interesante—; que procuren permanecer completamente alerta en la vida, con todas sus fuerzas; que cuando se rían lo hagan sonoramente, y cuando se enojen se calmen... y vuelvan a enojarse. Que procuren estar vivos y muy pronto estarán muertos.

—Se dice que usted trabaja sin descanso.

—¡Falso! Soy un escritor no una máquina de coser.

—No rehuya el tema: quiero que nos hable de su método de escribir. Siempre es interesante saber cómo escribe un escritor famoso.

—Todo escritor famoso considera que una palabra sola no tiene suficiente significado y que resultará mejor si la refuerza con otra. Algunos refuerzan una palabra con 4 ó 5 palabras más; a veces, por caridad, acaban matándola; hasta que otro escritor ignorante que no conozca muchos adjetivos le da nueva vida. Existe un método fascista de escribir: alguien que no es escritor comienza a querer serlo y sigue deseándolo durante 10 años, al cabo de los cuales ha convencido a todos sus familiares y amigos, e incluso a sí mismo de que es escritor. Pero no ha escrito nada y ya no es precisamente un muchacho, por lo que comienza a preocuparse. Entonces se decide a escribir; hay dos maneras de hacerlo: o se escribe a la manera de Anatole France, de Alejandro Dumas, o se resuelve uno a olvidarse de que es escritor y se pone a echar palabras sobre el papel, de una por una, de la mejor manera posible. Este es mi método.

—¿Qué nos dice del estilo?

—Se pueden tener dos estilos: o se escribe de forma que se implique que la muerte es inevitable, o se hace de manera que se implique que no lo es. Pero, a fin de no ser estúpido, es necesario aceptar que la muerte es tan inevitable como la vida; aunque no se debe ser melodramáticamente trágico al respecto. Positivamente se puede ser tan divertido sobre el tema como uno quiera.

—¿Qué es lo que procura usted hacer con sus obras?

—Que las lean. Divertir a los lectores. Iniciarlos al sueño: lo creado sale del sueño y alienta el sueño; el sueño y la creación artística buscan el mismo fin: la integridad. Mis lecturas favoritas me dan sueño. Yo abandono en seguida cualquier libro que no tienda a darme sueño, porque ya sé todo lo que contiene. En cambio no sé todo lo que contiene el libro que me induce a dormir.

—Bueno ¿pero qué es lo que se propone tratar en sus obras?

—Nada que no sea lo cotidiano, nada que no sea el hombre elemental. No describo, no crítico, no construyo, no ilustro, no enseño, no hago nada de lo que hacen los demás escritores. Sólo canto. Mis historias no tienen trama ni acción determinada ni desenlace. Quiero ser singular y un poco simbólico o alegórico. Tengo fe en el pueblo común y estoy dotado de cierta cantidad de optimismo que a los críticos no les gusta. A propósito, los críticos gustan de mis obras, aunque no lo confiesan porque no han podido descubrir por qué les gustan. Ellos dicen que soy descuidado y que mi optimismo les suena a falso. Yo acostumbro hacer caso de los buenos críticos, porque si se les toma en cuenta puede uno mejorar. Mi trabajo es descuidado porque creo en el descuido. Una literatura totalmente cuidada cansaría pronto. Un libro descuidado puede fracasar pero también puede liberar un poco a la literatura en favor de otros escritores. Pienso en un descuido interior, no en el técnico.

—¿Qué quiere usted decir?

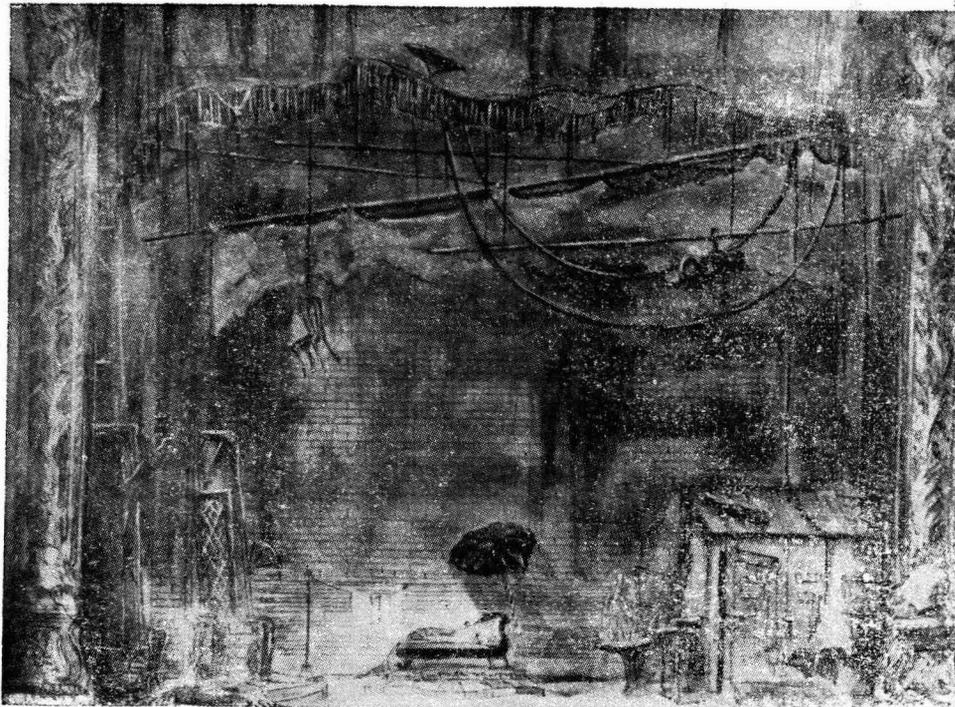
—Quiero decir un descuido que se acerca más a lo natural que el cuidado. Me refiero al descuido deliberado. Permítame que intente explicarme: Un hombre dice a una mujer: "Te quiero." Esto es cuidado. O bien le dice: "Que yo sepa, te quiero." Esto es descuido. Otro ejemplo: Un enamorado le dice a su enamorada: "¡Déjame que te haga feliz!" Esto es cuidado. O le dice: "Vamos a la calle 45, al rincón del maíz garapiñado y respiremos juntos aquel olor durante unos minutos." Esto es descuido; pero yo creo que la frase cuidada no significa nada, mientras que la descuidada significa un drama.

—Creo que nos quedamos en las mismas.

—Sí. Estos ejemplos no prueban nada. Mire, mis escritos son descuidados porque son mis escritos eso es todo. Si mis escritos dejaran de ser descuidados... serían cuidados; así son las cosas.

—Usted nos quiere tomar el pelo, Saroyan. ¿Cómo se defiende de la imputación que le hacen de falso optimismo? Porque uno aprende en los manuales literarios que usted trata de responder a la pregunta de cómo hay que entender la imaginación y la realidad en el arte, y la posición que guarda el hombre entre esas esferas. Todos los críticos dicen que usted es un ingenuo —perdone la palabra— porque trata de reconciliar la vida y el sueño, de un modo divertido, sí, desconcertante, pero que no siempre convence... Como el tema preferido de usted, la fraternidad de los hombres. Uno mismo, al leer sus libros, duda si usted procede con seriedad o si sólo está pretendiendo ser un escritor si no satírico cuando menos irónico...

—Efectivamente tengo una mejor defensa para la acusación que se me hace de falso optimismo, pero temo que la explicación de este turbador elemento de mi obra sea todavía menos satisfactoria que mi explicación del descuido. No sé si estaremos de acuerdo en que el escritor debe buscar la verdad, ser claro, honrado y decente, porque creo que no hay nada más importante que lograr este modo de buscar la verdad, terriblemente evasiva y



Boceto escenográfico de *The Cave Dwellers*, última obra teatral de Saroyan

casi imposible de ver atrapada. Creo poder permitirme creer que tal vez pueda conseguirse un modo decente de buscarla o de acercarse a ella. Aceptaré que mi trabajo adolece con frecuencia de optimismo; es decir, que las personas y los sucesos resultan mejores de lo que parece que tienen derecho a ser o hasta de su capacidad para serlo. De la ignorancia y la desesperación, de la miseria y del dolor, hago surgir inteligencia, gracia, humorismo, resignación, decoro, integridad... ¿Por qué? El crítico quiere saberlo. En otros términos, si a 40 le quitamos 39, ¿cómo le hago para que resulten 100? He aquí el problema tal como es; pero ahora me siento impotente para resolverlo... No sé por qué o cómo sucede precisamente eso, pero sé que sucede y que es justo que suceda, aunque sé también que rara vez soy capaz de hacer que aparezca *incuestionablemente* justo, porque eso es asunto de habilidad. Lo erróneo —de eso sí puedo estar seguro— no es el resultado 100, sino el modo de obtenerlo. Algunas veces un escritor consigue un resultado aritméticamente exacto en sus obras, pero no artístico. Todos sabemos que la vida termina con la muerte: esto es básico. Pero ¿no es cierto también que la muerte sólo la conocemos de lejos, que el arte sólo es perceptible para los que no han muerto aún y que, mientras los hombres no se mueran, el problema de cómo vivir para resignarse a la muerte es lo únicamente básico? Lo que me fastidia es el saber lo que los críticos quieren decir con ese "optimismo falso" de Saroyan, y sé también que la existencia de eso en mi trabajo constituye un defecto serio. Al parecer, yo insisto en que la gente es buena, hermosa, en que la vida es una gran cosa, en que el bien no es sólo alcanzable sino inevitable; pero no puedo manifestar ninguna contundente justificación a mi optimismo. Es decir: la idea está muy bien, pero no sé cómo expresarla. Acepto la crítica, porque sé que no he logrado alcanzar lo que quería. ¿Cómo hacer para realizar mi idea y al mismo tiempo hacer un arte bueno, decoroso, un arte con una finalidad, un arte con sentido, que ayude, que sea irresistible y justificado?

Esto es lo que tengo la esperanza de aprender a hacer. Mis obras son un examen de lo que el hombre cree que es, de lo que cree que busca, de cómo cree que va a lograr lo que busca, y finalmente de cómo cree realmente que logra o deja de lograr lo que busca. He tenido fracasos, pero seguiré intentando hacerlos.

—Ahora sí me agarró el toro por los cuernos, Saroyan. Sin embargo, además del optimismo, yo he querido ver siempre en sus obras una especie de tristeza...

—No me parece que la haya, y esto es lo que más tienen en su contra. Empero hay otras cosas en ellas y quizá no necesitan tristeza; o bien posiblemente tengan tristeza y todavía no me he dado cuenta de ello.

—Pasemos a otra cosa. Usted ha llegado a ser un buen dramaturgo, ¿cómo se le ocurrió hacer teatro?

—Todos hacemos teatro, escritores y no escritores. Ahora bien, todo escritor quiere salir un día del aislamiento de la página impresa, huir de sí mismo, salir al escenario de un teatro. No hay escritor que no quiera ver a su arte sucediendo más que saber que sólo ha hecho que suceda. Todos somos teatrales, porque somos observados, y cuando se es observado es inevitable que se represente, de una manera o de otra. Escribir es también representar: entretener, asombrar o impresionar al testigo, así sea uno mismo. Creo que todo puede ponerse efectivamente —no, *irresistiblemente*— en un escenario. Tal vez llegue el día en que sea posible comunicar dramáticamente a un público, desde las tablas de un teatro, pensamientos delicados, una vehemente y cautelosa sensibilidad en acción, aunque por ahora no se haga. La atracción del teatro, de la vida, de la verdad, de la alegría me han obsesionado siempre —la atracción del amor, de la fama, del dinero, de la notoriedad— porque fui siempre teatral y allí donde yo estuve estuvo también el teatro y no pude resistirlo.

Ya antes mencionó usted la alegoría; según eso usted ve al teatro, al arte, como una alegoría de la vida.

—Claro. Para mí, en el fondo, toda realidad es alegórica y no puedo oír un

chiste gringo, aun el más corriente, sin advertir complacido su humorismo y su sentido más hondos. Todo lo que he escrito ha sido en cierto sentido alegórico, inevitablemente. No se escoge escribir alegóricamente, como no se escoge nacer con el cabello negro. Los relatos más antiguos de la humanidad, los asiáticos, son todos alegóricos; además de que yo oí esos relatos de niño, como me los contaron mis abuelas, mis tías, los amigos de mi familia, yo mismo soy un producto del Asia Menor, por lo que lo alegórico y lo real los encuentro siempre relacionados.

—¿En qué sentido lo que es alegórico para usted —real al mismo tiempo— es alegórico para sus lectores?

—¡Sabrá Dios! Sólo sé que mi teatro ocupa un lugar importante en el desarrollo del nuevo drama norteamericano. Yo soy todos mis personajes. A veces, alguien me pregunta por qué escribo teatro. ¡Cielos! Lo hago para exhibirme. No obstante, el escribir sigue siendo para mí la mejor y más honrosa de las profesiones. En pocas palabras, como debo representar, quiera o no quiera, prefiero hacerlo activamente, prefiero creer que el escribir teatro es el modo más adecuado de representar que yo tengo.

—Veo que no ha contestado a mi pregunta...

—No soy yo el que debe responderla; es tarea del público el decir si mis alegorías son las suyas, si mi drama literario responde al drama vital de las buenas gentes. A los críticos corresponde averiguar lo detalles: creo en el derecho a la existencia de todas las profesiones. Lo que sí le puedo decir es que mis personajes son gente que uno puede ver todos los días, en casi cualquier parte (por cierto y con seguridad en determinados lugares). Dígame si no es de todos los días esta escena de *El momento de tu vida*: "Son las 9 menos cuarto de la noche. Lo que tengo: un dolor de cabeza y una moneda de 1918. Lo que quiero: una taza de café. Si me compro una taza de café con la moneda, tendré que irme a pie a mi casa. Tengo un problema terrible. Y si me tomo una taza de café, después voy a querer otra. ¿Qué hago? Estoy confundido... Salgo y compro un periódico. ¿Para qué diablos necesito yo un periódico?"

—Aceptado. Pero ahora que hemos tocado el tema social...

—La vida social hace que me sienta ridículo.

—... el tema de la "hermosa gente", y nos ha confesado usted que pretende hacer de su arte una realidad alegórica —aunque dice también que no quiere enseñar nada con sus obras—...

—No soy un maestro.

—... ¿cree en la función social del arte?

—Mire usted, llámese función social o política o endemoniada, algunos han dicho que en mi teatro hay una sutil propaganda comunista. No lo es. Hay propaganda, y no muy sutil, en nombre de que el arte no sólo debe entretener o deleitar... Si yo fuera comunista ruso o comunista norteamericano, tenga la seguridad de que me sentiría orgulloso de serlo, pero la verdad es que nunca he podido tener a ningún partido o teoría política el respeto necesario para suscribir sus planes, propósitos o técnicas. Me opongo a cuanto me parece falso, tonto



"drama vital de las buenas gentes"



"Divertir a los lectores"

o cruel en el comunismo, como me opongo a las mismas cosas en el capitalismo norteamericano, a pesar de que soy por nacimiento un capitalista —malísimo, pero honesto y ambicioso como todas las cosas de mi país—. No soy un animal político. Y me aventuro a creer que nunca conoceré un sistema político real que pueda aceptar sin reservas. Mis obras son sólo propaganda en nombre de un teatro más alegórico, más entretenido y, en cierta forma —lo admito— más instructivo. A la expresión norteamericana le falta libertad. He tenido la idea de mostrar algunas de las clases de literatura que pueden escribirse y de sugerir las ilimitadas posibilidades de la forma. Fluidez es lo que quiero introducir.

—¿Ha tenido enemigos, Saroyan?

—Todo hombre tendrá siempre el derecho de resistirse a cualquier cosa a la que decida resistirse. Los escritores no escribimos para que nos amen a nos recuerden más que a los labradores: escribimos y buscamos la verdad porque tal es el modo que tenemos de pasar el tiempo mientras vivimos, porque eso nos ayuda a gozarnos y tolerarnos o a gozar y a tolerar a los demás, porque escribir y buscar la verdad es para nosotros la vida. Y no puede haber argumento contra la utilización del accidente de la presencia en esta tierra, mientras ello tenga sen-

tido o mientras cualquiera desee descubrir si lo tiene. No puede haber argumento contra el estar vivo, porque vivimos, por poco que ello signifique...

—No, si yo...

—Déjeme terminar, de una vez por todas: hace tiempo que me resigné a la verdad de que mis ideas son torpes, azarosas y rápidas. Tengo que aceptarlas como son y seguir con mi tarea. Si pienso con los pies, como probablemente lo hago, vale más esto que no pensar en absoluto, y no me desviaré de mi camino para vilipendiar mis pensamientos. Hay escritores que hacen frente a la dictadura de su público y de sus críticos, o insisten en liberarlos de sus prejuicios. Es lo que he pretendido hacer. Digo prejuicios y no supersticiones: sólo los supersticiosos consideran estúpida a la superstición, porque es superstición creer que es necesario desacreditar a la superstición. También existe la teoría de que las obras dramáticas sobre seres humanos monstruosos son más importantes y reales que las obras acerca de seres humanos, simplemente, que no tengan nada de monstruos. Según esa teoría, tales obras son importantes porque denuncian a esos seres anormales y nos previenen de ellos. Es una insensatez. Es más fácil dar la impresión de que se ha escrito una gran obra cuando se refiere a personas enfermas y tercas que insisten en crearse grandes conflictos, que dar esa impresión cuando la obra se refiere a personas razonables y dueñas de sí, que optan por eludir esos grandes problemas. En resumen: herir, matar, ser herido o suicidarse es sensacionalismo estético y atraso; *lo trágico es seguir vivo*. La finalidad del teatro es procurar al público esos buenos momentos que los entierros procuraban a mi abuela, que lloraba todo el tiempo, pero se reía mucho interiormente en realidad, al pensar que el entierro no era el suyo. ¿Puede haber, pues, un teatro interesante y poderoso en el que todas las conductas sean razonables o traten de serlo y en el que nadie sea espiritualmente torturado o físicamente aniquilado? Sí creo que pueda haber un teatro así, pero no será fácil hacerlo. En mis obras hay mucha comedia que la gente no reconoce. Se debe probablemente a que no se espera una comedia de quien siente las cosas a lo trágico, de tal modo que aunque se encuentren en plena comedia todavía creen que es tragedia. Y quizá lo sea... Sí, he tenido enemigos; pero siempre he hecho cuanto he podido y no siento la necesidad de excusarme por lo que he hecho. Los hombres hacen travesuras como niños: uno nunca sabe cuándo juega el corazón, qué finalidad tenga su juego y, sobre todo, si tiene realmente finalidad, o es puro juego. Pero a mí me gusta que en este juego no haya trampas. Si usted me preguntara si estoy satisfecho de mi público, le diría que sí, que he tenido suerte. Un día el director Edie Dowling me dijo en una cena: "Compraré cualquier obra que usted escriba, aun sin conocerla." (Esta es la clase de conversación norteamericana que más respeto.) El tener este tipo de suerte prueba algo: nos demuestra que tiene mucho que ver con la fe y el modo religioso de estar vivo. Cuanta mayor es nuestra fe, más grande es nuestro talento y nuestro agradecimiento.

GRANDEZA Y SOLEDAD DE PABLO CASALS

(Viene de la pág. 2)

A veces Casals dirá a un amigo íntimo, "Le enseñaré mis tesoros". Y abre entonces una grande y hermosa caja, con incrustaciones en marfil, que perteneciera en un tiempo a Francisco Pizarro, el conquistador de Perú. Primero saca un pequeño pedazo de pergamino con unas cuantas notas trazadas en él "De la propia mano de Beethoven", dice "El primer bosquejo del principio de la Novena Sinfonía, un regalo de mi amigo U. Bodmer de Zürich. No se encuentran estas notas en la Sinfonía, todos lo sabemos. Sin embargo, ilustra la idea primaria de una obra inmortal." Luego saca una carta autógrafa de Beethoven, el manuscrito de un cuarteto de Mozart, uno de un cuarteto de Brahms, y así sucesivamente. "Todos estos" dijo, "y todos los tesoros musicales que tengo en Sant Salvador, igual que mi casa, los regalaré a mi país."

Casals disfruta de una salud notable, y es sorprendentemente vigoroso para su edad, pero no he olvidado lo que dijo un día cuando no se sentía bien. "¡Ahora estoy preparado para todo! Nada de lo que pase me sorprenderá. La búsqueda de la música y el amor a mi prójimo me han sido inseparables, la primera me ha dado las más puras y más exaltadas alegrías, la segunda me ha traído paz en la mente, aun en los momentos más tristes de mi vida. Cada día estoy más convencido de que la fuente principal de toda empresa humana reside en la fuerza moral y generosidad".

CASALS VISTO POR LOS DEMAS

EUGÈNE YSAÏE: "Casals es auténticamente sensible y profundo, un músico en el sentido más hondo de la palabra. Ni el más mínimo detalle se descuida, todo se halla definido con delicadeza, conocimiento y discriminación. En él la acción es el resultado directo del pensamiento, y es fiel, vibrante e intensamente conmovedora."

Fritz Kreisler: "El monarca del arco."

Wilhelm Furtwaengler: "Quienes nunca han oído a Pablo Casals no tienen idea de cómo puede sonar un instrumento de cuerdas. Es una síntesis única de belleza material y espiritual."

Alfred Cortot: "No sólo es el máximo intérprete musical de su propia generación, sino también su más acabado representante espiritual, que realza con una intransigente nobleza personal el privilegio milagroso de aquellos dones de percepción que lo distinguieron desde un principio, con el sello del maravillado respeto de sus contemporáneos, para penetrar en los más hondos secretos de su arte y comunicar con incomparable elocuencia y sensibilidad las más sublimes expresiones de las grandes mentes."

Jacques Thibaud: "Uno de los más puros talentos de la música, Pablo Casals tendrá siempre mi más profunda admiración y mi mayor afecto."

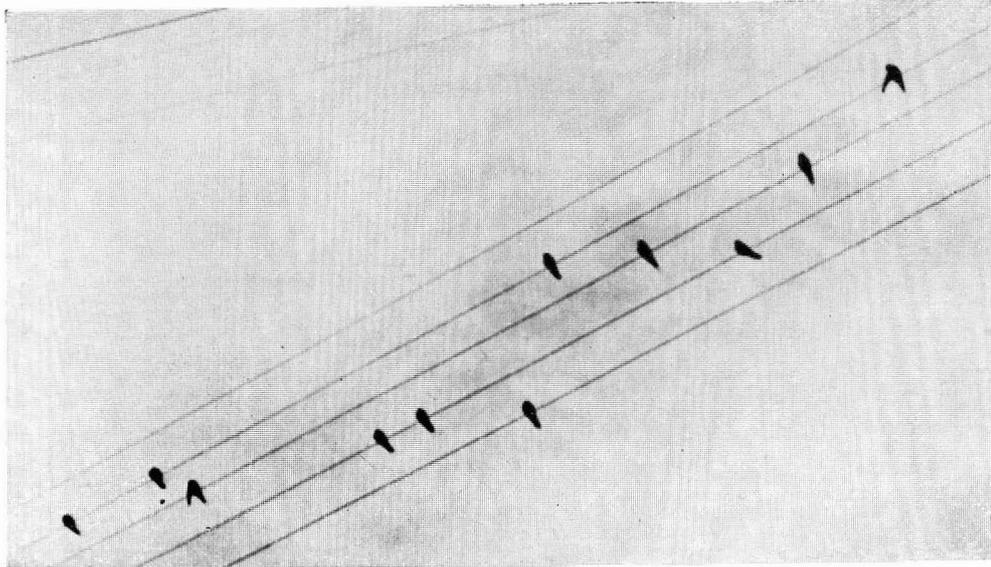
Auguste Mangeot (1909): "De todos los intérpretes musicales, Casals es seguramente el único en el mundo que no es discutido."

Sir Davis Tovey: "El mayor músico que he conocido desde Joachim."

Issac Stern: "Toda mi vida conservaré con gran aprecio los estímulos musicales de los conciertos que he dado con usted y los días que he pasado a su lado."



Casals: "el monarca del arco"



"la música me ha dado las más puras y más exaltadas alegrías"

Diran Alexanian: "Casals ha revelado la quintaesencia del violoncello como ningún otro ha sido hasta ahora capaz de hacerlo. Se ha convertido en el modelo al que se compara todo lo demás."

Albert Schweitzer: "¿Me pide usted mi opinión de Casals? Es un gran músico en todo lo que hace: un cellista sin igual, un director extraordinario y un compositor con algo que decir. Me ha impresionado profundamente cuanto he oído de su obra; pero si es un músico de tamaño estatura es porque también es un gran hombre. Lamento profundamente no haber podido ir a Prades durante los últimos años, para estar con él y conocerlo aún más. Afortunadamente pasé unos días espléndidos con él en Edinburgo, cuando ambos eramos huéspedes de Tovey."

Albert Einstein: "Es por cierto innecesario aguardar mi voz para aclamar a Pablo Casals como un muy grande artista, ya que todos aquellos calificados para hablar se muestran unánimes a este respecto. Lo que admiro particularmente en él es la firme posición que ha tomado, no solamente contra los opresores de sus compatriotas, sino también contra aquellos oportunistas que están siempre prontos para transar con el Demonio. El se ha percatado claramente que ponen más en peligro al mundo aquellos que toleran o estimulan el mal que aquellos que de hecho lo cometen."

Bruno Walter: "A duras penas es posible apreciar el valor de la influencia de Casals en nuestro tiempo. No sólo ha dado a los cellistas de hoy una luz inapreciable y duradera respecto a las posibilidades ilimitadas de su instrumento, sino que toda la existencia de este gran músico, tanto desde el punto de vista ético, como desde el artístico, constituye una fuente de inspiración y estímulo para todos aquellos que aspiran a las metas supremas de la humanidad."

Yehudi Menuhin: "La imagen que el gran maestro Pablo Casals evoca en mi mente es la de un joyero. Su arte y su naturaleza muestran cualidades características de su vocación. Una búsqueda casi microscópica dentro de las profundidades del detalle, una paciencia incommovible, un sentido de pertenecer a la tierra, a una tradición, a un concepto, a un modo de vivir que está firmemente arraigado, casi botánico, una persistencia tranquila rayana en la terquedad, como la resistencia de las plantas contra las crueldades de la Naturaleza; todo esto da testimonio de la presencia, en este mundo de hombres pequeños y corazones débiles, de un ser cuya sencillez, grandeza e integridad restauran nuestra fe en la naturaleza humana."

Eugène Ormandy: "Pablo Casals, en mi opinión, no solamente es el más grande cellista, sino probablemente el mayor músico vivo actualmente."

Ernest Ansermet: "De Casals el cellista no queda nada por decir. Ha impreso su huella en todos los cellistas de nuestro tiempo, o sea que él es el paradigma, y todo otro comentario resulta superfluo. Pero, me parece que el valor de su personalidad musical, en esta era de composiciones musicales excesivamente racionales y rebuscadas, radica en esa naturaleza tan sólida, tan segura y tan rica que revela siempre la íntima verdad de la música, disolviendo las dificultades que tantos otros parecen encontrar."

EL SENTIDO DEL ESPACIO Y LA POESIA DE RILKE

Por Elizabeth NEILSON

EL ESPACIO * —el sentido de la presencia y la importancia del espacio— es, para un pájaro, algo natural, que acepta sin pensar; para un prisionero, una carencia angustiosa, un deseo insatisfecho. Rilke, que consideraba sus años de niñez y adolescencia como años perdidos, pasados en una especie de cárcel —no otra cosa fue para él la academia militar a la que fue enviado a los 10 años— había de permanecer obsesionado, a lo largo de su vida, por el sentido del espacio. En 1920, más de treinta años después de sus experiencias de niño y adolescente, escribió al general von Sedlakowicz, su maestro en la escuela militar, una dolorida y acusadora carta que, aunque con tono moderado, no ocultaba la amarga convicción de que la herida causada por aquellos cinco años había dejado una cicatriz bien visible: "Cuando en años más tranquilos (¡y cuánto tardé en alcanzar una etapa en que pudiera por fin leer con tranquilidad, no simplemente para recuperar el tiempo perdido, sino en forma puramente receptiva!) cayó en mis manos las *Memorias de la Casa de los Muertos* de Dostoyevski, me pareció que desde los diez años de edad había conocido yo todos los terrores y la desesperación de los forzados en su cárcel... Cuando Dostoyevski tuvo que soportar lo insoportable, era ya un hombre hecho y derecho; para la mente de un niño los muros carcelarios de St. Pölten [la Academia Militar] podían, medidos con su corazón desesperado y abandonado, adquirir las mismas dimensiones. Pero hace veinte años viví en Rusia durante algún tiempo. Una intuición que ya tenía, preparada tan sólo en forma bien vaga por la lectura de las obras de Dostoyevski, se desarrolló en mí en aquel país, en que tan a gusto me sentí, y adquirió claridad penetrante. Es difícil formularla, pero más o menos comprendí lo siguiente: los rusos me mostraron con numerosos ejemplos en qué forma incluso la servidumbre y la aflicción, aplastando continuamente todas las fuerzas de resistencia, no han de acarrear forzosamente la destrucción del alma. Hay, por lo menos para el eslavo, un grado de sujeción que merece ser calificado de tan completo que, incluso bajo la sujeción más pesada y oprimente, proporciona al alma una especie de sala secreta para sus juegos, una cuarta dimensión de su existencia, en la cual, por insufribles que se hagan las condiciones de vida externas, empieza a gozar de una libertad nueva, sin límites, auténticamente independiente... Así es que espero que comprenderá que incluso hace ya largos años que inicié cierta reconciliación con mi antigua vida. Ya que los años de escuela no consiguieron destruirme, por fuerza debieron caer en la balanza de mi vida como un peso adicional; y el contrapeso que había de enderezarla desde el otro lado sólo podía consistir en las acciones más puras, tal como resolví conseguirlo después de mis días pasados en Rusia." La carta en cuestión no podía haberla escrito el joven Rilke, pues no da muestras de la desconcertante debilidad de la contextura del lenguaje característica de sus primeros escritos, debilidad que no permite, a veces, apreciar la intensidad

emocional latente. Para comprender a Rilke es preciso señalar el punto alrededor del cual, como él mismo dice, se halla "anclado hasta alcanzar la inmovilidad". A pesar de su intenso deseo de hallar expresión a su yo íntimo, resulta difícil de conocer porque la fachada externa, muy compleja, oculta su auténtica personalidad. Lo que vemos al principio es la figura de un joven, absorto en sí mismo y en sus experiencias estéticas, que parece aderezar lo cotidiano para satisfacer sus deseos de pintar una perfección irreal. Esto tiende a confundir al lector desprevenido; el poeta no hace sino dar formas grotescas o mórbidas a ciertos fragmen-

tos de pseudo-realidad. Sus primeras cartas y sus primeros poemas, de perfiles nebulosos, parecen deshilacharse encantadoramente y huir hacia un horizonte borroso:

*Amo las madonas olvidadas en los campos
Que, impotentes, parecen esperar a
alguien
Y las doncellas que pasan hacia fuentes
solitarias
Con flores en la cabellera rubia, perdidas
en sus sueños.*

Es inconfundible, en esta etapa, la influencia de Jacobson; pero tan sólo el Rilke maduro podría crear la belleza impalpable del ambiente que era lo que le fascinaba en el poeta danés.

Parece posible afirmar que el rasgo más característico de la personalidad de Rilke es su angustia ante el carácter pasajero de la experiencia, ante su constante evaporación. Su desesperación llega a un punto culminante hacia 1900, cuando confiesa en su diario que sus días pertenecen a una "tierra de nadie", sin espacio, tiempo ni eternidad, a un reino lleno de desesperación en que el espíritu se ahoga y queda paralizado.

En 1901 se casa con Clara Westhoff, la escultora, que lo hace penetrar en la



Rilke. "su angustia ante el carácter pasajero de la experiencia"

* Este artículo fue enviado especialmente por su autora. Su texto original se publicará en la *Fsewamee Review*.



Valéry. "una personalidad afín a la suya"

colonia de artistas de Warpswede, donde Rilke encuentra nuevas posibilidades y materiales para su consciente y voluntaria idealización de lo cotidiano. Es aceptado por una comunidad de jóvenes que, a través de su ardiente búsqueda en pos de "una vida sencilla", habían creado un ambiente que se prestaba a la inocencia ficticia y al camuflaje romántico. Pero para Rilke había allí mucho que aprender. Mucho más de lo que pudo aprender anteriormente en las aulas de Praga (1896), Munich y Berlín. Pues Rilke no podía aprender según métodos ortodoxos y académicos. Cuán vivamente se daba cuenta de su falta de conocimientos lo podemos ver al leer una patética lista relativa a toda clase de materias que le faltan por aprender, que en fecha bastante tardía, 1904, envió a Lou Andreas Salomé, que fuera amigo de Nietzsche, y que había de ser uno de sus amigos más íntimos.

(Hay quien dice que en aquella época poseía Rilke un fuerte sentido humorístico, y que su risa era irresistible. No podemos hacer sino aceptar la opinión de sus amigos, pero ciertamente en sus cartas no hay trazas de tal antídoto y contrapeso a su empaque algo pretencioso y solemne.)

La actuación de Rilke en la colonia de artistas de Warpswede le llevó a conseguir el encargo de escribir un estudio monográfico sobre Rodin, acontecimiento que señala una nueva etapa en su vida. Al trabajar en estrecho contacto con el escultor francés, pudo observar la paciente labor de artesanía artística, y oponerla a la inspiración embriagadora en que se habían basado casi siempre sus primeros poemas. Con auténtica humildad empezó a repetir la frase del maestro ("Il faut toujours travailler"), e inició una nueva técnica, encaminada a expresar en forma plástica las percepciones visuales. Allí empezó a surgir el Rilke que conocemos como gran poeta lírico. Esta nueva técnica le lleva a descripciones como la del poema a la pantera enjaulada en el *Jardin des Plantes* de París:

Su mirada cansada, por los hierros
cautiva
Se vacía, asombrada, va perdiendo su
brillo.
Le rodean, sin tregua, mil duras barras
Y más allá de las barras el aire vacío.

El pisar de sus fuertes pies, el incesante
sonido
De ágiles pisadas tras la verja de hierro
Es como una danza de poder, en círculos,
Mientras que, cercada, la voluntad sigue
en vilo.
Pero hay momentos en que sus pupilas
Se dilatan, los fuertes miembros, alerta,
vigilan,
Tensos con el fluir de un río de visiones
que surgen
Tan sólo para hundirse y morir dentro
de su pecho.

Y en la misma época, aplastado por el peso de sus experiencias en París, de 1906 a 1910, empieza a escribir una novela (los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*) que, aunque no autobiográfica en sentido estricto, da numerosas pruebas de su preocupación y angustia ante el paso del tiempo, del tiempo enemigo bajo el tacto del cual la existencia se deshace y desmorona, convertida en partículas ingrávidas: "y uno se queda sin nada y sin nadie, y uno va viajando por el mundo

Die Achte Elegie

Mit allem Augen finst die Dichtung
das Offene. Nur unser Augen sind
wie ungeschult und ganz im finst
all fallen, nicht im finst finst
Was drüben ist, wir müssen auf die finst
Anklage allein; das finst die finst
werden wir und ungeschult, das ist ungeschult
Geschickung finst, nicht das Offene, das
im finst finst so tief ist. Sei von Tod.
Ihn haben wir allein; das finst finst
das finst den Untergang nicht finst sich
und nur auf Gott, und unser ist finst, so finst
in finstheit, so wie die finstheit finst.

El comienzo de la Octava Elegía

con un baúl y una caja de libros, y en verdad sin curiosidad alguna". El vivir entre pintores, en Warpswede, le había iniciado a una nueva visión; pero fue Rusia la que liberó sus impulsos religiosos. Las distancias infinitas, los horizontes inalcanzables, le ofrecían un paso hacia lo infinito en el marco de las experiencias visuales. Pero por grande que fuera su necesidad de expansión aquel tipo de experiencia creaba una corriente opuesta, equilibradora; pasó de tratar de abarcar las más vastas extensiones físicas a otra actitud, una promesa que tendía a satisfacer su necesidad de cercanía, de intimidad. Halló en el campesino ruso otra posibilidad de crear ilusiones, de mostrar la confusión de lo elemental y lo fundamental, pero todo ello dotado de calor humano, de hermandad, complemento necesario a sus visiones. La cosecha de experiencias que obtuvo en Rusia —el *Libro de horas*, y el *Libro de imágenes*— colocó por primera vez a Rilke en el rango de los grandes poetas.

Pero su victoria poética más importante había de llegar después, cuando en las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo* (1922) su voluntad creadora consiguió una sorprendente transcripción mitológica

de las grandes fuerzas universales. Aparece entonces el Ángel:

Polen de floreciente divinidad (Segunda Elegía)

y Orfeo, el mensajero siempre presente de las transformaciones, con exaltación rítmica va uniendo todo lo que había sido dividido. A fin de tratar de señalar la corriente interna que hace posible tales transformaciones simbólicas es indispensable aludir a las tendencias filosóficas del poeta. Tarea casi imposible: Rilke nada sabía de la filosofía formal, y había leído apenas algunas páginas de Nietzsche y de Schopenhauer. El que no mencionara jamás a Bergson es especialmente sorprendente, ya que vivió en París durante largos años, y puesto que durante toda su vida le obsesionó la naturaleza y la esencia de lo temporal —no en un plano filosófico, sino más bien psicológico— y más explícitamente de la doble naturaleza del tiempo: el tiempo como fuerza cósmica integradora, amenazado por otra clase de tiempo, el tiempo concebido como secuencia, organizada mecánicamente, de momentos; el "tiempo pequeño"; el tiempo de los relojes. Casi no hay más remedio que pensar en Bergson.

Durante toda su vida buscó Rilke el enlace entre lo aparente y lo verdadero. En el *Libro de horas*, el símbolo central, al que llama Dios, representa la fuerza creadora en la naturaleza y en el hombre, e ilumina así, quizá mejor que en los símbolos posteriores —el Ángel, Orfeo— su deseo de aceptar antinomias y contrastes como componentes necesarios de la realidad. A medida que se despliega ante nosotros el sentido del símbolo vemos que todo lo opuesto —el Ser y el Devenir, el Movimiento y el Reposo, la immanencia y la trascendencia — lo finito y lo infinito— son parte de una estructura extrañamente bipolar. El poeta expone las fluctuaciones de Dios dentro de su doble naturaleza: su deseo de lo concreto, y su pasión por la trascendencia; cuando tiene lugar la fusión de su realidad primordial con el tiempo, no puede distinguírsele ya de la fluencia temporal —aunque, claro



"guardianes de cualidades duraderas"



"el transfondo de la mente de Rilke"

está, no coincida jamás con el tiempo de los relojes, de las progresiones causales—. Pero la trascendencia no sugiere, para Rilke, un movimiento hacia adelante y hacia lo alto. Al sobrepasar la concepción de lo finito, las limitaciones impuestas por la encarnación, llegamos a capas de experiencia más elementales, a lo potencial, a la energía latente del universo no incluida todavía en los ritmos de la vida personal. Dice el Monje del *Libro de horas*:

Mas la oscuridad lo abarca todo en sí,
Las formas y las llamas, los animales,
y a mí,

Lo ase todo,
Hombres y potencias.

Sería erróneo confundir lo preexistente con el vacío, con la noche oscura de ciertos místicos. En el borde de lo remoto, seguimos, sin embargo, en contacto con la oscura red que nos envuelve, y si Dios se ha retirado, la profundidad insondable en que mora puede todavía engendrar "el maravilloso juego de las fuerzas". Aunque irreductibles dentro del marco de un pensamiento lógico y discursivo, los contrarios hallan aquí su justificación, su valor, su reconciliación, ya que son com-



Proust, "ábre puertas y ventanas cerradas"

ponentes reconocidos de la naturaleza divina.

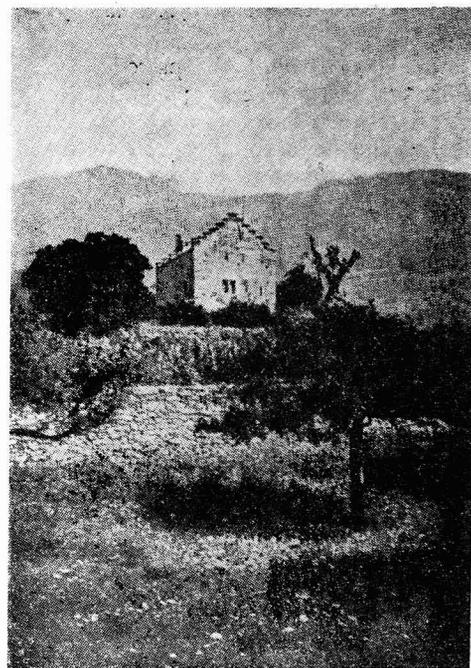
Puesto que lo que Rilke simboliza es el momento de la creación, la naturaleza intercambiable de Dios y hombre como portadores del principio activo se impone como postulado previo a tales principios ontológicos. A medida que el Monje del *Libro de horas* va dejando constancia de las múltiples encarnaciones de lo divino, vemos que la línea de demarcación no separa a Dios y hombre, sino a Dios y hombre liberados del tiempo de Dios y hombre presos en el tiempo. En tanto que sucesión de unidades heterogéneas, o despliegue automático de secuencias infinitas, el tiempo se presenta impuesto desde fuera, es tiempo "de reloj", "tiempo pequeño", y como tal aplana los contornos de la experiencia, y recubre el instante creador. El Monje del *Libro de horas*, vencido por el tiempo, lamenta hallarse "perdido en el tiempo", "no descansar jamás en el tiempo", habla de la noche temporal, del tiempo como la herida más desolada, del tiempo como reborde marchito de una hoja de aliso, de Lucifer, príncipe de la nada, y dios deslumbrador del tiempo; habla de los que sólo pueden conocer en el tiempo, etc. Las posibilidades de la vida se pierden sin remisión allí donde se someten pasivamente a las influencias externas del movimiento temporal, que substituye a la continuación la contigüedad.

Es de notar —aunque sólo sea de paso— que la imposibilidad de hallar cohesión y sentido en la vida contemporánea no haya obligado a Rilke a enfrentarse a problemas psicológicos o sociales. Aunque el impacto de la primera guerra mundial sobre su temperamento sensible había de ser muy poderoso, su conciencia social no alcanzó jamás una gran intensidad y no se interesó jamás sistemáticamente por ideas de reforma o de política. El sufrimiento del mundo de las criaturas, de los niños, de los animales, y la figura patética que, salida de la corriente principal, no hace sino aferrarse al borde de la existencia, todo ello no sirvió más que para agregar una nota de pánico a la pregunta permanente, inevitable: ¿dónde hallar un reposo que no sea estancamiento? ¿dónde hallar un movimiento que no sea transitorio?

La interpretación de Rilke es que las secuencias temporales —igual que las secuencias lógicas— son arbitrarias, lo cual le llevó a sospechar la existencia de ciertas fallas en lo que llamaríamos la "construcción genética". No le parece que los nexos de la causalidad nos lleven a una solución auténtica o que la fluencia histórica llegue a consolidarse en estructura orgánica. En especial la estructuración de los grupos sociales se destaca como una condensación artificial de los desarrollos históricos. La ciudad moderna es vista como símbolo de la incapacidad del hombre, como ser socializado, que no puede ya encajar en un universo con sentido. Las ciudades, rigidamente organizadas a base del tiempo "de reloj", "no son verdad"; se hallan obligadas a escuchar el latido vacío, que engaña al día, a la noche, al niño, al animal, y proyecta los fenómenos naturales y el mundo de las criaturas hacia el laberinto de una falsa concepción temporal. Los pobres habitantes del mundo urbano moderno, regidos por el "tiempo pequeño", quedan esclavizados por el dominio sin sentido de la era industrial, por el imperio de la fábrica y

del dinero. El tiempo hostil, el "tiempo pequeño", se halla también en estrecha relación con una unificación demasiado rápida, o demasiado temprana, de los datos de la experiencia. En el soneto 17 (a Orfeo) señala: "Nosotros, sombras y manchas, por nuestra conducta hemos madurado demasiado pronto y nos hemos marchitado inmediatamente." Pero queda una esperanza: "hallar los frutos del consuelo que maduran en la pradera hollada de nuestra pobreza".

Las imágenes de la deidad que el hombre ha erigido ostentan igualmente las huellas de su impaciencia. "Todos los que te buscan y te tientan, y hasta los que te encuentran, te atan a un gesto y a una forma". "Lo que nos separa es tan sólo el muro construido con tus imágenes", exclama el Monje del *Libro de horas*. En el transfondo de la mente de Rilke vislumbramos un icono ruso, portador de un mensaje no muy claro pero de sentido universal: el icono tiende a subrayar los elementos que trascienden lo individual.



El castillo de Muzot donde fueron escritas las Elegías

La temprana preocupación de Rilke por la despersonalización indica la gran importancia que para él habían de adquirir las relaciones geométricas, las cuales —a diferencia de las falsas relaciones temporales— le parecían profundamente fecundas para la experiencia humana. Su orientación visual empieza a cambiar: se separa de Rodin para acercarse a Cézanne.

Todos estos cabos sueltos señalan la necesidad que sentía Rilke de trasladar el misterio de la creación temporal a un plano que lo apartara de la observación de la razón pura. Cuando se ocupa de la creación como proceso tiende a ver el tiempo como movimiento puro, como una gran fuerza elemental cualitativa. A través de sus imágenes temporales trata de subrayar el contacto con algo no meramente temporal, con el ser —el *Dasein*— a través de los sentidos, la simpatía, el color, la tendencia y el deseo. La lluvia desea alcanzar el suelo, el caer es un someterse a las fuerzas de lo terrestre. Con frecuencia alude al problema de la relación entre cantidad y cualidad mediante imágenes que son como encrucijadas de caminos diversos. Aquí, como en otros puntos, alaba la mutua interdependencia,

la coordinación más estrecha entre lo físico y lo mental. Pues el abismo entre yo y realidad, que el "tiempo pequeño" tiende a ensanchar trágicamente, puede salvarse gracias a los elementos en que yo y mundo exterior colaboran y se juntan. La riqueza de los símbolos dependientes de imágenes espaciales se debe a su deseo de iluminar no sólo las relaciones mutuas de los procesos visuales, táctiles y orales, sino también a que la colaboración entre estas actividades y las fuerzas exteriores le parece determinar la estructura del mundo físico, del espacio. Sus metáforas transforman constantemente las secuencias temporales en situaciones que subrayan configuraciones espaciales en las que el hombre y el cosmos aparecen unidos. Nos habla de las voces de lo divino, redondeadas a través del espacio; de fuerzas silenciosas que ponen a prueba su anchura. El espacio se dilata en nuestro interior y arranca de su lejanía a los objetos. Si queremos crear un árbol debemos ante todo rodearlo de espacio interno, hacer que desborde el mar de espacio que en nosotros existe. Es el espacio el que traduce y comunica a las cosas; se llega a los seres a través del espacio.

En los *Sonetos a Orfeo* se nos habla del "espacio de la alabanza", espacio en que hemos erigido altares y pórticos. Y leemos: "Respiración, invisible poema, espacio del mundo en constante y puro intercambio con nuestro ser." Las proyecciones del hombre revelan correspondencias espaciales y geométricas a sonidos y visiones, que le pertenecen a él sin dejar de pertenecer al mundo físico. Los estremecimientos del ojo y del oído, del tacto y del gusto, se nutren del mismo subsuelo que sostiene al mundo objetivo, pues las relaciones espaciales del cuerpo humano permiten hacer coincidir lo subjetivo y lo objetivo: en el cuerpo se entrecruzan y funden el yo del hombre y la naturaleza que lo rodea. Hay secretas afinidades entre los acontecimientos internos y los sucesos externos. Escribe Rilke al descubrir esta concordancia: "Se acordó de aquella hora



Rodin (Fragmento). "Rilke pudo observar la paciente labor de artesanía artística"

pasada en el Jardín del Sur (en Capri) en que el canto de un pájaro resonó a la vez desde fuera y desde las profundidades de su ser, pues, sin detenerse, por decirlo así, en los límites de su cuerpo, lo invadió todo en un *espacio continuo* en que, misteriosamente protegido, no quedó sino una sola zona de conciencia, la más pura y profunda posible." Y Kassner, su amigo íntimo, apunta en el *Feuilleton* de la *Frankfurter Zeitung* (4 de diciembre de 1935): "La contraposición de vida y arte, de lo espontáneo y lo reflexivo, de inocencia y sentimentalismo, tan corriente en Alemania a partir de Schiller, era algo totalmente ajeno a la mentalidad de Rilke". Kassner insiste en que los esfuerzos de Rilke por traducir en metáforas espaciales todo acontecimiento procedían de su intuición de que sentimientos y números son dos órdenes de la realidad que divergen tan sólo en las capas más intelectuales de la experiencia. Quizá por eso hallaba Rilke en Valéry una personalidad afín a la suya. No en vano habla Valéry, en su *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, de la *liaison des structures*.

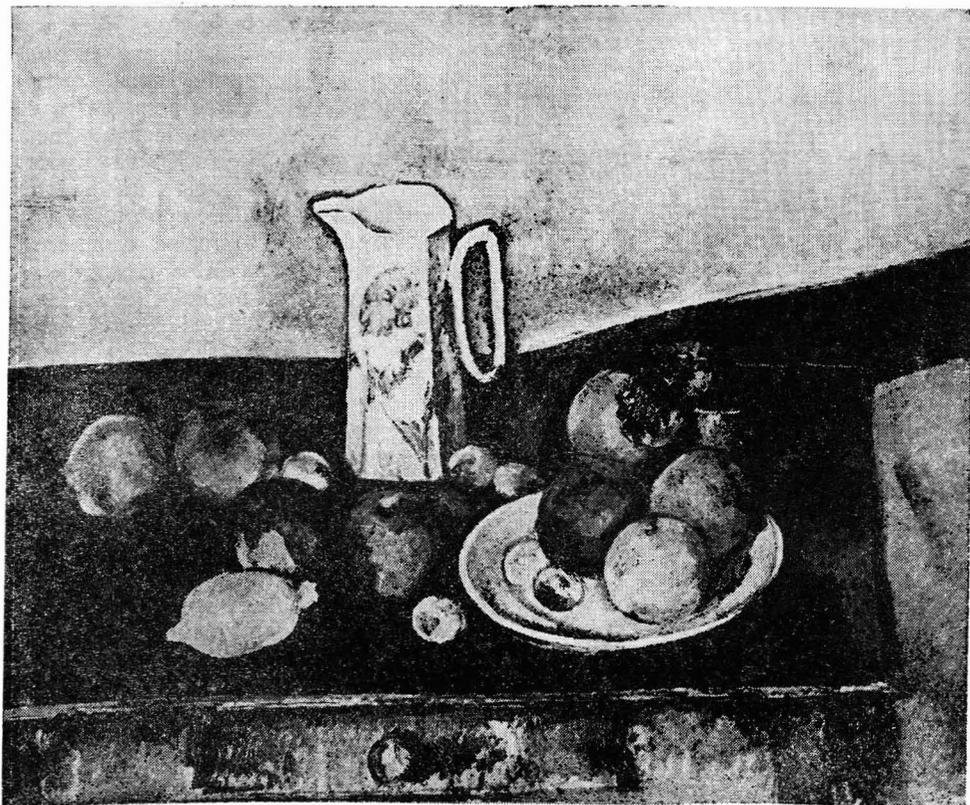
Y esas estructuras, esas cohesiones espaciales que Rilke establece en sus poemas están basadas en correspondencias, en relaciones orgánicas gracias a las cuales el caos adquiere un sentido. Para Rilke la palabra *Bezug*, relación, es primordial, y adquiere el sentido que en otros escritores tenía la palabra *causa*. Desaparece la secuencia "causa-efecto"; la fuerza que otros ven pasar de la causa al efecto no está para él dotada de una línea unidimensional de desarrollo. Es, más bien, como una lanzadera que va tejiendo de un lado a otro, va elaborando el tejido de la existencia, recogiendo secuencias temporales hasta lograr una visión simultánea y derrotar así la amenaza del tiempo. Una vez más hay aquí un profundo acuerdo con Valéry, que escribe en el ensayo sobre *Eureka*, de Poe: *Une cause et son effet peuvent, à un regard qui embrasserait la totalité de l'Univers, être pris l'un pour l'autre et comme échanger leur rôle*.

Y no es sólo que causa y efecto sean intercambiables en un universo lleno de conexiones internas (e immune, con ello, a la influencia del "tiempo pequeño") sino que, además, los agentes activos y pasivos de la experiencia resultan ser relativos y depender del punto de vista del observador. Escribe Rilke, dirigiéndose a la deidad:

*Tú eres el profundo epítome de las cosas
Que mantiene secreto su ser sellados sus
labios,
Y a cada uno muestra un aspecto distinto:
Al barco, un puerto; a la tierra, un barco.*

Los objetos son generadores de actividad, establecen activas relaciones de construcción espacial entre el yo y su circunstancia. Lo que Rilke llama "la transformación en lo invisible" es la transformación de las apariencias en procesos internos de "alta tensión" en que se funden, fuera del tiempo, los elementos físicos y mentales de la naturaleza humana. La fusión, que parece hacer estallar el lenguaje, puede iniciarse en una descripción concreta o en un símbolo que, al desarrollarse y desplegarse, parece esparcir en derredor una especie de polen de expresividad.

En estrecha relación con su preocupación por lo temporal — por la forma en que lo temporal puede ser superado — se halla también su obsesión por los recuerdos y su reelaboración, y, en forma aún más importante, la nueva interpretación que da a los problemas de la perspectiva.

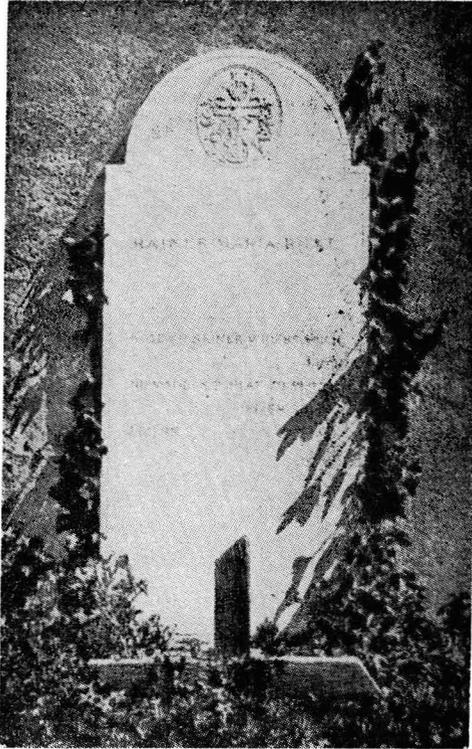


Naturaleza muerta. "Cézanne, en cuyas huellas he caminado"

Una línea de árboles en el horizonte se transforma en “esos grandes álamos esparcidos como signos de admiración del Espacio que gritan: ¡aquí!” No podemos dejar de observar un paralelo entre esta técnica y la de Cézanne, muy preocupado también por la transformación del trasfondo y de la perspectiva, y esforzándose por evitar el realismo fotográfico y la composición tradicional en que las lejanías se esfuman.

Numerosas son las cartas de Rilke — todas ellas pertenecientes a sus últimos años— en las que da muestras de un creciente interés por la obra de Cézanne, cuyos esfuerzos —aunque en un arte de métodos distintos al suyo— parecían tranquilizarle en cuanto a lo acertado de su propia dirección. Como Rilke, Cézanne se preocupaba en forma primordial por los problemas de la estructura, del espacio, y —también— por la evocación de abstracciones a través de experiencias sensoriales o sensibles. El 13 de octubre de 1907 escribe Rilke desde París: “Por lo mucho que me preocupa ahora Cézanne comprendo cuánto he cambiado yo.” Y el 18 de octubre del mismo año: “No podía haber señalado hasta ahora hasta qué punto cierto desarrollo, que corresponde a los inmensos progresos visibles en los últimos cuadros de Cézanne, ha tenido ya lugar en mí... Es un cambio de dirección en su pintura de que me he percatado por haber llegado yo mismo a una situación parecida en mi trabajo —o por lo menos por haberme acercado a esta situación—, probablemente porque durante tan largo tiempo me he ido preparando para este cambio de que tantas cosas dependen.” (13 de febrero de 1924): “... y a partir de 1906 mi guía más influyente ha sido la obra de un pintor: Paul Cézanne, en cuyas huellas he caminado...”

La especial frescura plástica de Cézanne se debe, quizá, a que el ojo del espectador parece ser guiado a través del estrechocarse de planos que coinciden en parte en los bordes, en forma tal que capas sucesivas de datos visuales se ofrecen a la vista al mismo tiempo. “Hago progresar todo el lienzo al mismo tiempo”, declaraba Cézanne en forma muy significativa. Rilke concentra sus materiales y los convierte en “resúmenes o sinopsis líricas”, en complejidades emocionales encaminadas a una síntesis, que ha de tomar en cuenta la intercomunicación de las estructuras constituyentes, y la articulación del espacio interior que designa como “lo invisible”. El cambio de enfoque visual que permite a Cézanne introducir distorsiones deformadoras es análogo a la libertad con que sacrifica Rilke el orden temporal a un punto de vista que permite efectuar conexiones intemporales. Ambos tratan de conseguir una técnica que les permitirá cambiar las relaciones entre primeros planos y trasfondos, entre el presente y el pasado; ambos tratan de hallar el medio de transformar movimientos sucesivos en similitudes contiguas y coincidentes, y sacar así de la fluencia temporal los elementos sensoriales, convirtiéndolos en símbolos de conexiones estructurales. Para compensar su angustiada preocupación por la sucesión temporal, por la futilidad de lo transitorio, Rilke trataba de hallar una organización fenoménica que pudiera interpretar las relaciones transfiriéndolas a una “clave espacial”. Era inevitable que el concepto de lo extenso



La tumba de Rilke en Rarogne.

se impusiera en él, pues deseaban llegar a una capa de experiencias que precediera a espacio y tiempo. El Ser concebido en tal forma, como extensión, debía simbolizar la liberación de lo divino de todo nexo causal. Para Rilke tienen primordial importancia las cosas, los objetos, en tal que productos puros del telar de la naturaleza, pues sus propiedades intrínsecas abarcan dimensiones de extensión. Ya en el *Libro de horas* cuando el Monje deplora la posición del hombre, lo hace porque al hombre le ha sido negado presentarse ante Dios como una cosa más. Escribe Rilke en su carta del 22 de febrero de 1923: “Empecé por las cosas, que habían sido para mí lo único familiar en mi solitaria infancia, y fue ya un gran triunfo, sin ayuda de nadie, avanzar después hasta poder comprender y describir los animales.” Y en una carta a una muchacha: “Si has de conseguir que un objeto te comunique su sentido, has de considerarlo, durante cierto tiempo, como la única cosa que existe, el fenómeno único que tu amor diligente y exclusivo ha colocado en el centro del universo.”

En sus frecuentes y expresivas frases acerca de la importancia de las cosas Rilke no deja de alabar el hecho de que estén limitadas por perfiles y contornos, su restricción espacial, sinónimo de forma, y por lo tanto valiosa en sí. Las cosas, sin historia interna, sin desarrollo, son configuraciones limitadas por el espacio, y, en tanto que medio, constituyen sus articulaciones.

Pero esta existencia espacial no impide que las cosas se transformen en portadoras de recuerdos, de los valores tradicionales del pasado, sus fragancias, sus intensidades emocionales. Las cosas son guardianas de cualidades duraderas, que siguen valiendo cuando los hombres mueren, receptáculos de esencias destiladas cuyos aromas no disminuyen a medida que van perfumando el aire. Escribe el 13 de agosto de 1919: “Las viejas casas, los viejos objetos, ejercen sobre mí la influencia más poderosa: el olor de los viejos guardarropas y las viejas cómodas me coloca en un ambiente familiar...”

Y el 22 de septiembre de 1918: “Lo que les da a los objetos heredados su sentido es algo imperceptible; es como un cero añadido al final; pero cuando esta cifra se desvanece todo el sistema pierde valor espiritual, diversidad, dirección, tensión, polarización. ¿No es así? Sin duda se ha borrado algo, algo ha variado en las proporciones de una puerta o una ventana, en la curva de una escalera, en la curva de una celosía, para que haya sido posible una época tan insana como la nuestra.” La preocupación de Rilke por los valores formales, por las líneas, los volúmenes, los intervalos, se refleja también en un breve análisis del estilo de Proust: en una carta al príncipe Hohenlohe (22 de diciembre de 1922) habla de “esta técnica atrevidísima e inaudita, cuyas líneas reúnen un acontecimiento a otro —y para cualquier otro escritor habría sido como agarrarse a un clavo ardiendo— pero para Proust adquieren al mismo tiempo las bellezas de la ornamentación, e incluso como diseño mantienen su validez y permanencia. Con audaces rasgos de intuición se lanza a formar las más asombrosas asociaciones de ideas, y sin embargo parece ir siguiendo las vetas que ofrece la superficie de un mármol pulido...” Rilke ve ante todo, incluso como crítico, las líneas de conexión, los hilos que permiten a los fragmentos de experiencia el comunicar entre sí, y el diseño que estas líneas van formando, diseño que —le parece— no es un puro azar, sino que sugiere valores más profundos. Rilke, como Proust, utiliza los recursos del pasado; pero donde Proust abre puertas y ventanas cerradas con gesto ligero y seguro, las manos de Rilke tiemblan al colocar la llave en la cerradura. El pasado que revela debe quedar protegido contra toda fijación cronológica; incluso cuando cita concretamente nombres y lugares, les quita el orden cronológico que tuvieron y los utiliza solamente como símbolos y constelaciones de símbolos.

Pero la batalla contra el tiempo y la destrucción que el tiempo acarrea llega a su punto culminante cuando hay que enfrentarse al problema de lo valioso y lo transitorio y contemplar al mismo tiempo el rostro de la muerte. Es Lucifer, el dios del tiempo, el que empuja al hombre hacia la muerte, hacia la arrugada figura de la “muerte pequeña” que, sin relación verdadera con la vida, corta su hilo con gesto trivial. En los límites extremos de la experiencia humana hay que aceptar el reto del tiempo aliado a la muerte en su aspecto más amenazador. Una vez más Rilke se enfrenta a un problema en apariencia insoluble con armas nuevas y originales. La idea algo abstrusa de “morir la propia muerte” no es una mera frase poética. Nace en un nivel en que deseo y esperanza se transforman en cuestiones metafísicas. Rilke no aspira a resolver problemas abstractos sino a concretar en la esfera de lo poético —y a darle solución simbólica— un problema humano existencial.

La paradoja de la existencia es la que da origen al problema de la muerte en Rilke y plantea nuevamente la cuestión de lo valioso y lo transitorio. No vivimos si no podemos morir. Pero “morir la propia muerte” se explica en parte como otro esfuerzo por reconciliar en el seno de lo divino los animados atributos cualitativos de la existencia con el flujo cuantitativo de la energía física; como si al final de

todo debiera tener lugar un momento transparente en que una intensificación de la estructura de la personalidad revelara su íntima esencia como una totalidad, un instante antes de esparcirse por la esfera de lo que Rilke llamaba "lo abierto". Como los últimos acordes de una sinfonía evocan a veces el tema original, enriquecido y lleno de dramatismo, así también la melodía de la vida —de una vida auténtica— debe acabar en un acorde final que la reitere y amplifique.

La voz humana puede cantar una sola melodía, pero la naturaleza posee recursos más vastos, no siempre perceptibles para el hombre. A medida que Rilke va madurando la zona en la cual triunfa la muerte —una muerte que cava muy hondo y saca a la luz los tesoros de la vida— va extendiéndose sobre toda la superficie de la existencia. "La afirmación de la vida y la aceptación de la muerte resultan ser idénticas en las *Elegías*", escribe a von Hulewicz ante este problema. "Debemos tratar de alcanzar la conciencia más alta posible de nuestro ser, que se halla instalado en estos dos reinos incommensurables y es nutrido inagotablemente por los dos; la verdadera textura de la vida se extiende por ambos dominios, la sangre de más poderosa circulación corre por los dos reinos."

Rilke escribió la carta a von Hulewicz trece meses antes de morir. En el *Libro de horas* es posible ya adivinar cuáles son y cuáles van a ser los problemas primordiales en su poesía; pero el momento de la más alta conciencia y de la mayor expresividad no llega sino hasta las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*. El progreso en la visión y en la técnica que la expresa se desarrolla lentamente, en un ambiente de paciencia y de meticulosidad de Rodin, y, más tarde, de Cézanne. Lo interrumpen, a veces, silencios, pausas, y crisis en que el poeta sospecha de sus sentidos, sospecha que le transmiten datos en forma descuidada, violan los contornos, destruyen la pureza de la línea en las cosas y los acontecimientos. Lo divino parece protestar entonces, transformarse en el Dios vengador del Antiguo Testamento cuando sus reflejos se empañan; exige absoluta precisión, incansable disciplina de los sentidos para estar así eternamente presente y dominar eternamente al tiempo. El poeta enmudece, consternado: "Se han embotado curiosamente mis sentidos —y es sorprendente que esto me ocurra en verano— ante este paisaje cuyas maravillas sentía antes tan completamente. Ahora tengo que ponerme delante con un esfuerzo, deliberadamente, si quiero participar de ellas. ¿Tan lejos llega la debilitación de los sentidos bajo la presión constante de un ambiente? Si es así, cuánto nos engaña la costumbre acerca de personas y cosas. ¿Nos consolaremos pensando que la curva de la delicia sigue trazándose en nuestro interior? Pero ¿cómo buscarla allí, cuando inevitablemente acabará por romperse en lo denso de ese ámbito, y se hará irrecognocible, dejando huellas tan sólo allí donde otras curvas, de orígenes igualmente perdidos, la crucen en un extraño remolino de intersecciones?" (Carta del 13 de enero de 1923.) Por todas partes aparece la debilidad, la inconsistencia de lo humano:

... y ya los brutos sapientes se dan cuenta:
No nos sentimos seguros o bien instalados
En nuestro mundo interpretado...

... Pues nosotros, cuando sentimos nos evaporamos;
oh, nos derramamos en nuestra respiración,
Pasamos de una brasa a otra
Con perfume cada vez más débil.
(*Elegías de Duino*)

Pero el poeta consigue llegar a la fuente secreta de la que brotan incesantes energías gracias a la aceptación de esa incertidumbre. Rilke se somete deliberadamente, acepta sin vacilar la pluralidad y la división, la *otredad* atormentadora del mundo objetivo, el abismo entre éste y el yo, las convierte en necesidad inalterable. Las líneas de tensión se proyectan hacia dos polos, colocados a la mayor distancia posible uno de otro. Pero esas mismas líneas los reúnen y hacen posible el contacto entre los dos, aunque éste no dure sino un instante.

Y triunfa el presente. Cae un pétalo de rosa, su olor se difunde y es arrastrado por la brisa, y durante un segundo vida y muerte, gravedad y transformación, penetran simultáneamente en la escondida cámara de nuestro ser interior. El oscuro mar informe que se abre frente nosotros, rodeándonos, desaparece, y durante un breve instante gozamos de la plenitud. Pero debemos erigir y demoler constantemente esas murallas, constantemente volver a la "otredad", para descansar y generar fuerzas que nos permitan volver a la comunión. La medida de la tragedia y la dicha la da Rilke en los primeros versos de uno de sus *Sonetos a Orfeo*:

Desgarrado por nosotros una y otra vez,
El Dios es el lugar que cura nuestra herida.

(Traducción de Manuel Durán)

SIRENAS EN LOS JARDINES

Por David EVANIER *

Annapolis, Maryland

LAS HOJAS de los árboles caen de prisa estos días sobre el jardín de mi escuela. Aulla el viento y las hojas se agolpan contra las ventanas. Los sonidos, y presagios de escarcha en el aire, nos hacen sentir seguros y, no obstante, estimulados mientras procuramos concentrarnos en el aprendizaje del griego, en un salón de clase aislado de un mundo exterior donde tantas cosas están sucediendo.

Cada mañana, alrededor de las once, otro sonido perfora el aire frío. Las sirenas de alarma aérea, en ensayo diario, se oyen vagamente a la distancia; pronto se acercan y crecen en intensidad hasta que parecen estar rodeando el aula. Ya no hay sonidos extraños, y profesor y alumnos tratan de ignorarlos. El profesor mira rápida y ligeramente a la ventana y hay un titubeo en su hablar. Se advierte un sentimiento entre los estudiantes; en el fondo de cada uno de nosotros la pregunta salta a la mente —¿sucederá en este momento?, ¿sucederá mañana? Observo cara tras cara, preguntándome lo que mis condiscípulos piensan, y cómo me sentiría si éste fuera el último momento de la vida.

Hablando de las sirenas, un muchacho dijo de manera casual, "es excelente para la seguridad del país"; y después, tras una pausa momentánea, añadió con toda calma: "me aterran". Otro compañero condensó el asunto así: "Nos distraen un par de minutos del griego." Un callado muchacho negro dijo, "me asustaron el primer par de veces... Ahora me he acostumbrado a ellas". Y asintió vigorosamente con la cabeza como para convencerme.

Pero generalmente los estudiantes no consideran del todo propio, o "mundano", exhibir su temor a las sirenas — o a la guerra. Nuestro gobierno aprueba de todo corazón esta actitud, naturalmente. El 15 de noviembre un antiguo miembro de la Comisión de

Energía Atómica fue citado en los periódicos de Baltimore como habiendo dicho que los Estados Unidos de América estaban demasiado temerosos de la guerra. De lo que deberían tener miedo, explicó Thomas E. Murray, es de una guerra limitada. En una guerra total, por lo menos "ni nosotros ni la Unión Soviética podríamos sobrevivir de ninguna manera", mientras que en una guerra limitada "la Unión Soviética podría consumirnos pedazo a pedazo". Se quejó del "estado de ánimo irracional que priva hoy, cuando el sentir popular acerca de la guerra está dominado por el miedo".

Y así termina otro año; los estudiantes en mi escuela se ocupan de sus tareas diarias, disfrutan de su trabajo, llevan a sus novias a la orilla del río, hablan horas enteras, en el café, sobre Platón y Aristóteles y la naturaleza del hombre. Pero hay dos cosas que no hacen. No leen periódicos en lo absoluto y no hacen planes de antemano. Sean las que fueren sus razones conscientes, los estudiantes no hablan de esperanzas y planes para el futuro, de las cosas que quieren hacer. Exceptuando una pequeña y turbada minoría, apoyan a su gobierno, y esperan que su gobierno tenga razón. Quizá como efecto de los años de guerra fría, no pueden concebir que los Estados Unidos puedan estar equivocados, y les daría miedo pensarlo.

En mi escuela, por lo menos, muy pocos estudiantes sueñan los sueños de la juventud y persiguen la meta que debería inspirar siempre a los briosos y a los jóvenes: la meta de un mundo en paz.

* (David Evanier es estudiante en el St. John's College de Annapolis, Maryland. Las líneas que anteceden fueron publicadas originalmente en la revista estadounidense "The Nation".)

PRESENTACION DE UN POLITICO: ANTONIO GRAMSCI

Por Víctor FLORES OLEA

LA VIDA intelectual italiana de nuestros días —seguramente el origen se remonta a los últimos años del siglo pasado— parece estar dividida, fragmentarse en dos cauces diversos; por un lado, encontraríamos una especie de humanismo romántico y retórico que se ostenta oficialmente como el heredero legítimo de la gran tradición clásica, de la cultura que comienza a elaborarse en Italia desde los inicios del Renacimiento. El academismo sería la nota característica de esta cultura: la repetición de fórmulas, de ideas, de soluciones encontradas en el pasado, pero despojadas ahora de su savia interna, de su fuerza vital, de su sentido realista y positivo. Esta supuesta heredera de la mejor tradición italiana domina la Universidad; más exactamente, es la “tónica” dominante de las instituciones oficiales de cultura. Es la vida intelectual vigente: la sostenida y difundida por la “inteligencia” burguesa italiana. El contacto más superficial con esta cultura nos inunda de retórica, nos impresiona profundamente por su carencia de sentido crítico, por la distancia que se ha impuesto entre ella y los problemas reales, históricos, del pueblo italiano. La grandilocuencia agresiva de esta cultura, en sus momentos extremos, sirvió de fundamento teórico al fascismo.

La historia de la cultura, para esta corriente, se ha convertido en una sucesión inagotable de mitos, de mistificaciones; es decir, no existe sino como una sucesión de obras “desprendidas” de su contexto histórico y “convertidas” en hechos autónomos, que han nacido y que viven por propio esfuerzo y por propio mérito, hechos plenos, indiscutibles e intocables. Lo mismo *El Imperio Romano* que *La divina comedia*; *I promessi sposi* que *Gli innamorati* y *La poesía* de Leopardi. Están fuera de discusión las excelencias, frecuentemente únicas, de la aportación italiana a la cultura occidental; pero en tanto “hechos” de cultura estamos en la obligación de conocerlos, es decir, de explicarlos, de enjuiciarlos y valorarlos críticamente.

Un inteligente italiano me decía: “En Italia, la sola renovación posible —social, política, cultural—, no puede sino venir del ‘pueblo’, tiene que ser una transformación auténticamente ‘popular’. La burguesía, en mi país, no tiene nada más que ofrecer.” Estas palabras registran la existencia en Italia de la “otra” cultura, de formación lenta pero segura, íntimamente ligada, profundamente comprensiva de las necesidades populares. A la retórica de la primera, opone la seriedad científica. Como sustituto del humanismo romántico, vacío, de aquella, propone un humanismo positivo, realista, críticamente perseguido. Sobre todo esto último: la idea de un humanismo que no se concibe sin la solución de los problemas del pueblo italiano, que no se concibe sino como libertad real, en la historia, del pueblo italiano.

Esta “otra” cultura tiene en Italia, por así decirlo, una existencia “clandestina”; quiero decir, una existencia al margen de la vida intelectual oficial. Su destino, durante más de veinte años, fue la clandestinidad, sin metáfora: primero, bajo el fascismo, después en la resistencia. Al

terminar la segunda Guerra Mundial esta cultura “salió a la calle”: su carácter “clandestino”, en nuestros días, deriva de la falta de reconocimiento, de unción sacramental por parte de los círculos consagrados. Esto no quiere decir —precisamente afirmo lo contrario— que sus obras sean desdeñables. A mi manera de ver, lo más valioso de la cultura italiana de nuestros días está ligado en alguna forma a esta “otra” vida intelectual que ha ido abriéndose paso, aun en contra de tre-



Gramsci. “síntesis de la teoría y de la práctica”

mendadas oposiciones organizadas, a lo largo de los últimos 60 o 70 años, desde los días de Antonio Labriola.

No es el momento de extenderme con la mención de tantos nombres ilustres que han participado activamente en la integración de esta vida política, social, económica, cultural en Italia. Recuerdo solamente uno: el de Antonio Gramsci, que llena, él solo, la historia de ese gran movimiento de renovación italiana que se afirma constantemente a pesar de su carácter “marginal”, a pesar de que ha sido sistemáticamente “excluido” de la cultura institucionalizada.

Más que ningún otro, en Italia, Gramsci constituye la síntesis exacta de la teoría y de la práctica, del pensador y del revolucionario, de la filosofía y de la política. Su nacimiento —hijo de una familia de obreros sardos— fue la primera afirmación de su destino: luchador infatigable a favor de los intereses de la clase trabajadora de su país. Fundador del partido comunista italiano; implacable opositor, agudo crítico de aquel “canto de las sirenas” de la demagogia fascista, que

debilitó tan amplias capas de la clase obrera italiana. Para “impedir que siga funcionando ese cerebro”, Mussolini decide eliminarlo de la circulación: en 1927, siendo diputado, Gramsci es puesto en prisión y sentenciado a cadena perpetua, con órdenes estrictas de incomunicación total con el exterior. A pesar de que se levanta un clamor de protestas en el mundo, encabezado por las voces de más prestigio: T. S. Eliot, Jules Romains, Thomas Mann, la sentencia es confirmada. En condiciones de vida oprobiosas, con la salud quebrantada, carente de libros e información, sin embargo, “aquel cerebro” sigue funcionando en su celda de recluso, combatiendo con las armas a su alcance: en siete años Gramsci cubre de una escritura apretada, fina, alrededor de tres mil cuartillas, que componen hoy los volúmenes de sus famosos *Quaderni del Carcere*. Desde los primeros tiempos de su encarcelamiento, aun antes del proceso y de la condena, Gramsci se preocupa por organizar su vida de manera que sea posible el estudio y el trabajo. En una carta dirigida a la cuñada Tatiana Schucht, el 19 de marzo de 1927, Gramsci escribe: “... estoy torturado ... por esta idea: que sería necesario hacer algo *für ewig* ... En síntesis, quisiera, de acuerdo con un proyecto preestablecido, ocuparme intensa y sistemáticamente de algún asunto que absorbiera y centralizara mi vida interior.” Originalmente, la intención de Gramsci fue la de bosquejar una gran historia de los intelectuales en Italia; pero a la manera marxista, encontrando siempre la raíz histórica, el complejo de realidades que han ido condicionando la evolución cultural italiana. El tema resultó mucho más vasto de lo previsto ya que implicaba la historia íntegra —política, económica, social, cultural— de Italia. La obra de Gramsci, a pesar de su volumen, no realiza en todos sus términos el ambicioso proyecto original. La imposibilidad de conseguir en prisión el material bibliográfico necesario, sus mismas condiciones psicológicas y morales, le impidieron la elaboración sistemática, acabada, de aquel proyecto. A pesar de todo, sus libros contienen un enjambre de notas, de análisis más o menos desarrollados sobre una multitud de cuestiones relacionadas con la historia italiana; pero no sólo con la historia del pasado, sino principalmente con aquella del futuro. En otras palabras, sus libros no sólo narran la historia, en cuanto tal, sino que indican la ruta que es necesario emprender para que la historia, en adelante, sea cada vez más la historia del hombre. Gramsci, en este sentido, sería el auténtico heredero de la tradición humanista de su país.

Es claro que la obra de Gramsci no tiene el carácter de una obra de “erudición”, sistemática y escolástica. A pesar de la riquísima variedad de los temas abordados —economía, política, sociología, derecho, literatura, filosofía, etc., etc.— sus investigaciones guardan, de la primera a la última línea, una profunda unidad. Impulsado por su misma práctica política y por el movimiento “real” revolucionario que se había verificado en Europa, Gramsci nos dejó por escrito lo mejor de sus meditaciones sobre el problema que lo ocupó la vida entera: el camino que debía seguir la clase trabajadora italiana hacia el poder, según perspectivas

intimamente ligadas a las características del desarrollo histórico de Italia. Y estrechamente relacionado con ese problema: el papel de los intelectuales en la creación del "nuevo" Estado, su función en el movimiento revolucionario que comenzaba a ponerse en marcha. Aun los temas más ajenos, en apariencia, de las ideas centrales que estructuran la monumental obra, tienen su razón de ser, su "lugar", su sentido en el análisis dialéctico, es decir, integral, rico y complejo, de la realidad italiana. Para Gramsci no se trata de "disecar" la realidad, sino justo lo contrario, de estudiarla como una totalidad viva y dinámica compuesta de un número de factores, de "momentos" que la informan. La "filosofía de la praxis", para él, es humanismo integral porque estudia lo mismo las fuerzas económicas que las espirituales, en sus interrelaciones recíprocas, dialécticas. Las investigaciones de Gramsci son un modelo, que debiera estudiarse siempre, de análisis marxista. Nada más alejado de su formación intelectual que el dogmatismo, que los análisis fáciles y esquemáticos, que el espíritu sectario. De ahí que sus páginas nos parezcan siempre una fuente de pensamiento fresco, inteligente y diligente en la elaboración científica.

Hemos elegido un poco al azar —de aquí y de allá— los textos de Gramsci que presentamos a continuación. Hemos procurado, no obstante, "trabarnos" de tal manera que tengan un sentido unitario, que revelen el pensamiento de Gramsci sobre un cierto orden de problemas; en particular, la idea del partido político como constructor del "nuevo" Estado, como semilla de lo que más tarde llegará a constituir una renovación social, política, e incluso la renovación de una concepción del mundo. El partido político como agente constructor de una "voluntad unitaria colectiva" que tiende a convertirse en universal y soberana en un territorio determinado, es decir, que tiende a constituirse en Estado, que quiere ser el Estado; y todo ello visto con un criterio realista, científico, de la política, tomando en cuenta todos los factores que permiten, o impiden, la realización de aquella tarea infinita, si se nos permite la expresión.

Por tales motivos Gramsci nos recuerda el "mito" del príncipe de Maquiavelo, extraordinariamente ilustrativo de lo que significa una política coherente, realista, profundamente ligada al proceso histórico de un pueblo. En Maquiavelo, quién está destinado a crear el nuevo Estado italiano, unitario y nacional, adecuado a las necesidades de su tiempo, es *El Príncipe*, el soberano absoluto. Para Gramsci, la creación de un Estado que responda a las exigencias de nuestra época le corresponde al partido político, y más particularmente, al partido de la clase obrera: él es el príncipe de nuestros días, *El Moderno Príncipe*.

Uno de los problemas más íntimamente vinculados con esta cuestión es el de la unidad entre teoría y práctica, entre pensamiento y acción; tal problema, en Gramsci, se presenta históricamente como el problema de la unificación, en el partido político, de "masa" e "intelectuales", es decir, de la acción y de la razón de la acción. Pero ello entendido dialécticamente: como dos momentos cuyo contacto no sólo significa cambio cuantitativo sino también, y sobre todo, cualitativo.

MAQUIAVELO Y EL NUEVO PRINCIPE

Por Antonio GRAMSCI

LA CARACTERÍSTICA fundamental de *El Príncipe* consiste en no ser un tratado sistemático sino un libro "viviente", en el que la ideología política y la ciencia política se confunden en la forma dramática del "mito"... un *condottiero* que representa plástica y "antropomórficamente" el símbolo de la "voluntad colectiva". El proceso de formación de una determinada voluntad colectiva para un determinado objetivo político, está representado... como cualidades, características, deberes, necesidad de una persona concreta.

Tal parece que las intenciones de Maquiavelo al escribir *El Príncipe*, hayan sido más complejas y más "democráticas" de cuanto parece a la interpretación "democrática". Maquiavelo considera que es tan grande la necesidad del Estado unitario-nacional que se aceptará que, para alcanzar ese fin primordial, se utilicen los medios idóneos. Por consiguiente, puede afirmarse que Maquiavelo se propuso educar al pueblo, pero no en el sentido que comúnmente se da a esta expresión, o cuando menos, no en el sentido que le han dado ciertas corrientes democráticas. Para Maquiavelo, educar al pueblo no significa otra cosa que darle la conciencia, convencerlo de que solo existe una política: la realista, para alcanzar el fin deseado y que, por tanto, es preciso ceñirse a los mandatos del Príncipe que ha elegido un cierto camino para lograr sus propósitos; puesto que solamente quien quiere los fines quiere los medios necesarios para alcanzarlos. La posición de Maquiavelo, en este sentido, se aproxima a la de los teóricos y políticos de la filosofía de la praxis, que también se han esforzado por construir y defender un "realismo" popular, de masa, y han luchado contra una forma de "jesuitismo" correspondiente a otras circunstancias. La "democracia" de Maquiavelo está adaptada a su tiempo: el consentimiento activo de las masas populares a favor de la monarquía absoluta, en cuanto significa la limitación y destrucción de la anarquía feudal, de la servidumbre, del poder de los papas y en cuanto significa la fundación de grandes Estados territoriales nacionales, función que la monarquía absoluta no podía cumplir sin el apoyo de la burguesía y de un ejército permanente, nacional, centralizado, etc.

En realidad, a pesar de que *El Príncipe* tuvo un destino preciso, posiblemente se pueda decir que no fue escrito para nadie y que lo fue para todos; está escrito para un hipotético "hombre providencial" que podría manifestarse, como se manifestaron Valentino y otros *condottieri*, de la nada, sin tradición dinástica, sólo por sus cualidades militares excepcionales. La conclusión de *El Príncipe* justifica el libro entero, aun ante las masas populares, que realmente olvidan los medios utilizados para alcanzar un objetivo si este objetivo es históricamente progre-

sista; en otros términos, resuelve los problemas esenciales de la época y establece un orden dentro del que es posible moverse, actuar, trabajar tranquilamente. En las interpretaciones de Maquiavelo se olvida que la monarquía era en aquellos tiempos una forma de gobierno popular y que se apoyaba en los burgueses contra los nobles...

... ciertamente Maquiavelo no deseaba enseñar a los príncipes las "máximas" que ellos conocían y utilizaban. Quería, sobre todo, enseñar la "coherencia" del arte de gobernar y la coherencia exigida por una cierta finalidad: la creación de un Estado italiano unitario. *El Príncipe* no es un libro de "ciencia", entendido académicamente, sino de "pasión política inmediata", un "manifiesto" de partido con fundamento en una concepción "científica" del arte de la política. En verdad, Maquiavelo enseña la "coherencia" de los medios "bestiales"...; pero esta "coherencia" no es algo meramente formal, sino la forma necesaria de una determinada línea de política actual. Que después, de la exposición de Maquiavelo, se puedan obtener elementos de una "política pura", es otro problema; ello tiene que ver con el lugar que ocupa Maquiavelo en el proceso de formación de la ciencia política moderna, que no es nada despreciable.

Las razones por las que Maquiavelo escribió *El Príncipe* y las otras obras no es un simple problema de cultura o de psicología del autor: en parte, tal cosa explica la fascinación que ejercen sus escritos, su vivacidad y originalidad. No se trata, ciertamente, de "tratados" de tipo medieval; tampoco de obras de un abogado forense que quiere justificar las operaciones y la manera de actuar de sus "protectores", o incluso de su príncipe. Las obras de Maquiavelo son de carácter "individual", expresiones de una personalidad que desea intervenir en la política y en la historia de su país y en tal sentido tienen un origen "democrático".



Maquiavelo. "se propuso educar al pueblo"

En Maquiavelo hay la "pasión" del "jacobino", por ello debió gustar tanto a jacobinos e iluministas...

Maquiavelo, por entero, es hombre de su época; y su ciencia política representa la filosofía de su tiempo, que tiende a la organización de las monarquías nacionales absolutas, la forma política que permite y facilita un desarrollo posterior de las fuerzas productivas burguesas.

* * *

El moderno príncipe —el mito príncipe— no puede ser una persona real, un individuo concreto; solamente puede serlo un organismo, un elemento complejo de la sociedad en el cual, con anterioridad, haya tenido inicio el concretarse de una voluntad colectiva reconocida y afirmada parcialmente en la acción. Este organismo existe ya como resultado del proceso histórico: es el partido político, la primera célula en la que se resumen gérmenes de voluntad colectiva que tienden a convertirse en universales y totales.

Se ha dicho que, en la época moderna, el protagonista del nuevo Príncipe no podría ser un héroe personal, sino el partido político, es decir, en cada ocasión y en las diversas relaciones internas de las distintas naciones, aquel determinado partido que se propone (y está racional e históricamente fundado para lograr dicho objetivo) fundar un nuevo tipo de Estado.

... formación de una voluntad colectiva nacional-popular, de la que el moderno Príncipe es al mismo tiempo el organizador y la expresión activa y actuante, la reforma moral e intelectual... Una parte importante del moderno Príncipe deberá estar dedicada al problema de una reforma intelectual y moral, es decir, al problema religioso o de una concepción del mundo.

Evidentemente será necesario considerar el grupo social del que el partido político es expresión y exponente más avanzado: es decir, la historia de un partido no podrá no ser la historia de un determinado grupo social... partido no es más que una nomenclatura de clase, siendo evidente que para el partido que se propone cancelar las divisiones de clase, su perfección y plenitud consiste en no existir más, porque no existen clases ni, en consecuencia, sus expresiones.

Cuando el partido es progresista funciona "democráticamente" (en el sentido de un centralismo democrático), cuando el partido es reaccionario funciona "burocráticamente" (en el sentido de un centralismo burocrático). En este segundo caso, el partido es puramente ejecutor, no delibera: técnicamente es un órgano de policía y su nombre de partido político es una pura metáfora de carácter mitológico.

Dado el principio de que existen dirigidos y dirigentes, gobernantes y gobernados, es indudable que los "partidos" son hasta hoy el medio más adecuado para formar a los dirigentes y su capacidad de dirección.

La conciencia de formar parte de una determinada fuerza hegemónica (la conciencia política) es la primera fase de una ulterior y progresiva autoconciencia en que teoría y práctica finalmente se unifican. En fin, la unidad entre teoría y práctica no es un hecho mecánico, sino un devenir histórico, que tiene su fase elemental y primitiva en el sentido de "distinción", de "diferencia", de inde-

pendencia, todavía instintivos, y progresa hasta la posesión real y completa de una concepción del mundo coherente y unitaria. He aquí por que es necesario poner de relieve que el desarrollo político del concepto de hegemonía representa un gran progreso filosófico y no solo político-práctico, porque necesariamente contiene y supone una unidad intelectual y una ética conforme a una concepción de la realidad que ha superado el sentido común y que se ha convertido, dentro de estrechos límites, en crítica. Y más aún, en los recientes desarrollos de la filosofía de la praxis, la investigación a fondo del concepto de unidad entre teoría y práctica no está sino en su momento inicial: quedan todavía residuos de mecanicismo, puesto que se habla de teoría como "complemento", "accesorio" de la práctica, de teoría como servidora de la práctica. Es justo que también esta cuestión sea planteada históricamente, es decir, como un aspecto del problema político de los in-



"expresiones de una personalidad"

telectuales. Autoconciencia crítica significa histórica y políticamente creación de una élite de intelectuales: una masa humana no se "distingue" y no llega a ser independiente "por sí misma" sin organizadores (en sentido amplio) y no hay organización sin intelectuales, es decir, sin organizaciones y dirigentes, sin que el aspecto teórico del nexo teoría-práctica se distinga concretamente en un "trato" de personas "especializadas" en la elaboración conceptual y filosófica...

Sin embargo, en el proceso se repiten continuamente momentos en que, entre masa e intelectuales (o ciertos intelectuales o un grupo de ellos) se presenta un "alejamiento", una pérdida de contacto y por tanto la impresión de lo "accesorio", de complemento, de subordinación. Insistir en el elemento "práctica" del nexo teoría-práctica, después de haber dividido, separado, y no solo después de haber distinguido los dos elementos (operación meramente mecánica y convencional) significa que se atraviesa una fase histórica relativamente primitiva, una fase todavía económico-corporativa, en la que se transforma cualitativamente el cuadro general de la "estructura" y la cua-

lidad-superestructura adecuada está en vía de surgimiento, pero todavía no está orgánicamente formada. Es de subrayarse la importancia y el significado que tienen, en el mundo moderno, los partidos políticos, en la elaboración y difusión de las concepciones del mundo, en cuanto esencialmente elaboran conforme a ellas la ética y la política, es decir, funcionan casi como "experimentadores" históricos de dichas concepciones. Los partidos seleccionan individualmente a la masa que actúa, y la selección tiene lugar lo mismo en el plano práctico que en el teórico, con una relación más estrecha entre teoría y práctica cuando la concepción, vital y radicalmente, es innovadora y antagónica de los viejos modos de pensar. Por esa razón se puede decir que los partidos son los constructores de las nuevas "inteligencias" integrales y totales, es decir, el crisol de la unificación entre teoría y práctica entendida como proceso histórico real; se entiende que es necesaria la participación por adhesión individual y no a la manera "laborista" porque, si se trata de dirigir orgánicamente a "toda la masa económicamente activa", se trata de dirigirla no según los viejos esquemas, sino innovando, y la innovación no puede llevarse a cabo a partir de la "masa", en sus primeros estadios, sino por el intermedio de una élite en la cual, la concepción implícita en la actividad humana, haya llegado a ser en una cierta medida conciencia actual, coherente y sistemática, voluntad precisa y decidida.

Si se plantea el problema de identificar teoría y práctica, es en este sentido: de construir sobre una práctica determinada una teoría que, coincidiendo e identificándose con los elementos decisivos de la práctica misma, acelere el proceso histórico en devenir, produciendo una práctica más homogénea, coherente, eficiente en todos sus elementos, es decir, vigorizándola al máximo o bien, dada una cierta posición teórica, de organizar el elemento práctica que es necesario para su realización. La identificación de la teoría y de la práctica es un acto crítico, por el que la práctica se demuestra racional y necesaria, y la teoría realista y racional. De ahí que el problema de la identidad entre teoría y práctica se plantee especialmente en ciertos momentos históricos llamados de transición, es decir, de movimiento transformador más acelerado, cuando realmente las fuerzas prácticas desencadenadas piden justificación para ser más eficaces y expansivas, o bien se multiplican los programas teóricos que piden también ser justificados realísticamente, en tanto demuestran ser asimilables a los movimientos prácticos, que solo así llegan a ser más prácticos y reales.

Cuando la vida económica inmediata de una nación está subordinada a las relaciones internacionales, tanto más un determinado partido representa esta situación y la disfruta, para impedir el éxito de los partidos adversarios... De esta serie de hechos se puede llegar a la conclusión de que, frecuentemente, el llamado "partido del extranjero" no es precisamente el que de común está identificado como tal, sino más bien el partido más nacionalista, que en realidad, más que representar las fuerzas vitales del propio país, representa la subordinación y la servidumbre económica respecto a la nación o grupo de naciones que tienen la hegemonía.

(Traducción de Víctor Flores Olea.)

M I C R Ó S

EN EL ALMA DEL BARRIO

Por Carlos VALDES

LA CRÍTICA unánimemente ha acordado calificar a Angel de Campo, Micrós (1868-1908), como un creador de personajes memorables, y no de entes retóricos a los que el olvido cubre con una piadosa capa de polvo. El aserto parece haber sido confirmado (pues el tiempo no afecta a los escritores auténticos) por la reciente reedición de algunas de sus obras.¹

Un favorable panorama histórico enmarcó el nacimiento de Micrós. Diríase que apareció en el momento oportuno. A partir de la Independencia una serie de guerras y revoluciones había retardado el desarrollo de las letras nacionales. Los breves períodos de paz no eran suficientes para que los escritores recogieran los frutos deseados. Al fin triunfó, en 1867, la causa liberal, y un año después² Ignacio M. Altamirano, con miras a un renacimiento literario, fundó una revista. En ella colaboraron todos los escritores, sin distinción de banderas políticas. Esta publicación desapareció pronto; pero marcó el punto de partida a una época de auge: las manifestaciones artísticas y culturales de toda clase se acrecentaron.³ Altamirano, como es natural, siguió brillando en la bonanza que él había auspiciado en gran parte. Los escritores, especialmente los jóvenes (entre ellos se contaba Micrós), continuaron beneficiándose con su entusiasta labor de maestro. "Y en Micrós vio Altamirano un extraordinario caso de poeta observador, de analista imaginativo. 'He aquí —exclamó en público— un elemento de selección para la obra magna de la literatura nacional'", y este testimonio que recogió Luis G. Urbina no fue vano. Una vez más quedó demostrada la perspicacia de Altamirano para descubrir a los futuros valores.

En la paz pudo multiplicarse la pequeña burguesía mexicana. El número cada día mayor de lectores reclamaba un escritor que, saliendo de su clase, fuera capaz de hablar por ella, y de pintarla en sus alegrías y en sus penurias.

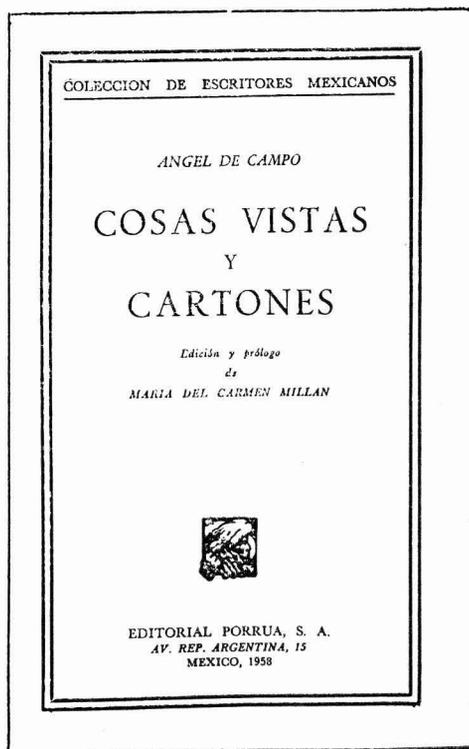
Los temas mexicanos ya habían sido explotados con suerte más o menos variada. (Claro que un escritor nunca es producto puro de la inspiración y que sin la tradición no hay gran literatura.) Guillermo Prieto, Facundo, Hilarión Frías y Soto, entre otros, ya habían cultivado el cuadro de costumbres mexicano; pero adquiere un brillo auténtico y personal en la pluma de Angel de Campo. Y, lo que es más importante, éste supera sin duda a los cuentistas de su generación. La memoria no logra encontrar antes personajes de la calidad humana del Profesor Quiroz y del Chato Barrios. Más que personajes, seres vivos que encajan dentro de la realidad, y que participan de una mexicanidad que entronca con la esencia de lo humano universal. Los años transcurridos no han podido borrar la realidad del Profesor Quiroz. Tenemos la impresión de haberlo conocido en la escuela primaria, o si no, seguramente lo encontraremos algún día a nuestro lado en el camión, o será nuestro vecino de banca en un cine de barrio. Lo recono-

ceremos de inmediato por su aire antañón y melancólico, por su aspecto de fracasado que trata de cubrir las apariencias.

Angel de Campo era un miembro de la clase media, y sus simpatías estaban con los débiles, con los que sufren, con los campesinos, y con los moradores del barrio pobre. Uno de sus críticos, Maillfert, observó atinadamente que todos los objetos del mundo de Micrós latían "como un corazón bajo la camisa pobre de un empleado".



Micrós: "humorismo peculiar"



Una reciente edición

(Al referirme en el título a un alma de barrio, no temí caer en la sensiblería: me tranquilizó reflexionar que Micrós perteneció a una época en la que aún nadie pretendía deshumanizar el arte. Tiempos felices. Se desconocían el existencialismo y las bombas atómicas, y nadie llamaba cursi a quien se condolía de los sufrimientos de sus semejantes.)

La ternura predomina en el espíritu de Micrós. Clara prueba de ello es su predilección por los niños y por los escolares, a los que sitúa en un mundo entre humorístico y sentimental que tiene parentesco con el de Edmundo de Amicis. La compasión de Micrós no se limita a los humanos, sino que se extiende a los animales y a los seres inanimados. El ejemplo más conocido es "El Pinto", donde se narra la triste existencia de un perro callejero; pero hay otros ejemplos.

Angel de Campo era un tenaz observador de la realidad. No desdeñaba vivir la vida común y corriente para subirse a la torre de marfil. Después de leer sus crónicas y sus cuentos, es fácil imaginarlo deambulando lentamente por los barrios bajos, curioseando a través de las puertas y las ventanas, deteniéndose a escuchar una guitarra que tañen manos nostálgicas, y espiando el paso de los transeúntes mal vestidos.

Pero Angel de Campo no sólo vivía y sentía, sino que además procuraba dominar el oficio. Tuvo la clara conciencia de que la maestría no se alcanza sin la debida preparación cultural, y sin un método de vida y trabajo rigurosos.

Mientras sus bohemios compañeros de generación dilapidaban el tiempo charlando y soñando en las cantinas y en los cafés, Micrós leía, estudiaba, y se ejercitaba en las letras. "Su existencia era —lo dice la voz confidencial de Luis G. Urbina— un modelo de orden: una existencia clara, limpia, de hombre honrado que sabe tener en calma el espíritu, porque sabe también tener la abnegación del deber. Su aspiración era el método. No cometió jamás locuras ni calaveradas con nosotros. El siguió la senda recta de una admirable burguesía. Las tempestades de su corazón se estrellaron en los diques de su carácter."

Se ha reconocido ampliamente que el genio, el talento, y la inspiración son consecuencia del trabajo, y también que éste sólo da frutos dentro de un clima de tranquilidad. Por otra parte, igualmente es cierto que algunos artistas pudieron crear en medio de grandes tormentas morales; pero no todos están dotados de la fuerza explosiva del genio, y deben elegir entre el recogimiento y el trabajo o la nulidad. Angel de Campo, a quien ni sus más fervientes admiradores han catalogado como genio, tuvo que someterse a una vida metódica y de trabajo.

Micrós no era un creador de grandes mundos de la fantasía, sino el pintor de pequeños cuadros realizados a base de primor en el detalle.⁴ Esta labor de miniaturista no desvirtúa su autenticidad. Parece que en su persona y en su vida había una predestinación a los concentrados y a las esencias: pensemos en su persona que los caricaturistas representaban como un ratoncito, en su pseudónimo (Micrós) que parece un eco de lo

pequeño, en su condición de mexicano que ama el diminutivo en el lenguaje y en la artesanía.

Afirman los historiadores que Angel de Campo renunció a la carrera de medicina para dedicarse a la literatura y al periodismo... Quizá él prefirió seguir el camino de la inmortalidad a un oscuro destino de médico de barrio. Y tal vez se le pueda calificar de periodista por haber escrito en los periódicos; pero más que periodista era un cronista de la ciudad, un poeta en prosa del suburbio, un andariego perseverante capaz de llegar hasta el barrio extramuros en seguimiento de la noticia.

Pero el costumbrismo de Micrós se aparta de la objetividad fotográfica. La mano del artista retoca los cuadros de costumbres. Un toque aquí y otro allá destacan convenientemente la intención creadora. Angel de Campo trata de transformar y de explicar la realidad, y de imprimir un orden ideal en el caos del universo. Para ello se vale de la moraleja; pero su sentido moral no aburre, ni es un hipócrita artificio de pornógrafo para salvar las apariencias. Su moral actúa como revelador de la verdad que palpita detrás de todas las cosas, y a la vez denuncia a la injusticia como una causa de disminución de la vida.

A pesar de sus buenas intenciones los moralistas nunca han sido creadores; en cambio todos los grandes creadores han poseído un profundo sentido moral. Cuando Angel de Campo cuenta la muerte de un perro en el muladar ("El Pinto"), mediante la reflexión moral confiere categoría artística al lugar común:

"La sombra tendió sus alas de buho en aquel cementerio de cosas viejas y animales muertos. Cementerio sin epitafios.

"¡Cuántos en la plebe son como Pinto!

"¡Cuántos desdichados hay que con forma humana no son sino perros que hablan y que visten pantalones!"

A pesar de sus tendencias moralistas Micrós no cae en el humor negro. Su espíritu equilibrado, en lugar de amargar-

se, encuentra una compensación en el humorismo. Es el suyo un humorismo peculiar —especie de comicidad romántica— que mueve a la risa y a las lágrimas. Comienza por burlarse de la pequeñez de la existencia y termina por unirse al llanto de la humanidad. Pero llora más bien para consolarse que obedeciendo a la desesperación: tiene fe —optimismo conformista— en el destino del hombre.

El diálogo es un elemento valioso en la prosa de Angel de Campo. Gracias a un vocabulario ágil y chispeante los personajes manifiestan una verdadera vida



Urbina: el amigo íntimo.



"los moradores del barrio"

interior. Por él cobran verosimilitud; se apartan del dibujo lineal y entran en el mundo de las tres dimensiones. Escucharlo es oír a un mexicano en los momentos de intimidad. Pero su virtud no es gratuita. La imitación del lenguaje hablado en Micrós no adquiere la forma del descuido, como en otros realistas. Por el contrario, él domina el idioma, y su copia del habla popular es un recurso artístico deliberado. El interés por los mexicanismos lo llevó a adentrarse en el terreno de la lingüística. En una de sus crónicas, con singular pasión, recoge y da el significado de muchos modismos que existen sobre el tema del petate.

El espíritu de Angel de Campo se caracterizaba por su flexibilidad. El escritor lo mismo adoptaba neologismos de los más diversos orígenes que se regocijaba en descripciones de escenas y objetos típicamente mexicanos. Micrós poseía el don de la justicia en alto grado: si alababa los valores nacionales, no por ello se desentendía de nuestros defectos, ni dejaba de reconocer (acto a veces heroico en los países donde predomina el nacionalismo) los méritos de los extranjeros. Una muestra de esto último son las páginas que tituló: "La buena intervención francesa".

Si Micrós careciera de todo valor literario, aún quedaría su persona moral como saludable ejemplo para la carrera del escritor. Supo cultivar las virtudes del literato que eran —que siguen siendo— tan raras en nuestro medio: no buscó la fama por caminos tortuosos; se interesó por los humildes sin reclamar el título de redentor; estudió la gramática sin sentar plaza de purista; pero tampoco aspiró a la pureza de los que no leen para no padecer influencias; acostumbraba encerrarse en la soledad de las bibliotecas, pero en la calle no se comportaba como un misántropo; era aficionado a los epigramas, pero sus juegos de palabras no estaban inspirados por la amargura o el despecho.

1 *Ocios y apuntes, La Rumba; Cosas vistas, y Cartones.* Colección de Escritores Mexicanos, 76, 77. Ed. y Próls. de María del Carmen Millán. Editorial Porrúa.

2 Año en que nació Angel de Campo.

3 En esta época se fundaron 35 nuevas revistas. Para un conocimiento más amplio de este período ver: José Luis Martínez, *La expresión nacional.*

4 "...camarones secos que no pareceis cosa de comer, sino curiosidades de museo, enjutos, demacrados, ojerosos, momias con camiseta de pergamino y rellenos de polilla marítima." Descripción de Micrós digna de las mejores greguerías de Ramón Gómez de la Serna.



"más que periodista era un cronista de la ciudad"

EL PARQUE DE LA VENTA

Por Raúl FLORES GUERRERO

*"Lo que muere y lo que vive
junto al agua vive y muere"*

CARLOS PELLICER

A TABASCO hay que llegar con los pantalones del alma remangados. Allí todo es agua.

Agua de las primeras aguas tan remota que al recordarla tiemblan los helechos.

En los mapas, el Estado de Tabasco aparece marcado con una gran mancha azul. Vista desde el aire la región no es otra cosa que un inmenso charco salpicado de isletas de verdura, muchas de las cuales no son sino mantos superficiales de lirios acuáticos. Por tierra —más bien por agua— la carretera se lanza como una saeta polvorienta e interminable sólo rota por la corriente de los grandes ríos; el Tonalá, el Grijalva. A uno y otro lado los pantanos se pierden, en el infinito, cubiertos de manglares y de árboles robustos y chaparros.

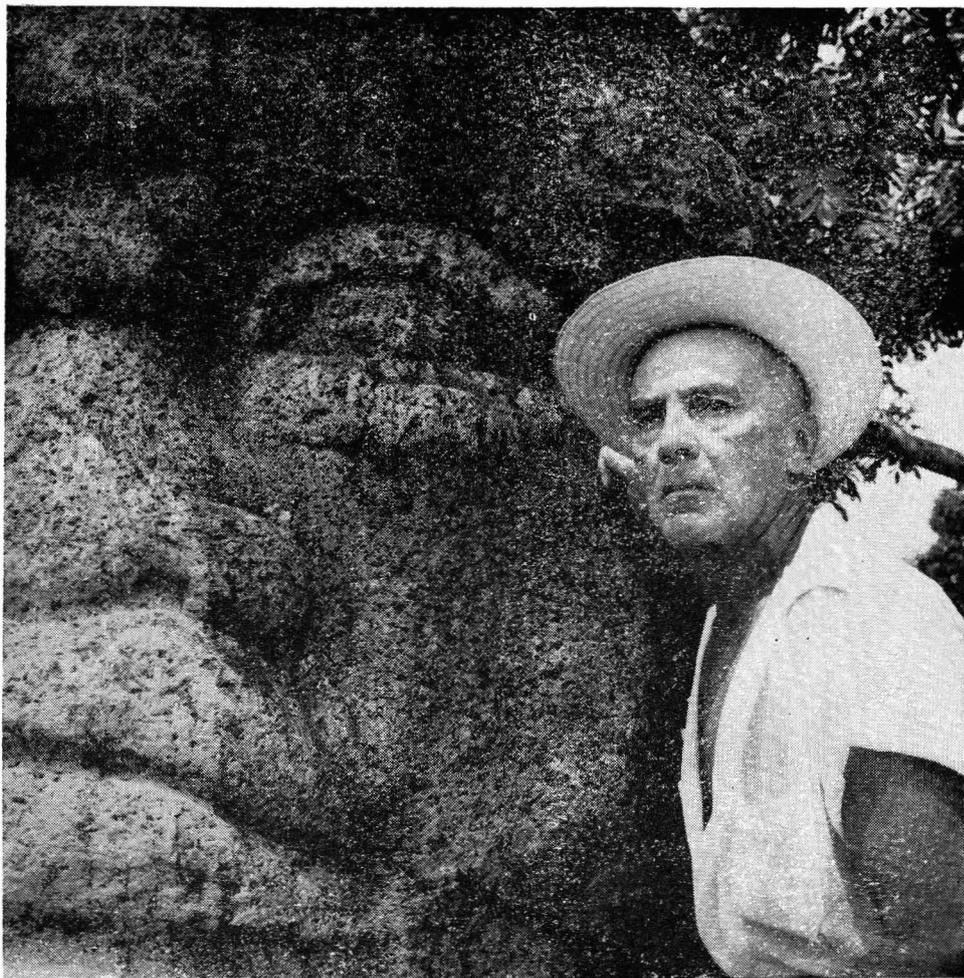
El ruido del motor de los vehículos que ocasionalmente pasan por ese camino se difunde en la atmósfera tropical y pronto se pierde devorado por el silencio, un silencio impenetrable de desierto en medio del cual se cortan en seco hasta los graznidos de las garzas. Durante las noches los pozos petroleros levantan a cada momento crepúsculos y amaneceres artificiales en los horizontes y entonces los árboles y las matas recortan sus siluetas nítidamente contra los cielos rojizos.

En esta región habitaron, durante los diez siglos anteriores a nuestra era, los pueblos olmecas, creadores de la más antigua civilización americana.

Bajando por el río Tonalá, cerca del mar, estaba la ciudad de La Venta. Y digo estaba porque de ella sólo queda ahora un montículo informe que corresponde a la pirámide principal y que aun no han podido arrasar los petroleros, como lo hicieron con dos grandes plazas ceremoniales para hacer una pista de aterrizaje y con dos plataformas arcaicas, despedazadas con el objeto de disponer de un mayor espacio, ni siquiera indispensable, para la brecha que une la carretera principal con el vecino campamento en el cual arden ya varios flameros de gas.

Los olmecas erigieron en La Venta la primera gran ciudad religiosa del mundo indígena precolombino. Allí se originó el concepto de planificación urbana —juego armónico entre espacios abiertos al aire libre y macizos arquitectónicos— que más tarde fue llevado a su máximo esplendor por los teotihuacanos y por los zapotecas. Allí se pensó por primera vez en la pirámide como el basamento ideal para los templos de los dioses. Allí también se inició la costumbre, común a todas las culturas prehispánicas de México, de superponer periódicamente los edificios según ciclos calendáricos invariables que, por estar relacionados con la agricultura, tenían implicaciones religiosas.

Pero todos estos testimonios de la grandeza creadora de los olmecas en el terreno de la arquitectura y de la plani-



C. Pellicer. "El poeta vivió días enteros en La Venta"



Estela olmeca. "Podía estar en un medallón renacentista"

ficación, apenas descubiertos y en proceso de estudio, fueron barridos por las palas mecánicas, arrancados de raíz por los dientes de acero, revueltos y transformados en campo de explotación industrial en aras de nuestra refulgente civilización del siglo XX sin que se pensara, siquiera por un momento, en la posibilidad de conciliar el interés económico con el de conservar el patrimonio arqueológico de México.

Pero si la ciudad de La Venta pudo desaparecer sin levantar ningún eco de protesta —sólo en México y en el Perú pueden aún darse casos como estos— las obras maestras de escultura monumental que en ese mismo lugar se habían descubiertas a partir de 1940 corrían un riesgo semejante. Semihundidas en el lodo nada difícil era que sirvieran de blanco para las prácticas de tiro de la guarnición militar del nuevo caserío petrolero.

La salvación del legado escultórico de los olmecas fue obra de un poeta. Carlos Pellicer demostró que su voz de río no sólo estaba hecha para elevar cantos líricos a la naturaleza de su tierra, sino también para convencer a gobernadores y funcionarios de la importancia trascendental de una empresa semejante. Varios años de intensa dedicación fueron necesarios para conducir los treinta monumentos conocidos de la antigua ciudad hasta un amplio terreno cedido por el gobierno del Estado en las afueras de Villahermosa, la capital del agua.

El poeta vivió días enteros en La Venta, con la camisa húmeda por el sudor y agujoneado por los tábanos, dirigiendo las maniobras de traslado, tan delicadas por la facilidad de ruptura de las piezas como arduas por el peso individual —en algunos casos de cerca de treinta toneladas— de cada una de ellas.

¡Cuántos viajes en avión fueron necesarios de Villahermosa a La Venta, de La Venta a Villahermosa! El piloto, capitán Salvador Compeán, admirado por el fervor de Pellicer hacia su obra pronto se convirtió en su colaborador más entusiasta.

Los *buldozers* rebanaban el terreno para que las plataformas de los enormes carros de transporte llegaran al nivel de la base de cada monolito. Los *malacates* mecánicos tiraban de los cables de acero que muchas veces se rompían por la tensión, como si fueran hilos, sin lograr mover a las esculturas gigantescas ni un solo milímetro. Los gritos de los trabajadores se transformaban, a medida que el sol ascendía y sus rayos secaban las gargantas, en insultos dirigidos a las piedras inertes, a lo motores sin potencia, al barro de ese terreno cenagoso que parecía oponerse a que se le desporjara del tesoro artístico que durante tantos siglos había escondido. Una de las mayores incógnitas de los escultores olmecas adquirió en esos

momentos caracteres impresionantes: ¿cómo fue que aquellos hombres llevaron esas colosales masas de piedra hasta La Venta, a través de los pantanos, cuando las canteras más cercanas se encuentran a cerca de cien kilómetros de distancia?

A mediados de 1958 todos los monolitos de la vieja capital olmeca estaban en Villahermosa

... y en la ciudad desalojada el reinado de las orquídeas se inició...

El extenso terreno que ocupa el Parque de La Venta, en los alrededores de Villahermosa, muere en las orillas de la Laguna de las Ilusiones que, de trecho en trecho, oculta su tranquila superficie bajo capas flotantes de nenúfares y de lirios morados. Pellicer ha creado allí también, aunque en forma distinta, poesía. Poesía que huele, como toda la suya, a selva húmeda y que tiene un resabio a siglos de historia. Los caminos de terracería se pierden en medio de una maleza, apenas retocada, para desembocar en claros luminosos en donde destacan, como por milagro, las imponentes figuras de piedra de La Venta.



"observa el firmamento"

Junto a la laguna, en pozas especialmente construidas por Sebastián, el maestro de obras del Parque, una nutria deja asomar las negras canicas de sus ojos de vez en cuando entre el agua, y los lagartos salen a las rocas para tomar el sol. También los armadillos y los monos viven allí, en sus fosas respectivas, en agradable cautiverio.

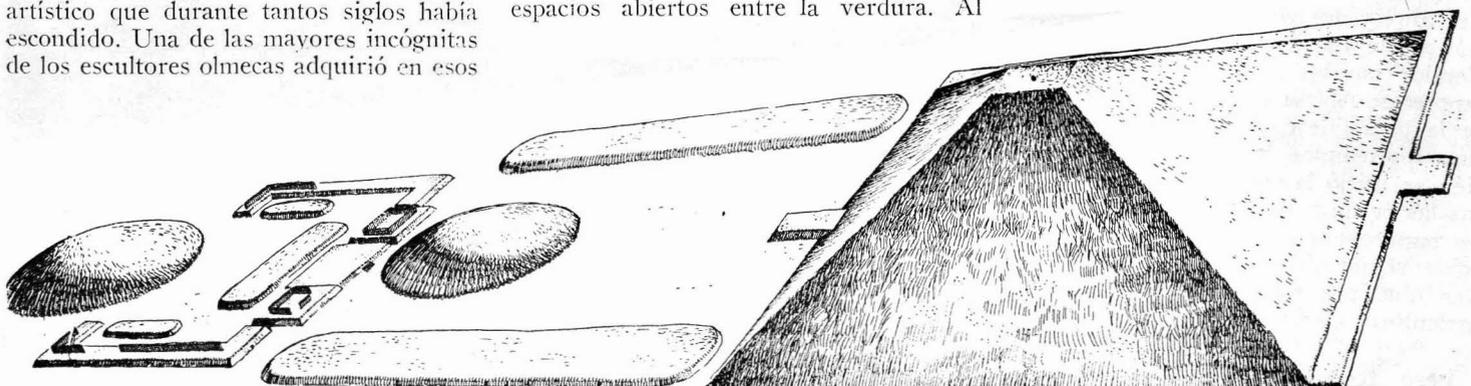
En este prodigioso museo al aire libre, único en el mundo, los monolitos olmecas llenan con su mágica presencia todos los espacios abiertos entre la verdura. Al

final de una calzada una cabeza gigantesca, más alta que un hombre, mira al agua. Parece la cabeza de un gigante de basalto enterrado hasta el cuello al que nada le importa. Al fondo del jardín se encuentra otra, y otra más en el centro. Cada una de ellas con distintas expresiones. La humanidad de sus rasgos es tal que se diría respiran por su pétrea nariz achatada y sus labios carnosos y sensuales parecen temblar en la piedra musitando un mensaje o un conjuro. Tienen que ser retratos. Por fuerza. ¡Son tan diferentes entre sí y a su vez tan distintas de las que se han hallado en Río Chiquito y en San Lorenzo, en las selvas de Veracruz! Evidentemente estas solemnes y grandiosas esculturas fueron hechas por los olmecas para perpetuar la presencia de los sacerdotes de su religión entre el pueblo. Ellos eran hombres de carne y hueso divinizados por su función de intermediarios ante la divinidad. Fue así que los olmecas recurrieron a la representación realista para caracterizarlos. En otros sitios de este soberbio museo aparecen los cuerpos humanizados de estos sacerdotes, sentados a la manera oriental, dirigiendo su rostro oculto por máscaras de tigre hacia el cielo.

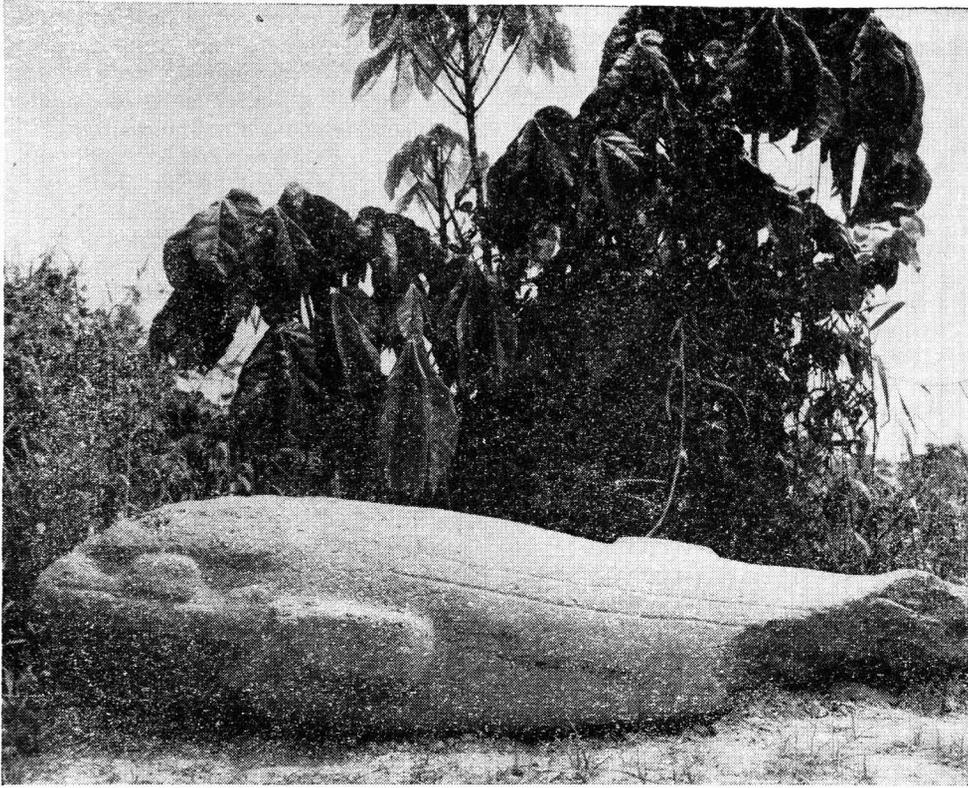
¡De qué distinta manera se presenta en esta cultura el símbolo del dios principal, el dios jaguar! En este caso no se trataba de retener la imagen de un jaguar en particular, sino la del concepto de un ente metafísico que obraba su poder sobre toda la ciudad: no había realismo válido. Los olmecas tuvieron que recurrir a la abstracción, al símbolo sugerente más que a la escueta representación de una realidad física.

En el Parque de La Venta Carlos Pellicer colocó sobre el piso los grandes mosaicos formados por lasajas verdes de serpentina que conforman la máscara del dios más importante de esta civilización. En la ciudad sagrada de la que fueron traídas, estas máscaras enormes habían sido enterradas intencionalmente; después de su colocación original nadie pudo verlas, puesto que fueron cubiertas de inmediato por túmulos de barro coronados de imponentes cercas de columnas bálticas que las defendían de las fuerzas de dioses contrarios. Ahora todo mundo puede admirar esos pisos de piedra pulida que dejan adivinar, a pesar de su geométrica concepción ajena a todo naturalismo, unos ojos, una nariz, unas fauces, que en su conjunto constituyen el símbolo abstracto del poderoso dios-jaguar de La Venta.

También están aquí los majestuosos altares monolíticos, en los cuales los olmecas reunieron los dos conceptos formales



La ciudad de La Venta, antes de su reciente destrucción. Croquis de Iker Larrauri.



"Pieza única por sus ecos oceánicos"

que animan toda su creación artística: el abstracto-religioso, cuando hacen referencia al dios jaguar; el realista cuando se trata de representar a sus sacerdotes.

En este caso de los altares las fauces abiertas, los colmillos, los ojos, fueron esculpidos en un suave pero monumental relieve, estilizado a tal grado que sólo conociendo el afán de simbolismo religioso de los olmecas —que los condujo a esculpir hachas pulidas como máximo signo abstracto de su deidad principal— es posible reconocer sus alusiones a rasgos específicos del jaguar. En varios de estos monumentos, entre las mismas fauces transformadas en especie de gran nicho, surgen los sacerdotes tallados en la piedra con una fuerza plástica notable: uno de ellos lleva entre sus brazos el cuerpo de un niño destinado al sacrificio; otro, con las piernas cruzadas sobre el piso aprieta con sus puños las sogas que aprisionan a impotentes esclavos, representados, en sutil relieve, a cada lado de la gran mole de piedra labrada.

Entre camino y camino de este jardín excepcional Carlos Pellicer situó las estelas olmecas en contra del follaje, en una forma que no pueden pasar desapercibidas jamás. De pronto aparece a la vuelta de una vereda un solemne sacerdote, en cuerpo entero, saliendo de las entrañas del monstruo omnipotente a quien servía; o bien un caminante, de perfiles apenas realizados sobre la masa lítica, que avanza osado frente a los glifos mudos. En una de estas estelas, enorme, pesadísima, un gran señor, ricamente tocado y vestido, ocupa el centro de la escena rodeado de pequeñas figuras de dioses menores que parecen volar en un gris e incommovible cielo, y en otro monumento semejante los rayos del sol dibujan sobre la lisa superficie el perfil de un personaje extraño en ese mundo de símbolos ignorados y de rostros olvidados: un hombre barbado y de nariz prominente que bien podía estar, sin causar ninguna sorpresa, en cualquier medallón renacentista. ¿Una premonición de Quetzalcoatl? Nada es imposible en el mar de teorías en el que

la arqueología navega. No hay que olvidar que el culto quetzalcoatlí surgió en Teotihuacán y que en esta última ciudad del altiplano la huella de las gentes de la costa ha quedado grabada en algunos templos bajo la forma de conchas y caracoles marinos.

En algunos rincones del Parque de La Venta yacen otros monolitos que hacen alusión a mitos menos elaborados, pero asimismo menos conocidos: un tiburón de piedra con las aletas rotas por los siglos, única pieza de inspiración oceánica en la escultura monumental del México pre-

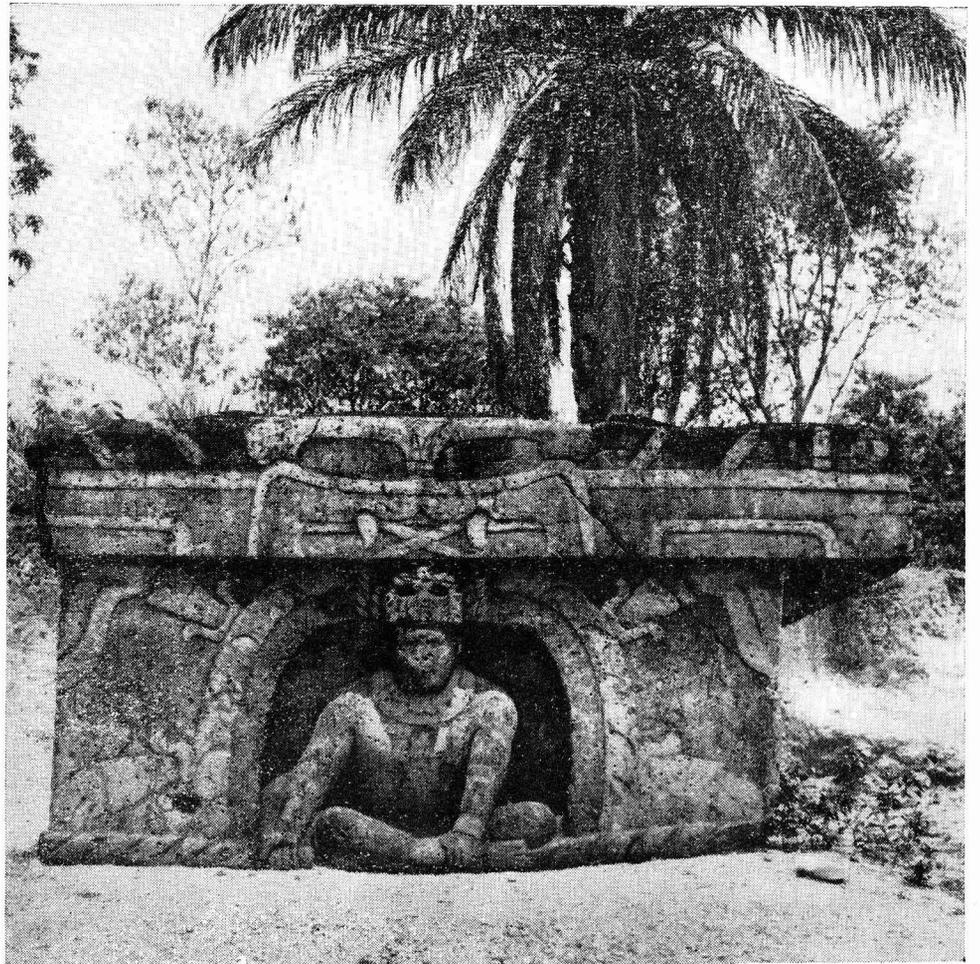
hispanico, o bien un mono que sostiene su cabeza con las manos para mirar las estrellas. Aunque originalmente esta escultura fue hecha para ser empotrada en algún monumento, ahora, junto a la laguna, crea a su alrededor una atmósfera plagada de poesía.

La tumba de columnas basálticas que ocupaba un lugar principal en el eje de la antigua ciudad de La Venta hoy se ve a pleno sol. Su monumentalidad produce en los espectadores una emoción estética tanto más notable si se considera que está construida sólo de piedras lisas. Pero ¡qué piedras! Y qué sentido arquitectónico tan sabio el de su ordenamiento en el espacio.

El Parque de La Venta podría bien ser nada más que un sueño de poeta y, sin embargo, es toda una realidad arqueológica actualizada. El arte del pasado adquirió vida nueva en virtud de una voluntad que triunfó sobre la barbarie de la civilización contemporánea y gracias a una sensibilidad que se impuso a las barreras del olvido.

Con el legado histórico de uno de los pueblos más dotados para la escultura que han existido sobre la tierra, Carlos Pellicer erigió en Villahermosa uno de los museos al aire libre más originales y sorprendentes del mundo. No es hipóbole afirmar que el canto sonoro y profundo creado con voces de piedra que vienen de muy allá y que, junto a la Laguna de las Ilusiones, lanzará por siempre a los siglos el grito de los orígenes americanos del poeta con su verbo en romance que nos dice:

*... agua de Tabasco vengo
agua de Tabasco voy;
de agua hermosa es mi abolengo
y es por eso que aquí estoy
dichoso con lo que tengo...*



"abstracción y realismo, religión y humanidad"

M U S I C A

LA "AUTORIZADA OPINION" DEL VIRTUOSO

Por Jesús BAL Y GAY

EN MI ARTÍCULO anterior traté de examinar las características del profesional, en cuanto compositor o intérprete. Pero me quedó por considerar otra cuestión íntimamente relacionada con aquélla: la de la autoridad del profesional para opinar de música.

En teoría y aparente buena lógica, el profesional de la música tiene más autoridad para opinar de ella que el aficionado, de igual manera que parece más autorizado que éste para componer o para tocar un instrumento. Pero así como esto último resultó según aquel examen un supuesto falso, lo primero pudiera resultarlo también. El tener como profesión la música no es garantía de musicalidad. El saber mucha armonía no es prenda de nuestra capacidad para componer. El llevar toda la vida tocando un instrumento no significa que lo toquemos a la perfección. En cualquiera rama de la música puede darse el caso de que un aficionado supere con mucho a un profesional.

Pues bien, otro tanto sucede a la hora de juzgar. La opinión de un simple aficionado puede ser más valiosa —aunque, por supuesto, se cotice menos— que la de un crítico profesional. Por ejemplo, las *Notas sobre Chopin* de André Gide resultan infinitamente superiores a lo escrito por muchos ilustres chopinistas, pianistas y compositores archiprofesionales. El lector que no las conoce pensará que se trata de una sagaz interpretación literaria de la música chopiniana. Pero no hay tal: se trata —¡quién lo diría!— de un estudio verdaderamente musical, técnico, animado de una musicalidad de primer orden. Pero —replicará el lector— ¿era Gide músico?, ¿no fue toda su vida un escritor y nada más que un escritor? Pues sí, eso fue Gide toda su vida, un caso ejemplar de vocación literaria, un profesional de la literatura como el que más. Pero, además, sabía muy bien su música y tocaba muy bien el piano y —lo que es todavía más importante— estaba dotado de una fina musicalidad. Exento de la vanidad del virtuoso, pudo acercarse a la música con tanto amor como humildad. Y a quien así se acerca a ella ésta no deja nunca de revelar sus secretos más íntimos. Por eso las *Notas sobre Chopin*, obra de un aficionado, valen por muchos libros sobre el músico polaco aureolados por el prestigio profesional de sus autores.

Claro está que, en principio, hemos de conceder más autoridad a la opinión de un profesional que a la de un aficionado. Lo contrario sería una actitud subversiva, enteramente inadmisibles. Pero el que depositemos en principio nuestra confianza en la opinión del profesional no quiere decir que hayamos de admitirla a ciegas, y definitivamente. Porque, aparte lo falible de toda opinión humana, muchas veces está condicionada por el prejuicio, la incomprensión y, lo que es peor, la ignorancia.

La opinión del profesional puede nacer con el prejuicio como vicio de origen. El que a lo largo de los años logró forjarse —quizá un poco inconscientemente— un credo estético, o una cierta tabla de valores, caerá fácilmente en errores de estimación ante lo que no se ajuste a aquel credo o aquella tabla. Sus opiniones —si le falta una mínima, necesaria dosis de amplitud de criterio— no serán juicios, sino prejuicios.

Puede darse también en él la incomprensión, esa impermeabilidad del espíritu para con ciertas cosas que ostentan a primera vista una apariencia extraña. La incomprensión tiene raíces aún más hondas que el prejuicio y, por tanto, es más difícil de destruir que éste.

Y, en fin, puede darse también la ignorancia, sí, la ignorancia del profesional. Vamos a verlo.

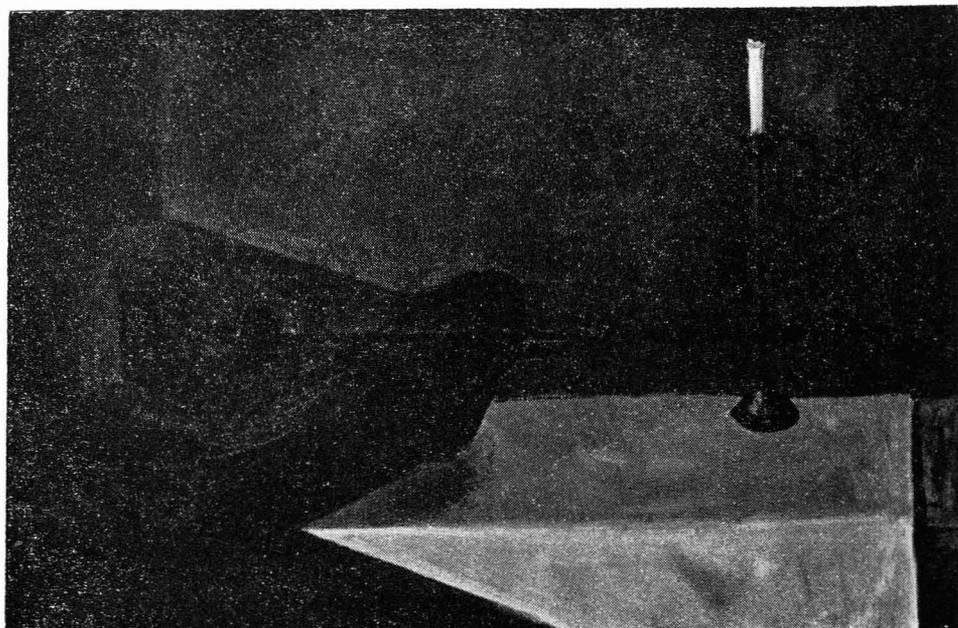
A medida que se fue acentuando la tendencia a la especialización, tan característica de nuestro tiempo, se ha hecho más imperativa la desconfianza ante las llamadas *opiniones autorizadas*. En otras épocas el profesional de la música era un músico completo, esto es, conocedor de todas las ramas del arte musical. El maestro sabía componer y tocar bien algún instrumento, a veces más de uno. El instrumentista poseía la técnica de la composición. El compositor dominaba algún instrumento, varios por regla general. Hoy no ocurre así. El estudio de un instrumento no suele ir acompañado del de las demás técnicas —armonía, contrapunto, composición, etc.— Cuando un muchacho muestra grandes dotes para tocar, por ejemplo, el violín, se le pone a estudiar ese instrumento con una asiduidad que no le dejará tiempo para asomarse a ninguna otra disciplina. Parece que exagero, ya que en los planes de estudios de los conservatorios figuran como obligatorias para el instrumentista las materias destinadas a proporcionarle una

formación musical completa. Pero la realidad es que, aparte muy contadas excepciones, el futuro violinista no se interesará por ellas, sino que las considerará simplemente como otros tantos obstáculos que a la hora del examen habrá de salvar del modo más fácil posible, para nunca más volver a ocuparse de ellas. Y no digamos las materias no musicales que necesita el músico para ser un hombre cabalmente culto, porque ésas todavía le merecerán menos atención. Lo único importante para él es llegar a ser un violinista famoso, un virtuoso.

En tales condiciones aquel muchacho podrá llegar, efectivamente, a ser un virtuoso y, por tanto, una verdadera autoridad en la técnica del instrumento, pero no dejará de ser al mismo tiempo un perfecto ignorante en las demás ramas de la música, incluso en la interpretación, porque el tocar muy bien un instrumento no significa necesariamente ser un buen intérprete. Todo eso se echa de ver a diario en la conducta profesional de la mayoría de los virtuosos. Faltos de verdadera cultura, siempre en contacto con el mismo repertorio —sumamente limitado en la mayoría de los casos—, lejos de abrirse su espíritu a la plural realidad de la música, se le va cerrando más y más, hasta convertirse en una especie de monomaniaco.

Ese hecho no tendría en el fondo mayor importancia si el mundo tomara al virtuoso como lo que realmente es: un especialista al que debemos escuchar con todo respeto cuando actúa o habla dentro de su especialidad, pero cuyas opiniones o actuaciones fuera de ella no podrán tener más autoridad —si carece de verdadera formación musical— que la que concedemos a las de cualquier aficionado. Pero, por desgracia para todos, acaece que el virtuoso, por el mero hecho de serlo, queda catalogado automáticamente como un gran músico, y, según la lógica más elemental, un gran músico debe de ser una gran autoridad en música.

Mas para que alguien pueda opinar autorizadamente de la valía de una determinada música, pueda estimarla por su *razón de ser* dentro de la época en que ha visto la luz, pueda aquilatar la importancia de los problemas que esa música plantea —o le fueron planteados—, necesitará una auténtica cultura musical —do-



Charles François Philippe. Naturaleza muerta con guitarra.



"el profesional era un músico completo"

blada o sustentada por otro linaje de conocimientos que no se adquieren en los conservatorios—, y no le bastará con tocar perfectamente un instrumento.

La hostilidad que la mayoría de los virtuosos sienten y exhiben contra la música contemporánea, demuestra irrefutablemente su radical incultura. El virtuoso se formó —y deformó— por el contacto constante y exclusivo con su limitado repertorio. Fuera de éste, la música no existe para él. Toda la que se haga habrá de ajustarse a los patrones generales de aquellas piezas. Si no, no será música. Y como la desbordada autoridad de que le inviste la fama en cuanto virtuoso se le sube, tarde o temprano, a la cabeza, acaba lanzando opiniones en tono de oráculo, opiniones que —no haría falta decirlo— son casi siempre otras tantas majaderías.

A veces también la vanidad le lleva al virtuoso a otro linaje de desvarios no menos peligrosos para el inocente aficionado: la dirección de orquesta o la composición. Y volvemos a encontrarnos en el caso de antes. ¿Cómo el virtuoso que no hizo otra cosa en toda su vida que tratar de dominar la técnica de un instrumento, que, como hemos visto, cada vez que habla de música demuestra su ignorancia, va a ser capaz de dirigir bien una orquesta o de escribir una obra que tenga consistencia y no sea un mero pastiche de su autor favorito? Pero el prestigio del virtuoso —al fin y al cabo ¿no es un músico célebre?— lleva a muchos a ver en su obra o en su dirección de orquesta excelencias que en realidad están absolutamente ausentes de ellas.

Todo eso me recuerda lo que alguna vez dijo García Morente y que no deja de corroborar —aunque en otro plano— lo que estoy exponiendo aquí: "No hay nada más descorazonador, sobre todo en el transcurso de estos treinta o cuarenta últimos años, que el espectáculo que los científicos más ilustres en sus disciplinas positivas ofrecen cuando se meten a filosofar sin saber filosofía. El hecho de haber descubierto una nueva estrella en el firmamento o de haber expuesto una nueva ley de la gravitación universal, no autoriza ni mucho menos legítima, que un físico de toda la vida, un matemático

de toda la vida, se ponga de pronto, sin preparación alguna, sin ejercitación previa, a hacer filosofía. Suele ocurrir lamentablemente que grandes espíritus científicos, que tienen toda nuestra veneración, toda nuestra admiración, hacen muchas veces el ridículo, porque se ponen a filosofar de una manera absolutamente pueril y casi salvaje"... "El hecho, por ejemplo, de haber descubierto la neurona, el elemento mínimo del sistema nervioso, no puede autorizar a un neurólogo, por ilustre y sabio que sea, a escribir las banalidades y trivialidades más pedestres sobre los problemas elementales de la filosofía".

Eso lo dice Morente a propósito de la diferencia fundamental que existe entre

la ciencia y la filosofía. Una mente, una gran mente científica no está capacitada, por el mero hecho de ser una gran mente, para el ejercicio de la filosofía. El filósofo ha de partir, para serlo, de una posición muy diferente de la del científico. Y además ha de manejar unos métodos de investigación muy distintos de los que se emplean en las ciencias positivas. Pues bien, de igual manera, el que quiera componer o dirigir una orquesta o entender la evolución de la música ha de proceder con métodos y partir de posiciones que el virtuoso desconoce por completo, salvo honrosas excepciones. Porque una cosa es ser cabalmente todo un músico y otra tener impecablemente un instrumento.

E L C I N E

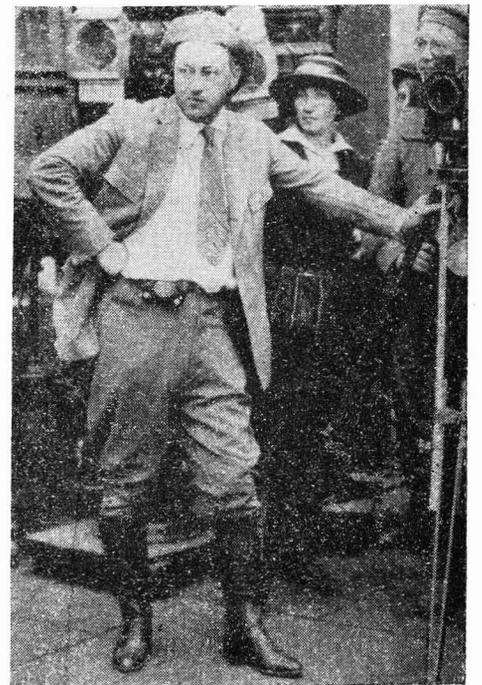
Por Emilio GARCIA RIERA

CECIL B. DE MILLE

A LA EDAD de 77 años ha muerto Cecil Blount de Mille. Setenta y siete años de los que más de cuarenta fueron dedicados al cine. ¿Sería justo, en nombre del indiscutiblemente bajo nivel estético de su obra, ignorar todo lo que ha representado este autor de más de setenta películas en la historia del cine norteamericano? Hablar de De Mille es, en cierto modo, hablar de Hollywood. En su obra encontramos una moral característica que se particulariza por la necesidad de hacer frente a dos imperativos contradictorios. Por una parte, el de hacer dinero, a como dé lugar, explotando al máximo los gustos, por pobres que sean, del gran público. Por otra parte, el imperativo de satisfacer el tradicional puritanismo norteamericano, fiel guardián del orden establecido y enemigo acérrimo del menor asomo de rebeldía. Para De Mille, cada película constituyó un verdadero problema por cuanto debía gustar, tanto a los rectos y severos caballeros de Filadelfia o Boston, con algún pasajero del "Mayflower" en su árbol genealógico, como al simple entusiasta de unas buenas pantorrillas. Pero, ¿no ha sido ese el eterno problema de Hollywood? Es verdad que, junto a ese Hollywood que tan perfectamente representa De Mille, está el Hollywood de los rebeldes, el que nos ha dado centenares de hermosas películas, el Hollywood que hoy parece cobrar tan inusitada fuerza que la muerte de De Mille se antoja simbólica. Pero lo cierto es que la fuerza ha estado casi siempre, en medio siglo de cine norteamericano, del lado de la tremenda maquinaria de la que De Mille fuera pieza tan importante.

Hijo de dramaturgos, Cecil B. de Mille heredó su afición por el teatro. Escribió dos obras: *Stampede*, con David Belasco y *The return of Peter Grim*. Pero, en 1913, el emprendedor Jesse Lasky le encarga la realización de *The squaw man*, un film de Oeste protagonizado por el entonces famoso Dustin Farnum. Es curioso constatar que, como tantos otros realizadores norteamericanos, De Mille, cultivador de todos los géneros, fue sin-

gularmente afortunado en el *western*. Y es en sus *westerns* donde resulta posible encontrar lo poco que de verdadero artista tenía nuestro hombre. Después de *The squaw man* que, por cierto, fue la primera película que se rodó en Hollywood, suburbio de Los Angeles, De Mille realiza unos cuantos films más con Dustin Farnum (entre ellos *Cameo Kirby*, en 1914) y en 1915 obtiene un enorme éxito con *The cheat* (o *Forfaiture*) sombrío melodrama interpretado por el excepcional actor japonés Sessue Hayakawa. Siguen unos cuantos films protagonizados por la cantante de ópera Geraldine Farrar y el que habría de ser el más importante galán de aquella época: Wallace Reid. Así, realiza, sobre temas archisobados y archiconocidos, pero de imán taquillero, *Carmen*, en 1915; *Maria Rosa*, en 1916; *Joan the woman*, coloreada a mano, 1916, y *The woman god forgot*, en 1917. Pero todavía no se puede hablar de un "estilo Cecil B. de Mille". Este surge como resultado de la tremenda impresión causada en nuestro hombre por el cine de Grif-



Cecil B. de Mille, en 1917



Cecil B. de Mille dirigiendo *The square man*

fifth, muy particularmente por *Intolerancia* (1916), y por una obsesión moralizadora que alimenta, con su creciente influencia, el zar del cine norteamericano William T. Hays, autor del famoso código que lleva su nombre.

Algunos de los títulos de las películas que De Mille realiza entonces indican a las claras sus intenciones: *We can't have everything* (*No podemos tenerlo todo*), en 1919, *For better, for worse* (*en bonanza y adversidad...*), en 1919, *Don't change your husband* (*No cambie de marido*) en 1919, *Male and female* (*Macho y hembra*), en 1919, *Why change your wife?* (*¿Por qué cambiar de esposa?*) en 1919, *Forbidden fruit* (*El fruto prohibido*), en 1920. Todas estas películas protagonizadas por Gloria Swanson, están dominadas por el prurito de denunciar y dar solución a los problemas matrimoniales propios de la alta sociedad contemporánea, quizá agudizados en aquellos años de postguerra. Todo ello en una atmósfera fastuosa y rica, en medio de grandes cortinajes y de los espléndidos baños que tanta fama dieran a De Mille. Y todo ello, hay que decirlo, sin descuidar el cultivo de lo erótico. Gloria Swanson no es sólo la bella mujer cuyo ejemplo debe o no seguirse, según el caso, sino motivo de las más escalofriantes sugerencias sexuales, el baño y la cama parecen constituir todo su mundo.

El recuerdo de *Intolerancia* con sus diversas tramas superpuestas, conducentes todas a demostrar los mismos principios morales, habría de llevar a De Mille a utilizar el mismo recurso en varios de sus films (*Male and female*, *Why change your wife?*), así como en su obra más ambiciosa: *The ten commandments* (*Los diez mandamientos*), en 1923. Este es el film en el que, de hecho, se manifiesta plenamente el De Mille del que todos tenemos idea. *Los diez mandamientos* consta de dos tramas paralelas. Una de ellas transcurre en los tiempos bíblicos y la otra en la época contemporánea. En la primera se afirma el De Mille amante de lo "grandioso", de las enormes construc-

ciones al estilo de *Intolerancia*, el De Mille que convierte a la *Biblia* en su guión fundamental. En la segunda trama reincide el De Mille de la época de los baños, implacable acusador de la sociedad moderna y que todavía nos habrá de dar, en 1924, otro film de título explícito: *Changing husbands*. En *Los diez mandamientos*, por si pudiera haber alguna duda sobre su solvencia moral, De Mille se apoya con toda perspicacia en las *Sagradas Escrituras*. Pero, sigamos insistiendo, sin desdeñar los recursos eróticos que son, al fin y a la postre, los que garantizan un público abundante.

De Mille es, naturalmente, un hombre de derechas. Como tal, no desdeña la oportunidad de hacer propaganda antisoviética en *The Volga boatman* (*El botero del Volga*), film de 1926. Pero su filón está en la *Biblia*, y es así como obtiene un enorme éxito en 1927 con *The king of kings* (*Rey de Reyes*), basada en la vida de Cristo. (Este film se exhibe todavía en México con motivo de la Semana Santa, en los cines de barriada). Ni en esta ocasión el realizador resiste la tentación de convertir a María Magdalena en una rica y sugerente cortesana, provista, como es natural, de baño y cama.

Llega el cine parlante y De Mille parece sufrir, como tantos otros, un colapso. Muchos suponen que su carrera ha terminado. Sin embargo *Chicago*, una película suya realizada en 1928 con sonido, tiene relativo éxito. Pero De Mille no habrá de volver a ser De Mille sino hasta 1932, cuando realiza *The sign of the cross* (*El signo de la Cruz*), a la que siguen *Cleopatra*, en 1934, con la famosa escena del baño de Claudette Colbert, y *The Crusades* (*Las Cruzadas*), en 1935. Aunque no precisamente a través de la *Biblia*, la antigüedad, con todos sus fastos y oropeles, siguen inspirando al ya veterano cineasta.

Y ¡lo que son las cosas! He aquí que en 1935 De Mille realiza un excelente film del Oeste, superior en lo estético a todo lo realizado desde *Los diez mandamientos*: *The plainsman* (*La jornada glo-*

riosa). Es un brioso y agradable relato de las hazañas de los legendarios Wild Bill Hickock (Gary Cooper), Calamity Jane (Jean Arthur) y Buffalo Bill (James Ellison). El realizador, para entonces, parece haber comprendido la necesidad de acudir a los más diversos temas y de llevar un ritmo de producción por el que dirige al principio un film por año, y después un promedio de uno cada tres años. Así surgen *The Buccaneer* (*El Bucanero*), sobre la vida del pirata Jean Laffite, en 1937; *Union Pacific*, otro buen western, en 1939; *N. W. Mounted Police* (*Los siete jinetes de la victoria*), sobre las hazañas de la policía montada del Canadá, en 1940; *Reap the wild wind* (*Piratas del Caribe*) de ambiente marítimo, en 1941; *The story of Doctor Wassell*, sobre la vida de un héroe de la segunda guerra mundial, en 1944; *Unconquered* (*Los inconquistables*), que relata la vida de los primeros colonos norteamericanos, en 1948; *Samson and Delilah* (*Sansón y Dalila*), en 1951; *The greatest show on earth* (*El espectáculo más grande del mundo*), de ambiente circense, en 1953; y su último film: una segunda y monumental versión de *Los diez mandamientos*, realizada en 1956 y que todavía no hemos visto en México.

En todos esos films, pese a su diversidad temática, De Mille sigue acudiendo a sus eternos recursos. Y sigue haciendo gala de su magistral hipocresía, para decirlo de una vez.

Pero negar la importancia de De Mille y de la concepción del cine que representa sería necio, sin duda. De Mille ha llenado toda una etapa del cine norteamericano y su obra, por muchos motivos, siempre tendrá un gran interés.

Quien haya hojeado el estupendo libro de Lo Duca *L'erotisme au cinema* habrá reparado en una foto en la que el pecho cubierto de Hedy Lamarr luce mucho más provocativo que cuando apareciera desnudo en *Extasis*. En su capacidad de lograr tales efectos residió el gran secreto de De Mille... y el de Hollywood.

ULTIMOS ESTRENOS

GRISBI (*Touchez pas le Grisbi*). Film francés de Jacques Becker. Argumento: J. Becker, Maurice Griffe y Albert Simonin, sobre una novela del último. Foto: Pierre Montazel. Música: Jean Wiener. Intérpretes: Jean Gabin, Jeanne Moreau, Rene Dary, Dora Doll, Delia Scala. Producida en 1954.

Los films llamados de la "serie negra", como *Grisbi*, tienden a mostrarnos al bajo mundo sujeto a sus propias leyes morales. Se distinguen del común de las películas policíacas en que no existe el típico contraste entre los buenos (la gente decente, los policías) y los malos (los bandidos). Los personajes de la "serie negra" son siempre delincuentes que forman un mundo aparte regido por su propia escala de valores.

Jacques Becker, que ha heredado de su maestro Renoir el gusto por lo paradójico, parece haber realizado *Grisbi* para demostrar que esa escala de valores no es, en definitiva, diferente a la comúnmente aceptada. Los gangsters de su film saben lo que es la amistad, el sentido del honor. Inclusive, uno de ellos sueña con retirarse a la vida privada como cualquier bur-

gués cansado de lidiar por la existencia. Becker se recrea al mostrárnoslo como una persona normal, que gusta de acostarse temprano y encuentra placer en el tranquilo amor de una muchacha de rostro virginal y maneras aristocráticas. Con prolijidad de detalles, vemos cómo ese gangster cena frugal y metódicamente, se cepilla los dientes, se pone el pijama, fuma un último cigarrillo y se duerme tranquilamente.

Hay en todo ello un evidente deseo de poner en entredicho todo lo que entendemos por moral o, mejor dicho, de señalar su valor relativo. *Grisbi* no es un film negativo porque exalte la vida de la delincuencia, sino por el pesimismo y la amargura que lo animan. Su tremenda consecuencia es la de que un gangster puede sentirse tan aburrido de la vida como un oficinista, aunque la conciencia no le remuerda lo más mínimo.

Ese gusto por lo paradójico propio del realizador se manifiesta también en su técnica. Becker acostumbra iniciar sus escenas dándonos un fragmento equívoco del espacio en que se desarrollan. Con el plano general, a continuación, parece burlarse de la deducción que hayamos sacado. ¿Creía que eso era así? Pues no. Y lo malo es que uno acaba pensando que lo que pasa es que estamos ante un realizador que no sabe qué hacer con su talento.

ORO DE NAPOLES (*Oro di Napoli*).

Film italiano de Vittorio de Sica. Argumento: V. de Sica, Cesare Zavattini y J. R. Marotta, sobre una novela del último. Foto: Aldo Tonti. Música: Alessandro Cicognini. Intérpretes: Silvana Mangano, Erno Crisa, Eduardo de Filippo, Vittorio de Sica, Sophia Loren, Paolo Stoppa, Toto. Producida en 1955.

Oro de Nápoles se ha exhibido en México incompleta. Siendo una película que consta de cinco episodios, sólo hemos podido ver cuatro: falta el protagonizado por Toto. (*Lo que no ha impedido a un crítico capitalino encontrar "soberbia" la actuación de Toto.*)

La película decepciona un poco porque uno va con la idea de que de De Sica cabe siempre esperar un nuevo *Ladrones de bicicletas* o un nuevo *Umberto D.* Pero, por lo visto, hay que aceptar el derecho de cualquier realizador, por talentoso que sea, a hacer una obra menor de cuando en cuando. Juzgada así, como obra menor, *Oro de Nápoles* tiene, indiscutiblemente, valores muy apreciables.

Nápoles ha sido tradicionalmente motivo de empalagosas cintas folklóricas, empeñadas en mostrarnos lo pintoresco que son sus habitantes. De Sica, a su vez, ha procurado no perder de vista los rasgos característicos de esa población meridional. Ya se sabe: alegría, bullicio, música y miseria. Pero su propósito fundamental ha sido el de darnos la verdadera dimensión humana de los napolitanos. El resultado es discreto. Como en casi todos los films a base de episodios, la anécdota o las anécdotas, mejor dicho, se convierten en el árbol que no deja ver el bosque. En ese tipo de películas no cabe casi nunca el reposo; todo debe desarrollarse rápidamente, a la manera de un cuento in-

genioso. Por ello, la escena más hermosa de "Oro de Nápoles" choca con la propia naturaleza del film. Me refiero al momento en que Silvana Mangano duda durante largo rato en si debe volver o no con su esposo. Esa escena, tan típicamente cinematográfica por su mutismo, por el valor representativo que adquieren la casa del marido y el coche en el que la protagonista podría alejarse, por la expresión del rostro de la actriz, es frecuen-

temente silbada por el público. ¿Por qué? Porque el público no ha sido preparado en el transcurso de un corto relato para aceptarla. Porque esa escena, en esencia, no corresponde al ritmo general del film.

En suma, yo diría que De Sica carece de la superficialidad de un Duvivier, tan adecuada para que ese tipo de películas guste al público. En *Oro de Nápoles* el realizador está demasiado por encima del tema.

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

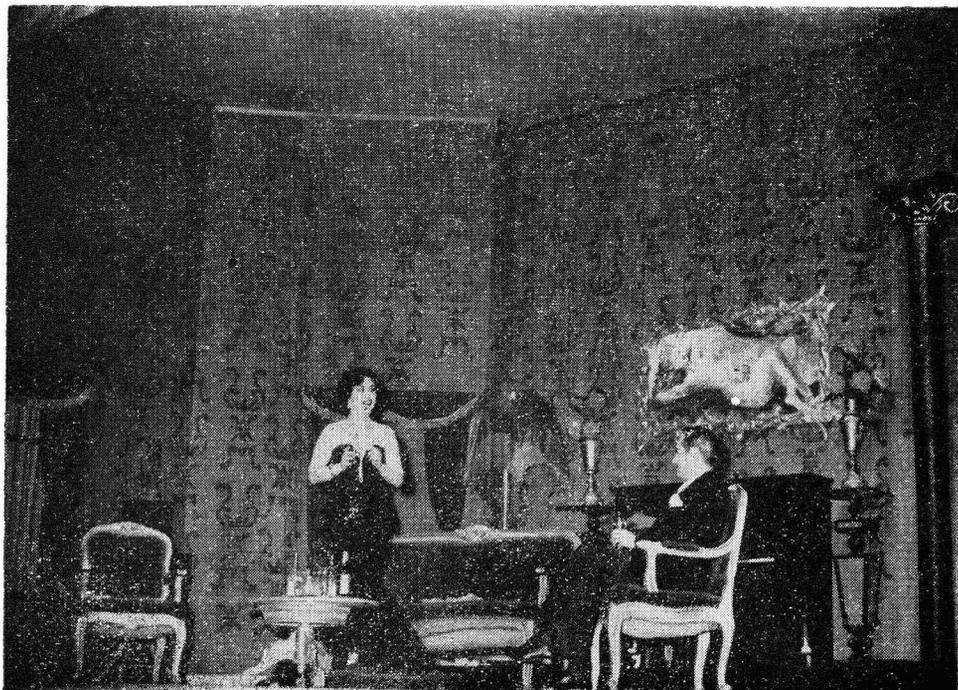
JANO ES UNA MUCHACHA

COMO TODOS LOS AUTORES Rodolfo Usigli tiene, entre su producción, obras fallidas; pero muy pocas de ellas reúnen una serie de desaciertos tan grandes como *Jano es una muchacha*. Usigli ha intentado siempre elevar sus piezas a la categoría de obras de tesis, elaborándolas como demostración de las teorías que él mismo sustenta acerca del especial carácter del mexicano. Como en realidad es un muy perspicaz observador y un espléndido ensayista, en general, alcanza sus propósitos, con lo que ha contribuido no poco a afirmar el valor meramente teatral de varias de sus obras, que alcanzan una calidad y una trascendencia muy poco común dentro del nivel medio del teatro mexicano. Para realizar *Jano es una muchacha*, sin embargo, el autor ha recurrido a uno de los puntos más débiles, menos afortunados, de todo su acopio teórico: el que atañe a la sexualidad, aspecto en el que Usigli mezcla una serie de oscuros y deformados conceptos freudianos, extraídos más de las obras de Lenormand que de Freud mismo, con aportaciones personales, para derivar las conclusiones hacia la crítica social y llegar a una serie de enunciados moralistas.

De este modo, *Jano es una muchacha* se apoya desde un principio sobre una base teórica deficiente; pero aparte de esto, en el aspecto meramente teatral, reúne una

serie de defectos casi increíbles en un autor con la pericia técnica y la experiencia de Usigli.

El primer error puede encontrarse en la elección de la anécdota. Usigli acumula un gran número de peripecias, ocurridas en distintas épocas (una en el presente con una trayectoria hacia adelante, otras en el pasado que simplemente son relatadas por alguno de los personajes) correctamente ligadas, pero que resultan no sólo excesivas, sino, por la necesidad de dejar demostrada la teoría que el autor ha elaborado *a priori* sobre ellas, improbables, falsas. Después el sistema narrativo, la construcción dramática elegida para relatar estas anécdotas es francamente desequilibrada. El autor opta por presentar primero la acción que se desenvuelve en el presente, para después, en el último momento, revelar los hechos acontecidos anteriormente, que en cierta forma deben explicarla y justificarla. Pero este sistema lo obliga a dejar dos actos y medio casi vacíos de acontecimientos y a tener que rellenar, en cambio, la segunda mitad del tercero con una asombrosa acumulación de sucesos que caen uno tras otro, anulándose mutuamente. Vemos así que en el primer acto tienen lugar una serie de escenas de burdel totalmente antidramáticas (descontando su mal gusto y exterioridad) cuya única función parece ser, por un lado, afirmar un ambiente, que estaba logrado ya con la sola indicación



Jano es una muchacha. "reposición con fines bastardos".

escenográfica y, por otro, acentuar el carácter de uno de los protagonistas, que estaba perfectamente definido después de los cinco primeros parlamentos, para, hasta el último momento, presentar, al fin, el único suceso directamente relacionado con la anécdota, aunque en una forma tan oscura que su función dentro de ella sólo se advierte en el acto siguiente, por lo cual el primero resulta casi nulo y una de las primeras exigencias formales, la síntesis, se viola en una forma inadmisiblemente. En el segundo acto se repite este defecto. Más de la mitad del primer cuadro transcurre en la revelación de antecedentes que en nada o en casi nada se relacionan con lo ocurrido en el primero, y en el último instante se incluye otro pequeño suceso que permite el desarrollo del segundo cuadro, el cual se sostiene tan sólo debido a la ambigüedad de la situación creada, pero incluye una cantidad enorme de parlamentos inútiles y falsos, cuyo único valor se extrae del hecho de que el público conoce el "otro" aspecto de la situación. El primer cuadro del tercer acto repite casi por completo durante más de las tres cuartas partes de su desarrollo, las escenas de burdel del primero y, al fin en los últimos momentos, se produce el clímax; de este modo queda tan sólo el último cuadro para resolver toda la situación creada durante estos larguísima dos actos y medio. Pero no contento con esto, Usigli aumenta aún más acontecimientos, con el resultado de que en este cuadro la acción se transforma, se acelera, se revuelve y se soluciona en una forma tan precipitada que resulta inadmisiblemente, debido a la rapidez con que todos los personajes tienen que convertirse, inevitablemente, en lo contrario de lo que parecían. Además de esto, la caracterización es falsa. Insiste hasta el cansancio en detalles sin importancia, dejando en cambio sin aclarar otros muchos, tan sólo para mantener en secreto los datos que al autor le interesa ocultar. Los caracteres no se devienen naturalmente, sino que permanecen ocultos durante toda la obra con una personalidad que no es realmente la suya. Pero con esto lo único que se logra es que el espectador, acostumbrado ya a los hechos que han afirmado su carácter durante la acción, no acepte la personalidad que se le revela finalmente como verdadera, con lo cual resultan falsos de principio a fin. Así, "Jano", la niña-prostituta, no puede ser aceptada al final tranquilamente como niña exclusivamente, tan sólo porque ella lo dice y otro personaje lo confirma, sino que, a pesar de lo que el autor intente, se queda en su condición original. El padre-bueno se queda en eso y el que en el tercer acto aparece como padre-malo parece en realidad otro personaje. La madre, a la que sólo conocemos a través de relatos de los demás personajes, no interesa en ninguno de ellos porque en todos es diferente. La tía-honrada deja de existir cuando se transforma en tía-enamorada-asesina pero sin que se pueda creer en esta última personalidad porque el que haya esperado tanto tiempo para revelarla es inadmisiblemente y todas las pupilas y la patrona del burdel son nada más sombras, rellenas a base de detalles exteriores sin ninguna elaboración dramática. Por último, como es lógico, al fracasar la caracterización, las soluciones parecen absurdas y encaminadas única y forzosamente hacia un final feliz inaceptable dentro del marco de aparente "terribilidad" que se descu-

bre en el último cuadro, final que no es una solución sino un escape apresurado del embrollo en que el autor se metió.

A estos defectos formales, además hay que agregarle otro que deforma definitivamente la obra: el diálogo. Durante toda la pieza, cuando no se están diciendo alburas tontos y de pésimo gusto, se emplea un lenguaje retorcido e incongruente que traiciona por completo las intenciones de la caracterización. Jano, cuando es Mariana, la prostituta, no dice más que una larguísima serie de lugares comunes entre las prostitutas "interesantes" de toda la literatura de quinta clase, por lo que resulta imposible que le interese por eso al poeta, que, se supone, es muy inteligente y, cuando es Marina, la niña, habla como una adulta tonta. El poeta es de una cursilería sin límites, cita de continuo a López Velarde y se pone a recitar en los momentos más inoportunos, con lo cual es imposible creer ya no digamos que es inteligente, sino ni siquiera normal. El padre habla siempre como un rancho simpático, nunca como el notario retorcido que se supone que es. La tía es tan cursi como el poeta. La encargada del burdel revela unas preocupaciones intelectuales y una pedantería tan poco común como improbable. Y todos los personajes exponen de continuo argumentos retóricos y falsos. Finalmente no puede pasarse por alto el hecho de que en el ambiente de provincia en el que el autor sitúa la acción, es materialmente imposible que ésta, dada su índole truculenta, no estuviera en boca de todos los demás habitantes del pueblo, con lo cual se traiciona la lógica más elemental y se hace a un lado uno de los elementos más importantes en este tipo de obras: la murmuración.

Resulta así que *Jano es una muchacha*, además de no tener ningún interés como obra de tesis, carece por completo de cualidades teatrales. Y con esto pasamos a una pregunta inevitable ¿por qué esta reposición? Usigli tiene en su haber obras no sólo notables, sino extraordinarias, que merecían mucho más claramente este honor. ¿Por qué escoger, pues, esta obra, que no sólo no aumenta su prestigio, sino que lo disminuye cuando han transcurrido más de cinco años de su último estreno en México? No es realmente significativa dentro de su producción total; no necesitaba reivindicarse pues obtuvo un gran éxito de público cuando fue estrenada y no tiene ningún valor especial, descontando sus indudables posibilidades de taquilla debido a la atracción morbosa del tema ¿es por esto, entonces, por lo que fue repuesta? Si es así, y algunos detalles de la puesta en escena permiten suponerlo, no puede decirse que los productores hayan procedido limpiamente con el mejor de los autores mexicanos, que se merecía sin lugar a dudas una reposición que implicara fines menos bastardos.

Fernando Wagner dirigió esta reposición con indudable acierto, limando las partes más ásperas del texto y vigilando con sumo cuidado la difícil continuidad del mismo. Aunque no puede dejar de reprochársele el exceso con que subrayó algunas de las escenas "atrevidas" con un vestuario "audaz".

El reparto en general cumple, sobrellevando en la mejor forma posible las contradicciones de los personajes.

La escenografía de David Antón muy bien resuelta, dando el tono y el ambiente indispensables.

L I B R O S

ARTEMIO DE VALLE-ARIZPE, *Anecdotario de Manuel José Othón*. Letras Mexicanas, 44. Fondo de Cultura Económica. México, 1958, 172 pp.

El sabor inverosímil de las aventuras del poeta potosino está más cerca de la fábula que de la historia. Si las anécdotas divierten, el pasatiempo se paga a costa de la alta imagen que el lector tenía del poeta. (Siempre sucede lo mismo: los anecdotarios contribuyen más al rebajamiento que a la gloria de los artistas.) ¡Qué desagradable enterarse de que cierta noche el autor de "Idilio salvaje" se comió tres platos de frijoles, y otras trivialidades por el estilo!

C. V.

CARMEN ROSENZWIG, *Mi pueblo*, Cuadernos del Unicornio, 16. México, 1958, 8 pp.

Entre los escritores que han publicado en esta colección (algunos por primera vez, otros ya conocidos) la autora se distingue por sus virtudes literarias. *Mi pueblo* más que un relato es una serie de reflexiones llenas de bello sentimentalismo y de ternura poética. La escritora no olvida su condición femenina para imitar cierta *desgarrada* tendencia de la literatura actual. En ella todo es auténtico: la inteligencia, el oficio y los sentimientos.

C. V.

TITA VALENCIA, *El hombre negro*, Cuadernos del Unicornio, 22. México, 1958, 12 pp.

Sobre un fondo de miseria urbana se describe minuciosamente la agonía de un obrero que trabaja en la calle. (El sol aparece como elemento obsesivo.) No se nos ahorran, hasta llegar a la crueldad, las sensaciones físicas que torturan al personaje; pero estas mismas sirven para despertar una conmiseración hacia sus sufrimientos. Dos tendencias se entrecruzan, y equilibran la narración: por una parte una fría objetividad, y por la otra un gusto por los detalles impresionistas y pintorescos.

C. V.

FRITZ WAGNER, *La ciencia de la historia*, Problemas Científicos y Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1958, 544 pp.

No piense el lector que en este volumen encontrará una elaboración filosófica original acerca del problema científico de la historia. Quiero decir, no se trata de un nuevo punto de vista sobre la ciencia de la historia. Por el contrario: esta obra intenta presentar —a manera de guía, pedagógicamente— los "momentos" más importantes de la historia de la historiografía y ello desde Heródoto hasta Max Weber; es decir, en su totalidad, prácti-

camente, lo más notable de las reflexiones humanas sobre la ciencia de la historia.

El método de exposición es el siguiente: la historia de la historiografía está dividida en épocas —de acuerdo con las ideas características de cada tiempo— y cuando ello se hace necesario, de acuerdo con la problemática común a un cierto número de autores. V. gr.: encontramos la herencia antigua y la cristiana (Edad Media); el “autodesenvolvimiento de la razón” (que comienza con el Renacimiento y termina con los principales exponentes de la filosofía de la Ilustración): “el nuevo ideal de la personalidad” (que comprende a los animadores del *Sturm und Drang*). El siglo XIX —en el que se forma “la verdadera ciencia de la historia”— es analizado con más detalle: tenemos desde luego “la aportación clásica alemana” (la escuela histórica del derecho de Savigny y la filosofía de la historia de Hegel); la influencia de las ciencias naturales (positivismo y marxismo); el concepto “culturalista” de la historia (Stein, Treitschke, Burckhardt, Schopenhauer, Nietzsche, etc.); y por último, la “crítica de la razón histórica” como fundamento gnoseológico de la ciencia de la historia (Dilthey, Troeltsch, Weber). Cada una de estas épocas o categorías de problemas viene ilustrado con una selección de textos de los autores más representativos; y todavía, la elección de los textos obedece puntualmente al deseo de subrayar las ideas centrales sobre la ciencia de la historia, de los autores considerados.

Lo ambicioso del proyecto, sin embargo, necesariamente hubo de dar lugar a graves deficiencias e insuficiencias. Es notable, entre otras, el extremo esquematismo con que aparece expuesta la filosofía de la historia de los pensadores que se incluyen en la antología: a veces —en el caso de Marx, por ejemplo— es tan arbitraria la selección de textos que su pensamiento aparece totalmente desfigurado. Pero el aspecto más reprochable del libro, a mi manera de ver, radica en la unilateralidad con que ha sido enfocado el problema de la ciencia de la historia: ésta no existe sino como “ciencia del espíritu”, como ciencia de “conexiones de sentido”, es decir, no se considera sino desde el punto de vista espiritualista e idealista; y más aún, ello con un criterio nacionalista muy marcado. Leemos por ejemplo: “En la patria de Goethe se sentaron las bases para la moderna ciencia de la historia: Europa y América siempre lo han reconocido así, agradecidas” (p. 195).

Pese a todo se trata de un libro de gran utilidad: como “guía” muy general sobre el problema, como punto de referencia digno de ser consultado. Particularmente son útiles los cuidados apéndices que rematan la obra. En primer lugar, las referencias bibliográficas de los textos utilizados a lo largo del volumen, con indicación de las traducciones al español, cuando las hay. A continuación, una estupenda bibliografía (se señalan 1331 volúmenes) que responde a la problemática de la obra, es decir, en cierta forma a la problemática de toda la ciencia de la historia. Y para finalizar, un índice onomástico —con referencia biográfica y bibliográfica— que comprende la totalidad de los nombres mencionados en el libro.

V. F. O.

ELENA GARRO, *Un hogar sólido*. Universidad Veracruzana, serie ficción. Xalapa, 1958, 151 pp.

Desde 1928 —año en que el teatro mexicano inicia su renovación, su nacimiento acaso— no había surgido en México un grupo como el de *Poesía en voz alta*. Allí la palabra *experimental* no se usaba para mitigar la ineptitud o el exiguo conocimiento de la técnica; *Poesía en voz alta* frecuentaba la búsqueda; resucitando o descubriendo, a menudo encontraba.

El teatro de Elena Garro es la trasposición literaria del espíritu que animaba a ese grupo. En ambos, a flor de piel, hallamos la intención humorística y lo infrecuente estético. En la fiesta llameante, un mundo: la poesía.

Los temas de esta autora nacen de una verdad evidente y soterrada, de un dato familiar o de un suceso leve. Las constantes en toda gran poesía —la soledad, el amor— se yerguen de su diálogo. El llano lenguaje del pueblo, los giros cotidianos, se entreveran con profusas metáforas. De suerte que Elena Garro concede al idioma una expresiva novedad que lo subordina plenamente a sus propósitos. Las seis obras que agrupa el volumen no desdeñan la tradición: la redescubren, la actualizan. A una originalidad que corre parejas con la del más reciente teatro europeo, Elena Garro añade un orbe nacional, vigorosamente mexicano, pero lejos



del folklorismo que suele demorar a nuestro teatro. Sus obras, de algún modo, vienen a ser el equivalente escénico de López Velarde. La provincia, el orbe de la infancia, la maliciosa ingenuidad, el triste sueño, se aluden con frecuencia en este libro.

La realidad queda abolida, o mejor, encajada dentro de una frontera mágica que acepta la vida como peldaño para dar forma a otro universo, sólo regido por el talento de la autora. A la aridez de lo inmediato, Elena Garro opone el solar crecimiento de un bosque de artificios. Las palabras se elevan, nos queman y aprisionan; frente a los ojos están seis piezas cortas que crecen sobre las ruinas de lo extinto para inscribir su propio tiempo.

Sirviéndose de un diálogo dúctil, coherente con sus significados, las obras se estructuran por sí mismas, creando su propia técnica. Teatro personal, tierno y simbólico; de ahí la unidad que eslabona a este libro.

De las seis, *Un hogar sólido* es quizá la más perfecta, la más hermosa. Aquí la muerte mexicana como la vio Posada. Más allá de su final terrestre, los seres están vivos, despiertos en la noche de sus recuerdos y de su risa. Por muchos caminos, *Un hogar sólido* viene a ser el espejo de la familia mexicana. En *Los pilares de doña Blanca*, como en muchas de las obras restantes, todo se crea y se aniquila por los esguinces del deseo. Fábula de niñez, de alados corazones, de agua que convoca a la sonrisa, o vals de las palabras contra el cielo redondo, la

obra de Elena Garro da nueva vida a nuestro teatro; marca un hito que repudia lo usado y abre un vasto horizonte a la expresión escénica.

J. E. P.

WERNER HONSBURG VON DER NAHMER, *La esencia del control de costos en las industrias*. Imprenta Universitaria. México, 1958, 169 pp. + 19 anexos.

Los países latinoamericanos ingresan a su época de industrialización; históricamente, ponen los cimientos de su madurez social y se preparan para su independencia económica. Las industrias comienzan a sostenerse por sí mismas, permiten a los gobiernos disminuir y evitar las importaciones, y contribuyen a la economía nacional ayudando a la nivelación del balance de pagos exteriores.

Ahora bien, si atendemos a esa obligación socio-económica de las industrias, podemos decir que su principal cometido debe ser aportar cada vez mejores productos al menor costo posible. Si nuestros países han iniciado el camino que lleva a la cabal integración histórico-económica internacional, deben tomar en cuenta el formidable adelanto que los poderosos países industriales del mundo han alcanzado, para buscar la transformación sustancial de nuestra productividad por medio, no sólo del desarrollo técnico y mecánico, sino también de los conceptos sociales modernos que persiguen el orden justo. Esta transformación que debe comenzar por los dirigentes de nuestra economía y por los técnicos industriales, debe ensanchar su comprensión de la experiencia social y económica. El control de costos, p. ej., es uno de los renglones menos desarrollados y peor adaptados a las peculiaridades de cada una de nuestras fábricas. Está urgiendo la formación de expertos que impongan contabilidades orgánicas, sistemas de control y vigilancia de costos. Este tratado pedagógico “no quiere más que ilustrar los principios” que ha aportado la experiencia y el adelanto de esta nueva e indispensable ciencia de los costos, en la economía. El autor ha podido comprobar cómo la evolución en materia de control de costos ha pasado inadvertida en nuestros países; tratándose de una técnica de la lengua española no se ha ocupado mucho aún, ha establecido una terminología adecuada a la claridad y precisión de los conceptos. Este libro puede ayudar a la preparación de técnicos industriales, por él podrán guiarse en la planeación, organización, ejecución y control de la producción a ellos confiada, las cuales son tan importantes como la técnica de producción encomendada a los ingenieros. Las enseñanzas que podrán sacarse de este producto de la experiencia personal del autor, como dirigente de empresas y catedrático universitario en ciencias económicas, llenarán un hueco —en la actualidad punto menos que vacío— en el terreno de las relaciones humanas, “esenciales y determinantes (el subrayado es nuestro) para la buena marcha del organismo industrial y, consecuentemente, para el económico”. Viene al final una serie de anexos gráficos para el cálculo y supervisión del control de costos, obra personal del autor y cuya reproducción está prohibida.

H. B.



Cabeza olínea en el museo del Parque de La Venta
(Ver en este mismo número "El Parque de La Venta", por Raúl Flores Guerrero.)