

Volumen XIV, Número 11

México, julio de 1960

Ejemplar: \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Coordinador:

Henrique González Casanova

Secretarios de Redacción:

Juan García Ponce y Carlos Valdés

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 109 piso, Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

ENSAYOS

La guerra de España

Max Aub

El novelista y su obra

Joyce Cary

El tachismo: otra naturaleza

Will Grohmann

Rosa Chacel o el misterio radiante

Tomás S. de los Reyes

POESÍA

Historias

Tomás Segovia

FICCIÓN

Los suicidas

Juan de la Cabada

DOCUMENTOS

Enigma arqueológico en Colombia

Hernán San Martín

ARTES PLÁSTICAS

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

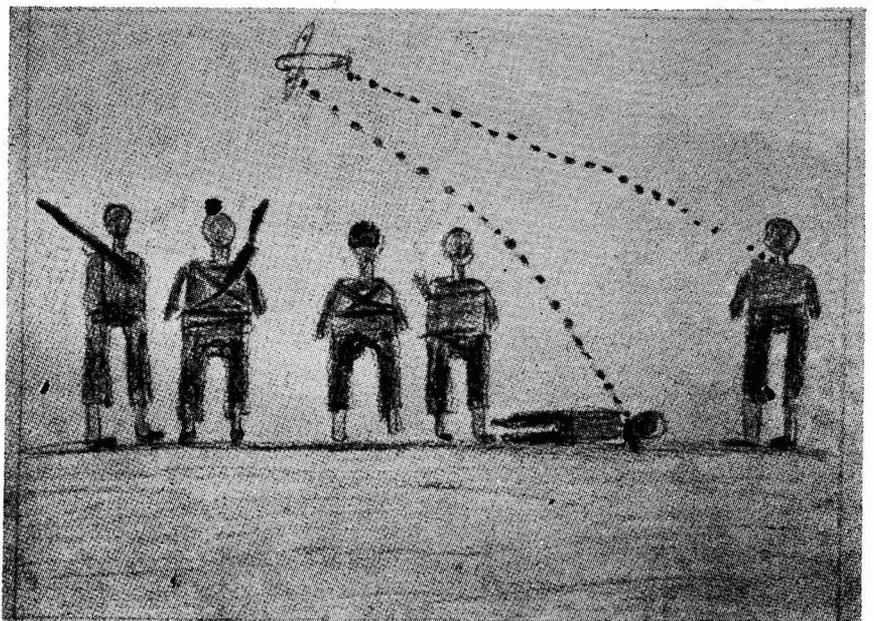
LIBROS

Augusto Monterroso, Carlos Valdés, Sergio Pitol y José Antonio Alcaraz

ANAQUEL

Francisco Monterde

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

José Emilio Pacheco

Dibujo de Francisco Pedrell, de doce años

La visión de la guerra de los niños españoles ilustra el artículo de Max Aub "La guerra de España". Ver Pág. 4.

la feria de los días

(Carta de Atenas)

APARTAMIENTO

PARECERÍA que nuestro mundo, cada vez más empequeñecido y apretado, no reserva ya lugares de apartamento; que los graves acontecimientos cotidianos se comunican y se difunden por dondequiera, superando barreras y distancia; que los rincones íntimos son cosa del pasado, mera utopía o vago recuerdo en el presente.

ISLAS

Y SIN embargo, en las islas del Egeo —insospechadas las más y todas llenas de varia riqueza— es aún posible apartarse por unos momentos del resto del planeta.

LOS TRABAJOS DEL HOMBRE

¿QUÉ sabe aquel molinero de Mykonos, que me ofrecía desde la ventana de su molino un vaso de vino con resina, sobre los últimos discursos de los “grandes”? En cuanto a ese afable barquero de Santorini, sólo hablaba de la existencia en el mar, o de su terreste manera de vivir en paz con el prójimo; de sus trabajos discretos, claros y esenciales.

GRECIA VIVA

POR lo demás, resulta difícil imaginar tipos humanos de mayor nobleza que la de estos isleños dispuestos a dar lo poco que tienen, y a darlo sin alardes ni hipocresía. Grecia no es únicamente historia clásica o mitología; hay en la actualidad una Grecia viva, no poco ejemplar, que se desenvuelve entre las ruinas y los viejos testimonios.

RETORNO

ATENAS: aquí vuelven a oírse los rumores de costumbre. Hay periódicos ingleses, franceses, alemanes, en casi todos los puestos. Que si Eisenhower ha decidido... Que si Jruschov declara... Que la princesa Margaret Rose ha regresado a Londres en compañía de su flamante esposo... Estamos, de nuevo, dentro del mundo pequeño y congestionado, lejos de la sorpresa continua, del constante descubrimiento. Los encabezados de los diarios pregonan rutinas fatigadas: la tontería, la autocomplacencia, el apogeo de lo trivial y el olvido del hombre.

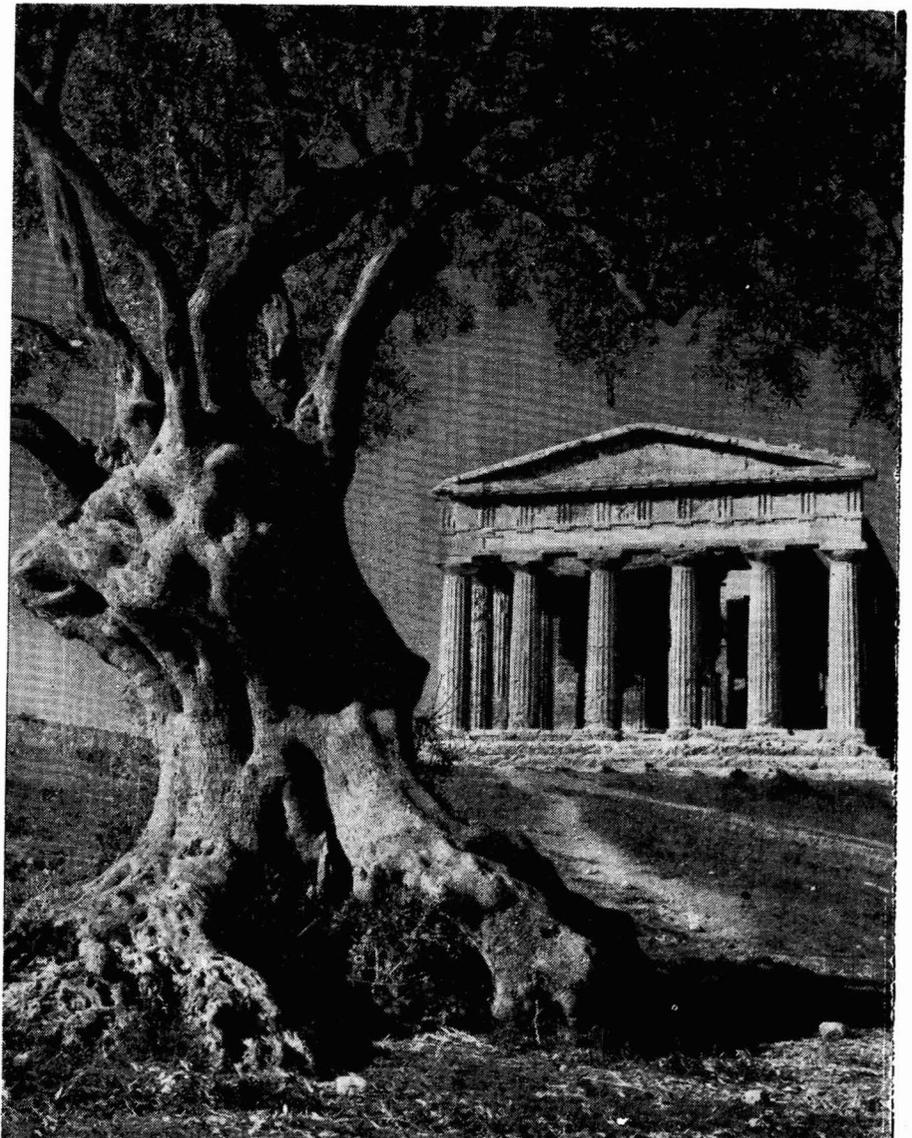
AQUÍ TAMBIÉN

PERO también aquí —dentro del mundo— se perciben acentos fundamentales. En esta calle, en este café al aire libre, en los muelles del Pireo, a los pies de la Acrópolis.

EN TODAS PARTES

Y MÁS allá. En los cuatro puntos cardinales. Al margen de la estulticia que semeja imprimir el rumbo a la historia, hay en todas partes algo y alguien que preserva inagotables semillas de grandeza.

—J. G. T.



LA GUERRA DE ESPAÑA*

Por Max AUB

DIJE: VOY A HABLAR de la guerra, sin pensarlo. (De la guerra de España: no podía ser otra.) Dije: "La guerra de España" porque dentro de los temas que podía abordar era el único que tenía la importancia requerida por el título genérico de esta serie de conferencias organizada por la UNAM y porque —pensé— puedo hablar de *eso*, dormido. Puesto a escribir no supe por dónde empezar.

La guerra, para la gente de mi generación, y la de las dos anteriores, y la posterior, ha sido la Gran Cosa, con mayúsculas; lo determinante de nuestra manera de vivir, si no de entender el mundo, y de morir.

Hablo, claro está, de la guerra española, de la guerra civil española, la que se perdió en España, no nosotros —ni aun muriendo—; ni la España de mañana, la que llevamos en el alma.

Una guerra no es un match de boxeo ni un partido de fútbol que un día se gana y otro se pierde. Reconozco que, por el momento, estoy —voy a hablar en primera persona para que nadie se moleste— en situación de inferioridad, acorralado en una esquina, pero de ninguna manera vencido. Vencido: sólo el que se entrega.

En las guerras la lengua tiene mucho que ver. Cuando se lucha contra un enemigo que habla otra las cosas son distintas que cuando se combate contra quien usa la misma. Vencer o ser vencido por un extranjero tiene excusas. Las guerras intestinas son, como lo dice la palabra, más hondas. Si combato contra un francés o un inglés, mi enemigo puede ser de ideas distintas o idénticas a las mías —confusión cierta de las lenguas—; con un coterráneo no hay miedo: si le mato o me asesina es porque pensamos; en el mismo idioma, de manera distinta. No tiene remedio si no se renuncia a sus ideas. Y hace muchos siglos que se sabe que el hombre lo es porque habla.

Tenía 33 años cuando empezó la Gran Cosa y me puso frente a mí mismo. A Mauriac, que es más viejo y bastante buen ejemplo, a lo que asegura le sucedió igual. Vivíamos en otro mundo, ficticio al parecer. Los mitos que nos interesaban tenían poco que ver con la realidad: de pronto, ésta se nos echó encima. Nadie dudó. No había sucedido lo mismo con el fascismo italiano ni con el nazismo alemán. Entre otras cosas porque su implantación había recurrido a cierta ficción de juridicidad que podía permitir encojerse de hombros a quienes no sufrían directamente el mal. (No hubo guerra civil alemana ni italiana. Los que se adueñaron del poder se deshicieron, a las malas por las buenas, de sus enemigos aprovechando las vías jerárquicas y respetando el orden.) Lo de España era otra cosa.

Lo mismo la monarquía italiana que la república alemana llevaban tiempo a la deriva; no así España, pese al "bien negro". Conservaba, no sólo para los españoles, un crédito. Por otra parte, lo

mismo Italia que Alemania eran países "a la altura" de su tiempo, no así España que intentaba salir, a la vista de todos, de un enlodado sótano donde el oscurantismo era rey.

España, la república española, era joven; la violaron el 18 de julio de 1936. Gritaba al cielo. El mundo lo oyó.

Pocas veces se dividieron tan claramente las opiniones. No faltaré mucho a la verdad diciendo que todo lo decente estuvo con nosotros y lo demás en contra. Lo sigue estando. En esto, la guerra de España es todavía hoy una prueba útil. "Decente: lo que es honesto, justo, debido. Lo que está adornado, aunque sin lujo, con limpieza y aseo; y así se dice: tiene una casa decente."

En España, el 18 de julio de 1936, faltaron muchas cosas, menos dudas. La cosa estaba más clara que el agua. Lo sigue estando. Era un problema político pero, ante todo, moral. De ahí la pasión que desató el ataque a la república y que veinticuatro años más tarde el problema siga planteado, moralmente, *ne varietur*. De ahí también muchos males por parte de los falsos vencedores —auténticos vendedores— y por la nuestra: no admitimos transar con los enemigos, veintiún años después del final de la tienda armada, más que si están arrepentidos.

Desde el ángulo jurídico tampoco había disyuntiva posible: toda la razón de nuestra parte. (No es nuevo ni viejo pero siempre ayuda aunque sirviera de poco, como tampoco —tan poco— contó, años más tarde, en Guatemala.)

No era una revolución, como hoy la de Fidel Castro, no empuñamos las armas para derrocar a un gobierno sino para sostenerlo. Esto, al cuarto de siglo, todavía es una fuerza. Lo lícito si bueno, dos veces bueno.

La rebelión de Asturias, en 1934, donde el heroísmo fue ya el de 1936, donde la represión fue ya la del 39, no pasará a la gran historia porque por muy justificada que fuera iba en contra de la legalidad; sólo las rebeliones que vencen tienen renombre.

La guerra de España —la nuestra— empieza en 1909 con la Semana Trágica y el fusilamiento de Francisco Ferrer; sigue con la huelga general revolucionaria de 1917; el desastre de Annual, en 1921; la dictadura de Primo de Rivera, desde septiembre de 1923; la proclamación de la República, el 14 de abril de 1931; la rebelión de Asturias y su cauda catalana, en 1934; el alzamiento fascista y reaccionario del 18 de julio de 1936, vigente hasta hoy.

El desastre del 98 fue otra cosa, como las guerras carlistas: las condiciones sociales habían variado del todo en todo.

La guerra de España —la nuestra— fue una guerra de clases, quien no lo vea así no puede comprenderla; guerra del pueblo contra las oligarquías. Por eso aun los que se declaran vencidos no lo están, a lo sumo prisioneros de sí mismos.

Nuestra guerra es consecuencia de esta guerra de clases. Ahora bien, como obreros y campesinos españoles estaban, están políticamente tan divididos —nues-

tra feroz razón de la sinrazón— facilitaron, a pesar de su heroísmo, la tarea de sus enemigos, y lo siguen haciendo.

El español es soberbio, altanero y, por ende, envidioso. La soberbia no tiene que ver con los demás (la vanidad sí, pero el español no es vanidoso sino soberbio; es decir, no se compara creyéndose demasiado. Acerca de este tema, que llevaba en el alma, escribió mucho Miguel de Unamuno). El español, soberbio y el francés, vanidoso —según Ortega, en un ensayo publicado en septiembre de 1923—. En España, la ignorancia nunca fue considerada como un defecto ni un mal.

La soberbia española halla su mejor abono, su mejor encuadre, en los nacionalismos o el nacionalismo —lo mismo da: es un mal que sólo varía con los colores de la bandera desplegada con la que se navega—. Los nacionalismos han incrementado terriblemente los daños del siglo xx. El internacionalismo, el derribo de las fronteras, que parecía próximo hace ochenta años, ha perdido toda atracción (ganando otra perdimos mercantil). Ahora, el ser paraguayo, español o cubano, es motivo de gran orgullo, como si los hombres escogieran el lugar de su nacimiento. No se trata únicamente de los beneficios que reporta el haber sido dado a luz de un lado u otro del río Bravo, ni del Rin o del Vístula, sino del orgullo que se saca de ello. Nunca se han sentido los hombres más herederos. Inútil decir que el ufanarse de la historia patria es don gratuito. El nacionalismo —ese racismo— está en plena floración. Y sí, como en el caso de España, lo actual no es para presumir, el acogerse al pasado es fácil solución gubernamental y mayoritaria.

(El nacionalismo es una fuerza mientras se establece la nación. Luego, como todo al sobrevivirse, viene a carga, caparazón, muestra indeleble de anquilosamiento.) Añádese, en lo español, la otra soberbia.

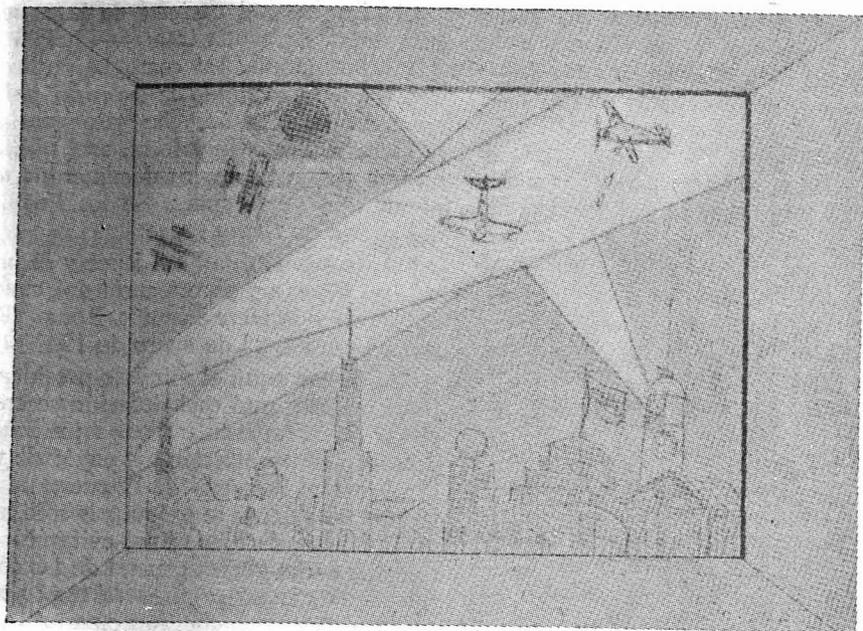
"Mas ¿qué es la soberbia? — se pregunta Ortega. "Es síntoma de una general cerrazón espiritual." "Supone una psicología en que se da exagerada la tendencia a gravitar el alma hacia dentro de sí misma, a bastarse a sí misma. Con agudo diagnóstico, se llama vulgarmente a la soberbia "suficiencia". El puro soberbio se basta a sí mismo, claro es que porque ignora lo ajeno. De aquí que las almas soberbias suelen ser herméticas, cerradas a lo exterior, sin curiosidad, que es una especie de activa porosidad mental. Carecen de grato abandono y temen morbosamente el ridículo. Viven en un perpetuo gesto anquilosado, ese gesto de gran señor, esa "grandeza" que a los extranjeros maravilla siempre en la actitud del castellano y del árabe."

Cuando el conde de la Cortina buscó una palabra para oponerla a orgullo es cogió *bajeza*.

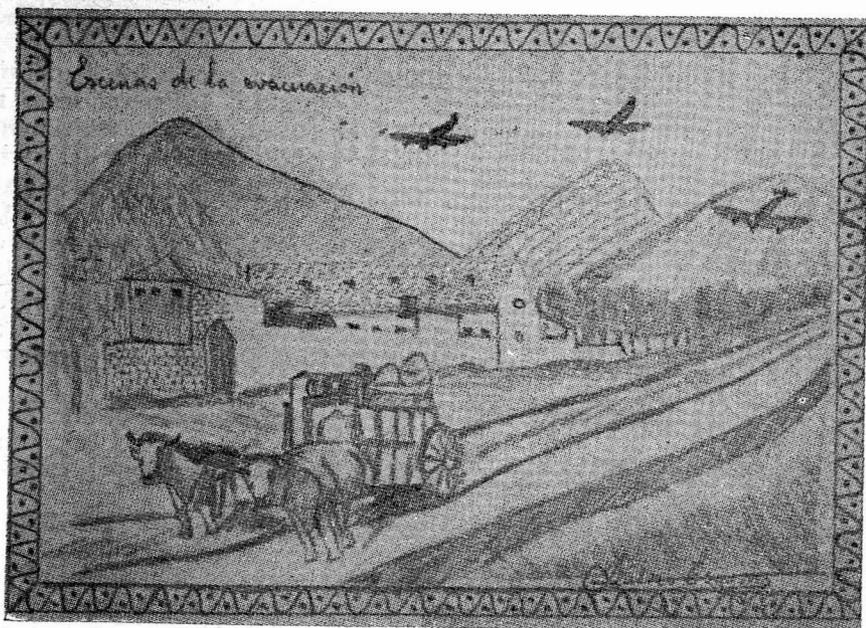
El día que los españoles conozcamos la humildad, la modestia, la sencillez, habremos adelantado mucho. Ahora bien, tal vez hayamos dejado de ser españoles.

"Al español castizo toda innovación le parece francamente una ofensa personal." Al escribir esto Ortega no se daba cuenta de que algo muy importante había cambiado en España. Lo prueba el que estas ideas no son solamente suyas

* Del Ciclo de Conferencias *Temas del Siglo XX*, de la UNAM, dicha el 15 de junio en el Ateneo Español de México.



Dibujo de Manuel Corona Miño, de once años.
Del grupo familiar "Alfredo Calderón", en Madrid.



Dibujo de Isidro Esquerro Ruiz, de doce años.
Niño de la Residencia de Onteniente, Alicante. Titulado: "Escenas de la evacuación"



Dibujo de Lucía del Hierro, de once años.
Colas para el pan, mientras los aviones atacan

sino que corren a raudales sobre la tierra española, en verso y en prosa, en la obra de todos los componentes de la generación del 98.

Esta manera de enfocar, de criticar la vivencia española, tan distinta de la de Benito Pérez Galdós o de la de Marcelino Menéndez y Pelayo, tiene su raíz en Francisco Giner de los Ríos, auténtico forjador de la España del primer tercio del siglo xx, el gran derrotado por Franco. Porque, evidentemente, para exponer de manera tan feroz la manera de ser del español tenía que existir la idea, la posibilidad de que dejara de serlo y atemperarlo a la época. La victoria de Franco no es más que otro episodio de la lucha desigual y constante de una minoría contra el oscurantismo y la tradicional soberbia que también infama, a poco que se la rasque, la propia minoría liberal española.

¿Qué maldición pesa desde hace más de 150 años sobre España? A fines del xviii, en 1931, parecía que podía emprender derroteros progresistas. ¿Perdimos la gran oportunidad? Tal vez, porque hoy la lucha de clases ha evolucionado —como todo— y vemos a los obreros más sedientos de refrigeradores que de justicia.

Para el mundo nuestra guerra tiende a borrarse, tiende a borrarse por el tiempo; pero no se borra, todavía es una feroz herida sin cicatrizar, con los labios abiertos, en el suroeste de Europa; un tajo con bordes sanguinolentos que corre a lo largo de los Pirineos.

Nuestra guerra dividió al mundo como dividió a Francia el asunto Dreyfus, más los muertos. Pero no son sólo los muertos, es algo más profundo, enterrado más hondo.

"Su cadáver *está* lleno de mundo."

Porque la guerra de España no fue —no es— sólo contienda de buenos y malos (según el color del famoso cristal ecléctico de Campoamor); mientras España siga siendo lo que es hoy, el fascismo, el nazismo, los más reaccionarios pueden presumir de haber ganado la gran contienda que allí empezó; la que, según los manuales de historia, perdieron

Hay un evidente parecido entre nuestras guerras de la Independencia de 1808 y de 1936. De la primera salió vencedor Fernando VII, de la segunda Franco. Sus regímenes tienen muchos puntos de contacto. Fernando VII murió en la cama, rey de España, y no veo ninguna razón para que no suceda así con su *ad látere* Francisco Franco. No aplastó aquel a sus enemigos sino a los ilustrados, como el actual. El testamento del primero provocó una larga serie de luchas intestinas y no veo razón para que no suceda lo mismo con el segundo a menos que nuevas generaciones, muy distintas a las anteriores, lleven los españoles por derroteros más humanos. (Hablo de razón, que a veces tan poco tiene que ver con la vida, con la política.)

Nuestra soberbia nos lleva naturalmente a despreciar; lo que, en español, quiere decir ignorar a los adversarios. Tenemos en menos, entre otras cosas porque lo consideramos absolutamente inútil, enterarnos de sus puntos de vista. En este aspecto nuestra suficiencia puede explicar lo débil del liberalismo ibero. Ni siquiera nos molestamos en leer los escritos de los heterodoxos. Menén-

dez y Pelayo fue único, de ahí la sorpresa y admiración que produjo.

Hablando de los prolegómenos de nuestra guerra ¿a quién —entre nosotros— se le ocurriría citar un artículo de Pío Baroja inmediatamente anterior a la contienda? Y sin embargo tiene interés para quien quiere ver las cosas claras. “También pareció insensato a muchos políticos que me manifestaron su desdén —escribe el agrio vasco—, el que yo afirmara que los republicanos actuales tienen una mentalidad idéntica a los del 73, la misma que la de los liberales del período constitucional de 1820, aunque inferior en entusiasmo y en brio.

“Nuestros jóvenes políticos barajan teorías de manuales al alcance de cualquiera; pero no son capaces de hacer observaciones personales, originales, sobre lo que tienen delante de los ojos. Así, están preparados para pedantear en el Ateneo, pero no para hacer alguna vez algo útil.

“El partido socialista, después de cuarenta años de existencia organizada, al llegar al poder con los republicanos no tenía un plan mediano de reforma agraria.

“Los comunistas del tiempo saben mucho, al parecer, de lo que hicieron Lenin

y Trotsky y de lo que pasa en Rusia; pero de lo que ocurre en Cuenca o en Teruel y de las condiciones geográficas y económicas de las distintas comarcas y regiones de España, ni palabra.

“Me dirán a mí: ‘A usted le pasa lo mismo.’ Cierto, pero yo no soy político. Yo sé o intento saber lo que es el oficio del novelista.”

Es duro, pero no deja de apuntar algunas de las deficiencias que tan caros nos costaron.

¿Por qué perdimos la guerra? Evidentemente porque la ganó el enemigo, como en todos los combates no empatados.

Teníamos el dinero —lo recalaba a cada paso Prieto los primeros días—, pero nos faltó el crédito. Crédito lo otorgan los capitalistas, y los tuvimos en contra. No nos faltó el apoyo de los mejores escritores, de los periodistas más brillantes, de los pueblos. No bastó. Si Francia, aun desguarniéndose previsora, hubiera enviado los primeros meses la aviación necesaria, los tanques que hacían falta, si Blum no hubiera sido un intelectual sino un general mexicano...

Italia, Alemania, Manchuria, Abisinia habían caído en o a manos del fascismo. Hitler no engañaba más que a los que querían morir a sus manos.

El alcance y el carácter de la ayuda rusa —y de la ayuda francesa— a la República española, así como la posibilidad de haber evitado la agresión italoalemana en España, con sólo que lo hubiera querido Inglaterra, son puntos que se destacan en los documentos diplomáticos de la época. En los *Papeles del conde de Ciano* se lee:

“Conversación entre el Duce y el presidente Goering, en presencia del conde de Ciano y de Herr Schmidt. Roma (Palazzo Venezia, 23 de enero de 1937.)

“Al llegar aquí, el ministro-presidente Goering preguntó qué situación se crearía, si fuera imposible llegar a un acuerdo sobre la prohibición del envío de voluntarios a España. En la cuestión española, Alemania se propone ir sólo hasta el límite de lo posible, evitando así que salga una guerra general de las complicaciones en España. Es de temer que Moscú haga de la cuestión española una cuestión de prestigio y apoye a las fuerzas rojas españolas con tropas propias en mayor medida que hasta hoy.

“El Duce replicó...: Italia se propone llevar las cosas en España al límite, sin correr el riesgo de una guerra general. León Blum y sus colaboradores desean evitarla, y si gritan pidiendo ‘aeroplanos y armas para España’, lo hacen puramente por razones de política interior. También Inglaterra teme un conflicto general, y Rusia, ciertamente, no dejará que las cosas pasen del límite.

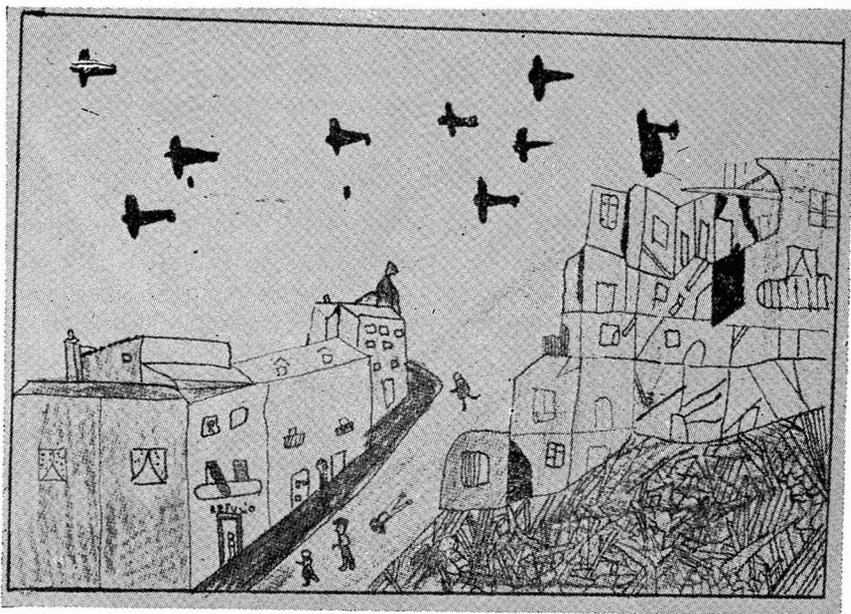
“Por otro lado, Rusia no ha enviado voluntarios, sino oficiales y material, y desde luego, se plegaría a aceptar la derrota de los rojos...”

“Conversación entre Mussolini y Ribbentrop (Ministro de Negocios Extranjeros de Alemania) celebrada en Roma el 6 de noviembre de 1937:

“Si... algún nuevo factor amenazara la posición de Franco y si el logro de la victoria demandara un nuevo esfuerzo, el Duce está dispuesto a realizarlo, incluso si ello significara el envío de nuevas fuerzas regulares. Entre tanto estamos resolviendo positivamente el bloqueo naval, habiéndole entregado a Franco seis submarinos y cuatro barcos de guerra más.

“La actitud de Inglaterra respecto de Franco es digna de examen en esta fase. No hay duda que Londres comprende que ha apostado por el caballo malo, y ahora trata de cambiar rápidamente de actitud en relación con la España nacionalista. Italia y Alemania han de estar muy alertas, pues el problema tiene particular interés para nosotros desde dos puntos de vista: el financiero y el político. En primer lugar, hemos gastado en España unos 4,500 millones. Lo desembolsado por Alemania, según dijo Goering, se eleva a unos 3,500 millones. Queremos que se nos pague y se nos pague. Pero sobre todo está el aspecto político. Deseamos que la España nacionalista, que se ha salvado gracias a la ayuda italiana y alemana de toda clase, permanezca estrechamente asociada a nuestras maniobras.”

Después del triunfo del fascismo en Italia, del nazismo en Alemania, de la invasión de Manchuria por el Japón, de la conquista de Abisinia, ciego había de estar el que no se diera cuenta que en España se iba a jugar el futuro inmediato del mundo.



Dibujo de Magdalena Ruiz, de once años



Dibujo de Luis Casero Esteban, de once años.
Nacido en Madrid, se trasladó con su familia a Valencia

Si en España hubiese vencido la República no hubiera firmado Stalin el pacto germano-soviético ni hubiera estallado la bomba atómica en Hiroshima. Esa posición de encrucijada le dio la importancia que tuvo. Hitler hubiera llegado a la guerra, pero en otras condiciones.

El apoyo moral con que contó la causa de la República Española es en cierto modo resultado de esta manera de ver las cosas. Esa fue —es— nuestra fuerza internacional y no por casualidad. En este plano sigue la lucha porque: "La guerra no es un fenómeno natural sino histórico-cultural. Entre el término final de destrucción y muerte, idéntico en todas, y el impulso originario de agresión, se interpone una serie complicada de creaciones humanas, que difieren en el tiempo y en el espacio. Este carácter histórico-cultural de la guerra, obra del hombre, hace que sean distintas según tiempos, sociedades y culturas." Hablo por boca de otro, como si fuera mía.

"Toda invención en el sentido de instrumento de agresión y defensa, es decir, toda nueva arma ofensiva o defensiva, no sólo aporta transformaciones estrictamente militares —en la organización del ejército, en la táctica y en la estrategia—, sino que repercute de una y otra forma en la estructura social y política. Afecta a la economía, altera la significación e importancia de las capas sociales y modifica en el exterior la relación de poder entre las unidades políticas independientes."

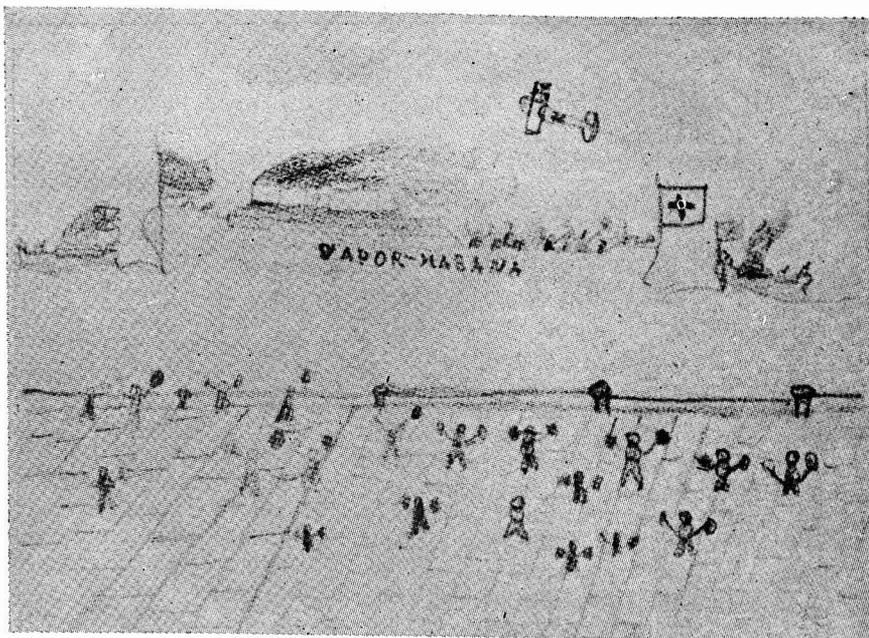
En el siglo XIX, los republicanos españoles hubiésemos ganado la guerra porque había más combatientes activos de nuestro lado. Pero "la guerra mecanizada equivale a guerra industrializada." Es decir, que el pueblo no dependía de su voluntad sino del número de aviones, de tanques.

Hasta el año 14 las guerras gravitaron sobre las capas campesinas, que podían ofrecer una carne de cañón abundante y poco calificada; durante la guerra civil española las armas principales y con mayor porcentaje de mortandad exigieron un material humano relativamente selecto y preparado que fue desde el tipo del obrero calificado al del técnico y el intelectual. La escasez de mano de obra calificada y técnica hizo que ya no fuera verdad que los tres medios más importantes para la guerra fueran como se decía antes: dinero, dinero y dinero; sino mano de obra, materias primas y organización.

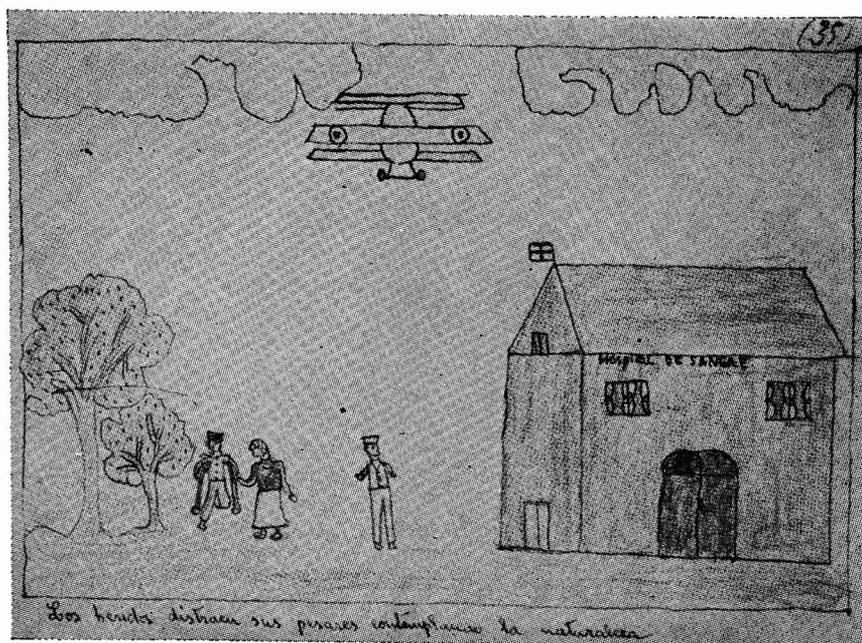
Si tuvimos mano de obra, nos faltaron materias primas y organización. Las desorganizaciones que introdujeron en la producción principalmente la incautación y el alegre derroche anarquista fue una de las causas de la derrota. Y también de su grandeza.

Había que hacer la revolución o ganar la guerra. Ambas cosas a la vez era demasiado. Ahora bien, los desheredados que soportaban el peso de la lucha sabían que si militarmente se ganaba, los poseedores de los bienes de producción no cederían, por las buenas, ninguno de sus derechos. De ahí una confusión y nuevas guerras civiles dentro de nuestra guerra civil que, en parte, imposibilitaron nuestra victoria.

Todos dicen, y entonces debe ser verdad, que la guerra procura el adelanto



Dibujo de Felipe Redondo Blanco, de once años.
Evacuado de Bilbao a Francia en el carguero "Habana"



Dibujo de Dolores Hurtado Alonso, de diez años, evacuado de Chamartín de la Rosa, Madrid, a Alcira, Valencia

de las ciencias. Lo malo, que este hecho no fue valadero para España porque sólo sirvió para probar adelantos de otros países. La reacción española aprovechó los inventos extranjeros teniendo buen cuidado de no traer la para ella "peste científica". Franco importó aviones alemanes y tanques italianos como hoy cohetes norteamericanos, no la ciencia que los produce porque lo que importa a los españoles —dicen— es salvar el alma. Mas no sólo dejando aparte las ciencias físicas y biológicas. "Ya no es un descubrimiento para nadie el que en estos últimos años —dijo mi amigo José Medina Echavarría¹ hace veinte— otras técnicas no materiales se han destacado con importancia creciente y que una ciencia muy lejana del mundo de la materia y de la fuerza, la psicología, ha sido cultivada con singular atención bajo el amparo de estrategias y generales." La guerra psicológica, hecha de engaño, de perfidia, de terror se desarrolló y se sigue desarrollando en España, promoviendo fierisimos males. La guerra psicológica contra la República y lo que

representa ha dado, desgraciadamente, resultado. El poder español sobrevive aprovechando tensiones exteriores, divisiones internas, luchas de clase, tendencias de desintegración y aun la buena fe política; utiliza ambiciones de personajes, frustraciones de capas sociales, aspiraciones de grupos económicos. Lo que todavía el siglo pasado era una preocupación referida particularmente al ejército: el mantenimiento de la "moral", ha sido trasladada a todo el país como cuestión de vida o muerte. Las autoridades franquistas han puesto la más refinada racionalidad al servicio de los instintos irracionales.

"¿Qué consecuencias derivan de esto? —se pregunta Medina—:

"Sólo quiero hacer a este respecto dos observaciones —dice—. En primer término: ¿qué perspectivas se ofrecen a la vida individual? La consecuencia inmediata de la guerra psicológica es la intensificación del sentimiento de inseguridad. La angustia de sentirse balanceado por fuerzas impalpables, el temor indomable a las armas invisibles. Todo miedo puede ser dominado más o menos si se localiza su fuente, pero ¿cómo y dónde fijar el origen de las agresiones psíquicas

¹ Prólogo al estudio de la guerra. El Colegio de México, 1943, de donde están tomadas también las citas anteriores.

cas al equilibrio e integridad de nuestra persona? Un escape a esa inseguridad y angustia es la agresión, la guerra misma; por eso la introducción de estas técnicas ha producido un círculo trágico, cuya ruptura es una exigencia indispensable de la paz colectiva e individual."

20 años, 25 años de guerra psicológica. 20 años de mentiras, 20 de infundios. Ya casi dos generaciones —los que no tenían uso de razón varonil en 1936 también entran en cuenta— que no saben, que no pueden saber lo que fue la República. Dos generaciones que tienen que adivinar, que suponer, que crear su propio mundo. Dos generaciones a las que solemos hablar como si el pasado fuese hoy, como si supieran de quienes, de qué estamos hablando. España es hoy un país antidiluviano al cual no caben sino dos maneras de transformar: la una sería una invasión militar que diera su nombre y permitiera una revolución cabal; la otra, una vuelta a la educación desde sus principios.

(El aspecto moral de nuestra lucha queda muy claro si se tiene en cuenta las publicaciones que hasta hoy ha promovido. Si leemos las historias, las relaciones de hechos puramente políticos o castrenses encontramos que conceden a la guerra civil española muy poco espacio (en la "Historia mundial 1914-1950", de David Thompson, publicada el año pasado por el Fondo de Cultura Económica, en sus doscientas veinte páginas se dedican a nuestra contienda, en total, seis líneas.) Añadamos que en sus manuales los "buenos" alemanes se olvidan de Hitler y que si se lee alguna historia soviética nos enteramos que la lucha del pueblo español fue sostenida exclusivamente por el partido comunista.

En cambio, en las historias de la literatura, en la literatura misma, en la historia de las ideas, gozamos de mejor suerte y de alguna fama.)

Tal como están planteados hoy en el mundo los problemas del crecimiento económico y social, el problema fundamental del desarrollo, del progreso, no es como se creyó tanto tiempo el capital, sino el saber de los hombres, su aptitud para producir riquezas. "Absolutamente en serio he reprochado a la doctrina de Marx —dice Alfred Sauvy— haber descrito la acumulación del capital sin tener en cuenta la acumulación del saber. Es cierto que en su época la aptitud de los hombres para producir estaba lejos de tener la importancia que ha cobrado hoy."

El desarrollo de los países depende más que nunca de la educación. Lo más importante para que un país asegure su porvenir es acrecentar los medios de la instrucción pública y de la enseñanza científica en todos sus aspectos. Sólo el desarrollo, a como haya lugar, de la enseñanza científica puede lograr convertir un país atrasado en otro a la altura de mejores circunstancias.

Si esto es así y no creo que puedan caber dudas ¿qué porvenir le está reservado a España si siguen en el poder las fuerzas que mantienen al país, desde hace más de veinte años, a la sombra de la Edad Media?

El problema de España, de la guerra de España, se convirtió de ser tema de lo más adelantado al de lo más atrasado.

España ya no es nuestra España sino otra. Otra que ha crecido con la ignominia, en la hediondez de lo retrógrado —con sus evidentes excepciones—. España, tal y como está, no sirve. Hay que hacer crecer una nueva España, hay que volver a empezar desde el principio. Hay que plantear y plantar nuevas escuelas, cuidarlas como las niñas de los ojos de todos los españoles y esperar. Esperar andando, pero fija la atención en las generaciones venideras. Se puede ir y volver en un momento a cualquier parte del mundo, pero los hombres siguen creciendo, desde que existen, al mismo ritmo.

En España faltan maestros de todas clases. Lo demás cuenta menos. Ya sé, no es agradable: la mayoría de los que conocimos la República no lo veremos. ¡Qué le vamos a hacer! Diréis: los chinos, los cubanos van más de prisa. Pero es que allí el país no está roído por esa polilla carcomedora llamada el Opus Dei. No es el Opus Dei en sí sino toda la organización que ha hecho posible la proliferación del Opus Dei. Todo ese ambiente que ha hecho posible su crecimiento.

Para desbaratar ese presidio en que está encarcelada toda la juventud española parecería natural que los que quieren libertad machihembraran sus esfuerzos. No hay tal. —¡Con comunistas, no! —gritan muchos—. Es casi lo único que hacen. Y valedero para los socialistas, para los anarquistas o muchos republicanos de cepa: —¡Con los comunistas, no! ¡Que nos comen el mandado! —como decimos aquí. ¿Cuál mandado? Las únicas cosas sucedidas en España —las que nos importan— fueron movidas por los nacionalismos catalán y vasco, por los estudiantes o por los comunistas. Y es natural que así suceda porque las fuerzas que mueven y se mueven ahora en el mundo son los nacionalismos y el comunismo (dejando aparte —por obvio— la juventud). No soy catalán ni vasco, ni comunista, pero el hecho es que así es y el no reconocerlo sería, ante todo, mala fe. Que entre los catalanes, los vascos y los comunistas puedan tirar a Franco, lo dudo. La juventud es otra cosa; si la juventud de España, a una, se juega la cara, entonces todo cambiará.

Suelen añadir a ciertos católicos. Es decir, los demócratas-cristianos (curiosa redundancia que indica hasta qué punto se insegura su base). Siempre hubo. En Francia, de tarde en tarde, dan resultado. En países de raigambre protestante tampoco están mal, si de comprensión se trata. En España, lo dudo. Dudo de su eficacia, no de su buena fe. En España la religión católica, apostólica y romana siempre ha sido militante, y lo sigue siendo. El ideal no sería que proliferaran partidos católicos sino que el catolicismo dejara de ser político, pero pedir peras liberales al olmo católico español es ponérselas a cuarto.

La religión católica, en España, fue y sigue estando al servicio de los que mandan y salvo algún bienio —dos, tres por siglo— mandan y siguen mandando los latifundistas, la aristocracia, el ejército y —gran concesión— la banca, pero el clero es su auténtico, general, político denominador común.

El gran mantenedor de Franco no es Wall Street, que no se casa con nadie, sino el Vaticano.

Falange es hoy una burocracia; el enemigo es el Opus Dei. Casi no hay cátedra de Instituto o de Universidad que, en España, no esté provista de acuerdo con el Opus Dei.

Hace siglos que en España se dice "aunque seas un melón, si tienes buenos padrinos, ganarás la oposición". No es nuevo ni español tan sólo; pero de ahí a que las únicas aldabas sean los vaticanistas va el trecho recorrido estos últimos lustros.

En el fondo, por eso y para llegar a esto, se alzaron Sanjurjo, Mola y Franco.

En ello hay, en la historia moderna de España, una perfecta continuidad. Sonará a decimonónico. ¡Bah! —dirán muchos—: lo mismo espetaban nuestros abuelos. Dejando aparte que no hay razón para que todo lo que dijeren nuestros abuelos sea absurdo, es la triste realidad. Indaguen, es fácil: cuestión de números.

Quieren tener la juventud en sus manos; ahora bien, —a Dios gracias— lo mejor de la juventud no quiere.

Dice un texto viejo —casi tan viejo como la humanidad que llevamos a cuestas: "Un solo hombre fue creado al origen del mundo para enseñarnos que cualquiera que atenta a la vida de un solo hombre comete un acto tan grave como si hubiese destruido todo el género humano." Esta vieja teoría que tanto dio que escribir a Dostoiévski siempre me ha puesto en guardia contra los que predicán —como yo mismo— que no habrá más contiendas porque la mortandad sería extrema. ¿Cuándo ha detenido esto a los hombres de guerra? La voluntad de poder es siempre idéntica, igual que el hablar de paz es consuetudinario de gobernantes. Sucede que hoy todavía está muy presente el dolor físico de las guerras pasadas. Pero ¿mañana? Los hombres de guerra, hechos para ella; los nacionalismos, en los que no entra en juego, desgraciadamente, el ser de una clase u otra; el fascismo; el nazismo; el chauvinismo prueban cada día que la guerra es su baza mayor. Y esa política favorece a Franco, perfecto representante de la reacción.

La política de paz y de coexistencia que la propaganda y la publicidad nos habían hecho creer de resultados inmediatos acaba de sufrir un revés del que, como es natural, no se resentirán los más fuertes. Decían, no sin carecer de razones: la paz, la coexistencia acabarán con Franco. Ahora —quizá no mañana— la desconfianza, los resentimientos, la competencia industrial y guerrera vuelven a dar públicamente a las armas la importancia que, acalladas, siempre tuvieron. Y los españoles —una vez más— sólo pueden contar con ellos mismos.

"El fracaso de la Conferencia de París no ha podido demostrar más claramente el error de los que todavía a estas alturas creen posible una colaboración con los comunistas", escribió ayer, aduciendo una vez más sus sinrazones de siempre, Salvador de Madariaga. ¿Es que, cuando luchaba contra Hitler, Churchill dudó un sólo momento en aliarse con Stalin? ¿Es que desunidos sus países hubieran vencido? ¿Es que por haberse aliado con los comunistas son hoy repúblicas soviéticas los Estados Unidos o Inglaterra? Evidentemente Polonia, Hungría se convirtieron en países comunistas al paso del ejército rojo. Pero ¿es que la unión

con los comunistas contra Franco, en España, hará que los ejércitos del mariscal Malinovsky lleguen a Madrid? Si lo hicieran no hay duda que el partido comunista español tendría poco que ver con ello.

Yo, que firmo cuanto escriba acerca de la falta de libertad intelectual en la URSS, que estoy en contra de todo lo que signifique asfixia del pensamiento creyéndola innecesaria al bienestar material de los más, barrunto que Salvador de Madariaga, siendo tan antifranquista, con su desacordado clamor senil, ayuda así, en contra de cuanto afirma, a prolongar la dictadura de Francisco Franco.

¿Por qué: quiénes somos contra tanto? Igual que el recuerdo de la guerra detiene hoy los peores designios de los más fuertes, también en España las imágenes no olvidadas de la contienda hundeen muchas voluntades en el desánimo. Sólo los jóvenes pueden intentar llevar a España hacia un mar abierto, pero —hasta dónde es posible—: todos juntos.

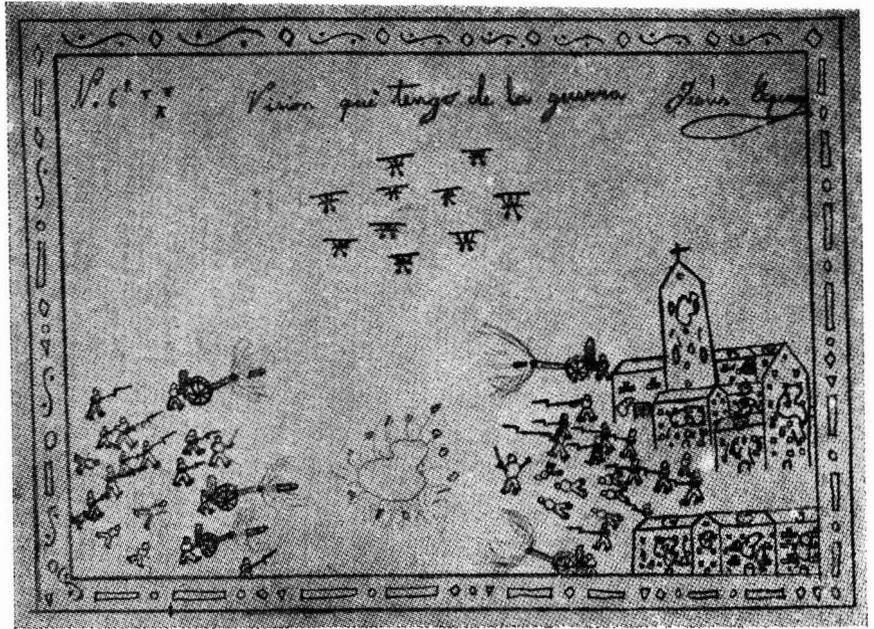
La diferencia fundamental es que, para el español, el "ganarás el pan con el sudor de tu frente" sigue siendo una maldición cuando se ha convertido en carta de nobleza del mundo; problema a arrancar de cuajo.

Trabajo, a más de la acepción corriente, tiene en español —en España sobre todo— las de dificultad, impedimento, prejuicio, penalidad, tormento o suceso infeliz; en germanía, esa quinta-esencia del habla popular, se equipara a prisión o, en su tiempo, a galeras.

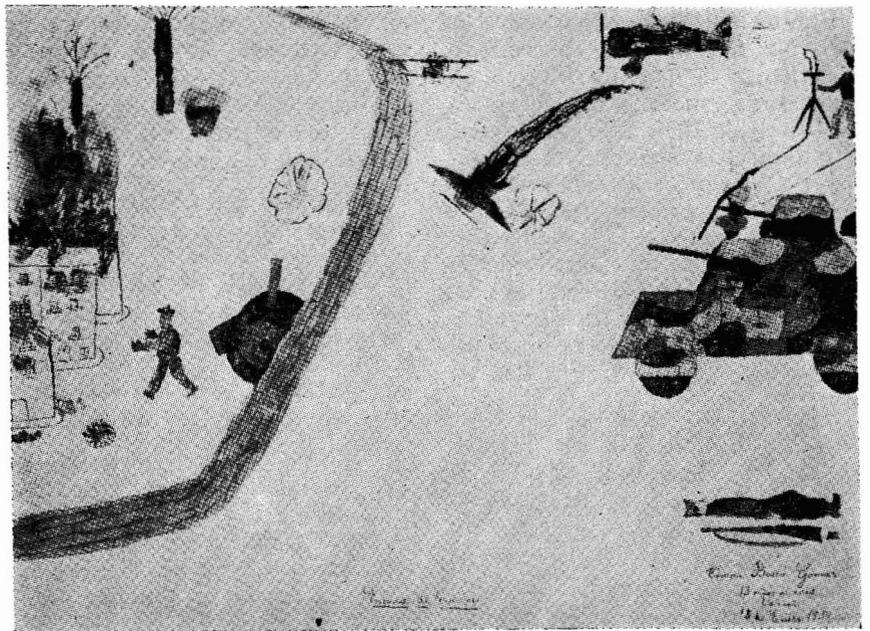
Trabajos, en plural, se refiere casi exclusivamente a "estrechez, miseria, pobreza, necesidad con que se pasa la vida".

Va mucho del significado de *Los Trabajos y los Días* en Hesiodo o en Alfonso Reyes a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*; pasó la gran sombra bíblica y cristiana. El garrote del pecado original está hoy más vivo en España que en parte alguna conocida. Por eso repito, y perdonad: el gran derrotado de nuestra guerra fue Francisco Giner de los Ríos. No sólo él: haciendo justicia hay que recordar a Anselmo Lorenzo y a Francisco Ferrer y sus intentos de "La Escuela Moderna" y de los Ateneos populares que, en otro orden, se emparejan con la Institución Libre de Enseñanza. Aun hoy se persigue en España tanto a la masonería como al comunismo, lo cual indica en que siglo vive nuestra patria. Franco no sigue la política de Hitler o de Mussolini sino la de Fernando VII y Calomarde. Como el mundo va cada día más de prisa, por la velocidad adquirida, España se queda cada vez más atrás. Antes íbamos cojeando a trancas con cincuenta años de retraso, hoy tenemos que remediar doscientos.

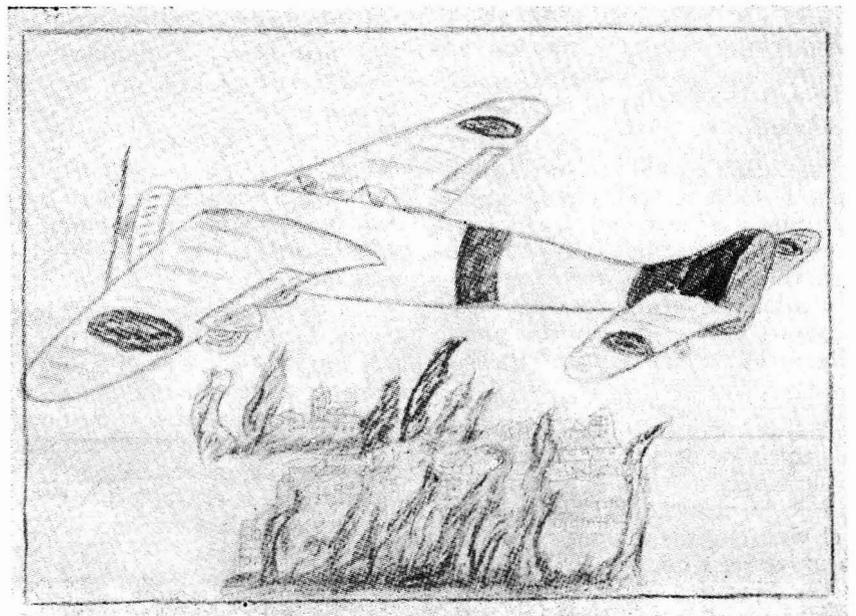
¿Recuerdan cuántos partidos hubo en las Cortes elegidas en febrero de 1936, las últimas, las vigentes? Veintidós. Y no estaban representados todos. Veintidós partidos, veintidós partidos dispuestos a revalidar su personalidad a costa de los demás: Yo soy así, tú vales menos. Ese complejo de superioridad, demostrado por esa disgregación, sigue vivo y si mañana volviéramos a las andadas —así, por las buenas— sucedería lo mismo. Porque hay que añadir a los sin partido, tan divididos como los que tremolan credencial. Es un mal que hay que re-



Dibujo de Jesús Esquerro, de diez años. Titulado: "Mi visión de la guerra"



Dibujo de Tomás Bosio Gomar, de trece años. Fechado el 18 de enero de 1938, en Valencia



Dibujo de Alejandro Lazcano. La edad no está señalada



Dibujo de Fernando González Esteban de doce años, evacuado de Madrid

mediar si queremos remedio. Y si se trata de programa, que tanto preocupa a los jóvenes, no veo por qué inquietarse: con tantos partidos existen todos los posibles. No hay más que entenderse. También tengo el mío, un poco viejo, como me corresponde. Se dio a conocer el 1º de mayo de 1938. Puestas las cosas en su punto, cambiadas fechas y denominaciones, actualizando los problemas internacionales, creo que para adentro todo está planteado —y puede ser resuelto— a base de lo proclamado entonces (Todos han oído hablar de una pulquería famosa por su nombre: *Los recuerdos del porvenir*. No es malo para lo que vais a oír):

“1º Asegurar la independencia absoluta y la integridad total de España. Una España totalmente libre de toda ingerencia extranjera, sea cual sea su carácter y origen, con su territorio peninsular e insular y sus posesiones intactas, y a salvo de cualquier tentativa de desmembramiento, enajenación o hipoteca, conservando las zonas de Protectorado asignadas a España por los convenios internacionales, mientras estos convenios no sean modificados con su intervención y asentimiento.

Conscientes de los deberes añejos a su Tradición y a su Historia, España estrechará con los demás países de sus hablas los vínculos que imponen una común raíz y el sentimiento de universalidad que siempre ha caracterizado a nuestro pueblo.

2º Liberación de nuestro territorio de las fuerzas militares extranjeras que lo han invadido, así como de aquellos elementos que han acudido a España, después de julio de 1936, y con el pretexto de una colaboración técnica intervienen o intentan dominar en provecho propio la vida jurídica y económica española.

3º República popular representada por un Estado vigoroso que se asiente sobre principios de pura democracia y ejerza su acción a través de un gobierno dotado de la plena autoridad que confiere el voto ciudadano emitido por sufragio universal y que sea el símbolo de un Poder Ejecutivo firme, dependiente en todo tiempo de las directrices y designios que marque el pueblo español.

4º La estructuración jurídica y social de la República será obra de la voluntad nacional libremente expresada, mediante un plebiscito que tendrá efecto tan pronto termine la lucha, realizado con plenitud de garantías, sin restricciones ni limitaciones, y asegurando a cuantos en él tomen parte, contra toda posible represalia.

5º Respeto a las libertades regionales sin menoscabo de la unidad española. Protección y fomento al desarrollo de la personalidad y particularidades de los distintos pueblos que integran España, como lo imponen un derecho y un hecho histórico, lo que lejos de significar una disgregación de la Nación, constituye la mejor soldadura entre los elementos que la integran.

6º El estado español garantizará la plenitud de los derechos al ciudadano en la vida civil y social, la libertad de conciencia, y asegurará el libre ejercicio de las creencias y prácticas religiosas.

7º El Estado garantizará la propiedad, legal y legítimamente adquirida, dentro de los límites que impongan el supremo interés nacional y la protección a los elementos productores. Sin merma de la iniciativa individual, impedirá que la acumulación de riqueza pueda conducir a la explotación del ciudadano y sojuzgue a la colectividad, desvirtuando la acción controladora del Estado en la vida económica y social. A este fin se impulsará el desarrollo de la pequeña propiedad, se garantizará el patrimonio familiar y se estimularán todas las medidas que lleven a un mejoramiento económico, moral y racial de las clases productoras.

La propiedad y los intereses legítimos de los extranjeros, que no hayan ayudado a la rebelión, serán respetados y se examinarán con miras a las indemnizaciones que correspondan los perjuicios involuntarios causados en el curso de la guerra. Para el estudio de estos daños el Gobierno de la República creó ya la Comisión de Reclamaciones extranjeras.

8º Profunda reforma agraria que liquide la vieja aristocrática propiedad semifeudal que, carente de sentido hu-

mano, nacional y patriótico, ha sido siempre el mayor obstáculo para el desarrollo de las grandes posibilidades del país. Asentamiento de la nueva España sobre una amplia y sólida democracia campesina dueña de la tierra que trabaja.

9º El Estado garantizará los derechos del trabajador a través de una legislación social avanzada, de acuerdo con las necesidades especificadas de la vida y de la economía españolas.

10. Será preocupación primordial y básica del Estado el mejoramiento cultural, físico y moral de la raza.

11. El Ejército español al servicio de la Nación misma, estará libre de toda hegemonía de tendencia o partido y el pueblo ha de ver en él el instrumento seguro para la defensa de sus libertades y de su independencia.

12. El Estado español se reafirma en la doctrina constitucional de renuncia a la guerra como instrumento de política nacional. España, fiel a los pactos y tratados, apoyará la política simbolizada en la Sociedad de Naciones, que ha de seguir siendo su norma; reivindica y mantiene los derechos propios del Estado español y reclama, como Potencia mediterránea, un puesto en el concierto de las naciones, dispuesta siempre a colaborar en el afianzamiento de la seguridad colectiva y en la defensa general de la paz.

Para contribuir de una manera eficaz a esta política, España desarrollará e intensificará todas las posibilidades de defensa.

13. Amplia amnistía para todos los españoles que quieran cooperar a la inmensa labor de reconstrucción y engrandecimiento de España. Después de una lucha cruenta como la que ensangrienta nuestra tierra, en la que han resurgido las viejas virtudes de heroísmo e idealidad de la raza, cometerá un delito de traición a los destinos de nuestra Patria aquél que no reprima y ahogue toda idea de venganza y represalia, en aras de una acción común de sacrificio y trabajos que por el porvenir de España estamos obligados a realizar todos sus hijos.”

Si ofrezco todavía como valederos estos puntos del gobierno español de 1938 no lo hago únicamente para los decididos jóvenes del “Movimiento Español 1959” sino para todos.

Don Juan Negrín encarnó muchas virtudes y no pocos defectos de los españoles pero, en sus días de acción, dio la medida; lo que no fue entonces —ni nunca— poco decir. No dejo de reconocer que es triste, veintidós años más tarde, que puedan seguir vigentes sin quitar ni poner una coma sus 13 puntos. Pero ¡qué le vamos a hacer! Así anda —o permanece— nuestra patria.

Concluyo: la guerra de España, nuestra guerra, sigue; pese a quien pese, a la fuerza, la ganaremos; a la fuerza, en todos sus sentidos: porque no hay más remedio. Como nosotros ya no servimos —nos faltan precisamente las fuerzas— que tallen, para que retoñe España, los que nos siguen, teniendo en cuenta lo único que les dejamos: la fe en el pueblo español y la constancia de nuestras equivocaciones.

HISTORIAS

RELATO DEL SABIO

CUANDO POR FIN bajé de los bosques, no había adquirido ninguna nueva sabiduría y había perdido en cambio el hábito del mundo, aunque mi torpeza pasó fácilmente inadvertida entre muchas otras más exorbitantes y menos justificadas. Lo grave no era eso, sino la dificultad de reacomodarme a aquellas ferocidades, impedido por un alma delicada que los años de soledad habían vuelto vulnerable y crecida hasta el límite. Es lo único que conocí allá arriba: la desarmante futilidad de ese pólipo complicadísimo y álgido que llamamos alma, y que sin duda *no está hecho para vivir*. En las sublimes horas de meditación, alcancé todos los grados de la contemplación, la concentración y el éxtasis. La visión, la revelación, la negación y la unión llegaron a serme tan familiares como las habitaciones de una antigua morada. Vuelto de mi noche oscura, comprendía cada vez que nada de aquello había bastado para aplacar las irritantes exigencias de mi alma; al contrario: estos vigorizantes ejercicios parecían no tener para ella más sentido que el de abrirle, para que las colonizase, nuevas y vastas zonas en lo desconocido. Seguía entregada al lenguaje y sus caprichos, impidiendo el silencio, dejando filtrar turbios rayos de luz en la pura sombra; seguía doliéndose de las asimetrías divinas, del mal y la injusticia, y, persiguiendo sin cesar el conocimiento, no tenía tiempo de comprender nada. Después de los más exaltantes viajes por el Ser, declaraba no haber visto cosa con la que se correspondiese.

Pero adquirió gracias a estas prácticas tanto desarrollo, tan delicada sensibilidad y tan completa posesión de mí, que cuando, decepcionado del juego, decidí volver al mundo y sus vociferaciones, me encontré indefenso como un desollado. Entonces invo-

qué al Diablo para ofrecerle mi alma por lo que quisiera dar. No tardamos en estar de acuerdo, y ninguna queja tengo en cuanto a su solvencia: tuve algunos lujos que pronto encontré tristes, algunas bellas mujeres que pronto empecé a rehuir, algunos conocimientos con los que no supe qué hacer. Pero lo que me estremecía de impaciencia era la perspectiva de lanzarme al gran río revuelto en mi nueva condición. Lo hice con acumulado ímpetu, en la primera ocasión que se me presentó de despojar y humillar a algunos de mis hermanos.

¡Ah, infernal locura, intolerable suplicio! ¿Qué engaño, qué error era aquél? El alma toda dolía como una sola llaga, aullaba en un desierto de sordera, naufragaba en un mar abrasador de lágrimas. La mano que iba a descargar el golpe sobre el inerme cayó marchita, los ojos se enturbiaron y el corazón quiso detenerse. Un frío glacial me invadió, que era el de la muerte a la que hubiera preferido arrojarme antes que cometer la iniquidad.

Vencido y avergonzado, corrí a mi casa y grité hacia los cuatro puntos cardinales contra el satánico estafador. El timbre del teléfono cortó en seco el alud de mis insultos. Por el auricular, mi sombrío proveedor me explicó con gran amabilidad, en una terminología muy precisa, que el pacto no implicaba en absoluto la entrega *inmediata* de "lo convenido". Nada pudieron mis súplicas y exhortaciones: me respondió que en sus atribuciones no entraba la de librar a nadie del alma *antes de su muerte*, y acabó insinuando, en un tono algo cortante, que mis lágrimas y quejas no eran dignas de un espíritu viril.

Desde entonces vivo en la inmovilidad. He vuelto a los bosques, donde hay más espacio y los riesgos de roces, arañazos, presiones de choques son menores. Me ocupo de mi sustento y mi abrigo, observo con minucia el

mundo físico y biológico y cultivo rudimentariamente las ciencias naturales. Mi alma duerme con breves interrupciones cada vez más espaciadas. Así, en la vaciedad, espero el momento en que caeré en tormento eterno. Entonces empezaré a pagar los abonos infinitamente renovados de mi increíble compra.

FEMINA

DESDE EL CABELLO de fuego enfermo hasta la pura voz cantarina, todo lo que en ella es fuerza está formado muy exactamente de las mismas sustancias que todo lo que en mí es flaqueza. La elasticidad de su cintura es la de mis doblegamientos en la lucha; la blancura de su tez tiene el fulgor mate de mis fiebres; la curva arrogante de su cuello calca la silueta de mi estúpido orgullo. Si la miro a los ojos, veo en ellos la misma vastedad desdeñosa de mi sed, hecha melodía, profundidad y fascinación. Cuando habla de tristeza, en sus palabras estalla la danza que mi alegría no sabe encontrar. Admiro sobre todo la libertad y la gracia que a ella le dan nuestras ignorancias, y la fulguración en que reconozco mis cálculos como limpia inteligencia. Nada en ella que en mí no haya conocido yo con desaliento — y que ahora, allí, no ame. Mi torpeza es su elegancia, mi lentitud su ritmo, mi estupor su ternura.

Para proteger ese sutilísimo aliento, que opera la transmutación en fresca alada, la rodeo siempre que puedo de mi pobre energía opaca y forzada, y sus deliciosos caprichos me arrancan a menudo lágrimas de arrobo.

A nadie extrañará que viva obstinado, fijos los ojos, a pesar del vértigo, en la sombra imprecisa de los suyos — lanzado hacia el destello del vago espejo negro que me tiende en su fuga misteriosa.

UNA FUERZA

CUENTO

LOS GOLPES me llovían. Acorralado contra un muro, desde hacía tanto tiempo que ya no recordaba el comienzo de aquel castigo implacable, resistía tenso de dolor una catarata de heridas que hacían vibrar como un timbal todo mi ser. Y de pronto empecé a sentir que los golpes caían sobre mí sordos y ahogados: ya no tenía fuerzas para que me dolieran más. Alcé los brazos y me rendí a mis enemigos.

Desde aquel día, prisionero, paso el tiempo buscando en la mirada de mis verdugos el secreto de aquel dolor que cesó, de aquella fuerza que me ha abandonado.

ABANDONADOS

CUANDO ÉL PARTIÓ, así, sin presagios de ningún género, comprendimos cuánto habíamos esperado de la fuerza de nuestro afecto. No imaginábamos que el peso con que nuestros corazones lo anclaban iba a quedar así torpemente en tierra, mientras el nudo se deshacía con un inadvertido deslizamiento de tan irónica elegancia. Sabíamos que en el último instante sonreiría, que la luminosidad con que abría todas sus miradas las hacía equivalentes precisos de otros tantos actos de voluntad: nunca supimos distinguir en él entre ver y querer, y bastaba el gesto leve y fresco con que se ofrecía a los más turbios advenimientos para que nos pareciera haberlos *suscitado*, justamente.

Y entonces nos dejó: la tierra nos parecía el salón de donde todos se han ido sin que nos diésemos cuenta. Y todo por decir en esa glacial estancia de la cual, de pronto, su ausencia había cerrado todas las salidas. Hubiéramos querido amarnos muy trágicamente los unos a los otros, pero sentíamos que sin él no sabríamos encontrar el diapasón y el lenguaje. Ahora cada uno estaba solo; pero cada uno hacía de esa soledad su secreto, porque había comprendido, y ya para siempre, que ésa era toda su enseñanza.

UN DÍA AL FIN no pudo engañarse más. Tuvo que reconocer que aquella alegría helada que se obstinaba en seguir arrojando era sólo y para siempre un cadáver. Entonces se irguió sin ninguna emoción y saltó fuera de su reducto.

El horizonte negreaba. Como había esperado tanto, el Tiempo había ido acumulando en un futuro ahora inminente sus bandadas de buitres, en número incalculable.

Así, cuando avanzó en el alba insípida, lo devoraron mucho más lindamente.

EL INSOLADO

HACÍA TIEMPO que soñaba con ello, creyéndolo imposible en el fondo y sonriendo de mí mismo; pero un día lo vi tan cerca que alargué la mano, acaso sin mucha fe. Así fue como toqué el sol. Es mucho más tierno de lo que yo pensaba, no es verdad que sea seco y que hiera. Durante largas horas lo tuve en mis brazos, y acaricié interminablemente la melena finísima de sus rayos. No acababa de asombrarme de que fuera tanta su tibieza, su molicie incluso; de que estuviera allí contra mi pecho, mirándome, él también, a los ojos, con una insondable piedad de mí. Antes, yo también hubiera pensado, como todo el mundo, que devoraría; error; no hace más que beber, de manera profunda y ávida, es cierto, pero sin agostar, porque él mismo es manantial para la mejor sed.

Si supierais cuánta frescura, cuánta sombra encierra. Podría enseñaros mi cuerpo: veríais que no estoy quemado — la fiebre que desde entonces me ilumina es una dulzura muy distinta. Pero ¿cómo podríais entender? Todos pensáis en la hondura nocturna y no sospecháis que el sol es un pozo de luz — un pozo sobrecogedor, atravesado de relampagueantes cegueras, que bien valen la oscuridad más cerrada. Cómo explicaros que cuando os levantáis frente a la noche ilimitada sólo estáis escudriñando una de sus

cavernas, uno de los incontables misterios que forman su entraña — y que allí también late escondido el casi mortal deslumbramiento de su amor prodigioso.

EN LA OSCURIDAD

SOFOCADA DE AMOR, en la oscuridad, su cuerpo sin sosiego se agitaba en el lecho, suspiraba por el ausente, presa de un doloroso estupor.

Detrás de las delgadas tablas, sus quejas mantenían el desvelo tenso de otro hombre. — Y ella lo sabía.

ÁNGEL

VINO, y lloró sobre mi hombro. Había bajado hasta mí con un gran aleteo derrotado, cuyo viento me inmutó como un cataclismo. Cuando se posó, agitada, y nos miramos de muy cerca, vi que sus ojos estaban arrasados y sus alas se encogían convulsivamente. Entonces se colgó de mi cuello y dejó correr las lágrimas. Lloraba sin control, sin límite — sin un motivo humano; lloraba por todo y para nadie; el río de su llanto pasaba por la Nada y volvía, abrasador, resurgiendo en el fondo de aquel oscuro momento sobre el que estábamos de pie ella y yo, solemnes y sin futuro.

Qué escena. Su amargura de ángel me partía el alma, y me avergonzaba de todo el dolor terrenal que he conocido, creyéndome incapaz de elevarme hasta el suyo. Sabía cómo estaba mordido su corazón por el pecado del mundo, qué desgarradora piedad la ahogaba por la dicha y la pureza, cómo el Mal quemaba sus entrañas. Sentía en mi propio fondo su humillación de existir y su renunciación a toda esperanza, y era como si yo mismo soportara aquel peso enorme, que la doblaba sobre el consuelo de un hombro débil, conmovedor — tan dulcemente impuro y mortal.

Así, no tuve el valor de decirle que la comprendía; la dejé partir, moviendo con fatiga sus alas trémulas, sin que hubiera descubierto las plumas ensangrentadas de las mías.

LOS SUICIDAS

Por Juan de la CABADA

Fotografías de Héctor GARCÍA

SOMBRA DEL ESPECTADOR

LA ESTRELLA MEXICANA de cine, teatro, cabaret, radio y televisión —Carol Watson— en el papel de *Graciela*, una chica romántica de 17 años, y usted, joven amigo, como coestelar en el de *Lucas*, su novio, ocupan una mesa de solitario restorán. (MÚSICA DE FONDO: VIEJO VALS EN UN ORGANILLO LEJANO)

GRACIELA (SOLLOZANTE)

—Tendrán que ver que no era un juego; que sí somos uno del otro hasta la tumba.

LUCAS

—No llores, mi cielo. Caro pagarán sus infamias.

GRACIELA

—¡Qué desgracia que seas hijo de ese abarrotero el odioso dueño del almacén *El surtidor*!

LUCAS

—Y tú... tú, la hija de esa bruja de la cofradía de San Vicente, que se ha vuelto millonaria con sus hospitales para niños desvalidos.

GRACIELA

—Más me valiera ser hija de una pobre lavandera.

LUCAS

—Y yo de un sastre, de un zapatero. Hasta un cargador sería preferible.

GRACIELA

—¿Acaso nosotros les pedimos que nos dieran el ser? ¿Y para qué nos lo dieron: para hacernos desgraciados? (LLORA MUY QUEDO).

LUCAS

—Oh, mi amor, déjame limpiar esas perlitas. No puedo verte llorar y menos en esta hora, cuando necesitamos toda nuestra fortaleza de ánimo.

GRACIELA (SONÁNDOSE)

—No, si no lloro por mí. Por mí me iría sin más; pero por ti, corazón... ¿Cómo puedo abandonarte? ¿Qué sería de ti? ¡Tú tan guapo, tan inocente, tan bueno... solo entre las bajezas de este mundo!

LUCAS

—Bien sabes, Graciela, idolatrada, que yo tuyo o de nadie, y ante la ruindad de tus padres y los míos, que impiden nuestra unión en vida, primero desaparecer. El remordimiento roerá sus conciencias.

GRACIELA (SONÁNDOSE DE NUEVO)

—¿Escribiste tu carta de despedida?

LUCAS

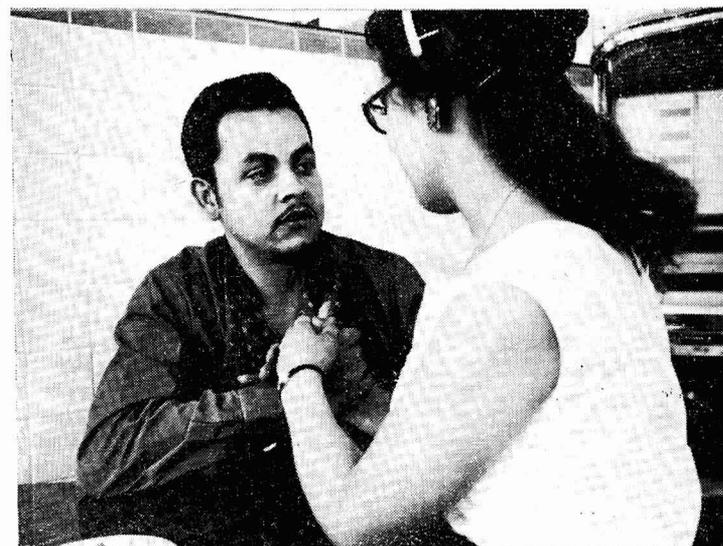
—Con tantas cosas, ¡imagínate!, no se me ocurrió.

GRACIELA

—Yo sí: la dejé dentro de mi libro de cabecera.

LUCAS

—Puedo escribir la mía en una de estas servilletas de papel, ¿verdad? No se merecen más.



GRACIELA

—Claro. Hazla en seguida, mi amor. No hay que ir contra la costumbre.

(CESA LA MÚSICA DE VALS EN EL ORGANILLO LEJANO)

LUCAS

—Mientras tanto, ¿pedimos unos refrescos para disimular?

GRACIELA

—Desde luego porque el cianuro debe saber a rayos y habrá que tomarlo con algo... digo...

LUCAS

—¿Quién dijo cianuro? Aquí traigo la pistola.

GRACIELA

—¡Ay, Luquitas, odio tanto el ruido! Además, si me tiembla la mano y quedo sólo mal herida... ¡qué plancha!

LUCAS

—¿Y quién dijo que tú vas a disparar el arma? Para eso estoy yo.

GRACIELA

—¡Tú!! ¿Te atreverías?

LUCAS

—Te lo prometo. Ya viste en las ferias cómo no se me escapa ni un patito.

GRACIELA

—Pero, Lucas, yo no soy ningún patito. ¡Es que no me quieres! (SOLLOZA)

LUCAS

—Si no te quisiera no vendría dispuesto al sacrificio.

GRACIELA

—¿Pero si sobre de muerta yo, al disparo viene gente y te agarra y te obliga a vivir en la cárcel donde abunda tanto presidiario? ¡No! ¡Nunca! (RÁPIDAMENTE SACA DE SU BOLSO UN FRASCO QUE TIENE UNA ETIQUETA CON UNA CALAVERA Y DOS CANILLAS, BAJO LAS CUALES DICE: CIANURO) Mejor veneno, el cianuro; pero pensar que te vas a poner azul, azul...

(MÚSICA: AZUL PINTADO DE AZUL)

LUCAS

—¿Qué te parece si nos encerramos en mi automóvil y nos lanzamos al precipicio?

GRACIELA

—¡Sí, sí, así! (PAUSA) Pero... ¡qué horror! La cara toda desfigurada y quién sabe en qué postura nos hallen. ¡Imagínate!

LUCAS (PENSATIVO)

—Eso sí...

GRACIELA

—Y también es cosa que me inquieta el velorio. Porque de que lleven los cadáveres a una inmundia delegación de policía... ¡tampoco!

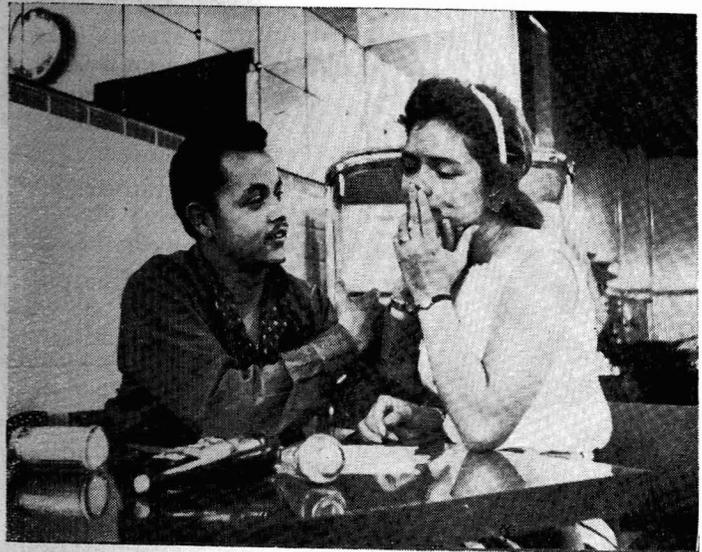
LUCAS

—Cierito. ¿Cómo será bueno? Déjame pensar.

GRACIELA

—Me gustaría que nos velaran en la misma funeraria donde velaron a tu tía Chole.





LUCAS

—Ah, sí, es de mucho lujo. ¡Qué capillas tienen! Candelabros de oro. Piso de mármol. ¡Qué muebles!

GRACIELA

—Algo que también me preocupa es adivinar lo que dirán en el velorio.

LUCAS

—Por mí, parece que los estoy oyendo: “¡Gracias al Todopoderoso que los recogió en su seno!”

GRACIELA

—¿Quiénes crees que irán al cementerio?

LUCAS

—Algunos que yo no quisiera.

GRACIELA

—Tampoco yo quiero que vaya esa Chiquis.

LUCAS

—¿Cuál Chiquis?

GRACIELA

—¡No disimules! Chiquis Rascón: aquella que te hacía carita y tú le coqueteabas.

LUCAS

—¡Otra vez! Respeta siquiera este supremo instante, Graciela; no empieces con tus celos.

GRACIELA

—¿Celos yo, de semejante tapón de bañadera?

LUCAS

—Siempre los tuviste y me atormentaste.

GRACIELA

—¡No me comprendes, Lucas! ¡Nunca me comprendiste! Te juro que sólo me indigna la idea de que se compre un traje negro en barata. El negro le sienta muy bien: la hace más delgada.

LUCAS

—¡Cuántas Chiquis con traje negro se quedarán a peñar en el mundo! ¡Qué más da!

GRACIELA

—Para ti sí; pero yo lamentaría darle el gusto de pavonearse y coquetear a mis costillas, ¡vaya!

LUCAS

—Estás demasiado nerviosa, chatita. Se conoce que —como yo— te hallas con el estómago vacío.

GRACIELA

—Puede ser . . . ¡Ay, qué bien huele!

LUCAS

—Parece mondongo.

GRACIELA

—¡Qué hambre se me ha despertado!

LUCAS

—Ándale, pues, pide.

GRACIELA

—¿De veras?

LUCAS

—Claro, yo también desfallezco.



GRACIELA

—¡Ay, pobrecito mi Luquitas, agonizando de hambre!
¿Qué puedo hacer? Yo por ti, me resigno a todo.

LUCAS

—¿Entonces?

GRACIELA

—Sí, pedimos, ¿no?

LUCAS

—¿Qué, nena? ¿Enchiladas suizas, mole de guajolote?

GRACIELA

—Las dos cosas... ¿Ves, mi rey, qué fácil? Ya no se quedará huérfano mi canarito. ¡Inocente *Caruso*! ¿Quién iba a darle de comer?

LUCAS

—Y mi fiel *Nerón*... ¡cómo aullaría!
(AULLAR BRONCO DE UN PERRO) (TRAS UNA PAUSA
EL SONIDO PECULIAR DE UN LÍQUIDO QUE CHORREA)

LUCAS

—¿Oyes ese ruidito, Graciela? ¿Será un ratón?

GRACIELA

—No, tontito, fue el cianuro que eché en la escupidera.

LUCAS

—Pero aquí queda la pistola.

GRACIELA

—¡¡Lucas!! ¡Guarda eso, por favor! Ya sabes mi pánico al ruido de las armas de fuego.

LUCAS

—Tienes razón: los tiros pa'los patitos. ¿No quieres algo de música?

GRACIELA

—Sí, pero antes recítame aquellos versos tuyos, que tanto me gustan.

LUCAS

*Por una mirada un mundo;
por una sonrisa un cielo,
por un beso... yo no sé
¡qué te diera por un beso!*

GRACIELA

—Dámelo, amor.

(SE LEVANTA Y LA BESA. EN SEGUIDA SACA DE UN BOLSILLO DE SU PANTALÓN UN FAJO DE BILLETES QUE LE MUESTRA Y ELLA EXAMINA CONTÁNDOLOS)

LUCAS

—Son tres mil. Anoche los tomé de la caja de mi padre.

GRACIELA

—¿Cómo... te atreviste? ¡Qué barbaridad! Pero entonces... somos... (GOZOSA) ¡somos ricos!

(PASOS DE ÉL HACIA LA SINFONOLA) (FUERTES ACORDE DE ROCK'N ROLL; BAJAN DE INMEDIATO A FONDO MUSICAL)

SOMBRA DEL ESPECTADOR

Ahora usted, joven amigo, en su papel de Lucas, y la estrella mexicana Carol Watson —mexicanísima, ¿verdad?— bailan para la obra *Los suicidas* el más movido, el más excitante rock'n roll de moda: ¡*El torombolo*, campeón de discos en la venta de este mes!

(SUBE LA MÚSICA DE ROCK'N ROLL HASTA EL FIN)



EL NOVELISTA Y SU OBRA

Por Joyce CARY

CADA DOS O TRES MESES aparece algún libro sobre Dickens, Poe, Melville, Tolstoi, en el que se analiza carácter. ¿Cuánto influyó en la actitud social de Dickens su horror por aquella fábrica de tinturas en donde se le obligó a trabajar de niño? ¿Por qué fue tan infeliz en su matrimonio? ¿Qué relaciones tenía con Georgina, su cuñada, que se quedó a cuidarlo cuando él echó a su esposa? En los terribles pleitos conyugales de Tolstoi, ¿quién tenía la razón? Los investigadores estudian todo y discuten los detalles de miseria y escándalo. Y cada nueva revelación, produce la gritería de los que admiran a las víctimas y su trabajo. Dicen: "Esto no es más que un ardid publicitario disfrazado de crítica literaria para satisfacer la curiosidad del público por los escándalos." Sin embargo a nadie se le ocurre eso cuando los historiadores redactan nuevas vidas de Washington, de Lincoln, de Cavour, de Bismarck o de Napoleón III. Siempre parece justo que traten de completar el retrato de los hombres que han cambiado la historia. Dentro de la política cualquier personaje puede ser considerado campo libre para el biógrafo; al menos tan pronto como muere.

Y la opinión pública tiene razón. Es importante para nosotros saber qué clase de hombres eran los que abrazaron las carreras políticas, los que recurrieron a los intereses públicos para mantenerse; la gente quiere saber de ellos lo más posible, no sólo por mera curiosidad, sino también para conocer en detalle los sistemas que han seguido para gobernarlos. Pues en última instancia el problema gubernamental es el de la naturaleza humana; hay hombres que nacen para ser conducidos, persuadidos, regidos; y otros que entienden y practican el arte de conducirlos.

Pero a mi me parece que la curiosidad del público por las vidas de personajes como Dickens y Tolstoi, es igualmente razonable, porque ellos influyeron profundamente en la opinión pública. Y nadie debería quejarse si la gente quiere saber qué clase de personas fueron.

El escritor se debe al público, y tiene que aceptar las consecuencias que acarrea esto. Puede quejarse, mientras viva, de libelo o de brutalidad; pero su familia, sus lectores, no tienen derecho a quejarse si después de su muerte los biógrafos buscan la verdad completa.

Ésa es una cara del asunto; la otra es que hay que tomar en cuenta que estas inquisiciones dentro de la vida de los grandes escritores son enormemente valiosas para el conocimiento y la comprensión de nuestras propias mentes.

El psiquiatra, analizando la psiquis, exige confesión. Pero sabe que no obtendrá de la mayoría de los pacientes más que unos cuantos elementos descriptivos que tengan algún valor. Poca gente cuenta con las facultades que se

requieren para un análisis verbal, para hacer una descripción, para explicar sus propias reacciones. Es poco común tener el genio de un Dickens, de un Dostoyevski o un Tolstoi para manejar las palabras y los caracteres. De este modo los grandes escritores, simplemente por autorrevelación, nos son mejor conocidos que nuestros propios amigos, que nosotros mismos.

Los novelistas se retratan a sí mismos, no sólo a través de sus cartas y diarios, sino también a través de sus libros. No pueden evitarlo, porque, si son escritores de calidad, escriben por convicción. Les apasiona el mundo real, lo bueno y lo malo, lo justo y lo equivocado. Crean sus personajes para que tomen parte en el mundo que ellos ven, y los personajes, buenos y malos, expresan sus opiniones y revelan sus pasiones, sus preocupaciones más recónditas. Los villanos de Dickens, hombres como Squeers, el maestro de escuela en *Nicholas Nickleby*, están vistos con la agudeza del odio y son castigados con la furia de la venganza. Nos dicen que Dickens pudo ser una persona dura, impaciente,

cruel. Sus heroínas, como Dora en *David Copperfield*, son las fantasías de un hombre al mismo tiempo dominante y sentimental, el típico hombre "muy hombre" de un folletín moderno. Dickens se casó con una mujer delicada que hacía lo posible por pasar inadvertida, y la abandonó, después de haber tenido hijos con ella, por una amante joven y una listísima hermana política que conocía muy bien el arte de adular.

Por eso el Dickens verdadero no está sólo en las biografías, sino también en sus libros y en todos los personajes y escenas de ellos. Se ríe del señor Micawber, el disipado incorregible; rabia contra el señor Skimpole, el parásito; se burla de la ley en *Los papeles del Club Pickwick*, y el fiero ataque que lanza a la Corte de Chancery en *La casa sombría* influye decididamente en la reforma de la ley. La enorme variedad y riqueza que se encuentra en sus novelas se debe a la variedad y a la riqueza, a las contradicciones de su personalidad. Cuando lo leemos somos llevados a la presencia de una persona extraordinaria, de un gran maestro, de un gran poeta, de un agudo e incansable hombre de negocios, de un gran soñador. Y todo está en él, llevado a la más alta intensidad. Es desbocadamente sentimental, desbocadamente gracioso; sus



Joyce Cary.—los novelistas se retratan a sí mismos

sufrimientos eran suicidas, sus deleites frenéticos. Si recibía en su casa, tenía que hacerlo en la forma más espléndida; contratava todo un teatro para una obra de aficionados. Se vestía como un figurín y se pavoneaba igual que un actor del viejo melodrama. Sus odios eran tan violentos y amargos como precipitadas sus amistades. Cayó de su silla, muerto, a los cincuenta y tantos años, completamente exhausto; pero había vivido la vida de diez hombres.

Los libros son una rica experiencia; pero ésta es mayor cuando sabemos lo que hay en ellos de la vida de un muchacho pobre, de gran talento, con los nervios en tensión constante, de su terrible orgullo, su vergüenza por su familia y sus reacciones ante aquella vergüenza, de su añoranza por la esposa soñada, por la casa soñada en donde todo sería amor, paz, fineza; y de su vida furiosa, desgarradora, en la que parecía temerle más que nada a un momento de quietud; en la que ansiaba por encima de todas las cosas rodearse del gentío más numeroso y más ruidoso posible.

¿Era en realidad una paradoja que él, un mal marido, un padre impaciente, exteriorizara en todas partes su menosprecio hacia el cinismo de Thackeray? Thackeray que era un marido devoto de su esposa demente, un padre a quien le importaba más que nada en el mundo la felicidad de sus dos hijas, escribe en *Le feria de las vanidades* acerca de la egoísta e intrigante Becky Sharpe que traiciona a su marido y descuida a su hijo; acerca de la tonta Amelia que adora al fatuo y estúpido Osborne. Dickens, que echó a su mujer y prohibió a sus hijos que la viesan, llena sus novelas de parejas devotas, de familias unidas. Hasta sus familias cómicas, sus "Micawbers", sus "Crummles", son modelos de afecto doméstico.

Pero Thackeray era un hombre fuerte y sabio. Cuando en sus cartas se describe a sí mismo como débil y apático, nos da en ello la medida de su fuerzas dentro de lo que esperaba de sí mismo. Vio y aceptó con austeridad un mundo traidor e inseguro en el cual indudablemente existían el amor y la bondad, pero dentro de un ambiente de inseguridad para ambas cosas.

Dickens, mucho mayor en genio, más nervioso, más apasionado, más sensitivo, desequilibrado algunas veces casi hasta la locura, no podía aceptar el mundo de Thackeray y odiaba que le recordaran las características de su existencia real. Tenía que vivir dentro de sus sueños, dentro de su melodrama personal, drogado de gloria en dosis que tenían que ser aumentadas cada año.

Tolstoi en *Ana Karenina* no es sólo Levin, el hombre bueno que se casa con la buena y generosa Kitty, sino también Vronsky, el soldado de guardia que seduce a Ana Karenina y la conduce al suicidio. El mismo había sido en otro tiempo un soldado gallardo que se enorgullecía de sus aventuras amorosas. Por eso Vronsky está tan bien delineado, lo conocemos tan bien, puede revelarnos toda la mentalidad del soldado gallardo.



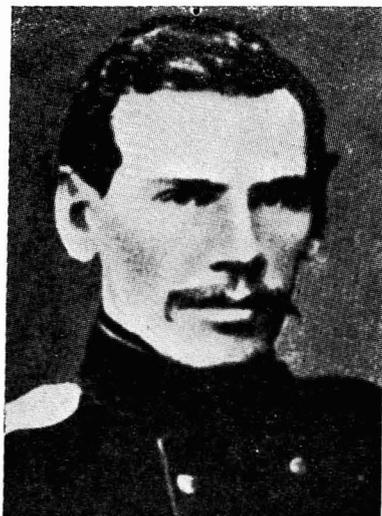
La mujer de Dickens.—él la echó de su casa



Ch. Dickens.— sus sufrimientos eran suicidas



La mujer de Tolstoi.—odiaba con igual violencia



Tolstoi.—quería y odiaba a su condesa

Pero el relato del amor sencillo y honesto de Levin por Kitty en el mismo libro, es también la historia del amor de Tolstoi; el matrimonio de Levin y Kitty es su matrimonio. Tolstoi no nos muestra solamente al novio abrumado por el sentimiento de la bondad y la inocencia de Kitty, por la responsabilidad que siente hacia ella, sino también a la novia; relata la vida de ambos a través de la revelación de sus emociones privadas. Nos muestra a Kitty tanto como a Levin.

Tolstoi vive en nuestra imaginación como un hombre de intensa virilidad —tuvo trece hijos, el último de ellos cuando tenía setenta y pico de años; se queja en sus diarios de que el sexo no quiera dejarlo en paz. Sin embargo, en sus libros no es solamente Vronsky, es también sus personajes femeninos, Ana, Kitty, Darya la esposa injuriada.

Pues parece que precisamente son los hombres de tan intensa masculinidad los que llegan más rápidamente a una comunicación íntima y real con las mujeres. Y no simplemente por ser fuertemente masculinos sienten más atracción hacia las mujeres y se interesan tan profundamente en su carácter, sino también por algo mucho más íntimo y fuerte: en realidad poseen ciertas percepciones femeninas.

Hay que leer en *Ana Karenina* el relato de los sentimientos de Darya cuando sorprende a su marido abrazando a la institutriz; hay que seguir todo el curso del pleito, de su desesperación y finalmente de la reconciliación con su egoísta, alegre, bien intencionado Stepan. Nadie que no hubiera compartido en alguna forma los sentimientos de una mujer dentro de su propio mundo femenino, hubiera podido describir así la mente de esa pobre esposa.

Tal vez sea el sexo por sí mismo una cualidad universal, indiferenciada excepto en su exteriorización, como el vino, que no pierde su calidad de tal al tomar la forma del recipiente que lo contiene. De esta manera, los hombres y las mujeres que lo usan con más frecuencia poseen en mayor grado lo que al otro pertenece. Son los hombres muy masculinos y las mujeres muy femeninas quienes más fácilmente penetran en los sentimientos del contrario.

Esto no quiere decir, naturalmente, que criaturas tan apasionadas e intuitivas sean necesariamente felices juntas. Tolstoi y su condesa, que se querían tan apasionadamente, se odiaban con igual violencia. Sólo porque los dos tenían un gran poder de expresión sus diarios nos dan un retrato tan conmovedor y brillante de su matrimonio, tan inmensamente feliz, tan apasionado, tan desdichado desde la vez en que el Conde, ya de treinta y cuatro años, se llevó a su joven desposada de dieciocho años, en el coche de cuatro caballos que tanto deleitó su imaginación infantil. Y aun así los diarios no serían nada sin las novelas. Porque ahí encontramos la historia en una forma tan dramática que casi tomamos parte en los pleitos, sentimos los celos que torturaban a los dos. Somos la novia y el novio, vivimos su felicidad; eso es algo que no hemos po-

dido obtener de un libro de texto de psicología. Porque la descripción, el análisis, no son experiencias. Son de hecho lo opuesto a la experiencia. Porque mientras estamos aprendiendo el formulismo, clasificando la data, se nos aparta del sentimiento esencial. El demoler un edificio, pieza por pieza no es entender su forma, su naturaleza.

La experiencia sólo puede ser adquirida por la experiencia, por el sentimiento. Es únicamente por la obra de arte, por las memorias, la historia, los diarios personales, y especialmente por la novela que podemos sentir y comprender un alma. Por alma, aquí, quiero decir el carácter de la mente y el sentimiento que forman al hombre esencial; no su razón sola, o sus reacciones emocionales solas, sino toda su naturaleza. Y es toda su naturaleza la que lo mueve. Los hombres hacen uso de su razón para satisfacer sus sentimientos, para construir un mundo en el que sus afectos y sus ambiciones puedan realizarse; pero ya que los sentimientos no pueden entenderlos por una descripción, tampoco pueden comprender sus mentes. El todo debe ser entendido y experimentado como un todo.

Sin una básica experiencia vivida no entendemos nada, ni siquiera los diarios y las novelas. Pero las novelas pueden extender y enriquecer enormemente esa experiencia básica; como un gran taller puede ampliar el sentido de apreciación de un carpintero de provincia. De las novelas obtenemos algo más que la experiencia inmediata, un argumento diseñado para significar algo, una psicología ordenada. Nos presentan allí con personajes dotados de significado, vemos causa y efecto: Tolstoi nos dice: "Ved lo que le pasa a esta gente por causa de sus naturalezas, a causa de sus acciones. Ved lo que le pasa a una mujer como Ana, sensible, afectuosa, inteligente, cuando abandona a su marido y a su hijo por un amante."

No es necesario que estemos de acuerdo con las ideas morales de Tolstoi; pero son lo suficientemente comunes. Hay muchísima gente que cree como él, que la vida debiera ser sencilla, que el lujo



Ch. Dickens.—rodearse del gentío más numeroso y más ruidoso posible

es una corrupción, que una civilización puede llegar a ser demasiado compleja, y que haciéndose compleja se convierte en mala y olvida los fines verdaderos de la vida; que los hombres y las mujeres tienen cada cual sus propias funciones esenciales en el mundo; que la de la mujer es la de ser una buena esposa y una buena madre, la de formar un hogar para su esposo y su familia, y que tal hogar es el objetivo más alto que está a la disposición de cualquiera, hombre o mujer.

Tal idea de la vida puede parecerse demasiado estrecha. Podemos preguntarnos qué clase de hogares tendría una nación que no contara con las grandes artes, que no tuviera sueños ni aventuras; las artes, los sueños, las aventuras que destrozan hogares y que llenan de complejidad a la vida. Sólo una mujer puede hacer un hogar; pero los hogares con más éxito son los que producen a los aventureros que se van de su casa.

Tolstoi era un pensador dogmático y escribió *a priori* con los prejuicios de su arrogante y posesiva naturaleza. Pero porque era un gran escritor, porque tenía un poder extraordinario para crear y revelar un carácter, puede darnos la experiencia de unos hombres y unas mu-

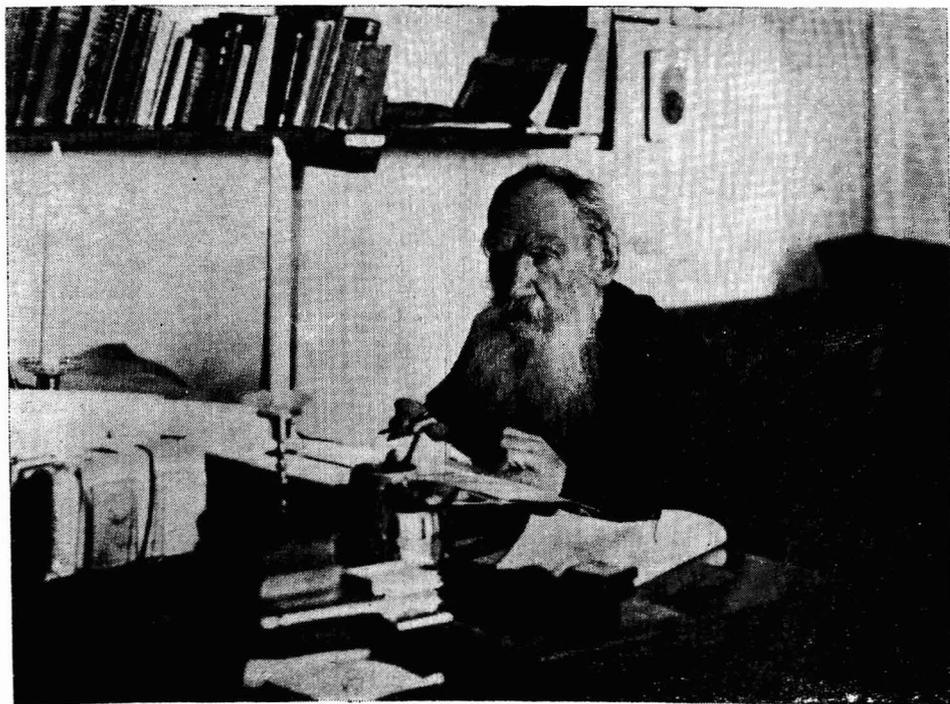
eres que están forjándose un destino moral; sentimos que puesto que eran gente de tal naturaleza éste sería su destino. Y esta es una experiencia moral que no se puede obtener en ninguna parte más que en una gran novela.

Su misma diferencia de visualización es importante para nosotros. Se ha dicho que la mejor forma de conocer nuestro propio país es viajar al extranjero. Porque ¿cómo puede un ciervo saber lo que es un bosque si no intenta, por lo menos alguna vez, salir del bosque?; ¿cómo podría un pescado entender el mar si no brincara de vez en cuando?

Esto es cierto, y no sólo por comparación de atmósfera, de elementos. Del África y de la India obtuve una experiencia inigualable: la gente, exactamente con las mismas características fundamentales que yo, se había formado unas ideas completamente diferentes acerca de la ley, del matrimonio, de la religión, y bajo el régimen de estas ideas realizaban sus vidas con dignidad orden y significado. Pero también, y esto es quizá lo más importante, adquirí un nuevo punto de vista sobre las posibilidades de la existencia, conocí nuevas formas de vida cuya intensidad y riqueza estaban entonces ocultas para mí. Viajando al extranjero aprendemos a conocer no sólo nuestro propio país, sino también a nosotros mismos a través de una nueva relación.

Pero ningún viaje al extranjero es tan consistentemente excitante, tan recompensador, como los viajes dentro del pensamiento. Y esa es la cualidad inherente de los grandes escritores: abrir sus mentes, sus almas, de par en par a nuestra exploración. No pueden evitarlo. Sólo a través de las revelaciones a los otros, pueden vivir; están obsesionados por la necesidad de entender a la gente y al mundo; y toda la gente está dentro de ellos, el mundo es su propio mundo.

La lectura es al mismo tiempo viaje y escape. Pero es un viaje que lo trae a uno de regreso a sí mismo; un escape que lo saca a uno de los asuntos familiares y lugares comunes de cada día, y a la vez lo sitúa en un lugar desde el cual, cuando volvemos a verlos, nos parecen nuevos y extraños y muy lejos de ser comunes.



Leon Tolstoi.—el sexo no quería dejarlo en paz

(Traducción de Héctor Mendoza)

E L T A C H I S M O : O T R A N A T U R A L E Z A

Por Will GROHMANN

EL TACHISMO es un nombre que abarca una serie de pintores que manejan los colores casi como los impresionistas; como Monet, por ejemplo, en los *Nenúfares* o en la *Catedral de Ruán*. De manera que un ingrediente se ha convertido aquí en un nombre para el todo, como frecuentemente ocurre en la historia del arte.

Los representantes más importantes del *tachismo* en Alemania son: Bernard Schultze (n. 1915), Emil Schumacher (n. 1912), Gerhard Hoehme (n. 1920), Fred Thieler (n. 1916), Karl Fred Dahmen (n. 1917), Otto Greis (n. 1913). El movimiento se inicia en Alemania en 1952. Pero en otros países ya se había puesto en marcha durante la segunda guerra mundial con Tobey, Pollock, Matthieu, Riopelle, Bryen y Wols.

El propósito del *tachismo* puede verse en cada uno de los pintores. El primero que utilizó su fórmula fundamental fue Bernard Schultze. Cuando uno veía por primera vez sus trabajos de iniciación, le venían por fuerza a la memoria ciertos cuadros, como, por ejemplo, una cañada en el bosque de Coubert o el *Sardanápalo* de Delacroix. Allí había algo en el ritmo total, en la aplicación de los colores y en su fuerza expresiva que pedía un refuerzo a la memoria. Las cañadas de un verde pastoso encerraban naturaleza, corrientes de agua, musgo y matorral; los amarillos expandiéndose en forma estrellada eran excrecencia fangosa, guija o ribera, y los surcos de color ocre eran huellas en la arena. A veces la memoria tenía que retroceder hasta los techos pintados por Tiépolo. En fotografías de cuadros de Schultze de 1955, las cuales exageran el relieve de los colores, se ve una se-

pultura excavada de la edad de piedra o una batalla a caballo de la época babilónica primitiva. Pero lo que más llamaba la atención era que el pintor estaba trabajando aquí con su material propio, es decir, con los colores, y también con materiales accesorios como trapos adaptados, paja o madera; y que el pintor creaba su obra sin ningún plan, a lo que saliera, pero, sin embargo, no sin una concepción. Uno se daba cuenta de que dicha concepción, ciertamente, podía surgir durante el trabajo del pintor, que allí jugaba un gran papel el acaso, pero que tenía que ser dirigido para que pudiera surgir una obra de arte. ¿Qué es lo que quiere el artista en realidad? El avanza hasta un punto cero, hasta la materia informe, y le imprime su vitalidad, es decir, lo que brota de su experiencia de sí mismo y de su relación con el mundo. Esto ocurre sin rodeos, aflojando las tensiones por medio de movimientos, pero no en forma gráfica sino acumulando colores, modificando siempre de nuevo el nivel de las superficies, creando dimensiones plásticas; eligiendo los medios expresivos de tal manera que ellos mantienen la obra en progreso, sin sugerir cosas sino creando estructuras y campos de fuerza, a través de los cuales traslucen realidades de la más variada naturaleza. Los colores y las sustancias suplementarias actúan como materia, pero, al mismo tiempo, los vemos transformándose en algo diferente, en virtud de la fuerza directriz del artista. Un color rojo puede, de pronto, relumbrar desde el fondo del caos como un augurio, y un retazo de tela amarillo pardo como descomposición y muerte. Cuando el pintor deno-

mina un cuadro *Surcos en la corriente* (1957) o *Antes del tiempo*, estos nombres no son más que recursos de nominación, pues el cuadro significa mucho más de lo que ellos expresan.

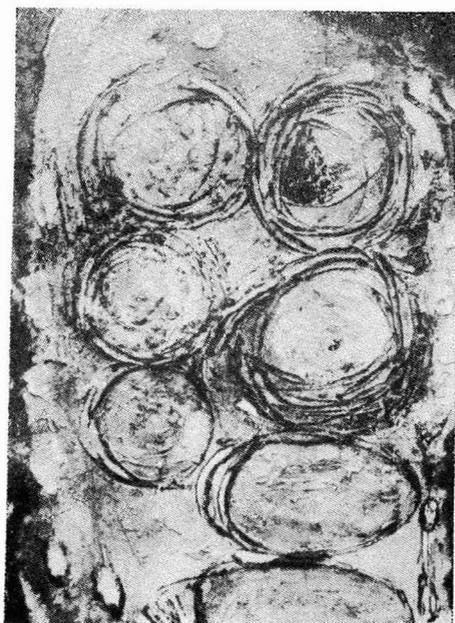
Hoehme es extrovertido y vehemente en sus movimientos. Ahonda en la materia cromática en distintas direcciones y avanza hacia varios centros sucesivamente. Siente la discrepancia entre la vitalidad del proceso pictórico, el empuje de las direcciones y la forma rectangular del marco, sacrosanta hasta ahora. Pero él violenta esta forma. Pinta en la tela sin extender en el bastidor y después la reparte de acuerdo con los puntos de concentración, para montarla finalmente en la pared como un cuadro compuesto de diversas partes. Pinta como de paso objetos con color y barniz, que se deben colocar como estacas totémicas o colgar en la pared como frisos. En la obra de Hoehme se siente lo demoníaco como impulso vital.

En los cuadros de K. F. Dahmen había hasta 1956 elementos constructivos ocultos, y también hoy se perciben en algunos trabajos ligeros andamiajes y puntos de orientación, pero éstos retroceden ante la organización de las superficies de acuerdo con lo claro y lo oscuro, lo alto y lo plano. Sus cuadros en negro son los más impresionantes. Dahmen tiene un talento extraordinario para extraer del color negro una gran cantidad de tonalidades diferentes.

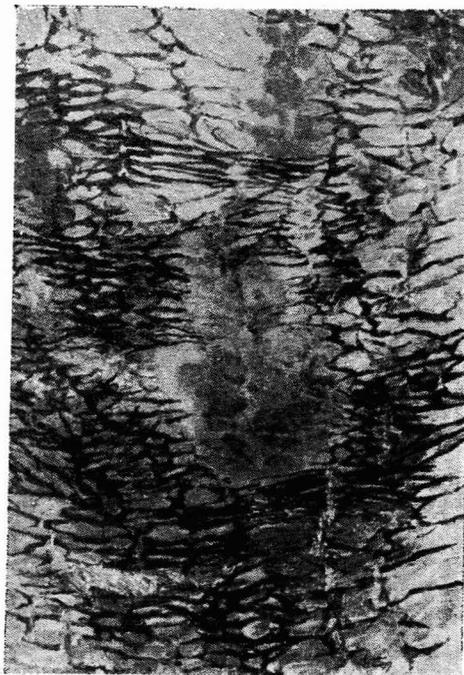
Emil Schumacher hizo durante algún tiempo "objetos táctiles" de pulpa de madera fluida, cartón y color. Formaciones de contornos irregulares que producen el efecto de lo elemental, como si hubieran quedado como restos de una catástrofe de la naturaleza. Una impresión semejante producen también sus últimos cuadros. Uno piensa en la pintura de las cavernas, en vetustas murallas, en grietas y en otras huellas de la corrosión de los colores y de las cosas,



Emil Schumacher.—Allu



Otto Greis.—Suspendido

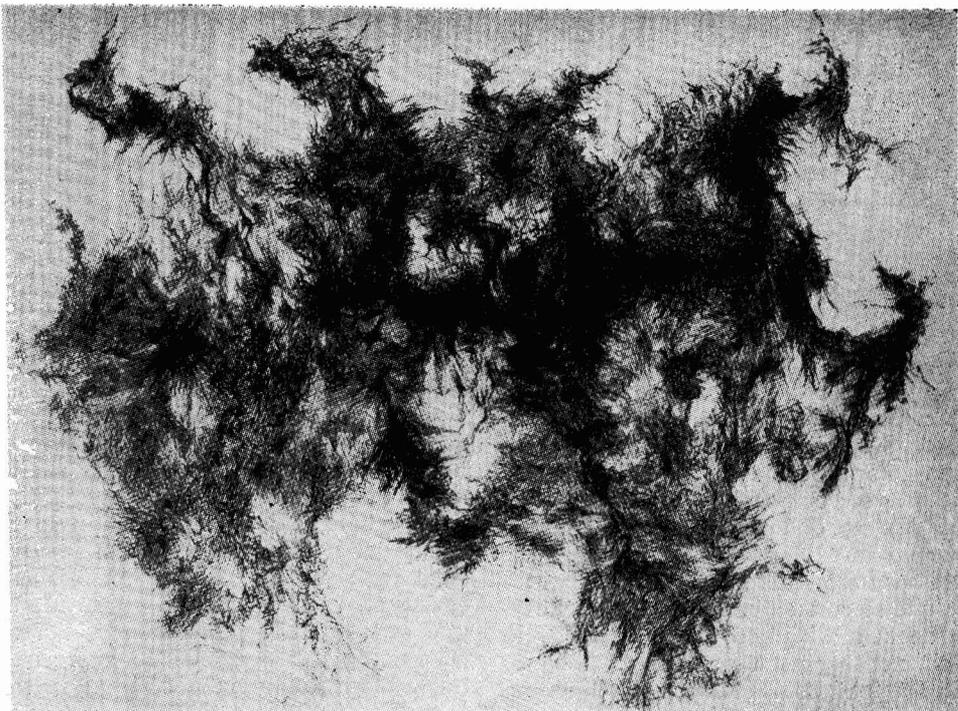


Hans Trier.—Abrir

como las que amaba Leonardo y también Wols en sus paseos nocturnos por París. Schumacher araña y perfora la superficie de la tela y forma en otro sitio elevaciones cromáticas, sin que los cuadros se conviertan por ello en relieves. Cuando él traza una línea sobre semejante superficie, aquélla produce el efecto de un arroyo y no parece hecha por la mano del hombre. Schumacher tiene un talento especial para dirigir la mano como si ella misma se estuviera dirigiendo. Parece como si el artista desapareciera y dejara que el proceso pictórico transcurriera por sí mismo; lo que entonces resulta tiene el carácter de lo efímero, de lo calcinado, del deshecho. *Sodoma* (1957), se llama uno de sus cuadros. Lo único que aparece allí es la pura catástrofe, sin ningún comentario del pintor. Esto es característico en Schumacher. El es silencioso, tan silencioso que puede pintar cuadros en blanco, como las poesías en que Mallarmé pensaba, hechas sólo de la pura blancura.

Thieler se aparta con su obra un poco del grupo. En ella resuena la estructura cristalina y cromática de trabajos anteriores. Las estructuras han cedido terreno ante un sistema de mallas, que, a diferencia de Trier, se extiende sobre toda la superficie del cuadro y produce el efecto de un retículo. En las direcciones iguales, se despierta la impresión de torres góticas; en las direcciones diagonales, la impresión es la de una catarata. Las *taches* regulares son probablemente producidas con una espátula elástica, y recuerdan las facturas de Sonderborg hechas con la navaja.

Lo que conduce y seduce a los pintores de la nueva generación a esta nueva concepción es lo elemental de la figura y de la expresión, la inmediatez de lo retenido en el lenguaje pictórico, la gran libertad, que también es un peligro, lo dionisíaco y lo óptico. La probabilidad de éxito en el trabajo creador que deriva el pintor de esta actitud es muy engañosa. Pues lo que aquí se exige es nada menos que el dominio del *acaso* por medio de una dirección inflexible del proceso creador, es decir, más trabajo en la aplicación del color y del barniz, introducción en el cuadro de materiales plásticos, experimentos técnicos con la ayuda de numerosos instrumentos. Lo que parece pasividad, un dejarse ir, libertad absoluta, cuesta, en realidad, un gran esfuerzo, y los *schocks* a que quiere el pintor exponer al contemplador los ha sufrido él mismo ya en forma potencial. Sobre esto habló Bernard Schultze, desde el fondo de la experiencia propia, en la apertura de una de sus exposiciones, para prepararles el terreno a los visitantes. Carece totalmente de importancia que se hable del *tachismo* o que se emplee otra expresión. Pero, en correspondencia con la diferencia abstracto-concreto, se podría hablar de un expresionismo y de un impresionismo abstractos. En este caso, Schultze y Hoehme estarían contrapuestos. También se podría hablar del "art informel", como lo hace Tapie desde 1952. Además, como el color tiene aquí la iniciativa y



Bernard Schultze.—Dibujo 1/8/60



Fred Thieler. — O. e. 58

su esencia y aplicación determinan los otros elementos, la expresión "couleur active" sería muy adecuada. Pero posiblemente esta expresión no adquirirá carta de naturaleza, mientras que la expresión *tachismo* ya ha sido generalmente aceptada; en Alemania ocurrió esto desde la exposición de Schultze, Götz, Greis y Kreutz en Frankfurt del Mein, realizada en 1953.

El arte alemán ha recorrido desde la guerra un largo camino, lleno de sorpresas. Sus aspectos se extienden desde el número como la última forma expresiva y la música como hilo conductor, pasando por el lenguaje de los movimientos, hasta el impresionismo abstracto. Lo arcaico, que juega todavía un papel en Baumeister, comienza a desaparecer, a no ser que se quiera ver en la presencia de despojos en ciertos cuadros una nueva forma del arcaísmo. La expresión "art brut" apunta en esta dirección. Hay muchas nuevas concepciones, tampoco faltan grandes personali-

dades en la pintura posterior a 1945, entre pintores de 50 años y también entre los más jóvenes. Los viejos maestros del siglo xx parecen olvidados o actúan sólo como estímulo.

Lo que con más fuerza determina el "estilo" de la corta época posterior a 1945 es una nueva realidad, definible sólo en números o en mitos. Según Gottfried Benn, el estilo es el mundo lanzado hacia el exterior. El artista expresa, pues, su mundo desde el fondo de la totalidad de sus fuerzas espirituales y biológicas. El arte se convierte en "otra naturaleza". Y como el arte, por otra parte, se afana por el lenguaje puro, entra en una relación positiva con la realidad y puede responder a las preguntas por el destino del hombre y por el sentido de la vida en el espacio y en el tiempo. Klee habló de una "simultaneidad pluridimensional", a la cual se debe aspirar en la obra de arte. No es improbable que nosotros nos estemos acercando a ella.

ROSA CHACEL O EL MISTERIO RADIANTE*

Por Tomás S. de los REYES

LO QUE DEFINE al misterio no es el estar escondido, sino el ser indestructible. Lo que está escondido puede ser descubierto y es difícil o es oscuro, pero no misterioso. El misterio no puede ser descubierto porque no está cubierto: es radiante. Pero esto que digo no es esoterismo de ninguna clase, sino comprobación de las más simples. Debería ser evidente, me parece, que el misterio no es lo que no se ve, sino lo que no se explica. Es, precisamente, lo que *salta a los ojos*. Los otros elementos de que se compone el espectáculo directo de la realidad, o sea lo difícil y lo fácil, no entran en nosotros así, por un salto a los ojos. Más bien nosotros entramos en ellos, los desmenuzamos, los abrimos como una nuez y nos asomamos a ver lo que hay dentro. Pero el misterio no es ni fácil ni difícil: es otra cosa, una cosa que no se abre como una nuez, que hay que tragar entera. Por eso es denso y nunca es "vano". Por eso es indestructible, quiero decir: insoluble, incapaz de disolverse y también de resolverse, pero no porque la solución no se encuentre, sino porque no existe.

Lo diremos de otra manera, transportando las mismas ideas a otro registro que, por tener vagas resonancias filosóficas, tal vez algunos tengan por más serio: La división, la solución y la resolución, o sea el análisis en cualquiera de sus formas, no puede llegar nunca más que a la exterioridad. Todos los infinitos granos en que podamos dividir una piedra siguen siendo "cosas", siguen siendo exteriores. Quien pretenda así ver de veras el "dentro" de la piedra puede seguir abriendo, partiendo y dividiendo hasta el infinito sin entrar nunca en esa interioridad. No habrá hecho más que multiplicar al infinito la exterioridad.

Pero esa interioridad existe. Es lo que un aristotélico tal vez llamaría su esencia; o un poeta tal vez su "alma"; pero para no escandalizar a los que no creen ya en esencias ni han creído nunca a la poesía, lo diremos con las palabras de la filosofía moderna: en ese lenguaje se puede llamar, por ejemplo, el "estilo de existencia". El cual, si bien no es, como en Aristóteles, lo que hace —activamente— que la piedra sea piedra, sí es por lo menos la única manera que tiene la piedra de ser piedra: o sea su ser para

nosotros. Este estilo se pierde bajo el golpe del martillo analizador. Si queremos verlo no tenemos más que un camino: abrir los ojos y dejar que esa peculiaridad, entera, virginal, intacta, nos salte a ellos.

Este salto se llama misterio, y el acto por el cual recibimos efectivamente en nuestros ojos aquello que saltó a ellos se llama adivinación. Lo que la pulverización analítica había perdido lo recupera el hombre sencillo con la ingenuidad de su sentimiento y lo proclama el artista. Lo proclama en el sentido de que sabe que lo ha recuperado, y a veces incluso por qué leyes lo ha recuperado. El procedimiento de todo arte es la revelación, y esto no siempre el artista lo ignora necesariamente. No lo ignora por ejemplo Rosa Chacel, que dice: "... la revelación, único espejismo que no es falaz." El carácter indestructible y radiante del verdadero misterio le es bien conocido. "Es más —dice uno de sus personajes—: confío tanto en la evidencia del misterio que encierran esos hechos que no sólo no temo acumular-

los ni analizarlos, sino que llego a clasificarlos y hasta a presentirlos y producirlos." En efecto, el misterio es evidencia y no ocultación, y si a veces creemos que se esconde o más bien que nos huye, es por una confusión: lo que pasa es que no se deja penetrar. Pero puesto que el misterio, por ser unidad radical, debe ser tragado entero (como sucede simbólicamente con aquella de sus representaciones que se llama *hostia*), tampoco tiene por qué temer a un diente que no puede desgarrarlo: el que *esconde* un misterio podemos estar seguros de que miente: si de veras lo fuera no tendría miedo de que la mirada o el examen lo disiparan, como les sucede a los falsos poetas que aborrecen las preguntas, porque creen que contestarlas es convertirse en maestros de escuela o porque no las saben contestar. Como dice Rosa Chacel: "... sólo el que ha visto más de cien veces el doble fondo de las maravillas... sólo ése posee el verdadero conocimiento: el que hace que el saber cómo son y en qué consisten no merme en nada la dimensión de su misterio."

Ahora bien: tal vez no es raro ni difícil pensar estas ideas cuando se es artista; mas difícil, aunque tampoco raro, es realizarlas aunque no se piensen. Pero lo inusitado es pensarlas y realizarlas al mismo tiempo e impecablemente. Las frases de Rosa Chacel que hemos citado aquí no son de ningún ensayo o cosa parecida. Están entresacadas de diferen-



Rosa Chacel.—"la revelación, único espejismo que no es falaz"

* En los días en que aparezca esta nota, se encontrará probablemente entre nosotros, o estará a punto de llegar, la gran escritora Rosa Chacel, procedente de los Estados Unidos donde goza de una beca Guggenheim. Las presentes líneas sólo pretenden ser un saludo a uno de los talentos más indiscutibles de la prosa española, y una modesta presentación, a través de uno de sus libros, para los lectores que no la conozcan. Recordemos que Rosa Chacel publicó en España su primera novela, *Estación ida y vuelta*, y en Buenos Aires las siguientes: *Teresa y Memorias de Leticia Valle*, así como el volumen de cuentos aquí comentados, *Sobre el piélago* (Ediciones Imán, Buenos Aires, 1952). Tiene también un libro de sonetos, *A la orilla de un pozo*, y en estos días aparecerá, también en Buenos Aires, una nueva novela suya. Prepara actualmente una serie de ensayos sobre el Mal.

tes relatos incluidos en el volumen *Sobre el pielago*. Pero están entresacadas en una segunda o tercera lectura, porque a la primera no se notan. Quiero decir con eso que no se trata de un libro construido sobre unas ideas, uno de esos libros hechos adrede poniendo a funcionar las teorías como si fueran máquinas sumadoras.

Pero si esas frases están ahí y es posible encontrarlas poniendo atención, es también porque esos relatos no temen mostrar "cómo son y en qué consisten", sabiendo que el mostrarlo no mermará "en nada la dimensión de su misterio". No tienen por qué esconder el truco porque no son truco. Son misterio de cabo a rabo y desde todos los puntos de vista, por lo menos los más logrados, que son mayoría.

Pero conviene poner en claro un punto: estos relatos no son "cuentos de misterio", no son "misterio" entre comillas, sino misterio limpio, abierto, luminoso; ése que no se da en cábalas o hermetismos, sino en revelaciones y adivinaciones; ése que no es clima fantasmagórico o nocturno o estafalario, sino simplemente *clima*. Porque lo primero que entiende un espíritu como el de ella es que el misterio no es sombra sino luz; incluso para aquellos a quienes se les revela entre las sombras no es sombra, sino luz entre las sombras. En este sentido la originalidad de Rosa Charell es absoluta: lo que relata son siempre revelaciones, o sea la forma más desnuda de la experiencia, la única que no puede nunca ser espuria o prestada. Por eso lo que dice es casi imposible de decir: sucede en ese lugar de cada alma que, aunque sabemos que se corresponde, y tal vez supremamente, con otros lugares de otras almas, no tiene sin embargo comunicación directa a través de ese espacio neutro de los signos y lenguajes comunes y desvitalizados. Que pueda decirlo es casi un milagro. Su lenguaje es extraordinario de sutileza, nerviosidad y fuerza. Procede, a su vez, por revelaciones y adivinaciones; por sucesivos deslumbramientos. Pero eso no bastaría: no es por lo bien que escribe o por lo inteligentemente que expone por lo que puede decirlo: es por la intensidad con que lo sabe. Así, en el relato que da título al volumen, la revelación de un pescador que ve sobre las olas amargas en la borrasca incipiente materializarse una mirada que sostiene la suya, y que siente luego confirmada esa inestable experiencia por el instante de dolor insoportable que le causa una espina — todo esto, al poco tiempo de la lectura, es imposible recordar cómo está dicho, porque aun recordado sigue pareciendo imposible. Así su lenguaje, sus medios expresivos, desaparecen. Su escritura es como un soplo que no se puede retener una vez que pasó, pero que ha dejado a su paso un perfume penetrante.

Por este solo ejemplo se comprenderá también que no se trata de esa literatura llamada fantástica o a veces, no se sabe por qué, metafísica. Ni la fantasía como tal ni ese sofoco del cerebro que algunos literatos llaman metafísica tienen nada que hacer aquí. Tal vez alguno de los relatos, aislado, podría dar esa impresión. En el conjunto se ve que son extremos de una unidad cuyo centro está en muy otro sitio. Está en la cotidianidad, como un "punto brillan-

te (según dice ella), que, sin desertar de la realidad, la trasciende"; está en la vida misma, pero directamente mirada y sentida, con la piel desnuda; sentida no como la siente un escritor o un hombre vivo pero distraído, sino como siente el agua un nadador: a la vez como una limpidez y una temperatura: esto es seguramente lo que ella quiere decir con la palabra *clima*, que le gusta. Y

entonces, cuando la vida es clima, limpidez y temperatura que penetran la piel, con nuestra anuencia, por todas partes a la vez, como el abrazo o la inmersión, entonces basta un instante de abandono, de consentimiento, de pureza, para que entre en nosotros, diáfano pero indivisible, es decir como un término y no un tránsito, el inolvidable misterio: un sabor de esas aguas.

DOCUMENTOS

ENIGMA ARQUEOLÓGICO EN COLOMBIA

Por Hernán SAN MARTÍN

CUANDO SE HABLA de culturas colombianas prehispánicas, se piensa casi inmediatamente en la de los chibchas o muikas que ocuparon el altiplano bogotano, alcanzando una gran perfección en la orfebrería. El oro en polvo era laminado en yunques de pedernal y con métodos ingeniosos daban a las láminas una gran variedad de formas. En el Museo del Oro, en Bogotá, hay en exhibición más de 5,000 piezas y joyas de oro, fabricadas en tiempos prehispánicos por los nativos chibchas y quimbayas, de la cordillera central.

No sólo el oro trabajaron los pueblos chibchas. También fueron prolíficos alfareros. Produjeron una gran variedad de cerámica doméstica y ritual, entre la que destaca la antropomórfica profusamente decorada, representando jefes y personajes importantes. Esta cerámica muestra relaciones a veces evidentes con la mexicana; así lo hemos observado en la rica muestra que existe en el Museo Arqueológico de Bogotá.

Pero lo que deseo relatar ahora no es la historia de los chibchas que es relativamente reciente y bien conocida, sino la de un pueblo enigmático que vivió al sur de Colombia, encaramado en los montes andinos, en una zona tan hermosa como impresionante por la altura, los profundos abismos, la selva cubriendo de verde las laderas y las quebradas, y el río Magdalena despeñándose, abajo, entre rocas inmensas.

Este artículo resume las experiencias de un viaje reciente al sur de Colombia, cuyo objetivo era conocer la arqueología de la región.

Hacia esa zona nos dirigimos ahora, hacia las fuentes del río Magdalena, en cuya cercanía floreció la llamada cultura de San Agustín. Aún se desconoce el nombre del pueblo que levantó los monumentos que vamos a encontrar allí. Una vida misteriosa que discurrió a las sombras de las altas selvas, en los orillas del gran río. En la altura, a unos dos mil metros sobre el nivel del mar, esas gentes tallaron en la dura roca una estatuaria que representa uno de los mayores enigmas arqueológicos de América.

El viaje a la zona de San Agustín, partiendo desde cualquiera de las ciudades grandes de Colombia, es largo y pe-

noso. Se baja de Bogotá desde 2,640 metros a 472 en Neiva y se sube de 15° C a 30° C. Los llanos de Neiva justifican el nombre de Valle de las Tristezas, por la aridez y la desolación. La erosión rompe la tierra abriendo heridas rojas, pero secas. A medida que descendemos hacia el sur, el valle del río Magdalena se hace más y más estrecho y profundo hasta convertirse en un cajón de altas murallas rocosas. El camino sube y baja, se ensancha y se estrecha, tratando de sortear todas las dificultades y peligros para llevarnos a nuestro destino. Al final, después de dos días de viaje, el río Magdalena me recordaba al Urubamba yendo hacia Macchu Picchu. Tal es la belleza del paisaje y lo imponente de la naturaleza.

El camino termina definitivamente en la cima de los montes, en un pueblito antiguo y solitario llamado San Agustín. Allí, en la plaza del mercado, encontramos las primeras muestras de lo que andábamos buscando. Frente a la iglesia han colocado unos extraños ídolos de piedra que proceden de la zona arqueológica. Esta es relativamente pequeña, no se extiende más allá de un área de 500 kilómetros cuadrados; la mayoría de los monumentos está alrededor del pueblo de San Agustín.

Lo que más asombra es el número considerable de estatuas: más de 300 han sido encontradas, algunas de hasta 5 metros de altura, dispersas o agrupadas, a veces cubiertas por la selva, otras veces en la cima de los montes o en miradores naturales. La gran diversidad de formas y la monumentalidad de muchas de las estatuas contrastan notablemente con la pobreza de otras manifestaciones de esta cultura. Se han encontrado también templetes en forma de dólmenes o corredores cubiertos emplazados entre montículos artificiales, tumbas y sarcófagos monolíticos, cerámica rudimentaria, pero de formas variadas, útiles en piedra tallada y en piedra pulida y piedras grabadas. No se ha encontrado arquitectura doméstica ni vestigios de habitaciones humanas. Este es uno de los problemas más interesantes de esta cultura.

En algunos sitios hay profusión de monumentos representando seres mitológicos, animales o ídolos. Los templetes destinados al culto de las divinidades son dólmenes propios de culturas neolíticas primitivas. Las tumbas, cavadas en la tierra, tienen la forma de pozo con cámara lateral y contienen urnas funerarias. Más características son las sepulturas en forma de rectángulos de piedras planas con cu-

Hernán San Martín es director del Museo de Hualpén en Concepción. Ha realizado importantes estudios sobre el arte chibcha en especial y las culturas precolombinas en general.

biertas de piedra en las que el cadáver se colocaba extendido. Pero las sepulturas más extraordinarias de este pueblo son aquellas que contienen sarcófagos monolíticos, de los cuales sólo se han encontrados, muy semejantes a los sarcófagos etruscos, pero sin su profusa decoración. Estos sarcófagos no se encuentran en ninguna otra cultura americana.

Mirada en conjunto, a pesar de la variedad que muestra la estatuaria, es notoria una unidad estética que se manifiesta en el carácter arquitectural y la frontalidad de las figuras como si se hubiera escabullido el trabajo en volumen; la gran proporción de la cabeza en relación al cuerpo; la nariz ancha negroide; la falta de independencia de los miembros que nunca se ven separados del cuerpo; la boca pronunciada con dientes más numerosos que la natural y con colmillos salientes hacia arriba y hacia abajo; el hieratismo de las figuras en un deseo de darles perennidad tal como sucedió en el arte egipcio; inspiración en modelos vivos de la naturaleza, pero abstracción intencionada de las formas reales. Esto da a las estatuas de San Agustín un carácter imaginativo que da paso a una nueva realidad. En muchas estatuas se observa, junto a la estilización y a lo fantástico, un prolijo conocimiento anatómico. Esto muestra que los escultores primitivos podían presentar las figuras en forma realista y podían deformar la realidad a su antojo.

El propósito religioso-mágico aparece evidente en estas estatuas. Ellas representan animales y bestias fantásticas, figuras humanas o divinidades mitológicas. En algunas estatuas se encuentra, encima de la cabeza del ser representado, otra cabeza o un ser completo, generalmente un animal. Esto es lo que Preuss, la mayor autoridad en arqueología agustiniana, llamó "el otro yo" y que parece tener un significado totémico, de protección derivada de otro ser que tiene poderes sobrenaturales. Lo interesante es que estas estatuas con dobles son las más perfectas de todas y revelan un gran desarrollo del arte escultórico como del totemismo de la misma época.

La cultura de la zona de San Agustín es todavía uno de los mayores enigmas de la arqueología americana. Preuss se limita a decir que ella es de carácter arcaico y que ofrece los mayores paralelismos con las culturas del norte del Perú (Chavin, Proto-Chimú, Proto-Nazca y Tiahuanaco.) Es posible que pertenezca a la misma capa cultural del macizo andino que se extendió desde México hasta Bolivia, ya que esta cultura se encuentra en el centro de un complejo extraño de representaciones "del segundo yo" que se observa desde México hasta Perú.

El enigma que representa la estatuaria y otros monumentos encontrados en la zona de San Agustín se ha esclarecido bastante en los últimos años. Pérez de Barrada, colombiano, la clasifica como cultura megalítica septentrional andina; y Tello, peruano, la considera en la misma forma como una rama norte de la cultura arcaica andina, siendo la meridional tiahuanaco. Es probable, entonces, que de un fondo cultural común andino, arcaico y megalítico, se independizara la llamada cultura de San Agustín, debido al aislamiento geográfico, determinando características propias en el arte y en la religión, pero sin superar las evidentes influencias de

las culturas mayores contemporáneas, como la de Chavin (norte del Perú) y Tiahuanaco (Perú-Bolivia.) Mucho más lejana aparece la influencia maya, manifiesta especialmente en los monumentos con "segundo yo". Esto contraría la tesis de Uhle que calificó esta cultura como mayoide.

Hay un hecho bien claro en esta cultura: solamente los adoratorios o templos con lajas sin labrar, los sarcófagos monolíticos y los templos-tumbas subterráneos de Tierra Adentro son originales y únicos en la arqueología americana. La estatuaria, que es el mayor producto de la cultura de San Agustín, muestra estrechas ligazones con otras culturas andinas, particularmente con la de Chavin. Antes habíamos visitado el adoratorio Illavain,



El propósito religioso-mágico aparece evidente

cerca del pueblo de Aija, en la provincia de Huaraz, en Perú, que es también un dolmen como estos, adornado con estatuas de piedra muy similares a las que existen aquí en el cerro Sipá. También son parecidos los sepulcros de San Agustín con los de la cultura de Chavin. En Chilac y en Andaymays, Perú, existen, al igual que en Ecuador, sepulturas bajo túmulos similares a estas de San Agustín. Junto al lago Titicaca, en la ribera norte, nosotros visitamos, en 1957, dos dólmenes grandes, con las características que ahora hemos encontrado en los de San Agustín.

Cerámica parecida a la de San Agustín se encuentra en varios sitios de Colombia (Tierra Adentro, Moscopán, Nariño), en Ecuador (hallazgos de Rivet), en Perú (Tello encontró cerámica similar a la más antigua cultura de Huaylas) y en Tiahuanaco.

Estatuas semejantes a las de San Agustín se han encontrado en otros sitios en Colombia, Moscopán (Tierra Adentro, La Cruz, Pasto, Berruecos, etc.), en Ecuador (Imbaburá, Isla de Puna, Manabí), en Perú (Cantá, Huaylas, Aija, Chavin), en Bolivia (Tiahuanaco). Los grandes colmillos salientes, tan típicos de la estatuaria de San Agustín, se encuentran también en la cerámica de Chimbote y Pachacamac, en vasos antropomórficos de Tiahuanaco, en máscaras de cobre de Chicama y en las estatuas de Chavin. Hacia el norte se encuentran ciertas similitudes con

la estatuaria de Coclé (Panamá), Costa Rica, Nicaragua y en menor escala con la de la zona maya. Estas relaciones parecen mucho más lejanas que las que existen con las culturas del sur de Colombia.

En relación a la cronología, parece que la primera etapa de apogeo cultural en San Agustín corresponde con la de Chavin, Perú, entre el 150 d. C. y el 300 d. C. La construcción de los temples parece datar del período entre los años 400 y 700 d. C., época en que las estatuas muestran ya cierto barroquismo; en este período las relaciones son con la floreciente cultura de Tiahuanaco. Hacia el 700 d. C. la cultura de San Agustín se habría extendido por Colombia produciendo, entre otras cosas, los templos subterráneos decorados de Tierra Adentro, únicos en toda América. Hacia el año 800 d. C., este misterioso pueblo escultor parece haber sido desalojado de la zona de San Agustín por los Arawac del Cauca, que venían movilizándose por la presión de las migraciones chibchas. La gente de San Agustín se movió hacia el sur de Colombia y norte del Ecuador. Debe haberse producido una absorción cultural, porque ya hacia el siglo X d. C., la cultura de San Agustín se había extinguido en tal forma que los cronistas españoles de la Conquista ni siquiera mencionan las extraordinarias estatuas de piedra. Es posible que los actuales indios Xibundoyas, que habitan esta zona y el norte del Ecuador, sean los descendientes de los misteriosos hombres de San Agustín.

Lo arqueólogos colombianos se sienten naturalmente tentados a ver en la cultura de San Agustín el foco de partida de las altas culturas americanas precolombinas, en el sentido de que ella constituiría la cultura arcaica del macizo central de los Andes, de la que se originaron, por difusión, las otras culturas hacia el sur y hacia el norte.

Según la teoría colombiana, esa cultura de origen habría florecido entre los años 500 a. C. y 500 d. C.

Hay hechos en contra de esta tesis: lo reducido del área arqueológica de la cultura de San Agustín; la unilateralidad de sus manifestaciones; la falta de hallazgos de otro tipo que demuestren un pueblo establecido en esa zona; la falta de hallazgos que fundamenten una cronología.

Hay, en cambio, muchas demostraciones de que esta cultura recibió influencias muy directas del sur y más lejanas del norte. Vimos las similitudes con las culturas de Chavin y Tiahuanaco; hay también relaciones bien marcadas con la cerámica antropomórfica de Mochica (Perú), y con la decorativa de Nazca (Perú).

Con estos datos y con el conocimiento del lugar en que se desarrolló esta cultura, nos parece más lógico pensar que la cultura de San Agustín fue un reflejo temporal de las influencias entrecruzadas de las grandes culturas del sur y del norte de América, con mayor participación de aquellas por razones geográficas obvias.

Es posible que la zona de San Agustín haya constituido una región sagrada, un centro ritual de adoración a la naturaleza, con el mismo sentido que lo tuvo Machu Picchu, en las altas cumbres de los Andes junto al río Urubamba, en un lugar tan hermoso como éste.

ARTES PLÁSTICAS

Por Ventura GÓMEZ DÁVILA

ARTE ACTUAL ALEMÁN

KARL BUCHHOLZ ha montado en Bellas Artes una exposición de artistas alemanes contemporáneos. Por su calidad y número se debería comentar más detenidamente; pero en esta nota, por lo pronto, nos podemos referir a la casi global tendencia hacia el abstracto de la pintura y escultura alemanas de hoy, agrupados en la Asociación Alemana de Artistas (Deutscher Künstlerbund), que busca una profundización mayor del expresionismo alemán, como en las obras de Klaus Bendixen, Kluth, Zimmermann, y Fred Thieler, que ha logrado unas estupendas realizaciones en el arte de nuestro tiempo: auspiciado por un mayor lirismo y rigor le otorgan una afirmación revitalizadora al arte abstracto, tan mal entendido por muchos y tan subjetivamente criticado. Se piensa que existen únicamente cinco o seis caminos que pudiéramos llamar ortodoxos (la de los creadores iniciales), y que todos los artistas jóvenes abstractos (de cualquier parte) sólo pretenden un camino fácil en esta línea, y carecen de oficio y de tradición. Esta muestra, y otras de artistas mexicanos que ha tenido lugar en los últimos años, prueban suficientemente el espíritu renovador, lo que se traduce en un arte abstracto de calidad, es decir, personal y expresivo.

Sería necesario un ensayo completo para poder situar en su justo lugar a la pintura alemana de hoy, por el gran número de artistas que se presentan en esta exposición. Más de cincuenta artistas, con ciento cincuenta y tres obras. Este número nos obliga a pasar por alto a unos, o a ser injustos con otros, y más que nada a dejarnos llevar por las primeras impresiones.

Sin embargo, dentro del arte escultórico, y aunque se presentan pocas obras, destacan las esculturas de Karl Hartung, quien redescubre las texturas primitivas del material; hay en su obra un respeto riguroso por la calidad del material, absolutamente ligado al objeto y al volumen. Nos habla tanto y tan emocionalmente de la "cosa" hallada que se impone una aproximación humilde, por parte del espectador, para enriquecer su sensibilidad.

Brenninger, en la línea figurativa, unifica sus composiciones buscando su arreglo plástico en el espacio. Crea un movimiento con la estructura básica de sus figuras que sugiere un ritmo, valiéndose de la forma y de la función propia de la escultura.

Por último citaremos a Bernhard Heiliger, Otto Herbert Hajek, y a Dieter Kerchner. El primero de estos escultores con un arranque a la vez lírico y riguroso encuentra, por medio de una expresión no geométrica, la libertad en la composición de sus volúmenes. Los otros dos citados no nos parecen tan personales, aunque sus logros sean de primera categoría.

Junto al gran pintor Thieler se destaca Trökes, quien busca un camino distinto

tanto del expresionismo abstracto de la escuela americana, como de las geometrías de Mondrian, y de la composición de planos de Klee, pues es más libre en sus realizaciones pictóricas y en general en su composición.

Marie-Louise v. Rogister tiene una gran fuerza expresiva. Sus estructuras contrastadas con un fondo plano de color, la hacen especialmente interesante para la pintura de hoy.

Hans Jaenisch ha utilizado su conocimiento del abstracto para conseguir una sugerencia mayor en sus figuras. Marca la transición tan difícil y peligrosa entre dos corrientes; pero lo salva su calidad pictórica en la vibración de sus líneas y en la distribución del color.

En otras muchas obras las influencias no asimiladas de Klee, Dubuffet, Kandinsky, etcétera, permite confrontar estas pobres realizaciones con las obras de mayor calidad de esta exposición. Y demuestran que en todos los países hay artistas buenos, mediocres, y malos.

ESCULTURA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA

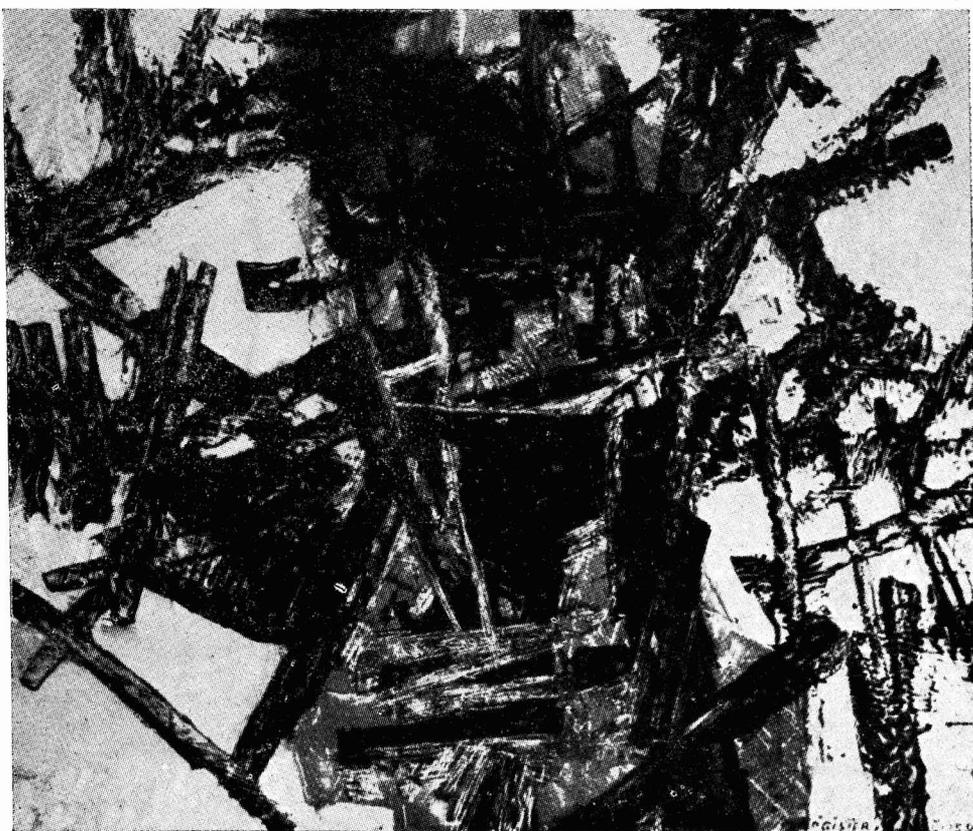
Se ha clausurado la excelente exposición popular de escultura, en la cual se han concedido cuatro premios: Alberto de la Vega, por su obra *Maternidad*, Premio Tolsa. A Francisco Zúñiga le fue otorgado el premio Tresguerras por su escultura *Dos esperanzas*, tallada en piedra, de muy agradable síntesis en el volumen general. A Armando Ortega (Premio Rivera) que con su obra *Hacia el espacio* de líneas y texturas personales (aunque con un simbolismo obvio y metido a la

fuerza, que no corresponde tanto al volumen general ni a la intención de la textura y construcción del conjunto), sin embargo fue una agradable sorpresa esta obra de Armando Ortega y el premio justo, como también el premio Orozco concedido a Herbert Hoffman por su *Figura*, de síntesis muy lograda y definitiva en cuanto a posibilidades del material usado. Este escultor en el futuro habrá de desarrollar una obra más personal. Extrañamos, en cambio la falta de reconocimiento del mérito de la obra escultórica de Juan Soriano, uno de los escultores más relevantes junto a Pedro Coronel (que no expuso en esta muestra) y Arenas Betancourt, que son los escultores, a nuestro modo de ver, de mayor libertad y talento creativo en México.

LEONARDO NIERMAN

Presenta dieciséis óleos, de su última producción, que expondrá en Nueva York próximamente. Aunque Nierman no es un pintor abstracto, por ahora, ni a él tal vez le interese serlo en la acepción más ortodoxa, porque parte de la imaginación para reconstruir sus paisajes y sus figuras, éstas siempre le dan el material necesario dentro de sus propios recursos, que es de color básicamente, el cual le da movimiento, tratándolo en diferentes puntos dentro del cuadro, y lograr así una composición dinámica, y mayor equilibrio entre color y composición, como en *Desintegración*.

En esta muestra de la Galería Proteo, si bien se nota una tendencia del artista a organizar de otro modo y con otros objetos (como en *Sueño*, *Ciudad encantada*, *Catedral*) consigue salirse de ese naturalismo imaginario, porque se ha impuesto no repetir una solución feliz, pero que debe ser superada, demostrando que busca la expresión misma, sin la limitación de pertenecer a una escuela o tendencia de límites estrechos.



Marie-Louise v. Rogister.—Antes del rojo

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

A PROPÓSITO DEL FESTIVAL PANAMERICANO

ACTITUD TÍPICA del compositor contemporáneo es la queja de que la música de hoy no recibe la atención debida, tanto de parte de las instituciones musicales como del público. Dicho en menos palabras: la música de hoy no tiene mercado.

La situación resulta superlativamente peregrina, porque siendo eso verdad, y muy verdad, también lo es que nunca como ahora hubo en el mundo tantos organismos, tanta publicidad, tanto ir y venir de compositores empeñados en abrir mercado a la música más reciente. Y no digamos lo que significa en ese sentido la industria del disco, con sus grabaciones de música dodecafónica, concreta, electrónica y demás últimos gritos de la moda musical, más su peculiar potencia publicitaria. Vista la situación por esta vertiente, no parecen tener fundamento las quejas de los compositores. Ni en los tiempos de Haendel, ni en los de Mozart, ni en los de Beethoven, ni en los de Chopin gozó el compositor de semejante ayuda. Y, sin embargo, el compositor de hoy preferiría haber vivido en aquellos tiempos, y con razón. Porque sabe que esa ayuda es cosa artificialmente creada para compensar la falta de la del público —natural, espontánea y, por tanto, más codiciable—, o para tratar de suscitarla, una maniobra que recuerda las que a veces se efectúan en las economías dirigidas.

El Festival Panamericano de Música que acaba de celebrarse en esta ciudad es uno de los numerosos y constantes esfuerzos que se vienen haciendo para dar a conocer la música nueva, es decir, para sacarla de su aislamiento con relación al público o, si se quiere verlo por el lado opuesto, para sacar al público de su aislamiento con relación a la música nueva. En este caso, además, se trataba de una música nueva que tenía el especial interés de ser americana. Se tocaron obras de Bautista, Ginastera, Davidovsky, Castro, Orbón, Villa-Lobos, Piston, Chávez, Estévez, Becerra, Camargo Guarnieri, Dello Joio, Barber, Tosar, Blackwood, R. Halfpeter y Orrego Salas, ejecutadas por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Juan José Castro, Carlos Chávez y Guillermo Espinosa, con la intervención de Gyorgy Sandor, Rodolfo Rosales, Teresa Quesada y el Coro de la Universidad de Howard: excelente conjunto de obras e intérpretes, panorama amplio, aunque, por supuesto, no completo, de la música americana de hoy. El Instituto Nacional de Bellas Artes, al patrocinar liberalmente este Festival, cumplió con una de sus principales obligaciones.

Pero el que todo haya estado bien, desde el propósito hasta su realización, no significa que necesariamente alcance resultados positivos apreciables en lo que toca al interés del público por esas músicas. Podría resultar un hecho *sans lendemain*, que dicen los franceses. Y para que eso no ocurra, se necesitará que todos cuantos en él intervinieron no cejen en el esfuerzo. Sin reiteración y más reiteración, no se llegará nunca a los resultados que se desean. No quiero decir que hayan de organizarse a cada paso festiva-

les análogos, sino que el propósito que animó este de ahora siga vivo en el ánimo de cuantos en él tomaron parte y opere activamente en la esfera de las actividades personales de cada cual. Concretamente: que en los futuros programas de la Sinfónica Nacional se incluyan las obras que ahora se tocaron y que los directores que las dirigieron las incluyan en su repertorio habitual y las lleven a sus propias orquestas o a las ajenas que ellos hayan de dirigir como invitados. Más que una meta, esta clase de festivales deben ser un punto de partida. Porque —limitándonos al ámbito mexicano— es muy reducido el público que asiste a ellos y, en cambio, muy numeroso el que se niega a asistir, desconfiado en cuanto al mérito de autores que no conoce y sin la garantía, siquiera, de un Beethoven o un Tchaikowsky en los programas.

Y quizá en esas necesarias etapas subsiguientes a este Festival, que no podía ni debía pasar, y no pasó, de una prueba o ensayo de contacto con el público, sea cuando comience a dar sus frutos, porque entonces, y no como ahora, la para muchos amarga píldora de la música nueva irá recubierta de una dulce capa de música clásica o romántica, que quizá sea esa la única forma en que el gran público se decida a ingerirla. Se habló y se sigue hablando mucho de la competencia que la música clásica y romántica hace a la contemporánea. Tal competencia es innegable, pero también es innegable que al "socaire" de aquéllas ésta va viviendo: *La siesta de un fauno* y *La consagración de la Primavera* se popularizaron gracias a su reiterada vecindad con la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y la *Sexta* de Tchaikowsky en los programas de las grandes orquestas.

Para remediar la situación en que se encuentra la música nueva con respecto al gran público, lo natural parece que debiera ser empezar por inquirir sus causas. Pero sospecho que ello nos llevaría a un atolladero, si la causa más poderosa es la que me imagino: la radical divergencia entre los nuevos estilos musicales y los gustos del público. Porque eso se podría remediar solamente pidiendo a los compositores —o exigiéndoselo, como ocurre en los regímenes totalitarios— que escriban de acuerdo con las apetencias del público, lo cual ninguna persona respetuosa de la dignidad humana y consciente del desarrollo natural del arte se atreverá a proponer.

Y tampoco ganaríamos nada con volver los ojos a la historia en busca de remedio para esta situación. Porque en este caso —y creo que en algunos otros— la historia no puede ser maestra del presente. El problema que hoy tenemos planteado no existió en otras épocas, es un problema característico de la nuestra, consecuencia de la vertiginosa velocidad con que ha venido avanzando la música mientras el público seguía evolucionando con su habitual lentitud. En otros tiempos era el público quien pedía obras nuevas constantemente; hoy, para decirlo con palabras de Honegger, el compositor es un

hombre que se empeña en fabricar un producto que nadie desea consumir. En otros tiempos la demanda suscitaba la producción —naturalmente, como la función crea el órgano—; en el nuestro, por el contrario, la producción tiene que ingeniárselas para crear la demanda.

Por eso vemos irrumpir en la vida musical un complicado aparato de publicidad, festivales, concursos, sociedades y camarillas, mediante el cual trata de subsistir el compositor contemporáneo —en cuanto compositor, se entiende—. Es un aparato cuya complejidad y volumen resultan lamentablemente desproporcionados a los resultados que obtiene —*much ado about nothing*—.

Tenemos, por ejemplo, el caso de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Las obras ejecutadas en sus festivales rara vez alcanzan el plano de los conciertos habituales. Su audición queda encerrada en el muy limitado círculo de unos cuantos compositores, unos cuantos críticos y unos cuantos aficionados que consideran indispensable estar al día en estas cuestiones. Y para eso se monta periódicamente una numerosa serie de conciertos que significa fuerte dispendio para el país que la patrocina y para todos los que envían representantes, ya sean éstos compositores, ya solistas, ya agrupaciones instrumentales, ya críticos. Podría achacarse tan menguado resultado al criterio de los jurados, que seleccionan las obras más insólitas, muchas veces de autores casi desconocidos, aunque, después de todo, tal es, precisamente, la misión de la S. I. M. C. También se lo podría achacar al favor que ciertos directivos dispensan a determinados individuos y camarillas, en perjuicio de compositores más interesantes, pero menos amigos o menos intrigantes, aunque tal actitud no ha tenido en realidad mayor influencia en las actividades de ese organismo. No, su poco éxito proviene realmente de que sus fuerzas son muy inferiores a las de los intérpretes famosos, las grandes orquestas y los grandes públicos, los cuales prefieren el repertorio trillado a las obras presentadas en esos festivales. Quizá algún optimista alegue, contra lo que estoy diciendo, que un William Walton, por ejemplo, se dio a conocer en un festival de la S. I. M. C. Es verdad, pero también lo es que si las personas influyentes que, con toda justicia, hicieron que se tocara el cuarteto del joven Walton en el festival de la S. I. M. C., celebrado en Salzburgo el año 1923, no hubieran perseverado en su apoyo al compositor cerca de las grandes orquestas de su país, de una poderosa editorial y de las más importantes compañías de ballet, el éxito de Salzburgo no habría pasado de un *succès d'estime*. O dicho de otro modo: con Salzburgo o sin Salzburgo, el apoyo constante de aquellos admiradores poderosos fue lo que determinó la fama, bien merecida, ciertamente, de que goza hoy la música de Sir William.

Por eso todos los festivales de música contemporánea, en general, y este Panamericano que acaba de efectuarse aquí, en particular, son necesarios, pero no suficientes. Son necesarios, en cuanto constituyen una prueba de los valores musicales desconocidos o mal conocidos y un estímulo para la producción de obras nuevas. Pero no son suficientes, en cuanto a poder de penetración en el gran público y en el repertorio permanente de orquestas e intérpretes.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LA VENGANZA. Película española de Juan Antonio Bardem. Argumento: J. A. Bardem. Foto (color): Morio Pacheco. Intérpretes: Carmen Sevilla, Jorge Mistral, Raf Vallone, Fernando Rey, Louis Seigner. Producida en 1957.

DEL REALIZADOR DE *Muerte de un ciclista* y de *Calle Mayor* se podía esperar algo mejor que *La venganza*. Y no es que Bardem haya claudicado en lo ideológico. Si tenemos en cuenta lo que es el régimen franquista, no podremos menos que aplaudir, como lo hicimos con motivo de sus films anteriores, la entereza y la gallardía con que éste hombre expresa su pensamiento.

El problema está en cómo lo expresa. Diríase que, con *La venganza*, Bardem opta por lo retórico en detrimento de lo específicamente cinematográfico. Es decir: Si conocemos las preocupaciones del director, encontraremos en el film una serie de ideas críticas de la actual situación política española. Se trata, en opinión de Bardem (opinión compartida por una gran mayoría de españoles) de acabar con el espíritu de guerra civil estimulado por los demás sucios intereses reaccionarios.

Pero fuerza es advertir que todo eso no está dicho en cine. De no ser porque sabemos quién es Bardem y cuáles son sus intenciones y porque, de la manera más artificial del mundo se intercala en su film una escena en la que un escritor echa su parrafada perfectamente aclaratoria (parrafada que pudo haber escrito Bardem para un periódico, *La venganza* pasaría, quizá, como un film melodramático e intrascendente. A pesar, incluso, de la mejor secuencia de la película, echada a perder en su desenlace por el afán ejemplificador del cineasta: aquella en la que uno de los protagonistas advierte que se ha convertido, sin quererlo, en esquirolo.

¿Cine de tesis? La tesis existe, sin duda. Lo que falta es el cine. Y por ello la tesis corre el riesgo de quedar anulada para los no advertidos. Recordemos *Calle Mayor*: En ese film, Bardem consiguió, utilizando los recursos propios del cine, crear la atmósfera necesaria para que se pudiera comprender e incluso profundizar en el drama de los personajes, en todas las derivaciones sociológicas y políticas implícitas en ese mismo drama. *La venganza*, en cambio, es una película sin atmósfera, o sin la atmósfera adecuada. En el medio en que transcurre su historia, que se supone dramática, podría transcurrir en igual forma la trama de una comedia folklórica. Se habla de la miseria; pero no se siente la miseria. Se habla de la explotación campesina, pero no se le da a ésta una evidencia, en la misma forma en que se dio una evidencia, en *Calle Mayor*, del clima opresivo que determinaba la tragedia de la protagonista. Y es de lamentar que esa atmósfera necesaria Bardem la haya tratado de sustituir en *La venganza* con una serie de hallazgos fotogénicos y de notaciones pintorescas sobre la vida de los campesinos. Notaciones que delatan constantemente su posición ajena, de hombre de ciudad, al medio que trata de describir.

Lástima de verdad. Para mí ha sido muy penoso tener que criticar así la película de un hombre al que admiro y estimo. Pero *La venganza* no sólo es un paso atrás en la carrera de Bardem, sino que en ella se advierte una acentuación de sus defectos retóricos. Pero, pese a todo, a Bardem se le debe la mejor película hecha hasta hoy en España: *Calle Mayor*. Quien tiene la onza de oro puede cambiarla en cualquier momento. Y Bardem, sin duda, la cambiará en el futuro.

LA MUERTE EN ESTE JARDÍN, película franco-mexicana de Luis Buñuel. Argumento: Luis Buñuel, Luis Alcoriza y Raymond Queneau, sobre una novela de J. Andre Lacour. Foto: (Color) Jorge Stahl Jr. Música: Paul Misraki. Intérpretes: Simone Signoret, Georges Marchal, Charles Vanel, Tito Junco, Michele Girardon, Michel Piccoli, Luis Aceves Castañeda, Jorge Martínez de Hoyos. Producida en 1956. (Dismage-Tepeyac.)

Buñuel no es un buen director de cine, si entendemos como tal al señor capaz de



La venganza.—Bardem opta por lo retórico

asegurar que cualquier película que se le encargue resulte decorosa, de buen gusto, etcétera. Es bastante menos y bastante más que eso: es una personalidad que a veces consigue expresarse y a veces no.

¿Cuándo ocurre una cosa y cuándo la otra? Me desespero tratando de encontrar la contestación correcta a tal pregunta. En principio, no creo que pueda hallarse en las contingencias de la producción. Es decir, no creo que en el caso de *La muerte en este jardín*, el binomio Dismake-Tepeyac haya entorpecido la labor de Buñuel en un grado superior al que pudo haberla entorpecido la Ultramar, firma productora de *Los olvidados* y de *Él*. Por lo demás, el propio Buñuel no gusta de acudir a tal tipo de excusas para justificar sus fracasos.

¿El argumento, quizá? Sería fácil afirmar que *La muerte en este jardín* le ha salido mal porque el argumento no le ha interesado. Pero se trata de un argumento escrito por él mismo, junto con sus

amigos Alcoriza y Queneau. Un argumento que, por otra parte, contiene situaciones muy a propósito para la manifestación del Buñuel irracional e intuitivo. Cuando los personajes principales del film, hambrientos y extenuados, encierran en medio de la selva los restos de un avión y, entre éstos, la comida que les falta y aún ropa y toda suerte de artículos lujosos, esperamos que Buñuel no desaproveche esa oportunidad de mostrarnos las inevitables reacciones subconscientes que los hechos insólitos provocan en el ser humano. Vana esperanza: la súbita locura de Charles Vanel, el "adecentamiento" súbito de la prostituta que encarna Simone Signoret, no pasan de ser hechos exteriores, simples accidentes de una trama. Por lo demás, hay en la historia de *La muerte en este jardín* toda la serie de elementos favoritos de Buñuel: violencia, erotismo, injusticia social, etcétera. ¿Por qué con ellos Buñuel no ha hecho una película auténticamente *suya*? Misterio. Aquí la crítica patina, porque tropieza con la dificultad de definir un fenómeno que preside el proceso de creación, sobre todo, cuando se trata de creadores intuitivos como Buñuel: el fenómeno de la inspiración. Triste experiencia para un crítico la de tener que concluir así su examen de un film. Lo cierto es, que, a través de su triunfos y de sus fracasos, Buñuel afirma su irreductibilidad a los esquemas de la crítica. Y, paradójicamente, a través de su fracaso reafirma su condición de creador original, ya que una de las características más notorias de su personalidad es la de no garantizar nada en orden al "nivel decoroso de calidad que cada film debe tener", etcétera. Cuando un productor decide hacer una buena película y, para ello, manifiesta su deseo de contratar a Buñuel, dan ganas de morirse de risa. Porque está claro que Buñuel lo mismo puede hacer una obra maestra basándose en Félix B. Caignet que un churro deleznable adaptando a Balzac. Y no puedo negar que tal hecho me irrita y me entusiasma a la vez.

Algunos "profesionales" del comentario cinematográfico se han dado vuelo al hablar de *La muerte en este jardín*. Un buen señor, después de entonar entusiasmas loas a *Macario*, alabando la labor "directriz" de Gavaldón, dedicaba al film de Buñuel tres o cuatro líneas indignadas. En esa indignación no es difícil descubrir la triste alegría del pusilánime. La verdad es que el film de Buñuel no les parecería tan malo a esos respetables caballeros de no estar dobladas las voces de Signoret, Vanel y Marchal en la forma infame en que lo están. (El doblaje en el cine es una aberración y resultan mil veces preferibles los subtítulos al hecho de privar a los actores de uno de los elementos más característicos de su personalidad: la voz.) De no ser así, la película les parecería mucho mejor, sin duda, que *Él* o *Ensayo de un crimen*, dos obras maestras de Buñuel ante las que también proclamaron su indignación. Y es necesario afirmar una cosa: los pocos (poquísimos, desgraciadamente) detalles auténticamente dignos de Buñuel que pueden encontrarse en *La muerte en este jardín*, valen por toda la labor aseada, correcta e irremediadamente falta de la más mínima inspiración que el señor Gavaldón lleva a cabo en cada una de sus películas.



La muerte en este jardín.—Buñuel es una personalidad que a veces consigue expresarse y a veces no

EL KIMONO ESCARLATA (*The crimson kimono*), película norteamericana de Samuel Fuller. Argumento: S. Fuller. Foto: San Leavitt. Intérpretes: Victoria Shaw, Glenn Corbett, James Shigeta. Producida en 1959. (Globe Enterprises: Sam Fuller-Columbia.)

A propósito de Orson Welles de quien hemos visto hace poco su formidable *Touch of evil*, bueno es decir algo de Sam Fuller. Orson Welles es un realizador norteamericano ciento por ciento por la propia naturaleza de su cine, pero no por la actitud que mantiene frente al cine de su país. Welles se considera ajeno a Hollywood puesto que critica y enjuicia todo lo que Hollywood representa. Su posición es la del autor independiente, a la manera de sus colegas europeos, y su formación cultural es universalista. También Fuller, verdadero hombre-orquesta de sus films, representa a un tipo de autor de películas muy peculiar y poco frecuente en Hollywood. Y, sin embargo, es un hombre que participa de la mentalidad de Hollywood y que pertenece por entero al medio en el que hace sus films.

Por ello, si Wells es, por necesidad, liberal y antimacartista, Fuller ha podido ser juzgado, a simple vista, como el campeón del macartismo cinematográfico. En efecto, los villanos de sus films suelen ser comunistas. (Recuerdo, por ejemplo, *Proa al infierno*—*Hell and high water*—, realizada en 1954 y *Las puertas rojas*—*China gate*—, en 1957). Sin embargo, no creo que, en el fondo, Fuller merezca el poco honroso título que Kazan se ganó a pulso con *Nido de ratas*. Si el macartismo ha de ser identificado con el “chivatismo”, con la delación cobarde y vergonzante, no puede considerarse, en rigor, a Fuller como un chivato. Este hombre cae, en todo caso, por culpa de su formación cultural estrecha, precisamente anti-universalista, en la costumbre de considerar a quienes se enfrentan a Norteamérica, para él encarnación de todos los valores, como a villanos. Del mismo modo que han sido villanos para ese tipo de mentalidad los pieles rojas, los mexicanos o los japoneses, lo son ahora los comunistas. Como buen norteamericano, Fuller se considera buen “occidentalista” y, por lo tanto, no le cuesta nada acentuar la villanía de sus comunistas por el hecho

de ser éstos “orientales”: chinos, coreanos, etcétera.

Me cuesta mucho ser objetivo ante tal forma de ver las cosas, lo confieso. Y, sin embargo, debo serlo en la medida de lo permisible. La verdad es que si nos abstraemos de esa esquematización rudimentaria del bien y del mal propia de Fuller, mucho de bueno se puede encontrar en él. (También algo de bueno se encuentra en el archicolonialista Rudyard Kipling, ¿no es así?) Y como en *The crimson kimono*, lo mismo que en la que para mí es su mejor película, *La casa del sol naciente* (*House of bamboo*, 1955), los villanos son apolíticos (y lo son de verdad: Fuller no tiene las sutilezas de un Kazan), la película me proporciona una buena oportunidad para tratar de alcanzar esa objetividad tan difícil.

La verdad es que el muy occidental Sam Fuller se siente poderosamente atraído, como cineasta, por el oriente. El oriente de *The crimson kimono* es, sin embargo, sui-géneris: la acción se desarrolla en el barrio japonés de San Francisco. De cualquier manera en ese medio Fuller encuentra los motivos plásticos que excitan su sensibilidad de cineasta. No es arriesgado afirmar que Welles influye también a Fuller, o mejor dicho, que éste coincide con el gran Orson en su gusto por lo barroco, por ese cine de síntesis del que hablaba antes. En su *Kimono* se advierte una enorme maestría en el manejo de la cámara y, sobre todo, una originalísima concepción del encuadre. Así, Fuller nos da una curiosa dimensión de sus personajes determinada por la forma en que él mismo los ve. Es decir: la visión personal del realizador confiere una humanidad concreta a esos personajes y, por ello, los hace dignos de nuestro interés.

Pero hay otro Fuller mucho menos interesante: el argumentista. Y es ese Fuller el que, después de que el otro, el realizador, nos ha hecho concebir las mejores ilusiones, obliga a los personajes a perderse a sí mismos por los vericuetos de una trama absurda y sentimentalona. El anticomunista Sam nos trata de convencer de que es, a la vez, antirracista. Realmente, no nos convence ni de una cosa ni de la otra. Fuller, en el fondo no es sino un cineasta nato al que molestan sobremedera sus teorías políticas y sociales, mal aprendidas y peor digeridas.

NOTAS SOBRE OTROS FILMS

LOS MISERABLES (*Les misérables*, 1958), película francesa en cinemascope y a colores de Jean Paul Le Chanois, con Jean Gabin, Bernard Blier, Danielle Delorme, Serge Reggiani, Gianni Esposito, Bourvil, etcétera.

A Le Chanois, buen artesano, realizador honrado y sincero, sólo puede reprochársele su falta de talento. Así, de su gran espectáculo montado a base de la obra de Víctor Hugo, hay que decir que es decoroso, limpio, hasta instructivo si se quiere. Pero nada más. En todo caso, algo menos: la escena de la barricada está concebida tan pobremente que, incluso, podría servir como muestra de la forma en que *no* deben manejarse las masas en el cine. En el curso de su breve intervención, Serge Reggiani demuestra ser un actor de verdad, en contraste con ese Jean Gabin que, con los años, se ha transformado en un nuevo dinosaurio para la galería de los grandes monstruos del cine.

EL ESQUELETO DE LA SEÑORA MORALES (1959), película mexicana de Rogelio A. González con Arturo de Córdova y Amparo Rivelles.

Bueno, pues ya tenemos un ejemplo de ese cine medio, decoroso (otra vez la palabrita) a la que se supone que el cine mexicano debe aspirar para salir de la ciénaga en que se encuentra. Reconozco que hay que tener en cuenta las buenas intenciones, pero, de verdad, por más que trato no consigo entusiasmarme con esa astracañada de pretendido “humor negro”, conformista (¡esa “justicia inmanente” del final!) y artificiosa en el fondo. Por lo demás, Arturo de Córdova se basta y sobra para echar a perder cualquier film sin ayuda de nadie.

SALOMÓN Y LA REINA DE SABA (*Salomon and the queen of Sheba*, 1959), película norteamericana en technicolor y technirama de King Vidor, con Yul Brinner, Gina Lollobrigida, George Sanders, Marisa Pavan.

The King is dead... ¿Qué queda del gran Vidor? Sí, sin duda el famoso metrónomo con el que se convirtiera, en otros tiempos, en el maestro del ritmo cinematográfico. Pero el metrónomo no salva las escenas bíblicas de *Salomón*, verdaderos caos de hojalata que hacen soñar en el Eisenstein de *Nevisky*. ¿Y el erotismo de Vidor? A su edad ya no está el buen viejo para esas cosas. Las cultas damas del Tívoli resultan más incitantes que Gina convertida en bailarina exótica. ¡Qué fiasco, resultó el Salomón ese! Fiasco melancólico, como lo demuestra ese empeño de Vidor de copiarse a sí mismo en la escena de los saucos llorones, repetición de la de *Bardelys el magnífico* (1925), uno de sus mejores films mudos.

Menos mal que al gran King Vidor de antes nadie puede quitarle su lugar de honor dentro de la historia del cine. Ni siquiera el pequeño King Vidor de ahora. (Ah, se me olvidaba! Las famosas fuentes mágicas del Latino demuestran cómo hasta el agua puede llegar a ser cursi, con un poco de dedicación y entusiasmo.)

TEATRO

AGAMENÓN

Por Juan GARCÍA PONCE

LA ORESTIADA ES muy probablemente la más alta creación en la historia del teatro y una de las más grandes dentro de cualquier forma de arte. Con ella, Esquilo inventa, crea propiamente, el drama de acción. A lo largo de las tres tragedias que la forman —*Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*— asistimos a una auténtica narración en la que la acción se desenvuelve progresivamente, abarcando todas las posibles consecuencias del suceso que la provoca. Ya no se trata más del desarrollo de una situación frente a la que el poeta nos coloca para examinar todos sus elementos, como en *Prometeo encadenado*, *Los siete sobre Tebas* o *Las suplicantes*, sino de una serie de sucesos de los que somos testigos y cuya trascendencia y significado conoceremos. Todas las consecuencias del drama son examinadas por el autor. La casi increíble acumulación de horrores y hechos sangrientos jamás resulta gratuita. A través de ellos, Esquilo intenta penetrar el significado de una serie de rompimientos de índole cósmica. En la trilogía encontramos religión, psicología, drama social, investigaciones sobre el sentido último de la justicia y al final el enunciado de un sistema moral en el que se establece una forma de vivir, aclarando cómo deben ser las relaciones de los hombres con los hombres y los hombres con los dioses, expuesto maravillosamente en el juicio de Orestes realizado por la Furias, con Atenea como juez supremo. La suma de todos estos espantosos desastres termina, así, con el restablecimiento del orden, sobre bases más firmes que antes de su rompimiento y el propósito de la Tragedia se cumple en toda su magnitud. Estamos ante una visión ejemplar y general del mundo, de la que saldremos con un nuevo sentido de la realidad, que se nos ha revelado exclusivamente a través de la acción, por terrible que ésta parezca. La misión de los héroes trágicos se cumple perfectamente y su doloroso destino deviene revelación.

Ahora, en la Sala Villaurrutia y bajo la dirección de Pilar Souza, los alumnos de la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes han llevado a la escena la primera obra de la trilogía: *Agamenón*. Teatralmente, de las tres, esta primera parte es la más difícil de la *Orestíada*. En ella, Esquilo revela todos los antecedentes del drama y la iniciación de la acción propiamente dicha se retarda con exceso. Durante más de la mitad de la obra presenciamos una serie de escenas en las que el Coro, el Mensajero y Clitemnestra revelan lo que ha pasado hasta entonces por medio de largos parlamentos en que la acción es casi nula y sólo se expone el marco en el que se desarrollarán los sucesos. Después, con la llegada de Agamenón, la acción se precipita y con un ritmo obsesionante presenciamos su entrada triunfal, la profecía de Casandra, el asesinato de los dos, la lucha entre Clitemnestra y los Viejos, y el restablecimiento momentáneo de la paz con la entrada final de Egisto. El ritmo de la ac-

ción dramática está desarrollado, pues, de acuerdo con la dimensión total de la trilogía, y en la representación aislada de esta sola obra resulta un tanto desequilibrado, aunque la intensidad general de la acción y la formidable belleza de los *raconti* justifican sobradamente su representación.

Pero, además, en la puesta en escena realizada en la Sala Villaurrutia, Pilar Souza ha sabido ver perfectamente esta peculiaridad y la ha solucionado en una forma admirable dividiendo los parlamentos que corresponden al Coro entre varios actores, con lo que se establece una especie de diálogo entre ellos que no sólo aligera el relato, sino que lo hace mucho más dramático al permitir una serie de matices particulares en cada parlamento. Con ser éste un indiscutible acierto, no es sin embargo el único en su dirección. Aparte de haber aligerado en esa forma la revelación de los antecedentes, Pilar Souza logró que el ritmo interior de la acción tenga en todo momento un equilibrio absoluto y la intensidad dramática aumente progresivamente siempre, no sólo por medio de la intensidad con que son dichos los parlamentos, sino también por la forma en que el movimiento escénico contribuye a acentuar el valor trágico de los acontecimientos. Al iniciarse la obra, este movimiento es mínimo y parece encaminado tan sólo a lograr un efecto plástico que determine el carácter ritual de la representación por medio de desplazamientos realizados en un orden casi geométrico. El Coro establece posiciones y gira pausadamente alrededor de la figura de Clitemnestra, situada como una especie de punto de referencia. Después, con la entrada de Agamenón, el movimiento se intensifica y adquiere un carácter más dramático, deja de relatar los sucesos y pasa

a reaccionar ante ellos. Por último, con los asesinatos y la lucha con Clitemnestra y Egisto, el movimiento se hace envolvente y el Coro no sólo reacciona ante los acontecimientos sino que, también con el movimiento, participa en ellos. El indudable acierto de este sistema se traduce en sostenimiento del interés a lo largo de toda la acción.

Por otro lado, la vigilancia de la directora sobre la voz de cada uno de los actores permite que la dicción sea clara y efectiva, y los tonos correspondan siempre a las exigencias de cada parlamento. A su dirección, espléndida en todos sentidos, sólo podría reprochársele un cierto descuido en el tratamiento escénico de la figura de Clitemnestra, cuyos movimientos y tonos no corresponden a la figura de la reina. Sin embargo, puede decirse que la dirección trasciende ampliamente las características experimentales del grupo y demuestra que en Pilar Souza tenemos una magnífica directora.

Entre los actores destacan Yolanda Guillomain, que interpreta a Casandra con una intensidad y una riqueza de recursos admirables, y casi todos los integrantes del Coro, cuyo desempeño es notable. Claudia Millán, como Clitemnestra, cumple discretamente, pero no tiene el dominio de la voz y el cuerpo suficientes para proyectar debidamente la figura de la reina. Oscar Chávez se ve demasiado tieso como Agamenón. Y Roberto Dumont proyecta con bastante corrección a Egisto. Pero en cualquier forma, todas las limitaciones son las que cabría esperar en un grupo experimental y el nivel general de la puesta en escena supera ampliamente las características de este tipo de representaciones, alcanzando una altura muy superior a la de cualquiera de nuestros teatros "profesionales".

La escenografía de Nils Castro da marco adecuado a la representación y contribuye a hacer efectivo el sentido del movimiento escénico, por lo que debe considerarse excelente.

El vestuario cae demasiado dentro del cliché típico de túnicas y armaduras "griegas", y es un poco monótono de color; pero no llega a entorpecer jamás el desarrollo de la representación.



Agamenon.—Una excelente representación

LIBROS

PIERRE-HENRI SIMON, *Historia de la literatura francesa contemporánea (1900-1950)*, Vergara Editorial, Barcelona, 1958, vol. I, 260 pp., vol. II, 246 pp.

DUEÑO DE UN riguroso sentido crítico, Pierre-Henri Simon ha historiado en estos dos volúmenes (traducidos por el atento Juan Petit) los caminos seguidos por la literatura francesa en el presente siglo. Modelo de comprensión, esta *Historia* suplanta en cierta forma a la historia y recoge en sus páginas únicamente lo que a juicio del autor no será abolido por la posteridad, y se anticipa a descartar todo aquello que el tiempo, que ignora "la excelencia de las intenciones o el carácter más o menos simpático de las personas", finalmente, limará. Justo o equivocado, debemos a este método una exposición clara, congruente y concisa de lo más valioso que Francia —cuyo espíritu resiste victoriosamente desde las invasiones nazi y norteamericana hasta los accesos de locura meramente nacionales que pretenden sustituir el vino por la leche— escribió en los últimos cincuenta años, en los que la zozobra y el temor por una parte, y la esperanza y el optimismo de la otra, han presidido su producción literaria.

Toda manifestación artística es siempre en última instancia el producto de determinadas condiciones sociales. Partiendo de esta premisa por lo general olvidada a fuerza de sabida, el profesor Simon abandona la clasificación por generaciones y opta por lo que él llama "momentos". Así, "no cabe duda", dice, "de que las circunstancias temporales, si no determinan la creación literaria y artística, la condicionan y, en cierto modo, la climatizan: ello es hasta tal punto verdadero, que hombres de edades diferentes, sometidos a una prueba colectiva, como lo fueron, por ejemplo, la guerra de 1914-1918, la crisis de los años 1930 y el advenimiento de la era atómica en 1945, manifiestan reacciones apropiadas y sensiblemente análogas".

De France y Loti a Camus y Sartre, pasando por Proust y Valéry y Aragon, el aparentemente caótico panorama de las letras francesas adquiere en este espléndido manual un sentido preciso, acorde con los diversos y con frecuencia contradictorios planos de la realidad contemporánea. Ciertamente de la enorme producción literaria francesa de este período podrían aquí echarse de menos no pocos nombres; pero es más que seguro que los que están, para bien o para mal, son. El mismo autor lo reconoce: es injusto. Injusto a la manera de la posteridad.

A. M.

MAX AUB, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco, y otros cuentos*. Libro Mex. México, 1960, 155 pp.

ES ÉSTE un escritor que cree que se debe escribir casi a diario. La afirmación parece paradójica; sin embargo en México la mayoría de los que se dicen escritores permanecen inactivos con bastante frecuencia, o han adoptado una mudez permanente.

La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco, y otros cuentos, con-

firma que mediante el prolongado ejercicio de las letras se adquiere el dominio del oficio. Ya antes Max Aub había logrado el dominio del estilo (lo habíamos descrito en otra ocasión; vivo, conciso, irónico, objetivo, y sobre todo eficaz para lo que pretendía), pero ahora el autor se ha superado y ha alcanzado la madurez de la forma en algunos de sus cuentos.

En este volumen encontramos dos cuentos inmejorables. *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* y *Leonor*. El primero es una sátira de la emigración republicana española en México. Revela una profunda sinceridad y una gran capacidad de autocrítica. Confirma el dicho: "Para que la cuña apriete tiene que ser del mismo palo"; pero advertimos que a esta crítica la animan las intenciones más sanas.

En *Leonor*, Max Aub penetra profundamente dentro de la psicología de los personajes, sobre todo en el de la protagonista, una mujer frívola e insensible. La eficiencia del relato estriba en que permite ver sólo lo necesario, ni más ni menos. La atención del lector se concentra en los puntos más significativos, y no divaga ni se cansa; pero, por otra parte, su curiosidad queda satisfecha: los personajes se muestran lo suficiente para parecer humanos.

Los otros cuentos del libro, aunque decorosos, no son tan ambiciosos, ni alcanzan la calidad de los anteriores.

C. V.

KURT PAHLEN, *Historia universal de la música*, Centurión, BS. Aires, 1960, 576 pp.

CON LA RECIENTE visita del autor a nuestro país, este libro cobra actualidad renovada para el lector mexicano interesado en la evolución y desarrollo del arte sonoro.

Pahlen es con Mayer-Serra y Bal y Gay el musicógrafo —de origen europeo— más importante, residente en Latinoamérica. En su nativa Viena fue Director de la Opera Municipal, de la Radio del Estado y de la Universidad Popular.

Director de las orquestas de Budapest y Montevideo, cuenta asimismo con una extensa obra analítica en la que sobresale su *Historia universal de la música*.

Poseedor de clara y franca prosa que no desdeña el concepto audaz o la frase ingeniosa, *Mimi, hermana proletaria de la Traviata*; el libro es a nuestro juicio el más importante y completo, que dentro de sus proporciones se haya escrito en castellano.

La notable perspicacia y sagacidad del autor, proveniente de múltiple documentación y abigarrada labor investigatoria, demuestra una sobresaliente capacidad de objetivación congruente a los fines didácticos del libro.

Es una de las raras obras, que editadas en los cuarentas no ha tenido que variar conceptos fundamentales o revisar afirmaciones predictivas; pues afirma: "En el caso Schoenberg se puede hablar de una verdadera escuela"... "...La actitud contra ('hacia' diríamos nosotros) la música anterior ha sido no sólo más sistemática, que la de Stranvinsky, sino

que también más consecuente y radical"...

En el libro están incluidas varias pequeñas joyas tales como los fascículos correspondientes a Schubert o a la ópera de Richard Strauss, especial trascendencia y calidad literaria revisten los que su autor llama: "La flor romántica: *El Lied*" y "Dos músicos de Dios; Anton Bruckner y César Franck".

Pero por sobre todo destaca la sección tan completa —dentro de lo que la extensión del libro permite— dedicada a los países latinoamericanos en la que se vislumbra ya el rico futuro musical de las Américas.

Tanto en su exposición, como en sus presagios Pahlen es un neto optimista, como lo demuestra al elegir por epígrafe de la última parte de su obra aquella que habla sobre el futuro de la música el verso principal de Li Tai Po —que usara Mahler—: "... La buena tierra florecerá siempre en Primavera, todo crece nuevo en su verdor"...

J. A. A.

LUIS GOYTISOLO-GAY, *Las afueras*. Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1959, 304 pp.

COMENTA Marinello que cuando José Martí, en una de sus habituales adivinaciones, proclamó que "el genio va pasando de individual a colectivo", no aludió sólo a la capacidad creadora del pueblo sino también a una edad en que la obra de arte habría de reflejar ese genio, por tanto tiempo oscurecido.

Nuestro siglo, efectivamente, ha conocido diversos, y aun opuestos experimentos, para hacer convergir al arte con actividades y esfuerzos colectivos; uno de los más novedosos y certeros es el que Luis Goytisoló-Gay desarrolló en *Las afueras*.

La novela está compuesta de siete relatos, al parecer independientes entre sí. La situación central de cada uno de ellos es por lo general semejante, lo que va modificándose es la condición social de los protagonistas y las circunstancias históricas que los rodean, de tal manera que son éstas las que funcionan como el tema real de la obra.

La acción está situada en Barcelona, la capital y su provincia, a los dieciocho años de la guerra civil. La actitud anímica que mueve, o mejor dicho inmoviliza, a los personajes es siempre negativa: circunstancias vitales trucas, nostalgia, fatiga, una ira sorda en constante búsqueda de escape, y un imborrable sentimiento de rencor y división entre los antiguos bandos contendientes.

El estilo no siempre se ajusta a la tensa estructura de estos relatos. En algunos de ellos, sin embargo, los resultados se aproximan a la perfección como es el segundo, donde una pareja de ancianos, después de larguísima convivencia matrimonial descubre que ya no puede soportarse, y frente al agobio de la soledad que significaría una separación definitiva, prefieren conllevarse alimentándose de pequeñas intrigas y mezquinas venganzas.

Luis Goytisoló cuenta apenas con veinticinco años de edad, y ésta, su primera novela, hace presentir que su obra será de las que dejen huella profunda en la literatura española.

S. P.

ANAQUEL

EL DOCTOR JULIO JIMÉNEZ RUEDA EN SU OBRA LITERARIA

Por Francisco MONTERDE

CON EL RECIENTE fallecimiento del doctor Julio Jiménez Rueda, la Universidad Nacional Autónoma de México pierde a uno de sus más distinguidos maestros. Profesor Emérito de la Universidad, había impartido enseñanzas en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Facultad de Filosofía y Letras, de la que fue Director y era, al morir, decano.

Quienes debían hacerlo, hablaron ante la tumba de Jiménez Rueda, sobre la meritoria labor del catedrático y del académico, individuo de número y correspondiente de varias instituciones que, dentro de la Universidad, fue también Director de la Escuela de Verano y fundador del Centro de Estudios Literarios que guió hasta su muerte.

Aquí va a recordarse, de preferencia, la obra del literato que frecuentemente colaboró en los esfuerzos de difusión de la cultura emprendidos por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de las publicaciones hechas por el servicio editorial de la misma.

I

Nacido en la ciudad de México en 1896, Julio Jiménez Rueda hizo sus estudios universitarios entre 1909 y 1919, al cursar el bachillerato y después leyes, para obtener el título de abogado en la Escuela Nacional de Jurisprudencia.

No sólo por la fecha en que principió esos estudios, quedó Jiménez Rueda situado en lugar próximo a aquel en que se hallaba el grupo integrante del Ateneo de la Juventud, en el cual ejerció su influjo el crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña.

Como otros escritores de aquella generación que asistió al renacimiento de la Universidad, con el benéfico impulso recibido del maestro Justo Sierra, mostró pronto Jiménez Rueda su interés por las humanidades.

Desde sus días de estudiante en la Escuela Nacional Preparatoria, donde iba a enseñar literatura y español después, según se ha dicho, tuvo el futuro escritor la fortuna de contar entre sus profesores a los gramáticos Manuel G. Revilla y Salvador Cordero y a los poetas y prosistas Luis G. Urbina y Juan B. Delgado.

A unos y otros debió sin duda, en gran parte, su devoción hacia los maestros de la lengua española, que le condujo a leer detenidamente las obras de los clásicos de los siglos de oro y, en general, de la literatura castellana.

Al destacarse entre sus condiscípulos, cuando no había concluido aún el bachillerato, dirige desde 1913 la revista *El Estudiante*, que logró prestigio por sus colaboraciones. En ella iba a revelarse, también, el futuro nahuatlato Ángel María Garibay K.

II

Por las razones ya indicadas, al definirse el escritor Julio Jiménez Rueda, prefirió hacerlo como prosista, en el órgano del positivismo que dirigía el ingeniero Agustín Aragón, y en otras publicaciones periódicas.

A pesar de que estuvo, más tarde, vinculado con los escritores a quienes agrupó la revista *Contemporáneos*, entre los que predominaban los poetas, Jiménez Rueda solamente como crítico se interesó por la lírica, desde entonces.

Los caminos que iba a recorrer en la prosa, le conducirían del relato corto —narración, cuento— al amplio: novela, biografía; del diálogo breve al extenso; del artículo al ensayo de crítica, en los campos de la literatura y de la historia.

Coincidente con algunos otros de los escritores cuya formación había principiado casi al mismo tiempo que la Revolución mexicana, por los motivos apuntados antes Jiménez Rueda prefirió evadirse en al zona de la fantasía, desde sus primeros escritos, de la actualidad obsesionante.

El narrador arranca, desde 1915, de un relato breve cuyo protagonista es Martín Espelunca; continúa en 1917, con otro, *Del rancio solar*, y ofrece después, juntos, los que ha producido hasta ese año, en el libro inicial: *Cuentos y diálogos*, que es de 1918.

Al relato de mayor aliento llega, después de cinco años de pausa, al ubicarse como virreinalista, en 1923, con *Sor Adoración del Divino Verbo* —que pasará, en seguida, del libro al escenario— y al año siguiente, con *Moisés* (1924). Ensayo en 1935 la novela humorística, de diplomáticos, en *La desventura del conde Kadski*, para tornar al virreinalismo, en 1947, con el conjunto de sus *Novelas coloniales*.

III

Casi al mismo tiempo que el narrador se dio a conocer el dramaturgo. En 1918 se estrenan sus primeras obras dramáticas: *Como en la vida* y *Balada de Navidad*, que no llegó a publicarse, por haber desaparecido el único ejemplar que de ella tenía. La primera había sido premiada, en un certamen al cual convocó el Departamento Universitario y de Bellas Artes, y fue vertida al portugués por Alfredo Varzea.

A esas obras siguieron, en 1923, la comedia dramática *Lo que ella no pudo prever* —que tradujo al inglés Gino V. M. de Solenni, profesor de la Universidad de Washington—; *La caída de las flores*, drama con el que se inaugura la temporada municipal, que él mismo había impulsado, en la cual también se estrena *Sor Adoración*, y *Tempestad sobre*

las cumbres, drama que se publica aquel año.

En 1925 se estrena la farsa *Cándido Cordero, empleado público*, y dos años después, otra farsa: *La silueta de humo*, con la que culmina el autor dramático. Sus últimas obras de teatro serán: *Toque de diana* (1928), *Miramar*, drama histórico estrenado en 1932, y *El rival de su mujer*, drama, publicado con el anterior, en 1943.

IV

Había surgido el ensayista, por aquellos mismos años, con las impresiones de viaje por Suramérica: *Bajo la Cruz del Sur* (1922). El crítico e historiador de nuestra literatura, después de escribir un breve resumen de ella, dio en 1918 la *Historia de la literatura mexicana*, reimpressa varias veces, y su complemento: *Antología de la prosa en México*, ya también reimpressa.

Siguieron a ambos libros: *Lope de Vega*, ensayo de interpretación (1936), *Juan Ruiz de Alarcón*, conferencia (1934), *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo* —rectificadora de Fernández Guerra y Orbe— (1939), *Santa Teresa y Sor Juana, un paralelo imposible* (1943), *Letras mexicanas en el siglo XIX* (1944), *Una biblioteca del siglo XVII* (1947), *Sor Juana Inés de la Cruz en su época* (1951), *El humanismo, el barroco y la Contrarreforma en el México virreinal* (1951) y *Estampas del siglo de oro* (1958).

A esos estudios deben unirse los prólogos que escribió para los tomos dedicados a las obras de Francisco Cervantes de Salazar, Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, José María Roa Bárcena, Joaquín García Icazbalceta, Francisco Javier Clavijero, Bernardo María de Calzada y José Mariano Acosta Enríquez, en la Biblioteca del Estudiante Universitario.

El biógrafo e historiador vio estimuladas su aficiones durante los años que estuvo al frente del Archivo General de la Nación, en los que dirigió, al mismo tiempo, el boletín órgano de aquel Archivo.

Para que se incluyese en una serie de biografías noveladas, escribió la de *Don Pedro Moya de Contreras, primer inquisidor de México*, publicada en 1944. A ese libro siguió su obra más importante en el género: *Herejías y supersticiones en la Nueva España* (1946), a la que sucedió el título —evocador de otros de Walter Pater, Francisco A. de Icaza y Alfonso Reyes— *Vidas reales que parecen imaginarias* (1947).

A la conmemoración centenaria de la Universidad, contribuyó con dos tomos: *Las constituciones de la Real y Pontificia Universidad* (1951), e *Historia jurídica de la Universidad de México* (1955), en los cuales probó su capacidad de historiador y juriconsulto.

Publicados los dos primeros tomos de su *Historia de la cultura mexicana* entre 1950 y 1958, en los días que precedieron a su muerte preparaba el último, a la vez que se dedicaba a reunir sus recuerdos en un libro de memorias. Quedan sin recopilar sus artículos y reseñas que aparecieron en la *Revista Iberoamericana*, de la cual fue Director literario, y en otras publicaciones.

ADIÓS, SUPERVIELLE.—Uruguayo como Jules Laforgue y Lautréamont, autor de *La fábula del mundo*, *La desconocida del Sena* y muchos otros libros de invención y poesía, príncipe de los poetas franceses, heredero por unos días de Paul Fort, ha muerto en París Jules Supervielle. Jean Cocteau despide al amigo con esta elegía publicada en *Arts*: “Acabamos de perder a dos príncipes. Uno era príncipe por el título y por el corazón. El otro, que lo era por el corazón, había recibido un título que jamás convino mejor a un hombre cuyos menores gestos estaban gobernados por la elegancia profunda y la sabiduría. En una época que nos condena a frecuentar muy poco a nuestros amigos, Supervielle vivía muy lejano del mundo que yo habito, del mundo que me habita. Envidiaba su suerte de habitar un planeta menos enfermo que el nuestro, más propicio a una jerarquía donde el poeta ocupa el primer lugar, donde es patriarca y rey. Se aproxima el minuto en que las personas de mi edad se quedan solas, sobrevivientes de la tripulación de una nave que zozobra. Entre lo que conocimos y lo que se acaba, nuestra generación se queda sentada entre dos sillas. Por eso admiro al príncipe de Uruguay, quien —entre lo que será y lo que fue— había colgado una hamaca, dejando una mano sabia por la que se deslizaban sus poemas.”

*

CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA.—En el reciente festival del Teatro de las Naciones, Igor Stravinsky, el gran compositor del siglo XX, ha recibido el homenaje que mejor convenía a su grandeza. “La Monnaie” de Bruselas presentó el ballet *La consagración de la primavera*; “Sadlers Wells” de Londres ofreció la ópera-oratorio *Oedipus Rex*. *Le sacre du printemps* cumple cincuenta años de vida, y otros tantos ha necesitado para hallar un coreógrafo digno de su partitura. Desde que Nijinsky creara este ballet —en la memorable noche que provocó el escándalo más sonoro en la historia musical de nuestro siglo— no se había representado con mayor fidelidad a su contenido y a sus intenciones. Obra polimorfa en sus posibilidades escénicas, *Oedipus Rex* suma la estética expresionista alemana con elementos griegos y orientales. Stravinsky trata en depurado estilo neobarroco una tragedia helena vertida a un latín decadente. Esta nueva interpretación devuelve actualidad a una obra que es la esencia misma de ese “arte moderno” de los años veinte.

*

UNA LITERATURA DE TENSIÓN.—Italo Calvino, el más distinguido narrador de las nuevas generaciones italianas, debe su celebridad a novelas como *El sendero del nido de araña*, *Il Visconte dimezzato* (Las dos mitades del Vizconde), *Il Barone rampante* (El Barón Rampante.) La primera cuenta alguna de sus experiencias como guerrillero, en la lucha del pueblo italiano contra los restos del fascismo; las segundas forman con *El caballero que no existe* —publicada hace unos meses— una trilogía, emparentada con la pintura de Breughel, que tiene

como fondo del siglo XVIII. Célebre también por sus *Racconti*, reunidos en un volumen de enorme éxito en Italia, Italo Calvino declaró a un periodista: “Una novela que se trae en la cabeza es una esponja que absorbe todo lo que ocurre alrededor de uno. La experiencia actual se transfigura en la historia que estamos escribiendo y ésta resulta un poco el diario de los años en los que una novela se forma y se termina... Las actuales tendencias de la literatura italiana son muy difíciles de definir. La postguerra fue un momento importante, pues vio nacer una literatura de tensión en los libros de Pavese y Vittorini. Tal vez se acabó demasiado pronto. Hoy existen tres caminos para la nueva situación: cierta tendencia a una literatura elegíaca (en prosa) que pinta la vida cotidiana en provincia, después de los momentos épicos de la resistencia y de la guerra. Otra, la que intenta encontrar la tensión en el lenguaje: una mezcla de poesía y de dialectos, como sucede, por ejemplo, con Pasolini. En fin, hay otra que busca esa tensión en lo fantástico. Me inscribo en esta última corriente. Busco una literatura que guarde el espíritu épico de la resistencia, que la realidad ya no conserva, y espero hallar en lo fantástico cierta crueldad y cierto humor.”

*

EROTISMO Y CAZA DE BRUJAS.—Joseph McCarthy encuentra epígonos en la América nuestra. El sonido y la furia de ciertos censores mexicanos ha contagiado a un célebre poeta, traductor, miembro de la aristocracia cultural argentina, y, en cierta ocasión, frenético fiscal de estas páginas, a las que acusó de comunismo por haber publicado uno de los ensayos de Erich Fromm acerca del amor. En un reciente número de *Ficción* —la magnífica revista de Juan Goyanarte— J. R. Wilcock se lanza contra Lawrence Durrell. Alarmado por su erotismo, ejecuta a *Justine* (primera novela del espléndido *Cuarteto de Alejandria*) pero omite el sentido que la publicación íntegra de la tetralogía confirió a cada tomo. A Wilcock le asquea el desafortunado, romántico erotismo de Durrell y, punitivamente, confina su novela al sótano del *Jivago* de Pasternak; también “poeta impresionista”, también “inseguro en su técnica”, pero “más generoso” e insospechable de sumisión al Kremlin. A la postre, *Justine* “no es una buena novela; es solamente una novela de alta calidad”. El autor de *Persecución de las musas menores* concluye señalando que toda actividad erótica es gratuita y banal; sustentado en el pensamiento de comunistas tan notorios como el Marqués de Sade y Sigmund Freud, el mundo de Durrell no merece atención. A mayor abundamiento, Wilcock afirma: “Las criaturas de Durrell no ríen nunca; como si la vida no fuera cómica, como si el amor, en vez de ser risible, fuera una actividad decididamente melancólica.” Este concepto del hombre y del amor —la única respuesta sana y satisfactoria al problema de la existencia humana— da una pobre imagen del neoanglicanismo prepotente y pituco, de la literatura que se escribe en las mesas del Jockey Club de Buenos Aires.

CINE Y REVOLUCIÓN.—Nuestro antiguo crítico cinematográfico J. M. García Ascot anima la revista *Cine Cubano* que en su primer número ofrece entre muchas colaboraciones de interés, un artículo de Alfredo Guevara, alrededor de las realidades y perspectivas del nuevo cine; textos de Sartre, Simone de Beauvoir, Georges Sadoul y René Jordan sobre la “Nueva ola” (Resnais, Chabrol, Truffaut) del cine francés. García Ascot ha terminado su trabajo de dirección en la película *Cuentos de la Revolución*, y desde La Habana permanece atento al desarrollo de la cinematografía mundial, como lo muestran las crónicas que semanalmente envía a un suplemento mexicano.

*

DÓNDE LLEVAN LAS PALABRAS.—Más allá de las dificultades que la independencia editorial representa, de los problemas técnicos y económicos que invalidaron otras aventuras, dos jóvenes escritores mexicanos han fundado una colección, *Cuadernos del Viento*, que tiene el generoso interés de presentar a un círculo más amplio de lectores los trabajos narrativos de la nueva generación que escribe en México. En la primera entrega de la serie aparecen cuentos, relatos, fragmentos de novela de Carlos Fuentes, Gastón García Cantú, Juan García Ponce, Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco, Tomás Mojarro. Los editores: Carlos Valdés y Huberto Batis, desean que todos los escritores, sin distinción de grupos y tendencias, participen en esta noble empresa.

*

EN TRE EL INFIERNO Y LA RAZÓN.—Asimismo, los jóvenes franceses, sólidamente amparados por Editions du Seuil, comienzan la publicación de la revista *Tel-Quel*. La dirigen Boisrouvay, Jacques Cadol, Jean Ederm Hailier, Renaud Matignon, Jean René Huguenin y Philippe Sollers, cuya novela *Une certaine solitude* (escrita a los veintidós años) se ha traducido a diez idiomas y agrupado elogios de los más grandes escritores franceses. La revista expresa y divulga las creencias de un grupo que rechaza todo compromiso para con el hombre, toda actitud frente a un mundo que lucha entre el infierno y la razón. De algún tiempo a esta parte, se ha hecho solemne el odio por la literatura, y es necesario restituirlé sus valores de belleza y verdad. Pero hoy como nunca es vana la torre de marfil; el escritor no puede permanecer ajeno al compromiso con la humanidad. En un país donde la mayor parte de los creadores que han dejado huella asumieron —para bien o para mal— la responsabilidad de sus palabras, unas declaraciones como las que inauguran *Tel-Quel* se nos muestran confusas, fuera de tono y época, discordantes desde cualquier criterio o posición. Una frase de Benjamin Constant: “La vida está en el fondo de nosotros mismos”, señala el camino de estos jóvenes que justificadamente veneran a Proust y Valéry, que respetan a Sartre y Camus, pero mantienen una indiferencia irresponsable a todo aquello que no sea fruto del arte más aséptico. El frigorífico y el invernadero no han sido nunca los campos más propicios para que dé su obra una generación.