REVISTA DE LA

UNIVERSIDAD DE MEXICO

ABRIL 1965

EL ETERNO FEMENINO

EN TEXTOS DE MIGUEL LEÓN-PORTILLA

ANDRÉ BRETON, FRANCISCO AYALA

M. A. MONTES DE OCA, JOSÉ DE LA COLINA

ADEMÁS: LA LITERATURA GUARANÍ Y EL CLASICISMO MEXICANO

Volumen XIX, Número 8
México, abril de 1965
Ejemplar: $ 3.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:
Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:
Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés

Redacción:
Alberto Dallal
Juan García Ponce
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco
Carlos Valdés

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

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00
Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:
Tacuba 5, 2° piso
México 1, D. F.
Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar $ 3.00
Suscripción anual „ 30.00
Extranjero Dls. 5.00

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.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO, S. A.

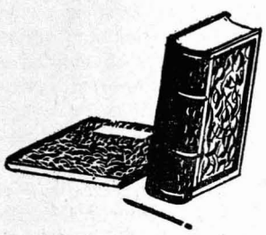
Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DÍAS	*Jaime García Terrés*
FALDELLÍN DE ESTRELLAS	*Miguel León-Portilla*
FRAGANCIA DE JAZMINES	*Francisco Ayala*
PENÉLOPE	*Marco Antonio Montes de Oca*
TODO EL HECHIZO	*André Breton*
SUSANA SAN JUAN	*José de la Colina*
LA LITERATURA GUARANÍ	*Alfredo López Austin*
JORGE CUESTA Y EL CLASICISMO MEXICANO	*José Emilio Pacheco*
CINE	*José de la Colina*
TEATRO	*Alberto Dallal*
LOS LIBROS ABIERTOS	*Juan Vicente Melo*
SOBRE LA MISMA TIERRA	*Carlos Valdés, Alberto Dallal*
DIBUJOS	*Alberto Gironella, José Maya*
PORTADA	*Vicente Rojo*

Ver Todo el hechizo

La feria de los días



A

Uno toma la pluma. Y escribe. A veces premeditadamente. Otras veces lo que va viniendo a la cabeza. Se trata de llenar una página. Parece muy sencillo; pero no siempre lo es.

B

En principio, abundan los temas, los asuntos que solicitan y retienen la atención. Es fatal que algo nos preocupe. Cerca y lejos de nosotros el tiempo se desenvuelve, y nos aporta sin cesar acontecimientos que nos indignan, nos complacen, nos inquietan.

C

Pronto se da uno cuenta de que no todos los temas son abordables. Lo que a mí me interesa en este momento puede no interesar a los demás. Y uno escribe para el público: para *un* público. (Eso, al menos, es lo que uno piensa.) Y el contexto, la circunstancia, la oportunidad, son cosas que imponen respeto.

D

Otro problema: no repetirse demasiado. Una relativa insistencia es inevitable. Las preocupaciones no se liquidan al cabo de su inicial esbozo. Hay, sin embargo, límites plausibles, cuyo quebrantamiento lleva aparejado el tedio ajeno.

E

Definido el asunto, ¿basta la información que uno posee? Uno quisiera datos numerosos y concretos. Se

adivina el riesgo de las ideas generales, de los dictámenes *ex cathedra*, de los fatigados mediterráneos, de la edificación gratuita. Búscase, pues, aquel acopio de información. Consúltanse periódicos. Libros. Y uno acaba menos sabio que antes.

F

Con frecuencia indeseada nace y renace la duda: ¿Por qué —se pregunta uno— darse el trabajo de escribir? ¿Para qué tomar la pluma? ¿Para qué opinar? ¿A quién intentamos convencer? ¿Es factible tal persuasión? Quizá estamos procurando convencernos a nosotros mismos. ¿Por qué, entonces, no realizamos esa tentativa en silencio, en el seno de la propia intimidad? Mayor fortuna —nos confían los experimentados— alcanza quien calla a tiempo.

G

Las preguntas se quedan sin respuesta. Pero uno sigue escribiendo. La duda palidece ante el fervor, o frente al peso, de la costumbre. Así, cuando los nietos de uno inquieran: "Abuelito, ¿para qué tienes esa boca tan grande?", uno replicará con la conciencia tranquila: "Para hablar". Pecados hay peores que la charlatanería. Y no es pequeño atenuante el poder apartar la vista de ella.

H

En fin, se trataba de llenar una página . . .

— J. G. T.

Faldellín de estrellas

(Imagen náhuatl del eterno femenino)

Por Miguel LEÓN-PORTILLA

Para A. H. T.

¿Ha habido culturas sin mitos o ritos que evoquen, cada uno a su modo, la realización de lo inefable con rostro de mujer? Goethe, al final de *Fausto*, acuñó la feliz expresión, "lo eterno femenino nos eleva y hace realidad lo inalcanzable". El alumbramiento de la diosa madre, la sonrisa de todas las Venus o Afroditas, la fecundidad, tierra o mujer, entrada y salida del flujo de la vida, fueron siempre tema de antiguos mitos en las más viejas culturas.

Lo eterno femenino es atracción y es receptáculo. Su realidad imprevisible absorbe y acrece anhelo y semilla de hombres y dioses. En el principio se abrió la tierra y entró en ella la vida. La mujer hizo lo mismo y aconteció la siembra de gentes.

Todas las culturas han sentido el misterio. También el antiguo hombre de Anáhuac lo vivió y pensó en él a su modo. Con su palabra hizo flor y canto del rostro y el corazón de mujer. Para él, lo antiguo femenino tenía hondas raíces en el mundo de los dioses. Con sentidos distintos y a veces opuestos, era evocación de los orígenes, madre y doncella, principio informe de la tierra, agua de todos los colores, vida y muerte, partícipe del rostro de quien es Dueño del cerca y del junto. Por medio de su arte, la visión azteca del mundo encontró en la diosa madre, Coatlicue, dinámica expresión con formas y contornos de mujer.

Muchas son las flores y cantos que inventó el hombre prehispánico para designar e invocar al misterio de lo eterno femenino: Faldellín de estrellas y de jades, Señora de nuestra carne, Madre de los dioses, Flor preciosa, Falda de serpientes, Devoradora de inmundicias, Mariposa de obsidiana, Monstruo de la tierra, Dueña de la región de los muertos, La que llora por la noche, Nuestra Madre, Señora de la Dualidad, Rostro femenino de Dios . . .

Por el camino de los mitos se acercaron los antiguos mexicanos al misterio y al encanto que tiene rostro de mujer. Se conservan algunos de sus himnos y poemas, mágicos portadores de metáforas, acerca de lo eterno femenino. El análisis erudito podrá ayudar a comprender el sentido de esos mitos. Pero para enriquecer vitalmente la propia conciencia con atisbos del hombre prehispánico sobre lo que significa en el universo la mujer, la sola erudición no basta. Hay que situarse en el mundo de flor y canto, evocar vivencias afines y, si preciso fuera, hacer de los antiguos poemas y textos, motivos para pensar y alcanzar un sentir más hondo.

Así quiero situarme ahora frente al rostro de la del Faldellín de estrellas, Citlalinicue, cuyos portentos inolvidables se entretejen en las antiguas relaciones nahuas. Muchas fueron sus actuaciones, con máscaras y nombres distintos, pero como en sinfonía de tema bien concertado, las variantes de los mitos apuntan siempre a rasgos precisos de la misma sutil realidad, divina y humana, de la que es flor preciosa. Cuatro principales momentos, recordados en los viejos poemas, abrirán camino al acercamiento. Los textos, pretextos de flor y canto, entregan el mágico tema para una peculiar y no oída sinfonía de eterno femenino, Faldellín de estrellas.

Daré la enunciación de los cuatro momentos que escojo como variaciones de un mismo tema. Son extraños acercamientos al rostro cambiante que despertó temor casi atávico, pero que fue siempre atracción que sublimó y dio al hombre una posible verdad en la tierra.

En los orígenes cósmicos la del Faldellín de estrellas es Señora terrestre, monstruo y portento que flota sobre las aguas divinas. De su ser provienen los cielos y los cuatro rumbos del mundo, de sus ojos brotan fuentes y ríos, de sus cabellos nacen los árboles y toda especie de plantas. Acrecentadora de semillas, Cintéotl, diosa del maíz, Señora de nuestra carne, Tonacacíhuatl, madre y mantenedora de la vida de vegetales, animales y hombres, es la diosa de la tierra que, para dar fruto, necesita ser fecundada con sangre. Es Yaocíhuatl, Señora de la guerra; Itzpapálotl, Mariposa de obsidiana, que todo lo destruye; Mujer de la región de los muertos, Mictecacíhuatl, que se alimenta de corazones y reabsorbe en su seno rastrojos y cenizas de hombres.

Con máscara distinta, momento placentero, la Señora de nuestra carne es Flor preciosa, Xochiquétzal, que se solaza en las cavernas con el dios joven, Piltzintecuhtli, seduce al penitente Yappan y es raptada por el noctámbulo Espejo que ahúma, el señor Tezcatlipoca. Pero ella misma, que insta y provoca, es también Tlazoltéotl y Tlaelcuani, Devoradora de inmundicias, ante cuyo rostro se narran y dicen las acciones de la carne por vergonzosas que parezcan. Porque ella, con las aguas de color verde y de color amarillo, lava y baña y endereza los corazones.

Nueva variante del mismo tema. El eterno femenino, Faldellín de estrellas, vive también en los rostros preciosos y en los corazones de jade de las compañeras terrestres de los hombres. Plumajes de quetzal, collares de piedras finas, preciosas hechuras humanas, mujeres logradas en las que se ponen los ojos, falda y camisa, felicidad para el hombre. Mujeres de todos los rostros, doncellas o madres, corazón de la casa o rescoldo del hogar, mujeres divinas, compañeras del sol, curanderas, hilanderas y artistas, o "alegradoras", flores de maíz tostado que saben lucir sus guirnaldas.

Finalmente, cuarta y postrer variación, la que es Faldellín de estrellas es Madre de los dioses, Teteuinnan. La realidad entera se acoge en su regazo. En el mito azteca es Coatlicue, falda de serpientes, que confiere al universo cuerpo de mujer. Es también Tonantzin, Madrecita nuestra, que llora por las noches porque presiente las guerras y la destrucción de los soles y los mundos. Es la Señora de la Dualidad, Omecíhuatl, es el rostro femenino de Moyocoyatzin, inventor de sí mismo que a la vez engendra y concibe. Tonacacíhuatl, mujer de nuestra carne, que vestida de negro y de rojo, hace suyo de nuevo el tema de los orígenes cósmicos y enlaza principios y fines, vigilia y ensueño de las edades a través de las que corre la vida.

SEÑORA DE NUESTRA CARNE, LA QUE COME CORAZONES

Mucho antes de que arribaran por el oriente las grandes casas del agua con los hombres blancos, portadores del madero cruzado, se refería, se decía entre las gentes de Anáhuac, que ya antes había habido cuatro formas distintas de vida, cuatro soles o edades, de agua, de tierra, de fuego y de viento. Todas, una a una, existieron y terminaron después de manera violenta. La última de las edades, la del sol de movimiento, que es la de nuestro príncipe en Tula, la del señor Quetzalcóatl, es ésta en que nosotros vivimos. Las páginas de los códices y los antiguos mitos describen sus comienzos. Cuando aún era de noche, por el sacrificio de los dioses que se arrojaron a la hoguera, volvieron a existir el sol y la luna. La tierra, con todo lo que en ella crece y se mueve, tuvo un principio distinto. Los dioses, restaurados los astros, habían quitado ya el velo a la del Faldellín de estrellas. La diosa madre, recipiente universal de las semillas, tenía que dar nueva vida, de su ser mismo, a los cuatro rumbos del mundo. Escuchemos el antiguo relato:

"Había una diosa llamada Tlalteu que es la tierra . . . " Para hacerla fecunda, los dioses le dieron su semilla, "por su boca entró el dios Tezcatlipoca y un compañero suyo, el llamado Ehécatl, entró por el ombligo y los dos se juntaron en el corazón de la diosa que es el centro de la tierra . . . la diosa tenía por todas partes ojos y bocas con las cuales mordía como una bestia salvaje . . . " Tezcatlipoca y Ehécatl "se transformaron los dos en dos grandes serpientes. Una de ellas cogió a la diosa de la mano derecha y del pie izquierdo y la otra se asió de ella de la mano izquierda y del pie derecho y, la oprimieron tanto, que se rompió por en medio. De la mitad del lado de las espaldas, hicieron la tierra y la otra mitad la llevaron al cielo . . . Después de esto, para compensar a la diosa del daño que los dos dioses le habían hecho, los otros dioses bajaron a consolarla y ordenaron que de ella brotaran los frutos necesarios para la vida de los hombres. Para esto, hicieron de sus cabellos árboles y flores y yerbas; de su piel creció la yerba menuda y nacieron las flores pequeñas; de sus ojos, los pozos y las fuentes y las

pequeñas cavernas; de la boca, los ríos y las grandes cuevas; de su nariz, los valles y los montes; de sus espaldas, las grandes montañas. Esta diosa lloraba algunas veces por la noche, deseando comer corazones de hombres y no se quería callar más que con aquellos que se le habían entregado, ni quería dar fruto si no estaba regada con sangre de hombres . . ." [1]

Del cuerpo de la diosa madre, monstruo y portento, se formaron los cielos y la tierra con sus rumbos de colores. Para hacer brotar la vida de sí misma, la Señora de nuestra carne hubo de absorber la semilla de los dioses. Con dolor dio a luz la realidad entera, "los dioses la oprimieron tanto que ella se rompió por en medio". Pero su ser, receptáculo de la vida, no pudo morir. Buscó nuevas formas de alimento y energía para poder continuar su serie infinita de alumbramientos. La Señora de la tierra conservó ojos y bocas innumerables "con los cuales mordía como una bestia salvaje". Generosa en los partos, se mantuvo avara y hambrienta, absorbiéndolo todo y queriendo comer corazones y ser regada con sangre de hombres.

La diosa madre sabe que su atributo es la vida. De esto derivan su atracción y su fuerza invencible. Sin ella, nada ni nadie puede existir. En el lugar de los orígenes, en el misterioso Tamoanchan, donde se yergue el árbol florido, dio a luz a los dioses, cuando aún era de noche. Ella misma es Tonantzin, nuestra madre, de cuya carne nacimos los hombres. Cuando en las fiestas se la invoca como madre de los dioses y de los rostros y corazones humanos, no puede olvidarse su poder inefable. También es raíz de la vida que bebe inexorable la savia vital de la sangre. Por eso la guerra y la muerte son también su atributo:

Flores amarillas abrieron sus corolas:
Es nuestra madre, la del rostro con máscara.
¡Tu punto de salida es Tamoanchan!
Flores amarillas son tus flores.
Es nuestra madre, la del rostro con máscara . . .
¡Tu punto de partida es Tamoanchan!

"Vigilia y ensueño de las edades a través de las que corre la vida"

Flores blancas son tus flores . . .
¡Es nuestra madre! Mariposa color de obsidiana,
veámosla ya,
en el lugar de las nueve llanuras
se nutrió con corazones de ciervos,
¡es nuestra madre, la señora de la tierra!
Con greda nueva, con nuevos plumajes,
está embadurnada.
Por los cuatro rumbos se están rompiendo los dardos . . . " [2]

Itzpapálotl, mariposa negra, color de obsidiana, es nuestra madre, Señora de la tierra. Es la antigua deidad cazadora que, por los cuatro rumbos del mundo, dispara sus flechas para que corra la sangre, para obtener alimento de las vidas que acaban, como lo determinó el Dios Viejo, señor del tiempo y del fuego. Itzpapálotl lo practicó así desde tiempos antiguos y lo dejó ordenado también a sus seguidores, los chichimecas:

Marcharéis al rumbo de la luz, al oriente
y hacia allá lanzaréis vuestros dardos:
águila amarilla, tigre amarillo,
serpiente amarilla, conejo amarillo, ciervo amarillo.
Y después marcharéis al rumbo de la región de la muerte, (al monte,
y hacia allá también lanzaréis vuestros dardos,
allá, en el lugar de la tierra pedregosa:
águila azul, tigre azul,
serpiente azul, conejo azul, ciervo azul.
Y después marcharéis hacia la tierra de los regadíos, al (poniente,
y allí también de igual modo lanzaréis vuestros dardos
en la tierra de las flores:
águila blanca, tigre blanco,
serpiente blanca, conejo blanco, ciervo blanco.
Y después marcharéis al rumbo de las espinas, al sur,
y de igual modo lanzaréis vuestros dardos
en la tierra de las espinas:
águila roja, tigre rojo,
serpiente roja, conejo rojo, ciervo rojo.
Y cuando hayáis lanzado vuestros dardos . . .
poned luego la mano en el dios del tiempo, el dios viejo . . . [3]

Sin anhelos de sangre, la diosa madre, de múltiples máscaras y múltiples nombres, la que vive en Tamoanchan, no puede existir. Para hacer que la vida florezca, ha de absorber ella misma la vida, corazones de hombres, semillas de dioses. Su destino es ser madre. Recibe ella los huesos preciosos que le trajo el dios Quetzalcóatl de la región de los muertos, para infundirles de nuevo la vida. Con amor y ternura hace crecer las plantas, alimenta a los hombres, es nuestra madre, la señora de nuestra carne. Pero para existir, para seguir fomentando la vida, ha de acallar antes su hambre infinita, su voracidad que todo lo absorbe.

Nuestra madre es monstruo y portento: "yo tengo otros cuatro nombres con que me conozco (exclama ella en un himno), uno de los cuales es Cohuacíhuatl, que quiere decir, mujer culebra; el otro Cuauhcíhuatl, mujer águila; el otro Yaocíhuatl, mujer guerrera; el cuarto, Tzitzimicíhuatl, que quiere decir mujer infernal. Y según las propiedades que se incluyen en estos nombres, veréis quién soy y el poder que tengo y el mal que puedo haceros . . . " [4]

Vida y muerte, amor y terror, alumbramiento y reabsorción, son los momentos centrales del mito que unió los orígenes cósmicos con el portento de la diosa madre, Faldellín de estrellas, señora de nuestra carne. La que fomenta la vida, mantiene sus labios teñidos de sangre. Hace crecer la mazorca dorada en la sementera divina y enciende la guerra, se adorna con plumas y viene a barrer los caminos. Los mortales la buscan, pero al mismo tiempo la temen. Quien alcanza a comprender su ritmo vital, enderezó ya el corazón. Morir es regresar al regazo de nuestra madre, volver a caer en el receptáculo universal de la vida, tal vez condición insalvable, que hace posibles alumbramientos futuros.

Tenemos que dejar las bellas flores y los bellos cantos, por breve instante hemos brotado, recibimos el calor del sol, conocemos los rostros de nuestros amigos; pero al fin, como plumajes de quetzal que se desgarran, todos seremos destruidos. El corazón de los hombres soslaya el comienzo y el fin. En realidad no puede entenderlos: la diosa madre da a luz, más tarde barrerá los caminos. El hombre de Anáhuac se yergue y resignado le pide que lo acoja al fin en su seno:

Voy ante nuestra madre y le digo:
¡Oh, tú por quien todos viven!
No te muestres severa,
no seas inexorable en la tierra,
vivamos nosotros a tu lado,
allá en tu mansión de Tamoanchan . . . [5]

FLOR PRECIOSA, DEVORADORA DE INMUNDICIAS

La diosa madre que todo lo absorbe, luce también, cuando quiere, un rostro sonriente, muy distinto de las máscaras que producen pavor. Es Xochiquétzal, Flor preciosa, que busca y provoca el amor.

Cierto día que los dioses descendieron a la tierra, hallaron en una de sus muchas cavernas al dios joven, Piltzintecuhtli, acompañado de Xochiquétzal. Juntos se holgaban y hacían realidad sus afanes. Xochiquétzal, brillo del faldellín, que atrae, disfrazó su hambre cósmica, buscó las caricias, quiso sentir el placer y comenzó a henchirse de amor.

Otra vez, Xochiquétzal estaba en su mansión de Tamoanchan, allí contemplaba el árbol florido. Era entonces mujer de Tláloc, dios de las lluvias. Como en los mitos no hablan de causas o efectos, no sabemos de cierto el porqué, pero un día Xochiquétzal, cansada tal vez de las ausencias de su compañero ocupado en las lluvias, aceptó marcharse con el noctámbulo Espejo que ahúma, el señor Tezcatlipoca. Y se refiere, se dice que a partir de ese día fue diosa del amor y el placer.

En la tierra, en una de las edades que han precedido a la nuestra, vivía un penitente de nombre Yappan. Por aplacar a los dioses había dejado casa y mujer. Habitaba sobre una piedra en abstinencia y castidad. Yappan fue tentado por varias mujeres que no lograron hacerlo quebrantar su propósito. Pero un día:

Descendió Xochiquétzal
al lugar donde estaba Yappan
y le dijo:
—"Yappan, hermano mío,

"Caminamos, andamos aquí en la tierra"

he venido yo tu hermana,
yo Xochiquétzal.
Vengo a saludarte,
vengo a cumplir contigo el ministerio de mujer."
Yappan respondió:
—"Has venido, hermana mía Xochiquétzal.
—"He venido, dijo ella,
¿por dónde subiré a la piedra?"
—"Espera, dijo Yappan,
que voy allá."
Entonces subió Xochiquétzal,
cubrió a Yappan con su camisa
y él rompió su promesa.
Y esto aconteció
por ser Xochiquétzal forastera,
diosa que venía de los cielos,
de los nueve travesaños
que están sobre nosotros . . ." [6]

El rostro sonriente de Xochiquétzal logró hacer que el hombre de Anáhuac olvidara por algunos momentos los anhelos de sangre y de guerra que bullían en la diosa, señora de la tierra. Gustosamente atraídos, comenzaron a acercarse los hombres al faldellín de estrellas. Aparecieron otras formas de invocación que, al menos a simple vista, nada tenían que ver con la muerte y la sangre. Para entregarse mejor al amor, aprendió el hombre conjuros y encantamientos:

En el cerro de los espejos,
en el lugar del encuentro,
yo llamo a la mujer,
le entono cantos,
estoy fatigado,
he venido a quedar fatigado.
Traigo en mi ayuda
a mi hermana, Xochiquétzal,
que viene rodeada por una serpiente,
y luce sus cabellos atados.

Desde ayer y anteayer
por esto lloro,
estoy fatigado.
De verdad es una diosa,
de verdad es un portento . . .
¿Acaso mañana, acaso pasado?
¡Ahora he de tenerla!
¿Estoy de verdad en la guerra?
Ahora no soy guerrero,
¡mi lucha es con mujer! [7]

Y así, sin vencer quizás del todo un antiguo temor, el hombre prehispánico recibió como un don de la diosa madre, ataviada de Xochiquétzal, la necesidad, ya confesable, de darse al amor para hacer vital trueque entre simiente y placer. De verdad no era malo el amor inspirado por Xochiquétzal. Los ancianos en sus pláticas llegaron a afirmar que entre las cosas buenas que hay en la tierra, al lado de los alimentos, la risa, el sueño, nuestra fuerza y nuestra robustez, está el amor y el placer por el cual se hace siembra de gentes.

Pero la diosa de la tierra, preñada de anhelos, hambrienta quizás no ya sólo de la semilla del dios joven, del señor de la lluvia o del Espejo que ahúma, sino también de la de todos los hombres, inflamó amores con ansia, con furor provocó y encendió corazones.

Xochiquétzal cambió entonces de máscara. Iba a reaparecer el antiguo temor. Los sacerdotes acuñaron advocaciones distintas. La llamaron Tlazoltéotl, diosa de la basura y Tlaelcuani, devoradora de inmundicias. Con estos nombres era necesario implorar. La entrega al placer y al amor se tornaban en polvo y basura, en torcimiento del corazón.

Para enderezar la propia existencia, para escapar del mal, había que devolver a la diosa lo que ella misma había fomentado. Se inventó un rito, la acción que lava y endereza el corazón de la gente. Así la diosa de la tierra escrutaría antes los corazones que un día habrían de ser su alimento:

Se llamaba devoradora de inmundicias,
porque ante su rostro se decían,
ante ella se cantaban las acciones de la carne.
En su cara se decían, se enderezaban
todas las obras del placer,
por muy espantosas que fueran,

"Breve instante duran el amor y el placer"

por muy depravadas,
nada se escondía por vergüenza,
todo en su cara se aclaraba, se decía . . .
El polvo y la basura,
las obras de la carne,
Tlazoltéotl las provocaba, las encendía,
Tlazoltéotl las fomentaba.
Y sólo ella descargaba,
ella purificaba, aliviaba,
ella lavaba, bañaba,
en sus manos estaban las aguas
las de color verde, las de color amarillo . . .
Ante ella se conocía el corazón,
ante su rostro se purificaba
la movilidad de la gente . . . [8]

Breve instante duran el amor y el placer, dones de Xochiquétzal. La sonrisa se convierte en polvo y basura, las obras de la carne, al igual que los corazones, serán también devoradas. Estupenda atracción de Xochiquétzal, faldellín de estrellas, con que se cubre el misterio. La corola está abierta, es la mitad de la noche. Ya se tiende el dios joven, Piltzintecuhtli, ¿ha venido Xochiquétzal, señora del placer, o es Tlazoltéotl que ha llegado para hacer limpieza y barrer los caminos?

PRECIOSA HECHURA HUMANA: MUJERES DE ANÁHUAC

Lo eterno femenino no ostenta ahora rostro de diosa. Faldellines y camisas innumerables, madres, esposas, hermanas o hijas del hombre en la tierra. También sus corolas se abren y nace de ellas la vida. Alfareras o hilanderas, curanderas, dedicadas al culto de los dioses, casamenteras, artistas o alegradoras, siempre, y antes que nada, sementeras de hombres, como el portento de la tierra, entradas y salidas del fluir de la vida.

"Aquí estás . . . mi collar de piedras finas, mi plumaje de quetzal, mi hechura humana . . . ", exclama el hombre náhuatl, hablando con su hija al entrar ésta a la edad de discreción. "Escucha bien, mira con calma (dice, señalando a su esposa), he aquí a tu madre, tu señora, de su vientre, de su seno te desprendiste, brotaste. Como si fueras una yerbita, una plantita, así naciste. Como sale la hoja, así creciste, floreciste. Como si hubieras estado dormida y hubieras despertado.

Escucha, mucho te he dado a entender que eres noble. Mira que eres cosa preciosa, aun cuando ahora seas sólo una mujercita. Eres piedra fina, eres turquesa. Fuiste forjada, tienes la

sangre, el color, eres brote y espina, cabellera, desprendimiento, eres de noble linaje...

"He aquí tu oficio, lo que tendrás que hacer: durante la noche y el día, conságrate a las cosas de Dios, muchas veces piensa en el que es como la Noche y el Viento, hazle súplicas, llámalo, invócalo...

"Y hecho esto... ¿cómo cumplirás con tus deberes de mujer? ¿Acaso no prepararás la bebida, la molienda? ¿No tomarás el huso, la cuchilla del telar? Estas cosas que de algún modo se llaman las que pertenecen a las personas, son las que corresponden a las señoras...

"Abre bien los ojos para ver cómo es el arte tolteca, cuál el arte de las plumas, cómo bordar en colores, cómo se entreveran los hilos, cómo los tiñen las mujeres, las que son como tú, las señoras nuestras, las mujeres nobles..." [9]

Ternura y amor rebosan las palabras del padre náhuatl al hablar con su hija pequeña. Le ha señalado algunos rasgos del rostro ideal de la mujer. Es cosa preciosa, como el plumaje del quetzal, como los collares de piedras finas, destino suyo en la tierra es consagrarse a las cosas de Dios, ser madre, atender a los deberes del hogar y cultivar también las antiguas artes de los toltecas. El hombre profundamente la quiere y respeta y por eso, en las fiestas y reuniones, cuando habla a las gentes, siempre antepone a la mujer e inicia así sus palabras: "señoras y madres nuestras, señores y padres..."

Los antiguos mexicanos, en su imagen de la mujer, por espontánea labor de catarsis habían desvanecido aquellos rasgos y atributos de la diosa madre que provocaban horror y temor. Era cierto que el rostro y corazón femeninos podían torcerse, dando lugar a la ambición, al deseo de poseer todo, a la lujuria y a la vida alegre. Pero todo esto, la educación, los preceptos religiosos y el cuidado de los padres podían evitarlo. El destino de la mujer en la tierra era bueno. Lejos de estar esclavizada o en inferioridad oprobiosa, su misión de esposa y madre, de artista, curandera, servidora de los dioses, o de mujer divina que moría al dar a luz, se reconocían y consideraban con rasgos ideales. Con verdad podía decirse, al descender al mundo un rostro femenino, que había llegado:

Un jade, una ajorca,
una turquesa divina,
una pluma de quetzal,
cosa preciosa,
la más pequeñita,
digna de ser cuidada,
tierna niña que llora,
criaturita que aparece limpia y pura... [10]

La niña, consagrada al poco tiempo a los dioses, había de ser guiada en los años venideros por sus padres y maestros: "No seas vana (le dirán), no te dejes vanamente... Es buen tiempo, todavía es buen tiempo, porque hay en tu corazón un jade, una turquesa. Aún está fresca, no se ha deteriorado, no se ha logrado, no se ha torcido. Que nadie diga de ti, te señale con el dedo, hable de ti... No ensanches tu rostro, no te ensoberbezcas, como si estuvieras en el estrado de las águilas y los tigres, como si estuvieras luciendo tu escudo. No hagas quedar burlados a nuestros señores por quienes naciste. No les eches polvo y basura, no arrojes inmundicias sobre su historia, su tinta negra y roja, su fama. No los afrentes con algo, no como quiera desees las cosas de la tierra, no pretendas, con ligereza gustarlas, aquello que se llama las cosas sexuales, y si no te apartas de ellas, ¿acaso serás divina?" [11]

Siguiendo así consejos y enseñanzas, llegará el día en que la joven mujer náhuatl realice en sí misma los antiguos ideales. Será entonces:

La mujer ya lograda,
en la que con respeto se ponen los ojos,
digna, que no es objeto de diversión,
en cuyo rostro está la femineidad.
La que trabaja y no se está ociosa,
la que emprende cosas y tiene ánimo... [12]

En ella pondrán los ojos los padres de quien habrá de ser su compañero en la tierra. Éste, tras haberse preparado y formado en el arte de la guerra, en la profesión de comerciante o de artista, o como simple hombre del campo que trabaja tierras propias o ajenas, llegará a conocerla algún día. El dios supremo, que es Dueño del cerca y del junto y la diosa madre que es su rostro femenino, propiciarán el encuentro, harán posible su unión. No tendrá ella que afanarse buscando al que será su compañero. No lo buscará como las mujeres públicas que en el mercado van y vienen y andan con apetito de hombre. Cuando por fin llegue el escogido del Dios Dual, el aceptado por sus padres, ella no habrá de desecharlo, su destino es ser feliz a su lado. Y cuando, de acuerdo con el antiguo rito, se entrelace su camisa con la manta de quien será su marido, juntos vivirán hasta acabar la vida. Y esto, aunque su hombre sea sólo un aguilita, un tigrito, un pobre soldado, con mucho cansancio, falto de bienes, que ni aun por esto debe ser despreciado. [13]

La mujer ya lograda llegará a ser madre. Hará verdad la palabra de los dioses que dejaron dicho que ha de haber siempre generación en la tierra:

La madre de familia:
tiene hijos, los amamanta.
Su corazón es bueno, vigilante,
es diligente, también cava la tierra,
tiene ánimo y vigila.
Con sus manos y su corazón se afana,
educa a sus hijos,
se ocupa de todos, a todos atiende.
Cuida de los más pequeños.
A todos sirve,
Se afana por todos, nada descuida,
conserva lo que tiene,
jamás reposa. [14]

No debe ser temerosa; si los dioses así lo disponen, podrá tal vez morir en su oficio de madre. Habrá entonces cumplido la suprema misión de mujer. Como la diosa madre, habrá peleado con fuerza. Como los guerreros, también ella, a su modo, podrá acabar llevando aprisionado en su seno a un humano. Y si al tratar de meterlo en la vida, ella pierde la suya, se dirá que ha pasado a ser compañera del sol, mujer divina que ha amanecido y ha entrado a la región deleitosa donde moran los dioses.

Pero además de ser madre, su destino puede llevarla también a colaborar con el hombre en sus muchos afanes. Llegará entonces a ser bordadora o hilandera, que pone su corazón en aquello que hace. Será artista de las flores, sus obras serán alabadas, llegará a ser como los toltecas. Será quizás vendedora en el mercado, casamentera que arregla nuevas uniones de mujeres con hombres según las costumbres antiguas. Podrá ser curandera que conoce las yerbas, que atiende a la gente, la ayuda, la hace sanar, remedia los males.

En su vida habrá pesar y dolor. Sufrirá con las hambres y las guerras. Se acordará de los dioses, les dará culto, ella misma será fuego del hogar. Cuando su marido o sus hijos marchen a la guerra sagrada, repetirá, como las madres de siempre: "He aquí a nuestros hijos queridos, aquí los vemos ahora. Dentro de cinco o diez días llegará la palabra: arden ya el fuego y el agua, existe la guerra. ¿Habrán de regresar acaso mis hijos? ¿Encontrarán el camino que pueda traerlos? ¡En verdad para siempre se han ido...!" [15]

Cuando por fin llegue a ser una anciana, su misión no habrá acabado. Los atributos buenos de la diosa madre seguirán existiendo en su alma:

La anciana, corazón de la casa,
rescoldo del hogar,
vigilante.
La buena anciana,
amonesta a la gente,
le da voces.
Es luz, tea, espejo,
ejemplo y dechado. [16]

Alabanza de la mujer en la tierra son estos textos que nos dejó el hombre náhuatl. Digna de respeto y de amor fue para él la mujer. Al contemplar a su compañera en la tierra, logró prescindir del antiguo terror que le causaba la diosa madre de múltiples máscaras. Por eso quizás se afanó en liberar a la mujer de los posibles peligros que en la vida le acechan, anhelos de placer y lujuria provocados por Xochiquétzal, o afán de absorción que todo lo devora como el antiguo monstruo femenino que tiene bocas y ojos innumerables.

Mas a pesar de las amonestaciones y de la rigidez de la moral religiosa, algunas de sus mujeres siguieron el camino de Tlazoltéotl, la devoradora de inmundicias, y se convirtieron en

"Su corazón era un jade"

"monstruo y portento"

alegradoras que buscan y venden placer. Con el mismo temor que les infundía la diosa madre, advirtieron los antiguos mexicanos el nuevo peligro. Con afán moralizante grabaron en su corazón la imagen de la alegradora. Llegaron incluso a componerle poemas tristes y amargos. Entre otras cosas de ella dijeron:

Ave roja de cuello de hule,
fresca y ardorosa,
luces tu guirnalda de flores.
¡Oh, madre!
Dulce, sabrosa mujer,
preciosa flor de maíz tostado,
sólo te prestas,
serás abandonada,
tendrás que ir
a donde todos quedarán descarnados. [17]

La moral condenaba en el fondo la causa del antiguo temor. La mujer era la compañera del hombre. Su corazón era un jade. Elevado por encima de todo aparecía su destino, pero éste podía echarse a perder. La mujer, también como el hombre, tenía que dialogar con su propio corazón, tenía que aprender a hacer verdadero su destino en la tierra, tenía que hacer suyas las virtudes de todas las diosas, pero sin olvidar que en la tierra por el medio se anda y por el medio se vive. Como lo dejó dicho la madre al amonestar a su hija pequeña, "por lugar difícil caminamos, andamos aquí en la tierra. Por una parte un abismo, por la otra un barranco. Si no vas por en medio, caerás de un lado o del otro . . . Eres cosa preciosa . . . Vive en calma y en paz sobre la tierra el tiempo que habrás de vivir . . . Aprende a ser feliz, ¡acércate al Señor Nuestro, al Dueño del cerca y del junto!" [18]

ROSTRO FEMENINO DE DIOS

Plumajes de quetzal, collares de piedras finas, seres preciosos, son las compañeras del hombre en la tierra. Pero en tanto que la mujer ya lograda, la madre y la anciana, justamente como plumajes de quetzal también se desgarran y se pierden en la región del misterio, la diosa madre sigue existiendo en Tamoanchan, lugar de los orígenes, donde se yergue el árbol florido.

La mujer en la tierra es madre de hombres, la señora celeste lo es de los dioses, es raíz de lo que existe y, por fin, rostro femenino del dios único que se está inventando a sí mismo. Según se refiere y se dice, el sabio señor Quetzalcóatl, inventor de las artes y el saber de los toltecas, en sus meditaciones logró soslayar el misterio. Invocaba y tenía por dios al supremo ser dual del que todo procede:

A la del Faldellín de estrellas,
al que hace lucir las cosas;
a la Señora de nuestra carne,
al Señor de nuestra carne;
la que se viste de negro,
el que se viste de rojo;
la que es raíz de la tierra,
el que le da su calor . . . [19]

Metáfora del dios de la dualidad es el astro que en el día hace brillar la realidad y que por la noche, con la fascinación del faldellín de estrellas, todo lo opaca y lo esconde. Su atavío es de color negro y rojo como las tintas con que se dibujan y escriben los códices donde se conservan los mitos, las cuentas del calendario y la vieja sabiduría. Señora de nuestra carne y apoyo de lo que existe es el rostro femenino de dios. Cuando en los principios de esta quinta edad del sol de movimiento en la que ahora vivimos, el Dador de la vida comunicó su ser al universo, abrió de nuevo su libro de pinturas y con flores y cantos, con tinta negra y roja, comenzó a dibujar:

Con flores escribes las cosas,
¡oh, Dador de la vida!
Con cantos das color,
con cantos sombreas
a los que han de vivir en la tierra . . .
Solamente en tu libro de pinturas vivimos,
aquí sobre la tierra . . . [20]

Activa se mostró entonces la diosa madre, señora del Dador de la vida: "llegó el hombre y lo envió acá nuestra madre, nuestro padre, la señora de la dualidad..." [21] Había descendido ella misma de los pisos celestes, abandonando la región del árbol florido para dar ser a la tierra. Se había convertido en el monstruo y portento terrestre que se pinta en todos los códices que al fin pretenden ser meras copias del libro de pinturas del Dador de la vida. Aunando principios y fines, el monstruo terrestre, la diosa madre, se mostró pronto generosa pero también exigente. De su cuerpo de bocas innumerables, nacieron los cielos y los rumbos del mundo, las fuentes y los ríos, los árboles, los animales y todos los humanos. Nada extraño que el mundo entero tuviera al fin cuerpo y contornos de mujer. Así lo vieron los sabios antiguos y así lo expresaron los artistas aztecas.

La diosa madre, con rostro de Coatlicue, faldellín de serpientes, prestó su cuerpo. Había dado ya a luz sobre un escudo de vientre pleno al dios de la guerra, Huitzilopochtli, al que había concebido después de colocar en su seno un copo de plumas finas. Los aztecas fueron su pueblo escogido. Seguidores de Huitzilopochtli, fueron también maestros en el arte de honrar a Coatlicue. A ellos se debe la personificación de la diosa en la más grande y completa de sus acciones, la de dar cuerpo y figura al universo de los hombres y de los dioses.

Para los antiguos mexicanos la tierra está situada en el centro de un universo que se prolonga horizontal y verticalmente. Alrededor de la tierra que es el antiguo monstruo femenino, están las aguas divinas que se extienden por todas partes, hasta hacer del mundo "lo enteramente rodeado por el agua." La tierra se distribuye en cuatro grandes cuadrantes que parten de su ombligo y se prolongan hasta donde las aguas que la rodean se juntan con el cielo y reciben el nombre de agua celeste. Arriba y abajo de este mundo hay nueve cielos y nueve pisos inferiores. Los cielos forman la bóveda azul surcada de caminos, separados entre sí por travesaños celestes. En los primeros planos están los caminos de la luna, los astros, el sol, la estrella de la tarde y los cometas. Luego vienen los cielos de los varios colores, la región de los dioses y, por encima de todo, el Omeyocan, lugar de la dualidad. Los pisos inferiores, cada vez más profundos, llevan a la región de los muertos, el país de los descarnados. En lo más hondo se hallan, para dar omnipresencia a la dualidad que todo lo abarca, la señora y el señor que son dueños del lugar común de perdernos. [22]

Éste es el universo al que prestó Coatlicue su cuerpo de mujer. El antiguo monstruo que flotaba en las aguas divinas pareció erguirse. Comenzó entonces la nueva edad de movimiento y la que tiene falda de serpientes le dio su vida y la totalidad de su ser. Coatlicue, en el mito y en la escultura piramidal y cruciforme de piedra, evoca los rumbos y los planos distintos del mundo. El cuerpo de mujer se levanta apoyado en las garras del antiguo monstruo. Sus pechos fláccidos han alimentado la vida y mantienen muy cerca a la muerte. Un collar hecho de manos y corazones recuerda la lucha y el alimento con que se mantiene la diosa. Las faldas de serpientes con caracoles y piedras preciosas ocultan en la diosa y en el universo, pensado y vivido con formas de mujer, aquello mismo que es recipiente universal de las semillas. Pero Coatlicue, el universo-mujer, no luce en lo más alto, ni el rostro sonriente de Xochiquétzal ni el temible de Tlazoltéotl. Aquí, el antiguo temor desaparece para dar su lugar al misterio. Dos cabezas de serpiente con piedras preciosas, la suprema dualidad, completan y culminan el sentido cabal de un mundo en el cual, para que algo exista, es necesario fecundar y concebir. [23]

Señora y Señor de la Dualidad, el Dueño del cerca y del junto, que mora más allá de los pisos celestes, deja sentir su acción en la tierra y habita también en la región de los muertos. Es madre y padre que vive en unión sin quebranto, en fecunda soledad de dos que son uno y hacen florecer la existencia:

Llegó el hombre,
y lo envió aquí nuestra madre, nuestro padre,
el señor dual, la señora dual,
el del sitio de las nueve divisiones,
el del lugar de la dualidad. [24]

Lo eterno femenino en su mansión de Omeyocan, lugar de la dualidad, no es ya falaz atracción, ni anhelo de sangre, ni monstruo terrestre, ni devoradora de inmundicias. Es por encima de todo verdad sutil requerida por el Dador de la vida, sin la cual no habría en él ni diálogo, ni acción que fecunda y concibe, ni menos amor. En el interior del cielo inventa así su palabra el que es como la noche y el viento en la dualidad de la unión que, desde siempre y sin fin, se consuma.

Los mortales se preguntan en la tierra si es que pueden acaso acercarse y conocer al Dador de la vida que es madre y padre. Invocamos dioses innumerables. Pero también, como si entre las flores buscáramos a alguien, así vamos en pos de la que es nuestra madre. Sólo un instante dura aquí la reunión. No tenemos raíz. Lo que es verdadero, dicen que no es verdadero. ¿Podremos encontrar al fin el regazo de la diosa madre? ¿Adónde iremos, donde la muerte no exista?

Nuestra madre lo sabe, conoce la destrucción de los mundos, presiente la guerra, la muerte y el fin. A veces se la oye gemir por la noche. "Una mujer lloraba, alzaba la voz y decía: hijitos míos, tenemos ya que marcharnos. Y otras veces decía: ¿hijitos míos, adónde os llevaré?" [25]

Pero aunque la buscamos y adoramos porque es nuestra madre, a veces también damos entrada a la duda y nos preguntamos, ¿los rostros femeninos en la tierra, nuestras mujeres logradas, son acaso su imagen o son quizás la única verdad femenina y la diosa madre y todas las diosas y todas las vírgenes que no conoció el hombre náhuatl, son sólo flores y cantos, metáfora inventada por los mortales que van en pos del regazo materno y anhelan la unión sin quebranto?

De una cosa tenemos certeza: los soles acaban, el Dador de la vida parece cansarse. De su libro de pinturas, donde todos existimos, con tinta negra va borrando lo que había dibujado, "borrará también lo que fue la hermandad, la comunidad, la nobleza:"

Por esto lloro,
porque tú te cansas,
¡Dador de la vida!
Se quiebra el jade,
se desgarra el quetzal,
tú te estás burlando.
Ya no existimos.
¿Acaso para ti somos nada?
Tú nos destruyes,
tú nos haces desaparecer aquí. [26]

En la tierra recordamos un momento que de la región de la niebla y la lluvia llegó Xochiquétzal, diosa del buen querer. Las aguas amarillas y verdes de Tlazoltéotl pueden purificar a los hombres. El monstruo tiene bocas innumerables. Enciende la guerra, pero también se aflige y llora por las noches. Es nuestra madre, la de rostro con máscara, que ha venido a barrer los caminos. Es la mujer de quien todos venimos y a la que todos buscamos. Ya llegó la mitad de la noche. Después volverá a levantarse la aurora, el sol lucirá una vez más. Hay un brotar de piedras preciosas, florecen los plumajes de quetzal, ¿son acaso el corazón de mujeres y diosas?

En realidad, como lo dejaron dicho los sabios antiguos, "nadie puede decir algo verdadero en la tierra. Sólo es como un sueño, sólo vinimos a soñar, sólo vinimos a dormir..." [27]

¿Cuando nos hayamos ido
nada quedará de nosotros?
¡La fascinación del faldellín de estrellas,
al menos flores, al menos cantos! [28]

[1] La relación de la creación de la tierra que aquí se ha transcrito forma probablemente parte de los textos y testimonios recogidos por Fray Andrés de Olmos. De ella se conserva solamente una antigua versión al francés preparada por el cosmógrafo de Francisco I, André Thevet. El texto completo de este manuscrito fue publicado por Edouard de Jonghe en: Thevet, André, "Histoyre du Mechique", *Journal de la Societé des Americanistes de París*, pp. 1-41. Existe asimismo versión castellana de este texto publicada por W. Jiménez Moreno, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, México 1961, t. XX, 2, 183-210.

[2] *Textos de los Informantes Indígenas de Sahagún*, (Códice Matritense del Real Palacio), Himnos Sacros a los Dioses, Himno IV en honor de la Madre de los Dioses. Véase la edición completa de estos himnos con comentarios en, Garibay K., Angel Ma., *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas*, Seminario de Cultura Náhuatl, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.

[3] *Anales de Cuauhtitlán*, fol. 1 y 3

[4] Las palabras atribuidas a la diosa Quilaztli se conservan en la versión castellana de lo que parece haber sido un antiguo himno prehispánico, en Torquemada, Fray Juan de, *Monarquía Indiana*, reproducción de la segunda edición, 3 Vols., México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1943, tomo I, p. 81.

"Aparecieron otras formas de invención que nada tenían que ver con la muerte"

5 *Cantares Mexicanos;* Ms. de la Biblioteca Nacional de México. Reproducción fotográfica publicada por Antonio Peñafiel, México, 1904, fol. 5 v.

6 El poema transcrito forma parte de los textos recogidos por don Hernando Ruiz de Alarcón y está incluido fragmentariamente en náhuatl en *Tratado de las Supersticiones de los Naturales de esta Nueva España,* Ediciones Fuente Cultural, México, 1953, pp. 177-179.

7 Este conjuro, relacionado con la diosa Xochiquétzal, se encuentra asimismo en su texto náhuatl, en la obra antes citada de Ruiz de Alarcón, pp. 109-110.

8 *Textos de los Informantes de Sahagún* (Códice Florentino), Libro I, en el que se describen los atributos de los diversos dioses. La versión del texto, como todas las incluidas aquí, fue preparada por el autor de este trabajo.

9 *Textos de los Informantes de Sahagún,* (Códice Florentino), Libro VI, Capítulo XVII, fols. 74 v. y ss.

10 *Textos de los Informantes de Sahagún,* (Códice Matritense de la Real Academia, fol. 110 v.

11 *Códice Florentino,* Libro VI, fol. 84 r.

12 *Códice Matritense de la Real Academia,* fol. 112 r.

13 La idea expresada en este párrafo proviene de un discurso de la madre náhuatl a su hija pequeña, conservado en el *Códice Florentino,* Libro VI, fol. 80 v. y ss.

14 *Textos de los Informantes de Sahagún,* (Códice Matritense de la Real Academia), fol. 88 v.

15 *Códice Florentino,* Libro II.

16 *Textos de los Informantes de Sahagún,* (Códice Matritense de la Real Academia), fol. 88 v.

17 *Cantares Mexicanos,* Ms. de la Biblioteca Nacional de México, fol. 7 r.

18 *Códice Florentino,* Libro VI, cap. XVIII.

19 *Anales de Cuauhtitlán,* fol. 4.

20 *Cantares Mexicanos,* Ms. de la Biblioteca Nacional de México, fol. 35 r.

21 *Códice Florentino,* Libro VI, fol. 148 v.

22 Para un estudio más amplio acerca de la imagen del universo en el pensamiento de los antiguos mexicanos, véase León-Portilla, Miguel, *La Filosofía Náhuatl, estudiada en sus fuentes,* Segunda Edición, México, Seminario de Cultura Náhuatl, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional de México, 1959, pp. 81-125.

23 El Dr. Justino Fernández en su ya clásica obra *Coatlicue, estética del arte indígena antiguo,* Segunda Edición. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de México, 1959, ofrece un análisis cuidadoso del simbolismo de la escultura de la diosa madre en cuanto representación plástica de la visión azteca del mundo.

24 *Códice Florentino,* Libro VI, fol. 148 r.

25 *Ibid.,* Libro XII.

26 *Cantares Mexicanos,* Ms. de la Biblioteca Nacional de México, fol. 12 v.

27 *Ibid.,* fol. 13 r.

28 En el texto citado he añadido la línea acerca de la fascinación del Faldellín de estrellas. No parece esto del todo injustificado como licencia literaria, ya que justamente se ha estado tratando de flores y cantos en relación con la mujer. El texto procede de la misma colección de *Cantares Mexicanos,* fol. 10 r.

Fragancia de jazmines

Por Francisco AYALA

Dibujos de Alberto GIRONELLA

¿A qué edad puede considerarse viejo un hombre? ¿A qué edad es uno lo que se dice viejo? Así yo meditaba en tanto me afeitaba esta mañana misma, cuando de pronto caí en la cuenta de que los compases entreoídos y medio escuchados que llegaban desde una radio lejana eran los de aquel que solía ella complacerse en llamar "nuestro" bolero. Tardé un poco en reconocerlo; hacía rato que pugnaba por atraer mi atención como un niño tímido y porfiado, y yo no terminaba de reconocerlo. Pero sí, claro: era *Fragancia de jazmines,* nuestro bolero. Por aquel entonces esa pieza estaba en plena boga, y a ella le gustaba muchísimo; quién sabe qué fibras tan sensibles haría vibrar en su alma. Le divertía cantarme (a la vez que me miraba de soslayo con intención juguetona) sus promesas trémulas de amor eterno —¡jamás, jamás!—; y yo me burlaba cariñosamente, y ella fingía enojarse de mi incredulidad fingida.

Ahora ya casi nunca tocan nuestro bolero, ya nadie lo canta, ha pasado de moda, hay otras tonadas, y todo está medio olvidado ya. Así, cuando esta mañana —mientras meditaba yo, afeitándome ante el espejo— quiso inesperadamente llegar de nuevo a mi oído su melodía dulzona, me costó algún trabajo reconocer en él la voz amiga — ¡tan parecidas son todas esas melodías con su invariable patetismo sentimentalón! . . .

¿A qué edad es uno un viejo? De pronto, distraído como estaba en mis vagos pensamientos, sentí dentro la punzada agridulce: *¡Jamás, mi amor, jamás te olvidaré!*; y a partir de ese instante los fantasmas traviesos de nuestro pasado, un eco de tu risilla inocente y pícara, la gardenia blanca sobre aquel vestido tuyo de seda carmesí, los gruesos rizos negros, pesados como racimo de uvas sobre la tersa blancura de tu frente, el cuidado absorto con que te pulías las uñas cuando estabas enojada y querías disimularlo, y tantas otras escenas de nuestra costumbre clandestina acudieron en tropel a mi memoria. ¿A qué edad es uno ya viejo? "Tú no eres todavía ningún viejo; te prohíbo que vuelvas a repetirlo", creí oírte replicarme una vez más con el cómico ceño fruncido y el rigor de una dulce severidad en tus preciosos ojitos azules.

Pero de entonces acá han pasado cinco años más: cinco años más han pasado. Para sorpresa mía, cuando esta mañana el irónico *Jamás, jamás* de una radio vecina vino a despertar esas memorias adormecidas, y me puse a echar cuentas y repasé fechas, pude comprobar que hoy precisamente (¡qué casualidad!; precisamente hoy) se cumplen los cinco años de nuestra separación. Tal día como hoy fue, hace cinco años, sí; hoy es el aniversario . . . ¿Dónde estarás, corderito mío? —Yo la llamaba corderito porque sus ojos, aunque celestes, eran —son— muy redondos, muy vivaces y muy tiernos, como los de un cordero; y su frente, ancha, tenaz; y su cuerpo, pequeñito, lleno, tibio, gracioso. ¡Pobre corderito mío! Me pregunto si acaso ella no habrá recordado también hoy este aniversario; si no habrá venido a recordarle nuestras horas de abandono, y de amor, y de caricias, alguna canción de aquel tiempo, quizás esa misma *Fragancia de jazmines,* ¿por qué no?; u otra cosa cualquiera, quién sabe: el ruido de unos pasos en la calle, o un aguacero repentino como el que estaba cayendo, cinco años hace, en el momento en que ella se metía en su automóvil y se alejaba para siempre de mí sin tan siquiera volver la cara.

Se fue sin haber vuelto la cabeza siquiera. ¡Bien hecho! ¿Acaso no era asunto concluido? Pues ¡asunto concluido! Seguramente se iba odiando al mundo entero, y tal vez odiándome a mí por estar en ese mundo que odiaba. O a lo mejor es que la pena le apretaba la garganta, igual que a mí, y no se quiso arriesgar a echarme una mirada última de despedida antes de meterse en el auto, sabiendo, como lo sabía, que yo estaba viéndola partir y que ansiaba —aunque también la temía— esa mirada última. O sencillamente la violencia del aguacero no le permitió pensar en otra cosa que en ponerse a cubierto. Así es que me quedé muy desconsolado, pese a mi temor de que una mirada última nos pudiera llevar a un nuevo abrazo y ese abrazo significara (cómo lo hubiera significado: ¿a qué engañarse?) cambiar la cruel resolución que tanto trabajo nos había costado adoptar. Pues la verdad es que nos encontrábamos ya en el límite, y no cabían más postergaciones; ya no había plazo posible: si al siguiente día no tomaba el avión yo solo, tendríamos que escaparnos los dos juntos, rompiendo con todo. Más plazo, ya no cabía. Nuestro secreto había trascendido: bien fácil era leerlo en las ojeadas reticentes de todos los conocidos alrededor nuestro. Hasta su Otelo empezaba a soliviantarse sin que bastaran las artes engañadoras de ella para apaciguarlo.

—"Él", ¿sabes, bien mío? —le llamaba siempre Él; así es como designaba siempre mi corderito a quien yo, por mi parte, solía nombrárselo como "tu Otelo"—. Él, ¿sabes?, está poniéndose insufrible. A veces ¡mira! lo mataría; y a veces me llega también a dar lástima. Me da lástima porque, el pobre, es bueno y me quiere. Si no me quisiera tanto ¿cómo iba a soportar esto? Ya son más de tres meses que no le dejo acercarse a mí, primero con tal o cual pretexto y, luego, cuando ya eran demasiados dolores de cabeza, diciéndole por fin con todas sus letras, como tú sabes muy bien que se lo he dicho, que, la verdad, no puedo porque . . . lo siento mucho, pero he dejado de quererlo, y no, y no, y no.

—Te preguntará él por qué has dejado de quererlo.

—Sí, claro; pero ésa es una pregunta idiota. Una deja de querer a alguien porque sí; no hace falta razón ninguna.

—¿Yo no soy una razón, entonces?

—¡Tonto! —se reía.

—Y dime, corderito, ¿él no sospecha? Sospechará que algo ocurre.

—Sospecha, sí. Vaya si sospecha. Yo le digo: "No irás ahora a venirme con celos. A ver: ¿de quién tienes celos?, le digo. Lo provoco así; y no me contesta; suspira y no me contesta; no se atreve. Le dará vergüenza confesar que tiene celos. Pone ojos de carnero degollado, y entonces me entran más ganas todavía de atizarle un palo en el testuz.

—Entre los cuernos, ¿eh?

—No seas así; no seas tan malo, querido. No digas esas cosas. El pobre me da muchísima lástima. Y la verdad es, ¿sabes?, que él me quiere más que tú.

Si la quería más que yo o no, eso no lo sé. Sé que él, su Otelo, era joven y buen mozo; que tenía ante sí un porvenir brillante, y que aun con sus recursos actuales le proporcionaba un nivel de vida, comodidades y lujos, que yo jamás hubiera podido ofrecerle. Y siendo así, cada vez que contemplábamos la perspectiva de cometer una barbaridad, liarnos la manta a la cabeza y, a costa de un formidable escándalo, romper con todo lo que fueran trabas para la felicidad completa de nuestro gran amor, me esforzaba yo por hacerle ver las cosas bajo la luz fría de la razón, no para disuadirla ni desanimarla, sino para que el paso, si llegábamos a darlo, fuera con una conciencia clara de sus consecuencias todas, y muy resueltos a afrontar los ineludibles sacrificios.

—Para mí, imagínate, corderito, no hay en ello sino ventajas. Yo ¿qué más puedo apetecer sino tenerte conmigo día y noche, siempre, siempre, noche y día juntos, mi corderito lindo y yo? Nada pierdo, y lo gano todo. Pero tú sí que tienes que pensarlo muy bien antes de decidirte. Esa casa tuya tan bien puesta y que te gusta tanto, los muebles que compraste con enorme ilusión cuando ibas a casarte y que te enorgullece ver admirados y envidiados por quienes te visitan, tu instalación magnífica de *high fidelity*, el proyector, todo eso . . . ¡despídete! ¡despídete para siempre! Lo dejarías atrás, y dejarías atrás al grupo mismo de la gente amiga, esos matrimonios jóvenes, los compañeros de tu Otelo y sus esposas, el círculo de las relaciones comunes, para quedarte, como oveja apestada, sola conmigo, en un rincón aparte.

Yo sabía cuánto le importaban todas esas cosas. Y era natural que le importaran mucho. Su vida estaba llena de satisfacciones, era lo que se llama una vida lograda y completa cuando vine yo a irrumpir en su esfera. Recuerdo la ocasión en que por vez primera nos encontramos: alguien me llevó a su casa donde estaba celebrándose una de esas reuniones medio sociales, medio profesionales (creo que para festejar un ascenso recién obtenido por Otelo, a quien yo aún no conocía), y caí allí, en una atmósfera ya bastante caldeada por las bebidas, como un extraño entre amigotes, un hombre al que, si más no fuera, por su edad se le debía cierta circunspección, y que, estando de paso en el país, atraía una atención curiosa de los otros. Dije a la encantadora dueña de casa alguna cortesía, y la vi ruborizarse de placer. Como joven esposa, se complacía —cualquiera hubiera podido darse cuenta— en su casa bonita, en su papel de dueña y anfitriona, en los amigos reunidos allí con tan ostensible alegría, y hasta de la presencia inesperada de este forastero —yo— que uno de ellos le había llevado; de este señor que, en aquel momento del saludo, reteniéndole un poco la mano, exageraba lo feliz de la oportunidad y ponderaba el gran honor, etcétera. Escaparse ahora, a los pocos meses de habernos conocido, conmigo, con aquel señor forastero que le hiciera ruborizarse de gusto elogiándole el muy exquisito con que su casa estaba montada, era tanto como abandonar esa casa, y todo lo que esa casa representaba, dejándose atrás el mundo en que hasta entonces había sido dichosa. Y esto ¿a cambio de qué? Pues a cambio de una vida estrecha y desordenada, que a mucha gente podría parecerle hasta sórdida, siempre en ambientes no muy distintos al de ese mismo cuarto de hospedaje donde acudía ella a visitarme dos o tres y aun cuatro veces por semana: una habitación sin más muebles que la cama, una mesita sobre la que se apilaban mis escasos libros, y el armario con toda mi ropa colgada de tres perchas. Eso o poco más —le hacía ver yo— era cuanto podía esperar de mí; eso era todo lo que podía prometerse de vivir conmigo. ¿Lo había pensado? ¿Se daba cuenta?

—Sí, será verdad; pero ¡vivir al lado tuyo!— ponderaba, apretando contra mi pecho su cabeza, cuyos rizos hermosos me divertía yo en peinar suavemente con mis dedos. —A tu lado, así —ponderaba—; así para siempre.

—¿Para siempre? Ni siquiera eso, querida; para unos cuantos años, muy pocos. Después de unos pocos años ¡se acabó! ¿No piensas tú, corderito mío, en la diferencia de edad que nos separa?

—¡Que no pronuncies esa palabra! Nada nos separa; nada podrá nunca despegarme de ti —exclamaba, vehemente. Y con obstinación, apretaba su frente desnuda contra mi pecho.

Pero insistía yo:

—Tus amigas, lo sabes muy bien, van a hacerse cruces: ¡disparate semejante! ¡y con un viejo!

—Te prohíbo, ¿me oyes?, que vuelvas a decir eso —protestaba, gritaba casi—. Eso no es verdad. Detesto oírtelo decir. Tú no eres ningún viejo.

—Para tus ojos cariñosos no lo seré; pero, dime, ¿cómo han de verme los ojos de la malevolencia ajena? ¿No te zumban ya los oídos con la rechifla? Imagínate los comentarios.

—¿Y qué me importa a mí? ¿Qué me importa?

Pero ¿cómo no había de importarle? Se quedó muy callada, y al cabo de un rato sentí correr sobre mi pecho algunas lágrimas calientes deslizándose hacia el costado. ¡Pobre corderito! De seguro, en su mente acosada por mis reflexiones estaba pintándose el cuadro de un triste futuro donde, a las penalidades de una vida sacrificada por amor, hubiera venido a juntarse la inevitable miseria física de los años.

—¿Para qué me dices esas cosas? Siempre adelantándose a las desdichas, ave de mal agüero, como si acaso pudiera uno

saber jamás . . . ¿O es que lo que quieres tú es terminar conmigo? Porque si lo que quieres es eso, más valía que, francamente . . .

Le tapé la boca, ¡corderito inocente!; pero ella retiró la cabeza, y continuó:

—Dime, vamos a ver: ¿es que tú has estudiado para fraile?; porque deberías salir a predicar por ahí: lo haces muy bien.

Como de costumbre, nuestras amarguras se disolvieron esa vez en risa. Pero lo cierto es que yo no estaba dispuesto a echar sobre mí la responsabilidad del tremendo disparate, y por eso le representaba implacablemente todas sus consecuencias, demasiado previsibles e inevitables, ¡ay! Habíamos llegado al fondo de un callejón sin salida, estábamos arrinconados. El escándalo iba a producirse: era indefectible, era inminente ya. O precipitar, pues, la explosión a la vez que salíamos corriendo para ponernos fuera de su alcance o, si no, irme yo por donde había venido, y quizás de ese modo la tormenta pasaba de largo sin descargar sobre nuestras cabezas.

—Tú no me das ánimos. Tú me echas siempre un jarro de agua fría. Tú lo que no quieres es cargar conmigo. Tú te lo piensas todo, todo lo calculas —me reprochaba—. Si de veras me quisieras como te quiero yo a ti . . .

—Demasiado bien sabes cuánto te quiero. Te quiero quizás más que tú a mí; más, seguramente. Lo que pasa es que, claro está, te quiero a mi manera. Y ya comprenderás cuál puede ser mi manera. No te olvides de que ya no soy . . .

Ahora era ella quien, con una expresión de dolor en su cara, casi una mueca, me tapaba la boca: "¡Que no!"

Pero finalmente tuvo que rendirse a la razón. Por poquito que yo la hubiera animado . . . Tuvo que rendirse a la razón, y decidimos, sin más, cortar por lo sano.

En nuestra última entrevista, la de nuestra despedida, le regalé una crucecita de granates: me juró que, así viviera mil años, hasta la hora de su muerte habría de llevarla colgada del cuello. "Como un voto", dijo.

Aquel día sus besos tenían el sabor salino de las lágrimas, y sus suspiros expresaban más sufrimiento que placer. Cuando por fin vi que, tras una triste ojeada al reloj, comenzaba a vestirse repitiendo, distraída, los gestos habituales, ni sé cómo pude sofocar mi congoja. Alguna vez, en la alegría de la playa, ese cuerpo querido que era en secreto mío; ahora, en la penumbra de mi habitación, lo veía cubrirse, separarse, desprenderse de mí, hacerse ajeno; y dentro de unos instantes ya estaría para siempre fuera de mi vida.

¡Doloroso desgarrón! Otros cinco años han volado desde entonces; cinco años más: hoy se cumplen. Casualmente ha venido a recordármelo una piececita hace tiempo pasada de moda: nuestro bolero *Fragancia de jazmines*. . . La amputación fue terrible, pero —hay que confesarlo— necesaria. Hoy, ya, la herida no duele. Tan cruel cirugía evitó su momento —¿qué duda cabe?— la amenazadora gangrena de los años y desengaños, dejándonos —a mí, y supongo que también a ella—, no tristes recuerdos del placer perdido, sino una memoria melancólicamente dulce de aquellos días tan felices.

Penélope

¿Aún son tus manos
Las dulcísimas arañas
Que suben y bajan por los hilos del arpa,
Y no descansan si antes no vacían de todo fruto
El nervioso follaje de la música?

No quiero otra cota de mallas
Ni más red aérea,
Que la tejida por ti como defensa
Contra las cuevas encapuchadas
Con el sudor del calamar.
No quiero tampoco ese porvenir
Tasado en un millón de ojos de oro,
Y que relumbra en la agujereada alforja
Donde las metáforas sobrenadan
Como un océano de chispas con alas.

Entre los hombres te dejé
En prenda de que mis himnos iban a volver,
Oh fastuoso rehén por cuya causa
Mis charcos murmuran sus sueños de escalera
Y se arrodillan mis raíces,
Cuando destituyo prostituidos trapos con insignias
E implanto vírgenes fuentes que tremolan
Sin tatuaje alguno

Por eso pregunto si esas manos tuyas
Que hilaban e hilaban sin cansarse nunca,
Corren todavía en el telar
Como agua por los surcos,
Como descalzos átomos en la pradera inextinguible

Por eso inquiero por el espigado minuto
Que no tiene los instantes contados;
Por las soberbias predicciones
En trance ya de encarnación:
Por tus manos, Penélope,
Que me aluzaron cuando nada veía
Y que esmaltaron de caricias,
Radiosos lunares
Más grandes que los cuerpos.

El suelo está volando.
Ahí donde concluyo mi verdugo también perece.
El porvenir se mide en minas,
No en quilates;
En deslumbramientos,
No en destellos que se interrumpen
En la verdeante alambrada de una zarza.

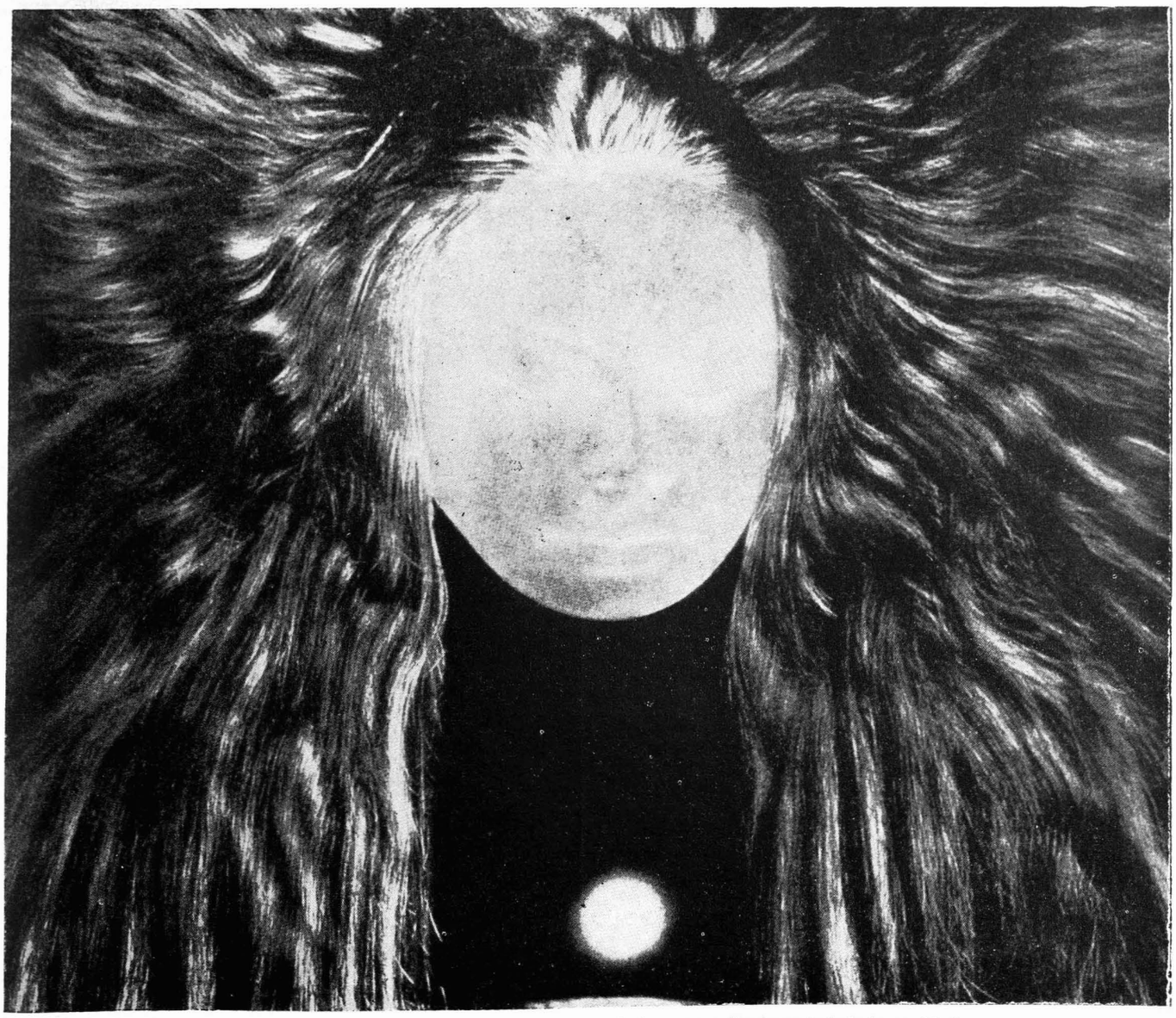
Tú lo sabes Penélope,
Cuando sus vuelos no son postizos
El hombre se llama ángel;
Heraldo de sí mismo,
Testigo fijo y de sol a sol
Cuando el brillor de sus trompetas
Estremece el umbral de lo que va a nacer.

Marco Antonio Montes de Oca

Todo el hechizo

Por André BRETON

Por lo que sé, me movía, en aquella época, la angustia en que me dejaba la desaparición de una mujer a quien no daré ningún nombre, para no dejar de satisfacerla, a requerimiento suyo. Esa angustia venía esencialmente de la imposibilidad en que me hallaba de tener en cuenta las razones de carácter social que habían podido separarnos, para siempre, como entonces ya sabía. Ahora esas razones ocupaban todo el campo de mi conocimiento, un conocimiento por otra parte bastante nublado por la falta de huellas objetivas de aquella misma desaparición, ora imponiéndose la desesperación a toda manera válida de consideración, me sumergía en el horror puro y simple de vivir sin saber cómo podía vivir aún, cómo podría seguir viviendo. Nunca he sufrido tanto, es mediocre decirlo, por la ausencia de un ser y por la soledad, que por su presencia en otra parte donde yo no estaba y por lo que podía imaginar a pesar de todo de su gozo por una fruslería, de su tristeza, de su tedio por un cielo de un día, un poco demasiado bajo. Es la brusca imposibilidad de apreciar una por una las reacciones de este ser en relación con la vida exterior, lo que siempre más me ha precipitado abajo de mí mismo. Todavía hoy no concibo que esto sea tolerable, no lo concebiré nunca. El amor, considerándolo desde el punto de vista materialista, no es de ninguna manera una enfermedad inconfesable. Como han hecho observar Marx y Engels (*La Sagrada Familia*), no es porque desalienta la especulación crítica, incapaz de asignarle *a priori* un origen y una finalidad, no es porque el amor, para la abstracción, "no tiene pasaporte dialéctico" (en el mal sentido de esta palabra) que puede ser proscrito como pueril o como peligroso. "Lo que la crítica ataca aquí —añaden Marx y Engels—, no es solamente el amor, es todo lo que es vivo, todo lo que cae directamente bajo los sentidos y es del dominio de la experiencia sensible; es, en suma, toda la experiencia material de la que no se puede nunca establecer de antemano ni el origen ni la finalidad." Me hallaba, digo, en el estado de un hombre que, creyendo haberlo hecho todo para conjurar la suerte contraria al amor, debía rendirse a esta evidencia de que el ser que le había sido durante largo tiempo el más necesario se había retirado, que el mismo objeto que, para él, había sido *la piedra angular del mundo material* estaba perdido. Alternativamente había considerado aquel objeto en su falta de equilibrio social bastante particular, me había considerado en la mía. Esto no había llegado más que a confirmarme la opinión de que sólo un cambio social radical, cuyo efecto sería suprimir, con la producción capitalista, las condiciones de propiedad que le son propias, lograría hacer triunfar, en el plano de la vida real, el amor recíproco, puesto que este amor, por su naturaleza, llega "a cierto grado de duración y de intensidad que hace que las dos partes consideren la no posesión y la separación como una gran desdicha, si no la mayor de todas" (Engels: *El origen de la familia*), y que, no obstante, le sucede que tropieza miserablemente, en caso de preparación insuficiente de esas partes, con consideraciones económicas tanto más activas cuanto que son a veces rechazadas. Tales ideas no me eran, a decir verdad, de ningún consuelo apreciable; no



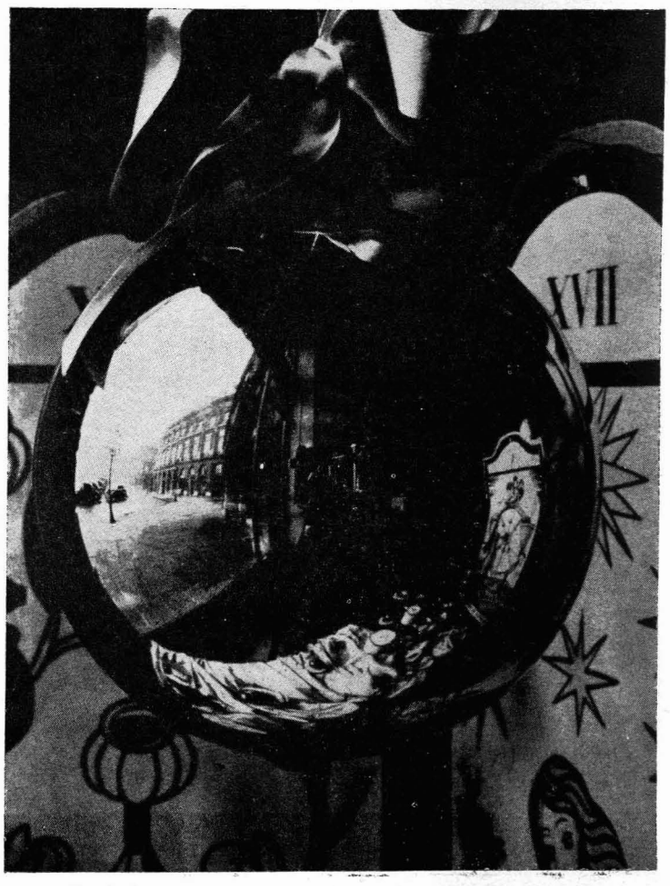
"no es solamente el amor, es todo lo que es vivo, todo lo que cae directamente bajo los sentidos"

ofrecían, al dolor que yo podía experimentar entonces, más que un derivativo muy débil. Otra cosa era, como si sintiera a cada segundo que el suelo huía bajo mis pies, el hecho de constatar que un objeto esencial, este bien exterior, se había sustraído a mis sentidos, arrastrando para mí y, como yo sabía, para mí solo, con él a todos los demás, arrojando una duda tan implacable sobre la solidez de todos los otros que mi pensamiento ya no los retenía, no sentía interés por ellos, los rechazaba no solamente como secundarios, sino como aleatorios. Sí, la partida estaba perdida, bien perdida: ni siquiera me quedaba ya, en las condiciones en que llegaba al desenlace, el orgullo de haberla jugado. Bajo mis ojos los árboles, los libros, las personas flotaban, un cuchillo en el corazón.

(No soy, en semejantes circunstancias, muy capaz de recurrir a las embriagueces vulgares. Me parece que con ello adquiriría rápidamente una idea de mí poco compatible con la continuación misma de mi vida. Detesto el mundo y sus distracciones. *Nunca* he llegado a acostarme con una prostituta, lo cual proviene, por una parte, de que nunca he amado —y que no creo poder amar— a una prostituta; y por otra, de que soporto muy bien la castidad, cuando no amo. Pero me parecería indigno por encima de todo, querer alejar la imagen de un ser amado por medio de la de un ser o de diversos seres no amados. Persisto en considerar las operaciones del amor, como las más graves: aparte de las consecuencias sociales que nunca me oculto que pueden tener, no trato de olvidar que, siempre desde el mismo punto de vista materialista, "es su propia esencia lo que cada uno busca en otro" (Engels). Para que sea así me parece necesario que la palabra *otro,* en esta frase, sea limitativa de una multitud de seres y, en particular, de todos aquellos que, para el individuo considerado, podrían ser pasajeramente causas de distracción y de placer. A fin de evitar toda confusión, tengo interés en añadir que no formulo aquí ningún principio general, no me propongo más que ayudar a la inteligibilidad de lo que precede y de lo que seguirá: no puedo hacerlo sin hablar de mí).

No obstante, volvía, lo más conscientemente del mundo, al desorden. Cuando los pensamientos amargos que venían cada mañana a asaltarme se habían cansado de dar vueltas en mi cabeza como ardillas quemadas, el automatismo sentimental, sexual, intentaba más o menos vanamente hacer valer sus derechos. Me encontraba de nuevo huraño ante esta balanza sin fiel, pero siempre centelleante, esta balanza borracha: amar, ser amado. La tentación absurda, pero inmediata de sustituir el objeto exterior ausente por otro objeto exterior que colmase, en cierta medida, el vacío que había dejado el primero, esta tentación se abría paso violentamente en ciertas obras, arrastrando por mi parte un comienzo de acción. Por otra parte me había dado a pensar que el error inicial que había podido cometer y que pagaba en aquel momento con un desprendimiento de mí tan cruel, residía en la subestimación de la necesidad de bienestar material que puede existir naturalmente, y casi sin saberlo ella, en una mujer ociosa que por sí misma no dispone de los medios de asegurarse este bienestar, de un cierto progreso en este sentido, que puede tener interés en realizar durante el curso de su vida. Debía reconocer que por este lado yo nunca había sido capaz de otra cosa sino de decepcionarla, de insatisfacerla. Por un reflejo moral bastante curioso —me doy cuenta de que no estaba lejos de atribuir a esto un sentido de reparación, del carácter humano más general—, de repente me había figurado que ya no debía acoger cerca de mí, si el porvenir lo permitía, más que a un ser particularmente desprovisto de recursos, particularmente esclavizado por la sociedad —con tal que su dignidad no hubiese sufrido nada por ello— y que al menos estuviese en mi poder ayudarlo a vivir por algún tiempo: el tiempo quo yo mismo lograría vivir. Nada dice que una mujer encantadora y estimable, si entonces hubiese podido ser advertida de mis disposiciones, no hubiese consentido compartir conmigo lo que tenía. A veces deploraba no poder publicar un anuncio en algún periódico ideal. A falta de permitírmelo, me representaba con celo, debo decirlo, las increíbles dificultades que un hombre puede encontrar para conocer a una mujer de quien, al verla pasar por la calle, augura algún bien. La hipocresía social, la defensa ante la cual mantienen las mujeres las insinuaciones de un número demasiado grande de sinvergüenzas, los desprecios siempre posibles por la calificación intelectual y moral de las callejeras, no sirven para hacer de esta empresa, en los peores momentos, un pasatiempo muy recomendable. Una cosa, sin embargo —que esto sea o no de naturaleza para indignar a diversos buenos apóstoles— me parece menos capaz que otra, de romper el hechizo bajo el cual haya podido dejarnos *una* mujer amada, que ha partido, *todo el hechizo,* que es el de la vida misma, y esta cosa es la persona colectiva de *la* mujer, tal como se forma, por ejemplo, durante un paseo solitario algo prolongado, en una gran ciudad. Lo rubio hace extrañamente valer lo moreno, y a la inversa. Las pieles muy hermosas se exaltan y exaltan con ellas las miserables pañoletas. En el misterio siempre asediador de las variedades de cuerpo que se dejan adivinar, hay que sostener parcialmente la idea de que no todo está perdido, puesto que la seducción pone aún, por todos lados, tanto de su parte. ¿Esta mujer que pasa, a dónde va? ¿En qué sueña? ¿De qué podrá estar tan orgullosa, ser tan coqueta, tan humilde? Las mismas preguntas se repiten para otra, aún antes que ésta haya pasado. Un gran ruido se produce, ruido vivo, ruido claro, ruido de construcción y no de derrumbe, que es el del esfuerzo humano buscándose unánimemente una justificación, no fuera del ser humano, sino a la vez en sí mismo y en otro. ¡Qué belleza en eso, qué valor, qué nitidez, a pesar de todo! La mujer de París, esta criatura compuesta, hecha diariamente de todas las imágenes que van a mezclarse en los espejos de afuera, ¡cuán desfavorable es a los pensamientos replegados sobre sí mismos, cuán desconcertante en la soledad y en la desdicha! Si de pronto el ser inmediato más sensible me falta, la única probabilidad que tengo de volver a descubrirlo (aquel que puede haberse convertido en otro, o aquel), de volver a descubrirlo, conociéndolo esta vez en su realidad, es entretanto, el haber podido realizar esta operación capital del espíritu que consiste en ir del ser a la esencia. En esto debe consistir todo el secreto de los poetas, que pasan por encontrar sus acentos más patéticos en la desesperación. En ningún dominio la ley de la negación y de la negación de la negación, logra verificarse de una manera más impresionante. A este precio es la vida.

Es natural que el ser inmediato objeto del amor, una vez desaparecido, ese rodeo por la esencia, es la medida en que se prolonga inútilmente y esto a causa de la posibilidad para el espíritu de retorno al ser, favorece cierto número de actitudes inhumanas y engendra falsas gestiones. Me explico. Según todas las probabilidades, el amor sometido en un ser al ritmo general de su evolución, tiende a perfeccionarse filosóficamente, como el resto. Puede ser que yo descubra más tarde la razón profunda, que todavía se me escapa, de esta incompatibilidad finalmente declarada entre yo y lo que había querido tener más cerca de mí, y, según toda verosimilitud, percibiré entonces que, en efecto, de un ser inmediato, como aprendido de memoria, no había sabido hacer plenamente para mí un ser real. Sin duda, yo tampoco habré logrado ser bien real para



"las imágenes que van a mezclarse a los espejos de afuera"

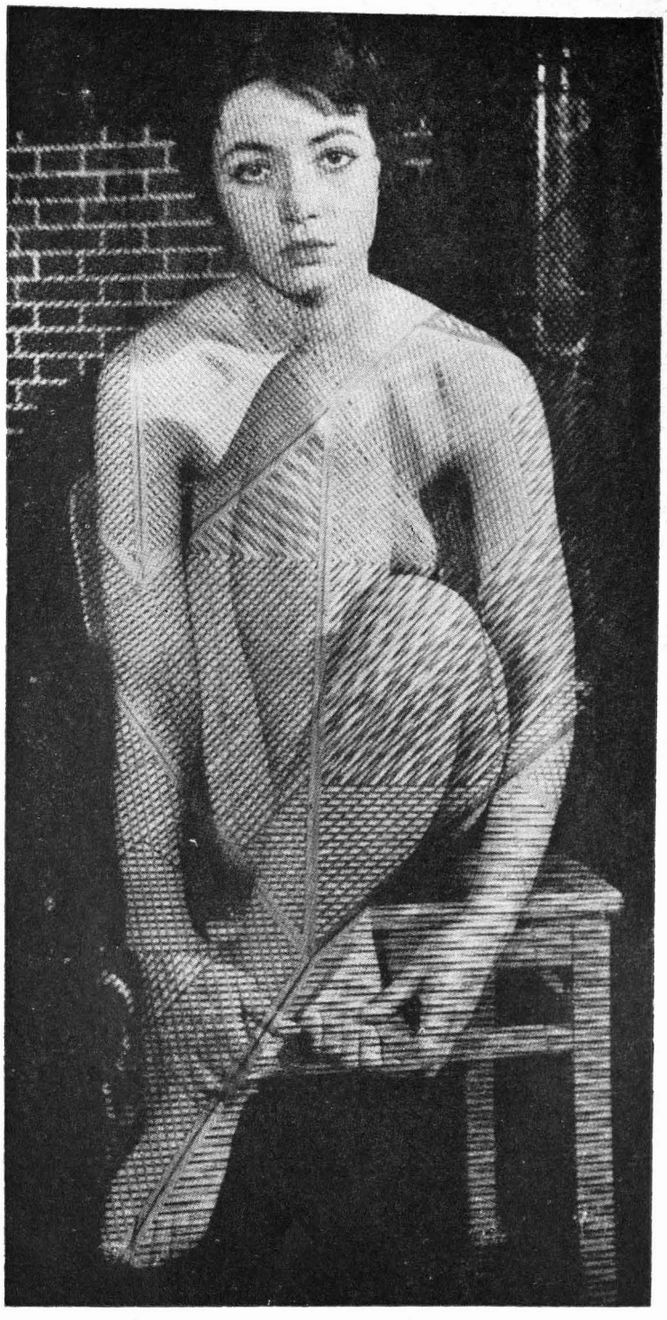
aquel ser. Pero, hecha esta deducción, ¿cómo no esperar ser más dichoso un día o, a falta de esto, cómo no querer que un hombre que habrá leído estas líneas sea, un poco a causa de ellas, menos desdichado que yo? No es imposible, digo, que yo adquiera a mis expensas el poder de considerar a otro ser como real, o de hacer considerar a otro ser como real por alguien que lo ame. Tanto mejor si mi testimonio ayuda a ese hombre a deshacerse, como yo quiero deshacerme, de toda sujeción idealista. Lo conseguirá errando menos de lo que yo habré errado en estas sombrías calles. Si se está expuesto, en circunstancias del orden de las que he descrito, a un desquiciamiento moral más o menos completo, es, hay que decirlo, que los medios de conocimiento que son propios del amor que sobrevive a la pérdida del objeto amado, estos medios ya sin aplicación, tienden impacientemente, con todas sus fuerzas, a volver a aplicarse. Tienden a volver a aplicarse porque la posición puramente especulativa que de pronto se ha asignado al hombre se revela insostenible. Helo aquí, bruscamente peleando con un mundo en el que todo es indeterminado. ¿Cómo evitará esta vez engañarse y engañar a algún otro sobre sí mismo? ¿Determinará? Está destrozado, confuso, débil, deslumbrado. ¿No determinará?

Para vivir, tiene que determinar. Tiene que ponerse a preferir esto y aquello. Unos ojos muy bellos, como los de esta alemana, pueden con todo, ser un oasis. He omitido decir que no me hallaba al día siguiente de aquel en que me había aparecido con certeza el carácter irremediable de la situación que se me había planteado en relación con la mujer a quien amaba. Ya habían pasado varios meses, durante los cuales agoté todas las formas de verme ir y venir en un callejón sin salida. Para engañar este automatismo exigente de que he hecho mención más arriba, incluso había llegado cierta noche a apostar con unos amigos que dirigiría la palabra a diez mujeres de aspecto "honrado" entre el Faubourg Poissonniere y la Ópera. Ni siquiera me otorgaba el permiso de elegirlas. Era para sorprender el primer movimiento de ellas, para oír sus voces. No llegué más allá de la octava y, entre este número, sólo encontré una, muy poco atractiva por otra parte, que no quisiera contestarme. Cinco de las otras se dignaron aceptarme una cita. Detesto, huelga decirlo, esta clase de actividad, pero en aquella circunstancia le encuentro una excusa: dentro de lo desconocido en que me debatía, era mucho para mí hacer que aquellas desconocidas se volvieran hacia mí. Otra vez me paseé, llevando en la mano una hermosísima rosa roja que destinaba a una de aquellas damas del azar, pero, como les aseguraba que no esperaba de ellas nada más que poder ofrecerles la flor, me costó muchísimo encontrar una que quisiera aceptarla.

La joven del 5 de abril, a la que me reprochaba cruelmente no haber seguido, reapareció dos o tres veces por los alrededores del café. Puede decirse que yo no había dejado de estar al acecho, con la esperanza de encontrarla sola y poder entregarle una tarjeta en la que había escrito estas palabras, después de haberlas hecho traducir para ella: "No pienso más que en usted. Deseo locamente conocerla. ¿Aquél señor es quizá su hermano? Si no está usted casada, pido su mano." Seguía la firma y: "Se lo suplico." No tuve la más mínima ocasión de entregarle aquella tarjeta. Hasta dos días después, a partir de los cuales no volví a verla, en efecto, no se presentó ante mí más que acompañada de la persona del primer día, pero ésta de un instante a otro más manifiestamente hostil a sus manejos, siempre los mismos, y a los míos. Hice lo imposible por procurarme su dirección, pero las incesantes precauciones que se tomaban, muy a su pesar, para que aquélla me permaneciera oculta, resultaron suficientemente eficaces.

¡Qué corto resulta este relato! Apenas presentado un personaje se le abandona por otro —¿y aun quién sabe si por otro? ¿Para qué, entonces, este esfuerzo de exposición? Pero el autor, que parecía haber emprendido la tarea de entregarnos algo de su vida, ¡habla como en sueños!— *Como en sueños.*

El 12 de abril, hacia las seis de la tarde, me paseaba con mi perro Melmoth por los boulevares exteriores, cuando, a la altura de la Gaite Rochechouaert, ante la cual me había inmovilizado el cartel de *Pecado de judía,* descubrí cerca de mí a una joven cuya atención no parecía menos vivamente atraída por aquel cartel. Demasiado ocupada para fijarse en mí, me dejaba contemplarla a mi sabor. Nada en el mundo más encantador, menos abreviable que aquella contemplación. Muy aparentemente pobre, como sin duda debía ser en aquella época de mi vida, ya lo he dicho, para que toda la emoción de que soy capaz al ver a una mujer entrarse en juego, podía hacer evocar en el primer instante a aquella por la que Charles Cros, al final de su más bello poema, *Libertad,* no pudo encontrar más que estas palabras insuficientes y maravillosas:



"un no sé qué de cegador y de tan grave"

Amiga esplendente y morena

o aun aquella, cuyos ojos tenía, sí, los ojos que desde hace quince años no han dejado de ejercer sobre mí su fascinación, la *Dalila* de la pequeña acuarela de Gustave Moreau que me ha hecho ir tan a menudo al Luxemburgo para volver a verla. Aquellos ojos, bajo las luces, si recurro a una comparación a la vez más lejana y más exacta, me hicieron pensar inmediatamente en la caída, sobre una agua tranquila, de una gota de agua imperceptiblemente teñida de cielo, pero de un cielo de tempestad. Era como si aquella gota se hubiese mantenido indefinidamente en el instante en que una gota toca el agua, justo antes de aquel en que, con lentitud, se la podría ver fundirse en ella. Esta imposibilidad, reflejada en un ojo, era para condenar las aguasmarinas, las esmeraldas. A la sombra, como lo vi después, podía uno hacerse de él la idea de un rozar continuo, y sin embargo, recomenzado sin cesar, de aquella misma agua por una punta finísima que llevara una minúscula porción de tinta china. Todo, en la gracia de aquella persona, era lo contrario de premeditado. Vestía cosas de un negro lamentable que, además, le sentaba muy bien. Había en su porte, ahora que vagaba a lo largo de las tiendas, un no sé qué de cegador y de tan grave, por ser perfectamente ignorado por ella, que no podía menos que recordar, en su ley, que pacientemente tratamos de vislumbrar, la gran necesidad *física* natural al tiempo que hacía pensar más tiernamente en la displicencia de ciertas flores altas que empiezan a abrirse. No tardó así mucho tiempo

en sólo tener que pasar para desalentar con su silencio, ni siquiera hostil al asalto de cortesía y de descortesía al que, en semejante lugar, un domingo por la tarde, toda su persona la exponía. Observé con emoción que nadie insistía cerca de ella. Todos aquellos que, sin haberla visto siquiera, se arriesgaban a emprenderla, desperdiciaban sus piropos, sus chanzas. Se alejaban en seguida, con aire ausente, concediéndose nada más el derecho de volverse para estimar, con una mirada, el encanto del talle y lo que la media de hilo daba a entender, irreprochablemente, de la pantorrilla. Vacilé largo rato antes de acercarme a ella, no porque aquellos diversos ejemplos desgraciados pudiesen disuadirme, pero apenas si me había visto y por poco me hubiera conformado, aquel día, con la certeza de la existencia de semejante mujer. Fue necesario, para que me decidiera, que, volviendo bruscamente sobre sus pasos, emprendiese el camino por la acera desierta que bordea, después de pasar el boulevard Magenta, el hospital Lariboisière. Hoy digo: Lariboisière, pero recuerdo que entonces busqué vanamente poner un nombre al establecimiento que rodean aquellos largos muros sombríos, cubiertos de cuando en cuando de carteles desgarrados. No ignoro sin embargo, la situación de ese hospital, pero, a juzgar por una inscripción leída inconscientemente que no designa más que un servicio particular de aquél, estaba dispuesto a creer que era más bien la maternidad (cuyo emplazamiento exacto me es también conocido desde hace mucho tiempo). Esta confusión, muy parecida a las que pueden producirse en sueños, prueba, según mi opinión, el reconocimiento de la maravillosa *madre* que había en potencia en aquella joven. Así se realizaba, como vemos, mi más imperioso deseo de entonces, si no el de no morir, al menos el de sobrevivirme en lo que antes de morir había podido considerar como admirable y viable. Sé que el eclipse del hospital Lariboisière podía, por otra parte, ser debido al hecho que al ver de pronto a aquella persona eminentemente deseable, no había podido menos de preguntarme vagamente qué podía estar haciendo allí, a aquella hora, de concebir alguna duda vivamente combatida de inmediato, sobre su moralidad y, correlativamente, sobre su salud. A las primeras palabras que le dirigí, contestó sin embarazo (yo estaba demasiado emocionado para formarme una idea nueva de sus ojos fijos en mí) y hasta me dispensó la gracia de parecer encontrar un poco inesperado lo que le decía. Mi maravilla, lo digo sin miedo al ridículo, mi maravilla no conoció ya límites cuando ella se dignó invitarme a acompañarla hasta una salchichonería vecina, donde quería comprar pepinillos. A propósito de esto, me explicó que iba a cenar, como todos los días, con su madre y que ni una ni otra sabían apreciar una comida, si no iba acompañada de pepinillos. Me veo de nuevo ante la salchichonería, reconciliado de pronto, como cosa imposible con la vida cotidiana. Ciertamente, es bueno, es superiormente agradable comer, con alguien que no nos sea del todo indiferente, pepinillos, por ejemplo. Era necesario que esta palabra fuese pronunciada aquí. La vida está hecha también de estas pequeñas costumbres, está en función de estos gustos mínimos que se tienen, que no se tienen. Aquellos pepinillos me sirvieron de providencia, un cierto día. Sé que estas consideraciones no podrán agradar a todo el mundo, pero estoy seguro de que no hubiesen desagradado a Feuerbach, lo cual me basta. (Me gustan mucho, por otra parte, los escritores naturalistas: pesimismo aparte —son verdadera mente demasiado pesimistas—, considero que han sabido sacar partido de una situación como aquella. Los encuentro, en término medio, mucho más poetas que los simbolistas que, en la misma época se esforzaban por embrutecer al público con sus lucubraciones más o menos ritmadas: Zolá no era malo, realmente, en cuanto a empuje; los Goncourt, de los que se tiende cada vez más a representarnos solamente los resabios intolerables, no eran incapaces de ver, de palpar; Huysmans entre todos, antes de hundirse en la fangosa vacuidad de *En camino*, no había dejado de ser muy grande y habría fundamento para dar por modelo de *honradez* a los escritores de hoy los libros cada vez menos leídos de Robert Caze. A pesar de todos sus defectos. Solamente Alfonso Daudet, verdadero portavoz de la pequeña burguesía de su época, se había, en todos los puntos definido con ella como un ser vil, repugnante, despreciable. Persisto en creer que, el talento aparte, lo repetiré, aquellos escritores por otra parte se equivocaron totalmente). Los pepinillos están ahora envueltos, podremos marcharnos. El tiempo no me ha parecido nunca menos largo. Para mí, de nuevo, no hay nadie más en el boulevard, tanto escucho, tanto espero que de aquellos labios risueños caiga la sentencia imprevisible que hará que yo viva o que otra vez no sepa cómo vivir mañana. Me entero por aquella joven que es bailarina, que como cosa extraordinaria ama su oficio, que vive allí —atravesamos la plaza de la Chapelle—, en casa de sus padres, muy cerca. Me encanta hallarla confiada, atenta, aunque al parecer poco curiosa por mí, lo cual me ahorra tener que entrar, como a cambio de aquella atención y aquella confianza no podría evitar hacerlo, en detalles aflictivos referentes a mí. Al despedirse, me concede, sin hacerse de rogar, una cita para el día siguiente.

Desde entonces he tenido varias veces la ocasión de volver a ver la fachada ruinosa y toda tiznada de la casa de la calle Pajol, por cuya puerta había visto desaparecer a aquella amiga de una tarde —que no debía serme nunca más amiga. Aquella fachada es tal que no conozco otra más entristecedora. ¿Cómo puede un ser físicamente tan excepcional permanecer, divirtiéndose con ello, varias horas del día al fondo de aquel patio, tras aquellas cortinas grises? ¿Cómo puede atravesar sin daño, varias veces al día, la abominable y al mismo tiempo sorprendente encrucijada de la Chapelle, donde mujeres parecidas todas a viejos odres, descubriendo el escote, requieren todavía al transeúnte que "les pague un litro"? Esto, por otra parte, no era ya más que un aspecto accesorio del problema. Si he dicho la verdad, hubiera debido bastarme, puede pensarse, haber reanudado el contacto con la vida exterior por la gracia de aquel ser, sin por ello esperar más de lo que me había dado. ¡Pero, vayan ustedes a contar con la esperanza! Yo no dudaba de que la bella paseante del domingo volviera al día siguiente, como había dicho, y confieso que enloquecí al no verla. Ese enloquecimiento era, por otra parte, en todo preferible a aquello de que me había sacado su aparición. Para mí, la vida había vuelto a tener un sentido y hasta el mejor sentido que pueda tener. Terminé por informarme, en la calle Pajol, de su nombre, a fin de hacerle llegar una carta. No recibiendo respuesta, pasé varias tardes consecutivas hastiándome por ella, pero sólo por ella; en el pequeño jardín de la plaza que ella debía bordear cada día para salir y para volver, pero no logré verla. Aquella ausencia voluntariamente prolongada terminó, como era de esperar para mí, en una idealización completa, de una fuerza tal, que ya no me atreví a ir más a su encuentro por miedo de no reconocerla. En efecto, lo había olvidado todo de su silueta, de su porte y, por poco que sus ojos estuvieran bajos, no me sentía capaz de identificarla a tres pasos de distancia. No por esto le estaba menos agradecido por no haberme despedido bruscamente el domingo, y hasta este agradecimiento, en mí, no tardó en tomar un giro ligeramente enfático, bastante singular. Sin esperar, ciertamente, a forzar así la resistencia que ella me mostraba, pensé en aturdirla con pequeños regalos, cuyo mismo carácter desinteresado los hacía valer muy especialmente a mis ojos. Es así que le hice llevar una gran azalea en maceta, que elegí por su color rosa y de la que no me cansaba de imaginar la entrada teatral en el patio negro y la escalera verosímilmente sórdida de su casa. Una tarjeta de visita muy lacónica me dio las gracias. Algunos días más tarde, una inmensa muñeca vestida de hada tomó el mismo camino que la flor, pero, esta vez, no había tenido el valor de dejarla partir sin una carta. Este último envío me valió la aceptación de una cita que solicitaba. Le debí también el comprender, en el curso de la conversación que resultó de ellos por la mañana del domingo 19, y en la que se trató, sobre todo, mientras yo dejaba hablar, de menudos incidentes profesionales y de diversiones inocentes sacadas de la pequeña correspondencia de los periódicos galantes, que yo no podía tener nada en común con aquella niña que tenía dieciséis años y a quien, en mi confusión, le había atribuido veinte. Fue ella, sin embargo, quien decidió conmigo terminar allí, olvidando que había ofrecido volver a verme dos días después. Era, pues, verdad que no debía encontrarse en mi camino más que aquel primer domingo. Le guardo todavía una gratitud infinita por haberse encontrado allí. Ahora que ya no la busco, sucede que la en cuentro algunas veces. Tiene aún los ojos igualmente hermosos, pero es forzoso reconocer que ha perdido para mí su prestigio. Como para que nada subsista entre ella y yo, de las palabras, sin duda de importancia demasiado desigual que pudimos cambiar, cuando pasa cerca de mí vuelve la cabeza de un modo bastante inexplicable a fin de no tener que contestar a un saludo eventual.

Fragmento de *Los vasos comunicantes*, que próximamente publicará la Editorial Joaquín Mortiz en su serie del Volador.

—*Traducción de Agusti Bartra*

Susana San Juan

(El mito femenino en *Pedro Páramo*)

Por José DE LA COLINA

Si toda creación se realiza en varios planos —de alguno de los cuales el creador no es por entero consciente— y si lo que generalmente tomamos por el tema de una obra puede ser sólo una de las muchas apariencias del tema verdadero, a través de las cuales el escritor nos incita a un trabajo de descubrimiento, *Pedro Páramo* puede entenderse no sólo como la historia de un cacique y del pueblo llamado Comala, sino también como la de un hombre en busca de su padre y del pasado de su madre (Juan Preciado) y la de una mujer misteriosa e inalcanzable (Susana San Juan). Releído a los diez años de distancia de su aparición, *Pedro Páramo* puede ser *otro* libro, una novela presidida por la obsesión de la mujer y aun por una galería de memorables personajes femeninos cuya sustancia es la del mito. Mitos colectivos y mitos individuales: mitos del mexicano y mitos propios a Juan Rulfo.

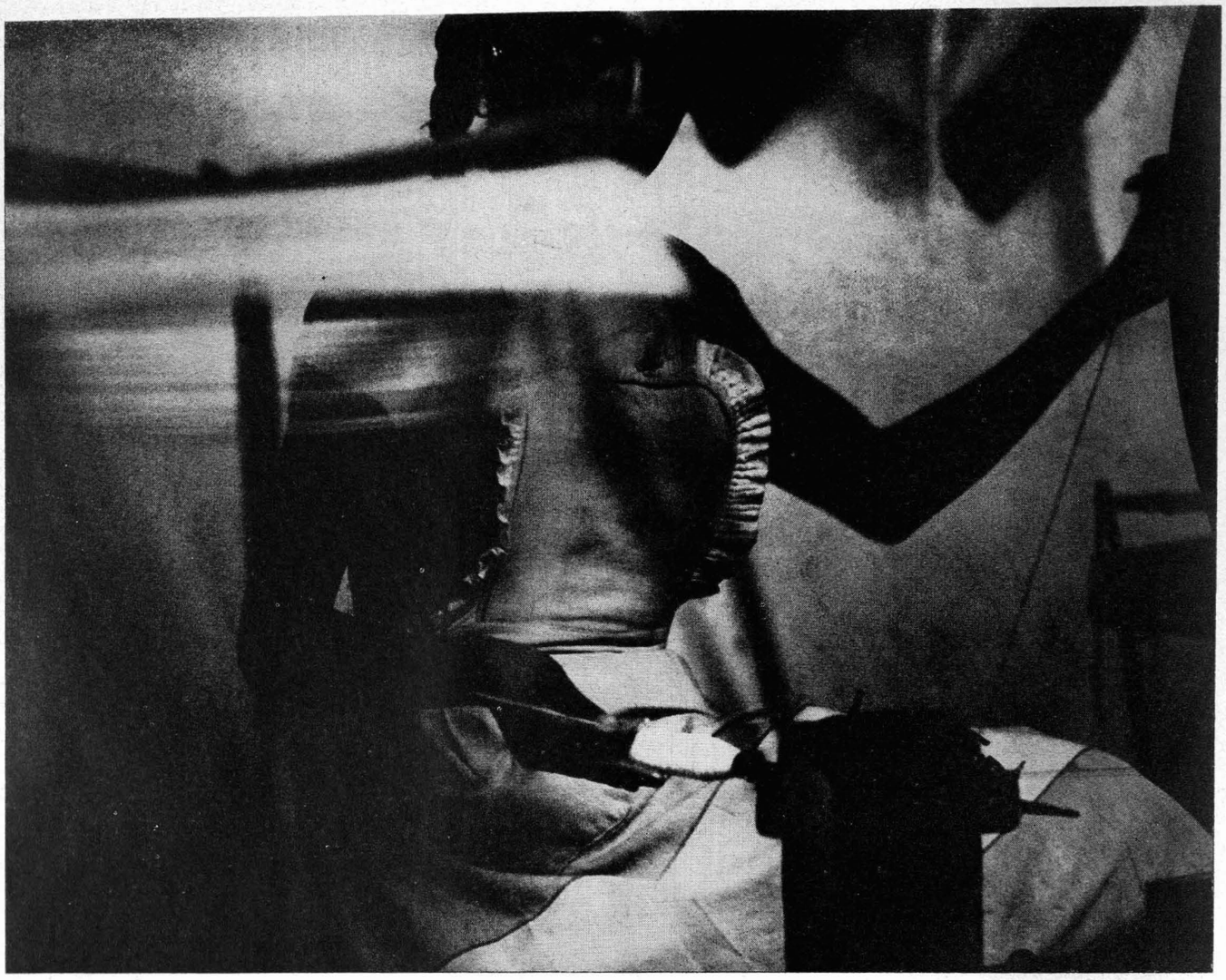
"Vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Pedro Páramo". Juan Preciado entra en Comala. Llegada la noche, los fantasmas vienen a su encuentro, y más que los fantasmas los "murmullos", es decir, las voces desordenadas en el tiempo y traídas y llevadas como por las ráfagas de una memoria impersonal, de los difuntos habitantes de Comala. A través de la aventura de Juan Preciado —que será la aventura total del hombre según la visión del mexicano: vida, muerte y más allá— vamos a saber de la voluntad, pasión y muerte de Pedro Páramo, este enigmático personaje que es sólo una presencia en hueco, del que apenas se nos ha dicho que es "un rencor vivo", y que dejó en el mundo muchos hijos no reconocidos ("El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo").

Así pues, Juan Preciado baja a los infiernos para buscar a su padre, pero esta búsqueda es también, de algún modo, la de la madre, Dolores Preciado. La obsesión del hijo parece ser, más que ese hombre tan lejano que resulta casi abstracto, la misma madre, y se diría que el viaje a Comala, después de la muerte de ésta, responde al deseo de encontrar la imagen viva de ella y de reunirse en su pasado. Del mismo modo que otros llevan al pecho la imagen de la Virgen o la de la mujer amada, Juan Preciado lleva el retrato de su madre: "Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón." Este amor de Juan Preciado por su madre, toma la forma de una identificación: "Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver." En Comala Juan Preciado encuentra el fantasma de una mujer que le dice que *pudo ser* su madre. Esta es una primera degradación de la imagen de la madre, porque *cualquier* mujer pudo ser la madre de Juan Preciado, ya que las mujeres de Comala, poseídas por Pedro Páramo, no tenían para él individualidad, no tenían alma, eran objetos de los que se servía para satisfacer su deseo e incluso su afán de poder (y este último caso es precisamente el de la madre de Juan Preciado, "Doloritas").

Esta obsesión de la madre nos lleva, acompañando a Juan Preciado, de la imagen de "Doloritas" a la de Pedro Páramo, y de ésta a la de Susana San Juan, "una mujer que no era de este mundo". Lo femenino abre y cierra este periplo.

Dolores Preciado y Susana San Juan, no son las únicas mujeres de la novela: están todas esas mujeres espectrales que recorren las calles, almas en pena que acosan a Juan Preciado con sus "murmullos" (y recordemos que el título original era, precisamente, *Los murmullos*). Está esa mujer que forma con su hermano una pareja incestuosa, porque "de algún modo había que poblar el pueblo", y que Juan Preciado encuentra desnuda, como si fueran la primera pareja humana, Adán y Eva en un arrasado Paraíso Terrenal. Es una pareja maldita, por supuesto, y está condenada a no tener hijos, esa única justificación de los amantes a ojos de la Divinidad y de los demás hombres. Y hay aún otra figura de madre frustrada (¡el tema de la madre, siempre!), Dorotea la Cuarraca, que ha servido de celestina al hijo de Pedro Páramo y que también se ha visto condenada a no engendrar: "Y mientras viví nunca dejé de creer que fuera cierto; porque lo sentí entre mis brazos, tier-

"Vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Pedro Páramo"



"traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver"

nito, lleno de boca y de ojos y de manos; durante mucho tiempo conservé en mis dedos la impresión de sus ojos dormidos y el palpitar de su corazón. ¿Cómo no iba a pensar que aquello fuera verdad? Lo llevaba conmigo a dondequiera que iba, envuelto en mi rebozo, y de pronto lo perdí. En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera. Ese fue el otro sueño que tuve. Llegué al cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. Todas las caras eran iguales, hechas con el mismo molde. Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: 'Esto prueba lo que te demuestra'."

¿Pero quién es Susana San Juan? Es por ella que Pedro Páramo ha querido convertirse en el señor de Comala, en el dios omnipotente de ese cerrado universo en el que nada se le resiste, ni los hombres, ni las mujeres, ni las bestias. El cacique vive tensamente este desesperado intento de sobrepasar su soledad, de poseer en cuerpo y alma a esa mujer que ama desde la niñez. Su pasión es la pasión terrible, destructora, del amor romántico; es la pasión de Heathcliff por Catalina, en *Cumbres borrascosas*. Una pasión que ha perdido su inocencia y su paraíso en cuanto ha dejado la zona de la infancia.

La primera referencia que tenemos de Susana San Juan es cuando el niño Pedro Páramo, mientras cumple una función física groseramente terrena, piensa en la niña como un ser alto, casi aéreo, ya inasible:

"Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. 'Ayúdame, Susana' y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. 'Suelta más hilo'.

"El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido, como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

"Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.

"—Te he dicho que te salgas del excusado, muchacho.

"—Sí, mamá, ya voy."

Pero aún veremos a Susana hacerse más distante al amor y al deseo:

"A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y a donde no llegan mis palabras."

"*. . . donde yo no puedo alcanzarte ni verte . . .*" Y toda la vida de Pedro Páramo va a ser un intento de alcanzar ese Otro que se le escapa, de ver en el fondo del alma de esta mujer que le resulta tanto más *única* en cuanto le es más *extraña*. Cuando tiene al fin en su poder a Susana San Juan, es porque, según dice uno de los "murmullos", "se la entregaron ya sufrida y quizá loca".

La primera vez que oímos el "murmullo" de Susana San Juan es cuando la novela está muy avanzada. Desde el principio Susana está aislada de todos los demás, rodeada de un clima trágico, de una soledad impuesta por la enfermedad de su madre, que aleja a los del pueblo y que le hace ver "borrosa la cara de la gente". Tras la muerte de su madre, Susana deja Comala, y Pedro Páramo crece recordándola, construyendo el vasto mundo de la hacienda de la Media Luna, avasallando al pueblo, convirtiendo la vida que lo rodea en una prolongación demoníaca de sí mismo. Y un día Susana reaparece. Su reaparición se sitúa bajo el signo de la ambigüedad: al informar a Pedro Páramo, el mayordomo Fulgor Sedano deja ver algo de equívoco en las relaciones entre Susana y Bartolomé San Juan, su padre:

"—(. . .) ¿Han venido los dos?

"—Sí, él y su mujer. ¿Pero, cómo lo sabe?

"—¿No será su hija?

"ha perdido su inocencia y su paraíso en cuanto ha dejado la zona de la infancia"

"—Pues por el modo como la trata, más bien parece su mujer."

El equívoco se prolonga hasta las páginas finales cuando el Padre Rentería llega a asistir a Susana, ya moribunda, desnuda en su lecho, y ésta lo confunde con su propio padre, que ha muerto. La idea del incesto y la promiscuidad, de la promiscuidad carnal y espiritual, se haya latente a lo largo de toda la novela.

Como Pedro Páramo, Susana San Juan es un ser fascinado por las imágenes obsesivas de su memoria, cercado también por un pasado en el que se sitúan unos pocos y precarios momentos de felicidad. En ese pasado está el mar y hay sol y hay la presencia de un hombre, Florencio, un hombre que por supuesto ya no existe. Pedro Páramo está fuera de ese pasado que Susana San Juan sueña con insistencia. Lo más que puede es ordenar la muerte "accidental" de Bartolomé San Juan, pero no puede sustraer a Susana de esa memoria obsesiva, fascinada, que la separa de él, que le hace ajena el alma de ese cuerpo que él contempla desde fuera, siempre desde fuera.

"Pensaba más en Susana San Juan, metida siempre en su cuarto, durmiendo, y cuando no, como si durmiera. La noche anterior se la había pasado en pie, recostado en la pared, observando a través de la pálida luz de la veladora el cuerpo en movimiento de Susana; la cara sudorosa, las manos agitando las sábanas, estrujando la almohada hasta el desmorecimiento.

"Desde que la había traído a vivir aquí no sabía de otras noches pasadas a su lado, sino de estas noches doloridas, de interminable inquietud. Y se preguntaba hasta cuándo terminaría aquello.

"Esperaba que alguna vez. Nada puede durar tanto, no existe ningún recuerdo por intenso que sea que no se apague."

En esto Pedro Páramo se equivoca, naturalmente, ya que su misma obsesión contradice esa idea. Susana puede, como Pedro, ocupar toda su vida con la evocación febril de un instante, el instante en que más cerca se estuvo de la comunión con el ser amado. Susana se ha construido un mundo en torno a ese instante, a esa imagen del mar y el sol y el rostro de Florencio, como Pedro Páramo se ha construido un mundo con unas cuantas imágenes de su niñez, en las que está siempre Susana. Pero esos mundos *no comunican nunca*. "¿Pero, cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber." Es decir, no *una* de las cosas, sino la más importante, puesto que ella, Susana, es la clave del mundo que él ha intentado contruir hacia fuera, ese mundo objetivo que se llama la Media Luna y Comala. El desconocimiento del mundo propio de Susana San Juan hace que el mundo de Pedro Páramo se le haga ajeno a su propio constructor. La resistencia del Otro, del único ser que Pedro Páramo no ha logrado hacer *suyo*, corrompe todo el poder del cacique, erosiona lentamente su voluntad. Cuando Susana San Juan muere, Pedro Páramo no tiene ya un sólo motivo para sostener el mundo que lo rodea y abdica de su voluntad.

"Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:

"—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

"Y así lo hizo."

Con Susana San Juan muere la voluntad de Pedro Páramo. Con la voluntad de Pedro Páramo muere Comala. No quedan sino los murmullos, la memoria colectiva reconstruyendo imágenes en el silencio, en el polvo, en el vacío . . .

Esta novela de la voluntad de poder, de personajes que se buscan y no se encuentran para sólo reunirse en la muerte, o mejor dicho, después de la muerte, en una sutil zona rescatada al olvido, es también, y quizá más que nada, una novela sobre el amor imposible. He aquí lo que considero su tema secreto y poderoso, ese tema que la emparenta con un libro también breve, también tenso y fascinante: *Aurelia*, de Gerard de Nerval. No creo que haya en nuestra literatura narrativa, otro testimonio así de ardiente del amor pasión, de ese amor que por su propia intensidad destruye a los amantes y los convierte en polvo,

mas polvo enamorado.

La literatura guaraní

Por Alfredo LÓPEZ AUSTIN

América es aún caldero de alquimista. * Las diversas culturas indígenas, ante la presión del mundo mecanizado que empuja y domina, se transforman en diferentes grados, casi siempre en la forma anárquica que produce la resquebradura de las líneas directrices de la organización social. Hoy la efervescencia secular parece no haber disminuido en el trozo de tierra codiciada y en el corazón del mestizo. Mañana, inexorablemente, la fuerza inconsciente del mundo guiado por cifras económicas, del dirigente impersonal que da a la humanidad como aspiración suprema la producción de un rédito, habrá impuesto, en forma plena, una cultura sobre otras. El devenir histórico otorgará a los hombres nuevos fines, nuevos instrumentos, nuevos derroteros en una vida que será como la de hoy y siempre: suya y conflictiva. Pero el doloroso proceso de transformación caótica habrá tal vez cesado, y ocupará su lugar otro más suave, capaz de permitir a los componentes de las nuevas sociedades la adaptación gradual al necesario cambio cultural.

La acción indigenista, por tanto, no tiene como fin propiciar ni evitar lo inexorable. Su problema no es el indio en el futuro remoto, la conservación *ad aeternum* —en contra de la natural disposición humana de adquisición, cambio y adaptación— de ésta o aquella forma de vida para regocijo de los románticos. Tampoco pretende llevar de la mano al indio a un mundo claro, abierto, desprovisto de tensiones emotivas, de supersticiones, de luchas, de prejuicios, de explotaciones y de miseria, porque ese mundo no existe. Su fin primordial es el presente y el futuro inmediato, la lubricación de los agresivos puntos de contacto entre dominante y dominado, preparación de recipiendario y adaptación de receptor, labor difícil que significa lograr la comprensión del hombre por el hombre.

La función tiene por eso que ser doble, y en su labor de propiciar la comprensión de la mente indígena el Instituto Indigenista Interamericano ha iniciado una serie de divulgación, "El Legado de la América Indígena", en la que da a conocer las principales manifestaciones culturales de nuestros aborígenes. Dio principio esta serie con *El reverso de la conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas,* por Miguel León-Portilla; siguieron *La literatura de los aztecas,* por Ángel Ma. Garibay K. y *La literatura de los mayas,* por Demetrio Sodi. [1] Se encuentra ahora en prensa una importante obra de León Cadogan, *La literatura de los guaraníes,* preparada con textos que el propio autor ha recogido en aldeas paraguayas y brasileñas y que fielmente ha vertido al castellano.

El pueblo guaraní, habitante de las regiones selváticas de Brasil y Paraguay, está constituido por una gran cantidad de tribus en constante nomadismo, que jamás se han sometido a un poder central político, religioso o simplemente cultural. Independientes y orgullosas, mantienen como liga común el lenguaje oficial en la selva, y se han desenvuelto en tal forma autónoma que puede decirse que cada grupo ha sido creador de una subcultura demasiado alejada del prototipo general.

Es común, sin embargo, la necesidad que tiene el guaraní de expresarse bellamente a través de sus cantos, mitos, leyendas. La lengua, capaz de abstracciones insospechadas y de ser reducida a hermosos giros, fluye para aliviar momentáneamente al indio de sus tremendas cargas económicas en el hostil y avaro medio de la selva.

Dos son las grandes ramas literarias. La primera, mágica, operante, mística, es el lazo de unión entre el mundo material y el sobrenatural. La segunda, canto propiamente humano, está integrada por cuentos, leyendas, cantos infantiles, canciones de cuna, que hacen volar la imaginación de los mayores, dirigen la vida ética de los adolescentes e incluyen a los niños en la vida del ritmo.

Ambas ramas están influidas en grados diversos, de acuerdo con los contactos que con los extraños han mantenido los distintos grupos guaraníes, por las culturas occidental, mestiza e indígenas de las inmediaciones. Algunos grupos, sujetos por muchos años a las misiones jesuíticas, recuerdan vagamente formas y contenidos de los cantos religiosos cristianos, aunque férreamente encuadrados por la mentalidad del indio y por las particularidades de la lengua. La mayor parte de estas reminiscencias sólo podrán ser advertidas tras estudios minuciosos y concienzudos. Otras piezas literarias, principalmente los cuentos más populares hoy en día entre la juventud guaraní, adquieren temas de narraciones infantiles occidentales que se funden y aderezan con bellos motivos mitológicos guaraníes. Pueblo errabundo, en busca de más provechosos parajes, arrojado por explotaciones y por guerras tremendas, o que sigue el camino de un ansiado paraíso terrenal al que quiere llegar sin pasar por la muerte, recoge aquí y allá hermosos temas del canto extraño para después reducirlos a su mundo poético.

Lengua y selva se conjugan para impulsar al hombre a un canto que va mucho más allá de la simple necesidad de exteriorización armoniosa de la pasión. El canto guaraní, cargado de notas que juegan rítmicamente con el alma del inspirado hasta el punto de conducirlo a la creencia de ser portador de la voz divina, explica el mundo, lo describe, lo limita, lo entrega recreado al hombre. La selva, con su claroscuro, su intensidad, sus súbitos movimientos, excita y ratifica el concepto que surge del cantor-creador suspendido entre la tierra y el cielo de *Ñande Ru.*

Bello ejemplo de la inspiración de los dioses es el canto siguiente, que habla del surgimiento del Creador en medio de las tinieblas originarias, portador de la vara-insignia de su poder y del reflejo de su corazón que todo lo ilumina:

LAS PRIMITIVAS COSTUMBRES DEL COLIBRÍ [2]

I

Nuestro Primer Padre, el Absoluto,
surgió en medio de las tinieblas primigenias.

II

Las divinas plantas de los pies,
el pequeño asiento redondo,
en medio de las tinieblas primigenias lo creó,
en el curso de su evolución.

III

El reflejo de la divina sabiduría [órgano de la vista],
el divino oye-lo-todo [órgano del oído],
las divinas palmas de la mano con la vara insignia,
las divinas palmas de las manos con las ramas floridas [dedos y uñas],
las creó Ñamandui en el curso de su evolución,
en medio de las tinieblas primigenias.

IV

De la divina coronilla excelsa las flores del adorno de plumas eran gotas de rocío.
Por entre medio de las flores del divino adorno de plumas
el pájaro primigenio, el Colibrí, volaba revoloteando.

V

Mientras nuestro Primer Padre creaba en el curso de su evolución su cuerpo divino,
existía en medio de los vientos primigenios.
Antes de haber concebido su futura morada terrenal,
antes de haber concebido su futuro firmamento,
su futura tierra que originariamente surgieron,
el Colibrí le refrescaba la boca.
El que sustentaba a Ñamandui con productos del paraíso
era el Colibrí.

VI

Nuestro Padre Ñamandui, el Primero, antes de haber creado su futuro paraíso,
en el curso de su evolución,
Él no vio tinieblas;
aunque el Sol aún no existiera,
Él existía iluminado por el reflejo de su propio corazón;
hacía que le sirviese de sol la sabiduría contenida
dentro de su propia divinidad.

* Fragmento de un libro que próximamente publicará la Editorial Joaquín Mortiz, S. A.

VII

El verdadero Padre Ñamandui, el Primero,
existía en medio de los vientos originarios,
en donde paraba a descansar la Lechuza producía tinieblas;
ya hacía que tuviese presciencia del lecho de las tinieblas
[de la noche].

VIII

Antes de haber el verdadero Padre Ñamandui, el Primero,
creado en el curso de su evolución su futuro paraíso;
antes de haber creado la primera tierra,
Él existía en medio de los vientos originarios.
El viento originario en que existió nuestro Padre se vuelve
a alcanzar
cada vez que se alcanza el tiempo-espacio originario [Invierno],
cada vez que se llega al resurgimiento del tiempo-espacio primitivo.

Solamente en virtud de ella sabrás qué hacer en la tierra",
dijo nuestro Primer Padre.
Extendiéndose ya (ante la vista) su tierra,
habiéndola él creado y puesto en su debido lugar,
concibió él la labor a que debiera dedicarse;
qué es lo que debía enseñar a quienes llevan el adorno de plumas
y demás habitantes distintos de la tierra,
divulgándoselos para que lo supiesen.
Habiendo descendido a la tierra,
lo primero en que pensó fue la provisión de fuego.
"El primer trabajo que conoceré es la provisión de fuego", dijo.
"Por consiguiente, mi mensajero, mi hijo sapo,
yo fingiré estar muerto,
a fin de que los que se levantaren contra mí
practiquen en mí sus malas artes [prácticas vedadas].
Solamente ellos tienen fuego en la tierra;
esto deben tenerlo los mortales
para que nuestros hijos que permanecerán en la tierra
tengan conocimiento de él.

"un mundo... de tensiones emotivas, de supersticiones, de luchas"

En cuanto termina la época primitiva, durante el florecimiento
del Lapacho,
los vientos se mudan al espacio-tiempo nuevo;
ya surgen los vientos nuevos [N. y NE.], el espacio nuevo;
se produce la resurrección del tiempo-espacio [Primavera].

Diversas concepciones del universo brotan en la selva exuberante. En el canto se encuentra la respuesta a la inquietud del indio frente a los misterios de esta "tierra de imperfecciones", remedo de aquella en que viven los verdaderos animales, las verdaderas plantas, cuyas pobres imágenes deambulan en el mundo de los hombres. Así pueden explicarse míticamente la conducta de las bestias, las características y propiedades de los vegetales, los orígenes de los fenómenos meteorológicos y la forma en que los dioses han entregado los grandes dones necesarios para la vida social.

LA MANERA EN QUE ORIGINARIAMENTE HUBO FUEGO EN LA NUEVA TIERRA

La tierra de nuestro Primer Padre ya se ha deshecho;
ha surgido ya la nueva tierra.
"Bien, mi hijo, ve a la tierra, tú, mi hijo Pa-pa Miri.
Tú de tu propia sabiduría conocerás
a los que llevarán la hermosa insignia de la masculinidad.
En cuanto conozcas el adorno de plumas
llevarás mi palabra y la harás obrar en la tierra.

Yo fingiré estar muerto,
a fin de que el fuego de los que se levanten contra mí
sea para nuestros hijos.
Bien, mi hijo sapo, ponte al acecho;
cuando yo me sacuda, esparciré el fuego;
lo tragarás en cantidad."
Habiéndose acostado, extendiéndose,
supo nuestro Primer Padre que su hijo había muerto.
Por consiguiente, al futuro buitre (dijo):
"Bien, ve, mi hijo; veo que mi hijo está muy grave;
por consiguiente, ve y resucita a mi hijo".
Vino el futuro buitre y vio el cadáver; vio que era bien gordo.
Encendió fuego (en dicho lugar) para asarlo
juntamente con sus compañeros.
Trajeron leña, encendieron fuego sobre él;
entonces se sacudió Pa-pa Miri.
Entonces interrogó a su hijo el sapo.
"No he tragado", dijo.
Volvió a acostarse, extendiéndose y fingiéndose estar muerto;
los que se alzaban contra él volvieron a juntarse,
recogieron leña, volvieron a encender fuego;
se sacudió nuevamente nuestro Padre.
Volvió a interrogar a su hijo el sapo.
"Esta vez, efectivamente, he tragado en cantidad...
un pedacito así".
"Bien, en ese caso, sacúdalo mi hijo para uso de mis hijos.
Para el efecto, arrójalo aquí".

Habiéndolo arrojado:
"Ve a traer madera para dejar en ella el fuego", dijo.
Trajo un gajo de aju'y joá (laurel).
"Bien, ahora arrójalo aquí;
para arrojarlo trae mi flecha con su punta", dijo.
Habiéndolo arrojado,
lo depositó en el aju'y joá, dejándolo allí.
Para compañero de aju'y joá, trajo el bejuco subterráneo;
en él también lo depositó.
En ellos, en ambos, depositó el fuego
para los buenos portadores del adorno de plumas,
para que quedase fuego para los habitantes de la tierra.
Después de estas cosas,
volvieron los futuros buitres ante nuestro Padre.
Sabiendo nuestro Padre que habían asado el cuerpo, dijo:
"Id vosotros y convertíos en seres
que no respetaréis la casa grande [cadáver]."
Lloraron los buitres;
porque en ninguna manera alcanzarían la vida perfecta;
lloraron.

El canto se materializa. El hombre virtuoso, penitente, devoto, no lo ha compuesto; ha recibido, en un sueño, el don de los dioses. Ese canto es suyo, inajenable; nadie podrá entonarlo sin su autorización. Es arma poderosa que podrá dirigir contra los enemigos, visibles e invisibles, de aquel conglomerado que debe proteger.

El gran inspirado, alejado de su grupo en un aparente egoísmo místico que busca la personal elevación, inquiere la palabra sagrada. Después, poseedor del tesoro, retorna a su vida social y lo vierte sobre sus hermanos en la dolorosa evasión del éxtasis creador. El canto es entonces operante: producirá la lluvia, alejará las enfermedades y la muerte, revelará el futuro, ahuyentará a los jaguares, dirigirá a los hombres al paraíso. Se realiza así plenamente la labor del cantor, verdadero mago benefactor de su pueblo que, blandiendo el mensaje de los dioses, lo arroja contra el mal, el dolor y la miseria.

De la producción literaria que no participa de las características de procedencia divina, materialización y potencia operante, presentamos una corta narración de la lucha que sostuvieron un guaraní del grupo *pai* y un ser mitológico, el *eira jagua*, monstruo de forma humana con el cuerpo cubierto de escamas impenetrables, que sin embargo, tiene un punto vulnerable: la boca del estómago. Es uno de los cuentos que aparentemente no han recibido influencia extraña considerable.

"diversas concepciones del universo"

EL EIRA JAGUA Y EL PAI SE ATACAN

Un pai se casó con la hija de un paisano nuestro (mbyá).

Después, dicen, hallándose enfermo su suegro, fue el pai a la selva a buscarle algo que comer.

Caminando, llegó a donde un jaguar había derribado un tapir. Al llegar (el pai) el jaguar se hallaba tendido sobre su presa; el pai, entonces, hirió con flechas al jaguar, y lo mató. Se alejó del lugar; transportó toda la carne del jaguar a la casa de su suegro; la carne del tapir también la llevó.

Pues bien, al día siguiente volvió a la selva; escuchó en la selva el ruido de alguien producido en la cima de un pindo con una calabaza. Mirando, el pai vio una eira jagua hembra. El arco que la eira jagua hembra había dejado recostado contra el tronco del pindo lo cortó en pedazos el pai. Al hacer esto, la eira jagua vio al pai.

—¡U, hombre!, dijo.

Descendió la eira jagua y, hallándose a mitad del camino entre la cima del pindo y el suelo, y queriéndola herir el pai con flechas, dio ella la vuelta al tronco del pindo, como si fuera pájaro carpintero, y la erró.

Entonces la eira jagua bajó al suelo; al hacer esto, el pai le hincó en la boca del estómago un cuchillo, matándola.

Al dormir, soñó con ella. Al amanecer contó a su suegro.

—Anoche tuve una pesadilla, dijo.

—En tal caso, no vayas a la selva, dijo su suegro.

A pesar de ello, fue a la selva.

Al aproximarse al lugar en donde había dado muerte a la eira jagua hembra, escuchó a quien hablaba.

El que hablaba decía:

—Si el hombre es más hábil que yo, me matará; si yo soy más hábil, le mataré yo.

Prosiguiendo su camino, se encontró con el eira jagua. Al encontrarse con el pai, el eira jagua disparó flechas; un carcaj de flechas traía debajo de su brazo. Al atajar el pai las flechas, las cortaba en pedazos. Luego, habiéndosele terminado las flechas, el eira jagua intentó hundirle el cráneo con el arco.

En vista de ello, el pai volvió a cortar en dos el arco con su cuchillo largo. El pai ya estaba cansado; se cayó; cayó de espaldas. Al caer, el eira jagua lo asió de los cabellos de la coronilla, mordiéndole en la manzana. Al morderle en la manzana, el pai extrajo de su cintura un cuchillo corto y lo clavó en la boca del estómago. Murieron ambos, por consiguiente, el uno encima del otro.

Después, su suegro, en vista de que no volvía su yerno, le siguió los pasos. Halló a su yerno y al eira jagua muertos, uno encima del otro.

—¡Ay, yerno mío, a manos de un ser semejante a éste habías de encontrar la muerte!, dijo.

Luego fue su suegro a contar lo ocurrido a los de su pueblo, y vinieron sus paisanos a verlo. Solamente fue entonces que los separaron y los enterraron en el lugar.

Al lado de la literatura plenamente indígena, objeto del estudio de Cadogan, surgen dos manifestaciones literarias de gran importancia. Por un lado la de los "compuesteros" paraguayos, trovadores populares que entonan sus inspiradas composiciones en un guaraní con pintoresca mezcolanza de castellano. Narran bellas leyendas de reminiscencia mitológica indígena y sucesos violentos que despiertan el interés del pueblo y cantan poemas religiosos cristianos. El siguiente ejemplo es un *guyrá compuesto* que, tomando como personajes diversas aves que representan seres humanos tal vez reales, muestra el desprecio que sentía el mestizo por las autoridades en el decenio de 1904-14, época de las catastróficas migraciones campesinas en Paraguay.

BALADA DE LOS PÁJAROS

Escuchadme los señores
y también las señoritas,
permitidme que os cuente
del Anó y la Piririta.
Dicen que se casaron
y que hicieron un banquete;
hermoso fue el baile
y mucha gente acudió.
Comenzaron a bailar
las señoras y señoritas,
Aka'e era el guitarrero,

"errabundo en busca de más provechosos parajes"

"cantos, mitos, leyendas"

Picamaderos, violinista.
Estando en pleno baile
se acercan Alonso y Chochi,
y enseguida pidieron:
"Toquen un chopi" [baile típico paraguayo].
Aka'e le dijo:
"Estoy debiendo una cuadrilla;
cumplida mi promesa
enseguida tocaré lo que pides".
Le dijo Alonsito:
"Harás lo que a mí me guste;
tocarás un chopi,
valga lo que valiere".
Se levanta ya Aka'e,
la guitarra en la mano:
"Te he dicho ya, amigo,
que no vamos a tocar chopi".
Alonsito le dijo:
"Te mostraré si soy hombre".
Le pegó un balazo a Aka'e
y ya terminó el baile.
Ya viene la autoridad
para descubrir el ruido;
Alonsito desafiante
con revólver y cuchillo.
El sargento Garza Blanca
con su oficial Tuyuyú [cigüeña]
habían ya llegado
y seguía el bochinche.
Ya ordena el sargento:
"Sujétate, Alonsito;
con tu compañero Chochi
entregadme vuestras armas.
Alonsito le repuso:
"Mis armas no las entrego
y además, a ese sinvergüenza
de violinista lo voy a matar".
Comenzó de nuevo la camorra;
hubo muchos lesionados;
al sargento lo apuñalearon;
al oficial le rompieron la cabeza.
Acudieron más autoridades:
el Señor Jefe, el Señor Juez;
el Señor Jefe Carancho,
el Señor Juez Becasina.
Ya ordena el Señor Juez:
"¿Quién es el dueño de casa?
Métanlo en el calabozo
y asegúrenlo bien en el cepo.
¡Qué ocurrencia la vuestra
realizar baile sin permiso!
¡El dueño de casa tiene la culpa!"
¡¡¡Resultó inocente Alonsito!!!

Por otro lado surge la obra de grandes intelectuales que usan la segunda lengua nacional de Paraguay en sus composiciones artísticas. Eloy Fariña Núñez, Ignacio A. Pane, Manuel Gondra, Juan E. O'Leary, Manuel Ortiz Guerrero, Heriberto Campos Cervera, son representantes de los literatos que desde principios de este siglo dan a conocer con su literatura bilingüe el guaraní al mundo.

Es el pueblo mestizo que canta. Paraguay, tan distinto al español como al guaraní, como muchos de sus hermanos de América se nutre en sus ancestros para forjar el poema de su vida, ante el desconcierto de quien se integra constantemente entre el conflicto de dos culturas antagónicas, de quien se ve precisado a recriminar a una y exaltar a otra para después, en pausas alternadas, invertir halagos y reproches.

[1] LEÓN-PORTILLA, Miguel. *El reverso de la conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas.* México, Instituto Indigenista Interamericano y Editorial Joaquín Mortiz, 1964. 197 pp. (El Legado de la América Indígena: 1.)

GARIBAY K., Ángel María. *La literatura de los aztecas.* México, Instituto Indigenista Interamericano y Editorial Joaquín Mortiz, 1964. 144 pp. (El Legado de la América Indígena: 2.)

SODI M., Demetrio. *La literatura de los mayas.* México, Instituto Indigenista Interamericano y Editorial Joaquín Mortiz, 1964. 158 pp. (El Legado de la América Indígena: 3.)

[2] Los tres primeros textos aquí presentados fueron recogidos por León Cadogan en las aldeas de los guaraníes *mbyás* del Guairá paraguayo. El cuarto ha sido traducido también por él.

Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano

Por José Emilio PACHECO

Dibujo de José MAYA

Único escritor mexicano dueño de una "leyenda", Jorge Cuesta (1903-1942) fue también un poeta con destino. Fiel a esa condición trágica, terminó en el suicidio, en las páginas policiales — que llenaron a Gilberto Owen de asco y de vergüenza por el periodismo de nuestro país. Mas la leyenda es a menudo lo que deforma, relega y oscurece. *Tener* leyenda es participar en la historia verbal de la literatura, no *vivir* en una tradición hoy más que nunca necesaria.

Al poco tiempo de haber muerto Jorge Cuesta, se anunció la compilación de su obra. En vida, sólo había publicado dos folletos políticos: *El plan contra Calles* y *Crítica de la reforma del artículo tercero,* ambos de 1934. La edición prometida por *Letras de México* nunca llegó a imprimirse. Antonio Castro Leal, se dijo, trabajaba en reunir los ensayos que Cuesta dispersó en revistas y periódicos entre 1924 y 1940. Tampoco tuvo confirmación esta noticia. Sólo Alí Chumacero dio a conocer algunos poemas en *Tierra Nueva,* diciembre de 1942. Rubén Salazar Mallén presentó diez sonetos en la revista *América* (1950), y con Elías Nandino editó la *Poesía* de Jorge Cuesta en 1958. De los ensayos, nada más los que José Luis Martínez incluyó en su *Antología del ensayo mexicano moderno* eran conocidos por los nuevos lectores. Hasta que dos jóvenes, Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán, decidieron reunir la obra de Cuesta. Fruto de su ejemplar esfuerzo es la edición de los *Poemas y ensayos* que en cuatro volúmenes ha publicado la UNAM, dentro de la seria dirigida por Jaime García Terrés.

Ironía o más bien homenaje de los años a Cuesta: sus textos reaparecen cuando algunos de los temas que trató con mayor pasión y lucidez han vuelto a ser piedra de escándalo entre nosotros. Renace la querella del nacionalismo artístico y un libro es consignado por inmoralidad. Bien poco sería, no obstante, limitar la vigencia de Cuesta a dos problemas en modo alguno accesorios, pero tampoco exclusivos en el balance de su producción. La verdadera actualidad de Cuesta, el carácter ejemplar de su obra tal vez sea lo que él mismo advirtió como el mayor mérito de su generación: la actitud crítica —es decir, la eficacia del desacuerdo, el ejercicio de la desconfianza y la incredulidad.

En el origen de su amistad con Cuesta, Owen veía prefigurado lo que más tarde unió a los "Contemporáneos". Un profesor hablaba de ejércitos avanzando, *día y noche,* bajo el rayo del sol. El disparate provocó la risa de dos alumnos que escucharon sus nombres asociados por la orden de abandonar el salón. Ese destierro relacionó a Owen y Cuesta: no iba a ser otro el común denominador de un grupo ligado por el rechazo de los demás; unos solitarios que formaron una agrupación de expulsados, de "forajidos" en palabras de Cuesta. Una generación —decía— es una coincidencia de edad y una coincidencia de destino. * El grupo tiene en común con todos los jóvenes mexicanos de su edad (los que nacieron el primer lustro del siglo) haber crecido en un raquítico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que deciden un destino, y sobre todo encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica. Esto decidió el carácter del grupo. Lo primero que negaron —continúa Cuesta— fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y encontraron su destino en esta crisis: una crisis crítica. Su actitud tiene valor en sí misma. Están pendientes de la obra del otro y de su juicio. En esto se reconoce su soledad, su ruptura con los auxilios externos, su ausencia de idolatría. Si tal actitud es de pobreza, la prefieren a robarle a otra generación pasada (continuándola ciegamente) o futura (creándole un programa para que lo siga). La honradez de no robarle a la Revolución, a la nación, a la época o a lo pintoresco ha dejado de ser individual —como lo fue en Othón, Díaz Mirón, López Velarde o Ricardo Arenales— para convertirse en actitud colectiva. Es la única tradición universal que puede valer para quien la recibe sin quitarle nada, sin darle más de lo que naturalmente tiene. La realidad de estos escritores, esa realidad que les permite ser como son, ha sido su desamparo, y no se quejaron de ella ni pretendieron falsificarla. Es una perfidia —concluyó JC— pedir de esta generación una actitud válida para las siguientes, porque la buscó en ella misma, no en las anteriores. Su actitud vale por ser la propia: es una actitud crítica. Reconoce el valor del arte francés y el de cualquier otro país. Admite todas las influencias, la cultura, el conocimiento de idiomas, los viajes, el trato con las gentes; admite encontrarse ante cualquier realidad, inclusive la mexicana. Actitud esencialmente social, universal; en cambio, revolucionarismo, mexicanismo, nacionalismo le parecen formas de misantropía.

En 1927 Salvador Novo y Xavier Villaurrutia fundan *Ulises.* La revista de algún modo plantea en teoría lo que se llevará a la práctica en *Contemporáneos* y en *Examen.* Ya en esas páginas Cuesta demuestra ser la "conciencia crítica" del grupo. Al año siguiente, la *Antología de la poesía mexicana moderna,* obra colectiva, aparece firmada por Cuesta. El afán de poner un nuevo orden en la estimación del pasado les concita otros rencores. Cuesta se defiende afirmando que sobre el gusto no se tiene poder y toda antología es una elección forzosamente, un compromiso; mientras que el gusto nace en la libertad. El objeto de la crítica es libertar el gusto, lo que significa comprometer el interés. Acerca de las exclusiones responde que no hay muertos incapaces de defenderse y vivos que no saben respetarlos, pues aquellos no hicieron una obra capaz de resistir a sus detractores ni a sus admiradores.

La arrogancia del aislamiento define la situación polémica de los "Contemporáneos". Entienden la necesidad de una revista *distinta* que procure un contacto entre las realizaciones europeas y la vanguardia hispanoamericana; un órgano literario semejante al *Mercure de France,* a la *Nouvelle Revue Française,* a la *Revista de Occidente.* Así, fundan la que dará nombre a su generación.

"Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios... La aproximación que se verifica entre nosotros es como las paralelas; nos juntamos en el infinito o sea virtualmente... Si la gente nos expulsa y recluye en un grupo como en un lazareto, es porque siente que no permitimos que se prolongue en nosotros, que ponemos en riesgo su colectividad no haciéndonos solidarios de ella."

La tarea crítica de Cuesta se había iniciado con una nota sobre la *Santa Juana* de Shaw, publicada en *La Antorcha,* agosto de 1925. Una actitud de defensa y reto que ya no lo abandonará encarna por vez primera en su artículo contra Guillermo de Torre. No se confina en la literatura y las artes plásticas ofrecen un inmediato punto de apoyo a sus reflexiones en la pintura de Agustín Lazo. Pasados los años dedicará su mayor interés a la obra de Orozco. En *Reflejos,* el primer libro de Villaurrutia, distingue nociones que después serán gratas a Sartre, como los objetos que pueden dibujarse con palabras. [Es curioso encontrar en otra página, anticipada la idea sartreana del desarme o desmilitarización de la cultura.] Lo atrae la filosofía, discute a Antonio Caso, a Rusell, a Ortega y Gasset. Pero no tarda en definir, en defender su teoría sobre la universalidad de México y el clasicismo mexicano que, tal vez, sea la contribución más importante de Cuesta para el esclarecimiento de los problemas nacionales.

Una posición cada vez más desafiante asume Cuesta en los ensayos posteriores a 1930. Por ejemplo, en "Conceptos del arte", quizá una de las causas de que se atacara, se siga atacando, a los "Contemporáneos" por su aristocratismo. El contenido del arte —dice— es un contenido artístico. Arte es destreza, excelencia, capacidad de hacer algo mejor que otro. Sólo el artista reconoce al artista. Sólo el mejor reconoce al mejor. El gran público no disfrutará nunca del verdadero arte

* Cito sin entrecomillar y resumiendo por razones naturales de espacio éste y otros artículos de Cuesta. A fin de que no se desvirtúe totalmente el sentido original procuro conservar textuales varias frases.

Jorge Cuesta

porque —piensa Cuesta con Nietzsche— es un arte para artistas. Y hacer un arte para artistas —escribe en otra parte— es una manera de hacerlo para la posteridad, es hacer la posteridad misma. Con este fin se recluye dentro del rigor que voluntariamente se impone: para que un día pueda libertar su crisálida. Entonces llega el clasicismo que es la más absoluta libertad.

Cuesta se opone a que el arte descienda y se empobrezca, porque es acción y no espectáculo, rigor universal y rigor de la especie. La nacionalidad será medida por el arte y no a la inversa. Uno de los reproches en que suele abundar la pasión nacionalista es el cargo de "afrancesado" contra algunos escritores mexicanos. A juicio de Cuesta, el reproche, en vez de enriquecer al país con el conocimiento de su originalidad, desconoce nuestra historia y el carácter de nuestra voluntad como nación. La influencia de la cultura francesa tuvo tanta constancia y profundidad que repudiarla es condenar la porción más personal de la propia existencia. México es (o fue) un país de cultura francesa en todos los órdenes desde que, al nacer su independencia, manifestó una voluntad libre y consciente de sí misma. La influencia francesa ha sido carácter, distinción y propiedad de nuestro desenvolvimiento nacional. Por más de un siglo la vida de nuestra cultura tuvo su alimento en Francia. En los actos que emanan más directamente de nuestra originalidad se encuentra el efecto y la justificación de esta influencia. Sin proponérselo artificialmente, de una manera natural nuestra cultura es francesa. Las fuentes internas de nuestra tradición: las aborígenes y las españolas han sido indiferentes a nuestro espíritu nacional y aun hostiles a él. En perpetua lucha contra esas reacciones internas, tal espíritu ha logrado afirmar su independencia y personalidad características.

En el siglo XIX Vicente Riva Palacio formuló la tesis de que la existencia como nación proviene de un acto fundamentalmente *externo* de nuestra historia, acto cuyas raíces no están en la vida indígena ni en la española, sino en Francia: la guerra de independencia fue obra de las ideas francesas; la de Reforma, prolongada contra la misma Francia, fue un triunfo de las ideas republicanas y del Estado laico, las más representativas creaciones políticas francesas. Nuestra existencia posterior, hasta la Revolución, se caracteriza como un movimiento social para afirmar de un modo definitivo el poder de una política revolucionaria — que no posee una significación diferente a la del radicalismo francés.

Nuestra historia —en opinión de Cuesta— es la historia de una política libre, desarraigada de la vida económica y religiosa del país y cuyo único interés ha sido consolidar su libertad. No por otra razón tuvo que luchar contra nuestra vida española tradicional, personificada por la iglesia, y nuestra vida indígena, que encarna en la economía. La Independencia es, radicalmente, fundación de un estado original y libre; la Reforma, liberación radical de nuestra sociedad política respecto de su dependencia religiosa; la Revolución, libera radicalmente a la sociedad de su dependencia económica. Tales movimientos son radicalismo puro, radicalismo francés. Ignorar esta tradición externa —que afirma y no reemplaza a la española, cuyo sentido original es el de la cultura renacentista, el mismo a que obedece el desarrollo cultural de Francia— hace que parezca inexplicable y arbitrario hasta nuestro más inmediato y correcto pensamiento científico, y hueco y sin sentido el lenguaje en que se expresa. Esta ignorancia es la actitud que define a la reacción.

Para nuestro pensamiento filosófico no fue un acto arbitrario e insignificante de Gabino Barreda la fundación de la escuela mexicana sobre el positivismo; ni tampoco lo fueron el pensamiento francés de Justo Sierra y el bergsonismo de Antonio Caso. Por lo contrario: allí se manifiesta la más profunda y legítima voluntad del destino cultural mexicano. En el desarraigo, en el descastamiento todo mexicano puede encontrar la realidad de su significación. Nuestra propia cultura nos impone el deber de hallar en una voluntad externa, la esencia de nuestra propia voluntad interior, el origen de nuestra propia significación, dentro de la cual es menester que se manifiesten nuestra responsabilidad y nuestra conciencia profunda de ella, no sólo una vaga, confusa, arrepentida, hipócrita y oscura dependencia espiritual.

En el orden de la palabra esa fatalidad exterior constituye el clasicismo mexicano. Porque la historia de la poesía mexicana —escribió en otro de sus grandes ensayos— es una historia universal de la poesía. Su aportación particular a la española es la universalidad. Sus orígenes se confunden con una de las más brillantes épocas poéticas. Sus balbuceos fueron obras clásicas y perfectas. Desde su nacimiento entró en la madurez y tuvo que satisfacer al más exigente linaje. La vida de una cultura española en América no se explica sin un desprendimiento de España, sin un clasicismo, un universalismo español. La dominación de España en América fue la dominación de un pensamiento universal que era también el de Italia, Francia e Inglaterra y bebía en las fuentes griegas y romanas.

La mejor tradición española —a la que por sus orígenes pertenece nuestra poesía— no es la tradición castiza: es la tradición clásica, la de la herejía, la única posible tradición mexicana. La originalidad de nuestra lírica no puede provenir sino de su radicalismo, su universalidad. Esto le dio, al darle origen clásica y radicalmente, la poesía española. En el pensamiento español que vino a América emigró un universalismo. La originalidad americana de la poesía de México no debe buscarse en otra cosa más que en su tradición clásica, en su preferencia de las normas universales sobre las particulares. De este modo, ha expresado su fidelidad al origen — es decir, su *originalidad*.

En oposición, afirma Cuesta que la idea más infecunda en nuestro arte ha sido la idea nacional. Las obras nacionalistas sólo han logrado imitar servilmente a los nacionalismos de Europa. El nacionalismo mexicano se define por su falta de originalidad: sus obras constituyen lo más extranjero, lo más falsamente mexicano producido en nuestras expresiones artísticas.

Para Cuesta, el nacionalismo es una idea europea que estamos empeñados en copiar. Los primeros emigrantes la trajeron consigo en busca de un mundo menos exigente. (Todo lo

que protestó contra Europa vino a fincar en América). Es un sentimiento antipatriótico, pues, porque sólo entiende por nacionalismo un empequeñecimiento de la nacionalidad. Los nacionalistas invocan el mantenimiento de una tradición que no se preserva, sino vive; de otro modo, es inútil que alguien se preocupe por conservarla.

El nacionalismo es un casticismo. Exalta lo peculiar y se vuelve un movimiento conservador al pretender la exclusividad y excomulgar toda orientación renovadora, todo esfuerzo que busque lo universal. Ahora como en la época de Cuesta, el nacionalista suele ser un solipsista, un ser que se niega a la participación en un mundo cada vez más interdependiente. Señalar como único camino nuestro folklore, nuestras costumbres, nuestro pasado inmediato, es conceder razón a la turbia imagen que el mundo se hizo de nosotros y que se ha ido borrando gracias a las obras que exploran en otras corrientes. Pero tampoco parece saludable proscribir toda expresión nacionalista, decretar que sólo la aspiración al clasicismo —clasicismo como lo entendía Jorge Cuesta— tiene derecho de existir en la literatura mexicana. No creo posible una "vuelta a las raíces" puesto que las raíces ya no existen: se han transformado para ser parte de nosotros mismos. Sin embargo, el análisis de Cuesta —como hecho en un instante polémico y de exceso por parte de sus contrarios— se limita a examinar los errores y atavismos nacionalistas; excluye la función positiva y generosa que el nacionalismo ha cumplido en más de una instancia histórica. Mejor dicho, condena las exageraciones y propone una manera particular de ser nacionalistas. [Es inadmisible que la discusión del nacionalismo en el arte se malinterprete en términos políticos. Resulta falaz creer que se pertenece a la izquierda por el solo hecho de defender posiciones nacionalistas, o a la derecha por la intención de revisarlas.]

No hay que olvidar la época, el momento en que escribía Jorge Cuesta. El nuevo equilibrio de fuerzas europeo al término de la primera guerra, al exacerbar los nacionalismos propició la creación de estados nazifascistas; no era, por tanto, una campaña ociosa la polémica contra los excesos nacionalistas. Sin embargo, entre nosotros la Revolución en el poder, la reconstrucción nacional, la búsqueda de un destino colectivo que incluyera a las clases menos amparadas, engendraron por fuerza una etapa nacionalista. Hacia 1930, por vez primera en nuestra historia la amenaza de una conquista pacífica por parte de los Estados Unidos se convertía en realidad. La cultura de masas, al llegar con la industrialización a nuestro país, comenzaba inexorablemente a darle una imagen utópica que lo asimilaría al *american way of life* en una o dos generaciones. Hoy, una discusión sobre la influencia *actual* de la cultura francesa resulta anacrónica ante el triunfo de los *mass media* norteamericanos. Otro elemento que debe considerarse para la justa perspectiva de Cuesta es que no alcanzó a presenciar, o a ser influido, por la revaloración de nuestro admirable pasado prehispánico. Nada de esto limita el valor polémico que todavía conservan los ensayos de Cuesta. Representan —como señala Schneider— una tentativa por hacer legítimas otras concepciones de nuestra sociedad y una defensa generacional. Su lección es la heterodoxia, la propia fidelidad.

Su obra muestra, sí, un profundo nacionalismo. Cuesta (como todos los "Contemporáneos") es un nacionalista, pero en el sentido que él daba a *desarraigo* y *descastamiento*: preocupación por la realidad, por la originalidad universal de México. Fiel a la enseñanza de Ulises (¿y esto no explica el nombre de la revista?) Cuesta pensó que tal vez no resulta posible mantenerse fiel al hogar, al origen sino a través del exilio más interminable y forzoso.

Podemos, muchas veces debemos, no estar de acuerdo con las ideas de Cuesta. Pero su lectura es un ejercicio espiritual. No halaga, no intenta hacer prosélitos ni nos concede a medias la razón. Está contra nosotros, se defiende de nuestro entusiasmo y muchas veces el diálogo con él se transforma en discordia. Por eso, por ese riesgo en libertad, su lectura nos ilumina y enriquece, nos otorga una intranquilidad que es necesaria. Para estar totalmente de acuerdo con él, precisaría ser el mismo Jorge Cuesta. El mejor homenaje es la discrepancia. Ya Octavio Paz (uno de sus más leales admiradores) ha advertido que Cuesta sólo vio una cara de la tradición española, que el movimiento revolucionario, la poesía contemporánea, la pintura y el crecimiento mismo del país tienden a imponer nuevas particularidades y a romper la geometría intelectual que nos propone Francia, ya que, por otra parte, la cultura francesa se alimenta de la historia de Francia y es inseparable de la realidad que la sustenta.

"Admiro —afirmó Cuesta— la crítica que encuentra su serenidad, su sabiduría, no en el sueño y la domesticación de su conciencia, sino en la conciencia y en la libertad de su estremecimiento." En la prosa, así como en la poesía, Cuesta defiende la disciplina, el rigor, la sobriedad. Su crítica, a pesar del rigor científico que la enmarca, por su libertad y su amplitud, pertenece más bien al género crítico para el que Cuesta pedía el nombre de ensayo.

Aunque casi todos los ensayos políticos de Cuesta aparecieron en la tercera página de *El Universal*, Cuesta no fue un periodista literario sino un escritor que publicaba *en* periódicos. La parte más discutible, también menos actual, de sus textos: la porción de polémica educativa e ideológica arrasa con otro mito de la historia verbal de nuestra literatura: el dar la espalda a los problemas de México se desvanece como objeción contra los "Contemporáneos". Ellos (y Cuesta más que ningún otro) participaron en la batalla de las ideas; equivocados o no, quisieron para México un futuro exento de los errores de su época; hablaron en voz alta, tuvieron la virtud de concitar la hostilidad. Su actitud fue un definitivo decir *No* a nuestra cortesía, nuestra tiniebla, nuestro disimulo. Así, Cuesta fue un escritor "comprometido" cuando la acusación de reaccionario (y Cuesta propugnaba una ideología más allá del marxismo) tuvo, por lo menos, tantas consecuencias como hoy la tiene el cargo contrario. Las ideas de Cuesta, con todo lo arbitrarias que se quiera, no pertenecen a la reacción ni al conservadurismo. Un espíritu de tanta lucidez, independencia y valor siempre sirve al progreso; sus juicios no pueden ser deshechados ni siquiera por aquellos mexicanos a quienes tan enconadamente combatió. Cuesta —como él dijo de Nietzsche— vivió en busca de su contrario; no para aniquilarlo sino para medirse con él; buscó la oposición para moderarse a sí mismo. Hay que agradecerle esa virtud fecunda de oponerse, esa lección del riesgo que asumió en cada uno de sus textos. [Y sin embargo, la insurgencia del grupo contra todas las rutinas intelectuales no se explicaría sin el impulso revolucionario que en los años veinte animaba al país. Acaso de ello no estuvieron conscientes; pero, a la distancia, el hecho puede advertirse con claridad.]

Son tantas las sugerencias de la obra de Cuesta que en la presente reseña se ha visto nada más un aspecto de sus ensayos. Ojalá pronto tengamos el estudio en profundidad que la importancia de sus libros requiere. Mientras tanto, no es posible omitir una referencia a la consignación de la revista *Examen* (dirigida por Cuesta) que en sus números de agosto y septiembre (en 1932) publicó dos fragmentos de *Cariátide*, novela de Rubén Salazar Mallén. El autor respetó a sus personajes la miseria de su idioma. Los periódicos delataron a *Examen* como culpable de ofensas a la moral. Cuesta se apresuró a señalar la identificación de esa conciencia "moral" que no tolera la libertad de pensamiento con la conciencia reaccionaria que no tolera al espíritu ninguna originalidad, y apenas descubre que es disfrutada, extiende una inofensiva, pero ruidosa alarma entre su multitud de insensatos y retrasados de espíritu; en nombre de la misma cobardía que se escandaliza ante una libertad artística, se podrá exigir más tarde el enjuiciamiento de cualquier libertad política, de cualquier creación revolucionaria.

Dar orden al desorden y claridad a lo oscuro. Plantearse nuevamente los problemas. No fue otra la tentativa personal de Cuesta. El precio de su implacable lucidez fue, como siempre, la desesperación. Su poesía tuvo que ser también función de la inteligencia. Oscura y abstracta aun en los momentos de más plena belleza, actividad demoníaca sin sosiego ni consuelo, entraña la insoportable conciencia de que nada perdura, los seres y las cosas existen para encontrar su fin y sólo la ausencia permanece. Casi toda la obra lírica de Cuesta halla expresión en el soneto. Es la más tradicional entre los "Contemporáneos" y nunca estuvo sometida a la etapa lúdica, vanguardista por la que atravesaron los demás. El mejor poema, *Canto a un Dios mineral*, parece en varias estrofas comentario o desprendimiento de *Muerte sin fin*, que impresionó muy hondamente a Cuesta. En otro aspecto, se asemeja a una vasta metáfora del nacimiento. Densos y herméticos, sus poemas —triunfo de la forma sobre la nada— son el relato, sin referencias tangibles, de su desierta y condenada historia. La dificultad, la aridez de su poesía y no pocos ensayos proviene de una exigencia y un rigor analítico que nada logró satisfacer. Escribir no le bastó para llenar el gran vacío del mundo. Pero lo que arrebató a la pesadumbre y al silencio, lo hace durar, lo justifica, no se pierde. Jorge Cuesta sigue presente. Está allí, en "la palabra que arde".

EL CINE

Celestine o las recompensas del vicio

Por José DE LA COLINA

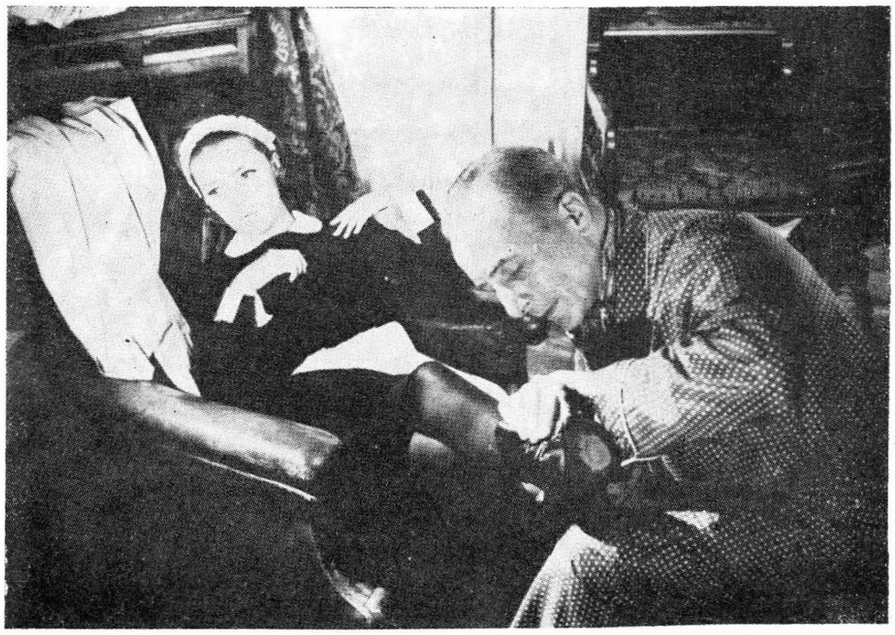
Nuevamente Buñuel ha desconcertado hasta a los más fieles de sus espectadores con un film que no parece ajustarse a la imagen que se tiene de él. Como *The young one* (*La joven*), *Le journal d'un femme de chambre* * carece de ese aspecto *visionario* que generalmente identifica al autor de *L'age d'or* y de *El ángel exterminador*. Pero es inevitable que el poeta, en busca de la significación de su mundo y de sí mismo, vaya abandonando en su camino cada nueva imagen parcial, y es error nuestro considerar cualquiera de esas imágenes como la *única*. A estas alturas debiera resultar claro que el inconformismo de Buñuel es algo más que una posición ante la sociedad, que es un inconformismo del artista con todo lo que en él mismo tienda a fijar su espíritu en una forma determinada. En cada nuevo film Buñuel *es otro*, y no podía ser de modo distinto en un hombre cuya decantada fidelidad al surrealismo parte de una íntima consigna, por nadie mejor expresada que por Rimbaud: *cambiar la vida*.

En la progresión de la obra de Buñuel —progresión *a saltos*, como en casi todo fenómeno cultural español— las cosas suceden como si el visionario necesitara cada determinado tiempo renunciar a la *visión* por una mirada crítica. Y sólo aquellos que no han alcanzado a entender que hay un punto superior en que la crítica deviene poesía —pues no cambiaremos la vida en tanto no pongamos en *crisis* el mundo— reprocharán a Buñuel haber abandonado la vía del poeta. No caeré en la tentación de citar momentos como el descubrimiento de la niña violada y asesinada en el bosque y los caracoles trepando por sus piernas ensangrentadas, o como ese repentino cielo tormentoso del final, porque no son unas cuantas imágenes flamboyantes las que hacen a un poeta, sino toda una concepción del mundo y toda una actitud vital. Que Buñuel no pueda ni quiera renunciar por entero a ese tipo de imágenes, de *visiones* en un film que sigue un curso que podríamos llamar, provisionalmente, realista —y aun casi naturalista— indica solamente que en él la imagen tiene un carácter inevitable y que su instinto creador le exige a veces una cierta violencia imaginativa, un acto que haga evidente en forma plástica lo que hasta ese momento ha seguido un curso latente, subterráneo; pero confundir a Buñuel con una suma de imágenes insólitas me parece tan erróneo como confundir la catedral con el conjunto de sus gárgolas.

Por otra parte, la obra de Buñuel, en su tendencia a la madurez, es decir a la serenidad, se hace cada vez más implícita y requiere del espectador un acto más profundo que el de ver el film, requiere el acto de *leer* sus imágenes, de interpretarlas. Y aquí es verdaderamente donde el espectador, incluso el admirador de Buñuel, se ve puesto a prueba, porque en *El diario de una recamarera* todas las imágenes, todos los actos, los gestos, las referencias, se presentan cargados de una ambigüedad, de una calidad contradictoria que no pueden menos que causarnos inquietud. En esto es donde descubrimos la esencial fidelidad de Buñuel a sí mismo, y no en la presencia de sus imágenes "tremendas" —aunque espero que éstas nunca sean desterradas de su obra—, porque en su film la poesía comienza por donde siempre ha comenzado, por esa rebelión que consiste en contrariar cualquier concepción del mundo ya fijada —aun la del autor mismo—, en desacomodarnos espiritual, moralmente. Buñuel sabe que la fusión de los contrarios no es un pacto: es un combate. Y que ninguna afirmación será nunca una significación total de la realidad. Es este movimiento de afirmación y negación, que se produce más en la intuición del artista que en su zona racional, lo que hace a Buñuel tan irritante, porque además no lleva a conclusión ninguna dentro de la obra misma. Peor para quienes no han entendido que el último acto de una creación concierne al espectador o al lector.

Celestine llega a servir a casa de los Monteil y desde el principio adquiere la calidad de testigo de todo lo que allí sucede. Durante una buena parte del film se diría que su única función es la de ser un vehículo de la mirada de Buñel —y de la nuestra, por supuesto—, de ahí la aparente pasividad de su actitud que sólo será quebrada en el último tercio del film (a partir de la muerte de la niña), donde ya la vemos actuar y ejercer una voluntad sobre las circunstancias. Así, de testigo, Celestine se convierte en personaje de este pequeño mundo, verdadero concentrado de la vida y la moral burguesas. Pero ya la supuesta pasividad del principio, la supuesta indiferencia a la condición de mujer-objeto a que quieren reducirla sus amos, encuentra una respuesta en la manera como ella sirve. Celestine sabe —de una manera poco racional, si se quiere, pero *sabe*— que no hay servidumbre que no sea una mengua, una degradación. Cuando ella llega, todos los personajes esperan que sea "como todas las otras", es decir como las demás criadas, pero Celestine se niega, de una manera espontánea y no reflexiva, a ser rebajada al nivel de su función. Es todo lo contrario de Joseph, para quien su condición de sirviente es su razón de ser (lo dice muy claramente cuando Celestine le reprocha su papel de espía de los amos). La pasividad de Celestine es, pues, en realidad, una resistencia pasiva. Esa constante mirada que practica sobre el mundo en el que sirve es antes que nada una distancia que establece entre ella y él. Celestine no está alienada al nivel de su conciencia, como le sucede a Joseph. Cuando Monteil pretende hacerlo pasar de objeto social a objeto sexual, Celestine lo ataja con la famosa palabra de Ubu. Si concede ser pretexto de los delirios fetichistas del viejo Monteil es porque se siente absolutamente ajena a la situación, y su sorpresa en este caso es auténtica. Sin embargo, Celestine termina por asimilarse a ese mundo, y de una manera brusca y decidida, cuando delata a Joseph, es decir: cuando comete precisamente el acto que le había reprochado a él anteriormente. Es el paso que necesitaba dar —y de alguna manera oscura ella lo presiente— para superar su situación social.

Ante ella todos han sido *salauds*; luego ella tendrá que convertirse en *salaud* también, a fin de seguir las reglas del juego. Cuando escribe la palabra *salaud* sobre la mesa, un poco después de entregar a la policía al hombre con el que se acostara la noche anterior, la palabra se vuelve contra ella, sin que ella lo advierta. Ahora Celestine es capaz de casarse con el viejo militar, y puede, convirtiéndose en señora, escapar a la condición de sirvienta, pero es precisamente desde ese momento que entrará en una verdadera, en una esencial enaje-



"que no hay servidumbre que no sea una mengua"

* El guión está basado en la famosa novela de Octave Mirteau, que Buñuel, por supuesto, ha convertido en otra obra.

nación. Si el camino arduo y difícil de otros héroes de Buñuel —Robinsón, Archibaldo de la Cruz, Nazarín, los personajes de *La joven*, Viridiana— los llevaba a una lucidez destructora y a la vez salvadora, el camino de Celestine la lleva en sentido contrario: la lleva al confort, a la tranquilidad de conciencia, al mundo de los bienpensantes, de los *salauds*.

Veo que hay muchas cosas en este film que explican la irritación que causó en el público que asistiera a su avantpremier, un público predispuesto a ser deslumbrado con las *visiones* de Buñuel, y que en vez de eso encontraba un film de un realismo riguroso, parco en imágenes-choque, carente de moraleja y poblado de personajes antipáticos, con ninguno de los cuales podía sentirse en comunión. La honestidad del realizador le impide cualquier clase de complacencia tanto para con sus personajes como para con su público y consigo mismo (a tal punto que no vacila en reconocer que su cara idea del *amour fou* puede ser emitida por un ser tan degradado como Monteil). Como en *El ángel exterminador* los personajes son implacablemente mostrados en su corrupción, revelados en su imbecilidad moral, sorprendidos en sus complacidas debilidades. Buñuel no deja ningún resquicio a la efusión sentimental del espectador y su disección *in vivo* la practica con una frialdad aterradora por necesaria. Tampoco esta vez se divierte en halagar al espectador amante de las imágenes insólitas, de las visiones flamboyantes, y conduce todo su film en ese tono monocorde, casi sordo, que hace pensar en la superficie de las aguas estancadas, debajo de la cual bulle una vida viciosa y nauseabunda. Pero nunca su dirección, entendiendo como dirección el establecer unas relaciones verdaderas entre los personajes, los objetos y su espacio, había sido más perfecta, y nunca había dominado a tal punto a sus actores, sin menguar la presencia de éstos, como lo consigue con la extraordinaria Jeanne Moreau, con George Geret, con Michel Piccoli...

Obra de madurez, obra serena, *Diario de una recamarera* es el testimonio de una lucidez moral que no claudica desde *Un chien andalou* pero que escoge todos los caminos, aun los más extraños, para manifestarse. Por lo tanto, no nos extrañemos si su próximo film nos parece muy distinto a este último, y preparémonos a ver reaparecer al *otro* gran Buñuel, el visionario, el poeta de la revuelta y del *amour fou*, que a final de cuentas es el *mismo*.

TEATRO

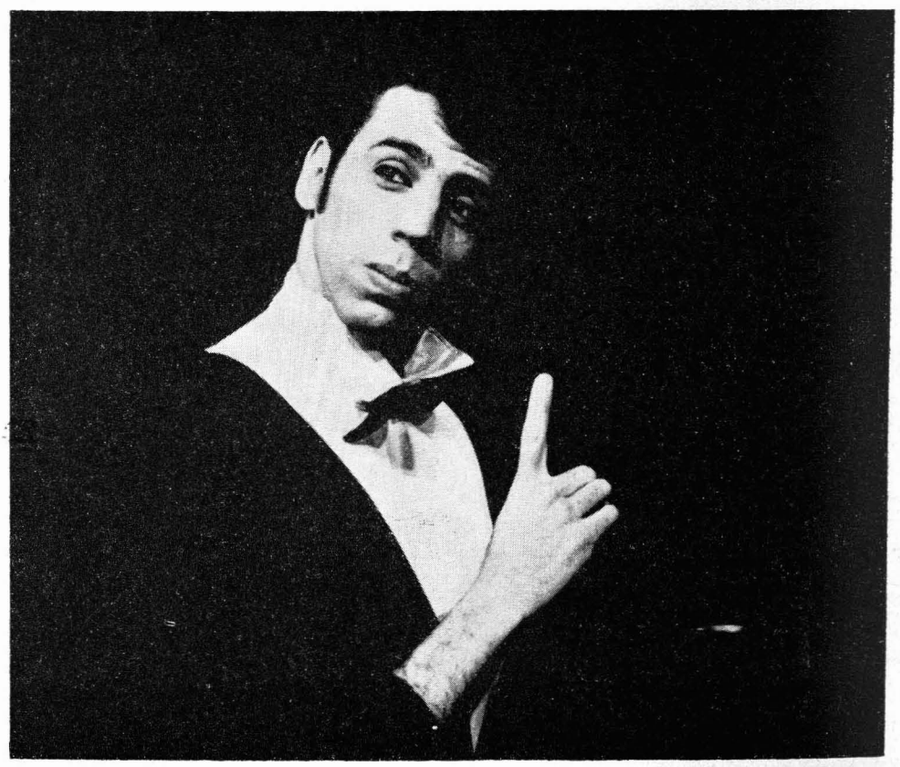
Alfonso Arau: una actuación sorprendente

Por Alberto DALLAL

El 9 de febrero, después de que el público ovacionó repetidamente la obra *Locuras felices*, Salvador Novo subió al escenario del Teatro Iris y sin decir su nombre (ya que todos se habían dado cuenta de su presencia en un asiento de las primeras filas de la sala) anunció que María Félix develaría una placa para conmemorar la representación número 100 de la obra. El hecho, si lo consideramos como rito obligado de numerosas puestas en escena del ambiente teatral mexicano, no tenía nada de inusitado. Son ya incontables las placas que adornan los vestíbulos y mezanines de los teatros de la ciudad de México, la mayor parte de ellas alusivas al "vestirse y desvestirse" de señoras que en el escenario sólo pueden proyectar exceso de todo, menos de cualidades histriónicas. Lo verdaderamente admirable del acto, su justificación, su razón primera consistió en la autenticidad del homenaje. Significó el total reconocimiento de una gran actuación y de un gran espectáculo, actuación y espectáculo que lograron saltar las barreras que imponen las limitaciones de una crítica sorda y ciega con respecto a lo nuevo y de un público acostumbrado a dejarse sorprender por lo inocuo y lo vacío. *Locuras felices* fue aplaudida por todas y cada una de las gamas, tan distintas entre sí, que forman el público mexicano: por los asiduos concurrentes al teatro de revista, por las amas de casa que los sábados en la noche se "escapan" de la tertulia familiar y la televisión, por el público culto (que, no obstante alguna que otra actitud *snob*, ha desarrollado un sentido crítico bastante amplio), por los jóvenes (ahora acusados de rebeldes, pero cuya sensibilidad jamás los conduciría a la confusión) y por los niños.

A pesar de las dificultades que entrañaba montar un espectáculo de este tipo, *Locuras felices* satisfizo a todos. Unas cuantas personas insistieron en buscar un adjetivo específico para la actuación de Alfonso Arau (inclusive la Asociación de Críticos tuvo que considerar la creación de un premio "especial" para concedérselo al único actor de la obra), sin tomar en cuenta que en cualquier escenario (o pista) en el que la dura prueba de divertir al público sea la responsabilidad de una sola persona, es lícito que el actor o actriz recurra a todas sus habilidades para lograr su cometido. La combinación del canto, la danza, la música, la representación, la acrobacia, el deporte y la interpretación musical, no sólo permitió que Arau demostrara poseer un talento multifacético poco común, sino que, al mismo tiempo, situó al espectador ante un mundo de fantasía que los grandes artistas consiguen crear solamente en la plenitud de su carrera y dentro de los límites de su especialidad. La simpatía innata de Alfonso Arau, así como la facilidad con que hizo que el público se identificara con un personaje al mismo tiempo real y ficticio, poético y vulgar, simple y complicado, cómico y trágico, hicieron objetiva una verdad que desde hace mucho tiempo flota en nuestro ambiente teatral: en México existen valores artísticos excepcionales, grandes actores que, en un medio y en obra apropiados, pueden alcanzar momentos insólitos como los que han logrado, en sus espectáculos, Judy Garland, Marlene Dietrich o Ives Montand.

Asimismo, *Locuras felices* demostró la necesidad de hacer más trascendente el ejercicio del teatro en México, de asimilar y sintetizar las diferentes corrientes estéticas y los variados géneros de expresión que influyen en el teatro actual. Al dirigir a Arau, Alexandro Jodorowsky no se limitó a hacer uso de algunas escenas cumbres del cine mudo, de imágenes relacionadas con las desorbitadas



"evocando el amor que siente por su oficio"

tendencias de la música popular de hoy, de las nociones abstractas que, espontánea o intencionalmente, fundamentan los conceptos y las formas de la pintura y la música contemporánea. En el escenario, la comicidad y la ironía, la ternura y la tragicomedia contenidas en los distintos números del programa, revelan también un objetivo simultáneo de los realizadores: divertir al público, apoderarse de su interés (el fin más antiguo de actores y directores) y, al mismo tiempo, representar ante sus ojos la suma de aquellos elementos que se perciben en la vida cotidiana, dentro del marco de una cultura determinada, como la nuestra. Cada momento del espectáculo delineaba, con mayor o menor grado de perfección (y probablemente el único, mínimo error del *show* haya sido el orden de desarrollo de los números: más ligera la primera parte que la segunda), los rasgos de personajes representativos y conocidos, premeditadamente hermanados y mezclados entre sí. Para crear el ambiente propicio que rodeara a estos personajes, Arau decía unas cuantas palabras a modo de introducción, explicaciones que tampoco salían sobrando, ya que también servían para elaborar una situación. El recurso, naturalmente, no satisfizo a aquellos que acudieron al teatro creyendo que se trataba de un espectáculo de mímica. Sin embargo, los parlamentos de Arau, poseedor de una larga experiencia en las carpas y teatros de revista, funcionaron a la perfección. Al hablarle directamente al público hacía que este último, de inmediato, quedara identificado con esa figura solitaria y transformista que en el escenario cargaba sobre sus espaldas todo el peso del éxito, de la comunicación, o del fracaso. Desde luego, Arau no temió aplicar los procedimientos del *sketch* popular ("Siga al guía"), género que a últimas fechas se ha desprestigiado por falta de buenos cómicos que lo vigoricen nuevamente. El *sketch*, realizado por Arau, adquirió una sorprendente dimensión, ya que no era (como creen algunos) un *sketch* tradicional, sino la idea del mismo (sofisticada, sí) en la mente de los que, conociendo el género, pudieron identificarlo. De otra manera, ¿cómo hubiera podido el público adivinar que se trataba de un *sketch* si había un solo actor en escena y no existían elementos escenográficos que plantearan la situación? Este juego teatral, de ninguna manera rechazable, es aún más fresco que el planteado en "El viejo boxeador", en el que el actor desempeña varios papeles y se encarga de decir todas las partes del diálogo.

Números del programa como "Concierto" y "El conscripto" fueron trasladados directamente del cine; el primero, en particular, del ya clásico "cartón animado" de Bugs Bunny *El conejo es músico viejo*. No creo que hayan sido lo mejor del espectáculo, pero no hay duda de que hicieron reír tanto como aquella escena cumbre de *Candilejas* en la que Buster Keaton y Charles Chaplin, ante un público más que regocijado, acaban destruyendo el piano y ofreciendo el más grotesco y divertido de los conciertos. Arau se presenta como pianista y tras una feroz lucha de personalidades en contra del imaginario director de orquesta, explotando aquellos recursos que de manera precisa hacen que el público descubra lo que *no* debe hacer un concertista, interpreta al piano, acompañado por una orquesta sinfónica, la más ingenua de las composiciones.

"El marionetista ambulante", en cambio, se hizo notable por su tono poético. Para los que buscaron la exquisitez del espectáculo del mimo, este número resultó idóneo. Tierno, suavizando sus movimientos en el escenario, transitando de lo popular a lo netamente fino, Arau hizo que el público se identificara con los supuestos espectadores a una escena reveladora: el marionetista, después de terminada su representación callejera, entrega el dinero que ha ganado a un niño que permaneció a su lado, observándolo. (Objetivo doble: llevar a cabo un extraordinario juego de manos y expresar el antiguo desprendimiento del cómico, del payaso, del actor callejero, evocar el amor que siente por su oficio).

Probablemente el origen de "El pollito" y "Música marciana" se encuentre en la mente de Alexandro, ese director inquieto que algunos han considerado loco y que otros han calificado de genio. Estos dos números, por su concepción y por la forma en que fueron realizados, resultaron ser los más modernos del programa, más parecidos a "Polichinelo" que a los números de sabor localista como "Baile sin bailar" (sugestiva interpretación crítica de los bailes más conocidos del mundo) y "Siga al guía".

Las *Locuras felices* de Arau constituyen un acontecimiento en México. Es difícil, ante una actuación tan completa y sorprendente, no restarle méritos al director del espectáculo. Sin embargo, Alfonso Arau ha probado que ninguna experiencia es válida si no trae consigo la superación. En los escenarios del Milán y del Iris, Arau entregó al público mexicano la síntesis auténtica de la disciplina y el talento. Estos dos valores serán los únicos que muy pronto descubrirá el público europeo. Nosotros, por lo pronto (a reserva de nuevas y seguras glorias de Arau), nos vemos obligados a aplaudir, asimismo, sus lugares de desarrollo: el teatro de revista, el cine mexicano (*malgré-tout*), la televisión y el *show* cubanos, la escuela de *Les Funambules* y su ya casi mítica adolescencia en la colonia Roma.

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Ernest Hemingway, *París era una fiesta* (*A Moveable Feast*), Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1964. 208 pp. (Traducción de Gabriel Ferrater).

NOTICIA: Vivió feliz, escribió únicamente de lo que sabía. Tuvo muchos —buenos— amigos (entre ellos Gary Cooper, Ezra Pound, Scott Fitzgerald, Sylvia Beach, varios toreros y los *barmans* del mundo).

Un día recibió el Premio Nobel. Estuvo en todas partes y siempre supo regresar. Cuando tenía 23 años, hizo de París la capital del mundo. Entonces, nos dice Gertrude Stein, "era un joven extraordinariamente bien parecido, de apariencia más bien extranjera, con ojos interesados más que interesantes". Años más tarde, en Sun Valley, Idaho, sonó un disparo. Poco tiempo antes, entre 1957 y 1960, cuando ya tenía esa larga, hermosa barba blanca, recordó ese tiempo de París que le acompañó toda su vida.

EXAMEN: Cocteau escribió —para la publicidad de un disco— que "de todas las ciudades, París es la menos modesta". El narcisismo de París ha creado una ciudad imaginaria. Ya lo sabemos: es un mito, una nostalgia imprescindible, un acto de amor, un deseo. Así han configurado su fisonomía poetas, cantantes, novelistas y la Guía Azul. Pero nunca había sido una misa de acción de gracias hasta que ahora, Hemingway, que antes nos habló de Africa, España, Cuba y de todo el mundo, nos cuenta un París en el que fue joven, muy pobre y muy feliz en una extraordinaria, muy divertida obra de ficción donde los personajes, los héroes, están completamente vivos en cada acto de su vida. Vistos, recordados con afecto, con ironía, esos personajes —Pound, T. S. Eliot, Gertrude Stein, Scott Fitzgerald y Zelda— que caminan por París o se ven en la Closerie de Lilas o en el bar del Ritz, no son ya mitos sino los más fabulosos héroes novelescos de Hemingway, ese improbable Hem que nos cuenta la divertida historia de un joven que una vez —como en los cuentos de hadas— tuvo 23 años y recuerda a París según era en los primeros tiempos. El hecho, la anécdota, como él mismo quería, es ya otra. Se resucitan los lugares soñados, los conocidos, a los que hay que volver obligatoriamente. Y las frases dichas, las conversaciones que nunca se olvidaron. Y conocemos a ese personaje de Hemingway, el Gran Scott, cuyo talento "era tan natural como el dibujo que forma el polvillo en un ala de mariposa". Y conocemos también a la comparsa. Y al Hemingway que entonces escribe *The Sun Also Rises* tratando "de conservar mi cabeza en buena forma, hasta que a la mañana siguiente me pusiera otra vez a trabajar".

Hemingway descubrió "la fiesta que nos sigue", a la que uno espera siempre volver y, con este libro, nos invita, sonriendo, a compartir su amor a la vida. *París era una fiesta* figurará al lado de *Adiós a las armas*, *Tener y no tener*, *Las nieves del Kilimanjaro* como una de las mejores obras de ficción de Hemingway y como verdadero retrato de un París "que siempre vale la pena".

CALIFICACIÓN: Excelente.

—J. V. M.

SOBRE LA MISMA TIERRA

EN BUSCA DEL GENIO PERDIDO

"Las últimas semanas del año pasado, cuando se acostumbra repartir los premios literarios, fueron la época de mayor inquietud literaria en París. Se puede ser escéptico, y, sin embargo, esperar que los jurados anuncien un nuevo Proust o un Malraux; pero en la temporada de 1964, a juzgar por los resultados finales y los libros que he leído, no apareció ningún joven genio.

"El premio principal, el Goncourt, fue otorgado a *L' Etat sauvage* de Georges Conchon, novela buena y sincera que trata de la tensión racial en una ex colonia francesa africana. El premio Médicis (*L'Opoponax* de Monique Wittig) muestra una gallarda, aunque quizá equivocada, aplicación de un aspecto de la técnica de la antinovela en el tratamiento de la infancia. Para los otros tres premios importantes (Fémina, Renaudot, Interallié) los jurados pudieron haber elegido escritores igualmente buenos, o mejores.

"Hasta ahora todos los jurados han desdeñado el más singular libro de la temporada, *La Bâtarde,* de Violette Leduc, uno de estos testimonios personales, despiadados y francos, que suelen ser tan buenos en Francia... La autora describe cosas que nunca habían sido consignadas en la literatura, en especial un triángulo amoroso anormal... En esto no descubro un deseo de escandalizar, sino un desesperado intento de plasmarlo todo en el lenguaje antes de que el tiempo transcurra definitivamente. Algunos pasajes pueden causar la impresión de haber sido frenéticamente trabajados y pulidos; pero la autora muestra claramente un temperamento apasionado, y ha fortalecido su estilo para adaptarlo a su frenesí interior. Podía haber recibido un premio (por ejemplo, el Fémina) sin que el jurado corriera peligro de ser acusado de buscar el escándalo.

"En lugar de describir los volúmenes premiados, quizá pueda ofrecer una idea más clara calificando la producción contemporánea francesa en categorías generales.

"1. (Goncourt) — Libros inspirados en los problemas de los nuevos países o lugares de peligro internacional.

"2. (Renaudot — *L'Ecluse,* de Jean Pierre Faye— y Médicis): Variantes de este peculiar fenómeno francés (la antinovela) que aún no logra atraer la atención de los lectores a pesar de los esfuerzos de su promotor, John Calder. (Debo confesar mis prejuicios; estoy completamente hastiado de los trucos de la antinovela: su excesiva precisión en los detalles, su excesiva vaguedad en los nombres, en el tiempo, los estados mentales, las identidades, sus portentosas complicaciones inútiles. Todo esto integra una "tendencia", y, por consiguiente, no dudo de que sea "históricamente" necesario, pero que esté condenado al olvido.

"3. (Fémina — *Le Faussaire* de Jean Blanzat): Novelas en las que a un punto geográfico se le confiere un significado psicológico. El escenario puede tener una calidad nebulosa de antinovela, al estilo de *El año pasado en Marienbad.* Sobresalen los problemas relacionados con la muerte y la identidad.

"4. (Interallié — *Paris au mois d'août* de René Fallet): Inglaterra y lo inglés se convierten en un interés exótico, el que no ha desaparecido a pesar de la frialdad política que impera entre las dos naciones."

Lo anterior es un resumen de los conceptos vertidos por John Weightman en *The Observer,* 3 de enero de 1965.

— C. V.

El ARTE JOVEN, PERSEGUIDO

H. Babe Loria (¿entre comillas?) aprovecha un bien redactado artículo de cierto semanario citadino para definir su descontento por la falta de categoría artística de los pequeños conjuntos de jazz que, a últimas fechas, han comenzado a actuar en los cafés metropolitanos. El articulista acusa a dichos conjuntos y a sus vocalistas de primitivismo, mediocridad y falta de imaginación y, para sorpresa de los que conocen bien las dificultades que entraña el desarrollo del jazz en cualquier región del mundo, afirma que "la música que se ejecuta... parte en mucho de los elementos que caracterizaban las primeras escenas de la historia del jazz a principios del presente siglo y fines del XIX." En seguida explica en qué consiste la línea armónica de la cual derivan las interpretaciones de los conjuntos (nada menos que el *blues*) y en dónde radica la principal deficiencia: "en la mente del ejecutante no hay más que líneas melódicas pobres..."

Desde luego, podemos estar de acuerdo en que existen limitaciones para crear nuevos temas que vigoricen las melodías; también es cierto que la calidad interpretativa de los conjuntos es deficiente. Sin embargo, ¿no es un gran mérito para estos jóvenes jazzistas haber logrado situarse en la corriente fundamental del género? ¿No es el *blues* uno de los caminos más originales, auténticos y permanentes del jazz? Por otro lado, ¿qué lapso de tiempo debe transcurrir para que los intérpretes de esta música, de raíces netamente negras y emotivas, asimilen su esencia y la ubiquen en un nivel de verdadera creación? Roma no se hizo en un día. Los conciertos del *Modern Jazz Quartet* y de otras orquestas de jazz culto interesan a un público más especializado. ¿No son positivos los intentos de estos pequeños conjuntos, más populares y cercanos al público joven, dispuestos a alcanzar la técnica fundamental de jazz, o sea la improvización? Los objetivos del "café-jazz" serían otros, muy diferentes, si se profesionalizaran las bandas que en ellos actúan. Además, los habitantes de la ciudad de México perderían otra oportunidad para matar su aburrimiento.

— A. D

¡EL POP HA MUERTO! ¡VIVA EL OP!

Hace tiempo se inauguró en la Galería Bianchini de Nueva York, una exposición titulada *Supermercado.* Participaron los artistas más representativos del pop art norteamericano. (Refrigeradoras reales y otras de Artschwager, artefactos de formica y aluminio en cierto aire fantasmal; comidas imitadas por Oldenburg; frutas plateadas, de cera y de felpa, de Watts; cuadros sobre latas Campbell y latas auténticas de sopa Campbell, pero firmadas y fechadas por Warhol... Todo mezclado entre productos reales o envolturas reales, y empleados con libretitas para tomar nota de los pedidos.) A menos de una cuadra de la galería hay un supermercado de verdad. Un supermercado en Nueva York es uno de los espectáculos más coloridos, ricos y fascinantes. Resulta descabellado pretender competir con él. El error del pop art consiste en esta adopción literal de los símbolos, en vez de tomar las vitalidades que los crearon para recrear algo más intenso.

Hubo hace algún tiempo una exposición organizada por Olivetti, titulada Programatta. La exhibición era probablemente menos sutil que el movimiento posvasareliano francés, pero mucho más viva y trascendiendo el mero ejercicio visual. Un aparato hacía viajar limaduras de hierro a través de laberintos por medio de campos magnéticos. Las limaduras se acumulaban creando monstruos imponentes que se movían con lentitud hasta que se desintegraban por su propio peso, para regenerarse de nuevo en una forma distinta. Otro aparato armaba y desarmaba un rompecabezas ofreciendo continuamente nuevas soluciones. A pesar de la leve contaminación de pop art de este último, esta tendencia, junto con Vasarely y los pintores que trabajan con problemas científicos visuales, serán agrupados por los críticos bajo el rótulo de op-art, para sustituir la moda del pop.

Samaras y Thek se dedican al morbo desagradable. El primero con cajas con alfileres doblados, pelos, símbolos fálicos y espejos deformantes, logra una atmósfera obsesiva, desagradable y enfermiza, pero de innegable poder creativo. Thek, mucho más prolijo en su artesanía, simula trozos de carne cruda, quizá humana (hecho de cera coloreada) con grasa blanca y pelos, todo encerrado en cajas de plástico verde transparente. Asegura que quiere "quebrar el humanismo", pero logra una impresión de morgue. Estas dos exposiciones podrían clasificarse como pop negro.

Marta Minujin en el Walter Center de Nueva York exhibe colchones. Los más recientes, retorcidos y pintados con estrías fosforescentes, son a pesar de cierto decorativismo verdaderos símbolos inéditos y dramáticos que se apartan totalmente del objeto imaginario.

Peter Saul pinta de una manera tradicional pero despreocupada, un poco infantilmente, grandes cuadros con temas de historietas; Mickey, Donald y Superman aparecen deformados apocalípticamente, en una lucha mancomunada contra el crimen, arrojando balas por los ojos, balas que se licúan en un extremo del cuadro, bajo el lema de "el crimen no paga". El ratón Mickey es uno de los grandes signos de nuestra época, al nivel de la suástica o de la cruz.

Estamos entrando en un nuevo mundo que incorpora toda una simbología desconocida hasta el momento. La comprensión de esta nueva realidad y sus símbolos es tan compleja que para lograrla debemos dejar de identificarnos con la estética del pasado. La comprenderemos, sólo cuando dejemos de apreciar a Miguel Angel.

(Datos tomados de *Marcha,* Montevideo, 22 de enero de 1965.)

— C. V.