



revista
de la

universidad
de méxico



carlos pellicer
juan garcía ponce:
luis rius
carlos monsiváis
miguel gonzález avelar



poemas inéditos y nuevas versiones de león felipe

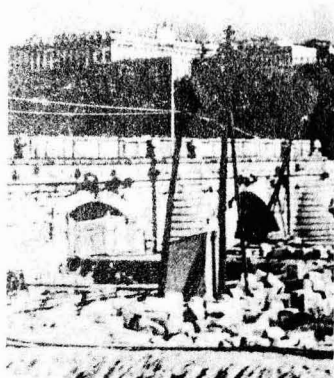
sumario

Volumen XXI, número 5 / enero de 1967

1
Carlos Pellicer:
Muro pintado

4
Juan García Ponce:
La noche
y la llama

12
Luis Ríos:
Poesía española
de México



17
Carlos Monsiváis:
Diario de
La reseña, 1966



26
MUSICA
por Joaquín Gutiérrez Heras

27
LETRAS
por José Emilio Pacheco

29
LIBROS
por Jorge Alberto
Manrique, Daniel Cazés
Armando Suárez,
Florentino M. Torner

33
EXP. 3112/66
por Miguel González Avelar

34
JUNTA DE SOMBRAS
Benito Juárez:
Del auxilio abierto
de los Estados Unidos

PORTADA
Rufino Tamayo
Músicos dormidos.
Col. INBA

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Ingeniero Javier Barros Sierra / Secretario general: Licenciado Fernando Solana

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Gastón García Cantú / Jefe de redacción: Juan García Ponce

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfonos: 48-65-00, ext. 123 y 124

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

Precio del ejemplar: \$ 5.00

Subscripción anual: \$ 50.00 Extranjero: Dls. 7.00

Administración: Ofelia Saldaña

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.

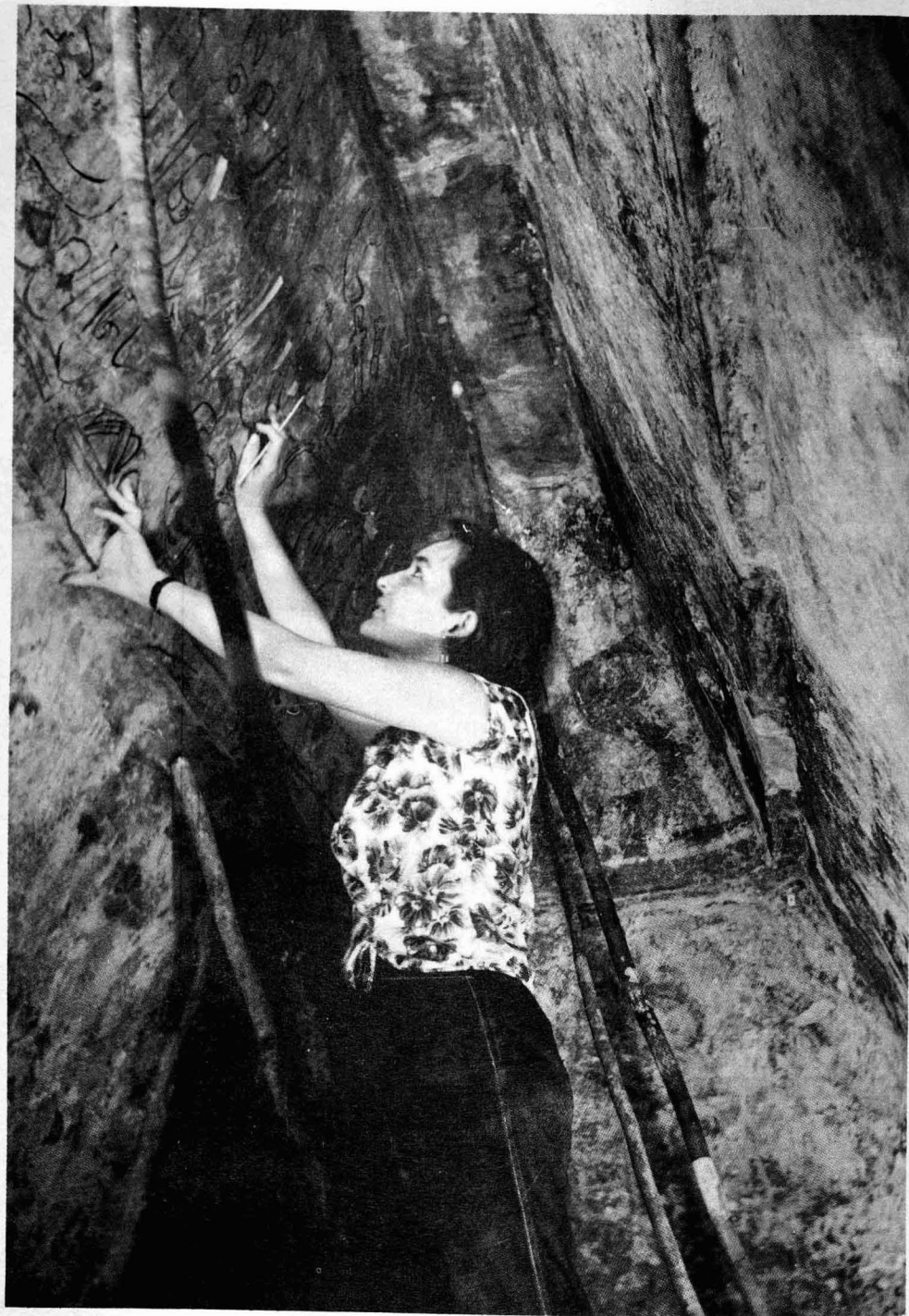
Banco de México, S. A.

Carlos Pellicer

MURO PINTADO

Bonampak, sus pinturas, son el hallazgo más importante en los últimos 15 años, de nuestro arte prehispánico. Por primera vez estamos dentro de un edificio entero y completamente pintado. Es el siglo séptimo y se trata de conmemorar un triunfo militar, acompañado de sus consecuencias. Los pintores —¿fueron dos o tres?— realizaron una obra de tipo monumental con criterio diferente en cuanto a dibujo y composición. En sus mejores momentos, la escultura y la pintura mayas fueron siempre realistas. Antes de Bonampak encontramos pintura en Chichén-Itzá y en Tulum pero con influencia tolteca. El vaso Pellicer del Museo de Tabasco, copiado por Covarrubias, nos muestra en plenitud la pintura maya que alcanza en Bonampak su grado supremo. La Batalla es toda una lección de dinamismo. Toda la suntuosidad de que los mayas fueron capaces la tenemos en la escena de los Príncipes vistiéndose para una ceremonia y en la Danza de los Hombres Pájaros en las gradas de una pirámide. Cosas de la vida pública y privada de esa gente. El vencido muerto a los pies del triunfador en la escena del juicio de los prisioneros, es un desnudo de admirables líneas. En esa misma composición, los capitanes acusadores son indudablemente retratos. Las diferencias en el perfil de cada personaje, es determinante: nariz, boca y barbilla nos lo dicen. En la guerra el hombre es feroz, vuelve a la zoología. Toda una jerarquía militar en este gran mural de la batalla y el que enfrenta, nos lo indica. Músicos y danzantes desbordan ruidosamente el triunfo. (Los mayas desconocieron los instrumentos de cuerda.) Pequeñas percusiones dan al ritmo delicados movimientos. Sobre las gradas de un edificio, la danza, el danzante, da una emoción universal. Enormes tocados, alas; el bosque vuela. Van a bailar el mono y el cocodrilo, la iguana y el cangrejo. Pequeñas percusiones, un disco de madera, un palito y una pequeña esfera, aligeran los músculos en actitudes frágiles. Y en el mundo personal del lujo, cien quetzales han muerto para bañar a los vencedores con sus verdes diamantes. En las bóvedas de las tres estancias la máscara solar de todos los colores abandonando el prisma. El Sol y siempre el Sol. Bonampak quiere decir muro pintado. El nombre lo inventó Morley poco antes de morir. Está







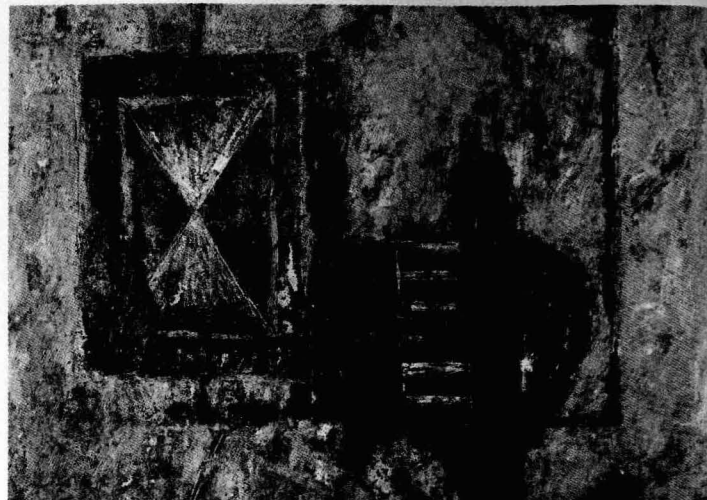
entre cerros y colinas, un poco lejos del agua potable —una laguna— y un poco más del gran río Usumacinta, camino imperial de los mayas. Delante de los templos, tres estelas, justamente célebres, dan cuenta del genio de sus escultores. Las pinturas están todavía veladas por una seda opaca de carbonato de cal escurrida por el material mismo de la construcción, agrietada por la invasión inexorable de una vegetación tremenda. Como siempre, la soledad de las ruinas, huellas admirables del hombre, estremece muy a fondo el alma humana. La selva, riquísima fábrica de rumores, se pasa la noche destruyendo pequeños objetos que pasan o caen. El sol y la lluvia organizan sus fiestas casi sin intermedio. La nauyaca produce una de las muertes

más horribles, y entre orquídeas y mariposas raras se pasa el día sin saber cómo. Un exceso de vida parece olvidar, torpemente, la idea de morir. Allí pasó Rina Lazo largas temporadas, calcando con increíble habilidad y amor, ella, guatemalteca y mexicana, las maravillosas pinturas murales que catorce siglos han respetado a pesar de todo. Así, Rina Lazo, ha pintado como los mayas hace catorce siglos. El trabajo de esta grande artista difícilmente puede repetirse. Rina Lazo ha salvado, reproduciéndola con rara fidelidad, una de las obras maestras del arte universal. En aquellos parajes, la tempestad parece acabar con el mundo, y en el medio día, a cuarenta grados a luz desnuda, a veces, entre las piedras, suele verse, con asombro, un alacrán azul.



En el principio era *Contemporáneos*. Isla de lucidez en un mar de confusiones, los ha definido Octavio Paz. Y el orgulloso desarraigo, la intemperancia y la penetración crítica, la voluntad de ignorar una realidad nacional fantasmagórica y adentrarse en los caminos secretos de la poesía y el pensamiento sin ningún lastre inútil, con la herida y la ironía elegantemente abiertas, hizo real la literatura y la realidad nacional para la mayor parte de mi generación. Con excepción del mismo Octavio Paz, durante mucho tiempo para nosotros hablar de literatura mexicana era hablar de ese grupo de voces disímbolas, del que cada quien recogía alguna como se toman los autores favoritos, como una constante compañía y una propiedad personal. Villaurrutia, Owen, José Gorostiza, Novo, Ortiz de Montellano, Owen, Villaurrutia... Un poco más lejos, con su obra dispersa, de más difícil acceso, brillaba con el resplandor negro de su leyenda Jorge Cuesta. Mirando hacia ellos quedaba lejos el mar de confusiones de unas letras mexicanas progresistas y bien intencionadas con muy pocas letras y una insoportable cantidad de hueca afirmación nacional. Generación callada, tal vez silenciada demasiado pronto, convertida en pasado antes de tiempo, pero cercana en su lejanía, *Contemporáneos* tenía también el prestigio de su soledad. La mayor parte de sus miembros eran tan sólo sus libros para nosotros e incluso la mayor parte de éstos, igual que las revistas que crearon, eran de difícil propiedad. Así, llegaron a formar una tradición casi secreta. Pero ahora esa tradición secreta empieza a abrirse definitivamente, y su luz vuelve a deslumbrarnos. Reunidos los poemas y ensayos de Cuesta, su leyenda entra a una nueva dimensión ante la espléndida realidad de su obra; la publicación de las *Obras* de Villaurrutia reafirma su estatura como poeta, aclarando su camino. Escribir sobre ellos es un reencuentro y un reconocimiento, pero es también una elección.

Todo viaje hacia Xavier Villaurrutia termina en *Nostalgia de la muerte*, su libro definitivo; pero si Villaurrutia es antes que nada, por encima de todo, ese poeta íntimo y sobrecogido de la presencia de la muerte, del temor a la muerte y de la amistad con la muerte a través de un trato interior y cotidiano que se convierte en nostalgia, es también el escritor que, vigilándose como poeta, afina lenta y cuidadosamente su vida y su estilo, busca sus temas y su lenguaje, y va dejando las señales de esa búsqueda a lo largo de toda su obra, una obra cerrada y estricta a la que se penetra con la sensación cada vez más clara de que, dentro de todas sus diversas ramificaciones, nos encontramos ante un diario íntimo en el que el artista ha grabado poco a poco su relación con el mundo. Pocas obras tienen la unidad interior dentro de su diversidad que posee la de Xavier Villaurrutia. Sus poemas y ensayos, sus restringidos intentos de ficción, sus aladas notas críticas y comentarios diversos dejan ver siempre el mismo mundo espiritual. En ellos se suman y conjugan, junto a una poderosa corriente de angustia y nostalgia secretas

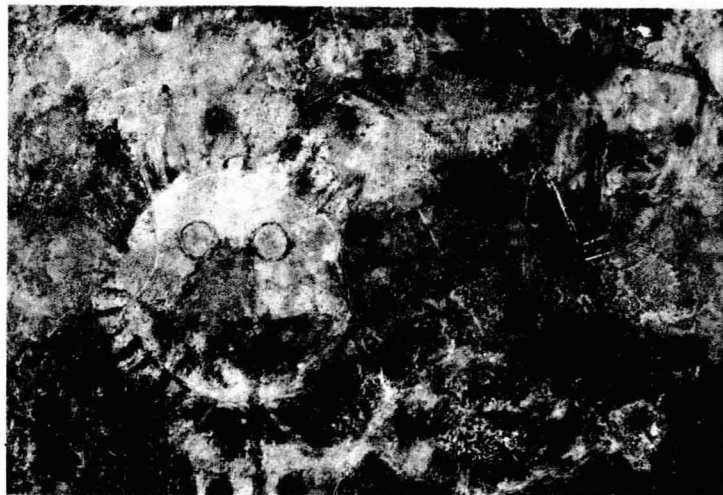


**Juan
García
Ponce**

**La noche
y la
llama**



que con mucha frecuencia se convierte en sensación de irrealidad, una irónica y delicada voluntad de juego, en la que la inteligencia afirma y destruye a su objeto, un firme propósito de construirse un ámbito artístico propio enfrentado a la realidad inmediata y una despiadada, aunque siempre amable, conciencia crítica. Riguroso y ceñido, en el terreno de la crítica, dice también muchas veces por lo que calla, pero cuando sus flechas apuntan a un blanco directo no falla nunca. El conjunto de sus páginas deja de ver una negación de la realidad in-



mediata no exenta de cierta perversidad; pero es una negación que busca encontrar otra realidad, la que finalmente nos entregarán sus obras definitivas. La única excepción dentro de este mundo cerrado, si descontamos algunas de sus piezas breves, sería el teatro. El teatro de Villaurrutia se separa del resto de sus obras. A pesar de la elegancia buscadamente artificial de su lenguaje, es un teatro en el que las situaciones, los conflictos y los personajes elegidos para sufrirlos, dejan libre entrada a ese mundo que el poeta parece empeñado en negar en todas sus demás obras, dejan entrar, en una palabra, a una mediocre realidad nacional. Es por eso que estas obras señalan el único momento en que Villaurrutia parece ceder ante ella. La tradición de la ruptura que Villaurrutia encarna con tanta justicia y que con tanta agudeza rastrea en sus ensayos, se quiebra brevemente en estas débiles páginas. Pero no debemos culpar sólo al poeta por este signo de renuncia oculto tras la apariencia de la incapacidad. Quizás su explicación más adecuada se encuentra en las páginas críticas que el mismo Villaurrutia dedicó al fenómeno teatral. En ellas, el artista reconoce al teatro como la forma literaria de más directo contacto con el público y que más requiere el apoyo de éste. No es difícil ver en sus experimentos con esa forma un inútil y más bien melancólico intento de acercarse a ese público que permanecía ajeno a sus trabajos más importantes. Pero al volverse hacia él en busca de aliento, el artista se dejó ganar por la necesidad de hablar el lenguaje de los otros. Así, su voz deja de ser suya y pierde su tono. No es imposible encontrar, sin embargo, en esta circunstancia fortuita un camino que nos lleve hacia sus otros registros, los más auténticos y verdaderos.

La obra de Villaurrutia es una obra realizada, sufrida y vivida desde la soledad. Soledad exterior, en el sentido de que fue creada de espaldas al público, para él mismo y para un reducido grupo de amigos y seguidores; pero también, lo que es mucho más importante, soledad interior, en el sentido de que desde el primer momento el poeta se reconoce en su discreta separación de las cosas y busca su verdad en un puro mundo interior. El camino hacia el encuentro de ese mundo es la obra de Xavier Villaurrutia y ahora que tenemos su imagen encerrada en un espléndido y perturbador grupo de poemas toda su obra debe verse en relación con él.

El personaje que supuestamente relata *Dama de corazones*, el único intento de novela de Villaurrutia, escrito cuando el autor tenía veintidós años, dice en una de las páginas, "Imagino que no puedes pensar en mí, tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él..." Esta característica que el mismo autor de la novela se adjudica determina en gran medida el tono de la obra. Si encerramos *Dama de corazones* dentro de los límites de la novela tradicional o incluso, simplemente, dentro de los borrosos límites, cada vez más difíciles de precisar, de la novela a secas, podemos pensar que es una obra fracasada. Su lenguaje, brillante, inteligente, pulido, no es un

lenguaje narrativo, e incluso la tenue acción termina diluyéndose en el puro juego de una fantasía introvertida, que deja que sus pensamientos borren los límites entre la vigilia y el sueño, y permite que los personajes se pierdan finalmente en él. Y sin embargo, la lectura de *Dama de corazones* es fascinante en más de un sentido, porque su importancia no radica en su adecuación a un género determinado, sino en la manera en que nos deja ver la relación de su autor con el mundo. Es una obra justamente calificada por las obras posteriores de éste, en la que aparece nítido y lleno de sugestión el sentimiento de Villaurrutia ante la realidad. Como el personaje de la novela, con el que es imposible dejar de identificarlo, el autor se considera invisible, es sólo una inteligencia, una sensibilidad que tiene una precaria relación con el mundo y éste se diluye ante él, es tan irreal como su propia persona o sus personajes. Éstos pueden mirarse como "se mira un pleonismo en la página de un estilista", hasta la poca realidad que tienen es casi un signo de mal gusto, un descuido. Pero en medio de esta irrealdad hay otra realidad que tiene un peso definitivo. El personaje —el autor— habla de ella con términos precisos: "Ahora, estoy muerto. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría. Los recuerdos se me ofrecen detenidos, en relieve, con sus colores de entonces. Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas. Cada minuto se detiene, y cae para dejar lugar a otro más próximo. No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos. Sobre todo, en no distraerse en mil cosas... ¿Por qué razón en vida partimos en mil pedazos cada minuto? Así, muerto, lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado en el agua de un espejo que fundiera todo lo inútil con su luz. Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco que no gira como el blanco de los tiradores ingenuos que pierden su fortuna en las ferias. Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse." Si no encerrara otros hallazgos semejantes, si su tono no perdiera jamás, como no lo hace, esa capacidad para evocar un mundo sonámbulo y pleno de sugestión poética, si sus diluidos personajes carecieran del misterioso atractivo que tienen, *Dama de corazones* sería de todas formas una obra importante dentro de la literatura de Villaurrutia por ese párrafo definitivo. En él encontramos ya una gran parte de la imagería con que el escritor le daría vida a sus poemas y, sobre todo, encontramos el sentimiento de ellos, esa misteriosa atracción que hace que la vida se vea desde la muerte, una muerte personal y entrañable, conquistada.

En otra parte de la misma novela, el personaje cuenta tam-





bién que “recuerda sus pláticas de literatura con una mujer y las frases de novela moderna que jugábamos a inventar con un arte próximo al vicio, con un arte perfecto”. Desde muy temprano, Xavier Villaurrutia asumió también esta idea de un arte perfecto, que estaría próximo al vicio, un arte puro, intelectual, que viviera la atracción de su propio vacío. En el poeta la pasión y la inteligencia viven siempre un juego peligroso. El placer de los juegos verbales, el amor a la elegancia por sí mismo, la tentación del estilo y el ingenio penden continuamente sobre él, pero están venturosamente regidos por el otro lado íntimo y secreto que busca con sigilo tocar el fondo último de sus temas. Y ahora también esa lucha sorda contra la esterilidad, contra el placer de la inteligencia pura, no es uno de los atractivos menores de la obra de Villaurrutia y al tiempo que nos conducen a él crean un juicio indirecto, pero no menos rotundo, sobre su tiempo. Jorge Cuesta dice de *Reflejos*, el primer libro de poemas de Villaurrutia, que “su esclavitud es la de una ventana, su oficio la transparencia... La ventana es su espejo, cuyo paisaje, sobrio y reducido, se ha dejado elaborar por los ojos atentos y, mejor que el jardín, se ha vuelto ya invernadero. Los ojos le han dado una nueva calidad; una calidad metálica: maleable y dura, sensible y fría; la que adquieren los cuerpos dentro de un espejo”. Y entre la tenue inseguridad, el tono incierto de los *Primeros poemas*, publicados por Villaurrutia originalmente en distintas revistas y libros antológicos, y los reunidos en *Reflejos*, se advierte una clara evolución que hace su tono mucho más preciso. Desde nuestra perspectiva actual, es posible advertir los hallazgos, tocados como por azar y siempre referidos al tema o la imagen de la muerte, que se encuentran en esos *Primeros poemas*; en *Reflejos* la sensibilidad dispersa en ellos se centra, se acentúa. Villaurrutia labra sus imágenes con un acerado rigor, nos las deja descubrir iluminadas por la inteligencia, que impone la sensación de irrealidad y crea ese inquietante mundo de invernadero que señala Cuesta, pero el poeta todavía no llega a su tema, se limita a girar alrededor de las cosas tocándolas, poniendo sobre ellas el peso de su conciencia insomne.

En tanto, Villaurrutia se ha hecho también ensayista, y el tono y el estilo de sus ensayos nos dicen mucho sobre su personalidad. En Villaurrutia el ensayo es una doble vía. Por un lado se sirve de él para afinar y afirmar su rigor crítico. Sus trabajos sobre López Velarde ponen por primera vez la nota justa sobre los auténticos temas y los valores de la poesía de éste y con el mismo poder de penetración deslinda y señala las tendencias de la poesía mexicana; pero, justas y precisas, sus observaciones no tienen nunca un carácter académico, no son jamás opiniones de profesor, sino de poeta. Del mismo modo que en sus ensayos y comentarios sobre autores y libros extranjeros, en ellos vemos su sensibilidad buscando coordenadas y correspondencias, buscando influencias —en el surrealismo sobre todo, en Supervielle, para su poesía; en Gide para su prosa y

su postura moral— y entregándose a ellas, gozando con ellas, dejándolas ver con una especie de gozosa malicia intelectual que nos obliga a participar de su juego. Así, Villaurrutia se muestra en todas sus páginas críticas como un espíritu extraordinariamente abierto. Y el encanto mayor de esas páginas es su capacidad, para dejarnos ver, aun en la más breve nota crítica, la intimidad del poeta. A través de ellas, lo seguimos, por el otro lado, en sus distintas aventuras espirituales. Y con mucha frecuencia éstas tienen un voluntario carácter ligeramente perverso. Villaurrutia juega seriamente con la frivolidad, se complace en las sutilezas psicológicas de su misma inteligencia, es malicioso y malintencionado, sin dejar de ser nunca fino, delicado y, por encima de todo, sensible. Habría que escribir mucho sobre su sensibilidad. Ella, más que la inteligencia o imponiéndose a la inteligencia, es la que determina el tono secreto, el acento personal e íntimo de todas sus páginas en prosa. Y a través de ella aparece más nítida la posición del poeta.

Todos los ensayos, las atenciones de Villaurrutia muestran una firme voluntad de aislamiento. En ellas, el artista va creando su propio mundo espiritual, su refugio, podría decirse, ante las presiones de una realidad que no favorece sino que estorba su propio desarrollo. Esta característica se advierte fácilmente en el mismo estilo de su prosa. Villaurrutia no escribe jamás como quien habla; escribe como quien escribe, esto es, con una precisa conciencia de que está realizando, en cierto sentido, un ejercicio retórico. Y esta misma conciencia de la necesidad del estilo es una forma de aislamiento. Mediante el estilo, el artista está creando otra realidad, está haciendo posible un ámbito propio y exclusivo para su pensamiento. Por esto, incluso sus obsesivos intentos de practicar la escritura automática sugerida por el surrealismo aparecen presididos por la conciencia del acto y resultan totalmente paradójicos. A Villaurrutia no le interesa sumar su conciencia a la realidad, incorporarla al acontecer cotidiano, sino, al contrario, separarla de él. Quiere darle una realidad propia dentro de la que pueda desarrollar libremente su sensibilidad en el ambiente más adecuado. De ahí proviene el carácter íntimo de su prosa: ésta es, antes que nada, un ejercicio para sí mismo. Pero este ejercicio tiene la definitiva cualidad de ser el ejercicio de un poeta y la prosa se abre ante nosotros, llena de raras sugerencias, de matices, que nos entregan su clima espiritual. Y hoy, precisamente porque es un gran poeta, ese clima espiritual es el de su tiempo. Cuando Villaurrutia nos habla, en las breves anotaciones reunidas en la edición de sus *Obras* con el título de *Prosas varias*, de sus amigos, de sus distintas reacciones ante diferentes estímulos cotidianos, de sus actitudes vitales, o cuando recoge sus pensamientos sobre algún pintor o algún poeta contemporáneo suyo, el lector no puede evitar la sensación de que se encuentra ante la crónica verdadera de esos años en México, y no sólo en México, porque los intereses de Villaurrutia se extienden, por fortuna, mucho más allá de él. Así, los estímulos exteriores que contribuyeron a su

formación crean el clima de toda una época, que nos entrega su verdadera imagen a través de la sensibilidad de unos de sus testigos más penetrantes, a pesar de su voluntario aislamiento o mejor, precisamente por él.

Este doble carácter de la prosa de Villaurrutia determina su verdadero valor, aumentando su estatura como artista al mostrar hasta qué punto su espíritu se extendía en el espacio sin perder su naturaleza, sino, al contrario, afirmándola; pero la medida final de esa estatura se halla al adentrarse en *Nostalgia de la muerte*, su segundo libro de poemas, publicado trece años después que *Reflejos*. La misma distancia que separa un libro de otro nos habla ya de la paciencia y la profundidad con que el poeta se ha buscado a sí mismo. Y en *Nostalgia de la muerte* aparece entero. Villaurrutia es ya el poeta de la muerte, pero esa muerte es suya por completo, nos es dada como la expresión auténtica, no sólo pensada, trabajada, sino vivida y sufrida hasta el fin, de su trato con el mundo. La fantasmagórica realidad de Villaurrutia se encuentra en ella, responde ante ella, vive para ella. Desde el primer Nocturno, con su retardada conclusión, que nos lleva por la noche, la sombra, el silencio, el deseo, el sueño, todo lo que para el poeta "vive en mis ojos muertos / muere en mis labios duros", el libro nos hace entrar en él, como uno de esos sueños en los que caemos por un abismo sin fondo. Puede decirse que el tema de la muerte es el tema de otros muchos poetas, sin duda. Preocupa a Calderón y al barroco español, atraviesa todo el romanticismo en el sentido más alto del término, en el sentido de Novalis, abarca gran parte de Rilke y llega hasta Unamuno; pero lo importante es la capacidad de Villaurrutia para hacerlo suyo, para entregárnoslo como una experiencia única y propia, que el poeta logra comunicar. Y pocas páginas tienen el auténtico temblor que toca a todos los poemas de *Nostalgia de la muerte*. La sensación de irrealidad que define al Villaurrutia de sus poemas anteriores, su carácter "invisible" encuentra la afirmación de sí mismo sólo en su muerte, en la prueba de que "puesto que muero existo". Y Villaurrutia enfrenta esa muerte, busca esa muerte con una implacable lucidez, en medio del miedo y del insomnio, en la soledad de la noche, con un afán que tiene algo demoníaco en su propósito de permanecer despierto y conciente ante ella, armado con la sola arma del deseo que brilla en el Nocturno de los Angeles, pero que para Villaurrutia, sin embargo, no desemboca en el amor, porque la respuesta no se encuentra entre un ser y otros, sino entre uno mismo y su muerte. Así, la soberbia demoníaca del poeta se aclara aún más. Su drama no tiene más que un sólo, posible desenlace: ser en la muerte.

El momento en que un poeta encuentra su voz de una manera tan personal y auténtica, sin ningún intelectualismo, como lo hace Villaurrutia en *Nostalgia de la muerte* tiene siempre algo dramático. Ante ella sabemos de algún modo que su respuesta es definitiva. Por esto, no es posible leer a Villaurrutia sin meditar en su drama, el drama que nos entrega su poesía y

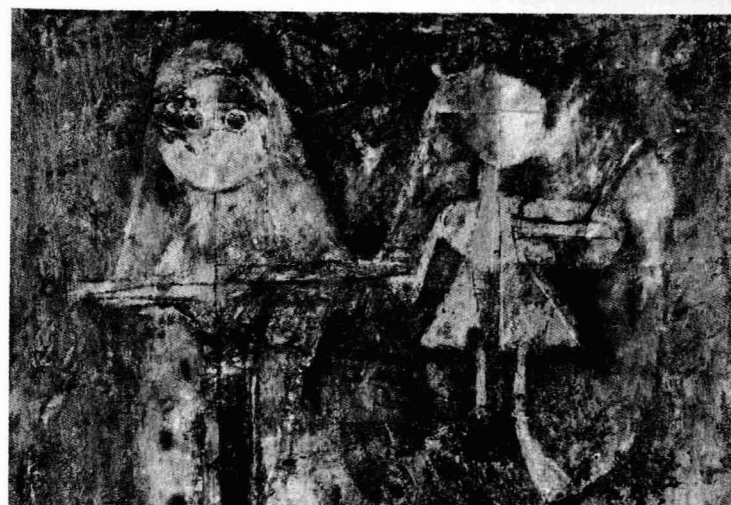




la hace posible. Todavía en *Canto a la primavera*, su siguiente y último libro, Villaurrutia parece estar buscando una respuesta en ese amor que quizás puede hacer posible el deseo que aparece como un brillo en la ceniza en *Nostalgia de la muerte*; pero al final lo otro, el otro, siempre resulta impenetrable, ante él siempre se presenta "este miedo de verte cara a cara", que hace imposible la unión. Villaurrutia renuncia a ella, su mundo es el mundo de la muerte, sólo ella tiene realidad, hace realidad; pero en la expresión de ese mundo, en la a veces dolida pero siempre soberbia aceptación de su soledad, de su último rechazo y su separación demoníaca sufrida con una rara intensidad, Villaurrutia encuentra su propia realidad como poeta y en ella siempre estará visible, como un astro en la noche. Al final su pasión triunfó sobre el rigor helado de su inteligencia y su palabra es ya toda carne, espíritu encarnado.

"Agucé la razón/ tanto, que oscura/ fue para los demás/ mi vida, mi pasión/ y mi locura", dice Villaurrutia en uno de sus Epitafios a Jorge Cuesta. Pero ante las obras de éste, esa razón, usada en ellas como un instrumento personal, con un rigor helado, que también deja ver su parentesco con el demonio, atraviesa la oscuridad de Cuesta como una llama lívida, haciéndola toda luz, una luz sin sombras ni reflejos, que se sumerge en sí misma. Dentro de *Contemporáneos*, Jorge Cuesta es la conciencia. Como todos los suicidas, su vida está calificada por su muerte; pero sus obras dejan ver que la pasión de aquella no es ésta, sino la inteligencia, vista como un fin, como una meta, a cuyo imperio debería someterse toda la realidad. A través de ella, la obra de Cuesta se dispara hacia afuera, queda extrañamente separada de él, con esa distancia clásica que buscó en todo momento. No es sólo una obra de poeta o de ensayista, es también una suma, que se nos entrega como un único documento en el que podemos seguir la lucha de una conciencia por aprehender la realidad, por ordenarla e iluminarla, sometiendo todos sus aspectos al mandato único de la inteligencia. En este sentido, puede considerarse una obra fáustica; pero el fin de Cuesta no parece ser abarcar el mundo, sino apartarlo como un objeto, para que sobre él opere la inteligencia. Así, adquiere naturalmente una ardiente frialdad, en la que el placer de la lucidez, la aprehensión del objeto mediante una operación mental que lo aparte al mismo tiempo, es superior a todos los demás.

En su primer ensayo, dedicado a examinar la *Santa Juana* de Shaw, Cuesta afirma que el problema que la obra presenta "es la herejía del genio, la tragedia es su heroísmo inútil y su martirio, y la comedia su canonización". Algunos de los temas principales de su obra y hasta el sentido oculto de su vida se encuentran resumidos ya en esa frase de uno de sus trabajos de juventud. Toda la obra, la pasión de Cuesta es un continuo gesto hereje, es un acto de rebelión. Pero su rebeldía es por encima de todo una elección. A través de ella, el escritor busca



el fondo secreto de sí mismo, busca su libertad. En un ensayo muy personal que toma como pretexto a Mae West para hacer un elogio de la herejía y la rebelión, Cuesta nos dice del personaje: "Antes que todo, su libertad le importa, pues, si no está libre para que su destino la posea ¿cómo se manifestará su destino?" La afirmación no difiere fundamentalmente de la que hace sobre sí mismo, varios años antes, en una carta en la que defiende su *Antología de la poesía mexicana moderna*: "Mi opinión es lo que espero que de mi interés nazca y, entre los dos, aquélla es la que sacrifico apenas siento que su constancia disminuye mi libertad. Y esclavizado a los otros es como me siento más esclavizado. Para libertarme, nada encuentro mejor que devolver a cada quien su libertad propia." Y Cuesta encuentra su destino en esa libertad que se elige continuamente frente a sí mismo y frente a los demás. Cada uno de sus ensayos, cada uno de sus poemas, empeñados en fijar y clarificar, la practican. Siguiéndolos, encontramos un claro recorrido en el que el artista se va dejando a sí mismo a través de sus distintas elecciones.

La primera de estas elecciones que habría que señalar es la voluntad de clasicismo. Para Cuesta ser clásico significa estar abierto, significa ser universal, y él encuentra esta característica en las raíces mismas de la tradición poética mexicana, nacida del carácter universal y clásico de la España de la conquista. Esta necesidad clásica determina toda su relación con los valores nacionales y explica y justifica su deslumbrante querella con el nacionalismo. En ella puede encontrarse también la expresión de su firme negativa a cerrarse, a estrechar las fronteras de la libertad en nombre de una serie de valores falsos en los que Cuesta ve tan sólo una manifestación de inferioridad que se convierte en miedo al exterior. Pero si la parte más polémica de su obra está marcada por el saludable signo de la destrucción, para Cuesta ésta no basta jamás. El clasicismo llega, nos dice, "cuando el espíritu prefiere las virtudes de afirmación". Esta capacidad de afirmación es la que se encuentra en el arte, pero para que éste la adquiera "tiene que construirse como Góngora, como Mallarmé, como Juan Ramón Jiménez, un estricto universo propio. O si no logra sujetar su atención y unir su pensamiento por medio de un solo artificio, disponer de muchos, improvisándolos, para acordar, siquiera pasajeramente, los sentidos con la inteligencia".

Gran parte de la obra de Cuesta está dedicada a seguir y buscar esa capacidad, esa virtud de afirmación en las obras de arte buscando dentro de la misma tarea conciliar los sentidos con la inteligencia. Pero su verdadero amor, su pasión, dentro de este acuerdo pasajero, está siempre del lado de la inteligencia. Cuesta tiene con ella una relación particular, que no ignora sus peligros, pero se entrega gozosamente a ellos. Para él, al final, la inteligencia debe triunfar siempre e imponer su presencia. Sólo en ella se encuentra el verdadero sentido de las cosas. Y esta elección determina sus preferencias artísticas y su

propio arte, porque, como lo ha afirmado, el artista sólo quiere ser responsable por sus gustos. La poesía, dice, "expresa la pasión con más independencia, con más intensidad, alejándola del sujeto al que pertenece, haciéndola pertenecer entonces menos a él que al ritmo donde él también participa". Pero para Cuesta, con mucha frecuencia, este sujeto es la misma inteligencia, el mismo ritmo en sí. Éste es en realidad el verdadero drama de Cuesta, es el drama del enamorado que sabe que el objeto de su amor, como lo ha expresado en uno de sus poemas, no es otro que "la inteligencia lívida, que nace/ sólo en la carne estéril y marchita".

Sin embargo, la naturaleza de ese drama es la que le da su peculiar intensidad, su carácter rebelde y estrictamente contemporáneo a la obra de Cuesta. En uno de sus ensayos, el escritor hace suya la definición de Stendhal del arte como "una promesa de felicidad". Cuesta supo ver con particular penetración que esta definición supone para el arte la capacidad de anunciar y presentar una realidad inexistente todavía. Para él esa felicidad sólo podría alcanzarse iluminando, aclarando, haciendo razonable la realidad, aplicando la conciencia a ella para que se nos entregara bajo su diáfana luz. "El objeto de la filosofía, nos dice, es dar claridad al mundo y a la existencia". Pero al no encontrar la realidad última del objeto que busca, la conciencia, la inteligencia lúcida puede convertirse en un fin en sí misma. Y entonces, ésta nos conduce a otro terreno, a aquel en el que, en verdad, se desarrolla la obra de Cuesta.

No es difícil distinguir en las páginas de Cuesta el fondo secreto, las bases de su formación y su sentimiento, sobre la que descansan todos sus ensayos. En su admiración por Nietzsche podemos encontrar la explicación de gran parte de su pensamiento. Cuesta hace suyas las actitudes más exteriores y las más profundas del filósofo. De él pueden hacerse proceder su rabioso individualismo, su abierta voluntad aristocrática, su adhesión a la moral del artista, al derecho natural de los espíritus superiores; todas estas características determinan el tono, el punto de vista particular de sus ensayos. Pero, más profundamente aún, Cuesta siente como suyo, vive como constantes que fijan su relación con el mundo, el absoluto rechazo del cristianismo, la negación de toda religiosidad organizada, a la que desprecia y ve como una atadura para el espíritu, opuesta a la claridad de la concepción clásica y que se acerca al romanticismo, y acepta como una consecuencia natural la soberbia de la libertad, el ejercicio de la conciencia en un mundo en el que no hay otro imperio que el del yo individual y en el que es sólo éste el que debe hacer trascendente la inmanencia mediante la creación, mediante la propia celebración de sus facultades cognoscitivas, que son de antemano un fin en sí mismas. Así, el mundo de Cuesta está abierto siempre a la nada metafísica y su propia concepción de la independencia del arte, su resuelta negativa a ponerlo al servicio de cualquier causa que no sea él mismo, que no sea la de la forma significativa en tanto forma,





acentúa aún más la presencia de esa nada. Sobre ella, es sólo lógico que la inteligencia se vuelva sobre sí misma. Y Cuesta enfrenta resueltamente el carácter de esta necesidad. Si en su continuo enfrentamiento a la mediocridad nacional, nacionalista en tanto que mediocre, y en su apasionada defensa de las obras que se oponían a ella podemos encontrar la más clara manifestación del saludable espíritu crítico de *Contemporáneos*, es indudable que, por otro lado, la parte más importante y profunda de la obra de Cuesta no se encuentra en este aspecto, sino en el otro, mucho más profundo y dramático y que encuentra expresión no sólo en sus ensayos sino también en su poesía.

La misma voluntad crítica de Cuesta lo llevó a enfrentarse a la realidad cultural y social de su tiempo con mayor intensidad y más abiertamente que los demás miembros de su grupo. A él se debe quizás la única definición de sus características y sus propósitos colectivos, incluida en un ensayo sobre la poesía de Bernardo Ortiz de Montellano. Es significativo que cuando Villaurrutia, en una nota escrita con el mismo motivo, se refiere tan sólo a la realidad de su obra, Cuesta la enfrenta a la del medio en que aparece, y que defina a su grupo frente a él, afirmándolo como destinos individuales, unidos por la voluntad de rebelión y el propósito de hacer una literatura diferente, basada sólo en la búsqueda de valores literarios. Y Cuesta es el vocero más firme de este propósito. Contradictoriamente, él, que era quizás el más individualista de todos, el más ardientemente encerrado en su propio drama, es también el que más abierta y directamente toma una actitud ante la política de su época. Es difícil detenerse en esta actitud —pero también es indispensable, aunque sólo sea porque contribuye a aclarar la personalidad de Cuesta. El resumen de ella puede encontrarse en el título de uno de sus ensayos políticos: *Una política de altura*. Desde el principio, Cuesta enfrenta la política animado de una clara voluntad antipopulista y aristocrática. Para él, también ella es antes que nada una actividad del espíritu. Y desde el principio también afila sus armas contra todo intento de degradarla. Es lógico, así, que muy pronto se encontrara en franca oposición a la realidad política nacional. Y es lógico que su soledad se convirtiera en amargura y lo llevara en algunas ocasiones a la injusticia de una posición demasiado extrema. Hasta cuando escribe sobre política, Cuesta escribe como artista y como un artista que quiere y acepta lo mejor y sólo lo mejor, tratando no de ponerse a la altura de las condiciones, sino de elevar las condiciones. Ante ella su principio es también el “vive peligrosamente” nietzscheano, es la concepción de la vida como la aceptación de un riesgo de cuyo enfrentamiento debe salir la vida plena. Y entre sus páginas hay líneas memorables, que todavía tienen, hoy, una absoluta actualidad. “Que exista en el país una inseguridad política es una condición natural, ordinaria. Lo extraordinario y realmente peligroso sería que no existiera y que viviésemos en un mundo tan seguro que pudiéramos prescindir de nuestra inteligencia y de nuestra capacidad de pre-

visión. Parece que el ideal de alguna economía política en boga es ése: un mundo tan seguro, que no haya necesidad en él ni siquiera de la economía política. Este pensamiento es suicida, como se ve en su afán revolucionario de evitarse la intranquilidad y la muerte. No piensa que más vale tener la muerte a cada paso que morir de una vez, y que un país políticamente seguro es un país políticamente muerto, y no sólo políticamente, sino económicamente también”, nos dice, por ejemplo, con una voz más viva que nunca. En estas y otras líneas penetrantes, contra el paternalismo, contra la demagogia, sus ensayos políticos tienen el valor del pensamiento que prefiere ser utópico —y por esto mismo, revolucionario— en su fidelidad al deber del pensamiento a negarse a sí mismo, rebajándose a un plano inferior de la realidad. Pero también es cierto que la misma fuerza de su pasión oscurece en algunas ocasiones su examen del mismo pensamiento político, ya que no de la realidad política, y hace que incluso un espíritu tan sutil como el suyo llegue a negar la posibilidad de la sutileza en sus ataques a Marx y el comunismo. Sin embargo, no debemos olvidar que lo que ocurre es que Cuesta está escribiendo siempre como artista y como tal su posición es siempre extrema —no reaccionaria, Cuesta ve siempre hacia adelante— y puede cambiar de sentido al aplicarse a algunos aspectos de la realidad social. Su caso, en esas ocasiones, no es diferente al de Thomas Mann cuando escribe, en nombre de la individualidad del artista, en favor del imperialismo alemán durante la primera Guerra Mundial. Y como él, debe verse en ese contexto, centrándolo en la difícil relación del artista con la realidad social, pero sin hacer a un lado su espléndida capacidad de iluminación y su estricto compromiso con la verdad más alta, aunque ésta sólo sea ideal.

Por esto, el verdadero carácter de Cuesta sólo se nos muestra por completo cuando regresamos a su obra como artista. Entonces, el sentido último de su pasión por la inteligencia, nacida, como ya hemos visto, de una pura fidelidad a sí mismo y su concepción del mundo, se nos revela por entero. Volcada sobre sí y sobre su urgente necesidad de iluminar la realidad y ordenarla, la inteligencia se entrega a su propia fascinación. Es entonces cuando Cuesta concibe el arte, la poesía, como ciencia. Ésta es la concepción, nos dice, “cuya fascinante perversidad todavía no llega a admirarse como se debe”, porque, “la poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio”. Cuesta busca los orígenes de esta concepción en Baudelaire y ve cómo se encuentran también en Nietzsche. “El demonio es la tentación y el arte es la acción del hechizo. No hay fascinación virtuosa; la Iglesia es sólo muy razonable al prevenirlo; sólo el diablo está detrás de la fascinación, que es la belleza. Por esta causa, es imposible que haya un arte moral, un arte de acuerdo con la costumbre. Apenas el arte aspira a no incurrir en el pecado, sólo consigue, como Nietzsche demostró con evidencia, falsificar el arte; pues es imposible que el arte se conforme con la natural. Y lo extraordinario es lo único que fascina”, afir-



ma. Y también: "Se dice que en Baudelaire nació una nueva poesía. Es cierto, cuando menos, que desde Baudelaire la poesía ha adquirido una conciencia de sí misma tan clara y tan libre como no tuvo jamás." Así el pecado del arte, ese pecado que él tiene que asumir y que la Iglesia tiene que condenar, es la libertad, es la orgullosa conciencia de sí mismo, de su autosuficiencia como una realidad en un mundo sin realidad, en el que sólo existe el yo soberano, el "No serviré" del demonio. Pero detrás de esa libertad no hay nada, y si el yo es una conciencia, una inteligencia pura y liberada de todas sus ataduras materiales, que encuentra su sentido en la fascinación de la belleza, de la forma pura también, es lógico, siguiendo radicalmente esta línea de pensamiento, que la "acción científica del diablo" sea "convertir todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual".

Jorge Cuesta dedicó su vida y su obra a esa terrible destrucción de la realidad en nombre de la pura realidad de la inteligencia, del espíritu. Pero vivió esta tarea como un drama último y radical, el gran drama trágico de la negación que es afirmación de otra realidad más alta, aunque su precio sea quizás el de ser menos humana. Y el carácter radical de su tarea se deja ver en su obra poética y la afecta. A él se debe la fascinación, fascinación demoníaca, con la que pasamos por las áridas páginas de sus versos, en los que la forma parece estar hecha sólo de conceptos, pero estos mismos conceptos han sido hechos finalmente a un lado, han ido voluntariamente sustraídos, oscurecidos mediante la eliminación o la ocultación incluso del sujeto, hasta que sólo queda el rigor del ritmo y la palabra. A través de ella, de la forma pura, podemos rastrear, difícilmente la mayor parte de las veces, la angustia sin carne casi del poeta, su terrible sentido de la fugacidad del instante, del carácter devorador del tiempo, de la pesada realidad del pasado y del futuro ante un presente casi inexistente y, sobre todo, apresable sólo en ese pasado y ese futuro. Es una angustia "humana, demasiado humana" febril y dolorosa, pero que él mismo se encarga de deshumanizar, de hacer idea pura, concepto frío y abstracto, primero, y sólo palabras, ritmo, después, hasta que su poesía es mucho más ausencia que presencia. Esta fascinación por la presencia que se convierte en ausencia dominó siempre a Jorge Cuesta. Está magníficamente expresada en su ensayo sobre Díaz Mirón, en el que audazmente muestra por qué admira más a este poeta por su silencio que por su voz, por los poemas que renunció a escribir que por los escritos, y en el que también señala hasta qué punto éste es un drama vital, es el drama de la inteligencia que se niega a verse reducida por la necesidad de expresar sentimientos y prefiere su orgullosa existencia sin carne. Y este drama es también el de Jorge Cuesta y es el que intenta encerrar en su poema más largo y ambicioso: *Canto a un dios mineral*. En él, dentro del estilo hermético, cerrado del poeta, hecho de conceptos que han sido sustraídos de la acción misma que

provocan y tan sólo la recogen muerta ya y disecada, como un producto de la "inteligencia lívida" surgiendo de la "carne estéril y marchita", nos narra el romance de la materia y el espíritu, su acercamiento, su unión precaria e inestable, su separación definitiva, hasta que sólo queda la materia aislada y cerrada, impenetrable en su pesadez, y el espíritu intangible y libre, y para siempre solitario. Es cierto que toda la poesía de Cuesta es de difícil lectura, como su mismo creador quería o como su inteligencia se lo ordenaba, que nos da más por lo que calla, por lo que deliberadamente oculta, que por lo que dice, pero el fascinante vacío de su forma permanece y adquiere su último sentido confrontado con la realidad de su creador. Este y su obra se complementan; su suma es su drama y su destino. No es demasiado aventurado suponer que Jorge Cuesta eligió ese destino. El ejemplo de su libertad es algo más que un caso: es su obra y está contenido, también, en sus páginas escritas.

Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta: la noche y la llama. Sus obras íntimas, personales, se sitúan en direcciones opuestas. Por un lado, la noche llena de rumores secretos, de insomnio, de soledad y angustia comunicadas, de una muerte íntima y personal que puebla su ámbito oscuro pero acogedor a fuerza de entrañable y doloroso; por el otro, la abrumadora claridad de una llama pura, que se consume incansable a sí misma y todo lo ilumina y todo lo borra bajo su luz despiadada. Pero de algún modo, también, esas obras tan personales, resueltas en direcciones tan opuestas, se complementan. A través de sus poemas y ensayos, de sus opiniones, de su vida misma, tanto en Villaurrutia como en Cuesta podemos encontrar un juicio sobre nuestra realidad, la realidad del mundo, la realidad nacional, la cultura y los días, que ilumina el papel del artista. Incluso en sus ensayos críticos sobre temas semejantes, Villaurrutia y Cuesta muestran sus diferencias de temperamento, de intención de la mirada. Villaurrutia es recogido, íntimo, su inteligencia se complace en el juego y la tergiversación sin ceder nunca en su lucidez. Los adjetivos "fino", "delicado" reaparecen continuamente en sus páginas y, como ya hemos señalado, escribe como quien escribe, con una plena conciencia del valor retórico del estilo. Cuesta escribe como quien piensa y está demasiado abstraído en seguir hasta el fin el hilo de sus pensamientos. Su estilo es difícil, duro; el mismo resplandor de sus pensamientos lo hace oscuro algunas veces y sus opiniones son tajantes, sustituyen la voluntad de juego por el rigor de la pasión. Y sin embargo, de la actitud ante la realidad de los dos se desprende la misma voluntad crítica. Sus páginas afirman a través de la negación, avanzan siempre por el difícil camino de la inteligencia liberada, por el camino del espíritu como crítico de la realidad y, como quería Cuesta, su signo común es el del demonio. Al enfrentarnos a ellos tocamos dos de los más altos momentos de la literatura mexicana. Por esto, la adhesión a ellos es ya también una elección.



POESIA ESPAÑOLA DE MEXICO*

A los treinta años de iniciarse la guerra civil, a los veintisiete del destierro, aparece esta antología encomendada por la UNAM a uno de los poetas más representativos de la España peregrina, Juan Rejano. Tiene esta antología, dos cosas de interés, o, mejor dicho, una emocionante e interesante la otra. La primera es que constituye un testimonio de ininterrumpida, larga adhesión de la máxima casa de estudios mexicana al espíritu español que la República primero, su defensa "a dentelladas secas y calientes" después, y por fin —hasta ahora— el exilio, representan para el mundo: ese espíritu español humanista, ávido de libertad, respetuoso de todos los hombres y de todas las creencias, hasta de las que se revolvieron en la sombra contra él para aniquilarlo, y que lo echaron de la tierra. Ya reencarnará, y volverá a ser respetuoso de todas las creencias; pero ya no podrá tener aquella inocencia y no se dejará traicionar como aquella vez. Mejor para España, no para el símbolo.

Porque es precisamente aquella inocencia de la República, ya irrecuperable, lo que, si bien dio alas a sus enemigos, la elevó a ella a categoría de símbolo de la libertad y de la dignidad humanas en el poder, símbolo cuya vigencia no ha terminado, y que mientras haya historia y ésta sea aún escrita por los hombres no llegará a caducar. A cada paso, el poder evocador de las palabras República española, guerra civil, exilio, se manifiesta entre los hombres de todo el mundo. Una película, por ejemplo, *Morir en Madrid*, lleva exhibiéndose hace más de un año en Nueva York y su exhibición sigue interrumpiéndose aún dos o tres veces en cada sesión, siendo preciso encender momentáneamente las luces de la sala para que las manifestaciones ruidosas del público se apacigüen. Los menos abuchean a los milicianos, a los internacionales, a los campesinos que están todavía en la pantalla en el trance de jugarse la vida tratando de defender lo que al cabo las grandes potencias democráticas no les permitieron que defendiesen. Los más aplauden y vitorean. Y es que lo que refleja la pantalla no es todavía el pasado. Otro tanto ocurrió en París con esa película.

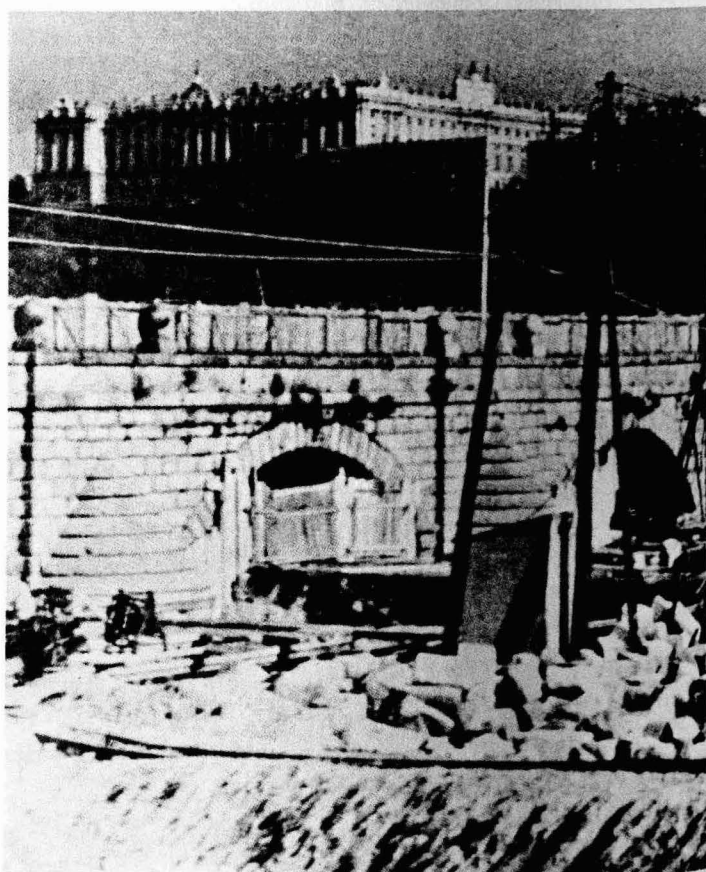
¿Qué puede ser sino esa calidad que ahora denomino inocencia lo que determina que un hecho históricamente cumplido siga ejerciendo esa incitación apasionante en nuevas generaciones de hombres de todos los países de la Tierra? La inocencia atropellada, abandonada, malherida por quienes tenían el deber moral de no consentirlo, es la que permanece —consumado su acabamiento— presente y visible en el fondo de la conciencia de los hombres de hoy, acicateándola, intranquilizándola, conturbándola. En España se forjó el símbolo durante tres años de espanto y de crueldad. Y el símbolo es más fuerte que la historia.

Por eso decía que es emocionante que la UNAM edite este disco. Es otra prueba más del reconocimiento al simbolismo que adquirió la España republicana. Y por tratarse de la Universidad de México y por tratarse de México, tiene una resonancia más honda en nuestro corazón este testimonio de reconocimiento, porque viene a ser testimonio también de —ésta sí rara, casi insólita fidelidad. Junto a la República española, el gobierno revolucionario de México, en la hora "del éxodo y del llanto", se irguió también como símbolo solidario ante el mundo entero. También México fue capaz de tener inocencia en aquella vergonzante coyuntura de la historia

política del mundo contemporáneo.

Yo creo en esa fuerza de la inocencia porque si no no podría explicarme el arraigo que la vida de los que éramos entonces apenas niños sigue teniendo en aquellos sucesos. Debe haber en nosotros una gran nostalgia de esa inocencia en cuyo seno hubimos de nacer y de la que, antes de tener conciencia de ella, fuimos desposeídos. Hemos llegado a la edad adulta y no hay argumentos lógicos ni cronologías que puedan quitarnos la sensación amarga de habernos sido vedado el ejercer también la inocencia. No pudimos llegar a tenerla. Y no se finca este sentimiento nuestro (perdónenme por generalizar los que no lo compartan) en ningún nacionalismo ni en ninguna de esas tonterías. Muchos de nosotros han regresado a España, han vuelto a dejarla por su propia voluntad al sentirse extraños allí, y siguen manteniendo intacto este sentimiento. No es un sentimiento nacionalista. Nuestro arraigo sentimental no se localiza en un determinado país por tratarse de ese país y no de otro, sino que se localiza en un momento en el que llegó a un extremo maravilloso la expresión social humana, y que no pudo sobrevivir a los mandobles de los sables, esos sí nacionalistas, confesionalistas y afiliados a los demás ismos adecuados a los hombres sin inspiración ni esperanza.

El interés que también tiene este disco consiste en que uno de los poetas más significativos del exilio nos deja en él constancia de su gusto poético. Esa es una de las cosas buenas que tienen las antologías hechas por poetas y no por críticos. Que por sí misma sea buena una antología puede ocurrir tanto si la hace un crítico como si la hace un poeta. En cambio, tratándose de una antología de suyo discutible, si la hizo un crítico no tiene interés; si la hizo un poeta será un modo más de conocerlo a él más a fondo, asomán-





donos y procurando explicarnos sus gustos y preferencias literarias, aunque discrepemos de algunas de ellas.

A mí la de Juan Rejano me parece muy bien, y si me lamento de que no haya tenido espacio para incluir a más poetas importantes, seguramente que él se lamenta más de ello, y no —supongo yo— porque le molesten las críticas que se le hagan (ese es el precio que pagan todos los antólogos), que es hombre curtido en esos dimes y diretes, sino por su condición de hombre, “en el buen sentido de la palabra, bueno”, que se ha visto forzado a no distribuir con entera justicia el bien que tenía en la mano. No mencionaré nombre ninguno de los excluidos de este disco a pesar del antólogo y a pesar nuestro, el de los oyentes, salvo el de León Felipe, con objeto de explicar su ausencia, que sería, por cualquier otro motivo, totalmente absurda y hasta invalidadora de toda la antología: de León Felipe hay ya un disco completo en esta colección “Voz Viva de México”; incluir dos o tres poemas suyos aquí significaba reducir aún más la lista de poetas españoles en México, que aún no habían tenido cabida en ella; hubiera sido, pues, ilógico incluirlo.

Claro que como otros ausentes, en espíritu —como se dice— sí participa en esta antología. Creo que el oyente, detrás de las maravillosas palabras de los nueve poetas incluidos, tan distintas entre sí como no puede menos de ser tratándose de grandes poetas, llegará también a percibir una voz única, suma de todas las que han cantado y llorado en español el desgarramiento del éxodo. En esta voz total caben, ya armonizados, todos los registros particulares de los poetas seleccionados: la emoción reflexiva de Moreno Villa, la serenidad anhelante de Díez-Canedo, el patético son de la voz de Doménchina, como salida de los labios de una sombra que antes fue hombre y lo recuerda, la efusión cordial abrasadora de Garfias, la desamparada soledad de Prados, la inteligencia herida de Cernuda zigzagueando entre el amor y el odio, el asombro imperturbablemente candoroso de Altolaguirre, la vehemencia apasionada de Rejano, la rabiosa y esperanzada nostalgia de Giner de los Ríos. Y caben también las voces de los otros grandes poetas no incluidos en el disco, pero que asociamos a las de los primeros, lo mismo de los que vivieron o viven en México como de los que se hallan dispersos por otros países del mundo.

Y en esa voz total resultante de todas las grandes voces individuales, ¿qué características se notan? Entre otras en las que ya no me detendré, ésta: una hondura humana y, por consiguiente, artística, superior a la resultante de ese mismo concierto de voces antes de la experiencia del destierro.

¿Hasta qué punto podría explicarse esa evolución por efectos del destierro más que por un proceso cronológico normal de madurez? Claro que eso no es demostrable; pero, por una parte, la frecuencia del destierro mismo como tema de la poesía, habla a favor de su influencia como ingrediente ahondador en el espíritu de estos poetas; además, la madurez cronológica y la tarea poética no han solido nunca correr parejas en sincronía. A veces la obra de un poeta ha mejorado, sí, en su edad adulta o en su vejez, pero otras tantas veces no ha ocurrido eso.

Y no creo que haya sido estimulante de dicho ahondamiento el

destierro en su primera significación (el destierro de España), sino en la segunda o indirecta, que es la significación verdaderamente grave y universal para el hombre: la de sentir en propia carne, a lo vivo, y merced a una contingencia histórica particular, que el hombre, todo hombre, tiene en su misma sustancia original el estigma del destierro. ¿Destierro de dónde? Del Ser, del tiempo, de los otros hombres, de sí mismo incluso... Y a quienes, como es natural, más claramente se les ha revelado esa peculiaridad amarga del ser humano ha sido a los que han padecido y padecen destierro físico de su patria; eso ha sido siempre, en cualquier época; lo mismo a los españoles de 1939 que a Antonio Pérez, en el siglo XVI, que escribió en sus *Relaciones* esta frase: “Sólo los que mueren en el vientre de su madre mueren en su Patria.”

Fijémonos como ejemplo de esa evolución de ahondamiento en dos poetas: Doménchina y Garfias. Sería excesivo para los límites de un prólogo como éste hacerlo con cada uno de los nueve poetas incluidos.

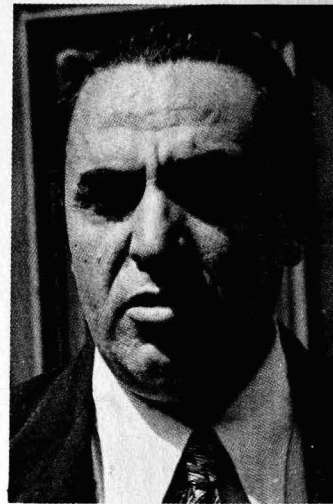
Juan José Doménchina murió al cabo de un destierro de veinte años, en 1959, en la ciudad de México. En ese lapso publicó los siguientes libros de poesía: *Destierro* (1942), *Tercera elegía jubilar* (1944), *Pasión de sombra* (1944), *Tres elegías jubilaes* (1946), *Exul umbra* (1948), *La sombra desterrada* (1950) y *El extraño* (1959).

Esos títulos dicen claramente por sí mismos que Doménchina vivió el destierro día tras día en obsesiva función de desterrado. No existe entre los poetas españoles de nuestro tiempo un prototipo de desterrado tan extremado como él. Caso de desarraigo total el suyo, y, por lo mismo, caso de soledad irredenta e inconsolable.

Junto a la compuesta en el destierro, toda su obra anterior, elogiada por grandes críticos y poetas como Juan Ramón Jiménez, Enrique Díez-Canedo y Federico de Onís, nos parece ahora como un mero ejercicio o ensayo previo a una aplicación todavía imposible cuando el poeta vivía en España; ejercicio de formas, de tendencias, de estructuras, en cuyo fondo no se vislumbraba un ser palpitante, radical, sino una voz que pugnaba, sin conseguirlo cabalmente, por descubrir, por develar su más profunda resonancia humana. Recordemos un poema suyo de entonces; por ejemplo, éste, intitulado “Amor”:

Afán cóncavo —atroz— del sexo; se estiliza
en garra: un ademán terrible, de codicia.
La especie —seriedad de seriedades— eco
sin fin —es la tensión, la fiebre del acecho.
¡una pequeña muerte, de dicha —¡tan fecunda,
tan vital!—; una efímera ausencia de la lucha!
Sobre un seno de flor, la sien de amor caída.
La garra se hace mano de piedad: ya es caricia.

Y esa revelación de su más profunda resonancia humana ocurre para Doménchina al producirse el hecho del destierro, de su destierro. Entonces descubre en su destino irreparable su última esencia. Y en ese momento, su pasado ser, el que se buscaba a sí mismo,



cobra también —ya en el recuerdo— una consistencia perfectamente perfilada, nítida. Su vida y su obra se le tornan a los ojos como objeto perceptible, palpable, sólidamente real.

Su cuerpo proyecta por fin una sombra que hasta llegado el destierro no tenía. Entonces es cuando su ser se completa al proyectarse en algo negro y difuso que afirma, ya sea dolorosamente, su existencia; y más aún: esa sombra pasa a constituir su existencia misma. El poeta ha descubierto que su esencia no está encerrada en el cuerpo que sombrea, sino en la sombra proyectada por su cuerpo. Esa es la esencia del desterrado: ser una sombra. Y su poesía es, como el título de uno de sus libros, *pasión de sombra*: ¡incontenible pasión!

Esta idea acerca del hombre desterrado claro que no la inventa Domenchina. La tenían los romanos, y quedaba expresada en estas dos palabras: *exul umbra*, que, por cierto, sirvieron también de título a otro de los libros del poeta madrileño. No la idea, el ser un desterrado conforme a ella fue lo que descubrió dentro de sí mismo Domenchina, ésa fue su verdad.

Los romanos equiparaban la pena de destierro a la de muerte. Comentando esto, Ortega y Gasset concluye: "El desterrado siente su vida como suspendida." Y en toda la poesía de Domenchina a partir del año 1941 parece, en efecto, sonar oculta la exclamación de Quevedo: "¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?" Vivir la ausencia de la vida fue el vivir suyo, y el tema capital de su poesía, monótono y constante, ricamente matizado poema tras poema: su cuerpo y su sombra, su vida y su no vida; la segunda, más él que la primera. Siempre su sombra, su "doble", sofocando en el poema "hasta la lumbre de su aliento", apagándole, según su propio decir, "el encendido vivir en que me abraso."

La corporeidad de lo abstracto, que es el título del tercer libro de poemas que Domenchina publicó en España, fue su mayor afán poético allí; la incorporeidad de lo concreto, su pasión poética en el destierro. El es su sombra, y, congruentemente con ello, el mundo que habita se ha tornado incorpóreo: no pisa el suelo, se desliza sobre él sin rozarlo; ni siquiera su sueño, al decir de un poema suyo, "es cauce para el sueño, sino abismo al que mi angustia al caer se asoma". Y en las mañanas de su destierro, se encenderá "el sol, de pronto, sin aurora." La incorporeidad de su vida se nos aparece en su poesía tan patente, como si sólo su sombra se hubiera desplazado a otras tierras, abandonando al cuerpo en la de origen. No es el cuerpo el que busca su sombra, sino al revés: la sombra que clama por el cuerpo. Y la voz le llega a esta sombra del poeta desde la fosa lejana donde el cuerpo quedó abandonado y yerto. No es propiamente una voz la suya, sino un eco que viene "al través de los mares" a recordarle cada día su no-vida verdadera a este angustiado hombre-sombra.

¿Es raro que este vivir de sombra del poeta desembocara en una honda pasión religiosa?, ¿podía haber sido de otra manera? Ese agudísimo sentimiento de destierro que Domenchina tuvo, se hallaba tan próximo al del místico, desterrado en la tierra, que tuvo que llegar a confundirse con él. Y, en efecto, los últimos poemas de Juan José Domenchina son ardientes palabras de un hombre que aspira a la muerte como única y total solución a su

vida de sombra en el mundo.

Pero el proceso que convirtió a Domenchina en desterrado, entendida esa palabra de la manera como él la llegó a entender, como sinónimo de sombra de sí mismo, fue paulatino. El poeta siente que su estructura interior va modificándose día a día a partir del momento en que es arrojado de su patria. Primero es una convulsión que mezcla en su espíritu pasiones contradictorias y agudas: ira, nostalgia, esperanza, venganza, expresadas con una voz violenta, que el poeta, al emitirla, oye sonar como voz de hombre vivo, recio, en pie de lucha todavía. A la Iglesia, por ejemplo, que fue uno de los principales pilares en los que se sustentó la sublevación contra el pueblo español, dirigió en verso furiosos anatemas. Y tras aquellos primeros momentos de conservada vitalidad, la sensación de desvanecimiento del ser va extendiéndose en el ánimo del poeta hasta dominarlo por completo. Y aquí es cuando la poesía de Juan José Domenchina se torna conmovedora y extraordinaria como nunca lo fue en España. Paradoja inquietante, que a mayor inestabilidad vital del hombre, expresión más humana. La gravedad de los más emocionados sonetos morales de Quevedo resuena en varios de Domenchina, no obstante que en algunos resurja el rebuscamiento formal de su primera época, aquel duro juego con las palabras, pues detrás de ellas ya no dejará nunca de percibirse un temblor cálido y definitivo.

Y de esa actitud del todo desconsolada pasará el poeta, en su último libro, a dejar constancia de un nuevo arraigo que —entendámoslo literalmente— como caído del cielo le llegó en los últimos años: el arraigo más allá de la vida. El poeta, esperando, va a buscarlo, y se despide de nosotros así:

La vida —que se nos va—
y la muerte —que nos llega—
van a encontrarse. (El que juega,
gana o pierde.) Dios dirá.

Lo que yo soy aquí está.
Tengo expedita la entrega.
A la muerte ¿quién se niega?
La vida ¿quién no la da?

Súbitamente mi ciega
condición, humana ya,
ve: ve el filo que la siega.

¡Dios sabe si llegará
a ser cielo claro! (Ruega
por quien de camino va.)

Durante un lapso de quince años, el que va de 1921 a 1936, Pedro Garfías dejó de escribir. Tras la publicación de su primer libro *El ala del sur* el poeta enmudeció como tal extraña, prolongadamente. De ese mutismo vino a sacarlo una circunstancia terriblemente dolorosa y brutal: la guerra civil. Entonces Garfías sin-



tió despertar dentro de sí una potente incitación que acicateó sus nervios, sus músculos, su inteligencia. De pronto sumergido en la acción, defendiendo la causa del pueblo, anduvo en las trincheras, fue soldado y comisario, luchó de principio a fin, hasta que el éxodo de la derrota lo arrastró detrás de los Pirineos hambriento y desolado. Y aquel estallido cainita de 1936 no sólo a la acción guerrera, sino también a la creación poética impulsó a Garfias. Su sensibilidad en extrema tensión volvió a sentir la necesidad del canto. Pero éste, nacido ahora de una experiencia inmediata tan sobrecogedora, fue muy distinto del que se recogía en *El ala del sur*. El cristal de la literatura estalló en mil pedazos al impacto del hierro de la guerra; la palabra escueta, dura, desnuda, urgente, acalló el sonido frágil de la greguería.

Poesía fue entonces la de Pedro Garfias más que comprometida; poesía militante, arma de guerra ella también; voz de mando, arenga, informe de campaña, historia; todo ello fue el material que Garfias, entre el fuego cruzado de las trincheras, en ratos robados al sueño, cumplida su extenuante jornada de comisario, convirtió en poesía. Soldado y poeta durante tres años Pedro Garfias. Otros muchos lo habían sido también: en el siglo XVI, Er-cilla y Garcilaso y Francisco de Aldana; Lope, en el XVII. Pero el antecedente más claro de las *Poesías de la guerra española* de Garfias no está en la obra de ningún poeta conocido, sino en la del pueblo español de fines de la Edad Media: en el *Roman-cero*, y particularmente en los romances fronterizos. Como aquéllos, muchos de los romances de este libro cantan al tiempo que informan sobre algún acontecimiento de la guerra civil: la conquista o la pérdida de alguna población, el movimiento de un cuerpo de ejército, la muerte de un gran jefe; y su acento es, como el de los viejos versos populares, épico-lírico: materia objetiva, histórica, y expresión exaltadamente afectiva de ella.

Varios retratos de capitanes y soldados figuran en este libro de Garfias. Todos, salvo alguna excepción, hechos con motivo de su muerte. Hay en el poeta combatiente como una necesidad de que esos hombres que él ha visto en la plenitud de su presencia, en la acción, en la fuerza, en el mando, en el valor, en la ejemplaridad, no desaparezcan del todo —como si fuera por obra de magia— al caer definitivamente abatidos por la metralla. Da a esos poemas una especial hondura el contraste entre las virtudes que en ellos se ensalzan, virtudes esencial y ostentosamente vitales, y el hecho bruscamente consignado de su desaparición súbita y total. La radical fragilidad de la existencia del hombre —y aun del superhombre— es el fondo afectivo de cada uno de ellos.

Es en sus libros del destierro donde aparece la imagen del poeta deambulando a la deriva, por el campo, por las calles de la ciudad. De su poesía anterior no surgía esa imagen suya, el poeta se hallaba con los pies asentados en el suelo, en su suelo, para cantar el mundo de su adolescencia, que giraba en torno suyo, fijándose en él más que en sí mismo, o para cantar el desgarramiento que esa realidad circundante y amada padeció de 1936 a 1939. Lo que se movía de continuo ante sus ojos y necesitaba ser apresado en el verso para comprenderlo era lo de fuera. Con el destierro se produce un cambio en la percepción del poeta: lo

asentado, desoladoramente inmutable es el mundo en torno, y él la presa desasosegada que deambula sin cesar, huyendo, buscando, temiendo. Ha perdido su rumbo; a él mismo es a quien su verso busca para fijarlo, para descubrirlo.

Muchos de los poemas que ha compuesto en el destierro nos muestran al poeta vagando por las calles. Número suficiente como para que nos creemos esa imagen suya peripatética como la más fiel de todas, así como la de Berceo nos lo muestra sentado a la mesa donde se amontonan los libros por los que siente supersticiosa devoción y sobre la cual hay también un vaso de vino en el que bebe un sorbo en las pausas de su afanoso, continuo versificar, y así como la de Garcilaso se desdobra para mostrárnoslo ya vestido con sus arreos de soldado embistiendo bravamente a turcos o franceses, joven y hermoso, ya melancólicamente recostado al pie de un haya ribereña cantando su amor imposible.

Llorar, soñar, dormir, morir, son los cuatro verbos capitales de la poesía del destierro de Pedro Garfias; el primero el más frecuente. El poeta siente el llanto como la expresión más justa del hombre, la mejor adecuada a la amargura del mundo. Pero no solamente el hombre, todas las cosas de la creación y el Creador mismo participan con sus lágrimas en ese duelo universal que es la vida, la existencia, “río de aguas amargas”; lloran el tiempo y la piedra, la sangre, el tronco del árbol, los sueños, Dios.

No siente Garfias, como León Felipe, redentor el llanto. La profecía del poeta zamorano: “Nos salvaremos por el llanto”, es ajena al sentimiento del poeta salmantino-sevillano. Este no tiene una fórmula redentora. Su pasión casi no va más allá de la resignación ante el hecho amargo de vivir y de no poder olvidar. Sin embargo, esta última afirmación no debe entenderse de una manera absoluta. Hay una norma también en Garfias que, si no tan enfática como en León Felipe, sirve para mejorar el mundo de los hombres, y que queda expresada, sugerida más bien, en este breve poema:

Como andaba a su manera
tropezaba,
se caía, rehacía
su cuerpo y se levantaba,
perdón pedía a la piedra
y a todas partes llegaba.

El hecho del destierro implica un problema múltiple, complejo. Alguna vez habrá que sistematizar su estudio en la obra de los artistas, con detenimiento, descubriendo todas las facetas que ofrece. Una de ellas está constituida, para los escritores, por el problema de la expresión misma, de la lengua. Juan Ramón Jiménez escribía, en el año de 1948, estos párrafos angustiosos:

“Como el idioma es un organismo libre, y vive, muere y se transforma constantemente, el español que se venga hablando en España, desde el año 36, en que yo la dejé, habrá cambiado en doce años, tendrá doce años más o doce menos, según y conforme.

“Si yo fuese a España ahora, seguramente hablaría, oiría y hablaría, con duda primero, y luego, un español diferente del que estoy hablando: ¡Yo extraño o el español extraño! Igual yo que

esos judíos que he oído hablar por aquí, que hablan todavía su español del siglo xv. ¡Qué extraño!

"En todo caso, mi español se ha detenido, hace doce años, en mí. Yo supongo, no lo sé tampoco, que hablo como hace doce esos judíos que he oído hablar por aquí, que hablan todavía su español del siglo xv. ¡Qué extraño!

"Y si quiero recordar, pensar, criticar el español, los españoles, ya no sé lo que leo, lo que hablo ni lo que escribo."

Otro fenómeno que con el destierro se produce es la asimilación parcial del nuevo medio que se habita a la personalidad anterior del desterrado, lo cual trae como consecuencia un sinnúmero de afectos, a veces contradictorios, que van desde la sensación de enriquecimiento interior hasta la sensación de desasimilamiento del mundo, como si de actor en él se hubiera pasado a ser su espectador.

¿Cómo no acoger en los estudios literarios mexicanos, por ejemplo, en los programas nacionales de difusión cultural, a los escritores oriundos de otras partes que han compuesto la mayor parte de su obra en México, y que previamente han asimilado la presencia de lo mexicano a su ser y de diferentes maneras la han expresado? Voz viva de México podemos decir que es también la suya. Sólo como muestra de la magnitud de la obra mexicana de estos autores, recordemos el recuento que Luis Cernuda hizo de ella dentro de la obra total de Moreno Villa, a raíz de la muerte del artista malagueño, en 1955: "La parte que se relaciona con México —apunta Cernuda— es la siguiente: como poeta, los "Poemas escritos en América", incluidos en el libro *La música que llevaba* (1949), más numerosas composiciones, unas de publicación próxima en volumen, en España, con el título *Por el aire hacia su cuna*, y otras que han quedado inéditas; como escritor y crítico literario, el precioso librito *Cornucopia de México* (1940); como arqueólogo y crítico de arte, *La escultura colonial mexicana* (1942) y *Lo mexicano en las artes plásticas* (1948), sin aludir a tantos trabajos dispersos en revistas y periódicos; y como pintor, una colección de cuadros y dibujos, algunos de los cuales figuraron en exposiciones o han pasado a colecciones particulares.

Y si en los escritores que llegaron en edad adulta a México la asimilación de lo mexicano fue, en general, grande, ¿qué pasó en nosotros, los que llegamos niños? Ahí ya no se trató de una asimilación a nuestro ser, sino de una conformación de nuestro ser. Permítaseme, por último, detenerme un poco en esto, pues aun cuando esta antología sólo recoge a poetas de las primeras generaciones de españoles en México, en espíritu, como en un principio decía, estamos todos nosotros.

En los miles de jóvenes españoles refugiados en México llegó, al correr de los años, a hacerse consciente su naturaleza de desterrados, aceptándola como tal naturaleza. Esto es, el destierro no lo vimos ya como un estado provisional, como un gran parentesis perturbador de nuestro propósito de realizarnos humanamente, sino que sentimos que de él está hecha nuestra sustancia primordial y definitiva. Somos desterrados. Y si ahora, porque vivimos en México, sentimos un poco que nos falta el sustento

real de España, mañana, si el caso se da, viviendo en España sentiremos en el mismo grado que nos falta el sustento real de México. El destierro no nos lo da ya ni nos lo quita ninguno de los dos países, porque no está en ellos sino en nosotros, formando parte de nuestro ser. La lucha por obtener una naturaleza española o mexicana "pura" no tuvo ni tiene fundamento real, pues de ambas tierras, amasada la una con la otra, nos nutrimos, y el resultado —nosotros— ha sido un producto de esa única maternidad mestiza. Ese hecho, por lo mismo que lo es, no podemos negarlo, como no sea nos queramos negar a nosotros mismos, lo cual equivaldría a suicidarnos. Era demasiado temprano para que, al llegar a México, fuéramos ya, como nuestros padres, españoles; y demasiado tarde para poder ser mexicanos. Somos, pues, seres fronterizos como los lagartos y como los poetas, al decir de León Felipe. Definitivamente, no podemos renunciar ni a la españolidad ni a la mexicanidad, que a un mismo tiempo, y por propio derecho, poseemos. Hay, en efecto, derechos irrenunciables, y sentimientos que también lo son, y, sobre todo, rasgos hereditarios del espíritu cuya existencia es independiente de la voluntad.

El toque está en que esa condición fronteriza que alguna vez pudimos creer inválida para afirmar en ella nuestra existencia, hoy sentimos que es nuestra sustancia misma, y, por tanto, se nos ha convertido en un sustento real, no transitorio sino permanente, no anonadante sino positivo. Y así creemos que deben percibirla también los que están a uno y otro lado de nosotros, y que por igual nos pertenecen y les pertenecemos. Los hombres fronterizos tienen que derruir los altos muros de la frontera donde habitan para poder utilizar las piedras en la construcción de sus casas. Es una lástima que no seamos muchos más en el mundo; así no quedaría ningún muro deshabitado en pie.

Se trata ahora de ejercer nuestro oficio de desterrados —digámoslo así—, con la misma integridad con que nos hemos analizado por dentro y descubierto lo que somos, y lo hemos aceptado sin reservas ni fingimientos. Se trata, pues, hemos creído ser honrados con nosotros mismos, de serlo con los demás y de que éstos, a su vez nos acepten honradamente como lo que somos. Nuestro trabajo, nuestra obra, nuestra calidad humana, ni los realzará la naturaleza de desterrados que tenemos, ni tampoco los mermará. Cada uno será responsable de sí mismo y de sus novelas o de sus enfermos o de sus construcciones (o de sus prólogos) y de su derecha o torcida manera de actuar, pues somos tan susceptibles de ser libres como cualquier hombre.

Creo, en fin, que si a nuestra generación se la llama y la llamamos desterrada, la palabra desterrado ha venido a enriquecerse a mediados del siglo xx con una acepción más. Ya no sólo significará al hombre que se halla despojado de su tierra, y que por vivir forzado en otra, de hombre que era se ha convertido en sombra, sino que podrá significar también ya al hombre de dos tierras, al mestizo espiritual, al poseedor de un lenguaje nuevo que acepta las limitaciones de comunicación superficial que este lenguaje suyo le impone, porque, a cambio le proporciona otras posibilidades de comunicación honda con los demás hombres que tal vez ningún habla estrictamente local posea.



LEON FELIPE

Versos del merolico
o
del sacamuelas

[POEMAS INEDITOS Y NUEVAS VERSIONES]

El "nacimiento"

A Carlos Pellicer, poeta gran-
de que sabe componer un na-
cimiento.

- ¿ Y si la Historia, señor Profesor, y si la Historia
no la hiciese el reloj ?
Ni el de la cocina ni el del Parlamento ?
- ¿ Si la Historia
no la hiciese el Tiempo...
el molinillo de la Tierra
que gira y gira repitiendo y repitiendo
Caudillos y Tiranos
rebaños trashumantes...
pueblos... pueblos... pueblos... ?
- ¿ Y si no hubiese mas que un solo pueblo ?
y la Historia estuviese ahí quieta, parada
como un retablo,
como una estampa,
como un "Nacimiento"
y todo no fuesen
mas que símbolos y neologismos ?
Este es el Rey,
esta la estrella



Los dos sacamuelas

Donde se advierte que Aarón y Moisés eran una sola y única persona.

Ya sé que a veces meto en el poema
elementos disonantes, cínicos y groseros,
que me hago el payasito,
que me pinto de rojo la nariz y de albayalde las mejillas
y que me pongo en la cabeza de mil modos
el gorro policromo y grotesco.
Pero yo sé muy bien por qué lo hago.
Soy un juglarón viejo
que sabe hacer juegos malabares
y encantar a la serpiente como Aarón.
Yo soy Aarón
el que junta en la plaza con sus trucos
a la gente dispersa del "Pueblo".
Luego, cuando están todos juntos,
Moisés, mi hermano, sube al tabladillo
que levantamos junto al Sinaí...
y saca el famoso Elixir de los "Diez Mandamientos".

Un poco de biografía

Llegué a México montado en la cola de la Revolución.
Corría el año 23.
Y aquí clavé mi choza.
Aquí he vivido muchos años:
aquí he gritado, he sufrido, he protestado, he blasfemado
y me he llenado de asombro.
He presenciado monstruosidades y milagros.
Aquí estaba cuando mataron a Trotsky
y cuando asesinaron a Villa
y cuando fusilaron, ahí, en la carretera de Cuernavaca
a 40 generales juntos.
Y aquí he visto a un indito
a todo México
arrodillado y llorando ante una flor.
¡Oh México enigmático de la pólvora y la rosa!
¡Qué pueblo es éste!
Qué pueblo es éste que tiene la mano izquierda llena todavía de
barro primitivo de la charca y la mano derecha ungida ya por
la gracia y la luz divinas de la misericordia y la generosidad.
¿Quién en el mundo sabe regalar una moneda de oro con más
[elegancia y señorío que un mejicano?
¿Y quién ha inventado la "Mordida"?
Oh, este mejicano que sería capaz de robar el sol para dárselo
[a ese mendigo que se muere de frío.
¿Qué pueblo es éste que lo pide todo, lo arrebató todo... para
[darlo todo?
¿Qué pueblo es éste que vive, que juega graciosamente con la
["mordida" y la limosna
y donde Dios mismo no sabe qué decir ni qué decidir?

¡Oh madre tierra y madre mía!

No he venido aquí a arrojar mi discurso contra nadie ni a
disparar vítores y cohetes debajo del balcón del Presidente.
He venido a dar libertad a mis palabras.
Creo que en realidad he venido a hacer algunos ejercicios de
[garganta...

Creo que por ahora no he venido más que a gritar,
a derramarme como el agua y como el llanto.
Y no sé a quién fecundo
ni a quién anego
ni a quién quito la sed.
Estamos en la época del grito y de las lágrimas y aún no hemos
llegado a la canción.
No importa que los poetas vanidosos digan lo contrario.
El sabio, que es más digno de crédito y tiene todos los documentos
y la cédula del bautismo de Adán en su gran fichero de bronce,
asegura que el hombre está en los primeros días de su infancia
y que aún no le han salido los dientes.
¡Ni los dientes... ni los sueños!
Tengo 83 años y no he averiguado todavía
si la vida es un acertijo o una trampa.
83 años... y en la puerta de la Eternidad
los recurrentes ceros...
¡83 000 años bajo la girándula del Tiempo!
83 000 años he cumplido esta mañana.
¡Oh, madre mía! ¡Oh, madre Tierra y madre mía, que cuidas
del ternero recental! Aquí estoy, mírame: soy un ternero recental
Lloro... Óyeme llorar.
Grito... Óyeme gritar.
Lloro y grito... para que me salgan los sueños.

La flauta

—¿Y si yo fuese tan sólo una flauta?
—¿Una flauta tan sólo, León Felipe?
—Una flauta tocada por Dios —Dios el gran Encantador—
para hacer bailar a la serpiente
¡Oh, todo el veneno verde y oscuro que se arrastra sobre la tierra
levantándose de pronto
retorciéndose,
bailando en el aire,
buscando la Luz,
ante la música encantada de mi flauta!

Acertijo

¿Y si yo fuese tan sólo un acertijo
y alguien dijera en una fiesta:
A ver qué cosa es
"un gusanito ciego
que camina en la sombra,
va de noche en noche...
y no sabe quién es"?



Misterio

Aquí estoy solo... Siempre solo.
Siempre entre el relámpago y el trueno...
en este irascible fogonazo, que es la vida,
lleno de angustia y de pavor.
Esto es lo que sé...
esto es lo que puedo decir.
¿Qué otra cosa puedo preguntar?
¿Cómo se llama Dios?
¿Cómo me llamo yo?...
Dios se llama "Misterio".
Yo me llamo "Misterio"...
No hay más que sombras, sombras, sombras...
Y este irascible fogonazo, que es la vida
lleno de angustia y de pavor...
que también se llama "Misterio".

La mampara

He visto nacer y morir...
He asistido a un enterramiento y a un parto...
y me ha parecido siempre que el que nace,
el que llega, llega como forzado,
que alguien lo empuja por detrás y lo
lanza hasta aquí
que por eso aparece llorando...
el portero, el partero, el comadrón
le coge en el aire como un futbolista la pelota...
En cambio
¿no es verdad que la muerte es una dulce
puerta, una mampara que nos abre en la
tierra con cuidado
una mano cumplida y cortesana, una mano
que nos indica reverente: por aquí, por aquí
pase usted por aquí... en su despacho
está el señor Presidente
esperándolo.

El monito

Vi parir a una mujer
y vi parir a una gata...
y parió mejor la gata;
vi morir a un asno
y vi morir a un capitán...
y el asno murió mejor que el capitán.
Y ese niño, ¿por qué ha llorado toda la noche ese niño?
No es un niño, es un mono —me dijeron.
Y todos se rieron de mí.
Yo fui a comprobarlo.
y era un mono pequeño en efecto,
pero lloraba igual que un niño,
más desgarrada y más dolorosamente que todos los niños
que yo había oído llorar en el mundo.
El Sargento me explicó:
—Anoche en el bosque matamos al padre y a la madre,
y nos trajimos al monito.
¡¡Cómo lloraba el monito!!

La ciudad

—Pues no... no es muy grande esta ciudad...
ni muy original tampoco.
—Mire usted: Al norte limita con el Hospicio,
Al Oeste con la fortaleza del Convento,
Al Sur con el Manicomio
Y al Este con el Cementerio.
—Pues no... no es muy grande esta ciudad,
ni muy original tampoco.
Tiene exactamente
los mismos límites que mi pueblo.

I. El prestidigitador

Un día tomó Dios
el sucio barro de la charca,
un puñado de arcilla...
lo amasó bien entre sus manos...
y sopló...
sopló sobre las narices de la arcilla,
sopló como un ilusionista que ejecuta un juego de manos...
y de aquella arcilla salió...
Ahí esta, ¡miradle!... el Hombre...
—¡Oh!... éste sí es un bonito juego
de prestidigitación.

II. Otro posible juego de prestidigitación

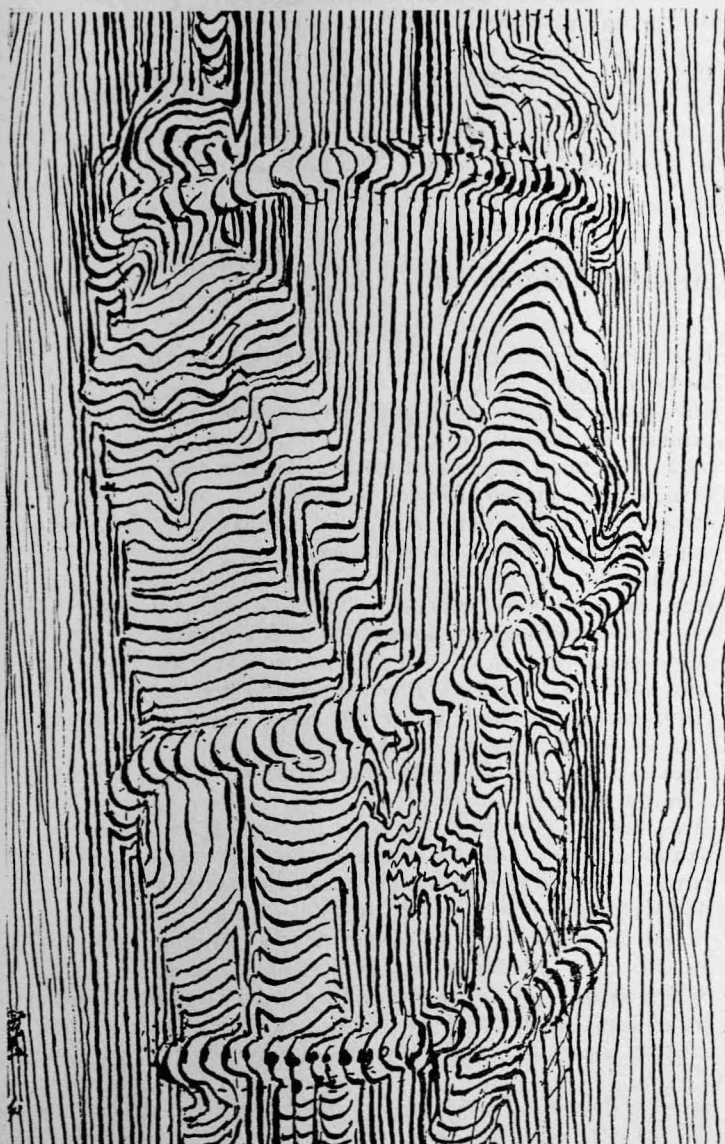
¿Y si a Dios, el Divino Prestidigitador,
se le ocurriese un día
hacer un juego de manos
más sorprendente aún
que aquel que hizo el día primero de la Creación?
¿Si a Dios se le ocurriese ahora
tomar en vez de la arcilla de la charca
la carne macerada del hombre
con las lágrimas de todos estos siglos,
la amasase entre sus manos
mezclándola con su sudor
y su divino llanto... y soplase otra vez...
y de aquel soplo
y de aquella papilla macerada con lágrimas
saliese no un hombre... sino un Dios,
otro Dios... el hermano de Jesucristo?
¡Tiene Jesús tantos hermanos en la tierra...
y Tú tantos hijos!
(¡Oh, esta imaginación!)
Déjame imaginar, Divino Prestidigitador,
que a Ti, si Tú quieres, no te sería difícil este juego.
¿Por qué no pruebas?
¡A ver si Te sale!

¡Oh, el hombre, éste asesino de los sueños!

—¿Dónde esta la canción?
—Muerta. ¿No sabéis que está muerta?
Los maestros de canto se han ido a clavar
ataúdes y a enterrar a los muertos.



Pasad, sepultureros,
pasad con vuestras palas y vuestros azadones...
No enterréis el cadáver del hombre junto al río,
llevadlo al arrenal,
escondedlo en la arena seca y machorra del desierto,
que no lo encuentre el aire ni el agua ni la luz
ni la caricia picante del estiércol...
que no germine más ¡que no germine más!
Para qué prolongar esta semilla
si no da más que un árbol
con diezmos para el Mago,
con frutos para el dogo
y un recio pergamino para los tambores de la guerra
y los infolios vergonzosos de la Historia.



Yo lo pregunto nada más

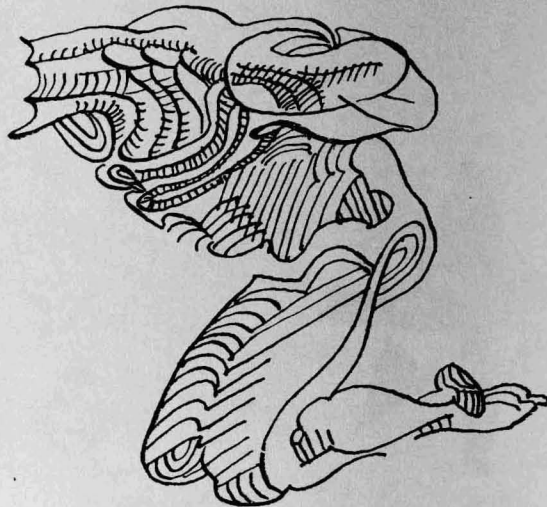
¿Por qué están hechos nuestros ojos para llorar y para ver?...
Yo lo pregunto nada más.
¿Por qué de estos dos huevos pequeños y blancuzcos que se
esconden en nuestras cuencas tenebrosas bajo la frente como
dos nidos en las ingles de un árbol, nacen al mismo tiempo
el llanto y el resplandor?
Yo lo pregunto nada más.
¿Por qué en la gota amarga de una lágrima ve el niño, por
[primera
vez, cómo se quiebra un rayito de sol... y salen volando,
igual que siete pájaros, los siete colores del espectro?
Yo lo pregunto nada más.
¿Por qué nace la luz... esta pobre luz que conocemos... con
la primera lágrima del hombre?
Y ¿por qué no ha de nacer la otra... la poética... aquella que
buscamos... con la última lágrima del Mundo?

¡Cada hora nacemos!

Afina bien ahora tu memoria:
había que llevar la cuenta de las sombras.
¡Acuérdate!
El día tenía veinticuatro noches y las noches no se medían con
el sol ni con el gallo ni con el esquilón de las ermitas.
Había que contar las mareas y las lunas...
había que llevar la cuenta de las sombras de algún modo...
¡Acuérdate!
Y comenzaste a contar las sombras con tu llanto.
Tu llanto rimó con la corriente de la sangre donde ibas flotando
y navegando...
Lloraste hasta taladrar la roca de la cueva que golpeaba el mar,
hasta abrir una puerta en la carne dura del mundo... ¡Acuérdate!
Aquel día entró el sol a buscarte con una rosa de fuego en la
mano para desposarte con la luz.
Fue el día glorioso de tus primeras bodas... ¡Acuérdate!
—No me acuerdo. ¿Y cuándo ha sido esto?
—¡Oh, condición del hombre, sin memoria, sin ojos y sin sueños!
Fue, será... ¡Está siendo!...
Es el eterno nacimiento.
¡¡Cada día nacemos!!

Fantasmas

Se habla de una larga carrera de fantasmas,
de una genealogía de fantasmas,
de una continua y eterna mecánica de fantasmas.
He oído hablar de fantasmas prehistóricos que se fueron
y de otros fantasmas esperados que vendrán.
He oído decir que el hombre no es más que la encrucijada
de un laberinto de fantasmas:
El abuelo fantasma,
el padre fantasma,
el hijo fantasma...
“Hermanito”...
somos una larga y oscura familia de fantasmas.



"...cabezas cercenadas..."

Hospiciano

¡Pobre hombre!
¡Pobre niño!
Le han dejado abandonado en este mundo...
en este hospicio,
en este oscuro hospicio,
en el torno loco de este oscuro hospicio
dando vueltas y vueltas locamente
como el globo terráqueo.
La hermana tornera
se ha dormido...
el torno gira y gira sin pararse
y el niño llora y llora sin cesar...
Hombre, hospiciano...
¿Quién te ha traído aquí?
¿Cómo se llama tu padre?

La rosa de harina

Pero el Hombre es un niño laborioso y estúpido
que ha hecho del juego una sudorosa jornada.
Ha convertido el palo del tambor
en una azada,
y en vez de tocar sobre la tierra una canción de júbilo
se ha puesto a cavarla.
¡Si supiésemos caminar bajo el aplauso de los astros
y hacer un símbolo poético de cada jornada...!
Quiero decir que nadie sabe cavar al ritmo del Sol
y que nadie ha cortado todavía una espiga con amor y con gracia.
Ese panadero, por ejemplo... ¿Por qué ese panadero no le pone
una rosa de pan blanco a ese mendigo hambriento en la solapa?

Otro juego

Todos son juguetes
las heridas, las lágrimas,
el veneno del áspid, la baba del tirano,
el hacha del verdugo... Una pelota es esa cabeza cercenada.
Jugamos al "Nacimiento y a la Muerte",
al "Soplo y a la Llama",
al "Que me Ves y no me Ves",
al "Enciende y Apaga la Lámpara".

Poética

Prólogo al libro de Nuria Parés

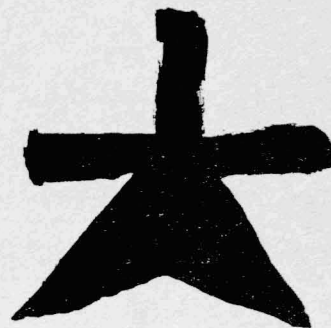
No hay un oficio de poeta, Nuria.
Existe una labor oscura y persistente de mineros...
La triste ocupación de unos hombres que cavan y perforan
túneles y zanjas en las entrañas de la noche.
¡Todo pasa en las sombras!
Y hay unos seres callados que buscan poder decir de alguna
manera lo que ocurre, lo que sucede en las sombras.
Pero aún no hay palabras, Nuria... tú lo sabes.

No hay más que un boquete oscuro que es como una herida
abierta en las entrañas, enormemente hinchadas de la noche...
de nuestra Noche.
Cada uno tiene la suya...
Y nos duele la noche... a todos nos duele.
Sangra la noche sin cesar...
Y navegamos en el mar de sangre de la Noche...
esto lo sabes también, Nuria.
Pero recuerda:
No existe un oficio de poeta.
Existe una labor oscura y persistente de navegante,
Navegamos...
y va uno y va...
de la sombra a la angustia...
de la angustia al sollozo...
del sollozo al sueño...
del sueño a la Muerte.
Éstas son las rutas por ahora... Tú las conoces.
Y no hay más que mineros y navegantes...
sin capataz ni capitán.
Cada uno tiene su pico y su bandera
Y la noche... la noche y el mar —sombras, sombras y llanto—.
No hay un oficio de poeta
Recuerda... recuérdalo siempre. Y recuerda también que esto,
sólo esto, es ya una poética: No hay más que mineros y nave-
[gantes.

Acknowledgement

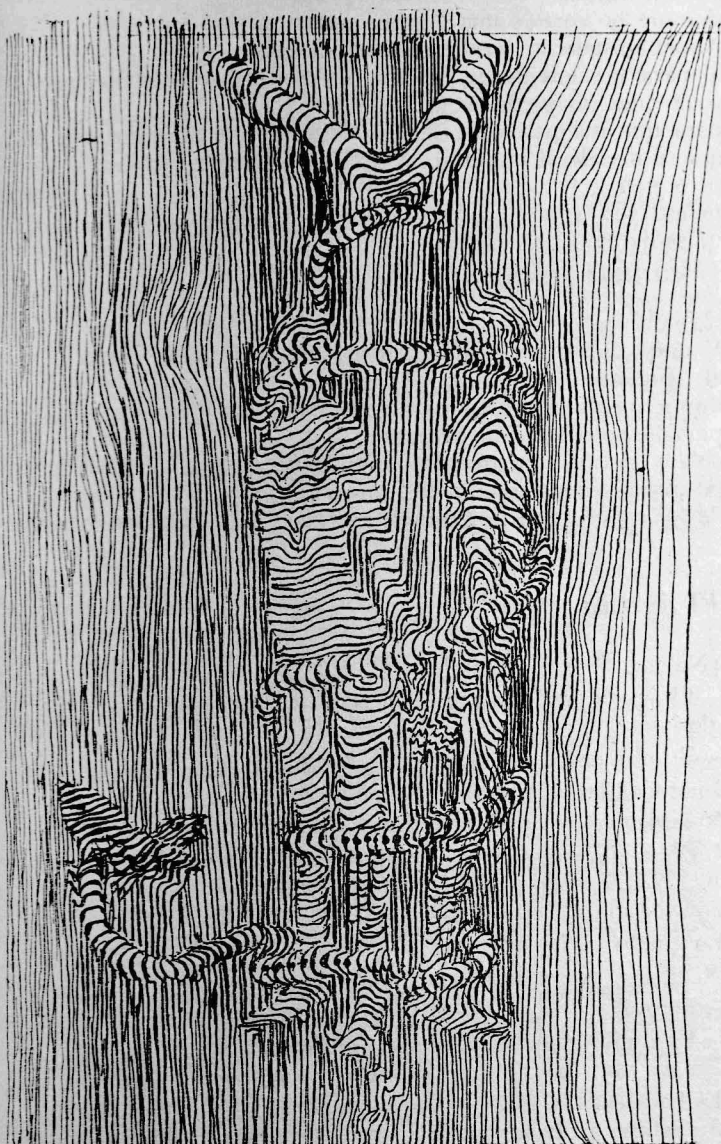
Hay poetas que trabajan con la palabra solamente, como
los lapidarios;
otros que trabajan con la metáfora, como los joyeros que
cambian las piedras de lugar;
otros empalman y enciman los ladrillos con una musiquilla
monótona e interminable de romance;
otros se valen del termómetro y del compás, como los geómetras
impasibles que miden los ángulos y la temperatura del
tabernáculo;
otros trabajan con el símbolo y con la fábula, como los estofado-
res y los que emploman los vidrios de los grandes ventanales.
Algunos muy entendidos son maestros en el arabesco, en el
jeroglífico y en la alegoría, como los tejedores sagrados y los
criptógrafos que dejan su secreto en las cenefas de las casullas
y en los frisos de los cenotafios;
otros trabajan con la arcilla blanda de su ejido solamente,
como el alfarero municipal;
otros cavan en las profundidades del subterráneo donde se
han de apoyar un día los cimientos, como los tejones y los topos;
otros se afanan allá arriba, cerca del cielo en las cornisas
de los campanarios, como la cigüeña y las golondrinas...

Pero yo trabajo con mi sangre donde van disueltos
los esfuerzos de todos estos poetas especializados.
Y a todos estos artífices humildes, cuyo nombre se llevará
un día despiadadamente el Viento, yo les agradezco todo lo que
me han traído, todo lo que me han dado para edificar el templo
[venidero y levantar
la torre donde se ha de colocar mañana el pabellón luminoso
del hombre.



La palabra

Pero ¿qué están hablando esos poetas ahí de la palabra?
Siempre en discusiones de modisto:
que si desceñida o apretada...
que si la túnica o que si la casaca...
la palabra es un ladrillo. ¿Me oísteis?... ¿Me habéis oído todos?
Un ladrillo. El ladrillo para levantar la Torre...
¡La Torre es lo que importa!
Y la Torre tiene que ser alta
alta,
alta,
alta...
hasta que no pueda ser más alta.
Hasta que llegue a la última cornisa



de la última ventana
del último sol
y no pueda ser más alta.
Hasta que ya entonces no quede más que un ladrillo solo,
el último ladrillo... la última palabra,
para tirárselo a Dios,
con la fuerza de la blasfemia o la plegaria...
y romperle la frente...
A ver si dentro de su cráneo
está la Luz... o está la Nada.

Yo no soy el gran buzo

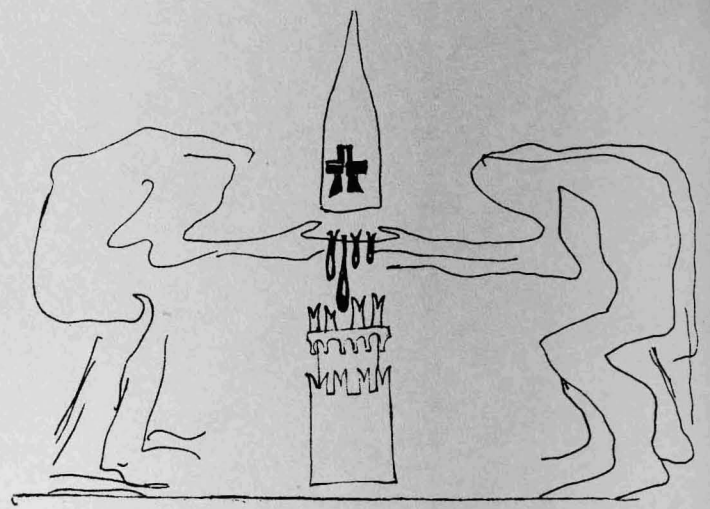
Y alguien dirá mañana:
pero este poeta no bajó nunca hasta el fondo del mar, ni escarbó
en la tierra profunda de los tejones y los topos...
No visitó las galerías subterráneas ni caminó por las fibras oscu-
[ras de la madera...]

No perforó la carne ni taladró los huesos...
No llegó hasta los intestinos y las vísceras...
No se filtró por el canal de las arterias ni navegó con la
espiroqueta por la sangre hasta morder el corazón helado de
los hombres...
Pero vio el gusano en la copa del árbol,
la nube de langostas en la torre,
las aguas lustrales rojas y estancadas,
la plegaria amarilla,
la baba verde de los belfos de los sacristanes epilépticos...
Vio el sapo en la cúpula,
la polilla en la mesa del altar,
el comején en el Arca
y el gorgojo en la mitra.
Vio el ojo torcido y guiñón del arzobispo y dijo:
La luz se está ahogando en la sombra seca del pozo y hay que
salvarla con una maroma de lágrimas.

Tal vez sea la luz

La Poesía entera del mundo tal vez sea un mismo y único poema.
Yo pienso que es el mito permanente, sin origen ni término
y sin causalidad ni cronología; un viento encendido y genésico
que da vueltas por la gran comba del universo; algo tan objetivo,
tan material y tan necesario como la luz. ¡Tal vez sea la Luz!
¡La luz! La luz en una dimensión que nosotros no conocemos
[todavía.]

Por ganar esta luz vine y estoy aquí;
para ganar esta luz me iré y volveré mil veces en el viento;
para ganar esta luz entraré por la puerta norte y saldré por el
postigo del infierno.
Para ganar esta luz se han vertido hasta hoy todas las lágrimas
[del mundo,
y para ganar esta luz tendrán que llorar todavía inmensamente
[los hombres:
los vivos y los muertos.
Los muertos también. Los muertos vuelven
vuelven siempre por sus lágrimas...
y el poeta que se fue tras los antílopes regresará también.]



La pueba

Y los discípulos le preguntaron al maestro:
Maestro, ¿son legítimos, son buenos estos versos?
Y el maestro les dijo: Comprobadlo vosotros. Hacedlos saltar
como monedas sobre la sombra dura de los túneles ciegos,
en la piedra mojada por la angustia que hay al final de ciertos
sueños,
o en la calavera del último jinete que pereció de sed en el
desierto.
Si suenan bien, si suenan como el Padre Nuestro,
ya tenéis un poco de dinero
para envenenar a la serpiente, para pagar a los barqueros,
para sobornar al centurión que está de guardia bajo la gran
ojiva del silencio
y para abrir las puertas del infierno.

Criptografía poética

Hay ciertas placas que sólo se revelan con el llanto...
en la cámara oscura del loco y del sonámbulo.
Y es inútil contar los escalones, los versos de una lira y
las liras de un canto.
Al sueño no se baja por peldaños.
Y la locura es un escaló
abierto bajo los pies del centinela. Sin embargo,
hay que cribar para encontrarle al sueño la pepita, y hay que
escarbar en el pajar para saber dónde y cuándo
puso su huevo la locura.
Porque el oro también se hace gregario
y se mezcla en el río con arenillas y guijarros,
y el verso nace siempre con limo y con yerbajos.
Hay que cribar, hay que cribar; que traigan los cedazos.
La draga surrealista arrastra mucho fango.
Iluminad y organizad la sombra. Se baja hasta el fondo de la
mina con un arco voltaico
enchufado en la frente y un compás en la mano.

Saludo a Rocinante

Yo te saludo, Rocinante...
Oh, viejo caballo sin estirpe.
No tienes pedigree...
Pero tu gloria es superior a la de todos los "pura sangre"
del mundo.
Tu estirpe, como quería tu señor,
arranca de ti mismo.
Sin embargo,
yo conozco tu historia
—la sé de corrido—
y voy a contársela a los hombres
y a mostrarle al mundo entero
tu divina cédula bautismal.
Rocinante: ¡digámoslo todo como en las grandes biografías!
Te he visto amarrado a los oficios más villanos;
te he visto como un penco menestral;
te he visto uncido en una noria;

te he visto en las madrugadas, arrastrando una carreta de le-
[gumbres

y a veces, el mismo carro municipal de los desperdicios.
Y una tarde que te llevaron a nuestra "Fiesta Brava"
te vi en el ruedo amarillo
como un esclavo o un cristiano
del César en el circo...

Ibas disfrazado con los arreos del martirio:
unas gualdrapas andrajosas
y un pañuelo escarlata cegándote los ojos...

—¡para que no vieras a la muerte!—.

Allí estabas bajo un sol enemigo,
entre cuernos y garrochas;
entre blasfemias, burlas y alaridos...

Eras tú... Te conocí. Eras tú.

¡Perdóname!

¡Perdónanos!

Yo te he querido siempre, Rocinante.

En esa nuestra "Fiesta Brava"

siempre he vertido una lágrima por ti...

Ahora mismo no puedo reprimir el llanto.

Y para desagraviarte,
para que nos perdones,
para que me perdones,
quiero decirle al mundo
tu origen,
tu estirpe...
tu pedigree...

Porque yo tengo

tu olímpica cédula bautismal...

Y sé que un día vendrá Apolo

en su cuadriga luminosa

una mañana de sol amigo y generoso,

para llevarte al reino perpetuo

de los gloriosos corceles de los héroes...

porque tú eres hermano legítimo

de los caballos de la Aurora.

El águila

¡No me sirve el águila!

—El águila está siempre en el exordio de los poemas épicos
gloriosos

—En el nuestro sólo aparece la corneja.

En todas las derrotas de España.

Y nunca hemos tenido más que derrotas...

La corneja está siempre volando en el lado siniestro...

Pero esta vez, en que España va a triunfar por vez primera,

en que España va a ganar la batalla decisiva,

no quiero corneja.

Ni águila ni corneja.

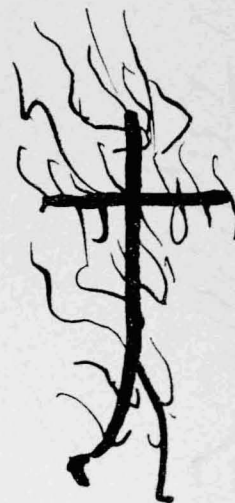
—Pero el águila es un ave castellana.

—El águila es un pájaro decorativo y servil.

En sus alas hay más heráldica que vuelo.

Es barroca.

Su cabeza grotesca, su corvo pico y sus alas abiertas



no riman con el austero y místico paisaje que yo quiero ordenar.
No vuela bastante, además.
Nosotros vamos a subir mucho más alto.
Donde yo quiero subir, ella no puede respirar.
Es un pájaro guerrero...
amigo de soldados
y de traidores y verdugos.
Franco la lleva bordada con sangre
en su gorro cuartelero.
Le gusta cabalgar en los brillantes cascos imperiales.
La he visto siempre en el escudo de los reyes,
sentada, repantigada como una orgullosa gallinácea
empollando los huevos de la guerra.
Va siempre agarrada a los yelmos...
también está en el Yelmo de Mambrino...
Su vuelo no me sirve.

Ya sé que además del soldado la ha mimado el poeta...
pero hay poetas que se conforman sólo con el vuelo
del águila.
Tiene mucha retórica este pájaro...
Los mexicanos la veneran también...
Es su animal "consentido".
Rima con su prehistoria
y con sus pirámides...
Pero ya, cuando llega Cristo a los Andes...
el vuelo del águila azteca en el cielo de México
pierde parábola y elevación.
Pájaro de guardarropa y de tramoya.
No me sirve... Eh, utilero
¡Llévate esa águila!

Revolución

Siempre habrá nieve altanera
Que vista el monte de armiño...
y agua humilde que trabaje
en la presa del molino.
Y siempre habrá un sol también
—un sol verdugo y amigo—
que trueque en llanto la nieve
y en nube el agua del río.

I. A LAS TRES

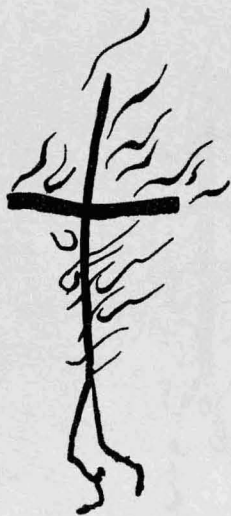
Y yo digo ahora aquí, aquí, colgado
del péndulo que oscila entre los mundos que separan la rendija
entreabierta de mis párpados
aquí y ahora —sacad el reloj— a las tres, con el pico rojinegro
del gallo:
¡Oíd amigos! La revolución ha fracasado.
Subid las campanas de nuevo al campanario,
devolvedle la sotana al cura y al capataz el látigo,
clavad esas bisagras, y quitadle el orín a los candados...
Que venga el cristalero y que componga los cristales rotos
de los balcones de Palacio...
Arreglad las trampas y los cepos y comprad alambre para los
vallados...
Sacad de vuestros cofres los anillos ducales, las libreas y
los viejos contratos...
Coronad a los poetas otra vez con hojas de laurel purpurinado
y regaladle al Presidente
un espadón simbólico, una medallita milagrosa y un escapulario...
¡Viva Cristo Rey! ¡La Revolución ha fracasado!

II. A LAS CUATRO

Esto lo he dicho a las tres. Pero ahora digo a las cuatro:
No obstante, señores, el que se haga una casa, que la haga te-
[niendo
en cuenta ciertos planos...
Y el que escriba un poema, que no olvide que se han visto ya
pájaros
que se le escapan de la jaula al matemático.
Por ejemplo: dos y dos no son cuatro.
(Y que no se solivienten el tenedor de libros y el rotario:
Todavía seguiremos sumando unos cuantos días como antes
para que no se colapsen los bancos.)



Primera rehabilitación



Y digo además: Se han oído gritos desesperados,
aullidos y blasfemias en el subterráneo;
se espera que después del "homo sapiens", de los retóricos y
de los teólogos, surja un cráneo
que rompa los barrotes y los muros: Dios está todavía encar-

[celado.

Vendrán poetas de pólvora y barreno, con la mecha en la mano,
y harán saltar la roca donde aún sigue Prometeo encadenado
(Pero no os asustéis. Antes nos comeremos otra vez el rancio
pastelón eclesiástico
para que no se arruinen los panaderos de pan ázimo.)
Y esto no lo digo ni con los conejos del corral ni con las
palomas del tejado:
lo digo desde el cubo del pozo que tan pronto está arriba como
abajo.

El salto

Somos como un caballo sin memoria,
somos como un caballo de carrera
que no se acuerda ya
de la última valla que ha saltado.

Venimos corriendo y corriendo
por una larga pista de siglos y de obstáculos.
De vez en vez, la muerte...

¡el salto!

y nadie sabe cuántas
veces hemos saltado
para llegar aquí, ni cuántas saltaremos todavía
para llegar a Dios que está sentado
al final de la carrera...
esperándonos.

Lloramos y corremos,
caemos y giramos,
vamos de tumbo en tumba
dando brinco y vueltas entre pañales y sudarios

La blasfemia

—¿Dónde está la oración?
—¡Muerta! ¿No sabéis que está muerta?
La encontraréis ahí dentro, boca arriba, en las baldosas frías
de la iglesia.
—En vida fue mi hermana...
quiero pasar a verla.
—¿Tenía una hermana la oración?
—Tenía una hermana: la blasfemia.
Fue la paloma blanca,
yo soy la rata negra.
—Y ¿a qué venís?
¿Venís tan sólo a verla?
—Y a heredar su función...
a sucederla.
—Pero ¿dónde está Dios? ¿Dónde está Dios?
—En el pico de la oración...
o en el rabo de la blasfemia.

Palomas

Las Palomas de la plaza de San Marcos
que el municipio de Venecia cebaba para los turistas
se han muerto todas de repente...
La paloma de Picasso que yo guardaba como una reliquia
en un viejo cartapacio
ha desaparecido...
En el Concilio Ecuménico nadie sabe por dónde anda
la paloma de la Anunciación...
Y el Vaticano está consternado
porque se halla enferma la paloma del Espíritu Santo.
Se dice que en el mundo hay ahora
una mortífera epidemia de palomas...
y el Consejo de la Paz no encuentra
por ninguna parte una paloma.

¡Tramposos!

I. QUE VENGA EL POETA

Que venga el poeta.
Y me trajisteis aquí para contar las estrellas,
para bañarme en el río y para hacer dibujos en la arena.

Este era el contrato.
Y ahora me habéis puesto a construir cepos y candados,
a cargar un fusil y a escribir en la oficina de un juzgado.
Me trajisteis aquí para cantar en unas bodas,
y me habéis puesto a llorar junto a una fosa.
¡Tramposos!

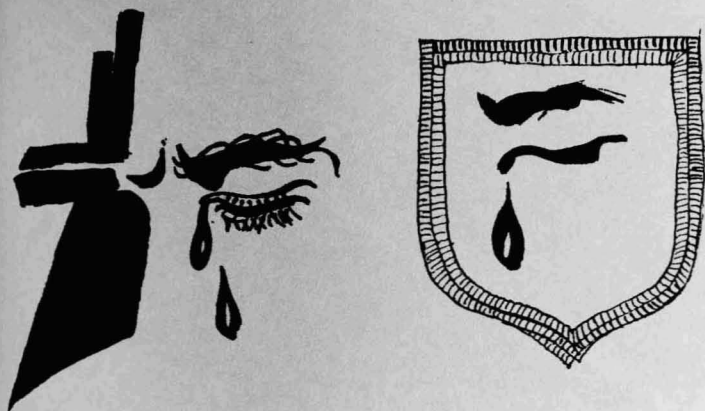
II. ¿Y A QUE HE VENIDO?

¡Ah, sí!
He venido a ver el pájaro en la jaula
y al juez metiendo prisa con su vara
a los que construyen rejas,
a los que construyen cerrojos,
a los que construyen alambradas
y a los que pegan vidrios verdes en lo alto de las gruesas tapias.

Pero he venido también a ver a los que tejen cables y
maromas largas,
a los que rompen los rosarios y los empalman después unos con
otros para que no se muerda la cola la plegaria...
y a los que construyen canales
y a los que construyen escalas
y a los que tiran en las sombras sondas como las arañas,
sondas profundas y delgadas
hechas con una secreción carnal metafísica y amarga,
a la que para entenderse de algún modo
los hombres, por ahora, llaman lágrimas.

III. Y AHORA ME VOY

Y me voy sin haber recibido mi legado,
sin haber habitado mi casa,
sin haber cultivado mi huerto,



sin haber sentido el beso de la siembra y de la luz.
 Me voy sin haber dado mi cosecha,
 sin haber encendido mi lámpara,
 sin haber repartido mi pan...
 Me voy sin que me hayáis entregado mi hacienda.
 Me voy sin haber aprendido más que a gritar y a maldecir,
 y pisar bayas y flores...
 me voy sin haber visto el Amor,
 con los labios amargos llenos de baba y de blasfemia, y
 con los brazos rígidos y erguidos, y los puños cerrados,
 pidiendo Justicia fuera del ataúd.
 ¡Tramposos!

IV. VOLVERE MAÑANA

Volveré mañana en el corcel del Viento.
 Volveré. Y cuando vuelva, vosotros os estaréis yendo:
 Vosotros, los alcabaleros de la muerte, los centuriones

en acecho
 bajo la gran ojiva de la puerta, los constructores de ataúdes
 que al medir el cuerpo
 amarillo de los que se van, con la cinta de metro y medio,
 de los alfayates decís siempre: ¡Cómo crecen los muertos!
 ¡Oh, sí! los muertos crecen. El último traje que se hicieron
 al amortajarlos ya les viene pequeño.
 Crecen. Y apenas los entierran, rompen los tablones de pino y
 los catafalcos de acero;
 crecen después en la tumba, fuera de la caja, abren la tierra como
 las semillas del centeno
 y ya, bajo el sol y la lluvia, en el aire, sueltos,
 y sin raíces, siguen y siguen creciendo.
 Yo me voy a crecer con los muertos.
 Volveré mañana en el corcel del Viento.
 Volveré ¡y volveré crecido! Entonces vosotros que os estaréis
 [yendo]

no me conoceréis. Mas cuando nos crucemos
 en el puente, yo os diré con la mano:
 ¡Adiós, alcabaleros,
 centuriones
 sepultureros!...
 A crecer, a crecer
 a la tierra otra vez...
 al agua,
 al sol,
 al Viento... al Viento.
 ¡otra vez al Viento!

El nacimiento o el Belem

Pero ¿por qué diría aquel pedante profesor alemán que yo
 era el poeta de la actualidad?
 ¿Y si la Historia, Señor Profesor, y si la Historia
 no la hiciese el reloj,
 ni el de la cocina ni el del Parlamento?
 ¿Si la Historia
 no la hiciese el Tiempo...
 el molinillo de la Tierra
 que gira y gira repitiendo y repitiendo
 caudillos y tiranos
 rebaños trashumantes...
 pueblos... pueblos... pueblos?
 ¿Y si no hubiese más que un solo pueblo,
 y la Historia estuviese ahí quieta, parada
 como un retablo,
 como una estampa,
 como un "Nacimiento"
 y todo no fuese
 más que símbolos y muñecos:
 Éste es el Rey,
 ésta la estrella,
 ésta la Cruz?
 ¿Si la Historia no fuese más
 que un Viento encendido y genésico
 que lo coloca y lo sostiene todo
 y todo fuese muy pequeño
 con una mística perspectiva
 donde todo estuviese eternamente quieto?
 Este muñeco de barro es Caín y Hitler



este otro muñeco.
 Los dos nacieron en la misma hora
 y aquí van juntos en el mismo verso.
 Si el Éxodo, los éxodos —no hay más que un solo éxodo—
 sigue fluyendo... fluyendo...
 y el Mar Rojo
 pequeñito, pequeño
 pero rojo, rojo
 también sigue fluyendo.
 ¿Si los corderos de Abraham —aquel del sacrificio—
 y los que esta mañana degollaron en los mataderos
 de Chicago
 fuesen los mismos corderos?
 ¿Si Moisés y yo
 fuésemos contemporáneos,
 vecinos,
 nacidos en el mismo pueblo...
 Si sus barbas y las mías
 las cortase y cuidase el mismo peluquero?
 No me burlo, Señor Profesor, no me burlo,
 estoy hablando en serio.
 Moisés... vámonos dando un paseo
 Vámonos esta tarde desde el Sinaí
 hasta el cerro del Gólgota.
 No está muy lejos, Señor Profesor, no está muy lejos
 como de mi casa Miguel Schultz 73
 hasta el Caballito de Carlos IV, en México...
 En Madrid como desde la Puerta del Sol a la Cibeles.
 Moisés... vámonos dando un paseo.
 Llévate las "tablas" bajo el brazo
 y caminemos.

Caminamos
 por un camino abierto.
 Así, a primera vista, de repente
 parecemos
 Moisés y yo juntos
 dos vulgares y astutos agentes de comercio...
 o dos malabaristas.
 Moisés y su hermano Aarón aprendieron
 a hacer muy bien
 juegos malabares en el destierro,
 allá en Egipto. Los mismos juegos malabares
 que han aprendido ahora
 los españoles refugiados en México.
 ¿Los mismos... O tienen un lenguaje común
 todos los éxodos?
 Caminamos. Y topamos con pastores, peregrinos, traficantes
 —¿Los vi, los veré, los estoy viendo?—
 Todos nos conocen y saludan.
 Allí va Moisés con León Felipe, ¡vaya un par de pájaros!
 —dicen los arrieros.

Los arrieros son los mismos también
 de todos los tiempos.
 Seguimos caminando... Y llegamos a la falda del Gólgota.
 Allí le arrebató las "tablas" a Moisés
 y parto por las bisagras el Decálogo. Los dos Mandamientos.
 —Son dos, nada más dos—
 y hago una cruz con ellos.
 "Los brazos en abrazo hacia la Tierra,
 el ástil disparándose a los cielos".
 (Estos versos los escribí yo
 hace veinte siglos
 ¿o los escribí esta mañana? Señor Profesor,
 ¿cuándo he escrito yo estos versos?)
 Subimos... Subo yo solo.
 Moisés me aguarda sentado
 en la piedra fronteriza
 que separa
 el Antiguo del Nuevo Testamento.
 Subo yo solo
 y clavo la cruz en la misma giba del cerro...
 en el Gólgota.

Éste es el centro de la Historia, del Mundo.
 Desde aquí, de pie ahora, contemplo
 en síntesis mística y poética
 todo el "Nacimiento".
 No hay cuna ni pesebre: nadie ha nacido aquí.
 Sólo esta cruz vacía: Nadie ha muerto
 (¿o nace y muere un Dios todos los días?)
 Señor Profesor, ¿qué dice usted a esto?

Miro a la redonda:
 Allá abajo está Adam en el Principio...
 la primera figurita de barro que hizo el Alfarero,
 el primer muñeco...
 Y allá en el lado opuesto
 el último Cardenal
 del último Concilio Ecuménico...
 la última figurita de barro
 que hizo el Alfarero,
 el último muñeco...
 Desde aquí veo todos los muñecos.
 Y todo está horizontal, plano.
 El Globo Terráqueo es un tablero.
 Se han parado el Sol y la Tierra.
 ¡No hay Tiempo!
 ¡Contemporáneos todos, Señor Profesor!
 ¡Contemporáneos todos!
 La Historia está ahí quieta,
 suspendida en el Viento...
 Y es un poco más grande,
 sólo un poco más grande que este "Nacimiento".

CARLOS MONSIVAIS: DIARIO DE LA RESEÑA / 1966

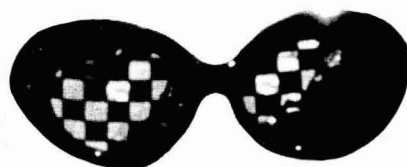


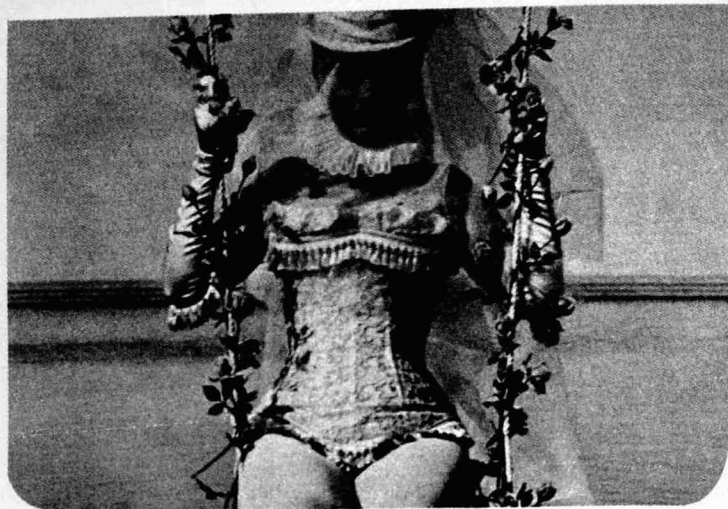
□ Martes 15

¡Viajero, detente! Mauricio Magdaleno inaugura la Reseña con palabra no por literaria menos definitiva: "Desde que nació inventado por soñadores que dieron ser a una imagen fotográfica, algo más de siete décadas, el cine viene retratando a la época en que produce su asombro: la ha retratado, de hecho, en su arte versátil y libérrimo, hecho de poesía y brutal realidad." En seguida, perora el presidente municipal de Acapulco, médico joven aún no muy familiarizado con la dicción y aún no advertido del peligro de las metáforas y el grave riesgo de utilizar cielos y soles de Acapulco como referencia poética de significado místico. Manolo Fábregas anuncia y Alemania presenta *Tiempo prohibido para los zorros* de Peter Schamoni,

con lo que se inicia una Reseña en más de un sentido cinegético. Como todo lo que propicia la discusión en torno del conflicto de generaciones que no se resuelve a ser lucha de clases, el film interesa, incluso a quienes resienten como debilidad argumental el procedimiento esópico, presentar a través de una carcería la realidad alemana contemporánea. Aunque el Oso de Plata en el Festival de Berlín garantiza la bendición oficial para la crítica corrosiva.

After the show, Recepción de Gala ofrecida por el Gobierno del Estado, el H. Ayuntamiento, la Comisión Local de Turismo, la Asociación de Hoteleros y la Cámara de Comercio Local. Como dicen las crónicas, el Salón de las Fuentes del Acapulco





Hilton hierve de gente distinguida y abunda en personalidades. Bien hayan los smokings: empiezo a lamentar su ausencia en mi repertorio de habilidades post-adánicas.

□ Miércoles 16

Con *Modesty Blaise* (Super agente, Super Mujer) se inaugura la Sección Informativa en la Playa Hornos y además ingresa lo pop, tan indispensable en estas últimas reseñas como el abuso del freudismo (la conciencia ha muerto), la extenuación del flashback (sólo el pasado existe) y la técnica marienbad para descomponer y multiplicar los movimientos. Joseph Losey utiliza las aventuras de una heroína británica de moda y vagamente se percibe el deseo de burlarse de la escuela jamesbónica de brutalidad sexy y *a la mode*. Más ¿quién, dice el poeta, logrará parodiar una parodia? James Bond puede sin temor presenciar este fracaso de Losey —la mejor de las 250 caídas atribuibles en 1966 a la gana de desmitificar el antimito— y reírse con las aventuras de Modesty Blaise en la selva del *Haut Couture*. Un diálogo resume la cinta. Dirk Bogarde, eduardiano y ambiguo, le dice a la por fin comunicada Vitti: "I am the villain of the piece and I have to condemn you to death." Y ella ronronea: "But I am the heroine. Don't I get away?" Y no, por desgracia *Modesty* naufraga en este mar de gags tan previsibles como la veloz extinción del género en que se inscribe.

Acto seguido la tradición exige la visita del mediodía a la alberca del Hotel Presidente. Como todos los años —o quizás hasta donde mi memoria de cuatro Reseñas anteriores lo sugiere— más en ningún otro, en 1966 la alberca del Presidente sintetiza la pretensión social de la Reseña, del mismo modo en que el Tequila a-go-go resume la pretensión vital. Y al hablar de Reseña me refiero aquí a sus habitantes, a esa asamblea de mesitas donde la maltrecha Industria se repone ginantónicamente de sus dolencias, a Don Raúl de Anda que acepta de sus hijos un beso en la mano antes de verbalizar la apoteosis de uno como director y de otro como heredero de Jorge Negrete, a Fanny Cano inmutable ante los flashes y a Jorge Durán Chávez, ocupado en discutir los conflictos sindicales. Por teléfono el señor Alberto Vázquez. Se multiplican los carteles vaticinando el estreno de *Damiana y los hombres* del binomio Bracho-Carreño. Por teléfono el señor Enrique Guzmán. Da gusto ver gente satisfecha: satisfecha de lo que son, del cine que han perpetrado, de su importancia mundial. Todo lo moribunda que se les antoje, pero la Industria Fílmica Nacional no padece remordimientos ni está dispuesta al arrepentimiento. Como nunca, esta Reseña los aproxima a todos, productores, directores, actores y líderes de la ANDA, y los acerca al cumplimiento de su sueño: crear un Hollywood-glamour en México; resucitar, magnificadas, las glorias de los cuarentas. Por ahora, se dejan mimar por los periodistas, aceptan tener en mente una coproducción internacional con Alain Delon y Ana Martín, se incrus-

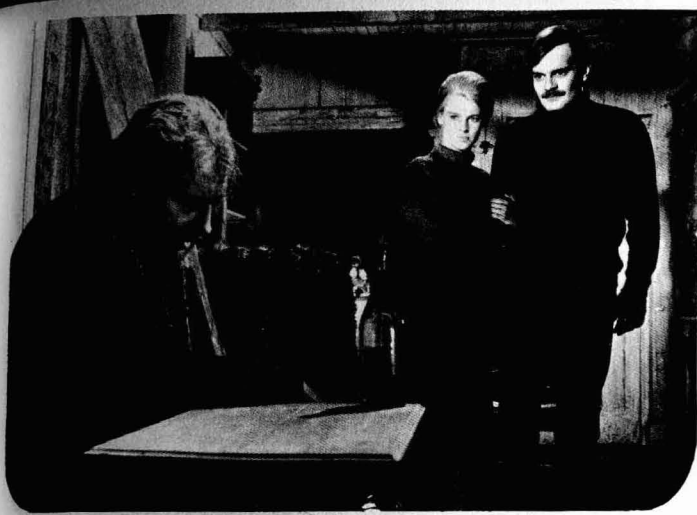


tan al lado de Virna Lisi o Elke Sommer para agregar una fotografía más a las muchas que como trofeos de caza, yacen capturadas en la pared de su biblioteca, para siempre sin libros, para siempre con un retrato de Mi Señora hecho por Raúl Anguiano. Me siento animado al observarlos, tan ajenos a la autocrítica, tan incapaces de suicidarse después de revisar su filmografía, tan sonrientes con James Mason (I'm a Mexican actor, you know?, and I admire you a lot, Mr. Mason) y tan resignados ante los autógrafos (¿cómo te llamas, muchachita?).

Todo puede decirse de ellos menos que no conmuevan, que no conduzcan al borde de las lágrimas. La Industria ha dejado de ser una vergüenza para transformarse en una telecomedia, o ¿Qué culpa tuvo Javier Solís de no recibir el apoyo publicitario de Warner Bros? Ya que en el subdesarrollo no hay gloria, finjamos todos juntos, muy unidos. Y no deja de ser extraño ver allí, en plena efusión de Dreamland, a Dolores del Río, la única con nivel internacional, la única que puede manifestar su alegría de volver a México, luego de trabajar con Sofía Loren y Omar Shariff.

En la tarde, aún sin liquidar el *Nudo en la Garganta*, acudo al Hilton donde el Ciclo Retrospectivo del Cine Mexicano (Etapas Industrial) presenta *Allá en el Rancho Grande* (1936), el triunfo de taquilla (porque no es posible decir: la película) de Fernando de Fuentes. Mis reflexiones brotan con una rapidez sospechosa: el cine mexicano se extravió para el arte cuando se decretó que en México la afonía era la pérdida inmediata de la idiosincrasia. Cantar fue ser mexicano y un gran ídolo —Negrete, Infante *et al*— debía obligadamente, perpetrar doce canciones (un elepé) por cinta. El cine proyectaba una imagen que la radio se encargaba de sacralizar. *Divagación segunda*: Mucho me temo que el más cruento invasor mexicano de los Estados Unidos no fue Pancho Villa sino Tito Guízar. Peor que Columbus resultó hacerle creer a los norteamericanos que los mexicanos éramos así. *Tercera elucubración prístina*: La taquilla corrompió a De Fuentes. El realizador de *Vámonos con Pancho Villa* y *El compadre Mendoza*, aprovechó la idea básica de la reacción: Rancho Grande es el Paraíso Perdido de México, el sueño de que la Revolución nos despojó. Y al comercializar esta noción semivelardiana, al agregarle canciones a un argumento abyectamente clasista, De Fuentes decidió la suerte del cine nacional, una especie de musicalización sentimental de la derecha.

En El Fuerte, en vez del film de Lelouch, *¡Señoras! ¡Señoras!* de Pietro Germi, quien pasó de la sensiblería de *El ferroviario* a la pornoclandestinidad de *Divorcio a la italiana* y *Seducida y abandonada*. Las tres historias germínicas justifican by all means el Premio a la Vulgaridad que en Cannes le otorgó la prensa especializada (ex-aequo con *Alfie*). Se continúa la presentación de las delegaciones con sus Diez maneras de utilizar el español para dar las gracias.



□ Jueves 17

En la Informativa, *Estrategia matrimonio* de Alberto Gout, el genio descubierto por *Positif* y los cineclubes erotómanos de Francia gracias a su período Ninón Sevilla. Más si Tito Gout, ayudado por Alvaro Custodio, supo alentar un melodrama delirante, hilarante, rumbero y eficaz, en el humor deliberado no tenía, obviamente, posibilidades de ninguna índole.

Otro espectáculo magno de la alberca del Presidente: los Chicos de la Prensa, tan informados ellos, tan colmados de puntos suspensivos que les permiten pasar a otro chisme como si nada, tan dispuestos a preguntarle a Michael Caine su opinión sobre la mujer mexicana. Y los paparazzi que después de *La Dolce Vita* sólo anhelan perseguir a Anita Ekberg, o en su ausencia a Emily Cranz. Extraño al trío a-la-ma-nera-de-los-Tres-Ases que el año pasado convirtió "La Mentira" en el himno del Festival, a fuerza de repetirla treinta veces diarias. En este 66 sólo se oyen "The Shadow of your Smile" y "Strangers in the Night" cuyos infinitos arreglos culminan en la versión de "The Shadow of your Smile" por la Marimba Chiapaneca de los Hermanos Paniagua y en la beautiful rendition que de "Strangers in the Night" nos procuran las Hermanas Águila.

Tardanza en el Fuerte. Electrizados, los periodistas husmean la noticia con la misma avidez con que Gary Cooper rastrea la pradera o yo ejerzo la retórica. España se retira, España abandona la Reseña, David Jato y sus huestes rehúsan continuar en un Festival donde no se muestra su bandera. Inútil explicar las excepciones de la Doctrina Estrada, el reconocimiento oficial a una República Española. Jato monta en una cólera inútil. Moya Palencia es enérgico y cortés. Aunque a Franco no le guste, rumbala, rumbala, rumbalá. La rabieta y la provocación continúan y España hace mutis. La gente aplaude al informar Manolo Fábregas. El comentario se unifica: después de todo, ninguna película vale tanto como el prestigio moral de un país. Argentina presenta *Del brazo y por la calle*, cuyo director Enrique Carreras, de seguro jamás gozará la fama de Torre Nilsson. Ni mi estoicismo singular ni los comentarios de Lupe Marín me retienen hasta el fin de un horror no amenizado siquiera por la inclusión de las voces de Aznavour y Hervé (Capri c'est fini) Vilard.

En el buffete coctel ofrecido por Aeronaves de México, en el jacarandas, la minifalda de Rita Tushingham y el traje sádico de Jayne Mansfield roban el show. Los Yaqui hacen bailar a la respetable concurrencia y el rumor nos tranquiliza asegurándonos que los españoles parten mas las películas permanecen.

□ Viernes 18

El Playa Hornos en tensión, en éxtasis, mesmerizado: Marco Vicario y *Siete hombres de oro*, la sabia industrialización de

la técnica Rififi, que asegura la complicidad y adhesión del público, hacia cualquier film donde se desafíe la invulnerabilidad de una caja fuerte. *Siete hombres de oro*, bien enlatada, bien tramada, no problems para el espectador, hace entrar en acción la próxima consigna del cine; sólo lo tecnológico es verdadero. Como en las cintas de Bond, de Our Man Flint, de UNCLE, aquí también se explota el humorismo nuevo, el gag contemporáneo, que ya no extrae su riqueza visual del rostro sorprendido por un pastelazo, o del policía enterrado en un barril de harina, sino de las posibilidades de la técnica. Cada gag es un nuevo invento técnico porque nada divierte tanto como atisbar el futuro inminente o deseable. Sin embargo, algo me impide disfrutar este cine exclusivamente comercial: recuerdo su descendencia, el anuncio de *El regreso de los siete hombres de oro* y *Las siete mujeres de oro contra los siete hombres de oro* [sic].

Me rehusó a ver *La vida inútil de Pito Pérez* de Contreras Torres (y para el caso, me niego a releer a Rubén Romero). La padecí hace poco y no hay caso en torturarse con ese cine anterior al movimiento, que exalta a uno de los personajes más deplorables y convencionales de nuestra literatura. Prefiero recorrer la Zona Rosa de Acapulco —en las inmediaciones del Presidente— y darme cuenta del apogeo de Carnaby Street y sus macrocinturones, camisas de color y cuello exaltados, pantalones de pana, gorras a lo Bob Dylan, etcétera y verbigratia.

Checoslovaquia presenta *Que Viva la República* de Karel Kachyna y el Fuerte de San Diego se estremece. Nada emociona tanto como el martirio de un niño, con búsqueda mnemotécnica en el estilo Fellini y embestidas anticlericales a lo Buñuel. Me aburre la vulgaridad ideológica del film, su insistencia y su poder de reiteración, lo elemental de la fórmula "vida martirizada-sueño reivindicador." Cada vez me interesa menos el cine deliberadamente poético que ve el mundo a través de los ojos temerosos y alegres de un niño, quien va conociendo dolorosamente la traición, el egoísmo, el ostracismo, el valor, la decepción. Me fatiga también la incapacidad selectiva de Kachyna, su avidez por incluirlo todo, aunque de ese modo la frescura se convierta en fórmula, la espontaneidad en técnica de repetición. La infancia de Olda se vuelve un gigantesco cliché que incorpora, sin remedio el amor a los animales, el odio a los valentones, el estupor ante la crueldad, el descubrimiento de la muerte, el universo onírico donde Olda reina y castiga. Y todo adornado, además, por la evidente vocación didáctica de Kachyna, producto de un realismo socialista que intenta volverse realista surrealista; adelante de la industria checoslovaca que se complace demasiado con el descubrimiento de la forma.

Después de una larga espera y luego de convencerme a mí mismo que el Tequila a-go-go bien la amerita, me integro al furor y al estrépito del sitio elegido por el *in crowd* como afrodisiaco y desveladero. El Tequila, al menos para mí, ha



perdido mucho del enorme sabor que el año pasado decidió su fama. Sigue siendo un lugar divertido y sintomático, mas definitivamente, nuestra élite social es el Midas del adocenamiento. Todo lo que toca lo quiere volver exclusivo. Hoy vino todo mundo. La Mansfield baila con el jefe de la delegación británica, Sir Charles Evans, uno de esos seres demasiado típicos que en 1965 deslumbró y ahora, pasado el año de beligerancia y epatamiento que el mexicano concede a los extranjeros, sólo resulta decorativo. Mensaje para Sir Charles: la delegación británica considera sumamente impropio que su jefe baile con una por así decirlo exhibicionista sexual. La Mansfield gira, se mueve, prorrumpe en grititos y carcajadas, vive su "mito". Intenta persuadir a Bob Hope para que la acompañe a bailar y Hope rehusa. La Mansfield llora y se lanza al suelo en pleno desnudismo, con el consiguiente júbilo de fotógrafos y simples voyeuristas. Teddy Stauffer la lleva hacia el exilio. La Reseña ya tiene su escándalo 66.

□ Sábado 19

¿Quién duda que Acapulco es ciudad de viernes a domingo? La alberca del Presidente llega a su esplendor. *Teléfono para el señor Alberto Vázquez*. Jorge Villaseñor, su argumentista y agente de prensa anuncia la llegada de Meche Carreño. Nadie comenta la película de la Informativa, un vodevil como para Nadia llamado *La vida en el castillo*, de Jean-Paul Rappeneau, cuya única novedad consiste en insertar el *ménage-a-quatre* en el marco de la Resistencia. Miguel Cervantes organiza, en honor de la China Mendoza, un viaje en yate donde se retrata todo mundo con los ingleses, James Mason a la cabeza. La delegación de Rumanía informa ante el desconsuelo de los periodistas más acostumbrados al gossip que a la estadística: hacemos 20 largo y 200 cortometrajes al año. De la industria del cine viven 1600 trabajadores, de los cuales 600 trabajan en el corto metraje. Lina Marín supera cuantitativamente a Jayne Mansfield y la hace llorar sin recato. Ya no es la mujer más evidente del mundo.

Francia presenta *Un hombre y una mujer* de Claude Lelouch. Pendiente de mis clásicos, me he informado sobre Lelouch: nació en 1938, desde los 13 años se dedica al cine y su niñez incluye un campo de concentración nazi donde murió parte de su familia. Hizo el servicio militar en Argel, ha dirigido 6 películas (la primera en 1960) y prepara una coproducción sobre su experiencia en el campo de concentración y en Argel. Obtuvo en Cannes la Palma de Oro y es enemigo del grupo de *Cahiers du Cinema*, uno de cuyos críticos lo atacó recientemente describiéndolo como una Juana de Arco visionaria, que en vez de oír voces veía imágenes y en cuya obra "se advertía una transparencia desprovista de lucidez".

Sin compartir totalmente los juicios de los detractores, que

la consideran película de fotógrafo y no de director y la ven como una edición especial de *Marie-Claire*, tampoco entienden como sublime *Un hombre y una mujer*. A pesar de su sofisticación, de su excelencia visual, de la excelente pareja Anouk Aimée-Jean Louis Trintignant, resiento la ausencia de una concepción totalizadora, siento demasiado fundidos el sentimiento y la sensiblería, advierto las limitaciones de una falta de propósito que ninguna abundancia de estilo puede suplir.

Si bien Lelouch es un alivio en relación a Godard o Bresson, también es cierto que por naturaleza no va más allá del descubrimiento (o redescubrimiento) de ciertas verdades behavioristas olvidadas por un cine cerebral. A Lelouch le agrada complacer, lo que en principio no es condenable ya que un público complacido no es forzosamente un rebaño intolerable y sin embargo, para Lelouch la decisión final se acerca: pronto deberá elegir entre sus sentimientos y los sentimientos que el público quiere ver en acción, entre la profundidad psicológica y los experimentos cromáticos, entre el estudio del sentimiento y el elogio del sentimentalismo.

James Mason regaña a Sir Charles Evans ("whimsical", lo llama) y entrega a Dolores del Río un ramo de flores "que es el mejor trofeo que una mujer puede recibir y las actrices, cosa que suele olvidarse, son mujeres". Michel Caine declama su breve speech y la música de Sonny Rollins nos introduce a *Alfie*, el antihéroe, el Casanova cockney, la liquidación de Don Juan producida y dirigida por Lewis Gilbert. No obstante su leyenda y no obstante el par de perros fannyhillicos de la secuencia inicial, *Alfie* se queda en los límites de la amoralidad y la hipocresía; jamás se acerca a la subversión moral, ni contradice en el fondo ningún precepto tomista. El diálogo que *Alfie* establece (y la complicidad que pretende) con el espectador no es el diálogo entre un escéptico y un cínico, sino entre un adolescente lujurioso y su pandilla. Y aunque la banalidad es redimible, *Alfie* de pronto se ve salvado de sí mismo, del script y la dirección, gracias al espléndido trabajo de Michael Caine. ¿Mas quién salvará a *Alfie* de la secuencia del aborto, de la piedad enfermiza y clerical de la secuencia del aborto? En última instancia, *Alfie* parece conmovido porque a nadie le agrada ver un feto sobre una mesa de cocina. Nada más. El resto de las implicaciones morales del film, corren a cargo del Cardenal Spellman. Y Tito Piazza comenta regocijado la frase de la admirable Shelley Winters quien al explicarle a *Alfie* el porqué de su volubilidad, señala al nuevo amante diciendo "He's younger".

La recepción en el Prado-Américas que ofrece la H. Junta Federal de Mejoras Materiales es deleitosa: no sólo me conmueve la horrenda y gratuita arquitectura del hotel, sino que debo escuchar las 130 canciones que en nuestro beneficio emiten Emily Cranz, Berta Cabal y Roberto G. Rivera. Las delegaciones huyen en masa y los restantes les conceden la razón. ¿Cuándo



aprenderán los organizadores de tan inevitables actos a comprender que no existe algo así como la *difusión obligatoria de México a través del folklore comercial?*

□ Domingo 20

What ever happened to R.M.? En Acapulco hoy nadie la recuerda. Dispongo del día entero porque no me interesan las carreras de autos y carezco del valor preciso para asimilar una corrida con Cantinflas y David Reynoso. Leo en *Esquire* un artículo de Cantinflas: "Viajero, considera mi México", donde entre otras cosas afirma "no hay un México secreto. Mi México es un país cálido, afectuoso, hospitalario, abierto y amigable; no le esconde nada al visitante que realmente desea saber y conocer. México es una graciosa anfitriona; puede ser divertida y amena, si eso es todo lo que los huéspedes quieren de ella, pero es una dama altamente compleja, con la madurez de por lo menos tres civilizaciones que cubren un periodo de más de cinco mil años".

Ya había visto *Viento Negro*, por tanto no me sorprendió excesivamente *El mal*. No sólo por la espantosa reiteración de los rostros de José Elías Moreno y David Reynoso, ni por concebir la realidad mexicana como un campamento donde a fuerza de puñcs se construye el país, sino fundamentalmente por la idea motriz: la burguesía mexicana que no hizo la Revolución requiere para su comodidad una saga burguesa. Al parecer, el Indio Fernández, luego de promover rostros y paisajes, agotó el interés supuestamente inagotable de mexicano por su Revolución. Como la RM se volvió un tema monótono (la censura no era libérrima, por otra parte) y como a la burguesía le empezó a fastidiar un culto por un pasado que, en el mejor de los casos, únicamente habían vivido abuelos fastidiosos, se dedicó a exigir la épica nueva, la épica de construir ferrocarriles, filantropizar indígenas, creer en Altos Hornos de México o en Tamsa. *Viento negro* fue una primera respuesta a esa urgencia de épica local, que ahora viene a satisfacer *El mal*.

¿Qué es *El mal*? La rabia, la enfermedad sagrada de otras épicas. ¿Quién lo contrae? Nada menos que Glenn Ford que tiene poco tiempo para conseguir la inyección salvadora. Y allá va, decidido a conseguirla. Run, Samson, run. Lo acompaña Stella Stevens, y David Reynoso (decidido a continuar en prosa lo que López Tarso ha hecho por México en poesía) y el sol cae a plomo. Y se acaba la gasolina. Y David Reynoso piensa en su recién nacido chilpayate, que crecerá grande y fuerte para ayudar a su papá a sembrar la milpita o a desarmar el tractor. Y Stella Stevens suda. Y Glenn Ford trata de recordar las felices épocas cuando lo dirigía Fritz Lang. Y el público se entusiasma viendo métodos de Hitchcock aplicados a un asunto de la Hora Nacional. Y el Fuerte de San Diego aplaude una



más de nuestras contribuciones a la chauvinista historia del olvido.

La UCHA (Unión Cinematográfica Hispanoamericana) invita a una recepción en el Presidente. Sólo me queda transcribir el menú:

DEL MEXICO HOSPITALARIO
El Cocktail de Mariscos

DE LA MADRE PATRIA
La Sopa Escudella

DE LA PAMPA ARGENTINA
Los Medallones de Filete

□ Lunes 21

Llega y conmueve la noticia de la muerte de Alma Reed (Alma Marie Sullivan), la corresponsal de *Times*, quien vivió pasión histórica con Felipe Carrillo Puerto "el dragón de los ojos verdes". La recuerdo diciendo: "Yo soy la Peregrina"; la evoco con sus atavíos inolvidables a la entrada del Fuerte y visualizo a Ricardo Palmerín y Luis Rosado Vega yendo a Progreso a llevarle la serenata legendaria: "y mejillas encendidas de arbol". Y no dejo de aterrarme: ¿No será ya total la influencia del cine mexicano en mi imaginación?

Frente a las versiones clásicas de la Pasión y Muerte, *El Evangelio según San Mateo* posee ventajas indudables. Se eliminan los coros angélicos cuya orgía de beatitud Miklos Rosza se encarga de amplificar; se sustituyen las figuras convencionales de una Salomé sexy, una María Magdalena-Rita Hayworth y un San Juan el Bautista-Ricky Nelson; se evita el despliegue de una Judea construida a imagen y semejanza de la residencia californiana de Cecil B. de Mille. Pier Paolo Pasolini prefiere captar el mundo polvoriento, adusto, seco, difícilmente expresivo de los orígenes del cristianismo. Lealtad al texto bíblico; desglamorización de escenarios, situaciones y personajes; Odetta y la Misa Luba en vez de Dimitri Tiomkin, inteligencia, sentido práctico, honestidad, son algunas de las virtudes de la obra de Pasolini, virtudes que, sin afán de milagros, convierten *El Evangelio* en la mejor aproximación cinematográfica a la figura de Cristo, en la primera filmación no tanto de una vida como de un texto teológico.

Me molesta sin embargo la insistencia de un Cristo Social, —que ya condujo a Nicholas Ray al semidesastre de *Rey de Reyes*— porque suele desembocar en un Cristo pleonásticamente mítico, substituidos esta vez su halo luminoso, su ternura y las parvadas de niños a su diestra, por la necesidad del sermón apocalíptico, la palabra enérgica y el odio contra la burguesía de aquel entonces. El resultado final sigue decepcionando: no es posible separar a Cristo de alguna forma de perfec-

ción absoluta, nunca tendrá sentido del humor puesto que su reino no es de este mundo, nunca dejará de proferir frases célebres puesto que pertenece a una tradición de dirigentes populares. No que no sea legítima (ni que no haga falta) una versión marxista del Evangelio, pero en este caso el marxismo aplicado me resulta un tanto rígido, demasiado inflexible. Seguiré alimentando mi esperanza de ver algún día un Cristo fílmico menos sujeto a las tentaciones del Verbo, menos consciente, en gestos y ademanes, de la urgencia de encarnar el dogma, menos discursivo. Se corre ya el peligro de salvarlo del cromo para incrustarlo en el mitin, de evitar las reproducciones de Leonardo para crear una atmósfera de hermoso realismo en donde, pese a todo, prosiga caminando un Cristo deshumanizado, intolerante y conminatorio, el Cristo levemente farisaico y autoconsciente que el cine en toda su historia, no ha podido evitar...

La barraca, lo más logrado de la filmografía de Roberto Galdón, es un resultado decoroso de aquellos años del naturalismo previos a la trilogía de Pepe el Toro. La literatura del olvidado Blasco Ibáñez a cuyo recuerdo convoca, de sufrimiento tan fingido, mal puede disponer el ánimo para la muy cruenta visión de *La Caza*, otra acumulación parabólica donde la realidad moral de un país, la supervivencia de rencores y el choque de posiciones políticas y humanas, se revelan en función del destino de una excursión cinegética. Aparte de la lección obvia ("El franquismo no ha apagado los juegos de la contienda cruel"), *La caza* ofrece un variado repertorio de sangre derramada a lo Buñuel, de tradición literaria y de psicología elemental.

Ni el doblaje, ni la idea de oír a Sir John Gielgud en un idioma tan cervantino como antishakesperiano, ni la perspectiva de Margaret Rutherford a quien la traducción convierte de alegre comadre de Windsor en celestina, pudo evitar el disfrute *Campanadas a medianoche*, otro de los homenajes que Orson Welles rinde a la memoria de aquel gran viejo (despreciado por una industria, sacrificado por los intereses económicos, incomprendido por un mundo, que elogia a los mediocres y destierra a sus genios), de aquel maravilloso Orson Welles.

Campanadas de medianoche es la historia de una doble relación: de Falstaff con un príncipe ingrato y la de Welles consigo mismo. En el primer plano de *Campanadas* se puede resentir la teatralidad excesiva, el abuso de una morosidad estatutaria, el reconocimiento consciente de que la tradición del cine épico incluye a Griffith y a Eisenstein. En el plano segundo, es imposible no conmoverse ante ese entierro de *grand-guignol*, ante el sufrimiento del propio Welles que no se soporta viejo, cansado, obeso, rey de burlas, y que con todo se admira a sí mismo y se conduele de su trágica situación. Tú te mofas de mí, oh príncipe —parece decir— pero yo dirigí *El ciudadano Kane*. Película de auteur, obra maestra de la autocompasión, a pesar de que en la versión por nosotros contemplada Astrana Marín



triunfó sobre Shakespeare, a pesar de que el respeto sacro por la obra impidió su cabal grandeza artística, *Campanadas a medianoche* logra ser un momento memorable de una carrera ejemplar.

□ Martes 22

Apenas repuesto de los males a que me conduce una afición por la sociología aplicada (léase: permanencia prolongada en el Tequila) acudo a *Morgan, un caso clínico*, la *Sátira* que a costa del New Left practica Karel Reiz. *Morgan* muestra en vivo el proceso de cambio de una generación, que partió de un rencor social evidente y mecánico y ha ido trasladándose al campo de la sátira o la parodia. Es la generación de Tony Richardson que inauguró su filmografía con *Look back in Anger* y la ha rematado con *Tom Jones* y *Los seres queridos*; es la generación de John Schlesinger que debutó con *Algo que parezca amor* (*A Kind of Loving*) y continuó con una farsa a lo James Thurber, *Billy Liar* y un auto sacramental de los sesentas, *Darling*; es la generación de Reiz que principió doliéndose de los males de una sociedad fabril en *Todo comienza en sábado* (*Saturday Night and Sunday Morning*) y que ya prefiere divertirse a costa de las mitologías estratificadas y del desaparecido *punch* de la vieja Guardia Bolchevique.

Desde que Tarzán procuró la occidentalización de las fieras, ningún Buen Salvaje había resultado tan convincente como *Morgan*, tan capaz de llevar la metáfora del toro en la cristalería



a sus interpretaciones de lucha de clases. David Morgan y Vanessa Redgrave anuncian con gracia manifiesta el diálogo eterno de *Me-Radical* y *You-Burgués* y se mueven en los pantanos de la clase media, a través de sus convenciones, convicciones y color blanco dictatorial. Son Tarzán y Jane, King Kong y Fay Wray, los jacobinos y los girondinos. Pero *Morgan* —en última instancia un TV play— se debe a su público y nos toca comprobar que no hemos visto un acto de subversión sino un intento de aplicar *The Knack* a las situaciones políticas, una incursión más en ese nuevo humorismo inglés, mezcla de imperitencia, técnica impecable y deseo de no deberle nada a nadie, de no explicarle nada a nadie.

Yo fui feliz aquí es un melodrama tan convencional como los diálogos poéticos en los films de vanguardia. Desmond Davis, internacionalizado con *The Girl with the Green Eyes*, sublima el tedio irlandés a lo largo de un *soap opera* que no redimen ni el rostro de Sarah Miles ni la idolatría por el flashback. En cambio, *Tres*, la cinta yugoeslava de Aleksadar Petrovic sobre el proceso de madurez y de un hombre en la segunda Guerra Mundial, a cambio de un pésimo episodio y otro apenas regular, nos da la espléndida descripción de una fuga. Ya hacía falta en este Reseña una cacería desde el punto de vista de la víctima.

La recepción en los jardines del Acapulco-Hilton a que convoca el Consejo Nacional de Turismo es protocolariamente suntuosa. Una cena *unforgettable*, enormes pasteles que reproducen el Acapulco-Hilton, el Fuerte de San Diego y me temo que la Catedral de Acapulco, cabezas-de-palénque en hielo, la pop society en pleno, los fotógrafos asediando a (y despreciados por) Gina Lollobrigida y Constanza Hool como maestra de Ceremonias. Y otra vez folklore. No contentos con las cuatro horas que les tomó a un ballet en el Jacarandas reproducir un sacrificio humano, *aztec specialty* como lo anunciaron (aunque desgraciadamente al victimario se le cayó el corazón de plástico de la joven doncella, mismo que rodó y rebotó ante nuestra sorprendida mirada); todavía no satisfechos con la destrucción de la fiesta del Prado-Américas, persisten en su avidez ranchera. Cunde, tal vez el temor de que los visitantes no se hayan dado cuenta de que se encuentran en México, país que como se sabe detenta una rica tradición musical y coreográfica.

□ Miércoles 23

Más resultados *pompier* de Bolognini. *La señorita de Maupin* es tan rococó como inútil. La alberca del Presidente ya está clausurada y ha muerto el Gran Desfile. Dolores del Río organiza comidas para que todos se conozcan: Fernando Soler y James Mason, Fanny Cano y Rita Tushingham. Luego de pronunciarse contra pornografía, parte Shirley Temple (y debo anotar "la ex niña prodigio del cine" para informar de quien se trata), Marie France Pissier condena la guerra de Vietnam. Manuel López Ochoa declara: "Hay muchos actores que me-



morizan y representan obras de Shakespeare, Paul Sartre, etc., pero, ¿cuántos hay que puedan quitarse la camisa y mostrar una musculatura como la mía?"

Sexo futuro o ¿Quién mató a Jessie? es el homenaje de Checoslovaquia al espíritu pop. El film gira en torno de la introducción del mundo del comic en la vida real o al revés, porque ya uno no sabe. Los héroes (un supermán, una barbarella sensual trampa para los sádicos y un villano del Oeste), se expresan con globitos, dicen *whamm!* y resultan un elocuente síntoma de la americanización del mundo conocido. *Sexo futuro*, se pierde finalmente por su falta de humor y su didactismo belicoso, pero señala que de la iconósfera, del reino de las imágenes, no se escapa ya nadie. Un poema muy sixties me asedia y cedo a la tentación de reproducirlo:

*Espárragos, espárragos, es-pá-rra-gos
aristócratas del mundo vegetal
con sus puntitas maduritas y tiernitas
hace Campbell's una crema de espárragos
muy deliciosos
con delicadas puntas de espárragos
para deleite del más fino paladar.*

Es interesante conversar con Meche Carreño. Además de un fenómeno publicitario, posee una personalidad singular que le permitió promoverse a través del monokini, aprovechar su éxito e intentar con angustiosa seriedad una carrera cuyo primer paso se llama *Damiana y los hombres*. Meche es de origen muy directo (o humilde, como decían antes) y recuerda en su acción y pasión a las *self made woman* de los veinte. Su madre la acompaña a todos lados y observa con religiosa atención a Julio Bracho mientras éste le explica a Meche por qué decidió tener confianza en su talento. Bracho me informa que la singularidad de mi aspecto fue el modelo que inspiró la caracterización de un personaje de *Damiana*. Invadido por un rencor previo, me niego a abismarse en *Crepúsculo*, el melodrama brachiano del 44 que hoy proyecta la Retrospectiva.

Con la inexplicable ausencia de la delegación francesa, se exhibe *La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo, obra que en ningún país subdesarrollado es dable examinar con imparcialidad. Son evidentes los valores cinematográficos de *La batalla* (narración directa y eficaz, presentación de los dos puntos de vista, en conflicto, sobriedad, ritmo, montaje preciso), más lo que la vuelve definitiva, lo que conmueve al público del Fuerte, lo que emociona, son sus aplicaciones directas, es la gran lección antiimperialista que entraña. El primer film del Tercer Mundo, la prueba de que el cine más importante sigue siendo el cine épico, *La batalla* vale dentro y fuera de la pantalla, es un hecho más político que estético. La pasión (—porque no es posible hablar del proceso—) de Alí la Pointe la saga de los terroristas,



la lucha por la independencia, son los temas a discutir. Queda en segundo término el examen de la técnica documental. El documento cumple con su cometido: la incitación y la reflexión.

Dispongo de la mañana para atisbar el sol. La URSS presenta *Guerra y Paz*, aquel interminable discurrir sobre las perspectivas filmicas en pleno siglo XIX que dirigió Bondarchuk y que reitera la dificultad de vencer el academismo que Zhdanov prohibió oficialmente. El año pasado, al sufrirla, tuve la impresión de que un decorador de interiores me hacía un inventario de personajes de Tolstoi mientras una dama de sociedad me platicaba las batallas. Esta vez yo no me expongo.

Mientras haya salud de Pierre Etaix pretende ser un nuevo *Tiempos modernos*, una reflexión post-chapliniana sobre los males de la automatización y la rebelión de las masas, Ortega y Gasset ilustrado con gags. No puede concebirse más deplorable resultado. El humor mecánico, reiterativo y torpe de Etaix carece de agudeza crítica, de eficacia visual y, por supuesto, de gracia alguna.

En el Fuerte, el representante de Gran Bretaña, al cabo de un nada lacónico discurso, concluye con una cuarteta de su cosecha:

*Acapulco, tu cielo y tus bellezas
inspiranme profundo y tierno amor;
comiendo en Caletilla dulces fresas
me acordaré de Alfie el seductor [sic].*

Y se exhibe *Punto muerto*, la segunda parte de una trilogía que Roma Polanski inició con *Repulsión*, donde intenta analizar la nueva literatura gótica, que ya no utiliza castillos embrujados sino seres decadentes. *Cul-de-Sac* es excepcional y sus intérpretes: Donald Pleasance, Françoise Dorleac y Lionel Stander, recrean con genio una fábula de la debilidad y la fuerza y suscitan poderosamente el asco y la catarsis que toda degradación produce. No me llaman la atención las tesis sectarias que sólo advierten en *Punto muerto* una crítica al capitalismo decadente; lo importante es el examen de la condición humana que Polanski efectúa; lo importante es el intento de esencializar —con humor, ironía y crueldad— los efectos de la blandura moral. Esa imagen última de Donald Pleasance sobre la roca, convertido en su propio castillo o en un pájaro, es tan pavorosa como aleccionadora. Y el gángster de Lionel Stander es un sentido adiós a la libre empresa.

□ Viernes 26

Lo que todo snob esperaba: *Julieta de los espíritus*, el capolavoro de Fellini. Y el fracaso radical de Fellini, su adhesión a todo lo que quiso algún día poner en entredicho, el encuen-



tro con el callejón sin salida, el momento en que la forma devora cualquier intención de contenido, cuando se reivindica a Cecil B. de Mille y se reconoce al espectáculo como la única manera de hallar la verdad. Giuletta Massina es la Mujer—con tantas mayúsculas como clichés— que inicia, a través de la estolidez facial, una aventura freudiana que la conducirá a la liberación de sus traumas, a liberar esa niña atada por los prejuicios, esa niña que la mujer ya no desea seguir siendo. Pop-psicología, psicología-pop: eso es todo. Y al lado del increíble descenso intelectual de quien se dedica a ilustrar conversaciones de salón sobre el análisis, adviene el desfile de los personajes, las fiestas, las bacanales cromáticas que manifiestan en Fellini el fin de la búsqueda y el apogeo de la autoconsagración. Sus viejos objetos de crítica, las prostitutas, las ninfómanas, las artistas menopaúsicas, los homosexuales, los orgásticos, los seres extravagantes de una sociedad corruptamente metafísica, son ya sus amigos inseparables. Fellini, circense, malabarista y ególatra, ha caído en su propio juego y ha develado el significado de su obra anterior, la cursilería, la vaciedad, el show inútil que integran su obra anterior, desde el momento que abandonó el neorrealismo.

Conferencia de prensa de Norteamérica: John Gavin, Jeffrey Hunter y Edgar Kerner. Gavin desmiente irritado su condición de agente de la CIA y agrega: “No es verdad y si fuera cierto, entonces estaría defendiendo a mi bandera, a mi país y no como lo hacen los comunistas latinoamericanos, a países extranjeros.” Hunter elogia a Ronald Reagan y George Murphy. Gavin afir-



ma: “Cuevas es buen pintor pero confieso que hay cosas que necesitaría que me explicara lo que quieren expresar.”

Doctor Zhivago; es el hit de la Reseña (sólo desde el punto de vista cuantitativo), las multitudes que colman el Fuerte oyen a Louis Nizer, abogado de Hollywood: “Cuando Dios hizo a la mujer no le quitó a Adán un hueso de la cabeza para no hacerla superior. Tampoco le quitó un hueso del pie para situarla en el plano inferior. Le quitó una costilla para que estuviese más cerca de su corazón.” Un corto espléndido de Chuck Jones, *The Dot and the Line*, y alueguito la decepción del año. *Zhivago*, que aparte de Julie Christie y la habilidad del fotógrafo para no desaprovechar las lecciones de la tarjeta postal, sólo tiene el tedio infinito de una morosa —y jamás consumada— alegoría anticomunista o visión de un poeta a través de los ojos biográficos del Reader's Digest.

A la salida y en vez de acudir al Tequila, me lanzo a Armando's para oír a Dooley Wilson, el pianista de *Casablanca*, el mismo nostálgico Dooley a quien Bogart ordenó: “Play it again, Sam”. Mi capacidad de nostalgia se estremece.

□ Domingo 27

Latinoamérica cierra con Broche de Oro. En la mañana *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* de Glauber Rocha, célebre ya por el vigoroso retrato del Brasil medieval, supersticioso, fanático, primitivo, dominado por la codicia, donde los pobres deben perecer asesinados para evitar que mueran de hambre. Me atrae de *Dios y el hombre* su fuerza, su carencia de concesiones, su deseo de usar el cine épico para remover conciencias y politizar; no me atraen, a su vez, la inexperiencia técnica, el mensaje excesivo, el tremendismo a ultranza, la innegable confusión en el relato. El balance es positivo: un cine nuevo, más demolidor que renovador, visceral, angustioso, comprometido, que hace posible la esperanza en un gran cine latinoamericano.

En la noche, *Pedro Páramo*, un cine decoroso, bien hecho, mal actuado, aséptico, que sufre el mal inherente al cine mexicano, el no poder conquistar el drama y quedar siempre, o permanecer siempre en los terrenos del melodrama. A pesar de sus esfuerzos, Carlos Velo no logra dar la imagen de Comala, no resucita el “rencor vivo” para que señoree sobre la vida y la muerte de su pueblo. No sólo importa que la película quede por debajo de la novela; importa que la película no cumpla cabalmente las exigencias del cine nuevo, la necesidad de una épica no perturbada por la demagogia del viontonegrismo. A Carlos Velo, el admirable director de *Torero*, le ha fallado en esta ocasión no la voluntad de estilo sino el poder de convicción.

La fiesta en el Presidente es nostálgica y abundante. La Reseña ya cuenta con tradición. La Reseña se ha vuelto indispensable.

U

música

la situación musical en México

por Joaquín
Gutiérrez Heras

No cabe duda: en estos últimos tiempos estamos tratando de llenar huecos y dar un poco de seriedad a nuestra vida musical. Ahora los estrenos de obras como *Pierrot lunaire* o *El martillo sin dueño* son cosas usuales en la Casa del Lago. El Instituto de Bellas Artes se despereza anualmente con sus festivales de música contemporánea y ha llegado hasta a montar, con todo y ondas martenot, la cinesmascópica *Sinfonía Turangalila*. Aun la ópera ha cobrado ánimos y se ha atrevido a sacudir a sus *habitués* con obras tan "avanzadas" como *El castillo de Barba Azul* y el *Wozzeck*. El panorama es alentador. Los conciertos son cada vez más frecuentes. Se multiplican los encargos a compositores. Las dependencias musicales de Difusión Cultural de la Universidad parecen competir en la presentación de obras nuevas o de necesarísimos "estrenos en México", y quizá contaremos en un futuro próximo con un laboratorio de música electrónica. A este paso, un buen día nos encontraremos con que hasta el

Conservatorio Nacional ya funciona como es debido.

Cabe señalar, en este clima de regeneración, un hecho interesante: entre la mayor parte de los compositores mexicanos ha desaparecido el entusiasmo por el nacionalismo folklorizante que estuvo de moda hace veinte años y cuya vitalidad se esfumó con la muerte de Silvestre Revueltas (1940). En realidad, este cambio no es exclusivo de México. La época neo-clásica que terminó con el fin de la guerra pasada aún permitía la elaboración de material folklórico, pero el atonalismo y la organización dodecafónica que inició su carrera triunfal hacia 1945 marcaron definitivamente la división entre los músicos tradicionalistas (sea cual fuere su estilo) y los representantes de la "música nueva".

En nuestro caso, este fenómeno de abrazar francamente una técnica de composición de sello netamente europeo e ingresar en una escuela tan cosmopolita como no se había visto desde el Renacimiento o el Barroco, puede interpretarse de dos maneras: algunos lo ven como el abandono de un esfuerzo por cultivar lo "verdaderamente nuestro", como una falta de interés por nuestras raíces musicales y nuestras expresiones típicas, como una pérdida de un carácter original a favor de un modernismo que sólo obedece todo lo que la central europea dicta como el último grito en materia de *avant-garde* musical. Sus defensores, en cambio, ven en él una toma de conciencia de nuestra realidad musical, un deseo de emplear un lenguaje de validez actual que permita aquilatar la obra por su sustancia musical y no por su contenido exótico. Para ellos significa, en pocas palabras, terminar con el *Mexican curios* y hacer lo que Revueltas llamó "música sin turismo". De hecho, el amor por la música popular y la composición de vanguardia no se excluyen mutuamente, como lo demostró Bartók entre otros, pero los discos y las cintas magnéticas son actualmente el único medio adecuado para la difusión de las obras folklóricas. El arre-

glo de éstas para conjuntos de música culta, reclamado con tanta insistencia por los reaccionarios de todos colores, es una supervivencia del siglo XIX.

La conservación e investigación del patrimonio tradicional y la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión son ambos aspectos equivalentes de la vitalidad cultural de un pueblo, y ambas han estado descuidadas entre nosotros. Podemos lamentar que nuestro período nacionalista no haya ocurrido un siglo antes o que no haya producido más de una docena de obras memorables; podemos lamentar que actualmente nuestra "vanguardia" siga dócilmente las modas europeas —tal estado de cosas no cambiará mientras nuestra educación musical no se tome en serio. Y con esto no me refiero tanto a la educación musical del músico profesional como a la del oyente. En nuestras escuelas la educación musical es prácticamente inexistente y, donde la hay, es anticuada y de efecto negativo. Los libros de texto son repelentes. El profesor de música es visto con desdén porque representa una profesión poco respetable desde el punto de vista económico. Así, la clase de música en las escuelas se convierte en un martirio para el

maestro y no hace más que inocular en el alumno la indiferencia o la hostilidad hacia todo lo que esté relacionado con la música *seria*. Si a esto añadimos la saturación total de música a la que nos somete la electrónica —no hay ya lugar en donde estemos a salvo de algún aparato de Muzack o de un radio de transistores— no es sorprendente que nos encontremos con un público de analfabetas musicales con oídos atrofiados. En el fondo, la evolución de la música en la época moderna se mueve en un sentido opuesto a las costumbres auditivas del gran público. En tanto que la música contemporánea exige al oyente una atención rigurosa y un oído capaz de distinguir matices cada vez más sutiles, aquél, por el contrario, ha educado a su oído a no escuchar y a tratar a la música como un simple acompañamiento de su vida cotidiana. No es extraño, pues, que la música actual que no quiera servir como un analgésico o una barrera contra el silencio pase a ser materia de especialistas y se convierta en un juego hermético cuyas leyes se mueven entre dos polos ajenos a lo humano: los números y el azar. ¿Es esta la única alternativa posible?



U

letras



VICENTE BLASCO IBAÑEZ

[1867/1967]

por José Emilio Pacheco

Por espacio de muchos años y hasta fines de la segunda guerra mundial, Vicente Blasco Ibañez fue el más leído entre todos los escritores del idioma español. Hoy, al parecer, ya nadie o casi nadie lo recuerda. Un melancólico proverbio inglés sentencia que *One generation's taste is another generation's vomit*. Blasco Ibañez pasó con su época, quedó fechado en las películas de su intérprete Rodolfo Valentino. Y sin embargo, la pasión que acompañó toda su vida perdura al juzgarlo. En manuales e historias literarias se le archiva sin más trámite como un "gran escritor" o se le dedican opiniones tan demolidoras como esta de un crítico reciente:

"Buscar en la obra de Blasco Ibañez valores literarios, como en sus grandes contemporáneos, es tarea inútil, como lo es buscar una ideología que en modo alguno empareje con la del 98. Perteneciendo cronológicamente al período, las preocupaciones, los temas de otros escritores e ideólogos no aparecen en el escritor valenciano, cuyo espíritu, en lo que al estilo y el pensamiento atañe, pertenece de lleno al siglo XIX. Su naturalismo, sin embargo, es más impulsivo que metódico: toma de Zola los principios, mas no los procedimientos, con lo que llega, sin embargo, a resultados, si más brillantes, tan inconsistentes como los del pontífice de Médan. Su prosa, como su vida, es arrebatada y vulgar. Su sensibilidad no recoge más que lo impetuoso, lo ordinario: huele a sudor y a sexo, con apetitosas vaharadas de paella valenciana. Su retina deslumbrada de meridional sólo se abre a la luz solar, a las grandes masas de color, sin captar las delicadezas ni los matices; del mismo modo, sólo advierte del hombre acciones externas que describe a grandes rasgos, sin profundizar en los motivos; y cuando pretende hacerlo, la psicología de sus personajes resulta pobre y convencional. Lo mejor de Blasco Ibañez es el paisajista de su primera época; del resto de su obra sólo quedan argumentos bien trabados para el cine." [Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*.]

Hay una ambigüedad esencial en el juicio sobre un autor del pasado ya no inmediato. Si no se trata de un estudio académico, la única forma de juzgarlo es situar su obra entre nosotros, ver lo vivo y lo muerto de ella con una mirada que difiere de la de ayer y es distinta por fuerza de aquella con que la mirarán mañana. Pero la supervivencia, la capacidad de renovarse con las sucesivas generaciones de lectores, es la excepción y no la regla literaria. Si todo pasa y muere y nada queda ¿cómo exigir que la literatura siempre permanezca?

Nuestros juicios nos juzgan y el despenador acecha a toda crítica. Nadie está libre de la tontería militante y razonadora. Y la impopularidad del pasado es el terreno más fértil para que podamos ser —en pro o en contra— inteligentemente estúpidos.

Blasco Ibañez se encuentra tan lejos que al ensalzarlo o deturparlo impunemente el riesgo crítico se diría reducido al mínimo. Por eso la única opción posible es el intento de entenderlo.

El 28 de enero de 1867, el mismo año de Rubén Darío y Luigi Pirandello, Vicente Blasco Ibañez nació en Valencia. Precoz en sus ambiciones literarias y en sus ideas políticas, a los dieciséis años dejó la casa familiar para "vivir de su pluma" en Madrid. Amanuense del folletinista Manuel Fernández y González [1830-1888, autor de quinientas novelas entre ellas *El pastelero de Madrigal* y *El condestable don Alvaro de Luna*], es fama que de él aprendió Blasco su mayor virtud, la amenidad, y su peor vicio, la nula voluntad estilística. Tras la huella del maestro redactó su primer libro *El conde Garci Fernández*, al que siguieron relatos, poemas, dramas, libros de viaje —fruto del destierro causado por sus actividades antimonárquicas— y hasta una *Historia de la revolución española* en tres volúmenes.

De romántico tardío pasó a epígono del naturalismo cuando descubrió el vasto, inexplorado material que le daba su propia tierra. Las opiniones de ayer y hoy se

remansan y coinciden en que el ciclo regionalista es lo valioso de su producción: *Arroz y tartana* (1894), *Flor de mayo* (1896), *Cuentos valencianos* (1896), *La barraca* (1898), *Entre naranjos* (1900), *Cañas y barro* (1902). Por esa época se opuso a la entrada de España en guerra contra los Estados Unidos, desde las columnas del diario *El Pueblo*, fundado y a veces íntegramente redactado por él. En 1903 representó a Valencia en la diputación y destacó por su oratoria entre los republicanos. Decidido a no confinarse en un costumbrismo de la atrocidad, publicó novelas que ocurrían más allá de Valencia (*La catedral*, *El intruso*, *La bodega*, *La horda*, *La maja desnuda*, *Sangre y arena*, *Los muertos mandan*, *Luna Benamor*), inclusive *Sónnica la cortesana* que transcurre en Sagunto durante las guerras púnicas. (Se ha citado entre sus modelos al Flaubert de *Salambó*, a Pierre Louys, a Anatole France; se olvidan las inmediatas narraciones de Juan Valera sobre la antigüedad fenicia y romana del Mediterráneo español.)

En 1909 abandona provisoriamente la agitación política y la tarea literaria. Intenta fundar una colonia valenciana en el Río de la Plata y escribe, como réclame, *La Argentina y sus grandezas*. Al fracasar el proyecto, resuelve en definitiva industrializar sus dones, convertirse en un novelista del gran público. Mucho antes de *Los argonautas* (1914), ya sus obras se habían publicado dondequiera y los millones de ejemplares vendidos le concitaban el desprecio hostil —y desde luego envidioso— de toda la *intelligentsia* española. Pero el gran éxito universal sobrevino a raíz de la primera guerra.

Defensor incondicional de Francia y los aliados, hizo una *Historia de la guerra europea* antes de acertar en el blanco del gusto mayoritario con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), seguido de *Mare Nostrum* y *Los enemigos de la mujer*. En 1920 pasó por México y recorrió en triunfo los Estados Unidos; las universidades le dieron títulos honoris causa y se dice que cada uno de sus reportajes sobre *El*

*militarismo mexicano** fue pagado a mil dólares.

Cuando sube al poder Primo de Rivera, Blasco Ibáñez se instala en su quinta francesa de Menton, ya dueño de su propia editorial Prometeo y de crecientes regalías por concepto de traducciones y adaptaciones cinematográficas. En su principio está su fin: las obras de su última etapa son como folletines histórico-actuales de un Fernández y González que hubiera alcanzado las ventajas de la máquina de escribir y el dictáfono (*A los pies de Venus*, *El Papa del Mar*, *En busca del Gran Khan*, *El Caballero y la Virgen*). Al tiempo que textos políticos (*Por España y contra el rey*, *Lo que será la República Española*) da a conocer *La vuelta al mundo de un novelista*, *La reina Calafia*, *Novelas de la Costa Azul*. Muerto el día que cumplió sesenta y un años, su último libro póstumo fue *La voluntad de vivir*. Ni siquiera el anterior catálogo es suficiente para abarcar en su pluralidad las actividades que realizó y los títulos que dio a la imprenta Vicente Blasco Ibáñez.

Se le comparó con Sorolla y Solana; su arte parece hoy tan interesante históricamente y tan muerto en términos de vigencia estética como el de aquellos pintores: quizá la importancia del primer Blasco Ibáñez se deba a la "toma de conciencia" que sus libros de juventud significaron. Como ningún otro novelista español del xix, Blasco Ibáñez tuvo presente la "cuestión social": la existencia de la pobreza. (Toda la narrativa peninsular de la pasada década que redescubrió el naturalismo por vía de Norteamérica e Italia, tiene un antecedente menos oscuro de lo que podría suponerse en el Blasco regionalista.)

Con los personajes de la Huerta y la Albúfera valencianas, con Batiste y Pimentó de *La barraca*, con los pescadores de *Flor de mayo*, los explotados, los desposeídos aparecen en la novela española acaso por primera vez como tales. Ya no consideran la pobreza un designio divino o el orden natural de la sociedad, sino una injusticia, un abuso en que se finca el bienestar de la minoría. Esto que hoy es tan obvio no lo era en la España finisecular, y nada le costaba a Blasco Ibáñez prodigarlo en las descripciones y en los parlamentos de sus novelas: "Por las tablas en pendiente que unían las barcas con el muelle iban pasando pies descalzos, calzones amarillos, caras tostadas, todo el mísero rebaño que nace y muere en la playa, sin conocer otro mundo que la extensión azul. Esta gente embrutecida por el peligro, sentenciada tal vez a muerte, iba al mar para que otros seres vieran sobre su blanco mantel los moluscos rojos que huelen a violeta y tienen el aspecto de joyas de coral, los suculentos pescados con su mortaja de apetitosas salsas. La miseria iba a lanzarse en el peligro para satisfacer a la opulencia."

O bien: "¡El pan!... ¡Cuánto cuesta ganarlo! ¡Y cuán malos hace a los hombres!... "Alguna vez se habían de imponer los pobres y quedar los ricos debajo." En *Sangre y arena* —pauta de todas las películas y dramas radiofónicos acerca de toreros, y libro que todos desprecian como una españolada, epítome de la visión panderetística de España, pero que en realidad es una novela contra la fiesta taurina y destaca el horror antes que el color del toreo— el bandido "Plumitas" subraya coloquialmente esa insistencia de Blasco en la atrocidad de la miseria y el efecto que causa en quien la padece: "Yo he visto lo que es la gente. El mundo está dividido en dos familias: esquilas y esquilas... Lo que el probe necesita es justicia, que le den lo suyo; y si no se lo dan, que se lo tome... No les tengo miedo a los sivils [la Guardia Civil]. A quien temo es a los probes. Toos son güenos pero ¡qué cosa tan fea es la pobreza!

Blasco Ibáñez ¿fue un hombre de izquierda? Si examinamos *El militarismo mexicano* —libro que cuenta en nuestro *Index* no escrito— podemos apreciar hasta qué punto se le escapó el fenómeno revolucionario y sólo apreció en la trágica lucha thermidoriana de sus generales contra Carranza la acción de unos "tiranuelos de pistola" sin "más alcance moral que el de movimiento militarista y personalísimo." Hasta opinó, llevado de un racismo inconsciente: "Deseo un Méjico verdaderamente moderno, dirigido por hombres civiles y cultos, de los que han viajado y tienen *mentalidad de blanco*. La Revolución —antes y después del Plan de Agua Prieta, origen de todos los gobiernos subsecuentes— le pareció "falsa", "incoherente", perpetradora de "fechorías estúpidas". Aunque muchas de sus críticas contra los hombres del México que fue la nación más militarizada de América (de 1821 a 1921 los especialistas han contado cerca de mil rebeliones, pronunciamientos, cuartelazos) son esencialmente justas y dignas de ser revisadas sin la pasión que todos los mexicanos alimentamos contra este libro, Blasco Ibáñez —brusco hispanista— no fue capaz de considerar que el origen del militarismo es precisamente la estructura del régimen colonial y el "caudillo", el "General-Presidente", un producto tardío del género de autoridad impuesta por el imperio español.

Vicente Blasco Ibáñez fue el primer escritor industrial que existió en los países de nuestro idioma; fue un hombre que renunció al ascetismo literario del xix para adelantarse a la visión del xx del escritor como "celebridad" y figura pública; fue un desengañado que al ver la "fama póstuma" como algo grotesco, quimérico, sin sentido, optó por el reino de este mundo; un prosista que no creyó en el arte de la prosa —y hoy, un siglo después, encuentra su penitencia en sus pecados.

* En las páginas de *El Militarismo Mexicano* Blasco Ibáñez anuncia que empleará sus observaciones en una novela —jamás publicada y quizá ni siquiera escrita: *El águila y la serpiente*. Al dar este título a su libro Martín Luis Guzmán ¿tuvo presente a Blasco y quiso refutar a *El Militarismo Mexicano*?



libros

Francisco de la Maza: *Adriano, el último dios del mundo clásico*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética, 10. México, 1966.

Lo primero que a alguien se le ocurriría preguntar al enterarse de la aparición de este libro sería, tal vez ¿qué sentido tiene en nuestro medio un estudio sobre la antigüedad romana decadente? ¿No hay suficientes "cosas descuidadas en México —en la historia de la cultura y en la historia del arte— para que andemos rastreando las trazas del bienamado de Adriano? E independientemente de los valores intrínsecos del libro que reseñamos, cabe contestar que, precisamente, en un momento cultural como el que vivimos, que a fuerza de preocuparse por las cosas propias parece que se encierra hasta el grado de olvidar las ajenas, libros como el presente (o como el *Miguel Angel* de Justino Fernández, v. gr.) cumplen una función eminente: la de recordarnos que México no es una isla cultural (sobre todo, que no debe serlo), la de hacernos sentir partícipes de una aventura humana que es mucho más amplia que la partícula que a nuestro país corresponde en la historia de la cultura, por importante que ésta pueda ser. La segunda pregunta que aquel nuestro supuesto aprensivo podría hacerse es: ¿qué anda haciendo Francisco de la Maza, el mejor conocedor del barroco

mexicano con que cuenta el país, tras los pasos de Antinoo? Y es que De la Maza, si bien el azar y una vocación clara por lo apasionado lo han colocado del lado del barroco, no por eso ha dejado nunca de languidecer por el mundo clásico. No se trata simplemente de guiños furtivos, sino de un interés sólido y constante: para De la Maza, si lo cortés no quita lo valiente, lo barroco tampoco quita lo clásico. (Por aquello de la pasión, no está de más recordar que si alguna nota dominante hay en la historia, el mito y el arte de Antinoo, es precisamente su carácter apasionado.)

El ensayo de Francisco de la Masa comprende un estudio de la figura histórica de Antinoo, en donde considera cuanta referencia al efebo-dios existe entre los escritores antiguos, los padres de la Iglesia y escritores posteriores (incluso Bartolomé de las Casas y los últimos arqueólogos); un estudio de la deificación del joven bitinio y del desarrollo de su culto; y, finalmente, un estudio pormenorizado de todas las representaciones antinoicas, que llega a ser más que un *catalogue raisonné* por la amplitud y aliento de los comentarios y comprende 250 páginas sobre las 400 del texto completo. Sin duda el ensayo de Francisco de la Maza es el más completo que exista, aparte el de Dietrichson, de 1884. Pero lo que lo hace particularmente interesante es el sentido que da a la historia y las representaciones antinoicas: en realidad, para el autor Antinoo representa la última gran creación del mundo clásico (en lo mítico y en lo artístico), el canto del cisne de aquella gran aventura iniciada con Homero y continuada y revivida, precisamente, hasta la época de Adriano. De tal modo que estudiar a Antinoo es también estudiar al mundo clásico, no en una partícula, sino en la casi totalidad de sus implicaciones: el mito y el arte antinoicos vienen a ser un resumen apretado de aquel horizonte inmenso que fue la cultura greco-latina. (Entre paréntesis, cabe decir que, cu-

riosamente, De la Maza coincide con Marconi, autor de uno de los estudios más completos sobre el tema —*Antinoo, saggio sull'arte dell'età adrianea*, 1923—, a quien continuamente impugna, y parece que las más de las veces con razón, pero que, al igual que nuestro autor, entiendo las representaciones del bitinio como el postrer esfuerzo de revivificación del arte clásico, aunque a fin de cuentas lo considere —contrariamente a la opinión de De la Maza— como un esfuerzo fallido; para uno y para otro Antinoo tiene un sentido parecido, si bien la amplitud de visión del segundo es mucho mayor y más rica de contenidos.)

Es realmente mayúsculo, además de la gran erudición que presupone, el esfuerzo que representó para Francisco de la Maza llevar adelante una investigación de este tipo, efectuada en su mayor parte desde México; agotadas las bibliotecas mexicanas empezó la consecución de fotocopias y micropelículas de bibliotecas extranjeras, el carteo con museos para obtener fotos y, finalmente, una viaje a Italia, Grecia, Francia y Alema-

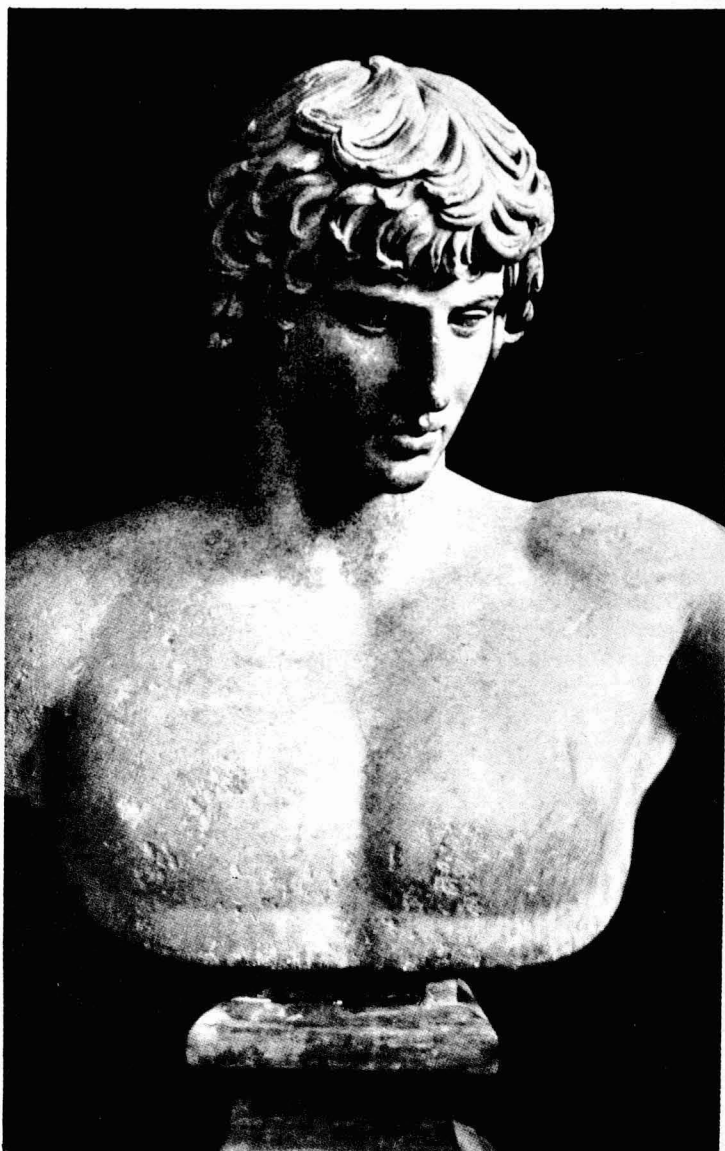
nia para estudiar la mayor parte de los originales *in situ*; viaje este que a veces adquirió carácter de persecución detectivesca en bodegas de museos y colecciones particulares, sobre todo debido al hecho de que las representaciones de Antinoo son generalmente despreciadas y no aparecen siempre en los mejores sitios de los acervos de esculturas. Sin contar la lucha con conservadores de museos, que las más de las veces no entendían la preocupación de un mexicano por esas obras “decadentes”.

Obras decadentes. Es un curioso fenómeno de la cultura cómo las frases, los términos y los calificativos, una vez acuñados —en bien o en mal— se repiten por una inercia soñolienta. Uno de los mayores méritos del libro de De la Maza es precisamente el de limpiar y desmistificar los juicios acerca de Antinoo y de sus representaciones (así sea para crear un nuevo mito sobre él), y el defender, como un caballero andante el honor de su dama, la belleza de las esculturas antinoicas, impulsado sin duda (también como el caballero andante) por el amor hacia el objeto

de su estudio; y en verdad, sin esa pasión definitiva no habría podido llevar a buen término su investigación.

Ese amor y esa pasión (propias del barroco-clásico De la Maza) le llevan en ocasiones a poner las cosas en su sitio; en ocasiones también a exagerar y ver más de lo que hay. Su entrega es tan definitiva que los defectos se le achican y las virtudes se le agrandan, pero sin que llegue nunca a perder aquella medida que es indispensable para la seriedad de un estudio de este tipo.

En uno de los paréntesis de su libro (“De la belleza en el mundo clásico”, pp. 61-75), De la Masa nos da su credo estético (por lo que toca a lo clásico), basado fundamentalmente en la belleza humana, y que será su canon para juzgar de las esculturas que examina detenidamente en la segunda mitad de la obra. En otro paréntesis (“La escultura antinoica y su novedad artística”, pp. 113-134), encuentra que la gran novedad del “tipo” de Antinoo es, más que nada y dentro de los márgenes amplios en que diferentes escultores se movieron, la que deriva de la presencia —física o no— del modelo. Es curiosa la identificación que en el fondo llega a hacer entre la belleza humana y la belleza escultórica, a pesar de las largas e inteligentes consideraciones sobre leyes de frontalidad, modelados y escuelas artísticas. Así pues, colocado frente a estatuas, bustos y relieves, es sobre todo a partir de estas premisas que De la Maza juzga las obras; no se habla de “espacios y volúmenes”, de “voluntades de forma” o de otros elementos críticos a los que estamos acostumbrados hoy en día, sino de “labios sensuales”, “piernas proporcionadas”, “cuellos excesivamente gruesos”. Es decir, la crítica se basa en un cierto tipo de elementos que, indudablemente, son cada vez menos vigentes en tanto que elementos críticos, pero que, curiosamente, parecen ser los únicos que se acomodan a juzgar en pormenor un tipo de esculturas como el que se trata. Antinoo fue el último dios, sus repre-



sentaciones el último canto de la escultura clásica... ¿no será, también, el estudio crítico de De la Maza el último que con tales premisas pueda hacerse? Así como sentimos la pérdida de los dioses y la pérdida de la escultura clásica, pero no podemos hacer nada por recobrarlos, así también —parecería— sentimos que estudios como el de Francisco de la Maza no habrán más, y tampoco podemos evitarlo.

Francisco de la Maza es sin duda un escritor desaparecido. Tan pronto sale de él una prosa ágil, substancial, alegre y precisa, como se deja llevar por las exageraciones desbocadas y resulta confuso. Pues bien, en el libro que reseñamos pareciera que los dioses, reconocidos (Antinoo el primero), le hubieran concedido la gracia. Tal vez entre las cosas salidas de la pluma de nuestro —ahora sí— barroco escritor, ninguna sea de tan amable lectura, ninguna así de elegante. Hasta las exageraciones (porque las hay en el libro, como no podía no ser en algo salido de don Francisco), hasta sus *boutades*, resultan consonantes y de ninguna manera desagradan.

Por último, queda lamentar que un libro de tal valor e importancia, a juicio nuestro, no haya sido editado más pulcramente. Es lástima que mucho del estupendo material fotográfico y de los grabados antiguos que logró allegarse el autor, desmerezca por la mala calidad del papel; es una lástima también que la edición, tanto en el texto como en la impresión de los clichés, no haya resultado suficientemente cuidada.

En fin, después de lo que queda dicho en esta reseña,

parecería redundante recomendar la lectura de este libro que se lee como novela y resulta útil como el más erudito de los trabajos de investigación. Pero, como es costumbre hacerlo cuando el rescensionista encuentra valiosa la obra reseñada, invitamos al lector de esta nota a convertirse en lector de *Antinoo, el último dios del mundo clásico*.

—Jorge Alberto Manrique

Mauricio Swadesh y Magdalena Sancho: *Los mil elementos del mexicano clásico. Base analítica de la lengua nahua*. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1966, 90 pp.

El historiador que recurre a las fuentes de la historia antigua de México, el filósofo que desea conocer de cerca el pensamiento de un gran pueblo americano, el antropólogo que estudia el mundo de los antiguos mexicanos, el lector en general, atraído por las obras clásicas prehispánicas, el mexicano o el extranjero que anhelen dominar la lengua de los antiguos pobladores de Tenochtitlan, reciben del doctor Swadesh y de la señora Sancho una breve pero nutrida obra destinada a facilitar el manejo del nahua en que redactaron, lo que recordaban, los informantes de Fray Bernardino de Sahagún.

Un estudio analítico como el que reseñamos, renovador en su concepción y revolucionario por la teoría lingüística que lo sustenta, no es ya insólito entre nosotros: el mismo doctor Swadesh y la profesora Arana publicaron recientemente una obra semejante sobre la lengua mixteca; Swadesh y Bastarrachea están por dar a conocer la base analítica del maya clásico; Robles ha publicado los elementos del tzeltal; los autores del libro que comentamos preparaban otra obra sobre el porhé o tarasco, otros investigadores estudian el zapoteco y matlatzincas clásicos con el mismo fin... Se incrementa, así, el interés de los estudiosos mexicanos por las

altas culturas que florecieron en el México prehispánico y se ofrece al interesado una valiosa ayuda para la lectura de los textos que, con caracteres latinos, nos legaron los antiguos pobladores de Mesoamérica a través de los frailes humanistas, sin cuya labor este acervo cultural habría desaparecido.

La obra de Swadesh y Sancho se divide en tres partes: la primera es un breve tratado sobre el mexicano clásico, en el que se habla de los congéneres lingüísticos, de los sonidos y la grafía empleada para representarlos, de la forma que tomaron las palabras mexicanas al introducirse en el español, de los principios de la construcción de las palabras nahuas, de la inflexión de esta lengua y de la manera en que se analizan las palabras mexicanas. Proporciona esta primera parte un fondo léxico nahua para el principiante, basada en las palabras nahuas que todo hablante del español de México utiliza —prestamos, toponímicos—; da algunos principios nemotécnicos con palabras nahuas de pronunciación y significado semejante a palabras españolas, nos habla del calendario mexica y de los principios semánticos de la lengua nahua, propone un método de aprendizaje del náhuatl a través de las lecturas de documentos, y presenta una bibliografía selecta sobre la cultura, la literatura, la filosofía y la lengua de los antiguos mexicanos.

La segunda parte es una tabla de afijos y combinaciones para el análisis de los vocablos mexicanos; la tercera, que abarca 37 páginas únicamente, contiene el inventario de los elementos con todos los significados de cada uno. Un apéndice, preparado por Juan José Rendón, contiene el vocabulario español-mexicano para el lector.

Es de gran interés señalar que el análisis de las palabras y textos nahuas, que sirvió de base para establecer cuáles son los elementos de la lengua, fue hecho con ayuda de computadoras electrónicas en el Centro de Cálculo de la UNAM: un nuevo medio, al servicio de la moderna investigación lingüística,

que redujo a meses un trabajo que habría llevado años al hacerlo.

Lo que Miguel León-Portilla escribe en el prólogo, puede ser la conclusión de la lectura de este estudio: "...contamos ahora con nuevo instrumento de trabajo para acercarnos a una más cabal comprensión de la estructura del náhuatl y de sus elementos formativos. Habrá de ayudar a quienes se interesan en el estudio de la lengua y la cultura del México antiguo".

—Daniel Cazes

C. H. Rolph (edit.): *Encuesta sobre la pornografía*, Seix y Barral. Barcelona, 1965.

Ludwig Marcuse: *Obszön: Geschichte einer Entrüstung*, Editorial Paul List, Munich, 1962.

Cuando Sigmund Freud escribió en el frontispicio de su "Interpretación de los sueños" el verso virgiliano

*flectere si nequeo superos,
acheronta movebo*

(si no puedo doblegar los cielos, conmoveré los infiernos), anunciaba una revolución sin precedentes en la concepción del hombre, que habría de desbordar sus intenciones iniciales. Al conmover los cielos mismos de la civilización, en efecto, puso igualmente en tela de juicio todas las superestructuras ideológicas. Más aún, la interpretación de los sueños se convertiría en modelo de una hermenéutica universal que arrojaría nueva luz sobre todas las cosas y casos humanos. De pronto los productos dereícticos del psiquismo, los fenómenos patológicos, las categorías de marginalismo social cobraron un sentido: los sueños, los síntomas neuróticos, las perversiones sexuales, ya no eran simples productos de desecho, restos inexplicables e irrelevantes de una estructura psico-social que agotaría la racionalidad de lo humano, sino signos de protesta contra el carácter opresivo de esa estructura. Al interpretar las llamadas perversiones sexuales como rebeliones contra el sometimiento de la se-



xualidad al orden de la procreación y como reivindicaciones del principio del placer contra el principio de rendimiento impuesto por una sociedad opresiva, hizo forzoso el replanteamiento radical de las relaciones entre la cultura —la “moral cultural”— y la sexualidad. Recientemente dos libros —entre otros muchos— se han propuesto esta revisión a través del análisis de una categoría socio-cultural típicamente marginal en nuestra civilización: la de la pornografía.

La *Encuesta sobre la pornografía* está integrada por seis contribuciones de otros tantos especialistas: un abogado, un esteta, un antropólogo, dos clérigos y un psicoanalista. La encuesta trata de dilucidar, no sólo el concepto de pornografía, sino sobre todo las razones de su proscripción social. Y —cosa inaudita hace 70 años— los autores, representantes de diversas ramas de la ciencia y de los intereses culturales, ya no están de acuerdo entre sí, no digamos en cuanto a las razones o los procedimientos para combatir la pornografía, sino en cuanto a la justificación de su condena.

El psicoanalista Gosling, ejemplo, después de poner en relación la pornografía con la escotofilia y las fantasías masturbatorias de la infancia (y con las regresiones neuróticas posteriores) concluye afirmando la inoperancia de toda medida de censura o prohibición de la pornografía: sus clientes habituales no dejarán de serlo porque se la prohíba y hasta puede ser perjudicial para la salud mental de algunos que, privados de esta válvula de escape, recurrirían a conductas más antisociales. Para el doctor Gosling lo más grave del asunto es el duelo social entre el pornógrafo y el censor, más que la pornografía misma. De ahí que, con no poca perplejidad, llegue a aceptar como admisible cierta forma de control.

Las tesis del estético Sir Herbert Read son claras: Primero, la pornografía es un fenómeno social: es una mercancía cuya aparición se debe a determinados caracteres inherentes a una civilización



altamente desarrollada. Segundo, el problema no puede resolverse con ninguna forma de supresión o de censura; tales métodos de coerción no hacen más que agravar la dolencia y tienen muchas otras consecuencias deplorables. La moralidad se robustece con la libertad. Y tercero, vale más prevenir que curar: mediante un diagnóstico de los motivos que rigen a los productores y los consumidores de pornografía, podremos lograr la sublimación de los instintos que entran en juego.

Para el antropólogo Gorer la pornografía es un fenómeno de las letras, que sólo aparece en civilizaciones superiores y no es, por eso mismo, tan universal como la obscenidad. En nuestra sociedad coinciden en gran medida la obscenidad y la pornografía, pero no sucede así en otras culturas, en algunas de las cuales, por ejemplo, es obsceno comer algo sólido en público o el uso de nombres personales. En nuestra cultura, dice, “la pornografía se define por su asunto y por su actitud ante el mismo. El asunto es la actividad sexual en cualquiera de sus formas manifiestas y se la pinta como intrínsecamente apetecible y sugestiva”. Para Gorer “el objetivo de la pornografía es la alucinación. Al lector se le requiere que se indentifique con el narrador o con la situación general en medida suficiente para producir, por lo menos, los concomitantes físicos de la excitación sexual”. El autor advierte que “la literatura alucinatoria es

muy vasta y abarca un considerable número de emociones y sensaciones, además de las sexuales. Posiblemente la analogía más cercana la ofrece la literatura de miedo: el cuento de fantasmas, el relato de horror, la novela de crímenes”. Esta literatura vendría a ser, alternativa o cumulativamente, un sustituto de las experiencias reales en estas materias y un pasto para la insaciable voracidad instintiva.

Las razones de la prohibición de la pornografía parecen basarse, según Gorer, en dos temores contradictorios: en primer lugar, en el temor de que el lector ponga en práctica lo que lee y, en segundo lugar, el miedo a que el lector se sienta satisfecho con esta pseudoactividad limitada a la fantasía, abandonando sus deberes sexuales. El primer temor, que es el más frecuentemente aducido, es, sin embargo, el menos fundado de los dos. En última instancia, si fuera fundado, habría que prohibir con mayor razón la literatura de crímenes, por temor de que el lector los ponga en práctica. Es, pues, más justificado el segundo temor: que se tome la lectura como sustitutivo de la acción y que el consumidor se encuentre tan satisfecho con la gratificación solitaria que omita el cumplimiento de sus deberes heterosexuales. Gorer asegura que no conoce ninguna prueba de que el individuo “se cause a sí mismo más daño cediendo a sus deseos de este orden que resistiendo a los mismos. Para el conjunto de

la sociedad, hoy día, no vamos a creer que cause daño alguno”. Su conclusión es tajante: “Si los masturbadores prefieren extraer sus fantasías excitantes de la pornografía en vez de elaborarlas por su cuenta, no parece que ello importe a nadie más que a ellos. No puedo concebir ningún argumento razonable para justificar la intervención del Estado.” Con todo, admite una excepción por lo que respecta a los adolescentes: ante el temor (científicamente no comprobado aún) de que la pornografía distorsione su maduración sexual, puede estar justificado un cierto control de este tipo de literatura.

Frente a esta actitud analítica, neutral y sólo perpleja en relación con la posible incidencia perturbadora de la pornografía en la maduración de los adolescentes, se alza la actitud resueltamente condenatoria de los representantes de dos confesiones cristianas: el pastor metodista Donald Soper y el abad benedictino Denys Rutledge. Ellos representan el punto de vista tradicional y aducen las racionalizaciones habituales para justificar los tabús contra la sexualidad no subordinada a la reproducción. El ejercicio de cualquier tipo de actividad sexual, aun en la fantasía, fuera del matrimonio monógamo y desvinculado de la finalidad procreadora es, no sólo una falta contra la “pureza”, sino una amenaza contra el orden social existente. El testimonio del pastor metodista no puede ser más elocuente: en primer lugar establece una correlación entre el trabajo productivo y la castidad y entre el ocio y el libertinaje. “La cantidad de mal que los hombres cometen viene determinada por la cantidad de tiempo de que disponen para cometerlo”. Y “un hombre, de no ocuparse continuamente en pensamientos valiosos e ideas creadoras, se vuelve impotente para resistir al asalto de otros más primitivos y sexuales”. En segundo lugar, la libertad sexual es una amenaza contra la moralidad en todos los demás órdenes y especialmente contra el de la justicia conmutativa: “una mu-

chacha instruida (por la pornografía) en servirse como quiere de los cuerpos de otros difícilmente pondrá reparo moral en servirse como quiera del dinero de otros". No se podría evidenciar más cándidamente la colusión secreta entre el orden represivo de la sexualidad únicamente justificada en orden a la reproducción y el orden vigente de propiedad.

El libro de Ludwig Marcuse *Obszön: Geschichte einer Entrüstung* (Obsceno: historia de una indignación), profundiza la problemática, anterior desde un ángulo filosófico e histórico-cultural. Allí se define lo obsceno como "aquel o aquello que alguna vez, en alguna parte, a alguien o por algún motivo ha provocado la indignación". Esta indignación se dirige contra la sexualidad. El autor estudia el ensañamiento de que ha sido objeto la sexualidad en sus manifestaciones "pornográficas" a lo largo del último cuarto de milenio, al caracterizar a nuestra cultura como una "civilización de hoja de parra". El estudio de esta "historia de la indignación" se centra en seis grandes escándalos literarios: el provocado en Jena en 1799 por la novela *Lucinde* de F. Schlegel; los procesos de París contra *Madame Bovary* de Flaubert en 1856 y contra *Las flores del mal* de Baudelaire en 1857; la acusación formulada en Berlín contra la representación de la comedia *Reigen* de A. Schnitzler en 1921 y los procesos de 1960 en Londres contra *El amante de Lady Chatterly* de Lawrence y de 1962 en Los Angeles contra *Trópico de Cáncer* de H. Miller.

Marcuse hace un penetrante análisis de los perseguidores de la pornografía, tipificados en los casos del americano Antony Comstock (una mezcla de Barnum y Mc Carthy) y del alemán, profesor Brunner, que actuó contra Schnitzler al comienzo del movimiento hitleriano e inspiró sus argumentos antipornográficos en el más taimado antisemitismo. El autor analiza igualmente la actitud y los argumentos de los defensores de los inculpad

en aquellos escándalos literarios y denuncia su filisteísmo y sus contradicciones. No admite la salvedad que se reclama para las obras literarias en nombre de la estética y los valores culturales: el valor literario de una obra sobre el tema sexual, lejos de atenuar, puede muy bien multiplicar los efectos excitantes de sus descripciones o alusiones. No se trata tanto de defender a los autores de genio (por lo general no se sabe si lo son hasta después de muertos) como de defender al lector; y no contra los pornógrafos, sino contra la policía y la censura social, ambas al servicio de intereses muy ajenos a la felicidad del individuo. La obra de Marcuse resulta así una requisitoria implacable contra la moral sexual de la tradición platónica-cristiana-kantiana e idealista y viene a confirmar la idea de Freud (recientemente explicitada por otro Marcuse, Herbert) de que la dominación cultural —en interés de la clase dominante— se basa en una confiscación de las energías sexuales. Y esta crítica alcanza al conjunto de nuestras sociedades industriales, incluidos los países socialistas, donde la pornografía es perseguida con mayor rigor aún que en los capitalistas. Marcuse comenta: "El hecho de que también allí (en la Rusia soviética) se tenga tanto miedo a lo obsceno, demuestra una cosa: que el sexo es un revolucionario peligroso —especialmente para los epígonos de la Revolución".

—Armando Suárez

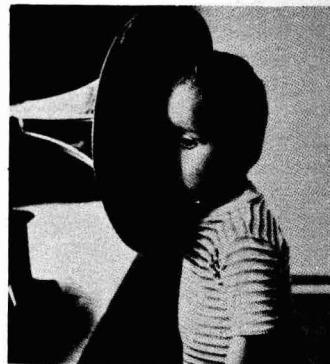
Varios autores: *El concepto de información en la ciencia contemporánea*. Siglo XXI, Editores, S. A. México, 1966.

En los restos venerables de la antigua abadía cisterciense de Royaumont, cerca de París, han encontrado hogar muy grato, por lo apacible y bello, ciertas reuniones internacionales en las que los hombres de ciencia y de pensamiento filosófico procedentes de todas las tierras cultas del mundo exponen y discuten las materias más nuevas y las cuestiones más interesantes de la sabiduría y la técnica de

nuestros días. El presente volumen, aparecido en Francia en 1965, es producto típico y notable de uno de esos prestigiados coloquios, pues lo constituyen los trabajos sobre cibernética e información científica que presentaron y discutieron en Royaumont un importante grupo de científicos, técnicos y filósofos, todos figuras destacadas y algunas personalidades de reconocida eminencia universal, de cuya amistosa y fructífera colaboración se felicitó con sobrado motivo al señor Marcial Guérout, Presidente del Comité de los Coloquios Filosóficos Internacionales de Royaumont, pues así se nombra el organismo que tiene a su cargo la organización de esos importantes acaecimientos culturales.

No es necesario decir que cada una de las personalidades que asistieron aportó no sólo su sabiduría positiva reconocida, sino también sus puntos de vista personales sobre la gran diversidad de temas que allí se discutieron. Difícil será que un hombre de ciencia o, en términos generales, de actividad cultural, no encuentre en este libro algo que le interese particularmente, pues así la filosofía y las matemáticas como la biología y la cibernética, lo mismo que la historia y la práctica pedagógica, etc., contaron con expositores magistrales y con espíritus investigadores que no dejaron nada sin examinar, pesar y medir en todas las ideas que, en gran número, siempre interesantes y con frecuencia singularmente profundas, desfilaron ante ellos.

De interés humano general, y verdaderamente dramático, es, en particular, todo cuanto se refiere a la cibernética, teoría y técnica del gobierno,



o mejor auto-gobierno, de organismos y de mecanismos, campo este último donde la mecánica ha llegado a realizaciones verdaderamente asombrosas. Muy acertadamente observó el presidente del coloquio que el interés de estas materias llega hasta subyugar a la muchedumbre. "Es —dice el Sr. Guérout— que al construir máquinas que se informan y se regulan por sí mismas, que calculan, razonan, hablan, traducen, recuerdan, eligen y aprenden, el hombre parece haber logrado fabricar en cierto modo su doble, haber creado, en todo caso, un ser superior al simple animal, ya que ningún animal razona, ni calcula, ni traduce."

También para el sociólogo y el psicólogo es de la mayor importancia la teoría de la información. Como dijo uno de los ilustres coloquianos, todo grupo social tiende a conocer de manera adecuada la realidad, pero su conocimiento no puede ir más que hasta un límite máximo compatible con su existencia. Más allá de ese límite vital, las informaciones no pasan al grupo si primero no se transforma la estructura de éste, de suerte que no amenacen ya su existencia. Lo mismo sucede con el individuo, cuya estructura psíquica ha de modificarse para que pueda recibir, sin peligro para su equilibrio mental o quizás para su vida, ciertas nociones que de otro modo las amenazarían.

Son frecuentes en este libro, como era de esperar, las ideas complicadas y a veces abstrusas, cosa inevitable aun en asuntos tan nuevos y tan sutiles como son aquellos de que trata. Hay páginas que absorberán intensamente la atención del lector para captar suficientemente su sentido. Pero merece cualquier esfuerzo el plausible intento de penetrar en la complicada urdimbre teórica y técnica en cuyo seno vivimos y algunas de cuyas proezas asombran tanto más cuanto más inteligentemente se las considera. Puede decirse, en realidad, que en estas páginas volamos hacia un mundo futuro, cuyas primicias nos brindan.

—Florentino M. Torner

página
33

33 xm&n

221573

* 400012

Ante un hombre cordial, seguramente joven y muy dueño de sí presenté mi proyecto. Era el fruto de veinte años de práctica burocrática habida entre los bajos, los medios y aun casi los altos niveles de la administración, por lo cual sentíalo muy sólido y sobre todo muy útil. Tendía a proteger el tiempo de los funcionarios, amagado por toda laya de aspirantes disfrazados de autores de grandes proyectos, plaga habitual de las Secretarías de Estado y terror de sus antenas.

La idea, en su sencillez, me parecía loable. Consistía en crear una dependencia especializada en el manejo de absurdos administrativos: ilusorios ingenios para expeditar el tránsito de vehículos en las ciudades; diseños de armas fantásticas para dar al país una capacidad de intimidación superior a la de las grandes potencias; sistemas pedagógicos para ilustrar como por encantamiento a la población; descomunales obras de riego que agotaría los recursos de tres generaciones laboriosas; una legión de inspectores de verdadera confianza para vigilar a todos los inspectores en ejercicio y cosas así.

Fui escuchado con gran interés y calculo que por más de una hora, pues recuerdo haber aceptado hasta dos tazas de café. Previendo los naturales escrúpulos de todo funcionario para fatigar su presupuesto, anticipé que la planta necesaria para una Dirección General como la que proponía era ridículamente exigua. Un director y una secretaria que había de ser extraordinariamente afable, un burócrata experto en tácticas de dilación administrativa, un psicoterapeuta y un par de mozos robustos para manejar inesperados desórdenes durante la audiencia completarían la nómina. Un sistema de sonido alimentado por una cinta magnética cargada de ruidos y voces de oficina daría a los peticionarios la idea bienhechora de hallarse en un centro de extraordinaria actividad y eficiencia.

A cambio, los altos funcionarios de todo el país descarrilarían para la flamante oficina los proyectos anormales con todo y los proponentes emboscados detrás de ellos, rescatando para las urgencias administrativas un tiempo sencillamente invaluable.

Se me ha ofrecido estudiar detenidamente mi propuesta y tener una decisión preliminar una vez que haya pasado el Informe del señor Presidente. No me importa tanto esperar esos meses —apenas estamos en enero—, sino que temo que alguien se me haya adelantado en mi proyecto; tal vez lo he contado demasiado. Porque advertí una esmerada cordialidad del joven director; su secretaria insistió tal vez demasiado en que aceptase el café y, en fin, el mozo que se apresuró a abrirme la puerta tenía en los ojos el brillo acerado de quien tiene costumbre de arreglar trifulcas de comisaría.

miguel gonzález avelar

EXP. 3112/66

DEL AUXILIO ABIERTO DE LOS ESTADOS UNIDOS

El Paso. Enero 19 de 1866

Mi querido hijo Santa:¹

Hoy en la mañana he recibido juntas las cartas de V., una comenzada en 25 de noviembre y concluida el 28, otra comenzada en 9 de diciembre, y concluida en 13, y la última de 14 del mismo diciembre, escrita a continuación de la que me escribe Margarita y Nela. De todas me he impuesto con mucho gusto porque en todas me dice V. que la familia sigue sin novedad. Hizo V. bien en no darle a Margarita la que le escribí respecto de la muerte de mi hijo. No debe mentarse la sogá en la casa del ahorcado.

Lo que pasó con nuestras cartas en septiembre, aunque es inexplicable deja sin embargo la sospecha de que si no fueron abiertas y leídas, al menos fueron detenidas para que no llegaran con oportunidad. Se trataba entonces de la cuestión presidencial y de la venida de Ortega. Ésta es sólo una sospecha que nace de la coincidencia de que a mediados de septiembre a principios de octubre tampoco recibimos cartas ni correspondencia de Romero ni todas las de V. Afortunadamente el retardo de la correspondencia no nos causó ningún mal.

Ya dije a V. en mi anterior que estábamos enteramente de acuerdo respecto del modo como debe juzgarse el mensaje de Mr. Johnson² con relación a la causa de México. Dijo lo que debía decir y su dicho en nada nos perjudica. Por el contrario, a mí me sorprendió agradablemente lo que dijo porque yo muy poco o nada me esperaba. Yo nunca me he hecho ilusiones respecto del auxilio abierto que pueda darnos esa Nación. Yo sé que los ricos y los poderosos ni sienten ni menos procuran remediar las desgracias de los pobres. Aquéllos se temen y se respetan y no son capaces de romper lanzas por las querellas de los débiles ni por las injusticias que sobre ellos se ejerzan. Este es y éste ha sido el mundo. Sólo los que no quieren conocerlo se chasquean. Los mexicanos en vez de quejarse, deben redoblar sus esfuerzos para librarse de sus tiranos. Así serán dignos de ser libres y respetables porque así deberán su gloria a sus pro-

prios esfuerzos y no estarán atendidos como miserables esclavos a que otro piense, hable y trabaje por ellos. Podrá suceder que alguna vez los poderosos se convengan en levantar la mano sobre un pueblo pobre, oprimido, pero eso lo harán por su interés y conveniencia. Eso será una eventualidad que nunca debe servir de esperanza segura al débil. Eso será lo que pueda haber en nuestra presente contienda, y sólo por eso podrá Napoleón retirar sus fuerzas, y entonces nada importa que haya mandado y siga mandando más tropas que al fin debe retirar si así le aconseja su temor a los Estados Unidos, o a su interés, o a ambas cosas que es lo más probable. Tal vez su plan sea reforzar sus tropas para poder sacar ventaja en un arreglo que haga con el poderoso a quien teme y respeta porque es fuerte. Veremos. Nosotros seguiremos la defensa como si nos bastáramos a nosotros mismos.

Hasta ahora nadie desobedece los decretos de 8 de noviembre. Los jefes de Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas están en buen sentido. Aún no sé si Ortega³ se ha presentado en San Antonio Béjar (Texas), donde están Negrete y Quesada y adonde parece que se dirigen Poucel y Prieto con su María⁴ pero nada harán porque no tienen elementos.

Ya escribí a Baz⁵ desde noviembre que él me indicara en qué cosa podía servir en el país, porque siendo esto peligroso no quiero comprometerlo. Que me diga, pues, el rumbo y el modo y le mandaré las órdenes. Dígame que me diga con franqueza de qué modo y con qué carácter desea trabajar.

Los franceses de Chihuahua sigue fortificándose y no dan señales de marchar para ésta.

Ya he dicho a V. que puede escribirme directamente por la vía de Franklin donde se me entregan con seguridad mis cartas sin necesidad de cubierta extraña.

Dígale V. a mi compadre Pancho Mejía⁶ que ya le contesté su carta y con excepción de Merodio a nadie he escrito y menos a Guzmán y comparsa. Memorias a todos y muchos besitos a María.

Suyo afmo. Padre y amigo.
BENITO JUAREZ

[Archivos privados de D. Benito Juárez y D. Pedro Santacilia. México, 1928. p. 116-118.]

¹ Pedro Santacilia. (Santiago de Cuba, 1829-México, 1910).

² Andrew Johnson, décimocuarto Presidente de los Estados Unidos de 1865 a 1869.

³ Jesús González Ortega, en el otoño de 1866, se decidió a hacer valer sus "derechos" a la Presidencia de la República. Entre los adjetivos que Juárez le aplicó puede subrayarse este: "atolondrado criminal".

⁴ Fernando Poucel, General de Brigada (1832-1890), Guillermo Prieto y María A. de Prieto.

⁵ Juan José Baz, Gobernador del D. F., Srio. de Gobernación (1820-1887).

⁶ Francisco Mejía, Secretario de Hacienda de B. Juárez y M. Lerdo de Tejada (1820-1901).