

REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD DE MEXICO**

ENERO 1962

EZRA POUND  
ALFONSO REYES  
MARIO BENEDETTI  
cartas de PARÍS,  
ESPAÑA, ESTADOS  
UNIDOS y  
BUENOS AIRES



Volumen XVI, Número 5

México, enero de 1962

Ejemplar \$ 2.00

## S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

*Doctor Ignacio Chávez*

Secretario General:

*Doctor Roberto L. Mantilla Molina*

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

*Jaime García Terrés*

Redacción:

*Juan García Ponce**Juan Vicente Melo**José Emilio Pacheco**Carlos Valdés*

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

## PATROCINADORES

—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.

Esta revista  
no tiene agentes  
de suscripciones

## EDITORIAL

La feria de los días

*Jaime García Terrés*

## POESÍA

Entre los primeros poemas

*Ezra Pound*

## FICCIÓN

Fábula sin moraleja

*Mario Benedetti*

## ENSAYOS

Emigrados de tierra y lengua

*Alfonso Reyes*

El madero ardiente

*Ramón Xirau*

Gonzalo Rojas

*Fernando Alegria*

## CARTAS

De París

*Manuel Tuñón de Lara*

De España

*nuestro Corresponsal*

De Estados Unidos

*Manuel Durán*

De Buenos Aires

*Arnoldo Libermann*

## MÚSICA

Acorde menor

*Juan Vicente Melo*

Conciliación a la vista

*Jesús Bal y Gay*

## CINE

## TEATRO

## BIBLIOTECA AMERICANA

## ANAQUEL

## LOS LIBROS ABIERTOS

*Tomás Segovia y Federico Álvarez*

## SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

*José Emilio Pacheco*

## DIBUJOS

*Lucinda Urrusti y Vicente Rojo*

Dibujo de Lucinda Urrusti

# La feria de los días

Después de trece años de presencia ininterrumpida, *México en la Cultura*, suplemento semanal del diario *Novedades*, ha concluido lo que llamaremos su primera época.

La enunciación del hecho es sencilla. Su comprensión cabal sería ya más difícil. Y tal vez sea yo el menos indicado para emprender un análisis de las razones y sinrazones que condujeron a tan repentino fin de un largo esfuerzo. Yo mismo no las comprendo del todo. Además, la situación me incumbe de modo íntimo y directo; no podría, aunque lo quisiera, lograr una consideración objetiva de los factores en juego. En los últimos tiempos, mucho de lo escrito por mí vio la luz en aquellas páginas; muchas fueron también las energías personales que dediqué a la marcha de aquella obra.

No. No entraré en profundos exámenes ni esclareceré ningún enigma. Pero hay cosas que no pueden mantenerse en silencio.

Por ejemplo, la solidaridad del grupo que redactaba el suplemento.

Al confirmarse la noticia de que Fernando Benítez, por causas ajenas a su voluntad, abandonaba la dirección, no hubo una sola voz disidente. Si él partía, nos iríamos con él. Y es que no era posible obrar de otro modo. *México en la Cultura* ha representado para nosotros, sus colaboradores, más que una tribuna abierta a la opinión individual, más que un instrumento de difusión, la certeza de un trabajo y una obra común. No se iba ahora un funcionario, ni siquiera tan sólo un amigo, sino, sobre todo, el símbolo del espíritu que había animado nuestra labor conjunta.

Para algunos, sin embargo, ese gesto llevó aparejado un sacrificio incalculable. Algunos hay que vivían del muy escaso producto de sus artículos semanales. Tampoco ellos vacilaron un instante.

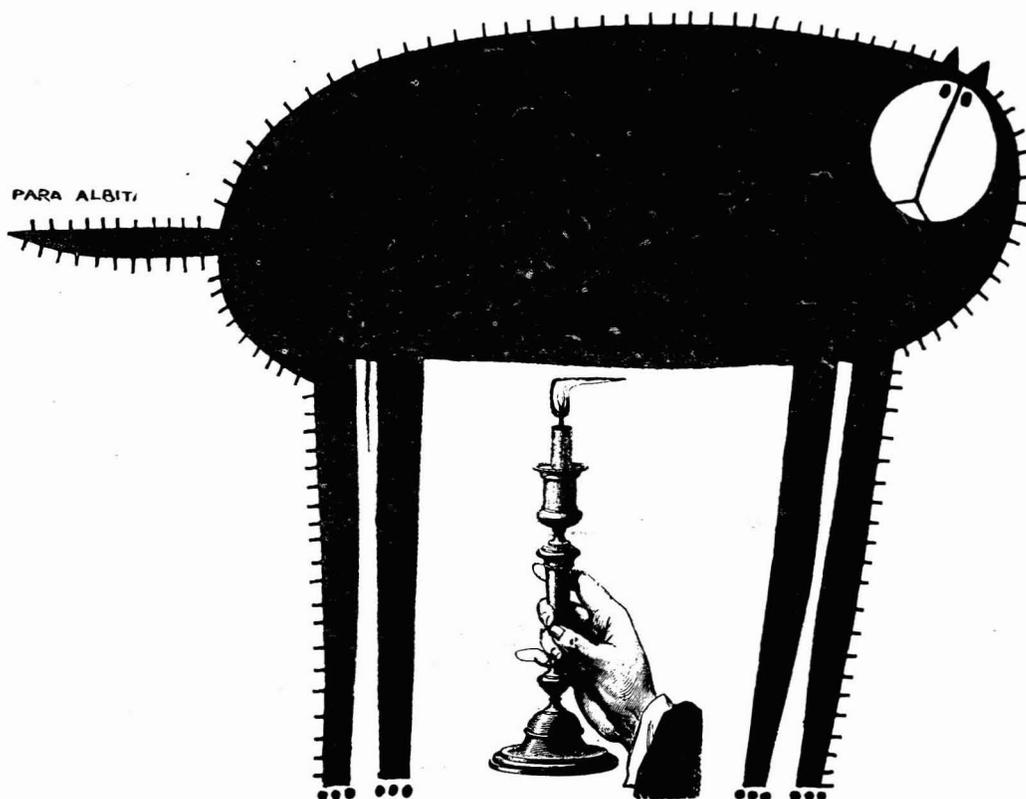
Miro hacia atrás. Recuerdo episodios de diversos colores. Altibajos. Discusiones. Entusiasmo compartido. El acuerdo y el desacuerdo eran accidentes en un camino cuya necesidad nos constaba, calladamente, por igual.

En el pequeño cuarto que nos servía de redacción, Benítez hilvanaba sin transición exclamaciones triunfales. Vicente Rojo, hombre de pocas palabras, medía textos, calculaba espacios, movía la cabeza, se encogía de hombros, arqueaba las cejas. Menudeaban los visitantes, con o sin motivo periodístico. Y el material también se multiplicaba; era preciso elegir, desbrozar no poco, ajustar leyendo y releendo...

Pero dejemos la historia menuda. Lo fundamental es dejar aquí una constancia de la honda preocupación que suscita el que puedan acontecer todavía supresiones de esta naturaleza.

Como quiera, parece a última hora que la empresa común seguirá dando sus frutos. Fuera de su recinto original, desde luego. Así se ha decidido, y así esperamos que sea.

—J. G. T.



Gato periodista pasando por la prueba de fuego

# Entre los primeros poemas de Ezra Pound

---

## FRANCESCA

Brotaste de la noche  
con flores en tus manos,  
mas ahora saldrás de confusos gentíos,  
desde una marejada de alusiones.

Y pues mis ojos te han mirado entre linajes primordiales  
enfurecíme cuando pronunciaron tu nombre  
en ordinarios ámbitos.  
¡Ojalá que las olas frescas fluyesen a mi mente,  
y que el mundo secárase cual una hoja muerta,  
o como una plumilla de diente de león y lo parriese el viento,  
para que yo pudiese encontrarte de nuevo,  
sola!

## CANCIÓN DE LOS BOTEROS DE SHU

Aquí estamos nosotros, recogiendo los brotes iniciales  
del helecho,  
y preguntándonos qué día regresaremos al terruño.  
Aquí estamos nosotros, con los Ken-nin por enemigos,  
esos mongoles nos roban toda calma.  
Arrancamos los jóvenes brotes del helecho.  
Cuando uno cualquiera dice 'Retorno', los demás  
se llenan de congoja.  
Mentes atribuladas, muy hondas son las penas, tenemos hambre y sed.  
No aseguramos nuestras defensas todavía, nadie  
puede aceptar la fuga de su amigo.  
Arrancamos los tallos caducos del helecho.  
Decimos: ¿Dejarán que regresemos en octubre?  
Los asuntos reales desconocen la tregua, vivimos sin respiro.  
Amarga es esta pesadumbre, pero no escaparíamos  
hacia nuestros hogares.  
¿Qué flor ha despertado en el capullo?  
¿De quién es el carruaje? Del General.  
Los caballos, sus caballos aún, están cansados. Eran fuertes.  
No tenemos descanso, tres batallas al mes.  
Cielos, qué fatigados sus caballos.  
Los generales en el lomo, los soldados a pie.  
Diestras monturas, los generales llevan flechas de marfil  
y aljabas ornadas con escamas de pez.  
El enemigo es raudo, seamos cautelosos.  
Cuando partimos, los sauces inclinábanse  
de tanta primavera,  
regresaremos con la nieve,  
caminamos despacio, tenemos hambre y sed,  
la mente se nos llena de congoja, ¿quién sabrá  
de nuestras aflicciones?

## EPITAFIOS

*Fu I*

Fu I amaba la alta nube y la colina  
ay, murió de alcohol.

*Li Po*

Y Li Po también murió borracho.  
Quiso abrazar una luna  
en el Río Amarillo.

## LOS TRES POETAS

Cándida tiene un nuevo amante  
y tres poetas están de duelo.  
El primero le ha escrito una elegía a "Cloris",  
a "Cloris casta y fría", su "sola Cloris".  
El segundo ha compuesto un soneto  
sobre la volubilidad de las mujeres.  
Y el tercero le escribe este epigrama a Cándida.

## CAUSA

Yo junto estas palabras para cuatro personas,  
algunos más pueden oírlas,  
oh mundo, lo siento por ti,  
tú no conoces a estas cuatro personas.

## CLARA

De dieciséis ya era una celebridad en potencia  
con cierta repugnancia por las caricias.  
Actualmente me escribe desde un convento;  
vive una vida oscura y perturbada,  
y ninguna salida se presenta.  
No echa de menos a sus hijos  
ni desea más hijos.  
Su ambición es vaga, indefinida,  
no quisiera quedarse, ni salir.

*To Kólón*

Aun en sueños tú te me has negado  
y enviado sólo a tus doncellas.

N. Y.

¡Mi Ciudad, mi amada, mi blanca! ¡Ah, esbelta,  
escucha! Escúchame, y yo soplaré dentro de ti  
un alma.

¡Delicadamente ante la caña, atiéndeme!

*Ahora sí sé yo que estoy loco  
porque aquí hay un millón de gente con la furia del tráfico;  
esto no es una doncella.*

*Ni yo podría tocar una caña si la tuviera.*

Mi Ciudad, mi amada,  
eres una doncella sin pechos,  
eres esbelta como una caña de plata.

¡Escúchame, atiéndeme!

Y yo soplaré dentro de ti un alma  
y vivirás para siempre.

ORTUS

¡Oh cómo he trabajado!  
¡Cómo no he trabajado  
por despertarle el alma,  
darle a sus elementos un nombre, un centro!  
Es bella y fluida como la luz del día.

Pero sin nombre, ni lugar.

¡Cómo no he trabajado por separarle el alma,  
por darle nombre y ser!

Pero tú estás ligada y encerrada  
entre los elementos aún no nacidos;  
te he amado arroyo y sombra.

Te ruego que entres en tu vida.  
Te ruego aprendas a decir "Yo",  
cuando yo te interrogue;  
pues no eres parte, sino todo,  
no porción, sino ser.

LOS TEMPERAMENTOS

9 adulterios, 12 liasones, 64 fornicaciones  
y algo así como un rapto  
pesan en la conciencia de nuestro fino amigo Florialis,  
hombre tan suave y reservado en sus maneras  
que pasa por anémico y asexuado.  
Bastides, al contrario, que sólo habla y escribe de cópulas  
ha sido padre de gemelos,  
pero pagando por su hazaña un alto precio:  
ha tenido que ser cuatro veces cornudo.

# Emigrados de tierra y lengua

Por Alfonso REYES

Cuando, por 1924, volví de Europa tras once años de ausencia, en una pausa de mi servicio, Eduardo Colín se quejaba de que nuestros literatos, de un modo general, tuvieran que acogerse a la diplomacia y vivir fuera del país. Porque la diplomacia es, en suma, un áureo destierro, por mucho que pueda aprovechar a éste o al otro (corresponde entonces a "los años de viaje", la formación juvenil de 'Meister') y, salvo casos excepcionales, es imposible confundirla con el turismo y los viajes de esparcimiento.

Hay quien materialmente no puede vivir fuera de su tierra, y ni Sócrates ni Pasternak —acaso por sus años— soportaron la idea del alejamiento; peor en el caso de Pasternak, porque su ausencia de Rusia suponía en rigor un cambio de lengua. Pero, si dejamos de lado a los escritores científicos, menos sujetos a las formas verbales, algunos escritores de carácter literario aciertan a mudar lenguas o alternarlas, como el gran profesor francés Albert Guérard, de Stanford, y me figuro que también el eminente Chinard; como creo lo ha hecho Feuchtwanger, novelista histórico, y desde luego Madariaga el hispano-inglés, sucesor en esto de Santayana; como antes Blanco White, el que chocó ayer sus armas con nuestro Fray Servando en Londres. Quien se traslada tempranamente de un habla a otra (¿Hilaire Belloc, Joseph Conrad o Apollinaire?) sufre menos por de contado. Vladimir Nabokov —aunque olvidemos a *Lolita*— es ejemplo de virtuosismo heroico: cambió el ruso por el alemán allá durante los años de 20 o 30, bajo el seudónimo Sirin, y más tarde el alemán por el inglés cuando se instaló en los Estados Unidos. Otros ejemplos no lejanos: el franco-irlandés Samuel Beckett, obligado a prescindir del discurso civilizado y a escribir un diálogo molesto; el anglo-húngaro Arthur Koestler, a quien Iwan Goll suele llamar "Juan-sin-tierra". ¿Y hace falta recordar a Heine, vuelto al fin escritor francés, o al perseguido Dante cuando adoptó la lengua latina? Hay desterrados transitorios o de por vida; voluntarios, obligados, casuales; aislados o en masa, como los emigrados de las revoluciones. La historia sería inacabable, y todos mis lectores van a sentir la tentación de completarla, como un juego de sociedad.

En nuestra América, el traslado y la aclimatación resultan naturalmente más fáciles. Heredia acomoda en México sin esfuerzo. Y sin ir muy allá Pedro Henríquez Ureña —que por mucho corresponde a lo que alguna vez llamé "la americanería andante"—, salvo un transitorio ensayo para organizar la educación en su país, la República Dominicana, pasó su vida en Cuba, en México (aun en Nueva York y en Minnesota), y fue a morir en la Argentina, donde residió durante sus últimos años.

Ahora bien: tras el libro prócer del Rector Jean Sarrailh, que ya habría rectificado del todo la falsa idea que se tiene del Setecentismo español, a no ser porque ya la gente sólo lee el periódico y los manifiestos políticos, aparece, lanzada por la benemérita editorial catalana de Seix Barral, una hornada de ensayistas nuevos, dignos de la mayor simpatía: Goytisolo, de veintiocho años, nos da unas páginas ágiles y fluidas sobre *Problemas de la novela* (no el problema estético ni el psicológico, sino el problema de la novela en relación con su mundo social, problema también de arraigo o descastamiento, físico o puramente mental); y Gil Novales, apenas un año mayor que su compañero, nos da una preciosa monografía —llamada algo poética y caprichosamente *Las pequeñas Atlántidas*, por recuerdo de Ortega y Gasset, a cuya orden literaria puede decirse que ambos jóvenes corresponden hasta cierto punto—, cuyo expresivo subtítulo (*Decadencia y regeneración intelectual de España en los siglos XVIII y XIX*) anuncia, como lo es en efecto, aquí y allá, una galería de desterrados: viajeros científicos, diplomáticos *saudosos* (Jorge Juan y Antonio de Ulloa; los Azara, el economista Cabarrús — francés hispanizado como Groussac fue un francés "argentinizado"; Flórez Estrada y otros refugiados en Londres; sobre quienes debe consultarse el excelente libro de Llorens Casti lo, *Liberales y románticos*, que hemos publicado en El Colegio de México, etcétera).

El pobre Ovidio, hacia los cincuenta, en plena gloria, por razones políticas o por otras razones que él prefirió dejar en la sombra, fue desterrado por Augusto y recluido en Tomes



Hilaire Belloc.—Dibujo de James Gunn (1948)

(Ponto Euxino), lejos de todo lo que podía contentar su imaginación y su exquisita sensibilidad. Ni Augusto ni Tiberio quisieron nunca perdonarlo, a pesar de sus amargas súplicas, y allá murió, al fin, en los primeros años de nuestra era. Cuando se habla de desterrados es imposible olvidarlo. Oigamos su voz lamentosa:

Dioses del mar y del cielo (pues ya no me queda más recurso que expresar mis votos): no acabéis de destruir este pobre navío, ya tan maltratado, no os asociéis a la venganza de César el poderoso. A veces un dios protege a los que otro persigue. Si Vulcano tomó partido contra Troya, Apolo acude a su defensa. Venus favorecía a los troyanos, al paso que Palas les era adversa. Juno, tan propicia a Turno, odiaba a Eneas, aunque éste vivía seguro bajo la protección de Venus. A menudo el rabioso Neptuno se lanzó contra el prudente Ulises, pero Minerva lo amparaba siempre contra los arrebatos del hermano de su padre. Y también a nosotros, aunque tan lejos de aquellos héroes ¿por qué no ha de defendernos una divinidad contra las agresiones de otra? Pero ¡ay triste de mí! Mis clamores impotentes se los lleva el aire. Enormes olas ahogan la boca que los profiere. El impetuoso Noto se apresura a dispersar mis palabras y no deja llegar hasta los dioses las plegarias que les envío...

Sí, no podemos negarlo: demasiada "literatura" en el mal sentido del término. El peso de los adornos retóricos opaca la sinceridad de tus lamentos, cuitado Ovidio. Pero tú naciste retórico y eres hijo de la retórica. Para ciertas naturalezas —y así es la tuya— la espontaneidad misma es ya alambicada. No dudemos de tu dolor, no. Cada uno llora como puede. Hay lamentos y lamentos, *et j'en sais d'immortels qui sont des purs sanglots*.

# El madero ardiente

Por Ramón XIRAU

"De donde, para mayor claridad de lo dicho y de lo que se va a decir, conviene aquí notar que esta purgativa y amorosa noticia o luz divina que aquí decimos, de la misma manera se ha en el alma purgándola y disponiéndola para unirla consigo perfectamente que se ha el fuego en el madero para transformarlo en sí; porque el fuego material, en aplicándose al madero, lo primero que hace es comenzarle a secar, echándole la humedad fuera, y haciéndole llorar el agua que en sí tiene. Luego le va poniendo negro, oscuro y feo, y aun de mal color, y yéndole secando poco a poco, le va sacando a luz y echando afuera todos los accidentes feos y oscuros que tiene contrarios al fuego y, finalmente, comenzándole a inflamar por de fuera y calentarle, viene a transformarle en sí y ponerle tan hermoso como el mismo fuego. En el cual término ya de parte del madero ninguna pasión hay ni acción propia, salvo la gravedad y cantidad más espesa que la del fuego, porque las propiedades del fuego y acciones tiene en sí; porque está seco y seca; está caliente y caliente; está claro y esclarece; está ligero mucho más que antes, obrando con él el fuego estas propiedades y efectos."

San Juan de la Cruz  
*Noche oscura*, lib. II, cap. X, 1.

Toda poesía verdadera se acerca a lo sagrado. En San Juan de la Cruz, el poema, las "canciones" como él prefiere decir, no sólo se acercan a lo sagrado sino que constituyen la expresión de su vida religiosa, de su experiencia mística. Esta unidad entre el "sentido interior" y su expresión, en verso o en una prosa que comenta y prolonga el verso, hace doblemente difícil el comentario del crítico. Si la poesía es ya de suyo indecible en palabras que no sean las del poema, si, con más razón, la experiencia mística es inefable por naturaleza, ¿cómo atreverse a comentar una poesía que es toda alma? Un fundado temor aparece en las obras de los críticos, de Menéndez y Pelayo a Dámaso Alonso, cuando tratan la poesía de San Juan de la Cruz. Tal es el temor con que inicio estas líneas. Trataré de analizar algunos de los procedimientos que emplea San Juan para conducirnos, poéticamente, al borde mismo del silencio, de la contemplación y de la inefabilidad. Pero no debemos entender por procedimientos algo externo a la obra, una especie de regla que el poeta hubiera aplicado conscientemente para revelar, hasta donde hablan las palabras, una experiencia íntima y sólo transmisible por sugerencias. Los procedimientos son simplemente los caminos que San Juan de la Cruz empleó como formas vivas para transmitir su experiencia vivida. No es de extrañar que San Juan se expresara por medios poéticos. Como ha hecho notar Edith Stein, la "objetividad sagrada", "la receptividad del alma renacida por el Espíritu Santo", es semejante a la objetividad del niño "que todavía recibe las impresiones y reacciona ante ellas" y es comparable a la objetividad del artista "en el poder intacto de su naturaleza impresionable" (*La ciencia de la Cruz*). Poeta, San Juan de la Cruz empleará los procedimientos de los poetas: paradoja, imagen, metáfora. Ninguno de ellos será un fin en sí. Ha dicho Edith Stein que "el peligro está en que el artista pueda quedarse satisfecho con la creación de la imagen, como si nada más se exigiera de él" (*La ciencia de la Cruz*). San Juan no se limita a la complacencia que puedan ofrecerle las imágenes poéticas. Más allá de ellas, indecible, está su significado verdadero. Las imágenes más que espejos son, así, transparencias. Esta transmisión de una experiencia indecible exige, necesariamente, la ruptura del lenguaje en el centro mismo de sus significaciones comunes. El lenguaje hablado que tenemos por naturaleza nos remite al silencioso lenguaje que se nos entrega por gracia sobrenatural. San Juan de la Cruz, más que ningún poeta, nos ofrece la experiencia de una poesía que se trasciende a sí misma, camino a la fusión del madero y la llama.

## 1. Un dibujo

"...porque sólo el que por ello pasa, lo sabrá sentir, mas no decir" (*Subida al Monte Carmelo*, I, 7)

En el comentario en prosa a *La subida al Monte Carmelo*, San Juan de la Cruz nos introduce repetidamente al reino de lo inefable. ¿Por qué es inefable este reino? Para explicarlo San Juan propone la doctrina de la noche oscura del alma. ¿Por qué es noche esta noche? Lo es por tres razones. Es noche "por cuanto al término donde el alma sale", es decir, por el

hecho de renunciar al mundo sensible y cubrirlo con una suerte de velo de oscuridad; es noche "por parte del medio o camino por donde ha de ir el alma a esta unión, lo cual es la fe" (*Subida al Monte Carmelo*, II, 1); noche, finalmente, "por parte del término a donde va, que es Dios" (*ibidem*, II, 1). De este triple aspecto nocturno de las vías contemplativas y de la vía unitiva surge la triple raíz de la inefabilidad. El lenguaje humano, hecho a medida del mundo sensible, se queda sin referente real cuando abandona sus anclas en el mundo sensible; se queda en lo desconocido cuando camina por las vías de la fe que "son sobre la luz natural" y "exceden a todo humano entendimiento"; lo anula el silencio ante un Dios infinito que nuestras palabras humanas atadas a la finitud no pueden expresar. La experiencia mística es así indecible en cuanto se ausenta del mundo, en cuanto al medio nocturno de una fe que es ciega y en cuanto al fin de la contemplación en Dios.

Para decir en palabras este nocturno indescriptible, San Juan de la Cruz emplea muy principalmente la paradoja, siempre que por la palabra paradoja entendamos no un problema insoluble, no un pensamiento que tan sólo esté fuera de lo común, sino, más precisamente, la reunión de términos o imágenes contradictorias que en su misma contradicción anulan la palabra para hacer estallar la Palabra verdadera, la Palabra hecha de "música callada".

Encabeza el comentario en prosa de la *Subida al Monte Carmelo* un dibujo de la mano de San Juan de la Cruz. Al pie del dibujo, cuatro grupos de ocho versículos en cada uno de los cuales San Juan refiere, respectivamente, los modos de "venir al todo", "tener el todo", "no impedir al todo" y el "indicio que se tiene del todo". El procedimiento paradójico de San Juan es claro en todos ellos, pero es sobre todo explícito en los modos de tener al todo, donde se nos presentan cuatro formas de una renuncia que es encuentro:

Para venir a saberlo todo,  
no quieras saber algo en nada.

Para venir a gustarlo todo,  
no quieras gustar algo en nada.

Para venir a poseerlo todo,  
no quieras poseer algo en nada.

Para venir a serlo todo,  
no quieras ser algo en nada.

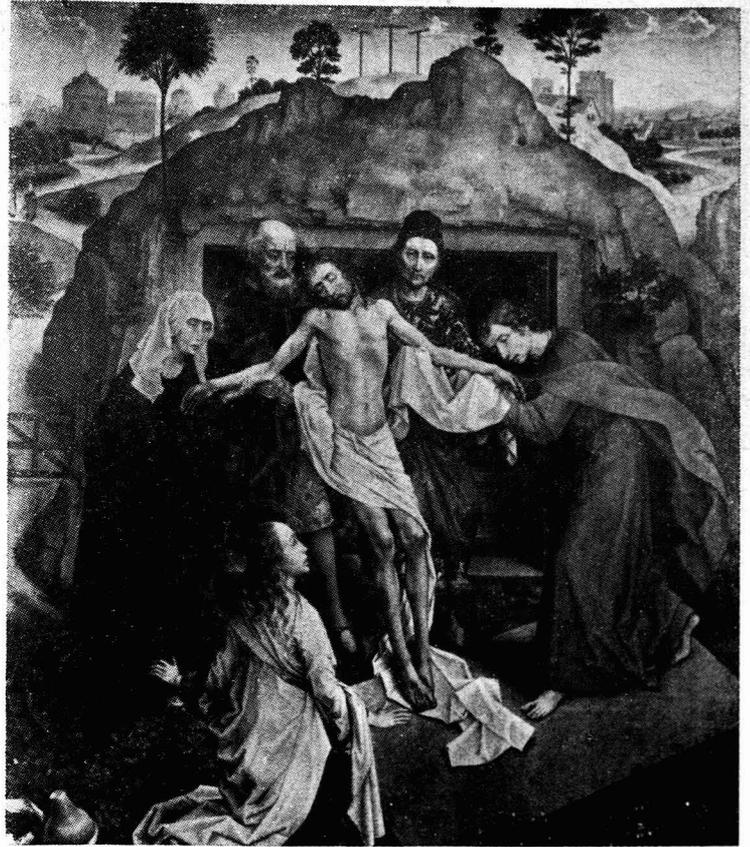
Estos cuatro versículos representan muy a las claras las dos vías clásicas de los teólogos místicos: la vía negativa y la vía positiva que describió el Aeropagita. A pesar de la presencia en la obra de San Juan de la vía positiva o atributiva (cuatro afirmaciones sucesivas del "todo"), predomina en los versículos la vía negativa. Entender a un Dios infinito es, primordial-



Lucas Cranach: El paraíso terrestre



El Greco: Vista de Toledo (fragmento)



Van der Weyden: Descendimiento

mente, negar en Él cuanto nos rodea en este nuestro mundo de la finitud. Lo que San Juan afirma es la imposibilidad de alcanzar la visión de Dios mediante conocimientos, afectos, voluntades o entes de orden natural.

El dibujo mismo representa el esquema de un monte y las diversas vías, erradas y justas, por las cuales el alma trata de llevar a cabo su ascenso. Dos son las sendas erradas: a la izquierda las búsquedas falsas por carencia de renuncia: "Por haberlas procurado / tuve menos que tuviera / si por la senda subiera." A la derecha, el alma perdida en los laberintos del mundo: "Cuanto más los procuraba / con tanto menos me hallé." En la senda central, ascenso a la Luz, cuatro veces se repite la misma palabra: "nada, nada, nada, nada". Y, nuevamente, a mitad del ascenso, "en el monte nada". En el último momento del ascenso, el alma, ya desnuda, puede decir: "Ya por aquí no hay camino / que para el justo no hay ley." Y en la cumbre del monte, trascendidas las imágenes, trascendidas las vías del conocimiento natural, el alma llega al puerto de la Seguridad. Allí, las virtudes teologales: la fe, la esperanza y, sobre todo, como en San Pablo, la Caridad, escrita por San Juan con mayúsculas. Ha llegado el alma a la cumbre de la contemplación y el poeta puede escribir: "Sólo mora en este monte / la glorida y honra de Dios."

Por negación de cuanto pertenece al mundo, el alma alcanza la sabiduría divina que es también "Divinum Silentium", divino silencio, silencioso por eterno, silencioso por infinito, silencioso porque, en su salto de vida, el alma recupera mediante la gracia su condición supranatural. El alma queda endiosada. Para San Juan, como para San Pablo, las almas que alcanzan la visión "... son dioses por participación iguales y compañeros suyos de Dios" (*Cántico Espiritual*, XXXIX, 6).

Renuncia al intelecto para llegar a Dios por los "abismos de la fe", renuncia a la memoria para alcanzar la esperanza, renuncia a la voluntad para trascenderla en esta voluntad de bien que se llama Caridad. Tal es la serie paradójica del ascenso místico de San Juan. Tal es también la paradoja que aparece en el centro mismo de su poesía.

## 2. La paradoja en los poemas

La paradoja se presenta en los poemas, ya en forma conceptual, ya en forma de metáfora, que se sustentan en los datos sensibles. Cuatro son los poemas donde la paradoja es del todo explícita: "Entréme donde no supe...", "Tras un amoroso lance", "Vivo sin vivir en mí" y "Con arrimo y sin arrimo". Para ver claramente el papel de la paradoja en la contemplación mística y en las vías que conducen a esta contemplación, bastará considerar los dos primeros.

"Entréme donde no supe...", tal vez el poema de San Juan donde abundan más los conceptos, trata de "un éxtasis de alta contemplación". El poema gira alrededor de la imposibilidad de entender por medios naturales —sensibles o inteligibles— aquel "no se qué" que el poeta ha alcanzado a ver. El poema es así doblemente paradójico: lo es en el juego de paradojas mediante las cuales el poeta trasmuta el sentido de las palabras: lo es también en su totalidad, como poema, puesto que en él San Juan trata de decir precisamente aquello que no se puede decir. El sentido del poema se nos entrega desde el primer terceto:

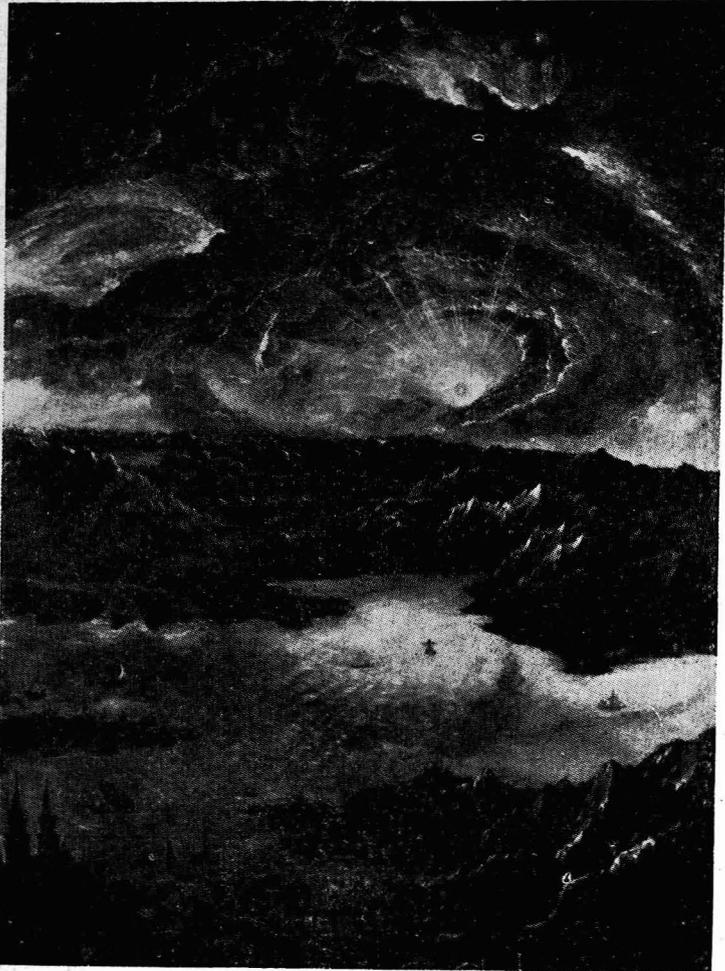
Entréme donde no supe,  
y quedéme no sabiendo,  
toda ciencia trascendiendo.

Tan sólo por sugerencia, y después de mostrar la imposibilidad de entender humanamente el éxtasis "sentido" pero no "dicho", San Juan entredice su visión en algunas palabras que sugieren un más allá de la paradoja, breves rayos de luz que la visión filtra en el poema. A veces San Juan emplea calificativos que en sí mismos implican una transcendencia de lo calificado: "Grandes cosas entendí", "Era cosa tan secreta". "Y es de tan alta excelencia / a queste sumo saber." En otros versos, San Juan compara ésta su experiencia con la experiencia común de los sentidos ("Cuanto sabía primero / mucho más bajo le parece") o de la ciencia ("Que los sabios arguyendo / jamás le pueden vencer..."). Pero si una palabra trasciende la paradoja y nos ofrece un breve vislumbre de la contemplación, es la palabra "soledad". Todo en el poema conduce a ella. En ella está el significado final que trasciende la paradoja y afirma, como por indicación, el sentido real del éxtasis.

Soledad. Palabra que San Juan utiliza con frecuencia para indicar los momentos privilegiados de su visión. La misma soledad culminante del *Cántico espiritual*:

En soledad vivía,  
y en soledad ha puesto ya su nido,  
y en soledad la guía  
a solas su querido,  
también en soledad de amor herido.

Soledad del alma antes del conocimiento de Dios, soledad en que el alma "viene a la unión del Verbo, desarraigo del alma que es mayor arraigo en la Gracia, soledad del alma, por fin, que ha querido abandonarse sola a Dios" (*Cántico espiritual*, XXXV, 2-7). Más allá de las paradojas, más allá de las con-



Altdorfer: La Ciudad de Dios

tradiciones, vive esta soledad que es la silenciosa epifanía de una atención iluminada.

En "Tras un amoroso lance", San Juan de la Cruz trabaja con paradojas menos conceptuales y más claramente sensibles. El poema trata más de la vía que conduce a Dios que de la visión misma. Ya Dámaso Alonso ha escrito que "su tema no es más que la trasposición a lo divino de uno semipopular" (*La poesía de San Juan de la Cruz*). Parece indudable que el origen de estas coplas debe buscarse en poemas populares sobre la caza de altanería. Pero en San Juan la caza, si bien símbolo de la búsqueda y de la unión última, va unida a la imagen continuada del vuelo. Y este vuelo es la viva imagen de la vida espiritual. Así lo ha visto Gaston Bachelard, quien al escribir sobre Shelley dice "... la vida espiritual está caracterizada por su operación dominante: quiere crecer, elevarse. Busca instintivamente la altura" (*El aire y los sueños*). El alma, aquí como en el *Cántico espiritual*, "va de vuelo", busca su vía natural de ascenso para alcanzar su objeto sobrenatural. Y el vuelo, en este espacio puro, es un ascenso que tan sólo asciende ("mil vuelos pasé de un vuelo") cuando parece caer, cuando siente que ha perdido pie en la realidad del mundo y vuela ya sin noticia de objetos que lo sitúen, hacia la verdadera visión:

Dije: no habrá quien alcance;  
y abatime tanto, tanto,  
que fui tan alto, tan alto,  
que le di a la caza alcance.

"Saltum mortale" llamará Kierkegaard a esta experiencia total del hombre religioso. Salto de vida habría que llamarlo en este poema de San Juan. En el centro de estas coplas parecen resonar de nuevo los ecos de aquellas cuatro palabras que en el dibujo a la *Subida* conducían a la visión de Dios: nada, nada, nada, nada. Nada por la cual el alma alcanza a la Caridad, su caza.

En "Entréme donde no supe" percibíamos paradojas construidas a base de conceptos. En "Tras un amoroso lance" las paradojas (caída y ascenso, alto, bajo, caza) se basan en imágenes sensibles. Muchas de las metáforas que emplea San Juan de la Cruz son, al mismo tiempo, de origen sensible y de forma paradójica. Y es que la metáfora, que suele unir términos distintos para fundirlos en una imagen nueva, puede unir también términos contrarios que lleguen a crear un verdadero estallido

de las significaciones naturales. La "regalada llama" o el "cauterio suave" de la *Llama de amor viva*, la "música callada" o "la soledad sonora" del *Cántico espiritual* pertenecen a este género metafórico. Es de notar que estas cuatro metáforas se refieren al último momento de la contemplación y no a las vías que a ella conducen. El cauterio es suave porque representa a "Nuestro Señor... fuego de amor" (*Llama de amor viva*, II, 2) y la "llaga del cauterio será llaga regalada, porque siendo el cauterio de amor suave, ella será llaga de amor suave, y así será regalada suavemente" (*ibidem*, II, 6); y es callada la música porque es "inteligencia sosegada y quieta sin ruido de voces..." (*Cántico espiritual*, XV, 25) y sonora es la soledad "porque aunque aquella música es callada cuanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales" (*ibidem*, XV, 26). Llegamos de nuevo al borde mismo del silencio, a la quietud "sin ruido de voces". Y a nosotros, como al poeta, nos conviene nuevamente un solo lenguaje: el del silencio.

### 3. La imagen significativa

"Está una imagen muy perfecta con muchos y muy subidos primores y delicados y sutiles esmaltes, y algunos tan primos y tan sutiles que no se pueden bien acabar de determinar por su delicadeza y excelencia." (*Subida al Monte Carmelo*, II, v, 9).

"La imagen —escribe Edith Stein— apunta a lo imaginado porque le es intrínsecamente similar" (*La ciencia de la Cruz*). La imagen tiene así un referente preciso que suele ser un dato de los sentidos. Si imagino el mar, el acto imaginativo me remite a una experiencia sensible previa. Naturalmente, el mismo referente puede variar según los individuos al asociarse a la vida psíquica de quien lo haya percibido. Con todo, y a pesar de su matización individual, la imagen tiene un referente común. Así entendida, la imagen es a la vez la forma más sencilla y tal vez más completa de la expresión poética. ¿No decía Juan Maragall que el verdadero lenguaje era el de aquella niña de los Pirineos que, en su propia lengua, señalando el cielo, decía simplemente "Lis esteles..."? Y es que en la imagen vienen a unirse la conciencia y su objeto, lo ideal y lo real, la palabra y el acto. No es extraño que San Juan de la Cruz, cuya mística es contemplación y es acción, sea también un poeta de imágenes.

Dámaso Alonso ha notado en ciertas estrofas de San Juan una "función predominante del sustantivo, a expensas de la función verbal, pero sobre todo a expensas del adjetivo" (*La poesía de San Juan de la Cruz*). Al referirse a la función del sustantivo, Dámaso Alonso está hablando precisamente de lo que he llamado imagen. En efecto, cuando cita las estrofas 13 y 14 del *Cántico espiritual* ("ciervo vulnerado", "otero", "valles solitarios", "ríos sonoros", "silbo de los aires") no hace sino enumerar series de imágenes.

Pero para entender el verdadero papel de la imagen en la poesía de San Juan, es bueno acotar un ejemplo preciso. Me limito al segundo verso de la segunda estrofa de la *Noche oscura*:

Por la secreta escala disfrazada.

El verso podría entenderse como una descripción directa de lo imaginado. El referente común de cada una de estas palabras y de todas ellas en su conjunto sugiere ascenso y salida modificados por el secreto que dos veces indican las palabras "secreta" y "disfrazada". Pero, además de este referente común, de todos inteligible, cada una de las palabras tiene, para San Juan, un referente particular que el poeta hace explícito en sus comentarios en prosa. Bastará con la imagen del "disfraz" para entender cómo la imagen es trascendida por sus sentidos implícitos en el pensamiento de San Juan.

La estrofa describe un momento de búsqueda, cuando el alma sale del mundo para llegar a Dios. Esta búsqueda está tejida de una sabiduría secreta y fundamentada en los "diez grados de la escala mística de amor divino según San Bernardo y Santo Tomás" (*Noche oscura*, XIX, 1). Para realizar su ascenso, el alma debe disfrazarse y lo que era una imagen sencilla e inmediata se hace interpretable en el texto en prosa de San Juan. El alma, en efecto, "aquí sale disfrazada con aquel disfraz que más al vivo representa las aficiones de su espíritu y con que más segura vaya de los adversarios suyos y enemigos, que son demonio, mundo y carne" (*Noche oscura*, XXI, 3). Este disfraz (*ibidem*, XXI, 31) son las tres virtudes teologales, cada una de las cuales está representada por un color: la fe por la

blancura "que llevaba el alma en la salida de esta noche oscura" (*ibidem*, XII, 5), fe que es la más segura defensa contra el demonio; la esperanza por "el segundo color, que es una almilla verde" gracias a la cual el alma "se libra y ampara del segundo enemigo, que es el mundo" (*ibidem*, XXI, 6); la Caridad, "remate y perfección de este disfraz y librea" por una "excelente toga colorada" (*ibidem*, XXI, 10), "que es ya la del amor, que en el Amado hace más amor", y por la cual el alma se ampara del tercer enemigo, la carne y, más aún, "hace válidas a las demás virtudes, dándoles vigor y fuerza para amparar al alma..." (*ibidem*, XXI, 10). El referente inmediato, literal de la imagen queda así trascendido y enmarcado en la teología, la experiencia de San Juan queda ahora remitida no sólo a su propia visión, sino a las visiones que se presentan en San Pablo y el *Cantar de los Cantares*. La imagen, como la paradoja, nos conduce al silencio. Por la paradoja podíamos romper el lenguaje cotidiano y quedar abiertos a todos los significados. Gracias a la imagen, trasciende San Juan el contenido inmediato de ella para convertirla en símbolo de su ardiente contemplación nocturna del mundo. Ahora bien, en última instancia, este símbolo es, como lo fue antes el lenguaje de las paradojas, indecible. Más allá de la palabra fe está la fe vivida e indecible porque "vacía y oscurece al entendimiento de toda su inteligencia natural" (*ibidem*, XXI, 11), más allá de la palabra esperanza, la "disposición" a la verdadera esperanza vivida que "vacía y aparta la memoria de toda posesión de criatura" (*ibidem*, XXI, 11), y más allá de la palabra Caridad, la "disposición" real y vivida del alma caritativa que "aniquila las aficiones y apetitos de la voluntad de cualquiera cosa que no sea Dios" (*ibidem*, XXI, 11).

Estamos otra vez frente a la vía negativa, frente a un vacío que es presencia y una aniquilación que es realmente ser. Siempre, en San Juan, un "entender no entendiendo"; un, *más que entender, atender*. Porque siempre en él —y por eso el silencio— más allá de las imágenes, más allá de las palabras, está la Palabra. Como decía en una carta de 1587, "la mayor necesidad que tenemos es de callar a este gran Dios con el apetito de la lengua, cuyo lenguaje, que él oye solo, es el ca-

llado de amor" (*Carta a las Carmelitas Descalzas de Beas*, Granada, noviembre 22 de 1582).

#### 4. Regreso al madero ardiente

Seguramente influidos por el romanticismo, tendemos a ver en San Juan de la Cruz a un poeta de la noche. Y la noche es sin duda la imagen y el símbolo más aparente en toda la obra lírica de San Juan. Pero esta noche —último silencio, único "lenguaje, que él oye solo"— está contagiada de luz. Poeta de las fuentes del espíritu, de las aguas inspiradoras de la gracia, San Juan de la Cruz es, muy principalmente, un poeta luminoso y más que luminoso, ardiente por contacto de Amor. Noche y luz se confabulan en unidad de visión: "Que es la tenebrosa nube / que a la noche esclarecía." Pero, más auténticamente, la luz triunfa en el centro mismo de las tinieblas, "más cierto que la luz del mediodía". Luz más luminosa que cualquiera de las luces de este mundo, luz invisible y silenciosa de la cual todas las imágenes humanas tan sólo pueden darnos una pálida imitación:

Está el rayo de sol dando en una vidriera. Si la vidriera tiene algunos velos de manchas o nieblas, no la podrá esclarecer o transformar en su luz totalmente como si estuviera limpia de todas aquellas manchas y sencilla; antes tanto menos la esclarecerá, cuando ella estuviese menos desnuda de aquellos velos y manchas; y tanto más, cuanto más limpia estuviere, y no quedará por el rayo, sino por ella; tanto, que si ella estuviera limpia y pura del todo, de tal manera la transformará y la esclarecerá el rayo, que parecerá el mismo rayo y dará la misma luz que el rayo; aunque, a la verdad, la vidriera, aunque se parece al mismo rayo, tiene su naturaleza distinta del mismo rayo; mas podemos decir que aquella vidriera es rayo o luz por participación. Y así, el alma está embistiendo, o, por mejor decir, en ella está morando esta divina luz del ser de Dios por naturaleza, que habemos dicho."

(*Subida al Monte Carmelo*, V, 6)



Bosch: El infierno



Bosch: El paraíso

# Gonzalo Rojas

Por Fernando ALEGRÍA

Gonzalo Rojas es uno de los poetas de la generación del 38 que más claramente se distingue en la reacción contra la retórica de las generaciones barrocas de 1920 y 1930. Nicanor Parra reaccionó con ironía, Rojas con un pesimismo dramático. En su único libro —*La miseria del hombre*—<sup>1</sup> Gonzalo Rojas pronuncia una imprecación de profunda fuerza poética y lucidez filosófica ante la condición de la humanidad en la época moderna. Es el suyo un poema —digo un poema porque las cuatro partes que componen el libro se integran sólidamente sobre una base conceptual común— desconcertante en su pesimismo, enternecedor en su amargura y desolación, noble en el idealismo intransigente que le da su impulso esencial. Gonzalo Rojas, como los *beatniks* norteamericanos, condena airadamente las contradicciones sociales del siglo xx. Analiza el destino del hombre sin hacerse falsas ilusiones y concibe la poesía como una negación brutal de la retórica y como un planteamiento desnudo y directo de la verdad que resulta del hecho poético. He aquí su más grande contribución a la poesía chilena joven. En una época de lucubraciones preciosistas y de pretenciosas abstracciones, Rojas maneja el verso como un martillo y golpea la realidad sin compasión, consciente de la herida que va cavando al mismo tiempo en su propio ser.

Su poesía parece manar de un sufrimiento metafísico del cual se ausenta brevemente para considerar con triste simpatía a sus semejantes. Frente a los principales factores que deciden el destino del hombre, Gonzalo Rojas asume una responsabilidad que supera lo individual. Se identifica literalmente con tales factores de modo que su *yo* adquiere de inmediato una dimensión cósmica y sus pronunciamientos un sentido trascendental. Este proceso de identificación alude tanto a lo intelectual como a lo físico. El poeta revive dentro de sí mismo el duelo del sol y la muerte,<sup>2</sup> recrea la eternidad, el caos, la poesía, en angustioso desgarramiento interior y siente crecer desde su verso la fuerza ciega de las cordilleras. Lúcido, duro y serio, camina por una cuerda floja que la poesía, de súbito, torna tensa y que la filosofía convierte en sendero de la verdad.

“La materia es mi madre”, uno de los poemas más importantes del libro de Rojas, define claramente su actitud estética y filosófica. En él se resuelven diversos conflictos que Rojas ha mencionado antes en forma analítica. El poema no es un canto a la *materia*, al estilo del romanticismo positivista. Es, más bien, la leal confesión del cazador que cayó en su propia trampa, la racionalización —por exacta y cínica extrañamente poética— de un hecho que hasta ahora le había dejado estupefacto: el hombre descubre su *identidad* en la materia y, al hacerlo, no ve razón de alborozo ni de sufrimiento, encuentra tan sólo el equilibrio de la desesperación. El planteamiento de Gonzalo Rojas es poéticamente de ascendencia whitmaniana, pero, filosóficamente, ajeno al panteísmo de *Leaves of Grass*. El hombre —según Whitman—, descubre su identidad en el *nacimiento*, es decir, en una concretización cósmica del poder sexual; en el destino del hombre hay un diseño, cuyo símbolo es el árbol de la vida, y ese diseño culmina en una perfección espiritual. La semilla de este progreso se halla presente en toda cosa y es el verdadero rostro de Dios sobre la tierra. Para Gonzalo Rojas, que ha bebido el impulso cósmico en Whitman, no puede haber, sin embargo, una proyección espiritual en un proceso en que la identidad resulta de la materia y vuelve a la materia. Reemplaza, entonces, el *árbol de la vida* de Whitman por el *árbol de la ciencia*, y es el demonio, no Dios, quien le mira desde la realidad. No hay ningún tránsito ascendente en el destino de la materia. Su dinamismo es el dinamismo de la muerte: del vientre materno salta la luz a comprobar “la oscura mancha solar del pensamiento” (p. 33) y la hierba, símbolo de progresión eterna según Whitman, se convierte aquí en el alimento de la muerte. Dice Rojas:

“De ese musgo gastado de apariencia difunta  
me nutro como un puerco . . .” (p. 33)

El viaje cósmico se nos aparece desnudo de toda grandeza. La humanidad debe afrontar eternamente los viejos trucos de un poder cínico y brutal que, en el acto de parir, mata:

“De esos pechos jugados, como naipes marcados,  
y vueltos a jugar hasta el delirio

me alimento, me harto, y en ellos me conozco  
como era antes de ser, como era mi agonía  
antes de perecer en el diluvio.” (p. 33)

El pesimismo de Gonzalo Rojas es indudablemente dinámico en su negativismo. Del choque entre la idea y el asombro surge una especie de exaltación poética que no debe confundirse con la esperanza o la resignación. La condición del hombre es sublime en su terrible y fatal sencillez: como un cáncer se encierra dentro de ella su propia negación.

El poeta no reconoce sino un modo de enfrentarse a la realidad: arrasando con los falsos mitos, buscando la verdad esencial que, para él, se esconde en la materia. (Cf. “Salmo real”, p. 35.) En este duelo el hombre va quedándose solo y en su soledad se acostumbra a un estado de tranquila locura. No es de extrañarse que Gonzalo Rojas reviva el espíritu de François Villon en un poema como “Coro de los ahorcados” (p. 31), ni que evoque, a veces, la angustia nerudiana de *Residencia en la tierra* (cf. p. 43). Sin embargo, en la expresión de su pesimismo Rojas evita toda sugestión metafísica y, particularmente, se aparta de la imagen-símbolo tan fundamental en la poesía de Neruda. Busca, en cambio, el peso concreto de las cosas comunes. En ello se asemeja a César Vallejo. Los objetos que usa el hombre en la vida diaria esconden una peligrosa carga en que se combinan la obstinación animal y la astucia del fetiche. El hombre se ve en las cosas y las cosas contribuyen pacientemente a enloquecerlo y a matarle. Desde luego, le sobreviven. Poco a poco forman un espeso muro a su alrededor. Gonzalo Rojas da esta significación a la *pared* en su poema “El condenado” (p. 53).

No debe creerse, a pesar de lo dicho, que el pesimismo de Rojas sea absoluto. Hay en él grietas por las cuales asoma cierta luz, no muy viva, pero firme, acaso creciente. Es un sentimiento de solidaridad humana que contradice las negaciones fundamentales a que aludimos anteriormente. En “Revelación del pensamiento” Rojas ha dicho con brutal franqueza:

“Por eso veo claro que Dios es cosa inútil

El hombre nace y muere solo  
con su soledad, y su demencia  
natural, en el bosque  
donde no cabe la piedad ni el hacha.” (pp. 66-67)

Pero, considerando al hombre y sintiendo, como Whitman en “Song of Myself”, que es parte de un todo misterioso y cósmico, Rojas dice estas inesperadas palabras:

“A ti no te conozco,  
pero tú estás en mí  
porque me vas buscando.  
Tú te buscas en mí  
yo escribo para ti.  
Es mi trabajo.” (p. 60)

Este sentimiento de solidaridad se transforma en la semilla de una actitud revolucionaria que, en su forma básica de crítica social, constituye la médula de la cuarta parte de *Miseria del hombre*. El poeta examina las trampas más inmediatas que le rodean: falsas instituciones sociales, respetabilidad hipócrita, lucro, egoísmo, hipocresía, y descarga su ira en versos de áspera resonancia:

“Y si revientan todos,  
mía será la voz, la voz interminable,  
aunque los colores de la Bolsa se sientan aludidos y lloren  
al ver que el color rojo destruye para siempre el amarillo.”  
etc. (p. 114).

Condena a la retórica en un poema hecho a base de crueles epítetos: “La lepra”; a la perversión y la mentira en “Fábula moderna”. Este didactismo intenso y puritano se alumbró de fuegos poéticos a través del aparato surrealista que lo mantiene y lo mueve.

En la expresión del amor —tercera parte de *La miseria del hombre*— Gonzalo Rojas deja de ser un poeta dialéctico para

respirar con libertad en una noche extensa y maldita. Su poesía es más que erótica: es lasciva y nocturnamente diabólica. Asombra la ferocidad de su concupiscencia y la profunda y deprimente soledad que la corona. "Perdí mi juventud", poema de admirable fuerza, crea la idea de un machismo maldito que en sus imágenes, procazmente tiernas, evocan la poesía amorosa de Pablo de Rokha. En "Elegía", por otra parte, uno de los poemas memorables de Rojas, se afina todo lo impreciso y sentimental y el cuadro surge fascinante en su locura, preciso en su solución repentina, frenética, inevitable. Rojas crea certeramente la i usión de realidad en una asociación libre de imágenes surrealistas. Nada sobra allí; todo vive y alumbra en su locura: el hombre, la mujer, el acto, el mito. El poema se convierte en un espectáculo alucinante.

Poesía dura o tierna (cf. "Crecimiento de Rodrigo Tomás", p. 75), desnuda de toda retórica, dramática, al rojo vivo, en que rara vez brilla una imagen y en la cual el concepto se clava como un dardo en su blanco y queda vibrando, la de Gonzalo Rojas es negación obstinada del imaginismo huidobriano. Nadie mejor que él encarna la batalla contra la retórica del barroco chileno. En su poesía la idea es como un ácido que se aplicara para disolver, quemando, la bella palabrería de los magos de la imagen.

<sup>1</sup> Valparaíso, 1948.

<sup>2</sup> Cf. "El sol y la muerte", p. 11; "La eternidad", p. 13; "La poesía es mi lengua", p. 15; "El caos", p. 17; "La libertad", p. 19; "La sangre", p. 113.

# Fábulas sin moraleja

Por Mario BENEDETTI

Dibujo de Lucinda URRUSTI

## EL OTRO YO

Se trataba de un muchacho corriente: en los pantalones se le formaban rodilleras, leía historietas, hacía ruido cuando comía, se metía los dedos en la nariz, roncaba en la siesta, se llamaba Armando. Corriente en todo, menos en una cosa: tenía Otro Yo.

El Otro Yo usaba cierta poesía en la mirada, se enamoraba de las actrices, mentía cautelosamente, se emocionaba en los atardeceres.

Al muchacho le preocupaba mucho su Otro Yo y le hacía sentirse incómodo frente a sus amigos. Por otra parte, el Otro Yo era melancólico y, debido a ello, Armando no podía ser tan vulgar como era su deseo.

Una tarde Armando llegó cansado del trabajo, se quitó los zapatos, movió lentamente los dedos de los pies y encendió la radio. En la radio estaba Mozart, pero el muchacho se durmió.

Cuando despertó, el Otro Yo lloraba con desconsuelo. En el primer momento, el muchacho no supo qué hacer, pero después se rehizo e insultó concienzudamente al Otro Yo. Éste no dijo nada, pero la mañana siguiente se había suicidado.

Al principio la muerte del Otro Yo fue un rudo golpe para el pobre Armando, pero en seguida pensó que ahora sí podría ser íntegramente vulgar. Ese pensamiento lo reconfortó.

Sólo llevaba cinco días de luto, cuando salió a la calle con el propósito de lucir su nueva y completa vulgaridad. Desde lejos vio que se acercaban sus amigos. Eso le llenó de felicidad e inmediatamente estalló en risotadas.

Sin embargo, cuando pasaron junto a él, ellos no notaron su presencia. Para peor de males, el muchacho alcanzó a escuchar que comentaban: "Pobre Armando, morir tan joven."

Inexplicablemente, el muchacho dejó entonces de reír, y, al mismo tiempo, sintió a la altura del esternón un ahogo que se parecía bastante a la nostalgia. Pero no pudo sentir auténtica melancolía, porque toda la melancolía se la había llevado el Otro Yo.

## LA MEJOR

Había una vez un balcón con tres hermanas.

La primera tarde que el muchacho pasó, estaban en este orden: Gladys, Emilia, Irene. Él entonces pensó en voz alta: "La mejor es la del centro."

La segunda tarde que el muchacho pasó, estaban en este orden: Irene, Gladys, Emilia. Él entonces pensó en voz alta: "La mejor es la del centro."

La tercera tarde que el muchacho pasó, estaban en este orden: Gladys, Irene, Emilia. Él entonces pensó en voz alta: "La mejor es la del centro."

Pero cuando pasó en la cuarta tarde, sólo había dos hermanas en el balcón: Emilia y Gladys. Entonces él pensó en voz baja: "La mejor es la del centro." Después sonrió feliz y cauteloso; en realidad, Irene lo estaba esperando a la vuelta de la esquina.

## LOS BOMBEROS

Olegario no sólo fue un as del presentimiento, sino que además siempre estuvo muy orgulloso de su poder. A veces se quedaba absorto por un instante, y decía luego: "Mañana va a llover." Y llovía. Otras veces se rascaba la nuca y anunciaba: "El martes saldrá el 57 a la cabeza." Y el martes salía el 57 a la cabeza. Entre sus amigos gozaba de una admiración sin límites.

Algunos de ellos recuerdan el más famoso de sus alardes. Caminaban con él frente a la universidad, cuando de pronto el aire matutino fue atravesado por el sonido y la furia de los bomberos. Olegario sonrió de modo casi imperceptible y sólo dijo: "Es posible que mi casa se esté quemando."

Llamaron un taxi y encargaron al chofer que siguiera de cerca a los bomberos. Éstos tomaron por Rivera, y Olegario dijo: "Es casi seguro que mi casa se esté quemando." Los amigos guardaron un respetuoso y afable silencio; tanto lo admiraban.

Los bomberos siguieron por Pereyra y la nerviosidad llegó a su colmo. Cuando doblaron por la calle en que vivía Olegario, los amigos se pusieron tiesos de expectativa.

Por fin, frente mismo a la llameante casa de Olegario, el carro de bomberos se detuvo y los hombres comenzaron rápida y serenamente los preparativos de rigor.

De vez en cuando, desde las ventanas de la planta alta, alguna astilla volaba por los aires.

Con toda parsimonia, Olegario bajó del taxi. Se acomodó el nudo de la corbata y luego, con un aire de humilde vencedor, se aprestó a recibir las felicitaciones y los abrazos de sus buenos amigos.

## EL MENDIGO

Juan Pedro y Juan Carlos son dos almas religiosas y gemelas. A fin de año, cada uno compró un vigésimo de lotería. Unos días antes del sorteo, ambos fueron a la catedral y le pidieron al Señor que les hiciera sacar la grande.

Cuando abandonaban la iglesia, el mendigo de la escalinata les dirigió la súplica de rutina.

Juan Pedro pensó: "Voy a darle algo. No sea que el Señor crea que soy un miserable y no haga caso de mi plegaria." Y le dio un peso al mendigo.

Juan Carlos, por su parte, calculó: "Mejor no le doy nada. No sea que el Señor piense que soy caritativo nada más que para merecer su ayuda." Y no le dio nada al mendigo.

El vigésimo de Juan Pedro era el 2647; el de Juan Carlos era el 3259. El que salió premiado fue el 9776. Después de sus respectivos fracasos, cada uno de ellos pensó que el Señor había desaprobado su proceder frente al mendigo.

La estricta verdad era, sin embargo, que Dios había estado pensando en otra cosa.

## DESTINO

En el horóscopo que le hicieron al Doctor A, se le anunciaba que un resfrío sería la causa de su muerte. El Doctor A nunca estaba resfriado, de modo que vivía tranquilo.

Una vez el Doctor A escribió un artículo en el que sostenía que el Doctor B era un inmoral. La ofensa no era demasiado grave, pero imprevistamente el Doctor B lo retó a duelo. El Doctor A tenía fe en los astros y no estaba resfriado, de modo que aceptó el desafío.

El día señalado, el Doctor A y el Doctor B recorrieron calmadamente sus respectivos tramos; después se volvieron, enfrentándose.

Ni uno solo de los testigos dejó de verificar que ambos duelistas apuntaban con buena voluntad y sin encono. Sin embargo, al Doctor B le vino un estornudo, su brazo derecho se desacomodó, y la inoportuna bala atravesó el bigote del Doctor A, antes de que éste pudiera decir: "¡Salud!"

## LA EXPRESIÓN

Milton Estomba había sido un niño prodigio. A los siete años ya tocaba la *Sonata N.º 3, Op. 5*, de Brahms, y a los once, el unánime aplauso de crítica y de público acompañó su serie de conciertos en las principales capitales de América y de Europa.

Sin embargo, cuando cumplió los veinte años, pudo notarse en el joven pianista una evidente transformación. Había empezado a preocuparse desmesuradamente por el gesto ampuloso, por la afectación de su rostro, por el ceño fruncido, por los ojos en éxtasis, y otros tantos efectos afines; él llamaba a todo ello "su expresión".

Poco a poco, Estomba se fue especializando en "expresiones". Tenía una expresión para tocar la *Patética*, otra para *Niñas en el jardín*, otra para la *Polonesa*. Antes de cada concierto ensayaba frente al espejo, pero el público frenéticamente adicto tomaba esas expresiones por espontáneas y las acogía con ruidosos aplausos, bravos y pataleos.

El primer síntoma inquietante apareció en un recital de sábado. El público advirtió que algo raro pasaba, y en su aplauso llegó a filtrarse un incipiente estupor. La verdad era que Estomba había tocado la *Catedral sumergida* con la "expresión" de la *Marcha turca*.

Pero la catástrofe sobrevino seis meses más tarde y fue calificada por los médicos de amnesia lagunar. La laguna en cues-

ción correspondía a las partituras. En un lapso de veinticuatro horas, Milton Estomba se olvidó para siempre de todos los nocturnos, preludios y sonatas que habían figurado en su amplio repertorio.

Lo asombroso, lo realmente asombroso, fue que no olvidara ninguno de los gestos ampulosos y afectados que acompañaban cada una de sus interpretaciones. Nunca más pudo dar un concierto de piano, pero hay algo que le sirve de consuelo: todavía hoy, en las noches de los sábados, los amigos más fieles concurren a su casa para asistir a un mudo recital de sus "expresiones". Entre ellos es unánime la opinión de que su *capolavoro* es la *Appassionata*.

## ESTRENO

Cuando cayó el telón del segundo acto, los tres críticos, cada uno en su fila, observaron con curiosidad el aplauso de sus vecinos.

Después se encaminaron lentamente hacia el hall, encendieron sendos cigarrillos y partieron sin vacilar hacia el habitual punto de cita, junto al caramelero.

—¿Y? —dijo el primer crítico, ansioso de abrir el tanteo preliminar.

—Hmmm —dijo el segundo.

—No tanto —dijo el tercero.

## RATONES DE BIBLIOTECA

Tres ratones de biblioteca que se encontraron en un restorán, pidieron, como es lógico, libros a la milanésa.

Cuando ya estaban en los postres, uno de ellos dijo: "Goethe siempre me cae pesado, pero no puede negarse que tiene su sabor."

El segundo ratón comentó: "Yo sé que más tarde este Ionesco me provocará retortijones, pero no puede negarse que tiene un picor deliciosamente *snob*."

El tercer ratón exclamó entusiasmado: "Les puedo asegurar que hace años no comía nada tan delicioso y estimulante como este Shakespeare."

"¡Qué Shakespeare ni qué ocho cuartos! —protestaron los otros dos—. Lo que tragaste era un autor nacional."

Entonces el tercer ratón bajó la cabeza muy avergonzado.



# Carta de París

Por Manuel TUÑÓN DE LARA

Ya salió. No se habla de otra cosa. La escena se repite todos los años con una precisión de aparato de relojería: el almuerzo de los jurados del Goncourt. Los rumores, las intrigas, la chismografía a gusto de todos... Y luego, el *suspense*. Se anuncia la decisión: a la tercera vuelta de escrutinio Jean Cau y su *Pitié de Dieu* han obtenido el premio. No ha habido sorpresa; era el favorito. Tuvo, por fin, seis votos, contra dos Chabrol por *Les fous de Dieu*, uno Georges Buis por *La grotte*, y uno Christiane Rochefort por *Les petits enfants du siècle*.

Si el Goncourt ha ido a manos de Jean Cau y de las ediciones Gallimard, el Renaudot, tras una áspera lucha (doce vueltas de escrutinio) ha sido otorgado a Roger Bordier, por su libro *Les blés* (*Los trigos*), editado por Calmann-Levy, por sólo un voto de diferencia con *La Cassure* de Jean-Pierre Faye.

De ambas novelas premiadas hemos hablado otros días. Pero hoy debemos sujetarnos al rito que consiste en presentar la biografía de los autores premiados. Jean Cau, el nuevo Goncourt, es, a sus 36 años, todo menos un desconocido. Punto fuerte en las terrazas de Saint-Germain des Près (cuyo microcosmos ha historiado en su libro *Les paroisiens*) y nada menos que secretario durante largos años de Jean-Paul Sartre, la fama de Jean Cau desbordó las fronteras del mundillo literario, para afincarse en Francia entera, por el periodismo. Cau escribe desde hace tres años en *L'Express*, donde sus reportajes interviús, etcétera, de estilo atrevido y dinámico, han ganado pronto celebridad. No es hombre Jean Cau que se ande con remilgos, sino que tira por la calle de en medio. Por eso este Goncourt tiene una doble significación, que no escapa a nadie. Y el agraciado no ha vacilado en decir que los miembros del jurado habían probado su valor, "porque mi personalidad de autor de la *Pitié de Dieu* está indisolublemente vinculada a la del periodista, cuyas opiniones son muy conocidas y que está netamente 'comprometido' (*engagé*)."

Pero sería erróneo pensar que la novela de Cau corresponde al tono de su obra periodística; representa, más bien, el planteamiento en forma literaria de problemas metafísicos. No hay que olvidar que Jean Cau es, además de sartriano de pura cepa, licenciado en Filosofía. El sentido de su obra literaria lo define él mismo al pronunciarse sobre las relaciones entre el periodismo y la literatura:

"La importancia que tiene el periodismo para mí es la de obligar a uno a estar en el mundo, y sin ningún reposo. Además, por el periodismo se llega a gran número de lectores, pero uno no puede contar su estado anímico a todos esos lectores... Pero cuando se pasa del otro lado, cuando se llega al terreno del libro, ahí es donde se encuentra la perfecta —y total— libertad."

Intentemos comprender. Jean Cau es un periodista absolutamente libre, en el sentido usual del término. Pero el periodismo como género pone barreras al albedrío, a la libertad *vocacional* de cada

cual. Yo, por poner un ejemplo a mano —y por ser inmodesto—, tengo que hablarles ahora de los premios literarios; mi libertad puede ir hasta hablarles del salón de Otoño, del teatro de Planchon o de la reforma de la enseñanza. Pero, buena se armaría si me pusiese a hablarles sobre aquel drama de una mujer de mi tierra que me trota en el magín o sobre la vida cotidiana en la sociedad madrileña de 1931. Viene entonces la escapada hacia la verdad anímica por el libro. ¡Tiene razón Jean Cau! Esa sola afirmación valdría para demostrar la inteligencia del Goncourt 1961. Con esta salvedad: que la obra de Jean Cau es tan auténtica cuando relata el drama de conciencia de los encerrados a vida en la *Pitié de Dieu*, como cuando cuenta sus andanzas por el *bidonville* de Nanterre o su desoladora experiencia de una semana en el mundo de la "dolce vita". Es más; hace poco Jean Cau fue —una vez más— a España, y volvió de allí con un libro, *Las dos orejas y el rabo*, interpretación directa y valiente de la fiesta brava, por cierto en flagrante discordancia con Hemingway. Se podrá estar o no de acuerdo con esa interpretación, como también con que Jean Cau piense que hay derecho —en el sentido moral de este término— a pasarse hoy varios meses en España para hablar tan sólo de toros (es decir, y siguiendo la jerga, para no agarrar el toro por los cuernos), pero nadie puede negar que se trata de un trabajo serio e inteligente.

¿Y Roger Bordier? ¿Quién es el autor de *Les blés*? Dos rasgos comunes tiene con Jean Cau: ambos son hijos de un matrimonio de trabajadores y han conocido la dureza de la vida desde sus primeros años. Y ambos trabajan hoy en el periodismo. Podría añadirse que ambos son jóvenes, pues Bordier tiene 38 años. Y aquí se acaba el paralelismo: el nuevo laureado del premio Renaudot no se consagra al reportaje ni a la política, sino a la crítica de arte, siendo hoy uno de los principales colaboradores de la revista *Art d'Aujourd'hui*. De temperamento esencialmente poético, ha publicado dos libros de poemas en las ediciones Seghers (*Exigencias y Epicentros*), y una novela: *La cinquième saison*, pero su lirismo se combina con una predilección por las formas geométricas. Ha presidido el primer "Salón de la escultura abstracta"; apasionado de Calder, cree en la posibilidad de fundir las tres grandes artes plásticas. Contra lo que pudiera creerse, Bordier es, irrenunciablemente, un lírico y su novela premiada logra, como creo haberlo dicho ya, una síntesis de lo técnico y lo lírico, así como otra magnífica síntesis: aquella en que lo místico se supera *humanizándose* en amor de hombre y mujer.

La segunda andanada de premios literarios no nos ha deparado ninguna sorpresa. Todo ha ocurrido según estaba —más o menos— previsto. Henri Thomas ha obtenido el Premio Femina con *Le promontoire*, por siete votos contra cuatro a Rawicz por *Le sang du ciel*. Philippe Sollers, con *Le parc* se lleva el Premio Médicis por seis votos contra cinco, muy

repartidos éstos entre Pozner, Michel Mohrt, Jean, etcétera.

De ambos libros premiados ya hemos tenido ocasión de hablar en cartas anteriores. La calidad literaria de Thomas —no tan sólo de este "promontorio" corso, sino más bien del conjunto de su obra— debía servirle de mucho para obtener la mayoría de ese jurado de señoras respetables que es el del Femina. En cuanto a Philippe Sollers, con sus veinticinco años, su estilo innovador —que no hay que confundir con el "objetivismo" pues en él hay mucho de "psicologismo"— y la remolina ya formada en torno a su nombre, llevaba todas las de ganar con un jurado como el del Médicis que tiene horror a todo lo que pueda ser tradicional. Sollers ha dicho de *El parque* que es "un desarrollo de aventuras interiores". Definición atinada que pone, sin embargo, en tela de juicio su clasificación en el ya anchuroso campo de la novela. Y digo su clasificación, en modo alguno su inserción, puesto que sería atrevido negar que la aventura interior no tenga su derecho de ciudadanía en la república de los novelistas. También *El promontorio* es, según confesión del mismo Thomas, obra en la que rezuma la experiencia espiritual del autor, de un escritor que, como ya habíamos dicho, queda "embrujado" por un terruño, un clima, un ambiente, o si se quiere apresado por el "ángel" de ese promontorio deslumbrador de la isla mediterránea. Entonces escribe una obra que tiene "su secreto". "Es el secreto que hay en un libro lo que constituye la vida de éste, lo que le permite proponer algo al lector" —decía el otro día Henri Thomas. El asunto, como se ve, es más que peliagudo y nos mete de rondón en el zarandeador debate de qué debe escribirse. Y mucho me temo que si en semejante pelotera nos enredáramos, sacaríamos lo mismo que el legendario negro sacó del no menos legendario sermón. Camilo José Cela, en el último número de sus *Papeles de Son Armadans*, tira por la calle de en medio y sólo pide a la novela, para que sea tal, "un armazón, un esqueleto, que le reparta las carnes airosamente y con bien medido equilibrio", pero el esqueleto en cuestión no tiene según él por qué adaptarse a los cánones usuales. Nos decía muy poco hace Paco Fernández Santos que la novela no puede ser sociología, sino que el retazo de vida que en ella se cuenta debe entrañar una trasmisión al lector de vivencias en forma estética. A lo que Corrales Egea aducía que novelar el gran drama cotidiano del hombre, aquello de más importante que le pasa, requiere tomar materia prima que llaman (con razón o sin ella) "sociológica", pero que no es sino el meollo del drama de los hombres sobre esta tierra. Así que... así que pare usted de contar, porque me doy cuenta de que he saltado a pie juntillas sobre la mesa de mármol de la tertulia literaria, apasionada estos días con motivo de los premios que comentamos. Porque es el caso que ninguno de ellos, a excepción de *Les blés*, corresponde al tipo de novela clásica. ¿Y qué? Tendremos que terminar diciendo: la cuestión es escribir bien, que se entable la comunicación viva entre el escritor y el lector, y lo demás viene todo rodado.



"Una reunión celebrada esta semana en París"

Porque las fronteras del escritor se ensanchan cada día más en lo que toca a géneros literarios —cuya revisión se va haciendo indispensable— y porque las fronteras geográficas y estatales no le van en absoluto al hombre de letras, viene a cuento y cobra actualidad una reunión celebrada esta semana en París, que tiene jerarquía de acontecimiento literario: la del Consejo directivo de la Comunidad Europea de Escritores.

La Comunidad Europea de Escritores se fundó en 1959, por iniciativa principal de Gian Battista Angioletti, que ha sido su presidente hasta que la muerte lo sorprendió hace pocos meses. Para la Comunidad no hay ésta o aquella Europa, sino la Europa que cada cual hemos conocido en los mapas desde los primeros años de la escuela. Angioletti lo había dicho: "Nuestras naciones están ya demasiado divididas política y económicamente para que no busquemos unirnos, por lo menos bajo el signo de la poesía, del arte, de la pura actividad crítica." El primer Congreso de la Comunidad Europea de Escritores, reunido en Nápoles en 1960, afirmaba igualmente que la organización se creaba "con el fin de estimular, por encima de las diferencias ideológicas y políticas, una estrecha colaboración de los escritores europeos,

para todo aquello que concierne a los problemas profesionales de carácter moral y práctico, con objeto de favorecer la libre circulación de las obras del espíritu, solicitar coloquios, intercambios y traducciones que acrecienten el conocimiento y la solidaridad recíprocos, así como secundar toda iniciativa que asegure la dignidad y la autoridad de los escritores".

La Comunidad está destinada a "defender los intereses morales y materiales de los escritores (novelistas, poetas, ensayistas, colaboradores de la radio y la televisión, cineastas, filósofos, historiadores, sociólogos, etcétera) y éstos a su vez "se comprometen a despertar y a consolidar, entre las naciones, el espíritu de amistad y de paz". El Consejo directivo, reunido en París bajo la presidencia de André Chamson, el académico francés, ha comprobado con satisfacción que la Comunidad cuenta ya con más de un millar de afiliados; entre ellos citamos, un poco al azar, nombres como los de François Mauriac, Jean Paul Sartre, Eremburg, Cholókov, T. E. Eliot, Aldous Huxley, Alberto Moravia, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Cella, Goytisolo, Aleixandre, Arnold Zweig, Ivo Andrić (Premio Nobel, 1961), Pratolini, Celaya, Anne Seghers...

El escritor italiano Giancarlo Vigorelli es secretario general de la Comunidad y director de su revista, *Europa Literaria*, publicación de alta calidad y única en la que se publican, en igualdad de condiciones, textos literarios del este y del oeste europeos. Los vicepresidentes son André Chamson y el ruso Nicolai Bajan. Entre otros miembros del Comité director figuran José María Castellet (España), el poeta Jean Tardieu (Francia), Halldor Laxness (premio Nobel, Islandia), el novelista Laszlo Paszuth (Hungría), etcétera.

España está representada por más de cien escritores miembros de la Comunidad. Su delegación al próximo Congreso (Roma, marzo 11 a 16 de 1962) estará presidida por Camilo José Cela y el profesor Aranguren.

La Comunidad hace realidad de sus fines por medio de ediciones, en la medida de sus fuerzas. Hace poco publicó el libro de poemas de Jesús López Pacheco, *Pongo la mano sobre España*, y ahora saca a luz una selección de poemas de Tristan Tzara, de 1932 a 1961, con el sugestivo título de *De la coupe aux lèvres*.

Dicho todo lo precedente, con ese son monocorde de gaceta del que me cuesta trabajo liberarme para describir "los hechos acaecidos", vale la pena añadir todo lo simpático que ha sido este coloquio en el corazón de París entre escritores de veinticinco países europeos, amablemente acogidos por los anfitriones franceses: comidas, recepciones, charlas... todo en un espíritu de fraternidad que para sí quisieran los más empenachados diplomáticos. Alegría y sencillez en este coloquio, entre un trago y un bocadillo, de hombres como Sartre, Butor, Michel Mohrt, Tardieu, Coindreau, Vigorelli, Paolo Passolini, Castellet, Delibes, Mladenovic y tantos más. Y por último, la representación única del film *Accatone* en que Paolo Passolini, trocando la pluma por el "plateau" cinematográfico, ha dejado testimonio de un mundo sórdido, de contrastes violentos, de una sociedad que tiene vergüenza de mirarse a la cara en el espejo. Por eso, *Accatone* ha dado lugar en Roma a manifestaciones de jovenzuelos fascistas de la brutalidad que caracteriza esa especie zoológica. En París, Passolini, sentado junto a Ana Magnani y el productor Cino del Duca, ha presentado la película a los escritores de la Comunidad Europea y a sus invitados. El gesto era simpático, lo que no quiere decir que haya que romperse las manos aplaudiendo esta obra: la delectación de esos rincones sórdidos de lo humano puede que indigne a los neo-fascistas, pero no tiene mucha significación para los demás. Aquí, cuando se acaban de admirar las últimas obras de Armand Gatti y de René Clement, la tendencia a exaltar los valores humanos prevalece sobre la que se complace en los tonos negros.

Sin embargo, *Accatone* no solamente era lo anecdótico de este coloquio, sino también la prueba de que la Comunidad Europea de Escritores no toma partido por ésta o aquella tendencia artística, sino por la libre circulación de las obras del espíritu.

Y aquí concluiría si no fuera deber inexcusable informarles de algunos acontecimientos culturales más; por lo menos, del debate desarrollado ante seis mil personas (en su inmensa mayoría estudiantes)

en la Mutualité sobre un tema tan apasionante como "Dialéctica de la naturaleza, de la historia y del espíritu". ¿Las leyes generales del movimiento que constituyen la dialéctica, se encastillan en el proceso intelectual, rigen también los fenómenos de la vida social —y por ende de la historia— o van hasta los mecanismos de la vida biológica y física? Allí expusieron sus puntos de vista nada menos que Jean Paul Sartre, el profesor Hyppolite, director de la Escuela Normal superior y hegeliano de marca, el doctor Garaudy y el joven doctor Vigier, un discípulo de De Broglie que ha adquirido ya reputación internacional y que reivindica la concepción marxista de la ciencia. El acuerdo pudo obtenerse en cuanto a la vigencia de las leyes dialécticas en la dinámica social y, como era de esperar, no se llegó a lo mismo al tra-

tarse de dialéctica y naturaleza. Eso hubiera sido pedir peras al olmo, puesto que los "grandes espadas" de la filosofía que toreaban en esta corrida tienen todos concepciones bien arraigadas. Pero el debate no sólo fue interesante sino aleccionador y simpático. Estaba impregnado del mismo tono de tolerancia, de esfuerzo entre los hombres por saltar las barreras que con demasiada frecuencia les impiden entenderse. Yo no sé si es verdad aquello de que "hablando se entiende la gente", pero tengo por seguro que mientras se habla, mientras se discuten puntos de vista en una tribuna o en torno a una mesa —redonda o cuadrada, la forma se me importa un higo— se desarma la belicosidad de quienes sólo piensan en asestar rotundos cachiporrazos para "convencer" a los que tienen la desgracia de no pensar como ellos.

es un gran autor dramático que honra a España, y ha conseguido, con *Divinas palabras*, una de sus realizaciones más logradas, que apasiona y emociona al público. Es un buen síntoma, y hay que esperar que el éxito de esta función de desagravio para el injustamente olvidado Valle Inclán anime a otros directores de escena a desmenujar el estúpido teatro valleinclanesco, que tantas cosas puede decir, y tan hermosas, a las nuevas generaciones de aficionados españoles. El mes de diciembre es tradicionalmente en España el mes de la Lotería de Navidad, a la que ricos y pobres juegan siempre, los primeros para aumentar su riqueza, los pobres para salir de su pobreza. Pero al mismo tiempo, diciembre es también, como en Francia, el mes de otra lotería mucho más reducida, pero no menos famosa: la de los premios literarios. El primero que abre plaza es el premio Biblioteca Breve de novela, convocado por la editorial Seix Barral, de Barcelona, que acaba de ser concedido a un joven escritor, José Manuel Caballero Bonald, por su novela titulada *Dos días de septiembre*. El premio Biblioteca Breve, cuyo importe asciende a 100,000 pesetas (unos 1,660 dólares) es, a pesar de su reciente creación —sólo tiene tres años de vida— uno de los más

## Carta de España

Por nuestro CORRESPONSAL

Este año acaba de ser concedido el Premio de Letras al poeta Gerardo Diego, por su obra poética total, ya que no se concede a un autor por un solo libro, sino como premio a una vida enteramente consagrada a las letras. Y tal es el caso, ciertamente, de Gerardo Diego, que ha cumplido este año los 65, y que lleva más de cuarenta escribiendo versos, y ha publicado unos treinta libros de poesía, alternando el tono más tradicional y clásico con el ultraísmo y el surrealismo más radical. El premio de Letras lo ha alcanzado en pleno ímpetu de producción poética, pues en 1961 ha publicado varios libros, entre ellos *La rama*, *Glosa a Villamediana* y una edición aumentada de *Angeles de Compostela*, sin duda uno de sus más logrados libros.

Y ya que hablamos de libros, señalaré, entre las novedades literarias últimamente aparecidas en Madrid, un nuevo libro de Ortega, que con el título de *Vives-Goethe*, ha publicado la editorial Revista de Occidente en la serie de obras inéditas o póstumas del maestro. En él se recogen las conferencias que pronunció Ortega sobre Juan Luis Vives, el año 1940 en Buenos Aires, y sobre Goethe en Alemania y en los Estados Unidos, en 1949, con motivo del bicentenario del autor del *Fausto*. Otra novedad interesante es el libro de ensayos de Guillermo de Torre titulado *El fiel de la balanza*, publicado por la editorial Taurus, y en el que ha reunido el conocido crítico una serie de notables ensayos sobre Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, García Lorca, Jorge Guillén y Ortega. Cada vez se publican en España más libros de ensayo y de crítica, y su calidad parece superar a la que ostentan las numerosas novelas que, en general mediocres, aparecen en las librerías españolas.

Señalaré, por último, el éxito que acaba de obtener en un nuevo teatro madrileño, el Bellas Artes, el estreno de *Divinas palabras* de don Ramón del Valle Inclán, a los 25 años de la muerte del gran escritor gallego. El teatro de Valle Inclán, por su valentía y su crudeza, se hallaba prohibido por la censura franquista, y ésta es la primera vez que se representa una de sus obras desde 1939, o sea desde la terminación de la

guerra civil. Un gran director de escena, José Tamayo, ha logrado convencer a los censores franquistas de que Valle Inclán



"por su valentía y su crudeza se hallaba prohibido por la censura"

prestigiosos que se otorgan en España a novelas; junto al Nadal, al Planeta y al Gabriel Miró. Fundado por un joven editor, Carlos Barral, poeta y traductor de Rilke, y director de la colección Biblioteca Breve, se concedió por primera vez en 1958 a un joven de 21 años, Luis Goytisolo —hermano de Juan Goytisolo—, por su novela *Las afueras*, que ya ha sido traducida a varios idiomas. Al año siguiente, obtuvo el premio otro joven novelista de la nueva ola, Juan García Hortelano, con su novela *Nuevas amistades*, inserta también, como *Las afueras* de Luis Goytisolo, en la tendencia objetivista que hoy domina en gran parte de los jóvenes novelistas españoles. El premio se dejó desierto en 1960, por no encontrar el jurado suficiente calidad en las novelas presentadas. Hay que tener en cuenta, además, que este importante premio se fundó con el propósito públicamente difundido de favorecer el desarrollo de una corriente novelística renovadora en las letras españolas contemporáneas. Por tanto aquellos novelistas que presentan obras sujetas a las técnicas narrativas tradicionales, tienen muy poca probabilidad de llevarse el premio.

Pero quizá les interese a ustedes saber algo del novelista recientemente premiado. José Manuel Caballero Bonald es un joven escritor andaluz, nacido en Jerez de la Frontera en 1926. Hasta ahora, era conocido sólo como poeta, autor de cuatro libros de poemas, el primero aparecido en 1952 en la colección de poesía "Adonais" con el título *Las adivinaciones*, y el último, *Las horas muertas*, en 1959. Caballero Bonald ha obtenido dos importantes premios poéticos: el premio Boscán en 1958, y el de la Crítica en 1959. Su premio de novela ha sido una sorpresa, pues no había publicado nunca novela ni relato, y sólo poesía, más algún libro sobre baile y cante flamenco, tema que domina como buen andaluz.

¿Qué ha pretendido Caballero Bonald con su novela premiada *Dos días de septiembre*, escrita durante una estancia del autor en Colombia? "*Dos días de septiembre* —me dice Caballero Bonald— es una novela testimonial: pretende reproducir con la mayor objetividad posible una determinada situación social y moral de mi país. La acción se desarrolla en un espacio y un ambiente concretos —las industrias del vino en un pueblo andaluz— y en un tiempo igualmente definido: 1960. A lo largo de "dos días de septiembre", y proyectados sobre dos contradictorios planos sociales, unos seres oponen su absurda manera de vivir a otros seres que luchan por sobrevivir. Creo que este áspero contraste —añade— rige el tono y el ritmo de la novela, en la que he intentado incorporar alguna suerte de moralizadora denuncia."

Pero dejemos los premios literarios para hablar un poco de cine, y lamentar el tristísimo estado del cine español, buen negocio económico, pero con resultados artísticos lamentables. A la pobreza artística del cine hispánico contribuye la férrea censura, pero la censura no lo es todo. Si se exceptúan un par de directores —Bardem, Berlanga— hay falta de talento y de imaginación en las numerosas películas españolas que desfilan por las pantallas madrileñas. Se esperaba mucho del último film de Berlanga, *Plácido*. Berlanga es, con Bardem,

uno de los pocos directores de talento con que cuenta hoy el cine español, y dejo fuera a Buñuel porque ha dirigido en México casi todos sus films. Pero *Plácido* nos ha defraudado. La idea es excelente: una sátira de la falsa caridad que hipócritamente propaga el amor a un prójimo que nos tiene, en el fondo, sin cuidado. Bajo el lema "Sentad a un pobre en vuestra mesa", se desarrolla una campaña de Navidad en un barrio ma-

drileño, y surge la tragicomedia al morir en pleno festín uno de los pobres invitados a una confortable casa burguesa. La sátira es aguda y valiente, pero a los personajes les falta humanidad, están dibujados como en caricatura, y aunque hay un par de situaciones divertidas, el film no nos convence sino en muy pocos momentos. Lo que pudo ser una gran película, se queda en tímido intento frustrado.

## Carta de Estados Unidos

Por Manuel DURÁN

La nueva obra teatral de Tennessee Williams, ya próxima a estrenarse en Nueva York, habrá de ser de especial interés para el público mexicano cuando se traduzca y presente en México, cosa que no tardará mucho en ocurrir. En efecto: la acción se sitúa en un pequeño hotel de Acapulco. Williams, que con su bigotito pasaría fácilmente por mexicano o sudamericano, ha tratado ya temas hispánicos en otras ocasiones, específicamente en su magnífico y caótico *Camino real*. En esta ocasión México ofrece más bien un telón de fondo y ciertos personajes secundarios; los personajes principales son norteamericanos que han llegado a México huyendo de su pasado, como el guía de turistas O'Neal, que era anteriormente pastor protestante en Virginia y debido a su desordenada vida sexual se vio obligado a abandonar su grey, yendo a parar a un hotel de tercera clase en Acapulco. La propietaria del mismo toma la iniciativa al entrever el pasado de O'Neal, precisamente cuando éste se había prometido reformarse. La obra, que conocemos únicamente en su versión primera, en un acto, que se representó hace varios años en el festival de Spoleto, ha quedado totalmente refundida: es ésta la cuarta versión, y Williams se ha pasado más de dos años retocándola. Se titula *Night of the iguana*, *La noche de la iguana*. Bette Davis desempeñará en Nueva York el papel de la propietaria sensual y sin escrúpulos; y un joven actor, casi desconocido todavía, el del ex pastor protestante. El ambiente de la obra, tal como la conocemos, es una mezcla de sensualidad y crueldad; el título se relaciona con una iguana capturada y herida que los criados del hotel han amarrado a un poste y que simboliza sucesivamente al ministro protestante y a otros personajes, tales como un viejo poeta de 98 años y carácter indomable, y varias solteronas pintorescas y arruinadas.

Pasando a un tema de carácter necrológico: la noticia de la muerte del gran humorista James Thurber, acaecida hace pocos días, ha conternado a todos los amantes de la literatura norteamericana. Thurber era único, insustituible, como lo es todo gran artista. Su mezcla de ironía, candor y espíritu crítico, junto con un sentido muy desarrollado de lo grotesco y lo absurdo, lo había convertido en el mejor, más divertido y, quizá también, más efectivo de los críticos de la sociedad norteamericana, y también del mundo moderno en general. Era, además, excelente escritor, con un estilo preciso, con insospechados giros de lenguaje; conocía a fondo el idioma inglés, y emplea-

ba siempre la palabra exacta. Algunos de sus cuentos han pasado a la categoría de pequeñas obras maestras, y dentro de dos o tres siglos, estamos seguros de ello, seguirán leyéndose y siendo admirados y aplaudidos. Sus dibujos, chistes y "cartones" son parte misma de la cultura norteamericana de hoy.

No queremos insinuar, por otra parte, que Norteamérica se haya quedado sin humoristas. Quizá abunden más hoy en día los buenos humoristas que los buenos novelistas. Después de todo, ¿caso no es éste el país de Mark Twain? Una lista de los principales humoristas incluiría, en literatura, a S. J. Perelman, Peter De Vries y Patrick Dennis, trinidad ya bien establecida, a la que hay que añadir el nombre de Alexander King, autor cuyos libros semi-autobiográficos han alcanzado estos últimos años un número casi fabuloso de ventas, debido en parte a sus propios méritos, y en parte a la propaganda que le ha hecho Jack Paar en un famoso programa de televisión. En cuanto al humorismo de dibujos, caricaturas y "cartones", quizá los lectores mexicanos estén tan al corriente como cualquier residente en Estados Unidos, ya que esta forma de ingenio cruza las fronteras con gran facilidad. En todo caso los nombres de Vergil Partch, Co-bean, Peter Arno, Charles Addams y sobre todo Jules Pfeiffer son bien conocidos, o deberían serlo, en México. Un género muy norteamericano es el del humorismo en discos: es decir, la reproducción, y gran difusión, a base de discos, de números humorísticos representados en un cabaret o una sala de espectáculos. A los conocedores del inglés les recomendamos especialmente los discos de Mike Nichols y Elaine May, mezcla de fantasía, crítica social, mímica, y crítica del "eterno femenino", de efecto cómico irresistible.

En fin: la importancia del humorismo en la cultura y la sociedad norteamericanas es tal que las obras sobre sociología y sobre historia de Estados Unidos se ven obligadas a tenerlo en cuenta como factor diferencial, y Turner, en su famoso libro sobre el influjo del oeste, de la colonización de las tierras del oeste, sobre la sociedad y la cultura, dedica todo un capítulo a observar la forma en que el humorismo norteamericano difiere del inglés, y expone su teoría de que fue la vida en los campos de mineros o de leñadores, vida democrática y algo violenta, la que dio forma al humorismo norteamericano. En todo caso es evidente que el humorismo norteamericano no es exactamente ni como el inglés, ni como el mexicano, ni como el de otros países que

conocemos, si bien la gran difusión de la cultura norteamericana hace que el tipo de humor de Estados Unidos vaya siendo aceptado en todas partes y acabe infiltrando los productos autóctonos de otros países. Y es evidente también que la vida norteamericana, con su fondo de energía desbordada, de violencia latente, de ambiciones victoriosas o frustradas, necesita toda una serie de dispositivos que frenen o suavicen los rozamientos, los choques, las fricciones. Una forma de amortiguar esta energía desbordada es el espacio: aislarse gracias al espacio, protegerse mediante las grandes distancias. Si las cosas se presentan demasiado difíciles, el norteamericano cambia de ciudad, de región, de profesión, de esposa, e incluso de nombre. Hay espacio de sobra para efectuar todos estos cambios y volver a empezar una y otra vez: o por lo menos así parece, aunque en la práctica las restricciones no tardan en aparecer. Pero el humorismo es también un magnífico lubricante, que amortigua los choques, y, como el aceite en una herida, obra como bálsamo calmante y suaviza los golpes que la ambición y la despiadada competencia social pueden propinar en cualquier momento al habitante de este país. El exceso de ambición —o la falta de éxito— suelen desembocar en la úlcera estomacal, la crisis de nervios, o ambas cosas; el humorismo devuelve al norteamericano que de veras lo posee un sentido de la perspectiva, de las proporciones justas, que le ayuda a corregir su exigencia frente a sí mismo y a su sociedad. Actúa, con frecuencia, como una especie de calmante moral, distiende los nervios y las voluntades excesivamente tensos. En un país que consume al año una cantidad casi astronómica de calmantes farmacéuticos, el humorismo resulta relativamente barato y mucho más agradable.

Es un hecho público y notorio que la literatura norteamericana no se encuentra en la actualidad en una de sus etapas más brillantes. Escasean los nuevos valores; apenas si cabe hablar de dos o tres, como Bernard Malamud y J. D. Salinger; algunos escritores que prometían mucho hace unos años, como Norman Mailer y Truman Capote, no han dado lo que de ellos se esperaba y parecen incapaces de hacerlo. En poesía abundan la técnica y el talento, escasean el genio y la originalidad. El teatro se sostiene gracias a media docena de personalidades que escriben relativamente poco, y cada año se estrenan menos obras originales escritas por norteamericanos.

Todo ello es cierto. Y sin embargo hay un sector de la literatura norteamericana que posee todavía una notable vitalidad: es el ensayo. Quizá porque vivimos en una época compleja, que cambia muy aprisa, y en la cual el ensayista trata de darnos mapa y brújula para que los cambios no nos desorienten demasiado; quizá porque muchos escritores norteamericanos no son plenamente artistas pero sí hombres cuidadosos y concienzudos que investigan a fondo ciertos problemas antes de presentarlos al público. El caso es que el ensayo es actualmente el género que más brilla, y los libros de ensayos se venden tanto como las novelas, a veces mucho más. Incluso, a veces, se venden, inesperadamente, libros de ensayos técnicos o casi técnicos, científicos o de vulgarización: así los libros escritos sobre problemas económicos por Walt Rostow

y por Galbraith se han convertido con frecuencia en "best-sellers", y hay quien dice que Rostow está sustituyendo ya al ilustre Maynard Keynes en el altar mayor de los economistas de Estados Unidos. Igual ocurre también con ciertos libros de tema sociológico, como los de David Riesman y Vance Packard: el público se los disputa, los compra por centenares de millares, ansioso de contemplarse en ese espejo turbio y algo inquietante que le tiende el análisis sociológico.

Decimos todo esto porque en estas últimas semanas han aparecido en Estados Unidos varios libros de ensayos que prometen ejercer influencia especialmente poderosa: son interesantes, están bien escritos, y contribuyen a revelar al norteamericano medio algo importante acerca de sí mismo o del hombre en general. Me refiero, en particular, al libro de Robert Ardrey titulado *African Genesis*, acerca del origen del hombre primitivo; al libro de John A. Kouwenhoven titulado *The Beer Can by the Highway*, que contiene, entre numerosos y divertidos ejemplos concretos de la vida en Estados Unidos, toda una teoría sociológica y filosófica acerca del desarrollo y las características centrales de la sociedad norteamericana. Y finalmente a un libro de "super-periodismo", por decirlo así, es decir, de análisis de hechos y noticias en un plano cuidadoso e inteligente, llevado a cabo por John Bainbridge en su obra *The Super-Americans*, que no es ni más ni menos que la crónica del Estado de Texas, con su historia, su mentalidad peculiar, el análisis de los acontecimientos que han contribuido a moldearla, etcétera. Los tres libros son relativamente caros. Si el precio de los libros resulta en México a veces más elevado de lo que querríamos, siempre cabe consolarse pensando, por ejemplo, en que el primero de los libros que hemos mencionado cuesta 6 dólares 95 centavos; el segundo, 4.50; y el tercero, 5.95. Comprar los tres a la vez equivale a gastarse una pequeña fortuna. Por suerte, las bibliotecas de Estados Unidos siguen funcionando a la perfección, y no es difícil hallar estos libros en cualquier biblioteca pública, que permite a sus lectores, por otra parte, llevarse los libros a su hogar, para leerlos con tranquilidad al lado de un buen fuego en la chimenea, mientras suenan los

compases de alguna composición clásica. Por otra parte, este idílico ambiente casero no cuadra muy bien con el contenido del primero de los libros mencionados, *African Genesis*, relato más bien sangriento y sombrío en que se subraya el origen animal de ciertas características sociales del hombre. Pero éste es también el libro que nos parece más importante, y sin duda va a dar origen a una larga serie de controversias y debates. Desde luego, el estudio en cuestión no es en el fondo más que la vulgarización de las ideas del antropólogo Raymond Dart, y el autor, Robert Ardrey, es un dramaturgo norteamericano que ha abandonado la literatura en favor de la especulación científica. La revista *Life* ha publicado un artículo, que sin duda ha aparecido también en la versión española de la misma revista, firmado por Kenneth MacLeish, acerca del libro y sus teorías. Yo he preguntado a varios antropólogos de la Universidad de Yale qué pensaban acerca de la obra; todos ellos me han contestado, algo irritados, que el libro les parecía interesante pero algo exagerado, con una presentación demasiado literaria y unas conclusiones algo forzadas. A regañadientes han admitido que se trata de una obra revolucionaria que habrá de tener un impacto profundo en la antropología moderna. (Yale es buen plantel de antropólogos; basta recordar que aquí enseñó casi toda su vida el gran Ralph Linton, y también el ilustre George Gaylord Simpson.) Las conclusiones de Ardrey son las siguientes: el hombre aparece por primera vez, con características que podemos considerar humanas, en África, y no en Asia como se había creído por muchos años; no inventa formas de vida sociales, sino que las hereda del antropeide del que desciende, y en particular hereda cierto tipo de organización territorial, existente en muchas especies animales, y sobre todo entre los pájaros y los simios. Señalemos de paso en este punto que Ardrey cree ver en estas costumbres pre-humanas el origen, embrionario pero decisivo, del nacionalismo y de las guerras. Finalmente, el hombre no inventó armas e instrumentos, sino que, en cierta forma, fue "inventado" por ellos, es decir, que antes de que pudiera desarrollar un cerebro típicamente humano, estaba ya manejando instrumentos



"La vida norteamericana con su fondo de energía desbordante"

# Carta de Buenos Aires

Por Arnoldo LIBERMAN

y armas de muerte y destrucción, y fue precisamente la necesidad de adaptarse al manejo y construcción de armas e instrumentos cada vez más complicados lo que poco a poco acabó por desarrollar su cerebro, hasta que adquirió el volumen y la versatilidad que llamamos específicamente humanos. El libro está lleno de detalles curiosos, significativos, y que parecen convincentes. Veamos, sin embargo, antes de entusiasmarnos demasiado por algunas de sus conclusiones, lo que dice el antropólogo Marston Bates, de la Universidad de Michigan, acerca de estas ideas: "Concuerdo con Ardrey en que nuestros antepasados prehumanos fueron muy probablemente animales dotados del instinto de 'territorio': es decir, se movían en una zona o terreno de caza bien definido, y lo más probable es que los intrusos que procedían de zonas vecinas fueran combatidos si trataban de robar caza. También contamos con pruebas contundentes que demuestran que en todas partes los seres humanos y los prehumanos han estado matándose unos a otros durante muchísimos años. Cosa curiosa, pues las disputas 'territoriales' entre los demás animales raras veces resultan fatales. Konrad Lorenz, estudioso austriaco que ha observado las costumbres de los animales, lo explica como consecuencia de que la evolución cultural de las armas se adelantó a la evolución biológica de las inhibiciones, lo cual parece plausible. Pero ¿y la guerra? Quizá las disputas de familias rivales en las montañas de Kentucky o de Albania son restos de la expresión de este instinto 'territorial'. Sin embargo, para alcanzar siquiera a vislumbrar una posible explicación del fenómeno de la guerra, tenemos que atenernos a la experiencia humana, a ideas similares a las que expone Lewis Mumford acerca del carácter del cambio mediante el cual los hombres pasaron del poblado a la ciudad y a la ciudad-Estado. Un petirrojo que defiende su terreno en mi jardín no me ayuda en absoluto a comprender este fenómeno." Y también: "Hay un abismo de experiencias humanas entre el petirrojo —o el gibón o el babuino— y el soldado orientado por propaganda patriótica que pilotea un avión cargado de bombas atómicas." En fin: si bien muchas de las ideas expuestas en el libro de Ardrey, y vulgarizadas por la revista *Life*, pueden resultar de gran interés como punto de partida para una especulación antropológica de altura, debemos desconfiar de algunas de sus conclusiones. Ya Pascal afirmaba que el hombre se halla a medio camino entre el ángel y el animal, y que cuando pretende elevarse hasta el ángel suele caer al nivel del animal. Y aun cuando el subrayar los descubrimientos de la conducta de los animales, y ponerlos en contacto con la paleontología humana y la psicología de hoy es tarea tan fructuosa como necesaria, creemos que si bien el hombre se comporta con frecuencia como un simio, hay sin embargo en él profundas diferencias que lo separan del simio, incluso diferencias de origen e intencionalidad. Quizá Ardrey ha ido demasiado lejos. Por otra parte, basta con recordar los alaridos de indignación que acogieron las primeras hipótesis de Darwin y Huxley para comprender que una actitud negativa ante tales descubrimientos siempre resulta más fácil y más cómoda que un interés positivo, incluso con las necesarias reservas.

Voy a referirme en esta carta a las obras argentinas que considero importantes, y que, con justicia, se entreveran en las listas de "best-sellers", junto a Lawrence Durrell, Jean Paul Sartre o Juan Goytisolo. Hablaremos primeramente de un joven cuentista, de militancia católica: Dalmiro Sáenz. *No*, el segundo de sus libros de cuentos, ha llegado ya a un tiraje de 15 mil ejemplares, cosa verdaderamente inusitada para un libro de ficción de escritor argentino. Este notable éxito de Sáenz, y de su editor Juan Goyanarte, ha motivado, como es lógico, que su primer libro de cuentos, *Setenta veces siete*, publicado hace algunos años, se haya convertido también en un "best-seller" 1961. En nuestra opinión *No* es muy inferior a este primer libro de Sáenz, escritor de incuestionable talento y poseedor de una prosa de la más estricta estirpe faulkneriana (en nuestro país también se trata de emular, mejor dicho de imitar, escrupulosamente, a Faulkner). Sus temas son de un desnudo realismo y de permanente compulsión humana, características que hicieron decir a Abelardo Castillo, otro talentoso cuentista joven, que la prosa de Dalmiro Sáenz es una "prosa a cachetadas". Sáenz maneja con pericia el mecanismo del cuento, sus resortes íntimos, sus espectacularidades últimas, su asombro escueto y descarnado, pero en *No* se deja arrastrar por una obsesionante temática sexual que agota, en sus personajes, toda la realidad. Lo que es falso. La imagen del mundo de un autor o de sus hijos literarios no puede, cotidianamente, reducirse al sexo y sólo al sexo. Hay en ello una limitación (ausente en *Setenta veces siete*) que puede hacer que ese autor pague un oneroso impuesto a la eternidad: no participar de ella. No se puede —como lo diría Ernesto Sábato— encarar la realidad para pintar de ella sólo lo que está a la derecha y arriba, olvidando el resto de las zonas. O el arte es integral y retoma la condición humana en su totalidad, o fracasa en su intento de interpretar el hombre y el mundo, y dar de ellos su más completa expresión.

Otro de los libros de gran éxito de venta ha sido la primera novela de Julio Cortázar, *Los premios*, publicada por editorial Sudamericana. Cortázar es, a juicio de Roger Caillois, el segundo (con méritos de primero) de nuestros cuentistas. Borges sería el primero (eventualmente el segundo). Compartimos este juicio. No creemos que exista todavía un escritor argentino de ficción —salvo el nombrado *Magister Ludi* Jorge Luis Borges— que esgrima ese notable talento y esa despiadada lucidez con los que Julio Cortázar lucubra la temática y la escritura de sus imagerías. Su *Bestiario*, sus *Armas secretas* (donde quizá se encuentre uno de los cuentos más bellos que hayamos leído: "El perseguidor"), son obras de un refinado y extraño lenguaje formal y de una sustanciosa y prolija gestación de personajes antológicos. En *Final de juego*, cuentos de Cortázar publicados en México, sucede lo mismo, y allí está su cuento "Torito" para abrirle a cualquiera las puertas de la eternidad, "las puertas del cielo", como diría el

mismo Cortázar. *Los premios*, obra incuestionablemente profunda, rica, plena de alegorías (pese a la nota final del autor curándose en salud y atajándose preventivamente de supuestas interpretaciones de esta índole), nos parece, sin embargo, de menor validez artística dentro del contexto general de las obras de Cortázar. Comparto con Juan Vicente Melo, redactor de la revista *Universidad de México*, la interpretación de *Los premios* como un prolifero y diversificado mural, vasto de connotación humana y metafísica, pero insisto en su secundaridad respecto a las definitivas narraciones que Cortázar nos acerca —"entre sueño y presencia"— en los libros primeramente citados. Ninguno de los personajes que cruzan las páginas de esta novela, con su carga de humillación, de tristeza, bondad, locura, hipocresía o elementalidad, puede parangonarse, por ejemplo, a esos dos personajes, a esas dos desgarradas biografías hechas de lamento, hueso y carnadura, que son el Justo Suárez de "Torito" o el Charlie Parker de "El perseguidor". No obstante, *Los premios* debe ser, por sus valores indiscutibles, la mejor novela de 1961 publicada en nuestro país de autor argentino.

También Beatriz Guido ha publicado este año —hace algunas semanas— sus cuentos, bajo el título de *La mano en la trampa*. Dos de ellos fueron trasladados al cine por Leopoldo Torre Nilsson. Esto, naturalmente, ha colaborado en la venta de esta nueva obra de la singular novelista, discutida, ensalzada, vituperada, pero presente, sin lugar a dudas, entre las mejores expresiones literarias de este país. Su novela *Fin de fiesta* (también trasladada al cine por Torre Nilsson) la colocó entre los pocos escritores que han intentado interpretar, con mayor o menor fortuna, con mayor o menor autenticidad, los diversos aspectos de nuestra múltiple realidad. No nos contamos entre los admiradores incondicionales de Beatriz Guido. Por el contrario, en varias ocasiones, hemos hecho pública nuestra discrepancia ante su manera de encarar las cosas, ante su forma de deletrear el mundo y la sociedad de su tiempo, pero, no por ello —y esto es lo que reprochamos a algunos obcecados detractores de la novelista— vamos a negar sus méritos, sus sólidos méritos creadores. Existe sí en su obra una imagen caprichosa del medio ambiente que la rodea, y caprichosa no en su retrato sino en sus limitaciones, dado que Beatriz Guido no parece poder superar su origen de alta burguesía y su casi continuada frivolidad personal. Quizá esto consecuencia de aquello. Pero, es en ese testimonio por descuido, en esa explicable repulsión que —con excepciones— nos producen sus personajes, en esos deleznales temperamentos burgueses, en los que encontramos, como en ninguna otra obra argentina, la denuncia, "la delación" (como diría Castillo) de una sociedad que se muere, de una sociedad en desintegración, de una clase social que el proceso histórico va arrinconando hasta dejar al margen. Lo reprochable es que Beatriz Guido nos enfrenta con este problema *tangencialmente*, a través de con-

flictos adolescentes y principios éticos y sexuales puestos medianamente en cuestión. Lo no reprochable, su virtud más encaramada, es la creación de atmósfera, de clima, denominador común de toda su obra (*La casa del ángel*, *La caída*, *Fin de fiesta*, *El secuestrador*). En esto Beatriz Guido se muestra de consumada maestría.

Otro novelista del cual hay que hablar es, sin dudas, de Ernesto Sábato. No porque este año haya publicado algún nuevo libro, aunque se reeditó en la Colección Mirasol de la Fabril Editora su hasta ahora única novela, *El túnel*, sino por su vigencia humana, por su contemporaneidad sin artificio ni escapismos, por su lúcida conciencia de hombre de estos días. Sábato, cuya única obra de ficción contó con los espaldarazos nada desdeñables de Albert Camus y Graham Greene, es, desde que Ezequiel Martínez Estrada se nos fuera para vivir en Cuba, el más comprometido de nuestros escritores. El presente es para él un interrogatorio angustiada, matriz genuina de verdaderas transformaciones humanas, y desde la angustia, desde la inquietud y el estremecimiento metafísico, Sábato —como muchos de los escritores de hoy— ha pasado a dar su “aquí estoy” en los hondos y dramáticos problemas sociales y políticos que aquejan al hombre de la calle. Pocos como él han tomado tanta conciencia de esta necesidad de volcarse, como intelectuales, al campo de la lucha civil, de la militancia humana, para ser no sólo testigo sino protagonista de nuestro tiempo. Se cuentan con los dedos de la mano en este país los escritores de la enjundia de Sábato, escritores que hayan hecho suyas aquellas palabras de Arthur Miller: “El arte es una profunda jurisprudencia.” Por eso es de la más estricta justicia nombrarlo en un resumen de la actividad creadora en la Argentina. Naturalmente que por su misma honestidad, su misma lucidez sin concesiones, Sábato es punto de ataque de todas las artillerías verborreicas y ortodoxas que funcionan en este país, desde la extrema derecha a la extrema izquierda. Para el primero de marzo del año 62 está anunciada la publicación de una novela-río de Sábato titulada *Sobre héroes y tumbas*, algunos de cuyos capítulos ya han sido adelantados por las revistas literarias *Sur* y *El Escarabajo de Oro*. Con respecto a la primera de las revistas citadas es interesante

consignar que Sábato ha dejado de pertenecer a su consejo de redacción a raíz de desavenencias políticas con la directora, Victoria Ocampo, en la interpretación de los fenómenos peronista y castrotrista, y también en solidaridad con la renuncia de José Bianco a la secretaría de redacción —puesto que ocupó durante casi tres decenios— a consecuencia de su viaje a Cuba. Con estas renunciadas *Sur* pierde a dos de sus más inteligentes colaboradores, y, a su vez, la apariencia de revista ecléctica, equilibrada, que en realidad nunca fue. Persisten aún en el comité de colaboración Waldo Franck, Ezequiel Martínez Estrada y María Rosa Oliver. No creemos que tarden en renunciar. Es de interés reproducir un párrafo de la carta que Ernesto Sábato dirigió a Mario Amadeo bajo el título de “El otro rostro del peronismo” y en la que el escritor da su versión analítica de la década peronista, “la década infame”, como fue llamada. Éste fue uno de los puntos de fricción con la directora de *Sur*. Vamos al texto. Dice Sábato: “La mayor parte de los partidos y de la ‘inteligentsia’, en vez de intentar una comprensión del problema nacional y de desentrañar lo que en el movimiento [peronista] confuso había de genuino, de inevitable y justo, nos habíamos entregado al escarnio, a la mofa, al *bon mot* de sociedad. Subestimación que en absoluto correspondía al hecho real, ya que si en el peronismo había mucho de menosprecio o de burla, había también mucho de histórico y de justiciero. Se me dirá que no debemos ahora incurrir en el sentimentalismo de considerar la situación de las masas desposeídas, olvidando las persecuciones que el peronismo llevó contra sus adversarios: las torturas a estudiantes, los exilios, el sitio por hambre a la mayor parte de los funcionarios y profesores, el insulto cotidiano, los robos, los crímenes, las exacciones. Nadie pretende semejante injusticia, al revés. Lo que aquí se intenta demostrar es que si Perón congregó en torno de sí criminales mercenarios croatas y polacos, a ladrones como Duarte, a aventureros como Jorge Antonio, a amorales como Méndez San Martín, junto a miles de resentidos y canallas, también es verdad que no podemos identificar todo el inmenso movimiento con crímenes, robos y aventurerismo. [...] Y entonces las han insultado, las han calificado de chusma, de cabecitas negras, de descamisados; ya

que todos estos calificativos fueron inventados por la izquierda antes que maquiavélicamente el demagogo las empleara con simulado cariño. Para esos teóricos de la lucha de clases hay por lo visto dos proletariados muy diferentes, que se diferencian entre sí como la Virtud tal como es definida por Sócrates en los *Diálogos*, y la imperfecta y mezclada virtud del propio maestro de la juventud ateniense: un proletariado platónico, que se encuentra en los libros de Marx, y un proletariado grosero, impuro y mal-educado que desfilaba en alpargatas tocando el bombo.” Y termina Ernesto Sábato su requisitoria: “en el movimiento peronista no sólo hubo bajas pasiones y apetitos puramente materiales: hubo un genuino fervor espiritual, una fe pararreliosa en un conductor que les hablaba como a seres humanos, no como a parias. Había en ese complejo movimiento —y lo sigue habiendo— algo mucho más potente y profundo que un mero deseo de bienes materiales: había una justificada ansia de justicia y de reconocimiento, frente a una sociedad egoísta y fría, que siempre los había tenido olvidados.”

Vayamos a otro escritor argentino, David Viñas, de quien, como del anterior, se puede decir que ha hecho que la palabra “intelectual” (puesta en cuestión repetidas veces, muchas en sentido despreciativo), recupere su prístina acepción, su legítimo significado primitivo. David Viñas, autor de *Cayó sobre su rostro* (Premio Municipal y Premio Gerchunoff 1955), *Los años despiadados* (1956), *Un Dios cotidiano* (1957), y *Los dueños de la tierra* (1958), novela que considero una de las mejores que se hayan escrito en América, acaba de ver terminado de filmar su tercer argumento cinematográfico: *Dar la cara* (los anteriores fueron *El jefe* y *El candidato*). Este film ya está siendo sonorizado y será, seguramente, presentado en el Festival de Mar del Plata en 1962. Su título me recuerda, por su identidad y por la temática del film, aquellas palabras de Sartre en *Qué es la literatura*: “Si se nos dice que somos pueriles al pensar que vamos a cambiar el curso del mundo, responderemos que no nos hacemos ilusiones, pero que conviene, sin embargo, que se digan ciertas cosas, aunque sólo sea para salvar la cara ante nuestros hijos.” El director de este film, que ha despertado tensa expectativa en el mundo del cine y de las letras, es José Martínez Suárez, joven director con agallas y deseos enormes de decir las cosas tal como son. Ya en 1960 nos había dado *El crack*, testimonio abrumador y valiente sobre los negociados del deporte más popular en la Argentina, el fútbol. Hoy reincide con el nombrado argumento de David Viñas, argumento que conozco y que considero pleno de madurez, de convincente realismo, encarrado con un disconformismo dramático y positivo, sin visiones siniestras del mundo, con penetrante capacidad de análisis de nuestra realidad, una realidad sombría pero a la que hay que encontrar salida. Sus personajes no son arquetipos de nuestra juventud desorientada —esa juventud que Viñas pintó en *El jefe*, juventud de rock-and-roll y mezcalina, de mediocridad y frustración—, sino que son hombres jóvenes, fervorosos, que buscan otorgar un sentido a sus vidas. Esperamos con fe esta nueva manifestación de este joven y consagrado escritor argentino.



“un resumen de la actividad creadora en la Argentina”

# MUSICA

## Acorde menor

Por Juan Vicente MELO

PRELUDIO. El 18 de junio cumplirá Igor Stravinski sus primeros ochenta años de vida (el aniversario reviste especial significación si recordamos que en 1962 se celebrará también el centenario del nacimiento de Debussy; una al lado de la otra, las fechas nos sirven para comprender mejor lo que ha ocurrido en la música durante la primera mitad del siglo xx). Animados por el cumpleaños, los directores del Instituto Nacional de Bellas Artes invitaron a Stravinski a dirigir dos conciertos con la ayuda, inevitable, de Robert Craft, confidente del maestro. Hace cinco años, en ocasión de otro aniversario, la ciudad de Los Ángeles dedicó una sesión especial a Stravinski; en ese programa fue incluido el ballet *Agon*, una de las últimas partituras del gran clásico musical de nuestro siglo. Hoy, correspondiendo al homenaje mexicano, nos regala las primicias de su obra más reciente, una *boutade* que, como de costumbre, habrá de desconcertar y sorprender a crítica y público, siempre en retraso respecto a la vasta y contradictoria producción de Stravinski.

Stravinski y Craft encontraron una orquesta cansada y sin muchos deseos de responder con entusiasmo a la dignidad del compositor y a la grave solemnidad de su confidente. Por otra parte, el público asistió a estos festejos con desgano y en poco número. El programa estaba dividido en dos partes: la primera, a cargo de Craft, comprendía el estreno mundial del *Tango* dedicado a México, y una serie de obras menores correspondientes a chispeantes encargos comerciales: las *Escenas de ballet*, destinadas a servir de apoteosis en uno de los *shows* de *Mr. Billy Roses* (1944); la *Polka de circo* (1942), compuesta para el circo Barnum and Bailey, cuyo estreno se efectuó en el Madison Square Garden con Vera Zorina y unos elefantes; el *Scherzo a la rusa* (1944), destinado al conjunto de Paul Whiteman, creador del género *Rapsodia en azul*, y los *Cuatro estudios para orquesta* que, en realidad, son la transcripción de las *Tres piezas para cuerda* de 1914 y de un *Estudio para pianola*, de "ambiente" español, de 1917 (no resulta inoportuno recordar que las *Tres piezas para cuerda*, programadas en el primer festival de música contemporánea en México, escritas después de *La consagración de la primavera*, representan un curioso experimento de orden sonoro muy próximo a los realizados en ese tiempo por Schoenberg y a los que ahora se dedica el propio Stravinski). En la segunda parte, el compositor dirigió *El beso del hada*, divertimento dedicado a la musa inspiradora de Chaikovski y uno de los ballets "blancos" más caros a Stravinski.

Poco habremos de decir de la primera mitad del programa, salvo que Robert Craft, pese a la "exactitud" y otras virtudes que le atribuyen los *connaisseurs* bellasartinos, es uno de los directores más aburridos y solemnes que registra la historia de la humanidad. Al poco interés de las obras, se sumó la astenia de los músicos como traductores de los gestos y ademanes metronómicamente objetivos del buen y fiel secretario perpetuo.

Tampoco nos detendremos en analizar la labor de Stravinski como director de orquesta, trabajo al que ha dedicado buena parte de sus energías. Nos basta con recordar, una vez más, un párrafo de las *Nuevas crónicas de mi vida*: "No me corresponde juzgar mis propias ejecuciones, pero lo que puedo afirmar es que, gracias a la experiencia adquirida durante mis numerosas giras, en las que he dirigido orquestas de todo orden, he llegado a obtener lo que yo quería, y como lo quería." No nos queda más remedio que aceptar, entonces, que *El beso del hada*, en manos de su autor, es una partitura desganada, mortalmente envuelta en suaves medidas no muy bien contadas por los instrumentistas. Pero poco importa esto; lo que sí nos interesa es dejar constancia de otra verdad: a los 34 años, *El beso del hada* tiene una grandeza que sólo conoce la verdadera juventud. Vieja desde su nacimiento por estar dedicada a reestablecer un romanti-

cismo de *tutus blancs* y de "paisajes suizos, con personajes vestidos a la manera de los primeros turistas mezclándose a los amables aldeanos de la vieja tradición teatral", esta alegoría conoce ahora un peso —digamos corporal—, un afán de perdurar y no morir cuyas verdaderas raíces se hallan en la vejez de espíritu de Chaikovski y en las razones de amor de Stravinski por ese gran compositor.

De este prelude de aniversario recordaremos la figura de Stravinski: el caminar torpe, los ojos cargados de una nueva mirada, las enormes y poderosas manos, el resumen de una sorprendente aventura que, afortunadamente, no ha terminado.

CORAL. En México todavía resulta extraño escuchar, en sala de conciertos, una obra de Webern. A casi treinta años de su muerte —una muerte novelescamente trágica, no desprovista de sentido moral, en notable contradicción con la existencia apasible— este gran compositor, espíritu santo de la trinidad musical vienesa, es prácticamente un desconocido entre nosotros. Por tanto, no podemos dejar de registrar aquí el interés del violinista Manuel Enríquez —talentoso compositor, además— al incluir las *Cuatro*



La musa inspiradora de Stravinski

piezas para violín y piano, opus 7 (1910), en el recital que ofreció, con la colaboración de Alicia Urreta y a fines del año pasado en la Casa del Lago. Al lado de la árida *Sonatina* de Chávez, de una agradable *Suite romántica* del propio Enriquez, de la presuntuosa *Sonata* de Copland y de las *Tres piezas* de Revueltas (que bien podían conocer los violinistas para renovar sus sarasateados *encores*), los cuatro mínimos trozos de Webern volvieron a sorprendernos por el indescribable misterio de que están cargados. Misterio en la concisión, en la heroica voluntad de concisión. Y también, en el origen de esa sensibilidad auditiva, de la extrema pureza que significa la *necesidad* de un nuevo orden. Auténtico clásico de nuestro siglo, uno de los más grandes autores del tiempo que nos ha tocado vivir, Webern es el descubridor de un mundo sonoro que nuestros contemporáneos exploran y enriquecen con una energía no exenta, en ciertos casos, de falso criterio matemático. Misterio, hemos dicho como resumen de la obra weberniana. Pero misterio luminoso, porque la luz se hace a cada momento, porque la luminosidad es el rasgo imprescindible, el "valor" primero y último de este admirable trabajo. Justo es que sea conocido entre nosotros.

Como intérprete de Webern, Manuel Enriquez subordina los afanes exhibicionistas, todo *slogan* de vanguardia, al respeto escrupuloso por el texto. Ya en una audición de la *Fantasia* de Schoenberg, pudimos constatar que se halla particularmente dotado para esta música. A la exacta observación de todos los valores sonoros, a la ejemplar traducción de esa atmósfera luminosa, debemos anotar la delicadeza y el refinamiento con que utiliza su herramienta técnica y la comprensión de una nueva manera de "pensar" la música. En todo el programa —y en especial en la obra weberniana— Enriquez contó con la colaboración, perfecta por eficaz, de Alicia Urreta.

FUGA. El año musical mexicano se caracterizó por la abundancia de conciertos. En ese sentido, 1961 fue excepcionalmente pródigo. Los críticos, cronistas y victorreyes de la música apenas si se dieron tiempo para cumplir sus obligaciones. Hubo, claro, de todo y, desde luego, más malo que bueno.

Temporadas sinfónicas con uno que otro estreno de interés, solistas y directores con prestigio, dos ciclos de ópera (uno "nacional" y otro "internacional"), a estas alturas la primera representación mexicana de *El caballero de la rosa* (si así estamos no veremos nunca *Wozzek*), recitales, exámenes y concursos. Señalemos, como lo más importante, la fundación de "Camerata de México", conjunto de instrumentistas mexicanos reunidos por el solo afán de hacer música y ofrecer nuevas audiciones; excepcional fenómeno digno de ser estimulado. El primer festival de música contemporánea, en el que pudimos escuchar obras de Schoenberg, Henze, Nono, Cristóbal Halffter (*Cinco microformas*, dirigidas por el autor), generoso evento patrocinado por el INBA y realizado gracias a los esfuerzos de Rodolfo Halffter. Las temporadas de la Asociación Ponce — una de ellas dedicada a jóvenes músicos que trabajan o estudian en diversos puntos del país; la otra estructurada en vías de servir como

expresión de lo que sucede actualmente en la música. Recordemos un programa de música electrónica y concreta. Los conciertos patrocinados por la Universidad: tres series organizadas por Miguel García Mora, jefe de la Sección de Música, en la Ciudad Universitaria, y una larga temporada en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, destinada a la creación

de un nuevo público. Los conciertos de difusión inaugurados por el Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional, con comentarios de viva voz y programas interesantes y variados.

A estas horas comienzan ya a realizarse algunos de los proyectos madurados el día anterior. Esperemos ver —y escuchar— la mayor parte.

## Conciliación a la vista

Por Jesús BAL Y GAY

Uno de los rasgos más característicos de nuestro siglo, en lo que a la música se refiere, es la profusión de tendencias nuevas, el afán de experimentación, el ansia de lo inaudito. Nunca como en nuestro tiempo se había visto no sólo esa abundancia de tendencias sino, lo que es aún más significativo, las radicales divergencias que las separan. Limpios, terminantes recodos se han dado en la historia de la música, pero siempre sin producir mayores desgarramientos de la tradición y, sobre todo, a razón de uno por época. Reacciones contra el pasado inmediato las hubo de vez en cuando, pero nunca tan radicales como las que llevamos vividas en lo que va de siglo. El nacimiento de la monodía acompañada, por

Esa divergencia tan completa entre Schoenberg y Stravinsky —dejando aparte las demás figuras contemporáneas— tuvo, en la primera mitad del siglo, un cariz de desintegración o desgarramiento definitivo del estilo musical. La disolución completa del sentido tonal llevada a cabo por Schoenberg representó aparentemente un plano sin el menor punto tangencial con aquel en que Stravinsky realizaba sus audaces experimentos polirrítmicos, poliarmónicos y politonales, en los cuales siempre era posible descubrir un sustrato tonal. Esos dos compositores parecían justificar con su actitud radicalmente innovadora toda posible acción iconoclasta de sus colegas. La mayoría de los observadores de la situación sintieron con angustia que nunca se lograría un estilo musical propio del siglo XX, un estilo con un mínimo de rasgos y procedimientos comunes a los diversos estilos individuales. No parecía posible que en los siglos venideros se hablase, en sentido estilístico, de "la época de Stravinsky" o de "la época de Schoenberg" o de "la época de Stravinsky y Schoenberg", como hablamos hoy de "la época de Haydn", de "la época de Mozart" o de "la época de Haydn y Mozart". Culturalmente, ello parecía una grave falla de nuestro tiempo.

Consecuentemente, unos éramos stravinskistas y otros schoenbergistas, porque sabíamos que no se podía ser las dos cosas a la vez. Pero en el fondo del alma lamentábamos esa imposibilidad. Por lo que a mí respecta, debo advertir que creía en ella no digo que *quia absurdum*, pero sí pareciéndome un tanto absurda. Esta idea se fue apoderando de mí cada vez más, hasta convertirse un día en una fe, que tenía mucho de esperanza, en que llegaría el momento de una cabal conciliación de aquellas dos tendencias. No sabía cómo esa conciliación podría realizarse, ni quién podría realizarla; pero creía y esperaba que su realización fuese un hecho algún día. Eso comencé a decirlo alrededor de 1950 y en 1953 publiqué en el número final de la revista *Nuestra Música* unas meditaciones tituladas *El pecado original* —recogidas luego en el libro *Tientos*—, de las que me permitirá reproducir aquí el siguiente fragmento:

"Medio siglo de experimentación pone a disposición nuestra una inmensa riqueza —además de la acumulada en siglos anteriores— en cuanto a medios musicales de expresión. Ya es tiempo de que pensemos en aprovecharla en la creación de obras bellas, lógicas, bien ordenadas. Es la hora de un nuevo clasicismo que sepa



Stravinski, por Paul Klee (1923)

ejemplo, habrá parecido a muchos, en su momento, un empobrecimiento de la textura musical, pero jamás una negación de las esencias musicales, que es lo que parecieron significar obras como *La consagración de la primavera* y *Pierrot lunaire*.

Entre las muchas y muy divergentes figuras musicales de nuestro tiempo se destacan con singular relieve las de Stravinsky y Schoenberg. Con sólo una de ellas ya le habría bastado a todo un siglo para ufanarse de haber contribuido radicalmente a la renovación de la música. Pero ahí están las dos, a cual más singular y poderosa, aboliendo el sistema tradicional acatado durante siglos por todos los músicos occidentales. Y cada cual de un modo que se diría la más perfecta antítesis del empleado por la otra.

fusionar tanto y tanto experimento. Dejémosnos ya de inventar lenguajes y de diquémosnos a decir en los que por ahí corren lo que tengamos que decir. No más confusión entre creador y experimentador.

"El compositor capaz de producir obras importantes utilizando como vehículo de su pensamiento una síntesis de los varios lenguajes inventados en lo que va de siglo, sería el más grande de nuestra época, el verdaderamente epónimo.

"Pero quizá sea ésa una tarea superior a la capacidad de un solo hombre y tenga que repartirse sobre los hombros de toda una escuela."

En los diez años transcurridos entre la publicación de ese ensayo y hoy, surgieron hechos que yo no podía prever, pero que vinieron a confirmarme en la idea de que aquellos deseos nada tenían de utópicos. Los más importantes fueron las obras de Stravinsky que siguieron a la ópera *The Rake's Progress*, en las que, sorprendentemente, el compositor que parecía encarnar la más radical antítesis de la estética dodecafónica comenzó a asumir ésta, más o menos paulatinamente, sin perder por ello ninguno de sus rasgos estilísticos esenciales. La *Cantata*, el *Septeto*, las *Tres canciones de William Shakespeare*, los *Cánones fúnebres* en memoria de Dylan Thomas, el *Canticum sacrum*, el *Agon* y los *Trenos* son obras dodecafónicas, más avanzadas en esa técnica que muchas de Schoenberg o de Webern, y al mismo tiempo innegablemente stravinskianas.

Por el otro lado, por el del dodecafonismo, varios de sus partidarios —y el propio Schoenberg en primer lugar ("on revient toujours")— no dejaron de mostrar tendencias que se dirían stravinskianas, ya en lo rítmico, ya en lo estructural de la frase melódica, ya en el manejo de series que pudiesen producir entidades armónicas fortuitamente tonales. Y desde la altura de estos años comenzamos a ver —a oír— mucha de la música dodecafónica como fenómenos que, en el plano de la sonoridad pura y de la disonancia, parecen no estar muy lejos de la música de Debussy.

Y así, escribiendo sobre Stravinsky, puede afirmar Roman Vlad: "Cada día resulta más claro que figuras como Debussy, Stravinsky, Berg y Webern, lejos de excluirse mutuamente, fueron necesarias, cada cual por su lado, para forjar lo que vemos hoy como el nuevo lenguaje universal de la música en sus varias dimensiones y diversos aspectos. Actualmente están desapareciendo la división y la segregación —que creíamos inevitables— en compartimientos estancos de los diferentes conceptos y movimientos que parecían conducir a la música del siglo xx por senderos diferentes; en verdad, al volver la vista atrás, el aparente antagonismo parece más una fantasía que un hecho concreto. Vemos ahora que hubo un constante intercambio, impalpable pero fructífero, entre los experimentos artísticos de escuelas aparentemente divergentes y a menudo ostensiblemente archienemigas. De todos los grandes compositores del siglo xx, Stravinsky ha sido y es el más accesible, el menos obstinado y dogmático. Y esto también ha contribuido a hacer de la relación mutua entre él y las demás corrientes de la música contemporánea, una de las influencias más estimulantes y fructíferas que haya ejercido jamás com-

positor alguno en la historia de la música occidental."

Tenemos, pues, a la vista la conciliación de tendencias que hace bastantes años se consideraban irreductiblemente antitéticas. Es de esperar, por tanto, que a esta segunda mitad del siglo corresponda la realización de aquella tarea que algunos creímos necesaria: la fijación del lenguaje musical que en el futuro haya de caracterizar a nuestra época, un len-

guaje común en su esencia, como lo fue el de todas las épocas que denominamos clásicas. Seguirán, por supuesto, los experimentos, la incansable búsqueda de nuevas formas de expresión; pero los compositores que tengan algo que decir y no sean idólatras de lo inaudito cuentan ya, por fortuna, con un lenguaje tan amplio como dúctil, tan rico como riguroso con que dar forma a su intuición creadora.

## EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

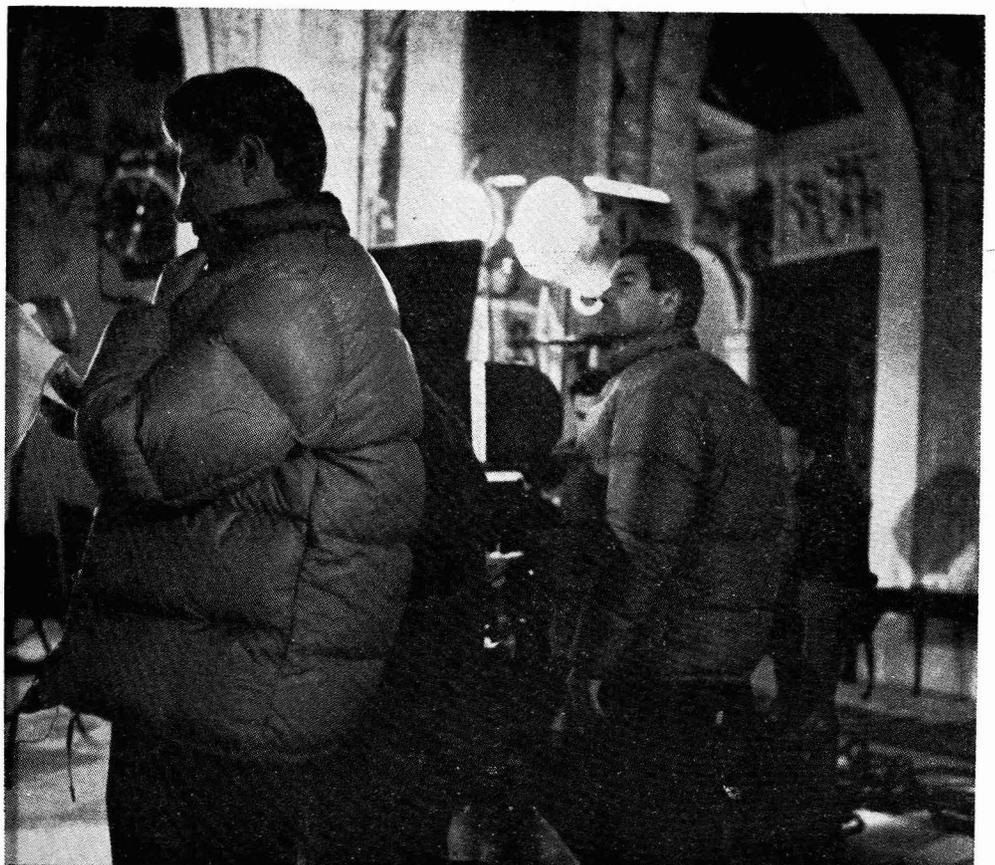
Cuando estas líneas sean publicadas, la Reseña habrá quedado ya bastante atrás y no creo que sea oportuno insistir en la increíble torpeza de sus organizadores, etcétera. Incluso, es ocioso referirse a la mayoría de las películas que se exhibieron en la Reseña, obras vulgares premiadas en muchos casos por el trabajo de sus actores. Apuntemos, en todo caso, que *Todo comienza en sábado* (*Saturday night and sunday morning*), de Karel Reisz, es un film interesante, quizá el mejor resultado de ese nuevo cine inglés de pretensiones antropológicas, que, a pesar de todo, no consigue darnos sino una dimensión muy superficial del hombre y del mundo que lo rodea, y que *Bandidos en Orgasolo*, que marca el debut en el largo metraje del italiano Vittorio de Seta, es un film honesto, bello y emocionante.

Como que en esta sección no se pretende dar cuenta de la actualidad cinematográfica, reservo para un número próximo de *Universidad*, un comentario más extenso sobre los films de Reisz y Seta, así como la crítica de una gran película estrenada comercialmente: *Los salvajes inocentes*, de Nicholas Ray.

También hablaré del extraordinario film polaco de Jerzy Kawalerowicz, *Madre Juana de los Angeles*, excluido arbitrariamente de la Reseña, que puede ver en exhibición privada.

Por ahora, me interesa referirme a los dos grandes films de Antonioni y Resnais que, pese a todo fueron exhibidos. Estas dos películas, junto a la de Kawalerowicz y a la de Buñuel, *Viridiana*, la gran ausente de la tantas veces mencionada Reseña, tienen para mí una propiedad común: todas ellas son muestras de un cine antidogmático y por ende dialéctico, del cine que aspira a un espectador nuevo. Ante el desconcerto de las personas "de sentido común" pertenecientes a todas las tendencias ideológicas, surge un cine que puede muy bien ayudar a transformarnos, a hacer de nosotros verdaderos individuos conscientes.

*EL AÑO PASADO EN MARIENBAD* (*L'année dernière à Marienbad*), película francesa de Alain Resnais. Argumento: Alain Robbe-Grillet. Foto: (Dyaliscope) Sacha Vierny. Música: Francis Seyrig. Decorados: Jacques Saulnier. Montaje: Henri Colpi. Intérpretes: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, Gilles



El año pasado en Marienbad.—Alain Resnais y su operador Sacha Vierny durante la filmación

Queant, Pierre Barbaud, Françoise Le Spira, Jean Lanier, Luce García-Ville. Producida en 1960 (Precitel-Terra films).

Y debo volver a hablar de *Marienbad*... Ya en el último número del verdadero *México en la Cultura* traté, con resultados irrisorios, de cumplir con mi deber de crítico. Pero un análisis crítico racional sólo es posible cuando la obra criticada se separa un poco de nosotros, cuando pasamos de sentirnos fascinados a comprender el por qué de la fascinación. Debo confesar, con toda honradez, que sigo recordando *Marienbad* como un hermoso sueño, tan vago y tan obsesivo como suelen ser los sueños. Con ninguna película me había pasado esto, francamente. De ahí la irritación que no puedo dejar de sentir ante la endemoniada obra de Resnais.

He leído también mucho sobre *Marienbad* y, curiosamente, casi todo lo dicho me parece extraño al film mismo. No injusto ni falso, sino, eso, extraño. Un enorme precipicio parece separar a la obra de la exégesis y, así, la primera permanece totalmente invulnerable, inviolada. Incluso, las declaraciones hechas por Resnais y Robbe-Grillet parecen no tener nada que ver con el film. El realizador, llevado por su instinto, ha construido un universo que quizá sea tan misterioso para él como para nosotros.

Lo evidente —y eso sí lo han dicho muchos— es que a todos se nos plantea un mismo problema, un problema que cada quien resolverá como pueda: el de darle un sentido al film. Un sentido personal, intransferible. El profundo carácter dialéctico de la obra reside, precisamente, en esa nueva forma de comunicación entre autor y espectador que propone. En esencia se trata de que todos seamos a nuestra vez autores. Y, en verdad, quienes alguna vez nos hemos puesto a pensar en lo que será el arte del futuro, en ese futuro que nos imaginamos casi perfecto, tendemos con toda naturalidad a suprimir la diferencia entre creadores y consumidores de arte, a imaginar un mundo en que no se desperdiciarán los dones creadores que se suponen en todo individuo. Al enjuiciar *Marienbad* nos enjuiciamos a nosotros mismos. Enjuiciamos un sueño propio.

Para mí, ese sueño gira alrededor de la mujer. Si *Marienbad* tiene un sentido, es la mujer quien se lo da. Todo el universo que Resnais crea en torno suyo no existe sino en función de la presencia femenina misma. Es esa presencia lo que hace del castillo de Marienbad un lugar encantado y terrible. O si no, tratemos de imaginarlo por un momento sin ella. Ella resulta necesaria, lo que no podría decirse de quienes la rodean. La mujer, a la vez, es la única no dotada de existencia propia. Los hombres —que se supone que son el amante, o el amante en potencia, y el marido— son quienes la construyen, quienes la matan y la poseen, quienes la ven constantemente en esa pose de estrella del cine mudo que la Seyrig mantiene a lo largo de todo el film. La mujer, remota y cercana, encarna en sí misma al destino, a los mil destinos a los que el hombre se avoca. El film no hace sino relatarnos esos mil destinos contradictorios. Más que el film de la memoria, *Marienbad* es, en realidad, el film de la transfiguración poética. Y como toda filosofía, aun la más profunda, está emparentada con un lugar común, podríamos asociar la de *Marienbad* al típico lugar



El año pasado en Marienbad.—Delphine Seyrig

común de los enamorados: "Contigo, parece que todo cambia a mi alrededor."

Bien. No creo que sea ilegítimo partir de esa idea, por simple que parezca. Porque la complejidad y la riqueza del film de Resnais no hay que buscarla, repetámoslo, en la intención con que ha sido hecho, sino en su propia evidencia cinematográfica. Y ahí es donde la crítica "objetiva" puede dar el gran tropezón. Desde el momento en que, ante el "travelling blanco" que termina una y otra vez en los brazos abiertos de la mujer, pensamos en el artificio técnico, en el modo de realización, estamos profanando de alguna manera la imagen poética. Yo me resisto a caer en esa suerte de desmistificación que supone el explicar cómo Resnais ha hecho su película. Por lo mismo que no me interesa tanto la mecánica del sueño como el sueño mismo. En suma, prefiero resumir todo lo dicho en la siguiente proposición que, evidentemente, no puede dar una idea clara del film, pero que tampoco pretende entrar en los terrenos de lo imponderable: *Marienbad* es un documental sobre la mujer vista por el hombre.

Naturalmente, también puede ser todo lo contrario.

*LA NOTTE (La noche)*, película italiana de Michelangelo Antonioni. Argumento: M. Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. Foto: Giani Di Venanzo. Decorados: Piero Zuffi. Montaje: Eraldo de Roma. Intérpretes: Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Bernard Wicki. Producida en 1960 (Nepi Film, Roma-Sofitedip, París).

Bueno, pues ya conocemos a Antonioni. Costó trabajo pero al fin se nos ha hecho el favor de dejarnos ver algo de uno de los autores de películas de mayor fama y prestigio en el mundo entero, y me apresuro a añadir que considero esa fama y ese prestigio totalmente merecidos.

El día en que se exhibió *La noche* comenzó la verdadera Reseña, la Reseña que debiera ser. Por primera vez, el público experimentaba esa irritación característica que provocan los grandes films, y se oía hablar al final de intelectualismo, cerebralismo, pedantería, etcétera. Los epítetos con los que se trata de disimular el desconcierto. Y es que, realmente, Antonioni, lo mismo que Bergman o Resnais, exige del público una superación de su simple condición de consumidor de películas. El público no suele perdonar tal exigencia. ¿No fue Lawrence quien habló del miedo humano a las nuevas experiencias?

Sin embargo, lo único auténticamente nuevo es el hombre mismo. Quiero decir que Antonioni no ha inventado una forma nueva de hacer cine. Sencillamente nos ha transmitido una visión del mundo que, por ser enteramente suya, no tiene ningún precedente. En nuestra resistencia de espectadores a los films del autor se expresa la eterna resistencia a la comunicación. Y quiero aclarar que, por ningún motivo, considero ilegítima una crítica en segundo grado, a partir de la comunicación. Se puede aceptar o no a Antonioni, pero primero hay que conocerlo. Y eso es lo que gran parte del público de cine no puede todavía hacer. La culpa, desde luego, no es de Antonioni.

Yo acepto a Antonioni porque juzgo que su posición frente al ser humano es honrada e inteligente. Él mismo ha hablado ya de una crisis de los sentimientos, característica de nuestra época. Pero esa crisis puede ser constatada desde puntos de vista diferentes: El punto de vista de Antonioni no es ni el de la compasión, ni el del desprecio, ni el de la indiferencia, sino el de la lucidez. Y la lucidez conduce casi irremediamente a una visión dialéctica del mundo. *La noche*

nos describe la lucha del ser humano contra su propia indiferencia, contra su inadecuación al medio y a sus semejantes. Cuando se le reprocha a Antonioni su pesimismo, que él mismo acepta, pienso que, pese a todo, la inadecuación humana tiene mucho de necesaria y que, precisamente, gracias a su empeño por superarla, el hombre se desarrolla. Otra cosa es que Antonioni, al interesarse por el tema de la inadecuación en el ámbito concreto de los sentimientos y al situarlo en un medio social concreto también, no encuentre la clásica "solución". Si el pesimismo depende de la no adopción de un tono moralista, me pronuncio a favor del pesimismo, desde luego. Aunque en el fondo me parezca absurdo hablar de pesimismo a propósito de un film como *La noche*.

Por otra parte, Antonioni confirma aquello de que el estilo expresa una visión del mundo. Cuando todavía algunos tratan de colocarse a la vanguardia partiendo de unos tópicos según los cuales el cine es imagen, etcétera, etcétera, conviene advertir que toda audacia se justifica únicamente por el estilo, por la accesión a un clasicismo. La verdadera audacia se desconoce a sí misma, y es por ello por lo que el originalísimo sentido del encuadre que tiene Antonioni sirve a un propósito fundamental de equilibrio. Si Antonioni, por ejemplo, emplea con frecuencia el *long-shot*, el plano muy alejado del personaje, no es para buscar una simple imagen bella, sino para buscar el equilibrio entre una idea —la soledad— y la forma misma del film. Sin embargo, la acción del tiempo puede actuar en contra de ese equilibrio al llegar el momento en que las correspondencias se hacen demasiado obvias. Diríase, entonces, que Antonioni corta sus escenas antes de llegar a lo explícito. (Eso es algo que no entendió Peter Brook al hacer *Moderato Cantabile*.) De ahí que el ritmo del film se establezca sobre la base de la no concesión, de la sugerencia. (Llegando, incluso, a emplear elipsis a simple vista demasiado audaces desde un punto de vista técnico, pero que quedan perfectamente justificadas.) ¿Por qué? Porque Antonioni, al tocar el tema de la indiferencia, está previendo también la posible indiferencia del espectador. Y la indiferencia nace ante lo que se considera demasiado común y "comprensible". Es decir: toda la estética de Antonioni se fundamenta en una oposición entre la realidad ambigua vista por él mismo y la patética imposibilidad de sus héroes de verla a su vez. En esencia, su film es una crítica de la *cotidianidad* (valga la palabra), de la ceguera que originan los días iguales. Una ceguera, bueno es decirlo, propia de la condición social de sus personajes.

En *La noche*, por otra parte, la atención fundamental del realizador se centra sobre sus dos principales personajes femeninos, interpretados por las espléndidas Moreau y Vittí. Antonioni descubre en ellas una rebeldía desesperada ante la precariedad de los sentimientos, y, al acompañar a la primera en una búsqueda desoladora de sí misma, nos descubre su intuición de una muerte próxima. Es decir: ella no podrá reconocerse, encontrarse, desde el momento en que desaparezca el hombre que ha sido capaz de recrearla, de hacerse de ella una imagen ideal. Habituada desde un principio

a no ser ella misma —las convenciones sociales, etcétera—, permanece aferrada a una imagen ajena, a una imagen inmóvil, y por ello el transcurso mismo del tiempo le hace daño. Los personajes de Antonioni están indefensos frente al tiempo. Y las mujeres son las principales víctimas de las imágenes fijas que de ellas nos hacemos. Siendo Antonioni un hombre, es natural que lo vea así. Los puntos de contacto que en este sentido —en su visión de la mujer— se establecen entre Antonioni y Resnais son, pues, evidentes.

Cine de profundidad literaria —y no cine literario, por lo tanto—, la obra de Antonioni se inscribe dentro de la corriente que tiene como principal objetivo el de contarnos aventuras espirituales. El problema está en dar a esas aven-

turas una evidencia cinematográfica, o sea, una concreción física que no admite supuestos ideológicos. Así, la dirección de actores se transforma, como diría García Ascot, en una dirección de personas. Antonioni dirige asombrosamente a sus personas. Nada de lo que hacen es casual o innecesario, puesto que la aventura espiritual se vive ininterrumpidamente. Para nosotros, como espectadores, el problema está en ver aquello que el cine tradicional nos ha habituado a considerar indigno de verse. Si de *La noche* se ha dejado escapar el más imperceptible gesto de la madre al entrar al cuarto de su hijo enfermo, o si se ha perdido una mirada furtiva, aterrada, que Jean Moreau lanza sobre su amiga de la infancia, entonces, si no se ha visto eso y *todo* lo demás, no se ha visto nada.

## T E A T R O

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

### ANNUS MIRABILIS

"And is this all you have to say, Don Medina?"

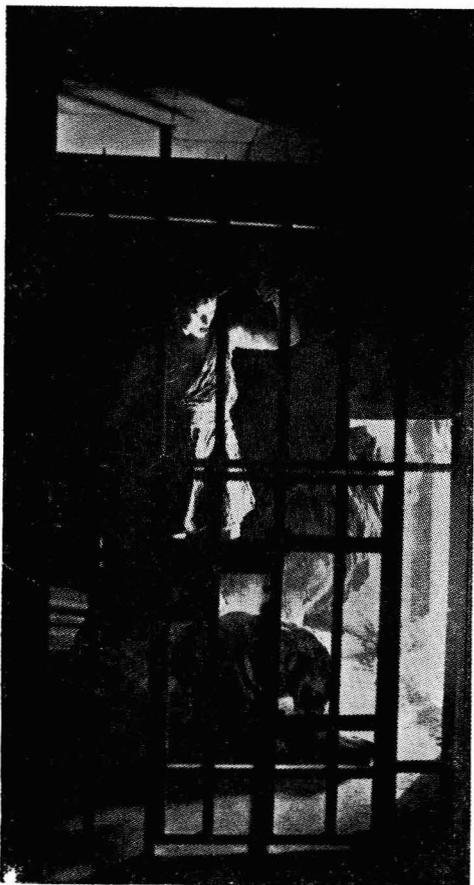
—John Kerr, en *La fosa y el péndulo*.

"Cada país tiene el teatro que se merece", dice Fausto Castillo, y no me parece justo, porque es tanto como decir: "Cada público tiene el teatro que se merece, y cada teatro tiene el público que se merece", y no es cierto, pues este año el público estuvo muy por debajo del teatro que se le dio. Es necesario que el espectador vaya aprendiendo su lugar. El teatro que se hace en México, bueno o malo, comercial o serio, está hecho a base de terrible esfuerzo, y el

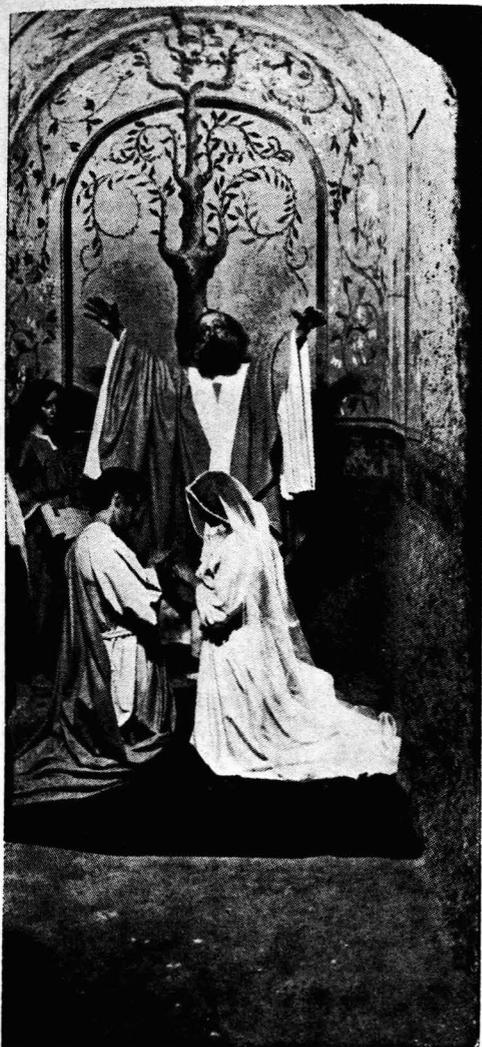
espectador sigue siendo no sé cuántos kilos de carne impávida que pagaron doce pesos y tienen derecho a ocupar una butaca. El público fue lo peor que hubo en el teatro durante el año pasado. No se ha dado cuenta de que en el teatro mexicano, como en toda sociedad bien ordenada que progresa hacia lo mejor, empieza a haber distinciones que nada tienen que ver con el dinero que se paga por la entrada. Recuerdo el caso lamentable de cien gentes de lo más *snob* de la ciudad, que necesitaron una buena hora y cuarto para darse cuenta de que *Don Juan en los Infiernos* era una comedia y no una misa de tres padres; y el espectáculo, que no por lo popular dejaba de ser aterrador, de mil espectadores en el teatro de los Insurgentes, contemplando embelesado la cabeza del director de orquesta, que emergía de la fosa como la de San Juan de la bandeja, y que se parecía catastróficamente a la de Portes Gil. El público que asiste a *Las fascinadoras* no es necesariamente el mismo que el que asiste a *Fando y Lis*, pero sí es igual de imbécil; y es necesario entender que si el público adecuado para recibir cada una de estas obras puede ser el mismo, el espíritu con que asiste debe ser diferente. Necesitamos un público que sepa a lo que va y, sobre todo, que tenga una capacidad de adaptarse a lo que está viendo. "Señores y señoras del público —dijo Telefunken— nosotros, los que hacemos el teatro, sabemos lo que traemos entre manos; por favor, ustedes aprendan a verlo."

A diferencia del público, la gente de teatro tuvo buen cuidado de dividirse en siete grupos: los Serios, los Mexicanos, los Visitantes, los Comprometidos, los Experimentales, los Estudiantiles y los Comerciantes.

Los Serios se distinguen por tener dinero y el apoyo y la exigencia de una dependencia oficial. Como dos familias ricas que compiten a ver quién compra el mejor coche, el Seguro Social y el INBA se lanzaron a la lid. Ganó el Seguro Social. Tiene más dinero. Tiene hasta ejército propio. Yo lo vi el 16 de



Alegoría que representa a la crítica dominando las fuerzas brutas del teatro



Alegoría que representa las bodas místicas del público y su teatro

se quemó el teatro con vestuario y utilería, lo cual ya había sucedido cuando menos a otra compañía de visita en esa ciudad. *Par contre*, una compañía argentina llegó a México, sin vestuario ni utilería que quemarles, y se ganó más aplausos que nadie en el año.

Nunca, excepto quizá durante el Centenario, habían venido a México tantos grupos extranjeros. Bellas Artes se llenó con todo Barcelonette y el IFAL, para ver cómo Jean Vilar movía la manita, y meses después, la colonia americana, que aunque parezca asombroso es mucho menos provinciana que la francesa, presenció, llena de escepticismo, las dos compañías de su país que vinieron a México.

El más notable de los Comprometidos del año fue Ibsen, quien cayó en manos de un adaptador solemne, empeñado en hacer de todo una tragedia griega. No sé qué pretendía el adaptador, ni qué el director, pero sí puedo decir que los cuatro actores que estaban en la sala gritando majaderías contra el "enemigo del pueblo", se salvaron de ser linchados gracias a la paciencia del respetable. De repente entraba un borracho y subía hasta el escenario; León Felipe, que estaba a mi lado y que no me conoce de nada, decía: "¿Pero quién es éste?", y yo le contestaba: "Es Pepet." Y él exasperado, decía: "¿Y quién demonios es Pepet?" Y en otro momento él decía: "¿Y qué hace este tonto con una capa española, si está en Noruega?" Y luego, el "enemigo del pueblo", moviéndose en escena con paso vacilante, y diciéndoles a sus hijos: "Voy a enseñarles lo que es un hombre", y manejándose todo el tiempo con una irresponsabilidad y una falta de previ-

sión, que hacían que uno tomara el partido del villano. Si quieren hacer alegorías, que nos las hagan buenas.

Los Experimentales, excepto Alejandro, estuvieron como quien dice en receso, se dedicaron a viajar, y aparecieron a mediados de año, sin dinero, y montaron obras que ya habían puesto. Alejandro, en cambio, sin dinero, también, montó más obras que el Seguro Social, y probablemente la mejor y la peor del año.

La Universidad es probablemente el organismo que más obras montó, a la chita callando, y además organizó una serie de conferencias de los críticos de teatro en las que éstos acabaron por declararse a sí mismos casi incompetentes. *Gloria Alma Mater!*

El teatro Comercial abandonó Broadway el año pasado para explorar Madrid y París, lo cual significa un cambio de localidad pero no de categoría.

La nueva tendencia más importante entre los autores, consiste en "... éste es el nuevo género, comedia musical", como lo expresó Felipe Santander tan elocuentemente. Es una vergüenza que un autor crea que la comedia musical es un nuevo género, y una lástima que la comedia que escribió le saliera tan mal; sin embargo, más vale una mala comedia musical que unas malas *Coéforas*.

Es probable que los directores sean la rama que más adelantó durante el año, y aunque algunos quedan que todavía creen que montar una obra consiste en que cada actor aprenda de memoria sus parlamentos y no choque con otro al moverse en escena, quedan como fósiles, recuerdo de un pasado lamentable.

## BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ

HENRY FIELDING EN EL MUNDO HISPÁNICO

II

Nunca segundas partes fueron buenas, dice el vulgo, y con eso comulgo. Pero hagamos un esfuerzo. Terminaba de escribir mi anterior "Biblioteca Americana" (*UdM*, julio de 1961, xv, núm. 11, pp. 30-31), cuando Andrés se apareció a la puerta. Se dejó leer esas páginas y con su espíritu y memoria generosos las aprobó. Pero al salir de casa me deja entre las manos, como al descuido, otro nombre hispánico relacionado con Fielding: Montalvo; por mayor escarnio: mi Montalvo (cf. *NRFH*, II, 360-372; XI, 666-685; y XII, 394-396). Para no errar por millares de páginas, fui directamente al índice de nombres de *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, de Enrique Anderson Imbert (México, 1948), en cuya p. 86 se incluye el nombre de Fielding, entre una lista indiscriminada de "autores, que Montalvo cita, y en su mayor parte leyó". Europeos y norteamericanos del XVIII y del XIX. No hace al caso dar la lista. Anderson asegura que "forman una constelación común a su tiempo... Parecen muy diferentes, pero ante Montalvo se aparecían cogidos de la mano, en una ronda de dos siglos". Ninguna pista segura.

Hay que echarse en la noche sobre todo Montalvo. Y no lo tengo a mano completo por desgracia. La menor prudencia aconsejaría comenzar por los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, pero la edición póstuma de 1895 nunca la he tenido y la moderna, que lleva una introducción de Ángel Rosenblat, de 1944, ahora no va conmigo. O por los *Siete tratados* (1882), pues el tomo II inserta *El buscapié* o prólogo a los *Capítulos*; sólo encuentro el tomo I de la edición de París, 1912. Y felizmente una selección de los *Siete tratados*, muy bien hecha por Antonio Acevedo Escobedo (México, Secretaría de Educación Pública, 1947; "Biblioteca Enciclopédica Popular", núm. 143), que trae unos fragmentos de *El buscapié*: en la p. 85, el nombre de Fielding, también entre una lista de novelistas y novelas inglesas del XIX. Montalvo cita con incorrección e incompleto el título de una novela satírica de Fielding, menos conocida que las otras suyas, incluida en uno de los volúmenes de sus *Miscellanies* de 1743: *The Life of Jonathan Wild the Great*. Increíblemente, Montalvo no alude al cervantismo de Fielding ni a sus otras novelas más cervantinas. No parece darse cuenta de lo uno ni de las otras. (No se crea que pueda ser defecto de la edición popular que manejo; al día siguiente consulté en la Biblioteca de Alfonso

septiembre, que tomé la precaución de asistir al desfile. Hizo un programa monstruoso, con Anouilh, Sófocles, Novo, Shaw, Usigli y no sé quién más, y casi lo llevó a cabo. Sus estrellas fueron el escenario giratorio y Julio Prieto. Estrenaron no sé cuántos teatros en la república, por lo cual damos gracias a Dios todos; hasta Bellas Artes.

El año pasado, también asistimos al Nacimiento, Desarrollo, Pasión y Muerte de la Compañía de Repertorio de Bellas Artes, que en la Sala Chopin, intentó competir, como sólo los hombres pueden hacerlo, con el Seguro Social. Programó seis u ocho obras (una de ellas mía, hélas!) y murió, como vulgarmente se dice, en la raya.

Si algún escultor minucioso se ocupara de hacer una galería de autores mexicanos estrenados durante 1961, a más de la mitad tendría que ponerles laureles: Basurto, Novo, Usigli, Sánchez Mayáns, Cantón, Santander, González Caballero, Carlos Prieto, Hugo Argüelles, Margarita Urueta, y otros. El más notable de todos es probablemente Felipe Santander, que, cosa única en la historia del teatro universal, escribió una obra y salió en ella de galán joven. A pesar de la abundancia de obras mexicanas, es posible que ni siquiera la mitad de ellas hayan sido fracasos económicos, lo que significa un cambio radical en las fortunas de nuestro teatro. Si autores como Basurto y Sánchez Mayáns logran que los mexicanos vayan al teatro a ver obras de otros mexicanos, ya habrán cumplido con una función más que digna.

Luego, "los dramaturgos aztecas", como dicen los argentinos, hicieron sus maletas y se fueron a Buenos Aires, en donde lo primero que les pasó fue que

Reyes el tomo II de los *Siete tratados*, edición príncipe de Besanzón, Imprenta de José Jacquin, p. 308, y el texto está ahí en las mismas condiciones.)

Por la tarde, en mis coloquios con el cervantino Ermilo Abreu Gómez, salió a relucir el tema de Fielding entre nosotros. Me dio dos nombres, que aquí le agradezco. El del olvidado Francisco A. de Icaza y el del "curandero de su honra", Ramón Pérez de Ayala. Comencemos por el primero en edad y gobierno. En la Biblioteca de Reyes consulté todas las obras cervantinas de Icaza, con dedicatorias manuscritas por mayor seña. En *El "Quijote" durante tres siglos* (Madrid, Renacimiento, 1918), en su capítulo II sobre la "Influencia del *Quijote* en la literatura inglesa", pp. 33-49, cita Icaza varias veces a Fielding. En la p. 38 se apoya en una opinión de Morel-Fatio. En la 39, trata de la imitación deliberada del *Joseph Andrews*. En la 40, muestra un juicio original: "La carcajada de Fielding, que intenta hacer con la novelística empalagosa de Richardson y sus *Pamelas* lo que Cervantes con los libros de caballerías..."; al final, el examen es negativo, p. 42: "el humorismo a ras de tierra de Fielding y su carcajada alegre y sana" poco tienen que ver con el verdadero Cervantes. Los extremos de Pérez de Ayala sobre Fielding pueden hallarse en sus *Principios y finales de la novela* (Madrid, Taurus Ediciones, S. A., 1958). No pensaba ocuparme de este peregrino y discreto señor, pero la honesta investigación obliga el comentario de sus capítulos sobre "Fielding (paréntesis sobre el gusto)", "Fielding y su *Joseph Andrews*", y aun de "La novela psicológica, salto mortal de Richardson a Joyce", pp. 13-26, del libro arriba citado, "trabajos recogidos [ahí]... [pero que antes] "aparecieron en el diario *ABC* de Madrid, de 1952 a 1957, y han sido revisados especialmente por su autor para esta edición", como se complace en declarar una nota anónima (p. 153, s. n.), anterior al índice. Vale la pena hacer un especilegio de las opiniones allí contenidas.

En el primer ensayo apunta: "Fielding no escribió sino cuatro novelas, cuatro magníficas novelas [:] *Joseph Andrews*, *Jonathan Wilde*, *Tom Jones* y *Amelia*. Este parco número fue suficiente para arrogarse el derecho natural e imprescindible de ocupar un sitio propio en el círculo más selecto del olimpo literario británico. Jorge Saintsbury dice que Shakespeare, Milton, Swift y Fielding son los cuatro titanes que conducen en sus robustos hombros el orbe literario inglés; y no como los demás escritores, que fueron allegados, si no como parásitos, si como habitantes temporales, sobre ese mismo orbe. Lo que Saintsbury dice debe entenderse estrictamente de la literatura inglesa, hasta Fielding; pero no después de él. Apruébese o no ese juicio, es digno de tener en cuenta, siquiera por la autoridad de quien lo ha emitido" (pp. 13-14). Las opiniones de Pérez de Ayala y de George Saintsbury es claro que deben tenerse en cuenta, siquiera por el nombre que tuvieron un día esos autores, pero hoy por hoy no pueden sino desaprobarse, incluso en su simple redacción. Llamar *magníficas* a las novelas de Fielding es un tanto exagerado, aunque sean realmente muy estimables. Creer que cuatro "es un parco número" de novelas, si se considera

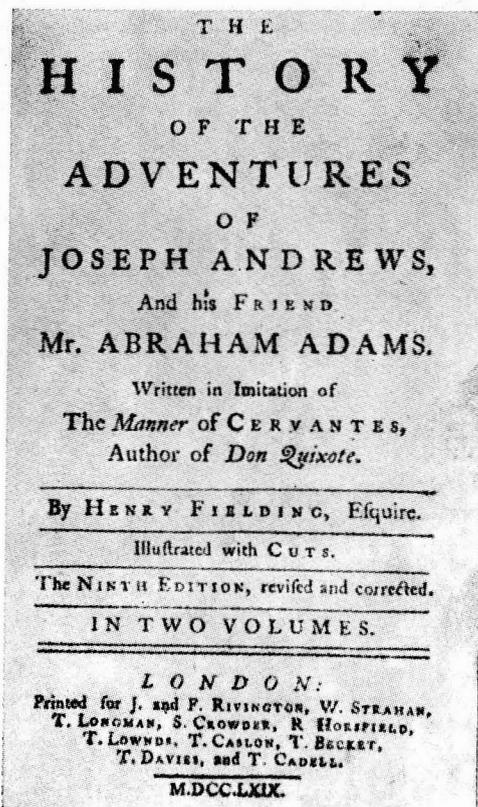
lo voluminosas que son y que su autor no pasó de los 47 años, es tener un criterio cuantitativo de la valorización literaria y una desconsiderada evaluación del trabajo físico del escribir, inexplicables en un escritor como Pérez de Ayala, que ha escrito más de cuatro novelas, muchos volúmenes de poesía y de crítica, y que todavía sigue escribiendo (en el *ABC*) para ganarse el pan.

Dejemos lo del "círculo más selecto del olimpo literario británico", que más parece cursilería que influencia de

los "titanes que conducen en sus robustos hombros el orbe literario inglés", de Saintsbury. Y en cuanto a éste, ya hemos visto la anterior redacción, que no es para recomendarse; y su juicio sobre los cuatro grandes de la literatura inglesa puede aún sostenerse, si el número se rebaja a los tres primeros, es decir, si se excluye a Fielding, que visiblemente desentona en la lista. Menos mal que tal acopio de opiniones sirve en último término a Pérez de Ayala para contarnos de sabrosa manera algunas costumbres gastronómicas de Saintsbury y del club londinense que lleva su nombre. Con apasionada modestia Pérez de Ayala se refiere así al Saintsbury's Club: "Lo constituyen cuarenta y dos miembros, ni uno más ni uno menos... Yo tengo el inmerecido honor de pertenecer a ese club."

"Fielding y su *Joseph Andrews*", el segundo artículo de Pérez de Ayala, comienza de este modo: "Fielding comenzó a escribir su *Joseph Andrews* sin pretensiones, ni siquiera sospechaba de estar haciendo una gran novela. Su intención no iba más allá de componer una parodia satírica de otra novela inglesa, publicada un año antes y que había conseguido súbitamente estrepitosa celebridad: *Pamela, o la virtud recompensada*, por Richardson... existe ya, desde luego, una semejanza, quizá todavía involuntaria, o acaso subconsciente, entre la génesis de *Joseph Andrews* y la del *Quijote*: el remedo satírico de un género novelesco que se presta a lo ridículo y que goza de popularidad. En el caso de Fielding, la novela que pretende ser refinada y exquisita; en el de Cervantes, los disparatados libros de caballerías, en su degradación postrera" (pp. 17-18). Don Francisco A. de Icaza, en 1918, dijo lo mismo, en cuatro palabras, como puede verse más arriba.

Sin embargo, no se crea que Pérez de Ayala escribe por su cuenta las más de las veces. Muy honradamente lo reconoce así: "Como quiera que estos ensayos tienen ante todo un modesto propósito informativo y de recordación, prefiero aducir el mayor número de autoridades ajenas, y contraer hasta la máxima parquedad la interpolación de glosas personales, propias mías" (p. 21). Ya hemos visto en lo que ha quedado la "parquedad" y en cuanto a las "autoridades ajenas", no son muchas ni suficientes. Utiliza el prólogo de Saintsbury a "la última edición de *Pamela* que yo conozco"; un *Outline of Literature* (Londres, 1942), de John Drinkwater, donde se reproducen, y Pérez de Ayala declara aprovecharlas, citas de Leslie Stephen y de Gibbon, sobre Fielding y sus obras y personajes. Más adelante se apoya en el "profesor Entwistle" (p. 64) y en lo que éste llamó "milagro colectivo", según Pérez de Ayala, el "pequeño universo vivo, condensado y bullente dentro del breve perímetro de *Pickwick Papers*", de Dickens, para comprobar en ellos la influencia mediata de Cervantes, a través de Fielding. Pérez de Ayala pudo indicar que tal opinión de William J. Entwistle se encuentra en *The Literature of England A. D. 500-1950, A Survey of British Literature from the beginnings to the present* (London-New York-Toronto, Longmans, Green and Co., 1943), obra escrita en colaboración con Eric Gillett, traducida ya al español por Florentino M. Torner y publicada en Mé-



"Fielding no escribió sino cuatro novelas"



"Richardson: La virtud recompensada"

xico por el Fondo de Cultura Económica (1955, p. 78).

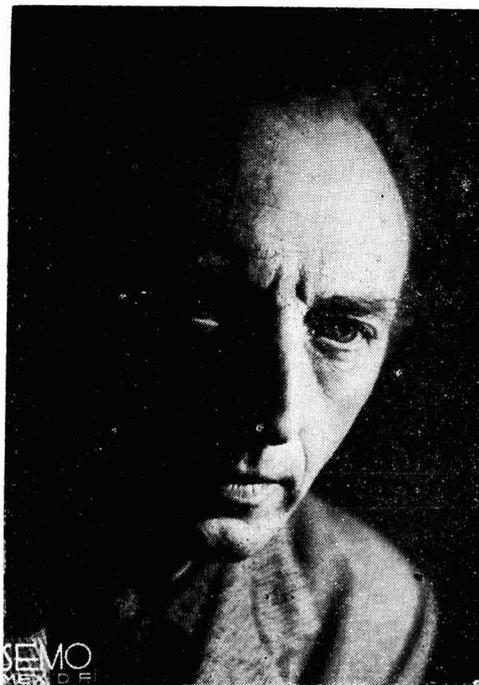
Ahora veremos algo de las *glosas personales* y de las *autoridades ajenas*. Dice Pérez de Ayala: "Luego añade Drinkwater que Goldsmith 'copió al cura Adams [del *Joseph Andrews*] en su *Vicario de Wakefield*'. Y no menciona a Cervantes para nada, como si Fielding y su cura Adams hubieran surgido por generación espontánea, o caído del cielo como un bólido" (p. 19). Más adelante: "Fielding declara que en adelante seguirá escribiendo a la manera y con la técnica de Cervantes. El cura Adams, que llega a ser el personaje central, es definitivamente un Quijote inglés, de la orden de los levitas. Dickens no declara nada de eso. Pero, no menos definitivamente, mister Pickwick es otro Quijote inglés, del cuarto estado, o clase burguesa londinense" (p. 64). El simple profesor Entwistle, ya lo hemos visto, es quien ve "Este milagro colectivo [de la *Bartholomew Fair*, de Jonson, que] no vuelve a presentarse otra vez hasta los *Pickwick Papers*", de Dickens (p. 78) y quien ha puntualizado debidamente el débito cervantino de Fielding: "Pero en el segundo libro [*Joseph Andrews*] Fielding se sujeta al poderoso magisterio de Cervantes, cuyo *Don Quijote* (primera parte) le sirve de guía para el desarrollo de la acción, los incidentes, los personajes, la composición, la ironía y el estilo. Fielding declara esta influencia en la portada de su libro, y es significativo, porque su 'imitación' es fundamentalmente inglesa. Su párroco Adams es una especie de Quijote, pero es completamente inglés; y su párroco Trulliber es una figura de vitalidad sorprendente que no debe nada a Cervantes. Aunque describe a su patria tal como se la ve en los caminos, lo mismo que Cervantes describe a España, la Inglaterra de Fielding no es una Inglaterra hispanizada. Muchas veces apela al pincel de Hogarth para hacer visibles sus descripciones. A esta novela, como hemos dicho, le perjudica la división mental de su autor y es inferior al *Tom Jones*, que Coleridge suponía poseer el asunto más bello desarrollado en nuestro idioma [inglés] y que Gibbon profetizó que duraría más que El Escorial y que las águilas de los Austrias" (p. 123). Es inútil decir que Pérez de Ayala utilizó hasta la profecía de Gibbon. Véase su p. 19.

Augusto Monterroso, que figura en la 1ª parte de este trabajo, y que se ha leído como *Don Quijote*, me dice que Cervantes y Fielding han influenciado inconscientemente estas páginas. En efecto, ese "aire de casualidad", que subrayaron W. Paton Ker y Alfonso Reyes, parece darse aún en las líneas presentes; el dicho de Monterroso sin duda me es halagüeño, y se agradece, pero creo que se trata de un espejismo. Lo que se ve en la 1ª y la 11ª partes de esta historia es la investigación y a la vez la historia de la investigación, caso análogo a la historia de la novela y la novela que es el *Quijote*. O si se quiere la novela de la novela (para no mencionar, y ya lo estoy haciendo, el acto III del *Hamlet*, *Les Faux-Monnayeurs* y *Point Counter Point*), como lo han querido las letras modernas. *Post factum, nullum consilium*.

## LOS LIBROS ABIERTOS

EXPLICIT: Agustí Bartra, *Deméter*. Universidad Veracruzana (Colección Ficción, 30), Jalapa, 1961. 84 pp.

NOTICIA: Agustí Bartra es uno de los más notables representantes de algunas tendencias muy características de la poesía catalana y provenzal. La revalorización de la tradición mediterránea y de la alcurnia de su antigua cultura dio a la poesía de esta área, desde la época de Mistral, de Verdaguier y de Maragall, generalmente considerada como la iniciación de un verdadero Renacimiento, una orientación especial que puede caracterizarse principalmente por una vuelta a los orígenes griegos, un intento de afirmar el mundo mediterráneo como unidad cultural y, en el plano formal, la reintroducción de algunos temas y pro-



Agustí Bartra, autor de *Deméter*

cedimientos propios de la épica. La fusión de estas tendencias con los rasgos propios de la poesía y la literatura modernas ha producido algunos resultados interesantes, entre los que deben colocarse los libros de Agustí Bartra. Autor, entre otras obras, de un largo poema en catalán, *Marsias i Adila*, que ilustra con exactitud los rasgos que acabamos de describir, y de otro extenso poema sobre *Quetzalcóatl*, donde esta "neoépica" y esta revitalización de la mitología es transportada a la tradición mexicana; su libro más logrado es quizá *Odiseo*, que relata, en verso, prosa y diálogo escénico, algunos episodios de la leyenda del héroe viajero, verdaderamente "vividitas" por el autor, también mediterráneo, también alejado de su tierra después de una guerra, y también nostálgico de ella. Todo lo cual da al relato una frescura y una autenticidad extraordinarias.

EXAMEN: El librito que nos ofrece ahora la Universidad Veracruzana obedece a una intención muy parecida a la que animó a *Odiseo*. La joven Calixta, tendida en la yerba junto a Ulises, le relata la estancia en aquella tierra de una mujer, Doso, que anda en busca de su hija, Cora, que vivió una temporada en

esa casa, siempre apartada y llena de silenciosa sabiduría terrena, que tiene una aventura con un viajero, de quien se esconde después, y que finalmente prosigue su viaje, dejando a la adolescente Calixta el recuerdo de una figura ejemplar. Calixta a su vez repetirá con Ulises la misma historia. Los pasajes del relato de Calixta se alternan con otros en que el autor narra los hechos directamente, procedimiento un poco innecesario, porque no se aprecia ninguna diferencia entre unos episodios y otros.

La idea general del libro es francamente interesante. Transformar el mito de Deméter, encarnación de la tierra, que va en busca de su hija Cora, encarnación de la primavera, encontrándola y perdiéndola cada año; transformar este mito en un episodio de vida campesina, ver a la tierra griega como una granja catalana, a Ulises como un segador nómada, a Deméter como una mujer madura y terrena, sexual y materna, cargada de sabiduría campesina y con los pies bien puestos sobre esa tierra que en ella se encarna; todo esto, junto con algunos sucesos del argumento: la repetición de la aventura, la entrega de Doso al viajero y luego su huida de él, la escena incluso del acoplamiento del caballo blanco con la yegua la Dorada, son temas de la misma calidad que los del *Odiseo* de este escritor.

La realización, en cambio, es menos feliz que en aquel otro libro. El diálogo es más torpe, las descripciones menos sentidas. Pero sobre todo la fusión del mito con la vida cotidiana no acaba de lograrse: el ambiente no acaba de ser catalán ni acaba de ser helénico; Doso es demasiado símbolo, demasiado "madre-montaña" y "mujer-tierra" para ser aceptada como verdadera campesina de carne y hueso, y demasiado campesina para imponerse como diosa mitológica. El resultado es que el mito pierde fuerza y el episodio rural pierde realidad, a pesar de que, como decíamos, la idea de que se partió es buena. Es una de esas historias que resultan mejores "platicadas" que leídas, que es quizá el único caso en que se puede hacer, aunque superficialmente, la separación de fondo y forma.

CALIFICACIÓN: Mediano.

—T. S.

EXPLICIT: Carlos Valdés, *El nombre es lo de menos* (cuentos). Colección Letras Mexicanas, 70. Fondo de Cultura Económica. México, 1961. 115 pp.

NOTICIA. Es el tercer libro de cuentos de Carlos Valdés. Le preceden *Ausencias* (1955) y *Dos y los muertos* (1960). El primero de ellos sirvió para fijar la atención en su nombre, disculpando debilidades muy naturales en obra primeriza. El segundo demostró que Carlos Valdés se había desembarazado ya de buena parte de la hojarasca que impedía la natural fluidez de su fantasía, y lo convirtió en uno de nuestros más prometedores jóvenes cuentistas. (Es editor, junto con Huberto Batis, de los *Cuadernos del Viento*.)

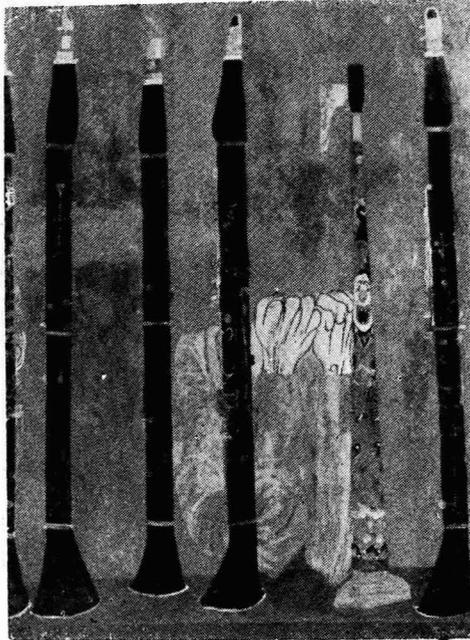
EXAMEN: Los siete cuentos que componen el volumen que nos ocupa se caracteriza por su ironía escéptica y por su dominio instrumental. Sin embargo, aunque siempre hay en Valdés cierto interés humano, su humor —casi siempre cínico y desenfadado— debilita la penetración y la exploración honda de la condición humana, dejándolo todo reducido a un epidérmico *divertimento* literario. El engolfamiento placentero y solazoso en el tedio, en el desprecio al trabajo y en la burla de la eficacia social, desvertebra su creación literaria y la empequeñece. Sólo pervive en ella la dudosa satisfacción del vagabundo, de la insociabilidad, del egoísmo y de “la futilidad de todo” (que dijera Henry Miller), en aras de una libertad individualista, casi siempre falaz. Ocasionalmente se nota el intento de manifestar la angustia de la soledad, la imposibilidad de la comunicación humana y la inexpugnabilidad de la “otredad”... Pero los personajes de Carlos Valdés son solitarios marginales que rechazan la compulsión social pretendiendo ignorarla. Por eso, el humor irónico no le sirve para desnudar violentamente lo absurdo o lo ridículo, lo injusto o lo falso. Parece como si Valdés no hubiera salido todavía de ese caótico pantano de emociones, ideas y experiencias que la mayoría de los escritores modernos han sentido en sus inicios. Miller, Kafka, Gómez de la Serna, señalan aquí y allá su huella inconfundible. Pero la libertad de Miller está todavía lejos, la *greguería* queda a menudo al borde de la sangronada, y de Kafka sólo ha logrado Valdés, en su cuento final, el ambiente de misterio sobrecogedor.

Sus cuentos parecen estar escritos “a lo que salga”, sin plan; pero, en torno a sus peripecias anodinas, se mueven algunos personajes muy bien logrados —McIver, por ejemplo— y se goza la evidente capacidad de observación de Carlos Valdés.

“Las memorias de un cínico” es, a nuestro juicio, el cuento mejor de esta colección, tal vez porque el tema corresponde cumplidamente al tono y a la forma empleados. Estilo, que diría J. Middleton Murry.

CALIFICACIÓN: Bueno.

—F. A.



Ben Shan: La música

EXPLICIT: Hugues Panassié, *Historia del verdadero jazz*. Colección Museo de la Biblioteca Breve de la Editorial Seix-Barral, Barcelona, 1961. 243 pp.

NOTICIA: Desde 1934, fecha de su primer libro (*Le Jazz Hot*), Hugues Panassié, crítico musical francés y una de las más prestigiosas autoridades modernas de jazz, ha escrito una docena de libros sobre la música de los negros de Estados Unidos. Esta *Historia del verdadero jazz* es la aportación sistemática de Hugues Panassié a la actual polémica sobre el desarrollo del jazz y sobre su verdadera naturaleza.

EXAMEN: Conozco pocos libros que puedan compararse con esta *Historia del verdadero jazz* en cuanto a rigor expositivo y riqueza documental. Y ninguno, desde luego, que alcance su pasión y su entusiasmo en la defensa, sin concesiones, de la pureza prístina del jazz. Llevado de este apasionamiento, Panassié está a punto de caer en ese dogmatismo que no concede a los blancos —y él lo es— la posibilidad de *sentir* el prodigioso lenguaje musical del pueblo negro de los Estados Unidos. Mucho menos de *hablarlo*. Su irreductible posición en defensa de la vieja escuela de Nueva Orleans le hace concebir muy pocas posibilidades de desarrollo musical al jazz. Tal vez resida en esta actitud de radical consecuencia con el origen popular y negro del jazz el valor singular de este libro. “Es preciso volver las aguas a su cauce” —dice Panassié. Y, frente al *be-bop* y el *Dixieland* reivindica la naturalidad, vitalidad e ingenuidad espiritual del verdadero jazz. Frente a Marian Anderson y Paul Robeson, Mahalia Jackson y Sister Rosetta Tharpe. Frente a Miles Davis y *The man I love*, Louis Armstrong, *West end blues* y *Tight like this*. Frente a Gerry Mulligan, Chet Baker, Lee Konitz y Paul Desmond, Duke Ellington, Fats Waller, Lionel Hampton, Count Basie y Jimmie Lunceford. Nat “King” Cole recibe su cordial reprimenda por haber abandonado el jazz “que él sigue prefiriendo” para cantar melodías sentimentales y convertirse en un cantante *de charme*. Panassié analiza meticulosamente el “período *swing*”, etapa de grandes intérpretes blancos, desprovistos de la chispa divina. Artie Shaw es poco creador, Benny Goodman es muy frío, Woody Herman, el mejor de todos, se pierde en el “pseudojazz progresista” después de 1945. El jazz pervive durante toda esa época gracias a los grandes músicos negros de siempre. La escuela de Nueva Orleans, gracias a Milton Mezzrow “Mezz”, Count Basie y Sidney Bechet, subsiste y renace en los cuarenta.

El *rock and roll* “es tan viejo como el jazz”, nos dice Panassié. Lo malo es que el *rock and roll* “convirtió en figuras estelares terribles fantoches como Elvis Presley y Bill Haley, y cayó en una abominable comercialización”. Frente a todo ello, Panassié reivindica el nombre del excelente cantante y pianista negro Fats Domino y a la orquesta de Buddy Johnson.

CALIFICACIÓN: Bueno.

—F. A.



“el origen popular y negro del jazz”

# ANAQUEL

Por Francisco MONTERDE

## Don Artemio de Valle-Arizpe se fue

La vida de don Artemio de Valle-Arizpe que, entre otros cargos, tuvo alguna vez el de Secretario de la Universidad Nacional de México antes de que llegara la autonomía, se extinguió en esta capital el 15 de noviembre último, en su casamuseo: la número 16 de la calle que desde hace algunos años lleva su nombre.

Fue el popular don Artemio —narrador, ante todo, que trazó varios centenares de artículos y vio publicadas más de cinco decenas de libros evocadores del pasado virreinal, rebasado por él a veces— si no cronológicamente el primero, sí el más asiduo representante del grupo de escritores mexicanos a quienes se llamó “colonialistas”.

Herederero inmediato, en la genealogía literaria, de su antecesor en el recorrido de esa ruta predilecta, el historiador y cronista don Luis González Obregón, a quien él mencionaba como uno de los que lo guiaron por ese camino, fue hasta su muerte Cronista de la Ciudad: el segundo a quien se honró en vida, al incluir su nombre en la nomenclatura urbana.

Había nacido en la capital de Coahuila, Saltillo —en cuyo cementerio de Santiago reposan ahora sus restos—, cuatro años antes de la fecha (1888) que aparece en las historias de la literatura mexicana, precisamente el 25 de enero de 1884, según aclaración que hizo al académico José María González de Mendoza uno de los deudos de Valle-Arizpe, la mañana de su fallecimiento.

De familia bien instalada en la sociedad coahuilense —su padre fue gobernador de aquel Estado—, como hijo mayor, que había perdido a su madre en la infancia, se le destinó a seguir una de las llamadas carreras liberales que estaba de acuerdo con sus aficiones literarias pronto despiertas, según recordaría él mismo en años recientes.

Iniciados sus estudios en Saltillo, pasó por el Colegio de San Juan —fue alumno aprovechado de latín, con los jesuitas—, antes de llegar al prestigiado Ateneo Fuente de la misma ciudad de su nacimiento, y concluido el bachillerato, su padre lo premió con ese viaje a los Estados Unidos del Norte en que soñaban los adolescentes de su tiempo.

Vino después a la capital de la República, para seguir la carrera de abogado. Ingresó en la Escuela Nacional de Jurisprudencia en 1903 y en ella estudió un par de años. Por razones de salud, se trasladó a la capital de San Luis Potosí, donde siguió los cursos de Derecho a lo largo de otros tres, y finalmente fue a sustentar el examen, para recibirse de abogado, en Saltillo.

Dos años más tarde, relaciones e influencias políticas le llevaron al Congreso de la Unión. Aquí se encontraba, al conmemorarse el Primer Centenario

de la iniciación de la lucha por la Independencia, como diputado en la última Cámara de los tiempos porfirianos, en la que no representó a su tierra natal sino a Comitán de las Flores, Chiapas.

Al perder su posición, concluido el gobierno del general Díaz, Artemio de Valle-Arizpe se dedicó al ejercicio profesional; pasó temporadas, alternativamente, en Saltillo y en la ciudad de México, donde trató a literatos de la época, después de haber conocido en San Luis a Manuel José Othón y al obispo Montes de Oca, entre otros.

En 1919, durante el Constitucionalismo, ingresó en el Servicio Diplomático:



Podrá dar asunto a varios Anaqueles

don Venustiano Carranza le dio el nombramiento de segundo secretario, con el que fue a la Legación de México en Madrid.

Con el mismo carácter pasó Artemio de Valle-Arizpe de España a Bélgica, y fue después a Holanda. Esos traslados le permitieron conocer bien las obras de los pintores flamencos y familiarizarse con los maestros holandeses, antes de regresar a Madrid, donde permaneció como agregado de la Comisión de Estudios que presidía don Francisco A. de Icaza.

Aprovechó Valle-Arizpe su residencia en Europa, y viajó ampliamente por Francia, Italia e Inglaterra, antes de emprender el retorno a su patria, de la que sólo habría de ausentarse de nuevo, hace un lustro, para volver a Madrid como uno de los representantes de la Academia Mexicana que asistieron al Segundo Congreso de Academias.

En la Academia Mexicana Correspondiente de la Española había ingresado, en calidad de correspondiente, el 29 de agosto de 1924. Pasó a ser académico de número, el 2 de diciembre de 1931: ocupaba el décimo sillón, en el que le había precedido don José María Roa Bárcena y don Victoriano Salado Álvarez.

Dos discursos pronunció Valle-Arizpe en la corporación: el de rigor —al cual dio respuesta el licenciado Alejandro Quijano, el 5 de abril de 1933—, acerca de Fray Servando Teresa de Mier, con el que ingresó en la Academia; y el primero, que fue leído en la sesión dedicada a honrar la memoria de don Victoriano Salado Álvarez, la noche del 13 de noviembre de 1931.

Grabada la voz de Artemio de Valle-Arizpe, en la serie inicial de “Voz Viva de México”, la Universidad Nacional Autónoma de México ha conservado en un disco de aquella serie: “Literatura mexicana”, pasajes de sus obras, en los cuales describe la Plaza Mayor y evoca personajes del pasado.

El postrer homenaje que recibió en vida Valle-Arizpe le fue rendido en la capital del Estado de Puebla, el 4 de junio del año que concluye, al aparecer el anecdotario de don Artemio, por Enrique Cordero y Torres. A ese homenaje asistieron, con autoridades de la ciudad de Puebla, funcionarios y personas amigas, devotas del escritor, que hicieron su elogio.

El licenciado Artemio de Valle-Arizpe, cronista de la ciudad de México, era fuente viva de recuerdos y anécdotas que relataba, infatigablemente, a quien se interesaba por escucharlos. Brotaban de sus labios, de modo espontáneo y ameno, sembrados de expresiones pintorescas, entre aspavientos e ironías.

La hemiplegia que mantuvo algún tiempo casi inmóvil su lado derecho —aprendió entonces a escribir con la mano izquierda: capacidad ingeniosamente recordada en una anécdota madrileña que recogió quien esto escribe—, le impedía también expresarse con facilidad. Por la misma razón, caminaba lentamente.

Unos tres años antes de que llegara el final de su existencia, don Artemio de Valle-Arizpe, al avanzar por una acera húmeda, resbaló y sufrió una caída que tuvo para él consecuencias lamentables: la fractura de una pierna le mantuvo varios meses, casi inmóvil, en una cama del sanatorio de la Defensa Nacional, donde le visitaban colegas y amigos.

La amistosa costumbre establecida desde entonces, hizo que se improvisara una tertulia matutina, dominical, en su biblioteca. La presidía don Artemio, ante su mesa de trabajo, con el tintero de Talavera del que sacaba sus obras —según la inscripción del mismo— al frente. Esa tertulia se efectuó hasta el domingo anterior a su muerte.

El examen, aun somero, de la vasta producción literaria de Valle-Arizpe llenaría muchas de estas páginas, ya que sus títulos pasan del medio centenar. Podrá dar asunto a varios *Anaqueles*, pues si las obras por él publicadas no lo completan, sí ocupan varios plúteos.

## SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

Está escrito y nadie lo borrará. "De poetas no digo: buen siglo es éste, muchos están en ciernes para el año que viene; pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a *Don Quixote*." (Lope de Vega, carta fechada en Toledo, el 4 de agosto de 1604.) Este juicio, tan diferente a las opiniones que sobre Lope expresó Cervantes en *La Galatea* y *El viaje del Parnaso*, ha servido de apoyo a ciertos escritores que —en vísperas del cuarto centenario del autor de las *Rimas humanas*— quisieron revivir la posible calumnia acerca de que Lope es el autor del *Quijote Apócrifo* ("Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida; y es la quinta parte de sus aventuras. Compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Torde-sillas.") Dicen que Cervantes hubiera echado al fuego todas sus novelas si una sola de sus comedias hubiese recibido los aplausos que se ganaban las de Lope. Otros suponen que Lope hubiera cambiado todas sus comedias por un libro como el penúltimo que escribió Cervantes. Cansado de estragar su talento para dar satisfacción al "vulgo" que tanto desdeñaba, Lope envidió un libro que iba a perdurar, a ser eterno. Cervantes mismo parece haber recelado de Lope, y en el prólogo a la Segunda Parte hay algunas palabras que muestran su sospecha. No se crea que todo esto resta méritos a Lope de Vega. Señala una posibilidad y nada más. La gloria de Cervantes —escribió alguien— se debe en buena parte al hecho de haber podido amonedar un símbolo. Don Quijote está aquí, es una parte del mundo. En cambio, de Lope recordamos o aprendimos sus títulos. ¿Que algunas de sus obras significan la rebeldía contra el yugo feudal? Sí, pero todo en aras de un poderío mayor: ¿El mejor alcalde? El Rey. España vibra en cada una de sus líneas, pero no creó un mundo privado, una realidad intrasferible como la de Cervantes. No le podrán quitar su hegemonía absoluta sobre el teatro español, siempre que no se olvide a Calderón. Nadie tampoco podrá desconocer que le debemos muchos de los poemas más bellos del castellano. Pero es más saludable el ímpetu de aquellos que se acercan al gran clásico para examinarlo, discutirlo —y claro está— aprobarlo, que la actitud hiperbólica que tanto propician los centenarios. Un escritor es clásico porque es eternamente actual, porque está cerca de nosotros. Entonces, sin faltar al respeto, podemos decirle esto sí y lo otro no. Acaso otros autores de su tiempo tengan una fascinación que no se encuentra en Lope; mas basta abrir las páginas de cualquier libro suyo para que nazcan la verdadera vida y la hermosura: "Ayer las blancas arenas / de este arroyuelo volviste / perlas porque en él pusiste / tus pies, tus dos azucenas; / y porque verlos apenas / pude, porque nunca para, / le dije al sol de tu cara, / con que tanta luz le das, / que mirase el agua más / porque se viese más clara."

Para Unamuno, a los veinticinco años de su muerte, estas palabras de Antonio Machado: "Aunque la vida de don Miguel de Unamuno fue en su totalidad una meditación sobre la muerte, no fue una meditación estoica para resignarse a morir, sino todo lo contrario. Unamuno es el perfecto antipolo de Séneca." Es Unamuno uno de los grandes pensadores "existencialistas" que se adelanta a la novisi-

ma filosofía (la de Friburgo), que culmina en Heidegger; pero Unamuno llegó a conclusiones radicalmente opuestas. "La vida, desde su principio hasta su término, es lucha contra la fatalidad de morir, lucha a muerte, agonía. Las virtudes humanas son tanto más altas cuanto más hondamente arrancan de esta suprema desesperación de la conciencia trágica y agónica del hombre. Su héroe fue Don Quijote, el antipragmatista por excelencia, el héroe éticamente invicto e invencible que sabe, o cree saber, que toda victoria inmerecida es una derrota moral, y que en último caso, más que la victoria importa merecerla." La idea esencial qui-jotesca se hermana con el más hondo sentir de Unamuno: "Vivid de tal suerte que el morir sea para vosotros una suprema injusticia."

Esteban Salazar Chapela nos ha recordado que en 1961 se cumplieron tres siglos del nacimiento de Daniel Defoe, uno de los iniciadores del periodismo moderno; creador de lo que hoy llamamos *editorial*, ya que en *The Review*, que escribió a solas por espacio de diecinueve años, publicaba al frente de cada número un extenso artículo sobre toda clase de temas. A mayor abundamiento, ini-



ció el género de la *interview* con personajes célebres, y aún fue capaz de redactar por primera vez una columna de *gossips* (*chismes, murmuraciones*). A los cincuenta y nueve años escribió *The life and Surprising adventures of Robinson Crusoe*, reportaje convertido en novela. El éxito de su publicación animó a Defoe a insistir en el género. En los años que sucedieron a 1719 publicó cinco novelas más: *Captain Singleton*, *Moll Flanders*, *Colorel Jackue*, *A journal of the plague year*, *Roxana*, que no obtuvieron mucha resonancia.

En sus años de Madrid, cuando más cerca estuvo de la literatura inglesa, Alfonso Reyes publicó un artículo, "El periodista Daniel Defoe", recogido más tarde en *Las mesas de plomo*, volumen quinto de sus *Obras completas*. Si Chesterton afirma que la novela de Defoe es un profundo poema ya que toda vida humana es, en cierto modo, un remedo del *Robinson* (todos hemos padecido un naufragio y nos aferramos con amor a los objetos que vamos salvando de la catástrofe), a Reyes le cuesta trabajo resignarse a la idea de que el autor de un libro que ha merecido "las bendiciones de los niños y las reflexiones de los mayores" haya sido un periodista venal, un mercenario de la pluma. Hombre capaz de toda estratagema, reducido a un escepticismo casi profesional por la constante experiencia de las olas y las borrascas, Defoe confundió sus recuerdos con sus sueños y su ejemplo de trabajo creador en la vejez es comparable al de Voltaire en la época en que comenzó a escribir sus cuentos filosóficos.

Mucho se ha hablado de las probables fuentes del *Robinson*: La novela filosófica *Hay-Ben-Yacdan* de Abentofal, un escritor árabe del siglo XII, y los primeros capítulos del *Criticón* de Baltasar Gracián, el encuentro del naufrago Critilo con *Andrenio*, libro que bien pudo haber conocido Defoe durante sus viajes por España. Por lo demás, tales confluencias pueden aplicarse únicamente a las intenciones metafísicas (poco logradas o acaso no deseadas de la obra). Para nadie es secreto que Defoe construyó su novela a partir de lo ocurrido a un marinero inglés, Selkirk, abandonado en la isla Juan Fernández, a trecientas millas de la costa de Chile. Durante cuatro años Selkirk vivió sin más compañía que algunas cabras y unos gatos. En 1709 fue rescatado y devuelto a Inglaterra. En torno de su aventura se escribieron numerosos relatos, algunos anteriores a la novela de Defoe.

"La vida cultural de México durante estos dos lustros podrá reconstruirse, en sus mejores aspectos, gracias al suplemento de *Novedades*. Cuantos en él pusimos las manos tenemos mucho que agradecerle." Con este epígrafe de Alfonso Reyes terminaron trece años, 665 números y el enorme trabajo que cumplió en ese lapso el suplemento de *Novedades, México en la Cultura*. Lo que ocurrió en el fondo de esta trama es ya conocimiento público. No pocos han visto prefigurado el verdadero asunto en una *Fábula* que James Thurber escribió hace muchos años y que a raíz de la muerte del gran escritor norteamericano se publicó en el penúltimo número de *México en la Cultura*, como parte del homenaje que Jaime García Terrés, Carlos Monsiváis y hasta José Emilio Pacheco prepararon a Thurber. A quien redacta estos apuntes correspondió traducir "Los pájaros y las zorras", fábula que anticipó la realidad que iba a cumplirse poco después. La leeremos de nuevo, como un mínimo homenaje a Fernando Benítez y a todos aquellos que por espacio de tantos años trabajaron con él.

"Había una vez un hogar de pájaros poblado por cientos de felices orioles de Baltimore. Era un bosque rodeado por una alta alambrada. Cuando alzaron la cerca, una pandilla de zorras que vivía en los alrededores protestó, alegando que era un límite arbitrario y antinatural. Sin embargo, en ese tiempo no hicieron nada porque su mayor interés era civilizar a los gansos y a los patos de las granjas vecinas. Cuando todos los gansos y los patos ya habían sido civilizados y no había nada más que comer, las zorras concentraron otra vez su atención en el refugio de los pájaros. Su líder dijo que una vez hubo zorras allí, pero que las habían expulsado. Proclamó que los orioles de Baltimore pertenecían a Baltimore. Dijo también que los orioles del refugio eran una amenaza continua para la paz del mundo. Los otros animales amonestaron a las zorras para que no molestaran a la comunidad de los pájaros. De modo que las zorras invadieron una noche el refugio y tiraron la cerca que lo rodeaba. Los orioles emprendieron el vuelo, y al instante los devoraron las zorras.

Al día siguiente el líder de las zorras, una zorra a quien su dios guiaba diariamente, se trepó a la tribuna y se dirigió a las zorras de manera sencilla y sublime: "Les habla un nuevo Lincoln. Hicimos libres a todos esos pájaros."

MORALEJA: El gobierno de los orioles, por las zorras y para las zorras, debe desaparecer de la tierra.